

CENTRO GUMILLA

# comunicación

Estudios venezolanos de comunicación • 3º y 4º trimestre 2017 • N° 179-180



## Otras sensibilidades

---

Margarita D'Amico: *EN EXPANSIÓN* | 1938 - 2017 |

**Director**

Marcelino Bisbal

**Editor adjunto**

Consejo de Redacción

**Consejo editorial**

Jesús María Aguirre  
Marcelino Bisbal  
Andrés Cañizález  
Gustavo Hernández  
Carlos Delgado Flores  
Humberto Valdivieso  
Mariela Matos  
Blas Fernández  
Víctor Manuel Álvarez Riccio

**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**

Gente del Libro  
Comisión Interamericana de  
Derechos Humanos (CIDH)  
Margarita Duque de Márquez  
Víctor Manuel Álvarez Riccio  
Rafael Quiñones  
Mariela Matos  
Johanna Pérez Daza  
Isabel Arredondo  
Ivonne Rivas  
Franz von Bergen Granell  
María Jesús D'Alessandro Bello  
Maruja Dagnino  
León Hernández

**Revisión**

Marlene García

**Asesor Gráfico**

Víctor Hugo Irazábal

**Diseño Editorial**

Bimedia 21 Diseño Editorial



Edificio Centro Valores,  
local 2, esquina Luneta,  
Altagracia. 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

**Suscripciones:**  
suscripcion@gumilla.org

**Depósito Legal**

DC2017000627  
ISSN: 2542-3312

**Visite nuestra página en la web:**  
<http://www.gumilla.org>

*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 Latindex (Catálogo de revistas)

# 40 años **comunicación**

Nº 179-180 | Estudios venezolanos de comunicación • Centro Gumilla

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

<b>PRESENTACIÓN</b>	● <b>Otras sensibilidades</b> .....	2
<b>AGENDA PÚBLICA</b>	● <b>Libertad bajo palabra</b> Gente del Libro en torno a la situación actual del país .....	6
	● <b>CIDH condena restricciones arbitrarias de la libertad de expresión y de reunión en Venezuela</b> Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) .....	9
	● <b>Dedicado a Margherita D'Amico Gross</b> Margarita Duque de Márquez .....	12
	● <b>Margarita D'Amico: en expansión</b> Gustavo Hernández Díaz .....	17
	● <b>Bajos salarios, censura y poca preparación afectan al gremio periodístico en Venezuela</b> Víctor Manuel Álvarez Riccio .....	20
<b>DOSSIER</b>	● <b>Silencios frágiles</b> Rafael Quiñones .....	26
	● <b>Carga simbólica de las protestas. –Un homenaje a Zygmunt Bauman–</b> Mariela Matos .....	38
	● <b>Fotografía: alternativa, denuncia y respuesta</b> Johanna Pérez Daza .....	52
	● <b>El cine como arte cinéticamente modularizado</b> Jesús María Aguirre .....	64
	● <b>Los límites del espacio urbano y escénico: <i>Imagen de Caracas</i></b> Isabel Arredondo .....	72
	● <b><i>Imagen de Caracas: una evocación crítica en la revista SIC</i></b> José Ignacio Rey .....	84
	● <b>El libro te hace libre –una experiencia–</b> Ivonne Rivas.....	89
<b>ESTUDIOS</b>	● <b>Los discursos de Nicolás Maduro: marcos, relato y juegos de lenguaje</b> Franz von Bergen Granell.....	98
	● <b>Principales aportes que dejó en Venezuela la inmigración europea (española, italiana y portuguesa) que llegó al país a mediados del siglo XX (1945-1958)</b> María Jesús D'Alessandro Bello .....	122
	● <b>El canon artístico occidental y el séptimo arte: una mirada desde Venezuela</b> Jesús María Aguirre.....	136
<b>HABLEMOS</b>	● <b>El periodismo venezolano enfrenta el autoritarismo del siglo XXI con imaginación y mucha cautela</b> Maruja Dagnino .....	150
	● <b>Reinvenciones periodísticas para vencer la censura en Latinoamérica</b> León Hernández .....	156
<b>GALERIA DE PAPEL</b>	● <b>Ricardo Arispe: <i>Intervenidos</i></b> .....	162

# Otras sensibilidades

Las alucinaciones, las mutaciones genéticas y los trasplantes cerebrales en cuerpos robóticos poblaron ya desde un principio los relatos y filmes, sobre todo de ciencia ficción. Recientemente la serie *Sense8* o la película *Ghost in the Shell* de Rupert Sanders nos ponen a reflexionar, acerca del paradigma de los cuerpos, sus conexiones y las identidades en el presente que vivimos.

También desde Walter Benjamin a McLuhan, intelectuales de solera muy diversa, la problemática del *sensorium* ha atravesado toda la literatura de los medios de comunicación, aunque, a decir verdad, han sido sobre todo la fisiología de los sentidos y la psicología cognitiva las que han ido consolidando un corpus de teoría e investigación más plausibles.

Sabemos que los órganos de los sentidos operan como transductores de estímulos físicos y químicos a otra forma de energía nerviosa, que se codifica como información. La transformación de energía en información requiere un receptor adecuado. Sin embargo, como advierte José Antonio Marina, el modo como se transforma el impulso nervioso en experiencia consciente todavía sigue siendo un misterio aun para los neurólogos por su enorme complejidad.

A su vez las investigaciones de la percepción sobre la forma en que unos estímulos fugaces, como fotogramas de cine, proporcionan la sensación de una realidad estable u organizada, se encuentran con un dilema semejante al de las

teorías clásicas del conocimiento, al considerarlos o bien como previamente organizados o bien como elementos a ser organizados por el sujeto, o igualmente de los enfoques sociológicos que basculan dialécticamente entre la determinación ambiental y la autonomía del sujeto.

Sea que el mundo esté en la cabeza del sujeto o que la cabeza del sujeto esté en el mundo, el acuerdo interdisciplinar está en que el aparato sensorial en su conjunto es capaz de captar una estructura y que percibir supone una actividad de construcción en entornos cambiantes. El reconocimiento, la categorización y las correspondientes sensibilizaciones, conscientes o no, son constructivas, y, en definitiva, lo que nosotros conocemos corresponde, sobre todo, a los resultados manifiestos de esas operaciones, en que entra también en juego la autodeterminación por vía del lenguaje, dispositivo capaz de desenganchar el estímulo de la respuesta. Los cambios culturales, perceptivos y estéticos están asociados.

Las intuiciones de Benjamín y McLuhan extienden estas hipótesis del cambio de sensorio al campo de la cultura y de la comunicación. El primero focaliza su interés en las mediaciones que impone el entorno industrial a la producción –reproductibilidad– de la obra de arte y en la pérdida de su aura, y el segundo en los efectos de los medios, entendidos como extensiones de los sentidos. Ambos remarcan la historicidad del



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

sensorio con sus variaciones, especialmente en la sociedad contemporánea, y las posibilidades de su manipulación.

Y esta última es precisamente la tesis que exploramos en los siguientes ensayos sobre los nuevos entornos, que operan con la tecnología de las realidades virtuales, y tienden a dirigir o recrear el sensorio humano en las sociedades líquidas.

Aunque el conjunto de trabajos que se presentan en este número de la revista son bastante heterogéneos, el grueso del “Dossier” se alimenta del *leif motiv* de este cambio de sensibilidad en la sociedad red, que incide en las formas perceptivas de habérselas con el tercer entorno.

Así tenemos varios ensayos que recorren el campo de la fotografía, el cine, los espacios urbanos, con una particular evocación de *Imagen de Caracas* (1968), y la función de la lectura en esta cultura nómada.

Altamente significativos son los dos artículos en homenaje a Margarita D’Amico, investigadora principal en Venezuela, que ha hecho de estos problemas su hoja de ruta y exploración.

Y para terminar no nos queda sino invitarle a seguirnos en la nueva página de la revista *COMUNICACIÓN*, acompañándonos en el salto a las redes sociales:

<http://comunicacion.gumilla.org/revista-comunicacion-salta-a-la-era-digital/>



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

# Agenda Pública



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

# LIBERTAD BAJO PALABRA

## Gente del Libro en torno a la situación actual del país

*Un significativo grupo de personas relacionadas con el mundo del libro en nuestro país (libreros, editores, autores, académicos, críticos, traductores, bibliotecarios, distribuidores y afines) ha suscrito un comunicado en torno a la situación vivida en Venezuela durante los meses de abril-julio de 2017, señalando, entre otras cosas, que "... nos resulta un deber fundamental la defensa del idioma, y del sentido real de las palabras, tan mancillados por neolenguas y eufemismos impartidos desde el poder como parte de su sistema de subyugación", y convocando "... a todos los venezolanos de bien a levantarse y anunciar los tiempos nuevos de la vieja libertad, aquella que nunca nos ha abandonado y que vive en el corazón de todos los hombres con ardor siempre limpio."*

Vivimos los días más difíciles de la República: una dictadura pretende acabar con ella y avanza inexorable hacia ese terrible final. Durante años, miles de venezolanos han permanecido fieles a los valores de la República y de la Democracia. Nosotros, gente del libro, hemos estado en las primeras filas de esa defensa. No consideramos otro camino, pues nuestras herramientas se encuentran presentes en la palabra, ligada siempre a la libertad.

Los poderes autónomos han sido secuestrados por un solo ente: el Ejecutivo, que usurpa todo el poder para convocar una Constituyente fraudulenta, irrespetando la letra y el espíritu de nuestra Constitución. La palabra ha sido vaciada de sentido, manipulando y pervirtiendo el lenguaje, rebajándolo al insulto.

Hemos perdido la lengua común de la Nación.

En estos días aciagos, cuando cerca de cien venezolanos, en su mayor parte jóvenes, han

fallecido a causa de la represión ejercida por fuerzas civiles y militares del régimen, cuando miles de heridos y detenidos engrosan el archivo perverso de un gobierno dictatorial y enlutan al país, llamamos a defender la libertad de las ideas y del pensamiento como formas altas del Ser y parte central de lo que nos define como individuos y habitantes de un país hermoso, que lleva poco más de doscientos años rodando por el mundo y definiendo su rostro.

Nos encontramos, insistimos, en los días más difíciles de la República. Las enfermedades han regresado a las casas, la miseria humana recorre nuestras calles y avenidas, pero aun en este tiempo nos sostenemos en las luchas libradas a través de la palabra por nuestros ancestros. Fermín Toro, Juan Antonio Pérez Bonalde, José Rafael Pocaterra, Rómulo Gallegos, Rufino Blanco Fombona, Teresa de la Parra y Andrés Eloy Blanco, entre otros, nos acompañan. Es

necesario enfrentar la militarización de la sociedad, a los arrebatados de siempre en nuestra historia, los peores entre nosotros.

Somos gente del libro y la palabra, y desde la palabra hacemos un llamado a la libertad del pueblo venezolano, libertad que merecemos y que, cuando nos ha sido truncada, la hemos

peleado y rescatado. Somos gente de la palabra, aquella que publicó *Memorias de un venezolano de la decadencia*, *El libro negro de la dictadura* y *Se llamaba SN*, que denunció con ardor los excesos de Juan Vicente Gómez y Marcos Pérez Jiménez. Somos gente del libro y hemos sabido de censura, incluso en los

años de la democracia, pero la hemos enfrentado y denunciado.

Somos gente de la palabra y es por ello que nos resulta un deber fundamental la defensa del idioma, y del sentido real de las palabras, tan mancillados por neolenguas y eufemismos impartidos desde el poder como parte de su sistema de subyugación.

Reconocemos el maravilloso legado de la lengua española, y desde ese lugar central que debe ocupar en la vida de los hombres y mujeres que componen esta República, llamamos a rescatar la educación, el conocimiento y su estrecho vínculo con la libertad natural que define la vida de todo habitante de esta tierra.

Entre nosotros, lo urgente ha estado casi siempre por delante de lo importante, en especial en los últimos años. Nunca más. La palabra es acción, y es un hoy que anuncia una nueva alborada: la del rescate inmediato de la República por todos los venezolanos. Rescatarla de un Estado represivo y corrupto representado en el régimen de Nicolás Maduro.

Nosotros, gente del libro y la palabra, decimos basta. Basta de represión, de asesinar a nuestros hijos, de perseguir vecinos, de encarcelar inocentes.

Desde la cólera más antigua de la lengua, pero también desde la serenidad de su historia y del legado civil de nuestro país, convocamos a todos los venezolanos de bien a levantarse y anunciar los tiempos nuevos de la vieja libertad, aquella que nunca nos ha abandonado y que vive en el corazón de todos los hombres con ardor siempre limpio.

*En Caracas, a los 18 días del mes de julio de 2017*

*El documento fue suscrito, entre otros, por Rafael Cadenas, Ana Teresa Torres, José Balza, Armando Rojas Guardia, Javier Aizpúrua, Álvaro Sotillo, Eduardo Liendo, Victoria De Stefano, Gustavo Guerrero, además de trescientas firmas ligadas al mundo del libro y de la palabra.*

**Nosotros, gente del libro y la palabra, decimos basta. Basta de represión, de asesinar a nuestros hijos, de perseguir vecinos, de encarcelar inocentes.**

# CIDH condena restricciones arbitrarias de la libertad de expresión y de reunión en Venezuela

*La Relatoría Especial para la Libertad de Expresión de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) condena las medidas adoptadas por el Gobierno de Venezuela, dirigidas a impedir el ejercicio del derecho a la libertad de expresión, la libertad de prensa y a prohibir el ejercicio del derecho a manifestarse y a la reunión pacífica en el contexto del proceso electoral convocado el 30 de julio de 2017 para la Asamblea Nacional Constituyente.*

## COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (CIDH)

Un proceso electoral como el convocado para la elección de una Asamblea Nacional Constituyente (ANC), que busca la adopción de una nueva Constitución y cuyo retiro ha sido solicitado por millones de venezolanos, partidos de oposición, asociaciones ciudadanas y académicas, así como por países miembros de la Organización de los Estados Americanos, no puede llevarse adelante bajo restricciones a la libertad de expresión y al derecho de reunión pacífica que impidan, de forma arbitraria, la amplia difusión de todas las opiniones políticas.

### RESTRICCIONES ARBITRARIAS AL EJERCICIO DEL PERIODISMO

En la mañana del 28 de julio, las autoridades migratorias habrían denegado la entrada al país del periodista de investigación argentino, Jorge Lanata, por no contar con una visa de periodista. En la ocasión, habría estado detenido incomunicado en instalaciones del aeropuerto de Caracas por varias horas e interrogado por oficiales del Ejército y del Servicio Bolivariano de Inteli-

gencia Nacional (Sebin) hasta que fuera deportado.

El incidente habría tenido lugar un día después de que los reporteros portugueses Luis Garriapa y Odacir Junior, de *Sociedade Independente de Comunicação (SIC)*, fueron declarados inadmisibles en territorio venezolano por el Servicio Administrativo de Identificación, Migración y Extranjería (Saime) por supuestamente no reunir los requisitos establecidos para su ingreso legal al país. Asimismo, el 26 de julio la embajada de Venezuela en México denegó la acreditación y visado para trabajar en el país a los periodistas mexicanos Lourdes Murguía y Antonio Mandujano, del canal *Imagen televisión*.

Estos hechos se suman a los casos de al menos 6 periodistas extranjeros expulsados de Venezuela en 2017.

Asimismo, el día 27 de julio se conoció que el Consejo Nacional Electoral (CNE) habría denegado credenciales a organizaciones de prensa de atestada relevancia local como el *Correo del Caroní* y *El Pitazo*.

La libertad de expresión protege el derecho de toda persona a buscar, recibir y difundir informaciones e ideas de toda índole, sin condición de fronteras. Atendiendo al importante papel de control que desempeñan los periodistas y los medios de comunicación en el sistema democrático, esta Relatoría ha sido enfática al afirmar que

a los periodistas no se les debe exigir licencia o registro para ejercer su labor.

**En tal sentido, las restricciones de modo, lugar y tiempo al ejercicio del derecho a la libertad de expresión y de reunión pacífica deben ajustarse a los estrictos criterios de legalidad, necesidad y proporcionalidad.**

Los esquemas de acreditación y registro de periodistas solo son apropiados si son necesarios para proveerles acceso privilegiado a lugares o a eventos, dichos esquemas deben ser supervisados por órganos independientes y por decisiones sobre esta acreditación, teniendo un procedimiento justo, basado en criterios claros, razonables,

transparentes y publicados con anterioridad. Además, las decisiones sobre la acreditación deben ser neutrales frente a los contenidos y no pueden discriminar en razón de la línea editorial o tipo de cobertura.

#### **PROTESTA: PROHIBICIÓN, CRIMINALIZACIÓN Y MILITARIZACIÓN**

El 27 de julio el ministro de Interior, Justicia y Paz, mayor general Néstor Reverol, anunció la prohibición en todo el territorio nacional venezolano de “las manifestaciones y reuniones públicas, concentraciones de personas o cualquier acto similar que puedan perturbar el normal desarrollo del proceso electoral”. La prohibición se extiende durante cinco días, del 28 de julio al 1 de agosto. El general anunció que había ordenado la puesta en marcha de un “Plan Nacional de Patrullaje con Contención Activa”, que incluye acciones “de inteligencia, de patrullaje y de reacción inmediata para atender cualquier incidencia que se presente antes, durante y después del proceso electoral”, incluido el establecimiento de 96 lugares para procesamiento para delitos electorales y delitos de naturaleza militar, de conformidad con lo dispuesto en el Decreto de la Ley Orgánica de Seguridad Nacional. Indicó, asimismo, que durante el

periodo electoral el Comando Estratégico Operacional de la Fuerza Armada Nacional Bolivariana (Ceofanb) estará encargado y tendrá el control operacional de todos los cuerpos estatales y municipales de policía civil.

Estas medidas fueron anunciadas luego de cuatro meses de protesta en Venezuela, en las que se han registrado al menos 113 personas fallecidas, así como detenciones masivas y aperturas de juicios en la jurisdicción penal militar en contra de manifestantes y líderes políticos y sociales.

La Relatoría Especial recuerda que, en democracia, los Estados deben actuar sobre la base de la licitud de las protestas o manifestaciones públicas y bajo el supuesto de que no constituyen una amenaza al orden público. Esto implica un enfoque centrado en el fortalecimiento de la participación política y la construcción de mayores niveles de participación ciudadana, con las calles y plazas como lugares privilegiados para la expresión pública.

En tal sentido, las restricciones de modo, lugar y tiempo al ejercicio del derecho a la libertad de expresión y de reunión pacífica deben ajustarse a los estrictos criterios de legalidad, necesidad y proporcionalidad. Las prohibiciones generales al ejercicio del derecho de las personas a participar en protestas pacíficas son inherentemente desproporcionadas y excesivas y no pueden servir de fundamento para vigilar, detener y someter a procesos penales de naturaleza civil o militar a manifestantes o líderes sociales por el solo hecho de expresar sus opiniones sobre una política o medida gubernamental.

Asimismo, esta oficina reitera que en el ámbito de la gestión de la protesta social debe excluirse la participación de militares y fuerzas armadas. Los Estados deben contar con cuerpos civiles de policías con competencia exclusiva en el monitoreo y preservación de la seguridad de todas las personas que se encuentren bajo su jurisdicción, especialmente en los operativos de manejo de manifestaciones públicas.

Finalmente, la Relatoría Especial renueva su rechazo a la violencia en el contexto de protestas y hace un llamado al Estado venezolano a garantizar los derechos a la libertad de expresión y

reunión pacífica de conformidad con sus obligaciones internacionales en materia de derechos humanos.

*Washington DC.,  
29 de julio de 2017*

**COMISIÓN INTERAMERICANA DE DERECHOS  
HUMANOS (CIDH)**

*La Relatoría Especial para la Libertad de Expresión es una oficina creada por la CIDH a fin de estimular la defensa hemisférica del derecho a la libertad de pensamiento y expresión, considerando su papel fundamental en la consolidación y el desarrollo del sistema democrático.*



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)



# Dedicado a Margherita D'Amico Grossi

*El 12 de octubre de 2017 se nos fue Margherita D'Amico a la edad de 79 años. Se fue sin hacer ruido y en silencio. Era una intelectual de poco hablar, pero de producir mucho. Nos dejó sus entrevistas, sus ensayos, sus escritos sobre lo que le apasionaba: el mundo de lo audiovisual y las nuevas tecnologías de la comunicación. Nos legó su trabajo más importante: Lo audiovisual en expansión, editado en 1971. Sirva esta crónica para recordarla como ser humano y como investigadora-docente-periodista.*

MARGARITA DUQUE DE MÁRQUEZ

Con la desaparición física de Margherita D'Amico despedimos a una amiga, profesora, periodista, investigadora y escritora; un personaje especial que dedicó treinta años a la docencia en la Escuela de Comunicación Social de la UCV.

Despedimos a un ser circunstancial devota de investigar en el campo de lo novedoso y evaluar los procesos que genera la Comunicación Social, de revelar los secretos de la tecnología y presentarse con ojo avizor para orientar acerca de lo interesante y arrollador que puede haber en informaciones de impacto, en las cuales podría descubrir otras posibilidades expresivas y de comunicación, como es el caso de la comunicación cultural concebida como ella lo afirmó: “Como una forma de creación, una forma de arte”.

Además, Margherita D'Amico expresó en muchas ocasiones que hacía periodismo cultural porque creía en el poder del conocimiento, de la cultura, de lo que el hombre sabe, así el conocimiento se adquiere con la cultura –reafirmaba–

y la cultura se aprende y para que se aprenda se requiere la enseñanza informando primero. Y ¿Cuál fue el resultado? Que contribuyó al conocimiento y difusión de la cultura de vanguardia, marcando pautas específicas, con la reflexión sobre la plástica, arte-ciencia, avances tecnológicos, conceptos nuevos de comunicación, cultura de las innovaciones, reflexión cultural, arte de vanguardia.

Y en este periplo recordemos que decidió proponer los *Polímeros* como forma de arte ¿Por qué? Pues su actividad imaginativa y el poder creativo del manejo del lenguaje la llevó a entender que los *Polímeros* tenían una gran belleza expresiva pues se presentaron como una aparición real y mágica y así los bautizó “objetos de arte y asombro poético”. De manera que la información científica pura pasó al nivel imaginativo-creativo al descubrir que en los *Polímeros* hay otras posibilidades expresivas y de comunicación.

Dar cuenta de toda la actividad creativa de Margherita D'Amico requiere de mucho espacio;

**Y así Margherita D'Amico invade el espacio espiritual de muchas personalidades a quienes entrevistó en el ámbito internacional como Marshall McLuhan, Román Polanski, Alain Delon, Josephine Baker, Geraldine Chaplin, Marcel Marceau, Robert Kennedy, entre otros (...)**

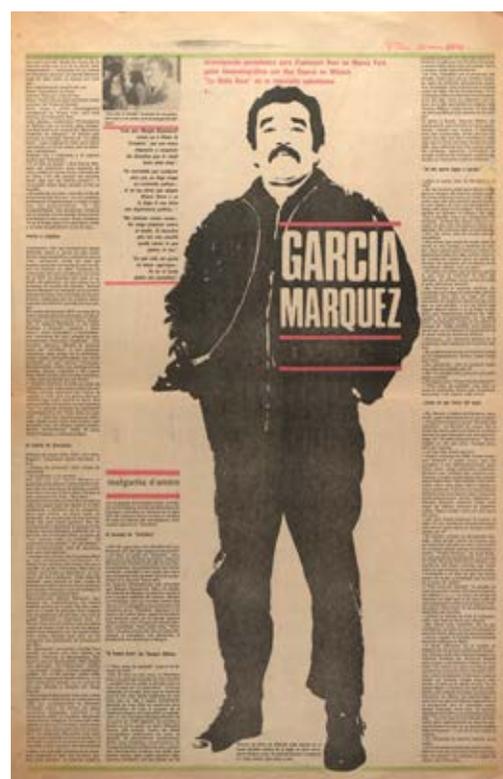
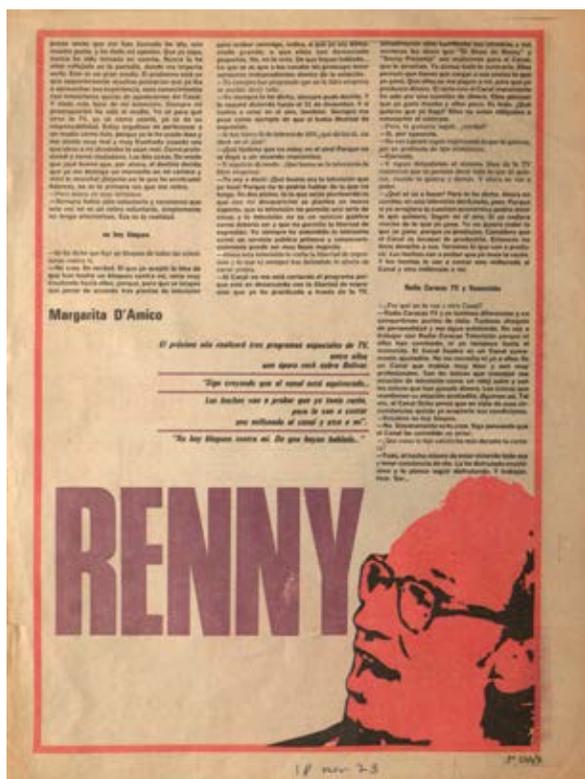
sin embargo, destacamos que mantuvo una actividad permanente que ha dejado huellas como es el caso de participar en coloquios, foros, conferencias, exposiciones, redacciones de textos, publicaciones de ensayos en la revista *Comunicación*, cuyos títulos anuncian la vena creativa de la investigadora; veamos: “La bohemia hipermediática ¿Última Quimera?” (2011); “Amanecer postdigital ¿Cómo será la comunicación en el ‘futuro del futuro’ que ya llegó?” (2013); “Reinventando futuros. Un recorrido de emergencia por la comunicación global del siglo XXI” (2015), y qué decir de su libro *Lo audiovisual en expansión* (1977), cuando pudimos ser testigos de excepción al habernos comentado el génesis de un texto para estudiantes, que pudimos degustar en las aulas de la Escuela de Comunicación Social de la UCV junto con nuestros compañeros y actualizar el significado de la investigación en la comunicación.

Y así Margherita D'Amico invade el espacio espiritual de muchas personalidades a quienes entrevistó en el ámbito internacional como Marshall McLuhan, Román Polanski, Alain Delon, Josephine Baker, Geraldine Chaplin, Marcel Marceau, Robert Kennedy, entre otros; así como algunos latinoamericanos e hispanos: Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, Montserrat Caballé, Paloma San Basilio y los venezolanos: Alejandro Otero, Jesús Soto, Renny Ottolina, Miguel Otero Silva, Diego Rísquez, Juanito Martínez Pozueta, entre otros.

Además, algunos grupos musicales entrevistados en ruedas de prensa y conciertos reseñados por Margherita D'Amico: Miguel Bosé, Eros Ramazzotti, Alí Primera, Desorden Público, Atardecer Llanero.

Igualmente damos cuenta de las informaciones exhaustivas que fueron su aporte como comunicadora social y se destacó en numerosas columnas publicadas en *El Nacional* y *El Universal*, y las series de televisión por los canales 5 y 8 como “Arte y ciencia”, “Pioneros”.

Finalmente, despedimos a Margherita D'Amico quien prestó su cuerpo para la ciencia, al ser intervenida de una operación de corazón abierto en 1981, cirugía que ella misma filmó





El cineasta polaco Roman Polanski entrevistado por D'Amico en Caracas.

como aporte a la medicina, hecho que la mantuvo en una constante delicada salud, pero que supo equilibrar por más de treinta años y es hoy, 12 de octubre de 2017, cuando conocemos que a las 11:50 p.m. se quedó sin signos vitales, y de este modo pensamos que su corazón le jugó una partida a los 79 años, pero que nos dejó el legado y ejemplo de su producción: escritos bien inducidos para que el lector comprometido o no, identificara la grandeza de un mundo por venir que ella no vivirá.

Un último abrazo amiga y compañera ...

**MARGARITA DUQUE DE MÁRQUEZ**

*Comunicadora Social por la UCV.*



Marshall McLuhan entrevistado por D'Amico.

# Margarita D'Amico: lo audiovisual en expansión

HUMBERTO VALDIVIESO

¿Cómo pensar nuestra época? ¿De qué manera sopesar el quehacer intelectual de este tiempo? Ser contemporáneo tiene más de intuir el futuro en el presente que de observar los modismos de nuestro lenguaje actual, inevitablemente, anclado a ciertas formas del pasado. El poeta norteamericano Ezra Pound se refirió a los artistas como “antenas de la carrera”. Apuntaba al carácter visionario del creador. Hablaba de mentes entrenadas para husmear el futuro en el “aquí” y el “ahora”. No señalaba a quienes relatan el presente o el pasado. Tampoco a quien ordena un discurso pensando en causas y efectos. Se refería a seres capaces de construir sistemas de relaciones: enlazar ideas distantes, diseñar formas insólitas, conceptos y modos de conocimiento por venir. El artista-antena es quien teje los discursos del mañana, los próximos espacios del saber.

*Lo audiovisual en expansión* es una metáfora de la complejidad en la era de los medios. Es, asimismo, una síntesis de los discursos desplegados en los espacios de la comunicación masiva. Un estudio eficiente para develar los nexos entre las formas de pensamiento, los imaginarios y las aplicaciones tecnológicas de los siglos XX y XXI. Es un libro donde convergen, bajo la trama elocuente de su tesis provocadora, los lenguajes de las tecnologías emergentes, las retóricas pop y las transformaciones ocurridas en el pensamiento contemporáneo. Él nos introduce tanto en una forma de conocimiento como en una estética de la comunicación. La periodista y profesora Margarita D'Amico desplegó en sus páginas, hace más de cuarenta años, las claves para entender la expansión de la conciencia humana en los medios. Su visión coincide con el *ethos* de ese artista-antena de Pound. El título es la metáfora de una era donde han surgido nuevas escalas, identidades frágiles, miradas reconstituidas, cuerpos alterados y formas expresivas sustentadas en la relación arte, ciencia y tecnología. Es un libro escrito en el contexto del “teatro global” señalado por McLuhan.

Margarita D'Amico conjugó en ese texto el oficio de la sala de redacción, el olfato del reporterismo, la disciplina del escritor, el pensamiento de quien investiga y la estrategia de su discurso didáctico entrenado en las aulas de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela. La voz que habita entre sus párrafos hurgó en la información más avanzada de la ciencia y la tecnología del siglo XX, en las ideas de las grandes mentes del momento y en las obras de las últimas vanguardias. Su estilo se debate entre la funcionalidad y la seducción. Lo importante, para quienes

hemos leído *Lo audiovisual en expansión* en el siglo XXI, no es la tecnología que nos describe –la más adelantada para su época– sino su modo de abordar y entender la comunicación. Es un texto contemporáneo porque, en los años setenta del siglo XX, estaba sintonizando las condiciones del futuro en su presente. Este párrafo, extraído de lo que tituló “Enfoque Científico y Tecnológico” nos da cuenta de ello:

*Lo Audiovisual en Expansión* es producto de la ciencia y a la vez generador de la misma. Ninguna técnica audiovisual puede desligarse de ella y muy poco haría la ciencia sin las técnicas audiovisuales para llegar a la realidad última de las cosas, conocerlas, usarlas, transformarlas, comunicarlas. Sin la TV la Luna no se hubiera vuelto realidad física para el hombre. Sin la ciencia y la tecnología, sin los medios audiovisuales de comunicación, la naturaleza humana no se hubiera extendido al sistema solar y la noción de realidad no hubiera cambiado.

El libro, publicado en 1971 por la Colección Estudios de Monte Ávila Editores, llegó a mí por primera vez hace algunos años. Lo leí gracias a la generosidad e inteligencia de la profesora Elizabeth Safar. Tuve que devolverlo, era un préstamo. Lo regresé con nostalgia ya que no existe en el mercado editorial. En 2011 volvió a mis manos firmado por la autora. Gracias a este gesto –y ritual para quien gusta recibir un libro de manos de su autor–. *Lo audiovisual en expansión* pasó a convertirse, más allá de una clara influencia intelectual que me honra, en un objeto de culto para mi biblioteca. Esto último quedó afianzado por una coincidencia maravillosa: el libro lo diseñó Santiago Pol, maestro y amigo con quien tanto he colaborado.

Margarita D'Amico continúa siendo una mente activa, prolífica. Sus artículos en la revista *Comunicación* del Centro Gumilla son un tránsito de *Lo audiovisual en expansión* a lo que me atrevería llamar: *lo digital en expansión*. Su *site* en Internet, *Labohemihipermediática.com* es un archivo en actualización constante. Ella sigue en el presente del futuro y es para todos los que nos dedicamos al área una referencia inevitable.

**HUMBERTO VALDIVIESO**

Profesor e investigador del CIFIH-UCAB.

Miembro del Consejo de Redacción de la revista Comunicación.



# MARGARITA D'AMICO: EN EXPANSIÓN

GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

*El autor de este ensayo hace un reconocimiento muy sentido y personal a Margarita D'Amico. Comienza diciéndonos: “Debo confesar mi pena y desconcierto al enterarme del fallecimiento de la querida Margarita D'Amico Grossi. Precisamente, estaba esbozando un trabajo sobre la profesora Margarita cuando me dieron la infortunada noticia. Esto fue lo que escribí, en aquel momento, en su honor”.*

**M**argarita D'Amico nació en Alfedena, Italia, el 20 de enero de 1938. Egresó de Periodismo y Letras en la Universidad Central de Venezuela en 1961. Se especializó en el Instituto Francés de Prensa de la Universidad de París y en el Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina. Coordinó el Departamento Audiovisual de la Escuela de Comunicación Social de la UCV en los años sesenta.

Figura destacada en el periodismo cultural. En el diario *El Nacional* publicó sus columnas “Videosfera”, “La Nueva Música”, “Sí y No”, “Espacios”. Y en el diario *El Universal* divulgó su columna “Vanguardia Hipersónica”, que luego fue un programa de la emisora *Radio Caracas Radio*.

Comprendió la función educativa de la televisión. Recordemos “Arte y Ciencia” y “Pioneros” que se veían en la *Televisora Nacional de Vene-*

*zuela y Venezolana de Televisión*. Destacan sus entrevistas a personalidades del mundo del arte, la ciencia, la literatura y el espectáculo: Jesús Soto, Andy Warhol, Marshall McLuhan, Jorge Luis Borges, Román Polanski, por citar algunas.

Colaboró con la revista *Comunicación* del Centro Gumilla y en el Centro de Investigación y Formación Humanística de la Universidad Católica Andrés Bello. Esta institución universitaria luego le publicaría su archivo histórico *La bohemia hipermediática*.

Recuerdo dos momentos importantes con la profesora Margarita D'Amico. El primero tiene que ver con mis estudios en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela. Cuando leí *Lo audiovisual en expansión* (Monte Ávila Editores, 1971), sentí que cada página era una invitación a permanecer con la mente “muy abierta y atenta” ante el mundo y tratar de pon-

derar las situaciones sin que nos dominen prejuicios, dogmatismos ni modas teóricas de turno.

Un segundo momento lo considero de “Oro”. Tuve la dicha de compartir con la profesora Margarita en la Universidad Católica Andrés Bello, en un homenaje que se le hizo a Marshall McLuhan en el centenario de su nacimiento. Conversamos sobre los aportes teóricos de McLuhan y la influencia que en ella tuvo el profesor canadiense.

Al respecto, Margarita escribiría:

**Lo audiovisual en expansión, a la luz de este temprano siglo XXI, no es otra cosa que entender que hay que vivir el presente intensamente, *carpe diem*, en sintonía con nuestra realidad inmediata, local y global.**



¿Qué efectos tuvo McLuhan en mi pensamiento? Profundizar en la especificidad de los nuevos medios, estudiar los procesos, descubrir la importancia de los efectos, el valor del *grund* (el entorno donde se producen los cambios), lograr una alta comprensión de los medios, tomando en cuenta que *comprender no es nunca un punto de vista*, ratificar el hecho de que comunicar lo nuevo es un milagro y seguir investigando en arte y ciencia. (“Hello Marshall: recordando a McLuhan en su centenario”, artículo publicado en la revista *Comunicación* 155, del año 2011).

Hace 46 años Margarita D’Amico desarrolló su teoría de *Lo audiovisual en expansión*. Cito entonces el sentido premonitorio de su propuesta conceptual que estoy seguro que Peter Drucker (padre de la gerencia

moderna) o Steve Jobs (creativo y magnate del sector informático), lo hubieran apreciado en toda su dimensión cultural y comunicacional:

Lo Audiovisual en Expansión es algo muy complejo para expresarlo en una definición. Por ahora es cibernética, tecnotrónica, videosfera. Es música, ruidos, silencio. Mensaje. Masaje. Medios. Procesos. Ambiente... Poder. Es extensión de nosotros mismos, expansión de nuestra consciencia a nivel planetario y universal. Es el agente activo más invi-



sible de los cambios radicales que se están produciendo en el hombre. Pero, por encima de todo, es un fenómeno que no tiene delimitación. Algo de lo cual apenas comenzamos a darnos cuenta. Porque Lo Audiovisual en Expansión es una realidad presente, articulada por muchos casos a la vez y en devenir, la cual sólo podemos sentir si sabemos captar nuestra era y vivirla, si estamos conscientes de nuestro tiempo y no pasamos por él como sonámbulos.

*Lo audiovisual en expansión* de Margarita D’Amico no agota su discurso en la década de los setenta. Es una obra que nos invita a pensar la sociedad de la información y de la comunicación y la convergencia de los medios masivos con Internet. Estamos ante un escenario colmado de noticias e informaciones. También de (des)informaciones, infoxicaciones y narrativas transmediáticas. La subjetividad es ya interactividad virtual, ciberespacio, *Second Life*, redes sociales, prosumidores y rapidización líquida a lo Zygmunt Bauman.

De allí que Margarita D’Amico siempre atenta y *con la cabeza bien puesta*, como diría el sociólogo Edgar Morin, nos habla, desde la expansión de lo audiovisual, de la polución ambiental y tecnológica:

Es importantísimo hacer un real ajuste de cuentas no solo con la historia y con la contemporaneidad, sino también con la naturaleza y el cosmos, que nos están cobrando demasiado caro la estadía en este planeta, el tercero del sistema solar, lo más avanzado de nuestra galaxia, La Vía Láctea. ¿O es que no percibimos los efectos de los cambios climáticos violentos, de los terremotos, tsunamis, deslaves, los efectos tóxicos de las nanotecnologías, y otros flagelos agobiantes? En realidad, todos los procesos relacionados con usos y abusos de las

tecnologías, problemas globales de la comunicación, son muy difíciles de manejar porque constituyen nuevos paradigmas.

*Lo audiovisual en expansión* nos demanda sosiego ante la avasallante sociedad de la información, un mundo muy desbocado, como exclamaría Anthony Giddens, donde en este preciso instante fluyen 200 millones de correos electrónicos, donde se realizan más de 100 mil millones de consultas en Google cada mes y donde se envían 500 millones de tuits al día.

Margarita D'Amico, incluso, advierte sobre una ciber-ética de la información:

Periodistas e investigadores de la comunicación no se pueden quedar con eso de *vive la noticia* (CNN) o *we live it* (BBC World News) y otros lemas parecidos. Es fundamental comprender lo que está pasando en la plataforma global, sin dejarse ofuscar por las señales caóticas del acontecer diario, “de lo que está que arde”; buscar el significado que se oculta detrás de las cosas (ésta también es una actitud propia de los artistas y científicos).

*Lo audiovisual en expansión*, a la luz de este temprano siglo XXI, no es otra cosa que entender que hay que vivir el presente intensamente, *carpe diem*, en sintonía con nuestra realidad inmediata, local y global. Así lo dice Margarita D'Amico:

Los millones de personas que viven pegadas a las redes sociales; los que se des-viven por un iPad de última generación; los que acaban con los teléfonos inteligentes repletos de aplicaciones; los que se preparan para entrar en la web 3.0 –que será semántica, pronostican algunos–, a pesar de las predicciones de Gelernter sobre el final de la red; los que se enteraron de que viene la era del grafeno, adiós pues al silicio y a mil cosas más... Ellos, todos ellos, ni siquiera se han dado cuenta de que el mañana es hoy, que el futuro está aquí y no en lugares lejanos o remotos.

El pensamiento de Margarita D'Amico se expande hacia autores emblemáticos del siglo XX, aspecto que muy bien podemos apreciar en su página web *La Bohemia Hipermediática*. Cito a tres autores y sus respectivas ideas fuerza que influyeron en el trabajo de la profesora Margarita:

Carl Sagan: “Damos sentido a nuestra vida por la trascendencia de nuestras preguntas y la intensidad de nuestras respuestas”.

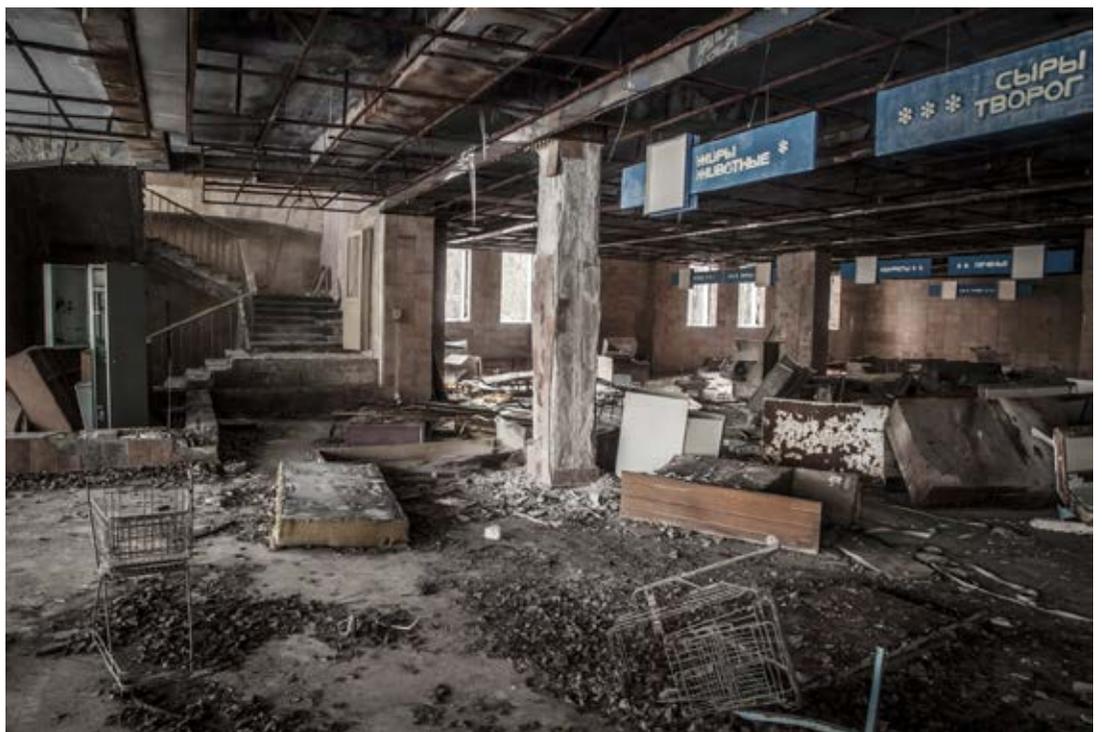
Steve Jobs: “No se dejen atrapar por los dogmas. No dejen que el ruido de las opiniones ajenas ahogue su voz interior. Y lo más importante: tengan el valor de seguir sus impulsos y su intuición, porque de alguna manera son los que saben lo que quieren ser”.

Marshall McLuhan: “A través de mis estudios sobre la poesía descubrí, hace mucho tiempo, que la tarea del artista es ser la antena de la carrera. El capta los mensajes mucho antes que cualquier otra persona. Está en una posición para guiar, ayudar a la navegación, a la gente que se está moviendo en aguas turbulentas. (Marshall McLuhan, entrevista con Margarita D'Amico en Caracas, publicada en *El Nacional*, cuerpo C, 9 de mayo de 1976).

Margarita D'Amico siempre estará “en expansión” entre los seres creativos, honestos y perseverantes. Y también por las preguntas que le hizo a la vida y por las respuestas que recibió, por trascender el pensar convencional y los lugares comunes; y por mantener su labor divulgativa y educativa en todas las facetas que le tocó emprender en su prolífica existencia.

#### GUSTAVO HERNÁNDEZ DÍAZ

*Profesor Titular de la UCV. Fue director del Ininco-UCV. Doctor en Ciencias Sociales. Miembro del Consejo de Redacción de la revista Comunicación.*



# Bajos salarios, censura y poca preparación afectan al gremio periodístico en Venezuela

*La asociación civil Medianálisis presentó los resultados de una investigación sobre la situación del periodismo en Venezuela, los cuales exponen que este gremio de comunicadores atraviesa severos problemas por la crisis económica, las agresiones que recibe y las fallas de preparación que limitan el ejercicio profesional.*

**VÍCTOR MANUEL ÁLVAREZ RICCIO**

**M**edianálisis hizo su exposición la mañana del 4 de octubre, en la sede del Instituto de Teología para Religiosos (ITER), en Altamira. Ahí, los asistentes conocieron que esta es la tercera vez que se desarrolla una investigación con estas características, que fueron encuestados 368 periodistas y que la muestra estuvo distribuida en distintos estados del país (el Distrito Metropolitano, Vargas, Lara, Bolívar, Táchira, Aragua, Carabobo, Anzoátegui y Zulia). Fueron encuestados, entre marzo y mayo de 2017, periodistas que trabajaban en todos los tipos de medios: 76 periodistas de impresos, 71 de televisoras, 137 de radios y 84 de medios digitales.

El estudio incluyó las perspectivas de periodistas que realizan diferentes trabajos: reportero de calle, redactor, columnista, ancla y editor. Por otra parte, la investigación especificó la distribución de la muestra según el sexo de los encuestados: hombres, 48,8 %; mujeres, 51,2 %. También Medianálisis indicó las edades de los periodistas que participaron: menos de 30 años,

36 %; de 30 a 39 años, 28,5 %; de 40 a 49 años, 21,1 %; 50 años o más, 14,4 %.

## **MUCHO TRABAJO Y SALARIOS BAJOS**

La encuesta revela que 37 % de los periodistas tiene solo un trabajo en algún medio y que 63 % realiza dos o más trabajos para sobrevivir. “Al precisar este tema en términos salariales, se hace manifiesto que 77 % de los periodistas en Venezuela percibe salarios de dos sueldos mínimos integrales o menos por el desempeño de su profesión (...) y apenas 23 % sobrepasa dos salarios mínimos”.

En lo que se refiere a la agremiación y sindicalización de los periodistas, la investigación especifica que 38,3 % de los encuestados está colegiado, 4,6 % pertenece a un sindicato, 13,5 % está asociado de ambas formas y 41,8 % no forma parte de ninguna asociación. Gloria Carrasco, directora de proyectos de Medianálisis, manifestó su preocupación por este dato porque la colegiación es una exigencia para ejercer el periodismo en Venezuela.

Otra dimensión estudiada es la dotación tecnológica con la que cuentan los periodistas para trabajar. Es preocupante, opinó Carrasco, que 52,5 % de los encuestados ha tenido que utilizar algún equipo propio para desarrollar su oficio a pesar de que trabaja en algún medio.

### **PRESIONES QUE LLEVAN A LA CENSURA**

De los 368 periodistas de la muestra, 23,5 % expresó que el medio para el que trabaja “se inclina levemente por una tendencia de pensamiento”; 14,1 %, que en el medio “predomina abiertamente una tendencia de pensamiento”; 8,4 %, que el medio “solo refleja una tendencia”. En el reporte resalta que, entre los periodistas de medios impresos, 63,2 % opinó que hay alguna tendencia en las decisiones editoriales, por lo que los periódicos impresos son los medios menos plurales y equilibrados según los comunicadores encuestados.

Ante la interrogante acerca de si la línea editorial del medio en el que trabaja ha traído problemas, 40,5 % declaró que sí; 4,3 % dijo que no sabe y 55,1 % contestó que no.

En lo que respecta a agresiones sufridas por parte de los periodistas, 50,3 % admitió que ha recibido alguna agresión o amenaza de instituciones o personas ajenas al medio. Se lee en el reporte: “son los medios digitales e impresos los que mayor proporción de agresiones experimentan: 3 de cada 5 de los periodistas que laboran en estos medios consideran que han sido víctimas de algún tipo de agresiones directas o indirectas. En el caso de radio y TV, los datos, aunque menores, son igualmente preocupantes, alrededor de 2 de cada 5”. La mayoría de estas agresiones han sido físicas o verbales dirigidas al medio, amenazas personales al periodista, ataques físicos, detenciones ilegales, daño de equipos, entre otras.

La investigación indica que 31,4 % de los periodistas ha recibido, en algún momento, ins-

trucciones para modificar una información antes de su publicación. Entre las órdenes más frecuentes en este sentido se encuentran cambiar algo de la redacción, dejar de cubrir una noticia o no identificar a una fuente o protagonista. Dice Medianálisis en su reporte: “uno de cada 3 periodistas ha recibido instrucciones significativas para modificar una información ya validada por el medio, lo que es más grave en impresos y en TV”. Por otra parte, 27,7 % de los sujetos reconoció que se ha autocensurado en alguna circunstancia y que omitió o modificó una información para evitar demandas, ataques o para no afectar los intereses de los dueños del medio.

Omar Lugo, director de *El Estímulo*, y Eugenio Martínez, periodista especializado en la fuente electoral, fueron invitados a la presentación de la investigación y expresaron su alarma cuando Carrasco reveló que una parte importante de los periodistas no tenía claridad respecto a las normas, garantías y criterios de calidad del ejercicio de su profesión. Entre los periodistas, 43,5 % consideró que es necesaria la intromisión del Estado en la labor periodística a pesar de los mecanismos de control, calidad y transparencia de los medios, lo cual es incorrecto. Asimismo, los expertos criticaron que 26,2 % de la muestra opinó a favor de la idea de que el Estado censure “aquellas informaciones que atenten contra la moral”.

Para Martínez, los resultados del estudio de Medianálisis deberían causar una reunión urgente de directores de escuelas de comunicación social, representantes del Colegio Nacional de Periodistas y de asociaciones civiles para que reflexionen sobre cuáles son las fallas de formación que llevan a un grupo importante de periodistas a desconocer los derechos que debería defender.

Lugo dijo que el hecho de que parte de los periodistas admita que el Estado censure sus publicaciones es signo de una “enfermedad” que padece la sociedad venezolana, cuya democracia está debilitada. “Lo más duro es que hay periodistas que creen que el Estado debe decir lo que es bueno y lo que es malo (...). Los medios tienen que negarse hasta la muerte a caer en este juego”, enfatizó el director de *El Estímulo*.

**(...) "son los medios digitales e impresos los que mayor proporción de agresiones experimentan: 3 de cada 5 de los periodistas que laboran en estos medios consideran que han sido víctimas de algún tipo de agresiones directas o indirectas. En el caso de radio y TV, los datos, aunque menores, son igualmente preocupantes, alrededor de 2 de cada 5".**

### NECESITAN MÁS FORMACIÓN

Ante estas situaciones, Carrasco, Martínez y Lugo coincidieron en que es indispensable realizar más conversatorios y actividades que exploren los problemas que atraviesa el gremio periodístico en Venezuela. Esta necesidad se hace más patente porque, de acuerdo con la encuesta, solo 48,5 % de los periodistas ha cursado, durante el último año, algún estudio para aumentar sus capacidades. Entre los que sí han realizado algún curso, la mayoría participó en actividades que duraron menos de cuarenta horas.

“El tema de la actualización profesional debe también preocupar a empresas periodísticas, a los gremios, a las instituciones educativas, orga-

nizaciones no gubernamentales y, especialmente, a los comunicadores sociales dedicados al periodismo, en el entendido de que es esta una garantía de calidad informativa. Existe una proporción muy grande de profesionales que no se están formando, y a lo sumo, cuando lo hace, es con cursos con escasas horas académicas”, concluye el informe de Medianálisis.

**VÍCTOR MANUEL ÁLVAREZ RICCIO.**  
*Periodista. Estudiante de la Maestría de Comunicación Social para el Desarrollo. Profesor de Sociología de la Comunicación y Semiótica.*



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

# Dossier



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

# SILENCIOS FRÁGILES

*En las siguientes páginas se analiza, a raíz de las protestas callejeras contra el Gobierno de Nicolás Maduro, cómo el venezolano ha migrado radicalmente sus consumos mediáticos de los medios tradicionales hacia los electrónicos para informarse y comprender la situación política que vive el país en buena parte del año 2017.*

RAFAEL QUIÑONES

A pesar de que en teoría la actual sociedad humana disfruta de los mayores índices de libertad y bienestar que la historia ha registrado hasta el momento, la sombra de la distopía asoma en cada esquina al examinar la realidad del mundo en que vivimos. El hombre contemporáneo tiene el hábito, a veces muy sano, de desconfiar de la lectura “oficial” que de la realidad recibe de las élites del poder. Cultiva un escepticismo, a veces moderado, y otras veces crónico, de que vive el mejor de los mundos posibles. El hombre cuanta más libertad tiene, más desconfía de la certeza de ser libre.

Muchos analistas en las sociedades libres tratan de detectar paralelismos entre las distopías totalitarias que existieron en el siglo XX y las comunidades humanas actuales del Siglo XXI. Igualmente apelan a clásicos de la ficción tratando el tema que se ha hecho más recurrente para evaluar el actual estadio de la civilización humana.

Los temores de que la humanidad está derivando en una civilización donde se manipula la información y se practica la vigilancia masiva y la represión política y social se hacen cada vez más masivos.

*“No hay que depender de las mayorías silenciosas, el silencio es frágil, un grito puede romperlo...*

*El ruido depende del silencio del que procede. Cuanto más absoluto es éste, más escandaloso es aquel”.*

ALAN MOORE. V. DE VENDETTA.

De las ficciones que cada vez más se rescatan en estas evaluaciones, destacan *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley y *1984*, de George Orwell. En la primera se plantea la supresión de la guerra y la pobreza al costo de eliminar rasgos humanos como la familia, la diversidad cultural, el arte, el avance de la ciencia, la literatura, la religión y la filosofía. En Orwell, se introduce la noción de un poder absoluto llamado “Gran Hermano”, que controla la sociedad humana bajo factores como la guerra, la pobreza, la desinformación y el cultivo intensivo del odio en las mentes humanas.

En 1985, el sociólogo y crítico cultural estadounidense Neil Postman propuso una visión de estos temas en *Divertirse hasta morir*, un ensayo en el que desde el prefacio, Postman plantea la hipótesis de que fue Huxley y no Orwell quien tenía razón en su vaticinio.

Como habitante de una sociedad libre, Postman no teme un futuro de gobiernos totali-

tarios y de estados policiales que coartan las libertades individuales, censuran la información, ocultan la verdad y amenazan con castigos en medio de un ambiente de pobreza y escasez. El sociólogo norteamericano cree más bien que la humanidad se dirige a un mundo donde los ciudadanos han sacrificado voluntariamente sus derechos, han perdido el interés por la información o por la verdad y se han entregado a una cultura trivial y obsesionada con el placer.

En el 2009, inspirado en el ensayo de Neil Postman, el dibujante Stuart McMillen adaptó las ideas del primero en formato de comic para hacer comparaciones de las perspectivas de distopía de Huxley y Orwell de una forma resumida pero bastante completa. La forma en que las élites dominan a las sociedades no deja claro que es más

Huxley que Orwell el que estaría triunfando, al menos en las “sociedades libres” del mundo:

- Orwell temía que el Estado totalitario censurara libros, mientras que Huxley temía que la censura no fuera necesaria porque nadie estaría interesado en leer ningún libro.
- Orwell temía que se privara a los individuos de la información, mientras que Huxley creía que a los seres humanos se les diera tanta información que redujera a las personas a la pasividad y el egotismo.
- Orwell orientaba sus inquietudes en que la verdad se le ocultara al público, mientras que Huxley desvelaba que la verdad fuese ahogada en un mar de informaciones irrelevantes.
- George Orwell presagiaba una cultura cautiva por parte del Estado, mientras que Huxley intuía que la cultura humana degeneraría en una cultura trivial, enfocada por los sensoграмas, las orgías latrías y la pelota centrífuga.
- Orwell veía que en su distopía a la gente se le controlaba por medio del dolor, mientras que para Huxley se le controlaba infligiéndole placer.

Quienes vivimos actualmente en un país con serias “regresiones democráticas” sentimos que las exposiciones de Postman y MacMillen tienen validez en el sentido completamente inverso de sus afirmaciones, donde es Orwell y no Huxley quien parece estar triunfando en nuestros países. La distopía de Huxley se basaba en las potencialidades de una sociedad inmensamente rica, mientras que las de Orwell apostaban a una sociedad pobre, muy ajustada a la realidad de muchas sociedades del Tercer Mundo.

Aquí la verdad se oculta y se censura, porque simplemente apostar a una sobresaturación de información para aturdir al público sería arriesgarse a que se filtraran informaciones perjudiciales a la imagen del Gobierno, además de no contarse en el sector público y privado de las comunicaciones la suficiente producción de información para generar esa deseada sobre estimulación de los sentidos humanos que llevara a la apatía de la opinión pública.

Es más fácil recurrir a lo que ya se sabe que funcionó en el siglo XX: la censura, la colonización de la información por parte del Estado, la privación de fuentes de información y el fomento de la cultura de odio en las masas.

Desde el año 2002, el gobierno venezolano, luego de su fugaz derrocamiento por parte de una alianza opositora de políticos, militares y empresarios venezolanos, tuvo la enorme consciencia del poder de los medios de comunicación tanto para desestabilizar el poder del Estado nacional, como también para garantizar su hegemonía en el tiempo.

Desde ese año, el gobierno venezolano se lanzó a un proceso de colonización del imaginario mediático venezolano, incrementando el radio de acción de los medios estatales (radio, televisión y prensa), imponiendo legislación que restringiera información incómoda al gobierno en los medios privados, la penetración de una cultura de odio en la política venezolana y la generación de una política comunicacional que girara en torno al culto a la personalidad del presidente de la República: Hugo Chávez y Nicolás Maduro respectivamente.

Esta política comunicacional, enlazada al carisma del fallecido Hugo Chávez, así como la distribución de altos ingresos en materia de

**Pero igualmente ese caos evita una centralización de la información que pueda controlar los centros de poder mediático colonizados por el Estado venezolano, porque como diría Enrique Tierno Galván “Bendito sea el caos, porque es síntoma de libertad”.**

petróleo, han sido vitales para garantizar la continuidad de la revolución bolivariana en Venezuela.

Más tanto Orwell como Huxley, si bien son excelentes referentes brújulas para evitar los males del totalitarismo, no son para nada manuales de políticas públicas infalibles para controlar de forma indefinida a una sociedad.

Tanto *Un mundo feliz* como *1984* necesitan de maquinarias de control muy bien articuladas entre sus partes para tener un dominio de los seres humanos perpetuo y absoluto, lo cual la realidad ha demostrado que es imposible.

Desde el 2013, el proceso iniciado por Hugo Chávez y continuado por Nicolás Maduro ha demostrado una debacle sostenida en sus órganos de dominación sobre Venezuela que pone en duda el poder absoluto de los manuales distópicos de antaño, siendo la mayor expresión de esa debacle la derrota electoral del oficialismo en el 2015.

Porque en medio de tanto control sistémico sobre la percepción de la realidad, subsiste el factor caótico del individuo de percibir con sus propios sentidos lo que sucede a su alrededor e interpretarlo a su criterio.

Igualmente la aparición de nuevos medios de información, que si bien pueden ser utilizados por las elites para generar nuevas formas de dominación, han demostrado ser más caóticos y menos dóciles que sus antecesores para prestarse a favor de la dominación social de los gobiernos, y más bien han sido utilizados de manera alternativa para acercar a los ciudadanos a la verdad que los rodea en medio de la censura.

Las protestas comenzadas en abril de 2017, nacidas inicialmente a raíz de la usurpación de las atribuciones del Parlamento nacional (Asamblea Nacional) por parte del Tribunal Supremo de Justicia y el Ejecutivo nacional, y luego la convocatoria ilegal a una Asamblea Nacional Constituyente, han puesto a dudar que la política de colonización mediática por parte del Estado venezolano sea infalible.

Ante una política de desinformación en los medios estatales y de vacío informativo en la mayor parte de los medios privados tradicionales (televisión, radio y prensa escrita), los venezolanos se han volcado a los portales digi-

tales en la red, a las redes sociales y los mensajes electrónicos por dispositivos móviles para vencer la censura del Gobierno venezolano.

No siempre esa información es fiable y en muchas ocasiones es generada por operadores gubernamentales para producir desintegración política contra todo movimiento de protesta contra el Gobierno. Pero igualmente ese caos evita una centralización de la información que pueda controlar los centros de poder mediático colonizados por el Estado venezolano, porque como diría Enrique Tierno Galván “Bendito sea el caos, porque es síntoma de libertad”.

#### LA CRISTALIZACIÓN DE UNA CULTURA DE SILENCIO

Para el 4 de abril de 2017, el Instituto Prensa y Sociedad de Venezuela (IPYS) presentó un retrato del ejercicio del periodismo, a través de una consulta con 252 periodistas de dieciocho estados del país, y delineó unas propuestas para mejorar las condiciones de libertad de expresión y el derecho a la información en Venezuela.

Las periodistas Marianela Balbi, directora ejecutiva de IPYS Venezuela, y Mariengracia Chirinos, directora de libertades informativas, dieron a conocer los detalles de *Un minuto de silencio. Estudio de censura y autocensura en periodistas y medios 2016*, a través de una videoconferencia realizada el martes 4 de abril a las 11 de la mañana.

En dicho informe, el 86 % de los consultados llegó al consenso de que el principal problema para el periodismo en Venezuela lo representa el cierre de las fuentes de información de interés público, manejadas por instancias estatales y no estatales.

Este grupo ha enfrentado la opacidad a ritmos diferentes. Para 51 % de los periodistas el cierre de fuentes de información fue una dificultad de *alta frecuencia*, mientras que para 23 % ocurrió *medianamente* y para el 12 % restante fue *poco frecuente*.

Con alta, mediana y poca regularidad, 87 % de los periodistas fue afectado por las negativas

**George Orwell presagiaba una cultura cautiva por parte del Estado, mientras que Huxley intuía que la cultura humana degeneraría en una cultura trivial, enfocada por los sensogramas, las orgias latrías y la pelota centrífuga.**

**La información se ha visto afectada con la intimidación en momentos en los que se denomina enemigo interno al ciudadano independiente. Hay una criminalización de la ciudadanía a través de medios del Estado.**

de funcionarios a ofrecer declaraciones sobre informaciones de interés público. A 48 % de este grupo, esta situación le ocurrió con una *alta frecuencia*.

Esta misma práctica fue asumida en el sector no estatal de la sociedad, pues 75 % de los consultados indicó que también recibió negativas constantes de voceros de instituciones privadas e

independientes a ofrecer declaraciones sobre asuntos de interés público. Mientras tanto, 82 % de los consultados evidenció que el fenómeno de la opacidad se manifestó a través del ocultamiento y las dificultades para acceder a documentos y datos oficiales relacionados con el acontecer de la política, la economía y el ámbito social del país.

Pero uno de los elementos a resaltar del informe de IPYS, que se ha evidenciado en los últimos dos años, es la sumisión de las empresas de los medios de comunicación ante las presiones gubernamentales para que los periodistas rectifiquen informaciones –debidamente verificadas– que afectan la imagen del Gobierno.

De los 252 periodistas, 48 % dio cuenta de esta situación como una de las manifestaciones de la censura interna, con la intención de evadir la cobertura de denuncias que involucren al poder estatal. Este fue el mismo promedio de la percepción de los periodistas consultados en 2015, mientras que en 2014 fue de 44 %.

El IPYS afirma en su informe que en el 2016, hubo prohibición por parte de los medios de comunicación para cubrir los conflictos con las autoridades de gobierno (27 %) y la escasez de alimentos (23 %). Los medios también evitaron hablar sobre las demandas por informar que afectan a los periodistas y empresas mediáticas, según la percepción del 22 % de los entrevistados.

Los periodistas también prefirieron la autocensura antes que hacer la cobertura de actos violentos y de seguridad ciudadana (22 %); la escasez de alimentos e insumos de primera necesidad (20 %); los conflictos con grupos de manifestantes violentos (19 %); el tráfico y consumo

de drogas (18 %); asuntos de seguridad nacional (13 %); el control cambiario (7 %); los intereses de anunciantes (7 %); y relacionados con la infancia (7 %).

Luisa Torrealba, investigadora del Ininco, expresa su preocupación por lo que considera una política comunicacional gubernamental con criterios de guerra:

La información se ha visto afectada con la intimidación en momentos en los que se denomina enemigo interno al ciudadano independiente. Hay una criminalización de la ciudadanía a través de medios del Estado. Es grave, además, que se usen las cadenas para violar el derecho a la defensa, exponer al escarnio público a supuestos implicados en hechos delictivos.

Torrealba también recuerda que Venezuela es uno de los países con la conexión a Internet más lenta en el continente. “Eso hace que recursos como fotografías y videos sean de difícil acceso. Además, hay intermitencia en las conexiones, así como en las transmisiones de cableras, que en varias ocasiones indican tener dificultades técnicas cuando uno quiere sintonizar un canal”.

Todo esto se anunciaba en los primeros días de las manifestaciones en contra del Gobierno a raíz de la decisión del Tribunal Supremo de Justicia de atribuirse potestades de la Asamblea Nacional, en detrimento del Parlamento venezolano.

#### **DISPAREN CONTRA LOS PERIODISTAS**

Para comienzos de las protestas en abril de 2017, la represión contra los medios y la censura gubernamental contra los mismos se hizo patente. Por ejemplo, ocurrían las manifestaciones del 19 de abril (una de las primeras de mayor intensidad de esos meses de protesta) fueron sacados del aire *Todo Noticias* (Argentina) y *El Tiempo Televisión* (Colombia). Más tarde, *Antena 3* (España) fue suspendida temporalmente por la transmisión del programa “Venezuela al límite”. Dichos medios eran alternativas para aquellos venezolanos que se quedaron sin posibilidades de informarse, por la autocensura en los canales de señal abierta y después de la orden del Gobierno de eliminar de

la parrilla de las cableras a otros como *CNN* en español y *NTN24*.

A lo sucedido con los canales internacionales se sumaron las fallas de transmisión que presentaban desde ese día los medios digitales *Vivoplay* y *VPITV*, que después del bloqueo ordenado por Conatel el 7 de abril, solo se podían ver a través de portales de noticias con los cuales habían hecho alianzas. Fuentes de *El Tiempo Televisión* afirmaban que lo ocurrido con su señal fue ordenado por el mismo organismo y que funcionarios de la GNB fueron hasta las oficinas de Directv (servicio de televisión por cable) para que sacaran del aire el canal.

En el contexto radial, pocas emisoras hicieron coberturas de lo que ocurría en las calles. En la mayoría se escuchaba música, programas de variedades o alocuciones repetidas del presidente Nicolás Maduro, impuestas por los órganos del Poder Ejecutivo nacional.

El 12 de julio de 2017, el Instituto Prensa y Sociedad (IPYS) publicó el informe *Cobertura bajo riesgo*, donde se evaluaba el balance de las libertades informativas en el contexto de manifestaciones entre marzo, abril, mayo y junio. La investigación manifiesta que en ese período de tiempo se dieron 299 víctimas de violaciones a la libertad de expresión. Las acciones de violencia física de cuerpos represivos se intensificaban, lo mismo que los ataques con proyectiles de bombas lacrimógenas y disparos con perdigones.

- En alertas contra la libertad de expresión, hubo 8 en el mes de marzo, 85 durante el mes de abril, 80 en el mes de mayo y 26 en el mes de junio. Total, 199 alertas en cuatro meses.
- En esos cuatro meses de evaluación del IPYS, se reportaron 539 violaciones a la libertad de expresión, de las cuales, 108 fueron agresiones de cuerpos policiales, militares y paramilitares oficialistas contra medios de comunicación; 40 lesiones por lacrimógena contra personas asociadas al sector; y 11 incidentes de heridos por perdigones.
- De las personas agredidas asociadas a los medios de comunicación, 64 de ellos eran reporteros gráficos, 142 eran reporteros, 33 laboraban como camarógrafos, 17 eran corres-

ponsales extranjeros, 8 choferes de medios, 6 productores de medios, 4 asistentes de producción, 2 directores de medios, 2 locutores, 1 editor y ciudadano asociado a medios. Total, 280 agredidos.

- Del total de casos de agresiones contra medios, 124 están atribuidos a funcionarios de seguridad del Estado; igualmente se han dado 29 detenciones arbitrarias contra individuos asociados a medios y 3 amenazas de acciones legales contra medios.
- En el total de casos según el tipo de medios, se han dado 73 contra medios digitales, 43 de impresos, 38 de televisión, 43 asociadas a organizaciones políticas, 34 contra emisoras de radio (en este período de tiempo se cerraron 24 radio-emisores por orden de Conatel), y 11 contra agencias de noticias.
- De los ataques contra medios, se han registrado 182 casos: 79 ataques directos contra medios privados e independientes; 50 hechos de intimidación; 30 casos de robo; 1 caso de robo de información; y 22 ataques a herramientas de trabajo.
- De los victimarios, 124 eran funcionarios de seguridad estatal, 13 asociados a ministerios y dependencias gubernamentales, 3 de ellos eran funcionarios de instituciones públicas, 3 asociados a gobernaciones y alcaldías, 2 asociados a la Presidencia de la República y 1 a un legislativo regional.

El 16 de julio de 2017, la Mesa de la Unidad Democrática (MUD), con base a una iniciativa de la Asamblea Nacional, realizó un plebiscito para darle la oportunidad a la ciudadanía de decidir si la Asamblea Nacional Constituyente (ANC) convocada en mayo de 2017 por el presidente Nicolás Maduro era válida o no, si las Fuerzas Armadas deberían respaldarla o no, y si había que llamar a elecciones generales en el país lo más pronto posible.

En ese contexto, el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa denunció que Conatel “ordenó a las radios y televisoras no llamar consulta popular a la jornada, prohibir a anclas y periodistas fomentar o llamar a la participación y, además, obligó a estos mismos medios a no publicar las piezas de publicidad y propaganda

que habían sido pautadas por la Mesa de la Unidad Democrática”. De hecho, en algunos medios suspendieron entrevistas con personalidades políticas impulsoras del plebiscito.

El mismo domingo, fue poco lo que sobre el plebiscito se escuchó en la radio. En AM, *Radio Caracas Radio (RCR)* era la única que hacía la cobertura con pases en caliente desde los centros de votación en Caracas y en el interior, con el operativo “Plebiscito Sí”. En FM lo hizo *Radio Fe* y *Alegría*. En ambas emisoras, durante toda la jornada, entrevistaron a personajes que apoyaban el proceso, como la ex defensora del pueblo Gabriela Ramírez.

Entretanto, las estaciones radiales del Estado transmitían información sobre el simulacro de las elecciones de la constituyente convocado por el CNE para el mismo día. Las emisoras de circuitos como *FM Center* y *Unión Radio* hicieron pocas transmisiones en vivo con informaciones de la consulta popular y del ensayo de las elecciones previstas para el 30 de julio.

En materia televisiva, *Globovisión* hizo algunos pases en caliente desde ciudades como Maracaibo, Maracay y Valencia. Hay que destacar que intentaban hacer una cobertura equilibrada al hablar, en la misma transmisión, de la consulta nacional y el simulacro del proceso convocado por el Gobierno.

Al mediodía *Televen* y *Venevisión* emitieron sus noticieros, algo no habitual para el día domingo, como un sustituto de las transmisiones en vivo. La información en ambos era que por una noticia sobre la consulta popular, hubo una sobre el simulacro electoral chavista.

El lunes 17 de julio, cuando la MUD comunicó los resultados del plebiscito, ningún canal de señal abierta emitió en vivo las declaraciones de Freddy Guevara, primer vicepresidente de la Asamblea Nacional, en las que anunció un paro de 24 horas el jueves de esa semana y la designación de los magistrados del Tribunal Supremo de

Justicia que se realizó el viernes de esa misma semana.

*Globovisión* hizo retransmisiones con declaraciones de Samuel Moncada y Diosdado Cabello. *Venevisión* y *Televen* emitían telenovelas justo en ese momento. Mientras tanto, iniciativas de televisión transmitidas por Internet sí difundieron noticias relacionadas con el hecho: *Te Lo Cuento News*, *Capitolio TV*, *VPI*, *Vivo Play*, así como páginas web como *Runrunes*.

En este contexto, la cobertura de hechos noticiosos por parte de medios tradicionales, sumada a la progresiva censura y autocensura dominante en la mayoría de los medios de comunicación en Venezuela, fomenta que sea la plataforma electrónica el medio en que la gente se ha mantenido informada de los hechos noticiosos del país en el ambiente de protestas callejeras de abril, mayo, junio y julio de 2017.

Hay que tomar en cuenta que un estudio de Tendencias Digitales indica que los venezolanos se informan bastante por este tipo de plataformas debido al bloqueo y autocensura de los medios tradicionales de información.

Andrés Cañizález, profesor de comunicación social de la UCAB y miembro de Medianálisis, advierte de la preponderancia del uso de WhatsApp para informarse.

La dinámica del ciudadano no pasa por encender la televisión, en algunos casos se asume la radio como alternativa. En esta crisis de 2017, ha surgido un gran referente informativo, para bien o para mal, que es Whatsapp. Buena parte de la población se informa por lo que recibe a través de sus contactos. Si bien, sigue habiendo una referencia en el público profesional joven y adulto medio de acudir a Twitter y demás redes sociales, esta herramienta de mensajería ha tenido un papel determinante. Muchos medios impresos se han sumado a iniciativas digitales, además de seguir trabajando en papel, pero el tema de Whatsapp ha tenido ciertas reservas porque es difícil conocer su impacto.

Por lo tanto, ante el *black-out* de los medios tradicionales de comunicación, la crisis política de Venezuela ha disparado el consumo de medios electrónicos de comunicación social para saber la evolución de las protestas calle-

**Por lo tanto, ante el *black-out* de los medios tradicionales de comunicación, la crisis política de Venezuela ha disparado el consumo de medios electrónicos de comunicación social para saber la evolución de las protestas callejeras contra el Gobierno y otras dinámicas del conflicto político venezolano.**

teras contra el Gobierno y otras dinámicas del conflicto político venezolano.

### CIFRAS DE CONSUMO DE INTERNET PREVIOS A LA CRISIS

El desplazamiento acelerado de los consumos noticiosos de los medios tradicionales hacia los electrónicos como redes sociales, televisión por Internet, portales digitales de noticias y servicio de WhatsApp, hacía imperioso una investigación para conocer las pautas de consumo en torno a estos nuevos medios.

More Consulting, empresa especialista en opinión pública, hizo dos estudios sobre el tema en el año 2017, una en marzo y otra en mayo, para medir el impacto de la información digital en las nuevas protestas contra las acciones del Gobierno de Nicolás Maduro y las medidas anunciadas por el Tribunal Supremo de Justicia para quitar atribuciones al parlamento nacional.

A finales del mes marzo, en vísperas del nuevo ciclo de protesta contra el Gobierno de Nicolás Maduro y el TSJ, se procedió a evaluar la percepción de la opinión pública de manera empírica y cualitativa a través de encuestas de campo sobre el tema de los consumos digitales de los venezolanos, al menos en materia de Internet. En ese momento se recolectaron los siguientes datos. Primeramente, a manera de introducción, se pudo evaluar que el 54,1 % de los encuestados en la investigación *navegaba diariamente* en Internet, mientras que 21,2 % de los sujetos entrevistados afirmaba *nunca* utilizar el servicio de Internet. En coherencia con lo anterior, el 54,9 % de los encuestados afirmaba disfrutar del servicio de Internet en su hogar frente a 21,2 % de los encuestados que decían no disfrutar del servicio bajo ninguna modalidad.

Ante la pregunta “¿Para qué actividad usted necesita más el servicio de Internet cotidianamente?”, un 30,3 % de los encuestados dijo que por *razones de trabajo*, un 21,2 % afirmó que *no utilizaba el servicio* y un 21,1 % expresó que *para mantenerse informado*.

Interrogando a los sujetos encuestados sobre “¿Cuál actividad realiza más usted cuando utiliza el servicio de Internet?”, el 20,1 % contestó que para *revisar correo electrónico*, 19,8 % para

*revisar redes sociales* (Facebook, twitter, Instagram) y 15,2 % para *revisar portales de noticias*.

Al preguntar a los encuestados cuantas veces a la semana consultaban páginas web que publicaban noticias, el 29,2 % afirmó que *todos los días*. De los portales de noticias más visitados, el 13,8 % optaba por *La Patilla* como el portal que con mayor frecuencia visitaban, un 11,7 % escogía *Dólar Today* y un 8,8 % *Noticias 24*; un 32,4 % decía *navegar muy poco por Internet y no visitar*, por lo tanto, portales de noticias.

Con respecto a las redes sociales, el 39,5 % de los sujetos encuestados dijo *revisarlas todos los días*, mientras que un 38,5 % de la muestra dijo que *nunca revisa las redes sociales*.

En relación a cuánto se usan las redes sociales para enterarse de los sucesos que acontecen en Venezuela y el resto del mundo, el 41 % de los encuestados afirmó usarlo *mucho o algo* para mantenerse informado, frente a 56 % que dijo usar *poco o nada* las redes sociales para mantenerse informado a nivel nacional e internacional.

De las redes sociales más utilizadas para mantenerse informado de lo que sucede en el país y el resto del mundo, un 33,5 % dijo informarse por medio de *Facebook*, otro 12,5 % de los encuestados afirmó hacerlo por *Twitter* y 1,8 % a través de *Instagram*.

La investigación dejaba claro que solo el 40 % de los venezolanos usaba de manera relativamente cotidiana las redes sociales para mantenerse informado y menos del 30 % de los sujetos que habitan Venezuela visitaban de manera recurrente portales de noticias digitales para estar enterados de los acontecimientos nacionales e internacionales que les podían afectar.

### LAS FORMAS DE ROMPER EL SILENCIO

Para la primera semana de mayo de 2017, More Consulting, con la intención de medir los consumos en materia de información de los venozo-

**(...) el 40 % de los venezolanos usaba de manera relativamente cotidiana las redes sociales para mantenerse informado y menos del 30 % de los sujetos que habitan Venezuela visitaban de manera recurrente portales de noticias digitales para estar enterados de los acontecimientos nacionales e internacionales que les podían afectar.**

lanos y detectar cómo los mismos se informaban de la dinámica de las protestas contra el Gobierno que ya llevaban más de un mes de duración, hizo un nuevo estudio sobre el tema.

Tocando áreas de popularidad de figuras públicas y evaluación de las protestas contra el Gobierno nacional y las decisiones del Tribunal Supremo de Justicia, quiso también averiguar

cómo se informaban los venezolanos en medio de las protestas callejeras anti-gubernamentales. Especial énfasis en cómo la gente se informaba y se organizaba para saber cómo manifestar y a qué zonas de sus respectivas localidades tenían que desplazarse para concentraciones, marchas y trancas urbanas.

De una encuesta realizada a 600 personas, el 33,2 % de los individuos manifestó que para enterarse de las convocatorias para marchas, concentraciones y demás actividades de la oposición usaban *redes sociales* (Twitter, Facebook, Instagram y otros); frente a 30,2 % de los encuestados que *nunca se enteró* de las convocatorias de tales actos; 19,2 % se enteró en ese momento a través de *páginas webs o periódicos digitales*; y 7 % a través de *llamadas telefónicas* de amigos y familiares.

En cuanto a las convocatorias, los encuestados se enteraron de las mismas, al menos en el 55 % de los casos, *antes* que se realizara la actividad, el 24 % *en el mismo momento* en que se realizaba la actividad, y 18,7 % se enteró cuando *la actividad ya había culminado*.

Para enterarse del desenlace de las protestas, un 33 % de los encuestados afirmó que lo hizo por *medios tradicionales* como televisión y radio; el 30,8 % por medio de las *redes sociales* (Twitter, Instagram, Facebook); un 17,7 % dijo haberse informado a través de *grupos de Whatsapp y mensajería de texto*; y 10,3 % se enteró al *protagonizar ellos mismos las protestas*.

Ante la pregunta “¿Ha recibido usted, esta semana, rumores de eventos desestabilizadores, saqueos, amenazas de colectivos, conatos de violencia, supuestas declaraciones y acciones de

voceros de la oposición y del Gobierno de manera directa o indirecta?”, el 24,5 % de los encuestados contestó *afirmativamente*, añadiendo que los recibía *con frecuencia*; un 18,8 % recibió dichos mensajes pero *de manera más escasa*; y un 53,2 % *nunca* recibió mensajes de este tipo. Entre quienes recibieron mensajes de este tipo, un 36,5 % dijo que desde las *redes sociales* (Twitter, Facebook, Instagram); un 35,4 % por *grupos de Whatsapp y mensajería de texto*; y un 10,4 % dijo recibir estos mensajes desde *portales de noticias digitales*.

De los sentimientos que les generaba este tipo de mensajes y rumores recibidos en esas semanas de abril a través de medios electrónicos mayoritariamente, el 25 % dijo que tuvo sentimientos de *ansiedad/confusión*; un 23,5 % afirmó haber sentido *miedo/temor*; un 21,2 % de los encuestados manifestó haber sentido *felicidad/esperanza*; y 19,6 % dijo haber experimentado *incertidumbre/angustia*.

Cuando se preguntó a los encuestados cuál sería el propósito de estos mensajes o rumores por vías electrónicas, un 27,8 % respondió que era una forma *para que la gente se mantuviera informada*; un 21,2 % manifestó que el mensaje estaba *destinado a manipular* a quienes lo recibían; y 10,7 % *para persuadir* a quienes lo oían. Un 32 % de los encuestados no quiso contestar la pregunta.

Para finalizar la encuesta, se le preguntó a los encuestados que después de haber escuchado/leído esos mensajes y rumores, qué reacción les generaba, un 28,2 % afirmó que *no hacía caso de los rumores y seguían dispuestos a protestar*; un 20,5 % respondió que *los rumores eran matrices generadas para desestabilizar al gobierno*; un 17,5 % sintió que *esos rumores le daban coraje para seguir protestando* e ir a la calle para seguir reclamando sus derechos; y 12,5 % afirmó que *los rumores le generaban miedo* pero aun así se sentían motivados a seguir protestando.

## CONCLUSIONES

- Desde el año 2002, el chavismo como movimiento político lanzó una compleja política comunicacional en la cual se trataba de fomentar la hegemonía comunicacional de

**De una encuesta realizada a 600 personas, el 33,2 % de los individuos manifestó que para enterarse de las convocatorias para marchas, concentraciones y demás actividades de la oposición usaban redes sociales (Twitter, Facebook, Instagram y otros)**

los medios del Estado por encima de los del sector privado, la lenta supresión de contenidos incómodos a nivel mediático y la politización radical de los contenidos de los medios gubernamentales.

- Esa compleja política de comunicación derivó en que los medios venezolanos, tanto por capacitación del Estado venezolano como por imposición de legislaciones incómodas a su actividad, lentamente desarrollaran una cultura de censura y autocensura en sus contenidos para evitar ser sancionados. Igualmente el Gobierno a través de sus medios estatales y paraestatales trató de difundir una cultura de odio en las audiencias venezolanas, que reforzara la polarización política del país y así garantizar su estabilidad política ideológica.
- Desde 2013, primero con la muerte de Hugo Chávez y luego con la caída sostenida de los recursos petroleros en el erario público, la eficacia de esta política comunicacional hegemónica empezó a decaer. Sin ingresos monetarios adicionales y figura política carismática, la política comunicacional del Estado empezó a erosionarse cada vez más en su eficacia de crear una burbuja de realidad para cohesionar a los electores proclives a votar por el chavismo.
- A raíz de este deterioro de la política comunicacional del Estado, la elite gobernante de Venezuela se afincó en la represión contra los medios privados que se resistían a adoptar las pautas impuestas por el Estado. Tanto por medio de agresiones físicas como sanciones legales y monetarias, en los medios tradicionales del país (televisión, radio, prensa escrita) se desarrolló una política de silencio que progresivamente invisibilizaba toda noticia perjudicial para el Gobierno. Esto no evitó que el oficialismo sufriera enormes derrotas a nivel político como electoral; el caso más emblemático fue la derrota en las elecciones parlamentarias del año 2015.
- Para comienzos de las protestas contra el Gobierno, en abril de 2017, existía un *black-out* en la mayor parte de los medios de comunicación tradicionales del país (televisión, radio y prensa escrita), y para llenar las necesidades de información los ciudadanos

venezolanos solo podían complementar con medios digitales: televisión por Internet, redes sociales, mensajes de textos y WhatsApp. Pero la distribución de los consumos de estos medios era bastante dispar en las vísperas de este nuevo ciclo de protestas contra el Gobierno.

- Para finales de marzo de 2017, un 54,1 % de los venezolanos navegaba en Internet diariamente frente a 21,2 % que nunca usaba el servicio. Un 21,1 % usaba recurrentemente Internet para mantenerse informado de lo que sucedía en el país. Un 29,2 % afirmaba visitar recurrentemente un portal de noticias para mantenerse informado de lo que sucedía en el país y el resto del mundo. Un 39,5 % manifestaba revisar las redes sociales todos los días, y un 41 % dijo usar las redes sociales para mantenerse informado de lo que pasaba nacional e internacionalmente.
- En mayo de 2017, en medio de la dinámica de las protestas contra el Gobierno, los venezolanos se encontraron con un agujero informativo en los medios tradicionales y tuvieron que recurrir –para mantenerse informados de las protestas– a medios electrónicos de diversos tipos, especialmente quienes tenían una cultura *a priori* de consumo sobre estos medios. El 33,2 % de los individuos manifestó que para enterarse de las convocatorias para marchas, concentraciones y demás actividades de la oposición usaban redes sociales (Twitter, Facebook, Instagram y otros), frente a 19,2 % que dijo que consultaba portales webs de noticias. Todo esto frente a un 30,2 % de los venezolanos que nunca se enteraba de lo que sucedía en el país en materia de protestas y crisis política.
- Si bien el muro de silencio de los medios tradicionales en torno a la crisis política venezolana en general, y las protestas contra el Gobierno en 2017 en particular, ha sido quebrado con la utilización de medios electró-

**Sin ingresos monetarios adicionales y figura política carismática, la política comunicacional del Estado empezó a erosionarse cada vez más en su eficacia de crear una burbuja de realidad para cohesionar a los electores proclives a votar por el chavismo.**

nicos como los portales web, redes sociales y mensajes de texto, esta ruptura no es uniforme en todos los grupos de venezolanos.

- Cerca de un tercio de los venezolanos nunca o casi nunca recurre a medios electrónicos para superar los vacíos informativos de radio, televisión y prensa sobre la crisis informada; por lo tanto, viven en un limbo perenne de sub-información y desinformación por parte de los medios estatales y los medios privados que se han plegado a las políticas de comunicación del Gobierno venezolano.

#### RAFAEL QUIÑONES

*Sociólogo de la Universidad Católica Andrés Bello.  
Maestría por la Universidad Simón Bolívar (USB)  
en Ciencias Políticas.*

#### Referencias

- EL NACIONAL (2017): “En la radio y la televisión el miedo le ganó a la consulta popular”. [Web en línea] Disponibilidad en Internet en: [http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/radio-miedo-gano-consulta-popular\\_193573](http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/radio-miedo-gano-consulta-popular_193573). (Con acceso el 09 de agosto del 2017).
- EL NACIONAL (2017): “Así se vio la jornada a lo largo del mundo”. [Web en línea] Disponibilidad en Internet en: [http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/asi-vio-consulta-alrededor-del-mundo\\_193552](http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/asi-vio-consulta-alrededor-del-mundo_193552). (Con acceso el 09 de agosto del 2017).
- EL NACIONAL (2017): “Whatsapp y redes sociales han sido claves para vencer la censura durante el 2017” [Web en línea] Disponibilidad en Internet en: [http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/whatsapp-redes-sociales-han-sido-clave-para-vencer-censura-durante-2017\\_193698](http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/whatsapp-redes-sociales-han-sido-clave-para-vencer-censura-durante-2017_193698). (Con acceso el 09 de agosto del 2017).
- EL NACIONAL (2017): “Venezolanos luchan contra la desinformación total”. [Web en línea] Disponibilidad en Internet en: [http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/venezolanos-han-sabido-luchar-contra-desinformacion-total\\_178275](http://www.el-nacional.com/noticias/entretenimiento/venezolanos-han-sabido-luchar-contra-desinformacion-total_178275). (Con acceso el 09 de agosto del 2017).
- INSTITUTO PRENSA Y SOCIEDAD VENEZUELA (2017): *Estudio Censura y Autocensura 2016: Un minuto de silencio* [Web en línea] Disponibilidad en Internet en: <http://ipysvenezuela.org/2017/04/04/estudio-censura-autocensura-2016-minuto-silencio/>. (Con acceso el 09 de agosto del 2017).
- INSTITUTO PRENSA Y SOCIEDAD VENEZUELA (2017): *Cobertura bajo riesgo: 2017*. Caracas. [Web en línea] Disponibilidad en Internet en: <http://ipysvenezuela.org/2017/07/12/cobertura-riesgo-marzo-junio-2017/>. (Con acceso el 09 de agosto del 2017).
- MORE CONSULTING (2017): *Pulso nacional. Encuesta marzo 2017*. Caracas, More Consulting.
- MORE CONSULTING (2017): *Pulso nacional. Encuesta mayo 2017*. Caracas, More Consulting.





# CARGA SIMBÓLICA DE LAS PROTESTAS

—Un homenaje a Zygmunt Bauman—

*A propósito de las protestas que se iniciaron en abril de 2017, se llevó a cabo en la librería Lugar Común de Las Mercedes una tertulia que llevó el nombre de Postprotestas: La imagen líquida en el siglo XXI. Homenaje a Zygmunt Bauman. La reflexión estuvo de la mano de Jaime Cruz —director y profesor de la Escuela de Diseño Prodiseno— y de Humberto Valdivieso —profesor e investigador de la Universidad Católica Andrés Bello—, ambos fundadores del Diplomado en Diseño e Innovación Social UCAB-Prodiseno.*

## MARIELA MATOS SMITH

La tertulia consistió en ponderar algunas de las ideas tratadas por el sociólogo y filósofo polaco Zygmunt Bauman. Estas, en su mayoría, centradas en la identidad de la modernidad líquida. Posteriormente, los profesores presentaron las distintas identidades y prácticas aplicadas en las protestas venezolanas desde la mirada del filósofo polaco. A continuación se presentará la experiencia de ese día.

## HUMBERTO VALDIVIESO

El día de hoy presentaremos algunas “líneas”, lecturas, experiencias, con respecto a lo que nosotros hemos visto sobre las protestas y sobre todo lo que está alrededor de ellas como problema cultural.

Me voy a referir, inicialmente, a un contexto conceptual. Todo presentado a manera de homenaje a Zygmunt Bauman. Este ha sido un autor que hemos discutido, que ha guiado nuestras

aventuras conceptuales en diplomados y en otros lugares académicos que compartimos.

Luego, Jaime presentará algunas experiencias que él y diversos grupos han realizado como protestas creativas para responder o intentar responder a estas líneas que les presentaré de Zygmunt Bauman. Nos referiremos a los escudos y a la simbología.

Lo primero que quisiera dejar claro es que en esta charla no hay respuestas definitivas. Sí se plantearán preguntas y problemas desde la mirada de Zygmunt Bauman al mundo de hoy, pero nadie tiene las respuestas todavía. Es solo un ejercicio que consistirá en confrontarnos con estos planteamientos.

Por otra parte, al tratar un asunto cultural nos referiremos a él desde la generalidad del problema. No será tratado específicamente hacia o para alguien, ni señalará a alguien en especial.

Un tercer elemento que es importante resaltar es que si bien pondremos el dedo sobre algunas zonas, porque las pone Bauman, quizás “dolorosas” de nuestra sociedad, partimos del principio de que todo lo que se ha hecho y todos los aportes de los distintos grupos son valiosos, son necesarios y son plausibles. Todo ello independientemente de que estén en el contexto de una

lógica que todavía no podamos entender y que quizá ellos mismos no han entendido por completo.

Voy a comenzar con dos citas interesantes. Una de ellas, el mismo Zygmunt Bauman la utiliza en sus escritos. La primera es de Ralph Waldo Emerson: “Cuando patinamos sobre hielo quebradizo, nuestra seguridad depende de nuestra velocidad”. Ahí coloca en contexto uno de los grandes problemas de hoy. Este se encuentra asociado a que el problema no es el lugar, porque todo lugar es de tránsito, y nosotros

estamos permanentemente transitando espacios que muchas veces son desconocidos. El problema tiene que ver hoy con la velocidad; específicamente con el tiempo presente relacionado a la velocidad y esta cita de Emerson refiere a ella.

La segunda es una cita del pensamiento crítico de Theodor W. Adorno que dice: “El mundo quiere que le engañen”. El problema del engaño está asociado al deseo. Por supuesto, esto incluye a todos los procesos que tienen que ver con la construcción de la ilusión, del deseo y del engaño en los diversos discursos del arte, literatura, filosofía, política, entre otros.

A continuación revisaremos algunas ideas de Zygmunt Bauman sobre la sociedad líquida, la vida líquida en la modernidad líquida. Debo decir que estas ideas las sintetice en problemas específicos. Lo primero, “los logros individuales no pueden solidificarse en bienes materiales”. Ese es uno de los grandes problemas hoy, ¿por qué? ¿Qué quiere decir esto? Que los logros individuales terminan convirtiéndose en un discurso ilusorio, provisional, temporal asociado a la velo-

cidad. Es decir, a diferencia de los monumentos antiguos, de los regímenes políticos permanentes, de los símbolos asociados a la trascendencia, cualquier logro individual hoy está relacionado a lo efímero, a lo pasajero, a lo veloz. No está en un bien duradero, por lo tanto, no puede ser un activo que vamos a atesorar por siempre.

Ninguna victoria, ningún logro termina siendo un logro duradero. Por eso, el problema de la heroicidad que estuvo tan presente primero en la antigüedad, luego en el mundo clásico, incluso en la modernidad en la historia del ser humano hoy se ha convertido en otra cosa. Eso es algo de lo que nos vamos a preguntar hoy y a lo que tenemos que darle respuesta.

¿Cómo puede construirse un héroe si este no tiene una gratificación porque los bienes de su lucha nunca se materializan específicamente en algo? Zygmunt Bauman nos pone en contexto la diferencia que existe entre el héroe y el mártir. A diferencia del mártir, el cual está dando su vida por completo por algo trascendental, y que no espera una gratificación específica en esta vida. Es decir que no va a haber un bien material al cual él pueda acudir porque está confrontado al absoluto por completo. Por el contrario, el héroe sí espera una gratificación. Ahora, ¿es posible lograr esa gratificación hoy? Bauman responde que no.

Vivimos en un mundo de velocidades nunca vistas. Esas velocidades se traducen en un permanente y eterno comienzo. Siempre se está comenzando, entonces no puede haber un bien duradero si todo se inicia permanentemente. Eso hace que todos los procesos, todos los convenios, todas las relaciones tengan un vencimiento y una fecha de caducidad inmediata porque el problema es volver a comenzar. Eso nos lleva a problemas de comienzos y finales dolorosos permanentes; lo cual pertenece al ámbito del envejecimiento prematuro, a vivir en la sociedad del desperdicio.

Si lo que alimenta a la sociedad es la posibilidad de que todo se vuelva obsoleto, entonces ¿qué estamos acumulando si no podemos tener bienes duraderos? ¿Si el héroe no tiene posibilidad de llegar hasta allá? Lo que acumulamos, según Bauman, es desperdicios.

## HUMBERTO VALDIVIESO

**Si lo que alimenta a la sociedad es la posibilidad de que todo se vuelva obsoleto, entonces ¿qué estamos acumulando si no podemos tener bienes duraderos? ¿Si el héroe no tiene posibilidad de llegar hasta allá? Lo que acumulamos, según Bauman, es desperdicios.**

Parte de los desperdicios tienen que ver con enormes cantidades de datos que son inmanejables, con enormes cantidades de procesos y burocracias que también se vuelven inmanejables e incluso, para no verlo solo en el marco de los grandes datos y de los grandes procesos, tenemos identidades que son inmanejables.

En cada identidad ilusoria que nos vamos creando, con cada nuevo comienzo, todo pasa a formar parte de la sociedad del deshecho que se define por lo que se ha ido dejando, más que por lo que se puede conseguir y por lo que se puede pensar como razonable. Aquí tenemos otro problema, ¿cuánto tiempo existe para razonar? No hay tiempo para reflexionar, ni para razonar. Entonces, ¿cuánto tarda un problema en solucionarse? Tarda muchísimo.

La academia es lenta, el estudio es lento y no hay otra porque implica sentarse e invertir tiempo. ¿Qué pasa si tratamos de pensar el presente? El presente solo te arroja desperdicios. Quizás estamos en una sociedad líquida, como dice Zygmunt Bauman, porque nuestro pensamiento solo puede estar referido a la sociedad del desperdicio y es eso lo que analizamos. Es algo que está dado ahí.

Otro problema que plantea el filósofo polaco es que en la sociedad líquida es común tratar de extrapolar hechos del pasado para predecir tendencias futuras. Esto lleva para él al riesgo, al engaño, a si estamos en una sociedad del deshecho y de altas velocidades, ¿cómo puede el pasado darnos cuenta del presente si ese pasado fue también obsoleto?

Es decir, si no hay un bien duradero, la tradición tampoco existe. Pero, ¿qué hacemos con la tradición? Cada lectura que se hace de la tradición es una lectura desechable en sí misma porque debe haber una lectura nueva. Entonces tampoco podemos estacionarnos ahí. Eso lo vemos a menudo en la discusión de los problemas del país que estamos enfrentando en este momento.

El hablar de derecha e izquierda como dicotomía que pareciera una trampa, la cual no termina de salir de buena parte de la sociedad. Sobre todo porque todavía está en el contexto de la ilusión tan fuerte que los *Baby Boomers* han vendido a la sociedad aquí en Venezuela. Al

menos la academia en occidente está dominada por eso: izquierda, derecha; fascismo; la necesidad de encontrar una verdad, entre otras.

Son planteamientos extrapolados del pasado para tratar de dar respuestas al presente. Resulta que se encuentran con un presente tan complejo que estas categorías –vistas como deshechos que han dejado de ser categorías para convertirse en etiquetas del recuerdo de lo que fue una categoría en algún momento– colapsan y no permiten centrar algo duradero de ello para la reflexión.

Zygmunt Bauman nos explica que esas extrapolaciones terminan en un mundo absolutamente ilusorio. Las cosas siguen fluyendo porque no hay un lugar donde pueda detenerse el libre pensamiento: no construye negociaciones, ni relaciones de algo seguro. Entonces esas extrapolaciones no nos sirven para nada y son muy utilizadas. Por ello, tenemos que utilizar estas cosas versus la complejidad de la sociedad.

En el mundo de redes, de comunicación, de la academia, de datos, de cambios de identidades, ¿cómo terminas definiendo algo? ¿Esto nos lleva a qué tipo de sociedad? Si no es una sociedad de logros individuales, si no es una sociedad de la tradición, ni de bienes permanentes, Bauman nos habla de la sociedad del “desguace”. Utiliza esta palabra haciendo una metáfora con el ejercicio de desguazar los carros en las grandes empresas que se encargan de esta actividad. Carros viejos son desguazados para reciclar estos deshechos. Esto lo utiliza para tratar el tema del reciclaje de los deshechos y dice que “esta sociedad del desguace, tiene en su contexto identidades en crisis”.

Las identidades en crisis son las identidades de permanente inicio. ¿Por qué? Si pensamos en redes sociales, que son ahorita el gran espacio para compartir del siglo XXI, y uno quiere revisar quién es alguien debemos preguntarnos bajo qué momento estamos mirando a ese alguien.

## HUMBERTO VALDIVIESO

**El hablar de derecha e izquierda como dicotomía que pareciera una trampa, la cual no termina de salir de buena parte de la sociedad. Sobre todo porque todavía está en el contexto de la ilusión tan fuerte que los *Baby Boomers* han vendido a la sociedad aquí en Venezuela.**

Las redes sociales no son espacios, son un tiempo en tránsito también. No son espacios porque en ellos hay coordenadas, al menos como lo entendíamos hasta ahora. Si ocupamos un lugar estamos en un espacio. Podemos decir “allá atrás”, “aquí adelante”, “allá arriba”, “aquí abajo”, “afuera”, “adentro”; con estas coordenadas yo me voy y regreso otra vez y puedo hablar de estas coordenadas así cambiemos todo el lugar.

### HUMBERTO VALDIVIESO

**Las identidades en crisis son las identidades de permanente inicio. ¿Por qué? Si pensamos en redes sociales, que son ahorita el gran espacio para compartir del siglo XXI, y uno quiere revisar quién es alguien debemos preguntarnos bajo qué momento estamos mirando a ese alguien.**

Pero el problema es que en el tiempo y en el tránsito del tiempo no hay coordenadas. Al no haberlas, y al estar en movimiento las identidades en el tiempo y en la movilidad del tiempo ¿qué es lo que uno obtiene? ¿Quién es cada uno en las redes sociales? ¿En qué momento? Si me metí en la mañana y voy en la tarde ¿voy a ser la misma identidad? Si esta identidad necesita permanentemente reconstruirse porque nada de lo que hace, a pesar de que esté buscando cierta

heroicidad para ganar la atención de los demás, esa heroicidad se transforma en deshecho inmediatamente.

Esto sucede porque empiezan a correr detrás del nuevo estímulo y esto conlleva a otro problema. Zygmunt Bauman habla de la destrucción creativa y nos dice que “el mundo de hoy es el mundo de posiciones posibles”. Lo compara con el famoso juego de las sillas donde hay seis sillas y ocho personas deben ocupar un lugar que es aleatorio, dos quedarán sin jugar. Esto nos lleva a una sociedad de exclusión, donde deben moverse permanentemente para tratar de tener un lugar en ella. Es un lugar aleatorio que ocupabas en un momento, así en la sociedad es un lugar aleatorio también que se está moviendo todo el tiempo en función del juego y de quienes eligen ese juego. El sociólogo polaco explica que eso es un problema porque “así es casi imposible poder mantener una identidad que sea duradera, sustentable”.

Eso me llevó a mí a pensar para un trabajo que me pidieron en los escuderos venezolanos. ¿Qué cosa es un escudo? Los escudos han sido, a lo

largo de la historia de la humanidad, al menos dos cosas. Han sido espejo y han sido rostro. Han sido rostro, por ejemplo en el caso del escudo de Aquiles—elaborado por Hefesto—termina siendo una síntesis del cosmos, de la vida cotidiana del mundo griego, antiguo, de tradición, de trabajo, de familia, por lo que implica trascendencia.

Ese escudo fue cargado por Aquiles como rostro, como una síntesis del *ethos* de su civilización. Esa síntesis del *ethos* de toda su civilización tiene que ver con lo permanente, con la trascendencia, con una identidad con la cual él debía cargar y que sustentaba a toda su cultura. Había algo muy sólido ahí.

Un escudo puede ser también un espejo, como en el caso del escudo de Perseo. Con este el semidiós logró vencer a la Gorgona. Es un escudo que le dio la diosa Atenea que servía para devolverle su rostro al mal; y al hacerlo, lo neutraliza.

¿Qué hemos visto en Venezuela? Hemos observado escudos espejos y escudos rostros. Es interesante este fenómeno en las protestas. Los escudos rostro tienen que ver con los elementos trascendentales que estos guerreros colocan en sus escudos referidos a cualquier cantidad de cosas. Están José Gregorio Hernández, los santos, la imagen de la Constitución, a todas aquellas cosas que están por encima de su propia vida y a la cual le dan un rostro que ellos tratan de sostener por la identidad de su lucha. Incluso hay unos escudos con la idea de cruz de los templarios. Ellos se han buscado muchos referentes interesantes con la bandera y el escudo nacional.

De los escudos espejo también hemos visto en las protestas que son utilizados en tono de burla. Justamente cuando le devuelven su maldad al poder, el humor, la burla, la ironía forman parte de los elementos más poderosos con los cuales uno puede devolverle la maldad al poder de forma condensada. Estos vienen con la cara del Presidente, de personajes del Gobierno, de la Guardia Nacional siendo desfigurados por la burla de ellos.

¿Qué pasa si lo pensamos desde el problema de Zygmunt Bauman? Si ningún bien es duradero, todo lo que está en los escudos sustenta una identidad que no tiene claro el por qué se está luchando; no porque no esté luchando por la libertad porque ese sentido de libertad está ahí,

pero Bauman dice que este sentido de libertad es algo muy costoso, exquisito, que hoy no se termina de luchar específicamente por ella porque se encuentra limitada por lo que la sociedad le permite realizar. Pero más allá de eso hay un sentido de libertad y el problema está en que ¿a qué país? ¿Contra qué? ¿En qué momento?

En la lógica de las protestas del país funciona muy similar a la lógica de las redes sociales porque todos los días se trata un tema distinto. No has terminado todavía de reflexionar y protestar por uno, cuando ya hay uno nuevo. Ese nuevo deja al anterior en deshecho y en una semana ya tienes tantas cosas que no sabes exactamente de qué estás hablando. Y la libertad sí, pero ¿hacia dónde? ¿Por qué? Eso es un gran problema que está ahí sin respuesta específica.

Esto nos lleva a una sociedad del mareo, a la aceptación de la desorientación más que a un sentido concreto de vida. Esta sociedad del mareo es aquella en la cual la gente va a caminar desorientada y la aceptación de la desorientación es aceptar que es imposible anclarnos en un sitio donde podamos definirnos dentro de nuestro entorno; donde podamos definirnos a nosotros porque no hay coordenadas marcadas. Solo hay movimiento, el tiempo presente desplazándose sobre sí mismo. Porque tampoco puedes hablar del pasado, ni puedes hablar del futuro. Por eso, ¿qué venezolano puede hablar de futuro ahorita? Si para los otros países hablar de futuro es un problema, imagínense para nosotros actualmente.

¿Qué es lo que está marginado? Responde Zygmunt Bauman que la identidad. Esa es la gran marginada de la era de la civilización líquida. Esto nos ha dado un nuevo lumpen proletariado que es el “lumpen proletariado espiritual”. Aquel que tiene todas las carencias de espiritualidad y esas carencias las refleja en los medios de comunicación, en las redes sociales.

Esta especie de “nueva lucha” por obtener un lugar en este juego de posiciones posibles que es la comunicación, el cual está acelerado también por la necesidad de los medios de comunicación de encontrar lo más espectacular, que es esa marginalización de la identidad. Se trata de sintetizar toda la eternidad en una sola vida como

una ilusión, y como expresa Bauman, eso es un problema.

La herramienta favorita para él es la hibridación. Algo que utilizamos tanto cuando trabajamos discursos estéticos en literatura, filosofía, arte, algo que hoy es importantísimo como lo es el tema de lo híbrido. Pero Zygmunt Bauman afirma que lo híbrido es también la sociedad del desguace, una sociedad donde no hay ninguna jerarquía ni coordenadas; sino solo movimiento.

Al no haber jerarquías nadie está en un lugar en específico sino lo que importa es el movimiento hacia una identidad permanentemente por fijar. Es el intentar llegar a un sitio al cual no vas a llegar nunca. Esto nos lleva como personaje a la meta final que es el *homo eligens* que lo padecemos nosotros aquí desde hace mucho tiempo. Este es el elector con la ilusión de elegir. ¿Realmente elegimos? ¿Tenemos tantos años eligiendo? Bauman afirma que no. Este *homo eligens* no elige absolutamente nada porque no es capaz de seleccionar su propia identidad. Lo que estaba permanentemente eligiendo es aquello que el mercado político le lleva a elegir y ni siquiera está seguro de que lo está haciendo. Sino que ha pasado al mercado y en ese mercado también emitimos opiniones, tendencias, y eso no dura nada.

Un rastreo dentro de diez años de las peleas de las redes sociales, de la Venezuela de inicios del siglo XXI serán muy interesantes. Tendríamos ahí quizás la imagen más poderosa de este *homo eligens*. Detrás de la cultura híbrida, expresa Zygmunt Bauman hay “un barniz ideológico con el que se recubre la exterioridad adquirida o aprendida”.

Hay un trabajo muy interesante, que escribió en el 2014 la profesora Mariela Matos en la revista *Comunicación* titulado *Las protestas venezolanas desde una estética transmediática*. Ella después de un trabajo interesantísimo de revisar cientos y cientos de fotografías, pasado por un proceso semiótico, encontró que la iden-

## HUMBERTO VALDIVIESO

**¿Qué es lo que está marginado? Responde Zygmunt Bauman que la identidad. Esto nos ha dado un nuevo lumpen proletariado que es el “lumpen proletariado espiritual”. Aquel que tiene todas las carencias de espiritualidad y esas carencias las refleja en los medios de comunicación, en las redes sociales.**

tividad que estaba buscando cada fotografía era una que venía sobretodo de los filmes de superhéroes de Hollywood, se estaba buscando al superhéroe.

Esto es algo que está vigente todavía. Uno respeta mucho el trabajo de los fotógrafos, de los profesionales y de los amateurs, pero hay una mirada codificada, hay una búsqueda que tiene

que ver más con encontrar la codificación que con encontrar una respuesta. Porque no estás eligiendo nada, porque estás metido en el contexto del movimiento. Entonces ¿a dónde llega eso? A un yo impermanente. Y termina en estos fotógrafos. Sucede también con los escuderos y pasa por los ápices de los medios de comunicación social que son maravillosos pero esa es la situación que tenemos en la contemporaneidad. Al no tener una respuesta se cae en la autorreferencialidad.

No es que yo estoy dando una visión de lo que está ahí, sino lo que está ahí termina dando una visión de lo que puedo llegar a ser cuando estoy cubriendo o fotografiando un evento. ¿Qué tan héroe puedo llegar a ser al tomar esta fotografía? Es una actividad que termina siendo cinematográfica. Eso está dado ahí y por ello vemos mucho de autorreferencialidad donde la fotografía es del fotógrafo y no del suceso que está ocurriendo.

Termina siendo este barniz –mencionado por Bauman– que nos habla del fotógrafo. Pero ¿cómo lo hace? Habla del fotógrafo desde una heroicidad codificada por todo un mundo que está dando vueltas alrededor de él. Entonces ese *homo eligens* es un yo permanente y completo, indefinido, inauténtico que está trabajando y eligiendo en función de los códigos que escogen por él. De esta forma podríamos decir que estamos entrampados y que la única forma de salir es la participación ciudadana. Lo cual está en función de construir contenidos porque los medios de comunicación no lo van a hacer si la gente no se mueve hacia allá.

Desde lo planteado por Bauman, cuando no hay de dónde asirse y se está perdido completa-

mente se vuelve a la autorreferencialidad de esa identidad en crisis que no sabe dónde se encuentra, de esa identidad marginalizada. Entonces todo es autorreferencial y sin respuesta para la sociedad. ¿Qué ocurre? Si ponemos el caso de las redes sociales del mundo académico muy poco se saca de ahí. El mundo intelectual en Venezuela está en la autorreferencialidad vacía de quién es más importante sin decir nada o diciendo lo obvio. Entonces, la gente está perdida pero al no tener nada que decir eres un barniz superficial que construye un yo para ver cuántos *like* obtiene.

Como conclusión, dejo esta cita de Zygmunt Bauman:

El problema consiste en aferrarse rápidamente a la única identidad disponible y mantener unidos sus pedazos y sus piezas mientras se combaten las fuerzas erosivas de las personas desestabilizadoras reparando una y otra vez las paredes que no dejan de desmoronarse cavando trincheras, cada vez más hombres.

De eso se trata, la vida líquida de la modernidad líquida es una vida desesperada, de carencias, donde el *homo eligens* es el carente y la identidad es la gran marginada del siglo XXI. ¿Cómo responder a este contexto? Si estamos ante una sociedad convulsa, en la cual hemos visto unas protestas muy interesantes, con una sociedad aguerrida que está en la calle, con hechos absolutamente trágicos y que uno puede remarcar como gloriosos pero enmarcado en el contexto de lo que vivimos hoy. No hablamos de revoluciones anteriores.

Una profesora amiga cubana, que está en Venezuela y vivió todo su proceso en Cuba, dice que no entiende la comparación de Cuba con Venezuela porque comenta que en su vida ella ha visto algo así. No hay aproximación ni cercanía con lo vivido allá y por esto no entiende la comparación. Esto nos lleva a entender que todo contexto tiene unas condiciones culturales e históricas que son específicas. Y hoy nosotros las estamos rastreando desde el planteamiento de Zygmunt Bauman para darles una lectura.

**HUMBERTO VALDIVIESO**  
**El mundo intelectual en Venezuela está en la autorreferencialidad vacía de quién es más importante sin decir nada o diciendo lo obvio. Entonces, la gente está perdida pero al no tener nada que decir eres un barniz superficial que construye un yo para ver cuántos *like* obtiene.**

**JAIME CRUZ**

Esta lectura, para continuar lo que comentaba Humberto, debe entenderse dentro de tiempos veloces donde nos cuesta pensar y reflexionar. Siempre es muy grato y necesario conversar sobre lo que nos está pasando. Por ello, mi diálogo con la reflexión teórica de Humberto la voy a realizar desde una experiencia que está asociada al problema de las protestas.

Voy a conectarme con unas fotografías y con la reflexión de Humberto sobre la idea del héroe. Tomando en cuenta que la estética del héroe que existe en los referentes llega solamente al mismo contexto donde se creó. Pero es algo que sigue construyendo y emocionando, que funciona desde hace mucho tiempo y es la imagen que encontramos miles de veces y que una y otra vez nos conmueve. Justamente sobre esa figura de los escuderos, de esta vanguardia de las protestas que es un tema complejo, tenemos un tema que no busca abrir una discusión sino contar la respuesta que junto con unos compañeros dimos como posibilidad de protesta diferente.

De alguna manera hablar sobre las propuestas que surgieron después de hacernos preguntas sobre el tema del héroe, de la heroicidad y de la figura casi “mitológica” que se logra o se busca en estas imágenes. Me gustaría partir de la idea de que una protesta, una manifestación es un ejercicio de comunicación. En este sentido, hay entonces una marcha, una manifestación y un registro. Una cosa no existe sin la otra. No sirve de nada una marcha o una manifestación si eso no queda registrado; y a partir de ahí se hace una discusión, una investigación que responde si ¿fue o no violenta? Donde se revisa ¿qué pasó o qué no pasó? Es una especie de lanza inevitable.

Se marcha y esa marcha se registra. Entonces la fotografía se convierte ávidamente en otro actor que con esa mirada va a dar testimonio inmediato. Todos los días se dejan registros y las marchas y los medios eligen una imagen para abrir la portada de un periódico y la historia que se va a relatar. Esto hace que como imagen de comunicación se establezca un juego de energía que hace que jueguen las marchas, el registro de las marchas y los medios de comunicación.

Sin duda, yo que he tenido experiencia en hacer primeras páginas de periódicos, la presión por encontrar esa fotografía o imagen que se conecta con el espectáculo, con ciertas narrativas heroicas, es una presión muy fuerte. El lograr ese proceso de búsqueda de la imagen para fotógrafos que trabajan en agencias es salir y buscar una foto que los directores de arte persiguen para poder mostrar el dramatismo, el momento que termina siendo cinematográfico, que apela a lo heroico para así construir una narrativa que se alimenta a sí misma.

La experiencia que voy a contar empieza con José “Cheo” Carvajal con quien fui a dos o tres marchas y en las que nos encontramos con una coreografía o una situación que se repetía constantemente. Esto nos hizo preguntarnos si estos guerreros que van corriendo de un lado a otro, que se convierten en héroes y a los cuales la gente los aplaude, ¿es una actividad plausible que está bien? ¿Podemos apoyar eso? ¿Eso es lo único que debe ocurrir?

Empezamos a hacernos preguntas sobre esa permanente coreografía que se repetía en las marchas. Además existía esa sensación de que la marcha tenía un destino, como decía Humberto, el siempre se va a “llegar a algún sitio al que no se llega nunca”; porque siempre la marcha queda cortada en algún punto.

Parecía que al no llegar habíamos fracasado y empezamos a decir que no importaba llegar, que lo importante eran los mensajes que se transmitían en esa situación, en esa confrontación, en esa experiencia de tomar la calle y el espacio público. El destino en esa discusión hacía preguntarnos que si no vamos a llegar nunca, ¿qué es lo que tiene valor al salir a tomar la calle y el espacio público?

Voy a hacer un pequeño paréntesis que ha sido importante para hacer una conexión aquí entre el diseño gráfico, pero sobre todo el tema de la cultura del diseño en estos tiempo, donde el punto de encuentro –como ha dicho Humberto

**JAIME CRUZ**

**Esta lectura, para continuar lo que comentaba Humberto, debe entenderse dentro de tiempos veloces donde nos cuesta pensar y reflexionar. Siempre es muy grato y necesario conversar sobre lo que nos está pasando. Por ello, mi diálogo con la reflexión teórica de Humberto la voy a realizar desde una experiencia que está asociada al problema de las protestas.**

en otras ocasiones— entre el diseño y la política es el bien común.

El diseño tiene que poder lograr mejorar la vida de las personas. Bien sea en la política, en su trasfondo más valioso e importante es lograr que el espacio común de las personas mejore, el espacio público. La calle es un bien común, un espacio público y si no se toma la calle —ese bien

común— la protesta no tiene sentido. Hay que ocupar la calle, ese territorio, ese espacio público que parece ser la única acción que genera otras acciones.

### JAIME CRUZ

**Planteamos que la protesta pacífica tiene cuatro claves: visibiliza la cantidad de gente, legitima la protesta, neutraliza las opiniones que quieren criticar y acusar de violentos, de golpistas o fascistas a la protesta y la protesta pacífica logra trascender o trazar unas ideas luego de que se transforma la realidad que se quiere transformar.**

Aquí presento una imagen que es una gran fotografía. Frente a esta imagen he estado cercano, siguiendo el trabajo fotográfico independiente de Gabriel Osorio. Me pareció encontrar en su trabajo, no voy a decir que un ejercicio de “anti héroe”, pero sí un ojo que está buscando algo distinto a la heroicidad. Me parece que esta imagen, de esta especie de marcianos que se rocían agua con bicarbonato para eliminar los efectos de las bombas lacrimó-

genas es una imagen llena de afectos. El tema se pierde y se empieza a convertir en un ejercicio de vida cotidiana.

La siguiente imagen es una que conecto con la idea de “desguace”. Ahí se está desguazando, de alguna manera, esa cerca. Si uno la ve bien parece una suerte de parque de diversión. La imagen pierde ya cierta heroicidad y se convierte en un juego, con la imagen de un niño que parece ser un aviador y lanza un avión de papel. Esta imagen está llena de una carga simbólica distinta a esa que los directores de periódicos, de portadas eventualmente buscarían.

Me parece muy importante esa idea de que no hay marcha sin registro de la marcha, no se puede manifestar si esa manifestación no queda registrada. Debe haber otros registros también. Y me parece que ese trabajo de Gabriel es valioso porque va en ese sentido.

Hay una tercera imagen que cuenta la experiencia de reacción, de respuesta al tema de la

coreografía única de la confrontación con la Guardia Nacional Bolivariana. En la imagen aparece un héroe que está casi fuera de contexto; la mirada cromática, el que la postura esté casi congelada hace que esté “sobrecalentada” la idea de héroe que nos construye una imagen distinta que nos hace mirar otro registro al registro tradicional. Por esto insisto en que hay que buscar otros registros en esa dualidad de manifestación y registro de esa manifestación que se ha empezado a construir.

A partir de esto, regreso al jueves 11 de mayo en la Librería Lugar Común, en la sede de Paseo Las Mercedes. Ahí, a partir de esas inquietudes compartidas con Cheo Carvajal, el de estar en las marchas y el de sentir que al final de ellas hay una decepción porque no llegábamos a nada, nos preguntábamos: ¿Qué está pasando acá? ¿Qué podemos hacer?

Empezamos a hacernos preguntas con la invitación de realizar varias charlas enfocadas en la protesta; así nace el taller *Acción creación*. Un taller donde nos hacemos preguntas y buscamos alternativas al tema de contestar a esa única manera de protestar y a la idea de que hay que llegar a un destino. Nos planteamos que las protestas son un espacio, un ejercicio para construir mensajes. Eso ocurrió el 11 de mayo de 2017, brevemente les explicaré lo que permitió que se diera el taller.

Surgió la idea de que no era una sesión para discutir o generar discusión. Ya nos habíamos sentado a hablar con un grupo de gente, lo cual era bastante difícil y llevaba muchísimo tiempo. Nos planteamos ¿qué podemos hacer sin dar una instrucción como tal? Vamos a marcar una especie de territorio, de posible acción con algunas premisas para generar ideas y tratar que estas se den en una práctica inmediata sin grandes discusiones para explorar en la idea de una protesta no violenta.

Nuestro interlocutor, al cual dialogábamos, no es ese sujeto que está ahí en una ballena, en un murciélago, detrás de un rinoceronte, detrás de esos otros escudos. Nosotros decidimos no hablar de esa manera, entonces ¿a quién le hablamos?

Les confieso que fui con escepticismo a ese taller. Sabía que iba a acompañarlo pero creía

que no iba a ocurrir nada porque es difícil ponerse de acuerdo. Fue mucha gente, eran ochenta personas aproximadamente, hacía mucho calor en esa librería. La gente decidió aceptar la propuesta y generar ideas.

Antes del taller hubo varias charlas con el fin de contar un poco la experiencia de conocer la actividad de los indignados de España, manifestaciones en Estados Unidos, entre otras, para plantear unas líneas o claves sobre el tema de las protestas. Ahí coincidimos, sin habernos puesto de acuerdo, en que la protesta es un ejercicio de comunicación y lo que hay es que preguntarse desde la comunicación y no tanto de ¿con qué construimos una bomba molotov? Sino más bien, ¿qué mensajes y a quién le hablamos?

Brevemente dimos paso al taller *Acción creación* y la idea era generar ideas para ponerlas en práctica. Las acciones entendidas no en lo que pensamos, sino en lo que podemos realmente hacer.

Uno de los videos de Érica Shenoway –política norteamericana– expone claramente cómo la protesta pacífica tiene muchas ventajas sobre la protesta violenta y que no es exactamente una idea *naive*, sino que hay muchas razones que ella explica con datos e investigación clara, pragmática.

Planteamos que la protesta pacífica tiene cuatro claves: visibiliza la cantidad de gente, legitima la protesta, neutraliza las opiniones que quieren criticar y acusar de violentos, de golpistas o fascistas a la protesta y la protesta pacífica logra trascender o trazar unas ideas luego de que se transforma la realidad que se quiere transformar.

Este escenario es el escenario, teatro, tablero, donde el telonero parece esa suerte de pista de patinaje quebradiza, como dice Zygmunt Bauman, sobre la cual tenemos que pasar antes de que se quiebre el hielo, es veloz, cruenta, ruda.

Pero ¿cómo la transformamos para encontrar otras alternativas a esta coreografía? Haciéndonos preguntas de comunicación. A partir de eso, debíamos seleccionar la audiencia a la cual íbamos a hablar para crear y diversificar mensajes con la vía de las redes, donde cada uno de los puntos del mundo entero pueden informarse.

Así construimos los mensajes para buscar a nuestras audiencias.

Hicimos una tabla de cuadro de doble entrada para aliar al taller de diseño con la protesta en sí. Poníamos unos territorios desde donde marchar y unas audiencias a quienes hablarles. Con esas dos claves se armó una tormenta de ideas donde la gente empezó a trabajar.

Ese 18 de mayo, una hora después, veinticinco grupos lideraron diez ideas cada uno y con esa materia prima de ese pensamiento se creó otra sesión. Ahora invitamos a unos diputados para contarles e involucrarlos como cómplices de esa idea pacífica de protesta. Finalmente, se llegó a la creación del *Laboratorio ciudadano de protesta no violenta*. Ahí está el correo donde pueden escribir.

Ese Laboratorio reunió a las personas de ese taller para seguir en la tarea. Semanalmente trabajaron para constituir unos grupos con identidad, con acciones que siguen trabajando hasta ahora. La dinámica del Laboratorio que se reúne semanalmente es siempre dar una charla inicial para introducir el tema y los equipos hacen preguntas e inmediatamente apoyan una acción, se dice lo que ha ocurrido antes y se va perfeccionando cada vez más.

Las acciones de comunicación, los mensajes, se escoge cuál es la audiencia y se evalúan los efectos o resultados. A partir de ahí se acogió la primera acción de un grupo llamado *Dame letra*, quienes inmediatamente salieron a la calle.

El 23 de mayo, a menos de una semana del taller, había logrado ya una foto en los periódicos. De esta manera cambiaron el registro de la batalla campal por un registro de mensajes. Eso ocurrió en menos de una semana después de entender que las marchas y las protestas se miraron a sí mismas para hacerse preguntas.

De alguna manera, esta fue una primera respuesta. La información con ocho grupos activos trabajando semanalmente como *El bus TV*, *Dame letra*, *Venezuela se levanta*, *Canta el pueblo*, quienes han tenido un gran alcance.

## JAIME CRUZ

**Las acciones de comunicación, los mensajes, se escoge cuál es la audiencia y se evalúan los efectos o resultados. A partir de ahí se acogió la primera acción de un grupo llamado Dame letra, quienes inmediatamente salieron a la calle.**

Estos grupos tienen ya tres meses trabajando, logrando tomar espacios, los han entrevistado los medios de comunicación, extranjeros los han invitado afuera, han hecho reportajes sobre su trabajo. Es decir, se logró tomar un terreno en esa pista de hielo de la que habla Humberto y es una experiencia valiosa, interesante, que también significa mover, modificar, mirar distinto las marchas y las manifestaciones.

### JAIME CRUZ

**(...) se llevó a cabo una experiencia que unía a varios de estos grupos mencionados en un laboratorio comunal de Petare; específicamente en el barrio San Blas. Decidimos que las protestas debían llegar al barrio también. Fue una actividad interesante porque cambió la locación de la protesta, una alternativa a las protestas masivas que estaba ocurriendo en el barrio**

La impronta de *Dame letra* es confrontar con la palabra, instigar, apelar a las distintas audiencias a las cuales se les habla. El grupo *Bien pensado* es una manifestación original donde su planteamiento es una infografía. Es decir, ¿cuántos billetes de dos bolívares se necesitan para hacer un dólar? Hicieron sus infografías con esa idea, o ¿cuántos billetes de dos bolívares significan un huevo?

Como ejercicio de diseño de comunicación es interesante y muy original. El trabajo de Laura Castillo que está ahí, Claudio Lezarral y un equipo que identificó que diversas personas del barrio no se enteraban de la manifestación. Vieron que esa era una audiencia que no se enteraba de lo que ocurría. Hicieron un “nuevo medio de comunicación”, que se ha hecho famoso, lo han registrado y utilizado mucho.

Tenemos también *Venezuela se levanta* que creó unos performances interesantes. Esta es una aproximación teatral, con personas que desfallecen y luego se levantan, gritan unas consignas y hacen un ejercicio diferente.

Están *Las piloneras* que son unas mujeres, acompañadas por caballeros algunas veces, que a partir de cantos tradicionales van construyendo unas rimas enunciando, narrando, lo que ocurre en el momento. Una de las más interesantes es que hicieron su performance en el supermercado Gama de Santa Eduvigis. Finalmente, *La santa barrera* que tiene una aproximación más mítico religiosa a la idea de la protesta.

Para cerrar, se llevó a cabo una experiencia que unía a varios de estos grupos mencionados en un laboratorio comunal de Petare; específicamente en el barrio San Blas. Decidimos que las protestas debían llegar al barrio también. Fue una actividad interesante porque cambió la locación de la protesta, una alternativa a las protestas masivas que estaba ocurriendo en el barrio como una manifestación donde nunca había sido visitada por este tipo de concentración masiva.

Tuvo cuatro actividades simultáneas; estaban *Las piloneras* y *Dame letra*, a su vez se trabajaba un mural con los niños y los jóvenes de la comunidad bajo el nombre de *Mural del deseo* para generar una suerte de panal donde escribían ideas para un país posible. Y además una actividad de una química que se llama Mónica Krauver y son charlas sobre el tema de una investigación de 2014 sobre las bombas lacrimógenas para responder e informar sobre cuáles son sus efectos, en qué consisten, cómo debemos cuidarnos y actuar frente a ellas. Y finalmente, toda esta manifestación, protesta y registro permiten revisar otro equipo activo más allá del laboratorio que se llama *Retaguardia visual* con Carlos Eduardo Ramírez quienes encuentran otros registros, otros protagonistas para construir otros mensajes.

Lo interesante es que este ejercicio no se trata solo de descubrir esas imágenes en particular, sino de que haya más mensajes, registros. En toda imagen siempre va a haber un proceso selectivo y esto no quiere decir que no puedan coexistir. No podemos quedarnos en lo superficial de los colores, sino en las razones y el valor que debemos ponderar realmente, que no está solo dado por las redes sociales y su intercambio.

### HUMBERTO VALDIVIESO

Podemos decir hoy aquí reunidos, que al menos esta respuesta de estas manifestaciones contadas por Jaime en el contexto complejo de la modernidad líquida, construye ciertos referentes a los cuales dirigirse. Referentes que le dan contenido a un espacio carente de contenido; están ofreciendo direcciones donde no las hay, y generan sentido en un espacio que carece del mismo. Lo han hecho para el interior de las protestas que se piensan en sí mismas, para la

comunicación y la sociedad también. No es la única respuesta pero es importante y válida por igual.

Como la experiencia que nos comentó Jaime en Petare, en la Universidad Católica Andrés Bello también se llevan a cabo actividades con las comunidades aledañas a la UCAB. La experiencia de los líderes de la comunidad –con quienes trabajamos en Antímamo, Carapita, La Vega, entre otros– busca entender la comunicación desde la aplicación de diversos talleres. Por lo que, las fotos tomadas en las protestas que buscan heroicidad no llegan a esas comunidades; la heroicidad no existe ahí porque el héroe está representado en la madre que debe cargar con una bombona de gas y tres niños que no tienen agua y no tienen qué comer. Estas máscaras, escudos, manifestaciones a ellos no les interesa.

Hay un problema que no se está revisando y es la distancia que debemos disminuir sin quitarle el mérito que tienen ambas –la madre y los guerreros–. Quiere decir que si no empieza a haber un contenido que relacione la preocupación de ambos entonces no se está diciendo ni haciendo nada.

Según el *Informe anual 2016: Venezuela. Situación del derecho a la libertad de expresión e información* presentado por Espacio Público en el 2017, el Internet no es la gran panacea que se quiere hacer ver; no solo porque llega a una población pequeña que le da ese uso particular de transmisión de imágenes, sino porque como se ve en ese informe, “el servicio de Internet ha sido deficiente”, por lo cual, “la ausencia de condiciones óptimas merma a los venezolanos de las plenas bondades y oportunidades que representa el Internet como plataforma para el ejercicio de la libre expresión”. Teniendo en cuenta que “el Internet ha tomado importante relevancia para los ciudadanos que buscan informarse a través de medios distintos al sistema público de medios” (Informe anual 2016).

A su vez, según el informe realizado por Tendencias Digitales en el 2016 titulado *Penetración y usos de Internet en Venezuela. Reporte 2016* “para el cierre del año 2015, la penetración de internet en Venezuela se ubicó en 53 %, lo que equivale a 16 millones 276 mil usuarios”. Y

según el informe realizado por la Comisión Nacional de Telecomunicaciones –Conatel– en el *Resumen del Sector Telecomunicaciones. Cifras del sector 1998-2016*, los usuarios del servicio de Internet por entidad es de “62 % la penetración de usuarios por cada 100 habitantes de 7 años y más; lo que equivale a 16.969.475 suscriptores”. Y según Carlos Correa, de Espacio Público en una entrevista realizada por el *New York Times* en mayo de 2017: “Hay una parte de la población que no conoce o no tiene posibilidad de saber qué ocurre en las calles porque el acceso, sobre todo en zonas no urbanas, es a través de televisión y radio, y son las ventanas que se han cerrado”.

Estas cifras que vemos se utilizan más para establecer relaciones sociales. Esto no tiene que ser desesperanzador, sino más bien es un llamado a la acción desde mi anonimato; está enfocado en responder cómo, sin ser héroe, aporte algo como sociedad civil para resolver la falta de comunicación o la penetración de estos mensajes a una población a la cual no le llega esta acción.

Toda protesta, acción, registro, tiene valor dentro de las condiciones del mundo que nos ha tocado vivir. Este tipo de manifestaciones trata de ofrecer algo distinto dentro del laberinto. ¿Cómo se enfrentan? ¿Qué monstruo es este? El problema es que a la sociedad se le arrastró a un laberinto con leyes de un minotauro que es brutal, primitivo y a la vez muy contemporáneo.

Con ellas ¿qué ocurre y qué tipo de laberinto es? Esas leyes hacia el interior del laberinto –si nos guiamos por lo que Jack Daly nos dice en este sentido sobre los “nómadas dentro del laberinto”– es que “no poseen fábricas ni tierras, no construyen nada”. Y eso es muy de la sociedad líquida. “Ni ocupan puestos administrativos, al menos permanentes, todo lo rotan porque todos son ficticios. Su riqueza la obtienen de un activo poderoso y extraordinario para subyugar, su conocimiento de las leyes del laberinto y de

## HUMBERTO VALDIVIESO

**(...) las fotos tomadas en las protestas que buscan heroicidad no llegan a esas comunidades; la heroicidad no existe ahí porque el héroe está representado en la madre que debe cargar con una bombona de gas y tres niños que no tienen agua y no tienen qué comer. Estas máscaras, escudos, manifestaciones a ellos no les interesa.**

cómo funciona”. ¿Qué tipo de laberinto es? Un laberinto estructurado, donde quizás cada uno de nosotros pensó y por eso es tan importante esto de colocar ciertos referentes para saber dónde movilizarse. Es un laberinto más peligroso.

Me refiero a aquél extraordinario cuento de Jorge Luis Borges titulado *Los dos reyes y los*

*dos laberintos*. Donde el rey de Babilonia lleva primero al rey de Arabia a su laberinto imponente, extraordinario, casi imposible de vencer por su estructura arquitectónica pensada por arquitectos y termina salvándose. Luego de que el rey de Arabia invade y se lleva a su territorio al rey de Babilonia, le dice “ahora yo te voy a mostrar mi laberinto del cual no podrás salir, ya que tú me mostraste el tuyo y trataste de encerrarme para siempre ahí”. Y lo dejó en la mitad del desierto. Ese es el

laberinto más poderoso porque es el laberinto que carece de referentes.

Entonces, en un laberinto sin referentes, con un minotauro que conoce las leyes de ese no referente, las aprovecha y las utiliza a su favor, nos lleva a un tipo de acciones que cambian todos los días esas normas. Es algo muy valioso porque si no, incluso para los héroes o quienes intentan serlo, funciona porque le ofrecen cierta posibilidad de acción. A diferencia del manejo de las redes sociales donde vemos un tremendo vacío y unos diez guerreros del teclado o “cantamañanas” a quienes la gente sigue y que dicen las mismas obviedades todo el tiempo.

Ese es el laberinto desierto planteado por Jorge Luis Borges donde no hay un sitio donde puedas decir y entender, sino que hay repetición de obviedades y ahí está la sociedad. Que esto venga de la sociedad civil, que venga de unas señoras y muchachos que proponen algo distinto es anónimo porque no esperan la gratificación del héroe. Están más cercanos al mártir que al héroe, eso es lo que puede hacer avanzar cuando la sociedad civil salga adelante por la búsqueda

de un contenido que nadie más ha dado hasta ahora.

Para los que dirigen el laberinto esto funciona y lo saben manejar bien. El minotauro sabe manejar bien su espacio; por esto el correr diariamente detrás de una noticia y otra sin saber de qué se habla realmente es ir tras los señuelos del minotauro.

## EPÍLOGO

Esta actividad de las *Postprotestas: La imagen líquida en el siglo XXI. Homenaje a Zygmunt Bauman* hiló los planteamientos teóricos del filósofo polaco para darle una lectura a las representaciones tomadas de las protestas venezolanas de 2017. Vimos cómo se llevó a cabo una experiencia de manifestación pacífica planteada por diversos grupos. Personas que en su mayoría se enfocaron en mostrar un contexto, una realidad país que tiene mayor complejidad y heterogeneidad que la que suponemos.

Se ha buscado reconocer al otro, incluirlo, replicar y ensamblar las actividades, como sociedad civil, desde distintas miradas y resonancias. Todas ellas buscando defender espacios que nos relacionen –desde los valores, la educación, la inclusión, entre otros– como seres humanos, como venezolanos más allá de la política.

Según Valdivieso,

... ese ha sido el camino más claro que se ha visto: las protestas pacíficas con contenido. En palabras de una profesora muy querida, me refiero a Mercedes Pulido de Briceño, ‘en esta sociedad hemos aprendido que es fácil ascender, pero qué difícil es trascender’. Ahí hay una gran diferencia; se asciende de muchas formas pero hay que trabajar muy duro para trascender.

Se planteó desde el diseño, no solo como propuesta gráfica, sino entendida como una forma de pensar y de abordar los problemas. En la medida en que las respuestas a esos problemas puedan otorgarle una forma de comunicación a la cual las personas puedan acceder, entenderse en ellas y hablar desde ellas en formatos distintos al laberinto en el cual se encuentran.

**HUMBERTO VALDIVIESO**

**Para los que dirigen el laberinto esto funciona y lo saben manejar bien. El minotauro sabe manejar bien su espacio; por esto el correr diariamente detrás de una noticia y otra sin saber de qué se habla realmente es ir tras los señuelos del minotauro.**

Vistas como una posibilidad, como el abrir ventanas o puertas, el proponer referentes dentro de los cuales puedan ofrecerse otras discusiones. En palabras de Humberto Valdivieso,

... son discusiones necesarias, que el país pide y pide la gente que no son las de las redes sociales. Debemos construir formas, y al hacerlo se construye también contenido. A partir de esa forma y contenido, discutir cómo hacer del desierto un espacio habitable con una práctica de comunicación. Algo que sin ello no es posible. Ahí hay inicio de lo que podemos entender desde la comunicación porque no somos políticos. Para eso el ánimo es importante, pero con la pura emoción chocando contra barreras inamovibles es difícil llegar a algo.

Para Jaime Cruz, charlas como estas y espacios para la reflexión:

... son la acción, el hacer y después el sentir que debemos mantener. Citando a Moisés Ramírez quien decía que ‘primero nos sentimos en disposición y luego actuamos’ y no, al actuar cambiamos el ánimo para tomar acciones. Todos estos grupos han salido de la desesperanza y fracaso al actuar y esa es una manera. Necesitamos de discusión, de forma y contenido”.

#### **MARIELA MATOS SMITH**

*Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Católica Andrés Bello. Licenciada en Letras por la misma universidad. Candidata a Magister en Filosofía. Miembro del Consejo de Redacción de la revista Comunicación.*



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

# Fotografía: alternativa, denuncia y respuesta

*En este artículo se repasa cómo en el contexto venezolano actual la fotografía ha sido utilizada como alternativa comunicacional y protesta creativa, advertencia y relato en un país que oscila entre el silencio mediático y la saturación informativa de contenidos que deben ser revisados, contrastados y corroborados.*

JOHANNA PÉREZ DAZA

“La cámara es el ojo de la historia”, afirmó Mathew Brady, fotógrafo estadounidense del siglo XIX. Las formas de contar y registrar la historia han encontrado en la fotografía una herramienta de singular relevancia que permite capturar una porción de un suceso que, de otra manera, sería solo un recuerdo intangible. Tal vez por eso a la fotografía se le han endosado características y responsabilidades que comprometen y deforman sus funciones y usos, ya que se le asume como fiel reflejo de la realidad, lo que resulta una engañosa trampa que ha servido a diversos intereses.

La profunda crisis política y económica que desde hace varios años atraviesa Venezuela, nos ha colocado en un escenario complejo al que no escapa el ámbito comunicacional, sino que, por el contrario, resulta especialmente estratégico.

Más allá de la cobertura que los reporteros gráficos han hecho de la situación nacional con sus episodios particulares (como manifestaciones de la sociedad civil, represión de los órganos de seguridad del Estado, desabastecimiento de alimentos y medicinas, crisis hospitalaria, entre otros), la fotografía ha sido el ojo omnipresente que ha documentado esta coyun-

tura, conjugando la visión de ciudadanos que entienden la importancia de registrar y compartir su porción de la realidad como una alternativa comunicacional –independiente y autogestionada– y como una forma de denuncia y protesta.

A esto último se suman propuestas artísticas que echan mano de la fotografía como una herramienta, un soporte e incluso una excusa para expresar planteamientos que respondan al momento histórico que vivimos.

## ALTERNATIVA COMUNICACIONAL Y DENUNCIA SOCIAL

Desde la línea de investigación *Alternativas comunicacionales: investigación y praxis social*, desarrollada en el Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco) de la Universidad Central de Venezuela, las alternativas comunicacionales se definen como:

(...) los procesos de producción, circulación y/o recepción de mensajes que representen: a) modelos de relación entre participantes, b) modelos de relación entre los participantes y los mensajes y, c) experiencias de uso concreto de tecnologías y otras

modalidades de comunicación que bien se autopostulen o bien sean postuladas por terceros como alternas, críticas y/o opuestas a los procesos de producción, circulación y recepción de mensajes asociados tanto a los tradicionales medios de difusión masiva (radio, televisión, prensa, cine) como a las llamadas nuevas tecnologías de la información y la comunicación<sup>1</sup>.

**Se pasa del discurso a la conversación, mediante la interacción y la democratización de la imagen. En oportunidades, son los usuarios de estas redes quienes les dan mayor circulación a las fotos de las agencias internacionales de noticias, algunas de las cuales, incluso, han sido censuradas o retiradas de los medios nacionales, pero cuya huella permanece en la Red.**

En este sentido, nos preguntamos si es posible hablar de una fotografía alternativa que ha adoptado –espontánea o premeditadamente– algunos de los postulados anteriores para documentar y mostrar la crisis nacional, asumiendo que los postulados anteriores para documentar y mostrar la crisis nacional, asumiendo que los ciberciudadanos participan del espacio público virtual para informar, denunciar y registrar su cotidianidad, siendo esto posible gracias a la masificación de la fotografía como consecuencia de la incorporación de cámaras fotográficas a teléfonos celulares y tabletas, la accesibilidad, reducción de costos y facilidades técnicas implícitas

en la fotografía digital.

Los usuarios de redes sociales (Twitter, Instagram y Facebook, principalmente) utilizan la fotografía como una forma de expresión que les permite participar en una conversación masiva y multidireccional, separada de la estructura unidireccional y horizontal de los medios tradicionales.

Se pasa del discurso a la conversación, mediante la interacción y la democratización de la imagen. En oportunidades, son los usuarios de estas redes quienes les dan mayor circulación a las fotos de las agencias internacionales de noticias, algunas de las cuales, incluso, han sido censuradas o retiradas de los medios nacionales, pero cuya huella permanece en la Red.

En otros casos, son los usuarios quienes hacen las fotografías, ya sea por encontrarse en los lugares oportunamente –como testigos o protagonistas– antes que llegasen los fotorreporteros. En algunas circunstancias los medios de comu-

nicación no tienen otra opción que divulgar las fotos de los usuarios. Otras son imágenes anónimas que se masifican y convierten en reflejo de una determinada situación, en la que el contenido y el mensaje se superponen a la autoría.

Todo esto ha generado significaciones propias que desde la fotografía circulan por el torrente comunicacional mostrando diversidad de enfoques pero también construyendo representaciones. Así, por ejemplo, las fotos en el piso del aeropuerto Internacional de Maiquetía dan una nueva dimensión a la obra *Cromointerferencia de color aditivo* del maestro Carlos Cruz Diez, cuyas obras devienen en “acontecimientos” y “soportes de una reflexión<sup>2</sup>.” Acontecimientos que son reflexiones. Reflexiones que son metáforas. Metáforas que son fotografías. Fotografías que sintetizan la diáspora venezolana y el éxodo de los últimos años. Son imágenes que encierran conceptos y circunstancias como la despedida, la separación y la búsqueda de oportunidades.

Han sido los ciberciudadanos quienes han viralizado fotografías de la crisis alimentaria y hospitalaria a través de imágenes de gran impacto tal y como sucedió con Oliver Sánchez, un niño de 8 años quien protestó por la falta de medicinas para su tratamiento y que dos meses después moriría.

En esta suerte de álbum colectivo destacan las fotografías de las manifestaciones estudiantiles que desde el 12 de febrero de 2014 se extendieron por varios estados causando enfrentamientos que dejaron heridos y fallecidos. Por su parte, la recopilación de videos y fotos de usuarios y la reconstrucción de hechos y secuencias permitieron a la Unidad de Investigaciones del diario *Últimas Noticias* presentar pruebas contundentes sobre la muerte del estudiante Bassil Da Costa. El reportaje “Uniformados y civiles dispararon en Candelaria el 12F<sup>3</sup>” representa un hito del trabajo colaborativo en torno a la información que incluso fue utilizado, posteriormente, como evidencia en los procesos judiciales.

Estas protestas dejaron varios jóvenes muertos a consecuencia de acciones represivas, tal fue el caso de Geraldine Moreno de 27 años de edad, asesinada por la Guardia Nacional Bolivariana

(GNB) de disparos de escopeta en el rostro durante manifestaciones contra el Gobierno en la ciudad de Valencia.

La imagen de la joven herida se difundió rápidamente por los medios de comunicación y redes sociales. Tras el fallecimiento, su madre, Rosa Orozco, utilizaría el medio fotográfico para denunciar lo ocurrido. En este sentido, participó en la campaña de Amnistía Internacional en la que se utilizaba la imagen de los fallecidos y sus familiares exigiendo justicia.

Entre otras acciones, la madre de Geraldine Moreno dio declaraciones en las que mostraba sin cortapisas la crueldad con la que fue asesinada su hija, comparando cómo era y cómo quedó. También colocó fotos del rostro desfigurado de Geraldine sobre los curules de los diputados oficialistas.

La imagen de esta joven se utilizó como símbolo de las protestas que reclamaban el cese de la violencia y los asesinatos cometidos por cuerpos represores. Este es un caso emblemático de la apropiación de la imagen con fines de protesta, tal y como ha ocurrido en otros países y contextos (búsqueda de desaparecidos de las dictaduras, homenajes a víctimas de ataques terroristas...) donde la fotografía permite denunciar y dar rostro a los agraviados, más allá de recudirlos a una noticia pasajera o una cifra fría y distante.

Ahondando en las consideraciones de la fotografía como forma alterna de comunicar, es necesario apuntar que en el contexto venezolano de los últimos años la información es una necesidad



Campaña Amnistía es Cambio

y la tecnología una opción, toda vez que se han materializado fuertes presiones a los periodistas y fotógrafos, así como restricciones a la libertad de expresión, lo que ha estimulado la búsqueda de otras formas de comunicar.

Los ciberciudadanos se han activado, algunas veces espontáneamente, otras incentivados por algunos medios y organizaciones que los invitan a realizar fotografías y respetar los requisitos mínimos que permitan su verificación, ya que el ruido, la desinformación, manipulación y tergiversación de informaciones también abundan en estos entornos.

La penetración de la fotografía en el ciberespacio tiene un matiz específico en este tipo de



Selección de fotos donde se utiliza la imagen de Geraldine Moreno luego de su muerte



situaciones, al punto que “cada simpatizante de un movimiento se convierte en un reportero potencial. Es así como la web 2.0 (en especial Facebook y Twitter) se convierte en el centro de organización y difusión por excelencia de las protestas.<sup>47</sup>”

Irrumpen el emirec (emisor y receptor a la vez) enunciado por Jean Cloutier, y el prosumidor (productor y consumidor a la vez) acuñado por Alvin Toffler. Categorías que permiten acercarnos al sistema comunicacional contemporáneo, cargado de tensiones y contradicciones, pues aunque pareciera que el ciberespacio es un espacio libre, no es del todo así ya que también enfrenta limitaciones y obstáculos que nos plantean la reconfiguración del espacio público: “El ciberciudadano emplea la red como prótesis de libertad: para paliar sus carencias, sea en su capacidad de acción política o en sus posibilidades de obtener información libre, en sociedades con libertad de prensa limitada<sup>57</sup>”.

El ciberespacio es también el lugar para manifestar descontento y ejercer modos de libre expresión que escasean o son restringidos; se vincula pues con la tecnopolítica que toma las herramientas y dispositivos tecnológicos para el ejercicio político, de forma tal que pueda trascender la red y ser espejo y reflejo de los espacios físicos, asumiendo que en ambos escenarios está implícito el debate sobre las libertades, la democracia y el poder, lo que abre discusiones sobre la convergencia mediática y la cultura participa-

tiva (Jenkins, 2008), las multitudes inteligentes (Rheingold, 2004), la emergencia y apropiación de medios ciudadanos y el llamado periodismo participativo (Gilmer, 2003).

Todo esto vinculado con la actitud contestataria, de protesta, activación y denuncia propia de las alternativas comunicacionales que se abren lugar en el ciberespacio, permitiendo la organización, el establecimiento de nexos y redes, la creación de rutas para evadir el bloqueo informativo, atender una agenda alterna y dar mayor veracidad a los hechos mediante su registro fotográfico.

En este escenario la fotografía ha sido aliada de la protesta creativa y la protesta en red, como manifestaciones de una sociedad que reinventa sus modos de expresión y transita otras vías que buscan llamar la atención, sensibilizar y romper los esquemas tradicionales. La utilización de etiquetas (#hashtags), carteles y de símbolos nacionales en las fotografías son otras formas de confrontar al poder, sintetizar y difundir un mensaje que de otra manera tendría poca o nula repercusión.

La fotografía ofrece rutas donde lo alternativo ha servido de bisagra para aproximarnos a la realidad sociopolítica nacional de los últimos años. El país que vivimos y el país que vemos se encuentran en una fotografía que dentro de los parámetros de la cultura visual contemporánea, adopta los marcos de referencia de las alternativas comunicacionales que llegan a ser expre-

Selección de fotografías donde se utilizan símbolos patrios, protesta creativa y denuncia.





Selección de fotografías que han circulado por las redes sociales

siones incómodas, detonante, epicentro y reflejo de otras formas de interacción, apropiación y participación ciudadana, de modo tal que nos encontramos en un sistema simbiótico que articula los medios tradicionales y las formas alternas de comunicar que se complementan y retroalimentan, atendiendo las demandas de la era digital con su característica sobreabundancia visual.

Las fotografías referidas son una apretada muestra de las expresiones que han irrumpido en el contexto analizado; su circulación y confrontación al poder político y mediático dominante, además de ser en sí mismas testimonio, evidencia, construcción e interpelación. Son imágenes que tratan –quizá sin saberlo– de conciliar la realidad real y la virtual, conviviendo en un mismo territorio donde urge la mirada crítica que dude, interroge y desafíe.

### LA TENTACIÓN DE LA IMAGEN

La imagen seduce y cautiva en su producción y recepción. Todos quieren mostrar y mostrarse, y todos reclaman la evidencia, la prueba (engañosamente) irrefutable de lo que fue, el testimonio visual (peligrosamente) equiparado a requisito de existencia.

En este complejo escenario, la fotografía resulta tentadora al punto de encontrar desde imágenes de niños disfrazados de militares hasta menores realmente armados, así como

delincuentes “encarcelados” (aunque en oportunidades han aparecido en playas y otros sitios públicos) exhibidos en la Red. Esta especie de galería resulta tan controversial y paradójica que incluye pranés (máxima jerarquía entre los presos) que utilizan Facebook para mostrar fotos de sus sofisticadas armas, grandes fiestas y singulares celebraciones. Imágenes que se hacen virales y confrontan la médula de la sociedad venezolana, como la de Iris Varela, ministra de asuntos penitenciarios, sentada en una cama junto a Teófilo Rodríguez, alias “El Conejo”, pran de la cárcel de San Antonio en Margarita. O las de los efectivos de la Guardia Nacional en funciones posando sonrientes junto a los escombros dejados por las manifestaciones de abril de 2017.

En muchos de estos casos la autoría se diluye, importando más el contenido que su procedencia, logrando alta penetración y circulación en redes sociales, insertándose, luego, en el paisaje mediático. Las intenciones de exhibición y relaciones de poder se eclipsan ante el descontento ocasionado por estas fotografías, evidenciado en las críticas y comentarios de ciudadanos indignados.

### ENTRE MANIPULACIONES Y ADVERTENCIAS

La fotografía ha sido utilizada para construir y proyectar la imagen que el Gobierno quiere dar de sí mismo más allá de las fronteras nacionales

## DOSSIER

a través de imágenes propagandísticas disociadas del descontento popular.

No obstante, la porosidad de las comunicaciones en la era digital permite que circulen imágenes de todo tipo. Así ocurrió en el contexto de las protestas de 2017 cuyas fotografías se divulgaron ampliamente mostrando a los jóvenes de La Resistencia manifestando su descontento en las calles de Venezuela. Encapuchados y con escudos de fabricación artesanal estos jóvenes se convirtieron en símbolo de las protestas que se extendieron por varios meses llamando la atención de la comunidad internacional, al punto que se desarrollaron acciones de solidaridad en otros países.

Esta situación motivó la respuesta del Gobierno venezolano, valiéndose de otras imágenes para sostener su versión de los hechos y llegar a la opinión pública internacional. Con esta intención, el consulado de Venezuela en

En el primer afiche se muestra la foto manipulada, luego de las críticas y denuncias se reedita colocando otra imagen



Fotografía difundida por el consulado de Venezuela en Toronto

Toronto mostró en su página web una imagen donde se apreciaba a algunos de estos jóvenes portando armas de fuego y acusándolos de terroristas.

Luego de su publicación se denunció la manipulación de esta fotografía, contrastándola con la original en la que los jóvenes aparecen sin armas. Se trató de una alteración fotográfica para dar una imagen violenta ante la comunidad internacional, difundida, justamente, desde una representación diplomática.

La fotografía original había sido tomada en una protesta en la ciudad de Caracas por el corresponsal de la agencia EFE, Miguel Gutiérrez. La misma fue manipulada y publicada en la página web del mencionado consulado hasta que el Canada Venezuela Democracy Forum advirtió que la imagen había sido alterada. Luego de las críticas y denuncias hechas en redes sociales, el consulado retiró la imagen sin dar mayores explicaciones. Posteriormente emitió un comunicado indicando que su portal había sido hackeado.

El costo político y moral de esta acción se demostró en las diversas críticas y el repudio de usuarios de redes sociales, muchos de los cuales conocían la imagen original, publicada entre el 19 y el 23 de abril en varios medios de comunicación internacionales como *Clarín* (Argentina), *HuffPost* (México), *Cooperativa* (Chile), *RPP* (Perú). En Venezuela, periodistas y representantes de organizaciones defensoras de derechos humanos, también alertaron sobre la manipulación de esta polémica foto.



Fotografía original de los jóvenes sin armas



Juan Toro

### EL ARTE COMO RESPUESTA

Desde su dimensión artística, la fotografía no es ajena a los problemas que abren grietas en la piel de la sociedad. Por el contrario, la sensibilidad consustancial al medio exalta formas expresivas capaces de socavar la cotidianidad y la indiferencia. Funciona, simultáneamente, como antídoto y estímulo, provocando reacciones y alentando respuestas que no esquivan los temas de la agenda contemporánea.

La fotografía se reinventa y actualiza, desafiando el cansancio visual y la insensibilidad con la que la sociedad aborda y consume ciertos hechos noticiosos.

El arte es liberador, la obra emancipa y nos muestra algo que no veíamos. En palabra del maestro Carlos Cruz Diez (2015) el arte es “la superestructura de una sociedad. Anuncia lo que va a venir<sup>6</sup>”; y el agitador cultural y artista visual Nelson Garrido (2016) sostiene en sus charlas que el arte no está hecho para resolver problemas, sino para crear problemas, y agrega que la insatisfacción es la base de la creación. Ordenando estos planteamientos tenemos que el arte es profético y revelador, parte de la problematización y confrontación cuya génesis es la insatisfacción devenida en obra. Una obra que combina la interioridad del artista y un entorno al que no es distante.

Así, la situación nacional que venimos estudiando ha tocado la producción artística expresada concretamente en obras que parten de la realidad, pero presentan una interpretación propia. Nos detendremos brevemente en el tra-

bajo de jóvenes artistas que desde la fotografía resemantizan el discurso y el núcleo de esta crisis, ofreciendo una lectura que, a nuestro parecer, suma nuevas visiones. Es una selección reducida pero representativa.

### Juan Toro

Su trabajo es amplio y diverso, producto de un proceso de investigación continua, agallas y perseverancia. La violencia –su huella y consecuencia– atraviesa su obra como munición certera.

Coleccionista de momentos y objetos como: balas y plomo; etiquetas que cuelgan de los pies sin vida amontonados en la morgue; metras, piedras, explosivos y fragmentos de la represión y la violencia instituida; blísters vacíos donde se aprecian los nombres de escasos medicamentos que nos refieren a padecimientos que son causa y efecto de una crisis que ya no permite a los pacientes tratar la ansiedad, el pánico, el estrés, la angustia, la paranoia y la depresión entre otros trastornos psiquiátricos y psicológicos que han crecido proporcionalmente mientras empeora la situación nacional.

En el trabajo *Llaves* fotografía el último objeto que dejan quienes se van del país; y en *Productos* hace un inventario de la escasez que ha erosionado la alimentación y calidad de vida de los venezolanos.

**La fotografía se reinventa y actualiza, desafiando el cansancio visual y la insensibilidad con la que la sociedad aborda y consume ciertos hechos noticiosos.**

Obras de  
Violette Bulé



### Violette Bulé

Desde la puesta en escena esta artista recrea situaciones controversiales a las que ella misma define como crónicas a medio andar entre la ficción y la realidad. En su trabajo *Detonaciones* reconstruye –con ironía y crítica social– episodios recientes como el acaparamiento de comida, la irrupción de colectivos violentos, la perversión militar o la trágica noticia del volcamiento de un camión con carne donde murió el conductor, sin ser esto impedimento para que las personas saquearan el vehículo con el cadáver adentro.

### Jesús Briceño

Desarrolla *#BolivArte* una propuesta artística experimental que reacciona ante “lo político” de la Venezuela actual cargada de discursos intolerantes, violencia extrema, caos económico.

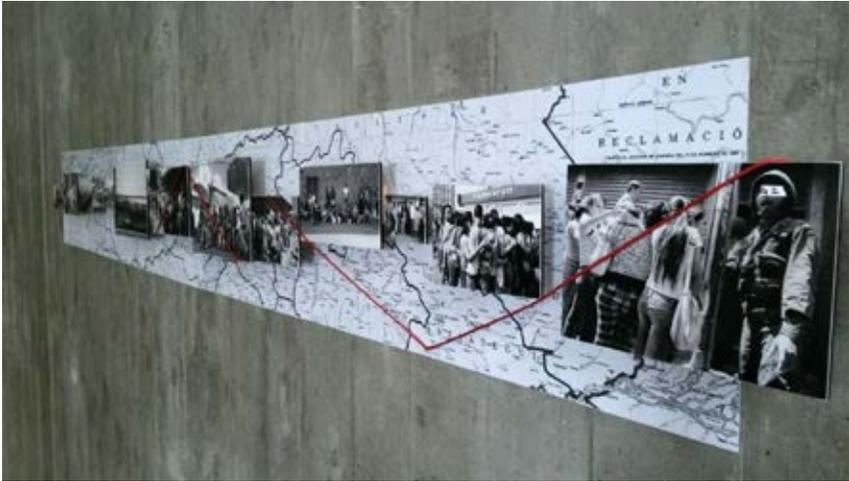
Dentro de este proyecto destacan series como *Bodies Perfect*, *Bolívares para cañón* y *Neo Próceres*, en las que combina el fotomontaje y el collage digital para abarcar conceptos como “la violencia, la muerte, las figuras de poder, el prócer y el dinero, siempre desde una perspectiva que los desmonta en su cruel proceso de deshumanización” (Briceño cp González, 2016).



Obras de Jesús Briceño

**Mario Goncalves**

El trabajo *8 de Cada 10* muestra sobre la cartografía venezolana fotografías de las colas que, diariamente y en todo el país, realizan los ciudadanos en busca de alimentos. Un hilo rojo las conecta marcando el ritmo de altos y bajos que tiene como punto final una figura militar en cuyo rostro se superponen los simbólicos “ojitos de Chávez” en una composición que lo incluye pero, al mismo tiempo, lo distancia de las penurias que otros viven en carne propia, la firme vigilancia de su legado.



Obra de Mario Goncalves

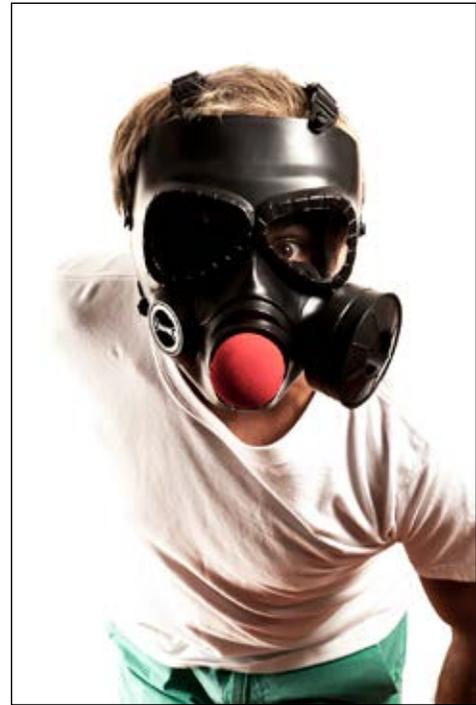
**Ricardo Arispe**

Las relecturas y resignificaciones se hacen presentes en tres de los planteamientos de este fotógrafo. En la serie *Somos* parte de los ya mencionados “ojitos de Chávez” esparcidos por la geografía nacional, para convertirlos en los ojos de muchos, masificarlos en la mirada de otros que sin protagonismo, distinciones ni lugares privilegiados, observan y viven. En *Resilientes* coloca la máscara antigás a ciudadanos que, pese a las dificultades, resisten y sobreviven. Detrás de cada rostro una historia particular recogida en retratos que el blanco de fondo unifica sin restar diversidad: de oficios, de actitudes, de posturas. Y en *La última guarimba* alude con ironía a *La última cena* valiéndose de insinuaciones directas a la realidad venezolana que ofrenda sus necesidades y contradicciones.



Obras de Ricardo Arispe

Retratos de  
Ricardo Arispe



Esta sucinta selección, enfatiza la importancia y necesidad de la creación artística más allá del goce estético. Si el arte, justamente, puede enseñarnos algo es la importancia de no claudicar, de confrontar, de reinventarnos, explorar nuevas rutas y contagiar a otros de preguntas que reten la pasividad, la conformidad y el adormecimiento de nuestros sentidos, ya que como señala John Berger "... muy a menudo lo que el arte ofrece a la gente es esperanza. Y cuando las personas tienen esperanza surge en ellas el coraje necesario para resistir y para luchar por una vida mejor<sup>7</sup>".

Los trabajos reseñados utilizan la fotografía como excusa, herramienta y medio, para responder a la situación nacional y las formas de ver y vernos. Representan el enfoque divergente y contestario, las prácticas creativas que toman espacios independientes, alternos al sistema museístico.

Sus exhibiciones son apoyadas con publicaciones, redes y formatos digitales como nuevas plataformas de expresión e interpelación crítica. La fotografía funciona como puente que conecta la comunicación y el arte desde otra mirada que confronta, activa, denuncia y se disemina por vías no convencionales.

### CONSIDERACIONES FINALES

Desde lo comunicacional y lo artístico, la fotografía ha dado sus respuestas a la realidad nacional sustentadas en el valor que la carga visual tiene en la sociedad contemporánea, incidiendo en la representación e interpretación de los hechos, generando sensibilidad y estimulando reacciones, luchando contra la amnesia informativa producto del avasallante ritmo con el que se producen los acontecimientos de interés noticioso.

El registro fotográfico implica una forma de existencia, de ser, recordar y representar, de visualizar nuestro entorno y lo que asumimos como realidad. En palabras de Susan Sontag: "En una era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo. La fotografía es como una cita, una máxima o un proverbio<sup>8</sup>".

La fotografía permite crear conexiones y generar emociones, abonando la idea que tenemos sobre hechos, personajes y situaciones que tal vez no hemos vivido directa o personalmente, pero sobre los que fijamos posiciones a partir de las construcciones simbólicas y representaciones visuales.

El “ojo de la historia” referido por Brady puede asumirse como punto de partida de las lecturas y relecturas que hacemos de los hechos, porque como afirma Gary Knight “Una fotografía no es el fin de una historia. Es el comienzo<sup>9</sup>.” La fotografía resulta, en este sentido, una alternativa, reflexión, apropiación y reinterpretación, así como una denuncia y una expresión incómoda que puede ser estratégica o controversial, dependiendo del ángulo de enfoque y punto de mira.

#### JOHANNA PÉREZ DAZA

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Bicentennial de Aragua (UBA). Investigadora del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco) de la UCV.

#### Nota:

El presente artículo recoge algunos avances de la tesis doctoral *Entre luces y sombras. La fotografía en las Relaciones Internacionales* del doctorado en Ciencias Sociales de la UCV, y de la ponencia “La fotografía como alternativa comunicacional en el contexto venezolano (2014-2016)” presentada por la autora en el VI Congreso Invecom (Caracas, 2017).

#### Referencias

- Anuario Ininco (2014): Investigaciones de la Comunicación. Vol. 24 (1), 103-115.
- DÍAZ, Marianne (2014): “Infocidadanía y ciberactivismo en la Venezuela del 12F: el rol de las redes sociales en las protestas”. En: *El lugar de la gente. Comunicación, espacio público y democracia deliberativa en Venezuela*, 111-117.
- FERNÁNDEZ, Carmen (2014): “Venezuela 2014. El año de la hegemonía comunicacional de las minorías”. En: *El lugar de la gente. Comunicación, espacio público y democracia deliberativa en Venezuela*, 99-109.
- GONZÁLEZ, Juan Antonio (2016): “El costo de la violencia. Mirada Expuesta /Jesús Briceño”. Disponible en: [http://www.eluniversal.com/noticias/cultura/costo-violencia\\_627515](http://www.eluniversal.com/noticias/cultura/costo-violencia_627515)
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Alfaguara.

#### Notas

- 1 Anuario Ininco (2012): / Investigaciones de la comunicación, N°24, pág. 104.
- 2 Ver: “Me duele que en mi obra se despidan del país” Entrevista Diario Panorama. Disponible en: <http://www.panorama.com.ve/opinion/Me-duele-que-en-mi-obra-se-despidan-del-pais-Carlos-Cruz-Diez-a-PANORAMA-20150122-0074.html> Consultado el: 24/06/2017.
- 3 Ver: [https://www.youtube.com/watch?v=MmHEEO\\_MpII](https://www.youtube.com/watch?v=MmHEEO_MpII). Consultado el: 14/11/2016
- 4 Díaz, 2014, pág. 113
- 5 Fernández, 2014, pág. 104
- 6 Ver: “Me duele que en mi obra se despidan del país” Entrevista Diario *Panorama*. Disponible en: <http://www.panorama.com.ve/opinion/Me-duele-que-en-mi-obra-se-despidan-del-pais-Carlos-Cruz-Diez-a-PANORAMA-20150122-0074.html> Consultado el: 24/06/2017
- 7 Ver: John Berger “Lo que el arte ofrece es esperanza”. Disponible en: <http://www.elcultural.com/revista/arte/John-Berger/32357> . Consultado el: 12/06/2016
- 8 Sontag, 2003, p. 14
- 9 Ver: “Cualquiera puede tomar una foto pero no cualquiera puede ver una foto” <http://ladobe.com.mx/2016/01/cualquiera-puede-tomar-una-foto-pero-no-cualquiera-puede-ver-una-foto/>. Consultado el: 27/02/2016



# El cine como arte cinéticamente modularizado

*Se trata de un análisis del cine como arte que funciona en el umbral de la imaginación y del pensamiento con la transacción de otorgar realidad a un movimiento virtual. La incorporación de la percepción del movimiento secuencial es lo que confiere al cine el estatuto de un arte distinto de la fotografía y de las otras artes reproductivas.*

JESÚS MARÍA AGUIRRE

Nadie llamaría cine a un espectáculo de un close-up o plano congelado durante una hora a pesar de que el procedimiento técnico de proyección fuera el mismo de un cinematógrafo en una sala. La secuencia de imágenes conectadas en una serie dinámica y perceptivamente tejidas en distintos planos y/o tomas –sean fotogramas con base química o barridos electrónicos– es lo que da un carácter específico a la expresión cinematográfica.

Pero, según nuestra tesis, su lecturabilidad e inteligibilidad semiótica se sitúan en un nivel constructivo distinto de esta operación de marcar señales en un soporte o canal físico y de inscribirlos como una substancia expresiva significativa.

En primer lugar, las artes plásticas, sobre todo figurativas, se desarrollaron sobre la base ficcional de la reproducción de la realidad, otorgando la calidad de “verosímil” al producto generado por la supuesta analogía, propia del iconismo (Tatarkiewicz 2001).

Índices, iconos y símbolos, según la nomenclatura peirceana, son inscripciones que se articulan bajo reglas constructivas de sustitución y contigüidad, al estilo de los sueños despiertos o

*“Por un lado, el cine siempre ha sido entendido a partir de la conquista y la suma del tiempo a las artes del espacio (...) Por otra parte, la cultura del siglo XX se resistió a asumir la inextricable unidad de la materia-espacio-tiempo propuesta por la física a principios de ese mismo siglo...”*

ALONSO GARCÍA, 187

dormidos, que tratarán de mimetizar por simulación la plástica surrealista, la técnica del collage y el procedimiento del corte y pega, propio de la página del periódico o del afiche. Si bien en el cine *prevalece el iconismo*, desde el cine mudo se utilizan también todos los otros sistemas de signos (índices, marcas, créditos textuales, etcétera), a los que se agregarán los auditivos (música, ruidos, efectos sonoros).

En segundo lugar, el cine con fines expresivos y estéticos (la técnica puede ser también instrumental para otros efectos, por ejemplo de monitoreo, de vigilancia, o simplemente mostrativos) va acumulando todos estos procedimientos por integración. No pretende congelar la percepción de la realidad en una instantánea como una página impresa o un fotograma, sino *perseguir*

*su movimiento* en el tiempo bajo algún pretexto intencional, sea meramente formal, experimental, estético o narrativo. Por tanto sus líneas de fuga, tomando prestada la metáfora musical, pueden ser múltiples, ya que no hay de entrada un diccionario y gramática establecidos y caben varias líneas significantes, atendiendo a la pluralidad de códigos audiolectovisuales, que operan contrapuntísticamente.

**Por tanto sus líneas de fuga, tomando prestada la metáfora musical, pueden ser múltiples, ya que no hay de entrada un diccionario y gramática establecidos y caben varias líneas significantes, atendiendo a la pluralidad de códigos audiolectovisuales, que operan contrapuntísticamente.**

Considerando un tercer aspecto y siguiendo a Romiti, el concepto de “persistencia retiniana” que se ha utilizado para justificar la percepción del movimiento o movimiento aparente, no explica suficientemente la ilusión de movimiento aparente en el cine espectáculo. Su pesquisa se orienta más bien al análisis del sistema perceptivo cerebral con respecto a la observación. (Romiti 2015).

Nos sumamos a esta perspectiva de revisión, no ya de la percepción del movimiento aparente, sino de los modos performativos impuestos por las modulaciones psicotécnicas, planteado por el investigador Gonzalo Abril (2007). A nuestro entender ha abierto pistas fecundas para superar el actual estancamiento en los análisis compartimentados del cine, de los productos audiovisuales y hoy, sobre todo, de los multimedia, a sabiendas de que *el mirar es un acto dinámico* y selectivo, analítico y sintético, guiado por una inteligencia, que también es sentiente.

En el cine, a diferencia de la fotografía, el principio de verosimilitud realista “como si fuera exterioridad real” se amplía al campo de la movilidad del sujeto espectador y del objeto cinéticamente proyectado.

El ojo cámara, según la metáfora de Vertov, selecciona el objeto y recorta la mirada según la ventanilla de la visión encuadrada y los movimientos de la misma simulan los desplazamientos del camarógrafo y de su mirada. Una mirada aparentemente naturalizada, pero mediada por el artefacto que extiende su visión, en sentido mcluhaniano, y/o la metamorfosea

por el recurso a diversos lentes, aplicación del *zoom*, uso del *travelling*, manipulación del color y otras innovaciones para el logro de efectos especiales.

A su vez, el ojo del espectador se mueve al ritmo del lente/objetivo, trazado anteriormente por la cámara, y los movimientos de los objetos en la proyección de la pantalla son asumidos como reales según un ritmo marcado por montaje. Dos falacias convenidas en el proceso comunicativo de la visión cinematográfica, que nos recuerdan, por ejemplo, el aspecto constructivo de la perspectiva en la pintura clásica (Zunzunegui 1989: 51), la de las vibraciones retinianas en la plástica op y cinética (Castaños 1989), o más actualmente la visión en relieve con lentes polarizados y los sistemas de 3D o 4D.

Por fin, en cuarto lugar, desde la perspectiva expresiva, no puede perderse de vista que el cine es un *fenómeno comunicacional*, es decir pragmático e intersubjetivo, es decir, “emirec”, y no simplemente epitéctico. El perceptor, aun en el caso de la mínima interacción, puede desconectarse, cerrar los ojos, no prestar atención, distraerse, etcétera).

“El mirar lo que nos mira”, subtítulo de un estudio de Gonzalo Abril, nos recuerda el caso de la plástica, sobre todo de la gran tradición iconográfica bizantina, en que los ojos del icono con una focalización pronunciada nos atrapan, hasta el punto de que los monjes staret hablan de una experiencia orante, en que el devoto no mira a la imagen, sino la imagen absorbente del icono cautiva su mirada.

El cine, con el efecto de atracción que otorgan la proyección a oscuras y el movimiento del mirar, multiplica ese efecto de pseudorealidad, que ha cautivado el interés de los psicólogos. Cabe hablar de una relación psicoanalítica semejante entre la proyección luminosa de la imagen en pantalla y la proyección psíquica del espectador ante el estímulo cinético. Por otra parte, considerando esta dinámica, se han ido construyendo estrategias psicotécnicas para cautivar la atención, no solamente por la vía retórica y narrativa, sino también sensorial, generando un nuevo “sensorium”, como diría Walter Benjamin (1975).

Labor de los críticos de los textos visuales es, por tanto, tomar distancia de la ilusión de realidad y devolver la mirada, sin quedar fascinados por el simulacro cinético y desmontar los dispositivos que la componen en el contexto de su efectuación simbólica.

No es nuestro propósito ahora analizar cada uno de estos aspectos o los préstamos mutuos entre el cine y el cinetismo en el arte, ni tampoco explorar las nuevas combinaciones entre las artes precedentes y el cinematógrafo, o la metamorfosis audiovisual operada por la interacción, que darían pie a otros ensayos sugestivos, sino aproximarnos a la estrategia de modularización de los medios, planteada por Abril en su ensayo: *La información como formación cultural* (Abril 2007), para aplicarla al cine.

### INDAGACIONES SEMIÓTICAS Y CULTURALES

La investigación fílmica sufrió un avance cualitativo cuando pasó de los escauceos basados en la crítica literaria e histórica y, en general, socio-humanística, a la indagación más rigurosa basada en las herramientas que suministró, principalmente, la lingüística estructuralista y la semiótica (Aguirre 2012).

Independientemente de si en el estado actual se puede hablar con rigor de una semiótica del cine, comparable a la lengua, lo cierto es que esa estrategia de análisis ha permitido superar los acercamientos impresionistas que se daban para comprender el hecho cinematográfico.

Así, por ejemplo, las atribuciones del *carácter lingüístico* del cine según Pasolini y del estatuto escriturario del filme de Metz, encuentran su compleción a partir del reconocimiento del filme como arte, es decir, de la creación estética de un objeto virtual, basado en la percepción cinética, que simula mejor que el texto escrito la fugacidad del imaginario, “la loca de la casa”, al decir de Teresa de Ávila.

Las diversas aproximaciones analíticas que se han hecho de los productos cinematográficos o de los filmes no son sino registros diversos, sujetos a las rejillas disciplinares antropológicas (Edgar Morin), lingüísticas (Pier Paolo Pasolini, Christian Metz), psicológicas y estéticas (Jean Mitry), filosóficas (Deleuze) psicoanalíticas (Slavoj Zizev), sociológicas (Pierre Sorlin), que,

consideradas aisladamente, no dan razón integral del hecho cinematográfico, y, mucho menos aún de la comunicación audiovisual en las redes sociales. La sentencia de Mitry de que “el significante fílmico no es nunca una imagen, sino una relación”, pone provisionalmente abierta la discusión sobre el estatuto de un “lenguaje sin signos”, inclinado pronunciadamente a la simbolización y a la escritura estética (Mitry 1976).

La sustitución de unas teorías por otras obedece, a nuestro entender, tanto al estado del avance de cada disciplina como a las transformaciones socio-técnicas del mismo complejo audiovisual, que obligan a reasumir el tema en un nivel superior de comprensión, metafóricamente hablando, menos atómico o monádico y más molecular o relacional.

Se ha observado con bastante razón que este tipo de estudios adolece de un carácter excesivamente metateórico, ya que “su objeto para ser no tanto la práctica que se teoriza como la propia teoría que se practica” (Alonso, 2010:14). Pero esta misma constatación puede ser extensible a todas las artes en que, si bien la creación no está dissociada de la misma producción, la necesidad de la acumulación o transmisión del saber conlleva a una diferenciación funcional, sea la del crítico o la del investigador.

Algunos creadores soviéticos como Pudovkin o Eisenstein a principios del siglo pasado o, más recientemente, los críticos del Cahiers de Cinema como F. Truffaut o E. Römer conjugaron sus capacidades creativas con las analíticas, llevando el quehacer artístico a cotas más altas de innovación expresiva. Pero ello no invalida la importancia de los estudios disciplinares desde las vertientes históricas, sociológicas, semióticas, culturalistas (*cultural studies*) y, en fin, transdisciplinares, que buscan objetivos distintos de la superación expresiva y que han contribuido también a enriquecer una comprensión más integral del hecho cinematográfico pluriforme.

**Labor de los críticos de los textos visuales es, por tanto, tomar distancia de la ilusión de realidad y devolver la mirada, sin quedar fascinados por el simulacro cinético y desmontar los dispositivos que la componen en el contexto de su efectuación simbólica.**

La búsqueda de niveles cada vez más integrativos no sería posible sin los precedentes estudios, como puede verse, por ejemplo, en el caso de los acercamientos realizados por Lotmann (1998) desde la semiótica de la cultura o Manovich (2005) a partir de la comprensión de la imagen en la era digital.

A nuestro entender el enfoque de Gonzalo Abril (2007), entre otros, se inscribe en esta línea de *carácter interdisciplinar*, si no transdisciplinar, ya que analiza las artes modernas a partir de la modularización de la información en determinados contextos culturales, tratando de integrar y articular los diversos saberes cinematográficos en una visión más compleja

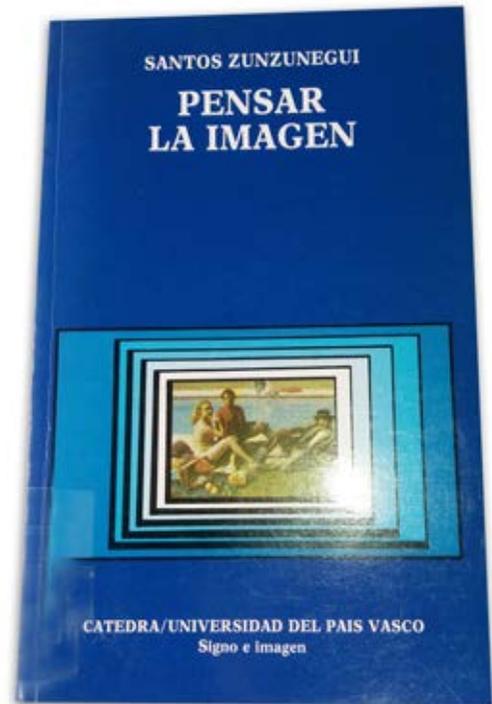
### MODULARIZACIÓN DEL CINE COMO ARTE DEL MOVIMIENTO

Superando el carácter reduccionista de la información como mera unidad de medición digital, más propio de la teoría matemática o cibernética, la concepción cultural de todo arte o, en este caso del cine, no puede desprenderse, si no por meras razones metodológicas o puesta en paréntesis, de su carácter semiótico-cultural, ya que la comprensión e interpretación del sentido están íntegramente asociados a la dimensión semántica, pragmática y, en fin, comunicacional en contextos historizados.

Hoy el cine, como fenómeno integral, no es inteligible solamente desde los artefactos tecnológicos de reproducción y proyección, aun cuando estos condicionen el producto, sino desde la lógica de la producción de información orientada a la comunicación en las sociedades modernas.

En esta perspectiva, la selección de las unidades de sentido, es decir, de los datos pertinentes, fraccionados, ordenados, espaciados y/o temporalizados para la expresión, obedece a una intencionalidad comunicativa en un contexto organizativo de invenciones europeas y estadounidenses.

No puede hablarse de hechos o datos artísticos indiferentes a las características técnicas, textuales, cognitivas fuera de cierta institucionalización, errática al comienzo, pero cada vez más orgánica. A ello habría que añadir también, como substrato de posibilidad, las condiciones



económicas y culturales que privaban en occidente .

En principio, el *sistema institucional* del cine sigue la trayectoria de otras invenciones como la imprenta o la radio, pues parte de una invención técnica con objetivos de procesamiento, transmisión y/o comunicación, continúa con una serie de innovaciones socio-técnicas adaptadas a diversos requerimientos artísticos y/o industriales, y evoluciona adaptándose a los nuevos marcos, impulsados por la renovación tecnológica (televisión, redes sociales, etcétera).

En esta perspectiva tiene poco sentido la discusión sobre si el cine es arte o industria, pues de hecho y ya desde su génesis se despliega su potencial semiotécnico por ambos derroteros, y ello sin contar con que el arte desde la nueva dinámica de reproducción, como diría Walter Benjamin (1975), puede mercantilizarse o convertirse en pura propaganda y la industria a su vez puede producir eventualmente obras de alta calidad estética.

En la cultura cinematográfica se deslindan los campos de la producción cinematográfica, vinculada a la propaganda, a la publicidad, a la didáctica, al entretenimiento masivo, y, al séptimo arte, como si esta fuera cimera superior de los otros modos y formatos, enfatizando el acto creativo y la autoría –cine de autor– pero en la

práctica los préstamos entre las diversas modalidades, el quehacer híbrido de muchos autores que pasan las barreras, y la misma interpenetración de las industrias culturales, basadas en trabajo colectivo, demuestran que esas divisiones son funcionales y varían de una época a otra, si bien el sistema de estudios como Hollywood haya dominado (Fischer 2008).

En todo caso, trátase del cine experimental e innovador desde el punto de vista técnico o estilístico, o del cine como hecho cultural moderno, se ha ido imponiendo una *modularización* a partir de las técnicas reproductivas con efectos perceptivos cinéticos y de los procedimientos psico-técnicos y expresivos, que buscan captar la atención y comunicar cierta inteligibilidad entre los participantes. Su génesis y desarrollo como arte están indisolublemente unidos a su característica predominante de representar y/o simular el movimiento a partir de materiales y procedimientos precedentes.

La comprensión del cine como arte en la etapa de reproducción artística, exige la superación del nivel de observación atómico al molecular, considerando nuevas mediaciones entre planos heterogéneos de la realidad cinematográfica. Es tarea del analista indagar cuáles son estas mediaciones propias del cine y explicitar sus articulaciones, dando razón de su funcionamiento.

### EL FORMATO CINEMATográfico Y LOS LÍMITES DE LA GRAMATICABILIDAD

Un creador y analista como Pasolini trató de analizar el fenómeno cinematográfico desde la perspectiva lingüística, inspirada por Martinet, y definió al cine como el lenguaje universal de la acción (Aguirre 2014). A su vez, Christian Metz en sus ensayos sobre la significación en el cine, buscando las constantes de las reglas de su producción, desplegó todos los procedimientos analíticos del estructuralismo tratando de indagar la posible gramática oculta a través de la trama de los filmes, desembocando en la llamada gran sintagmática del filme, que a juicio de los críticos discordantes, no es sino una taxonomía de los tipos de montaje y formatos implantados por la industria (Aguirre 2016).

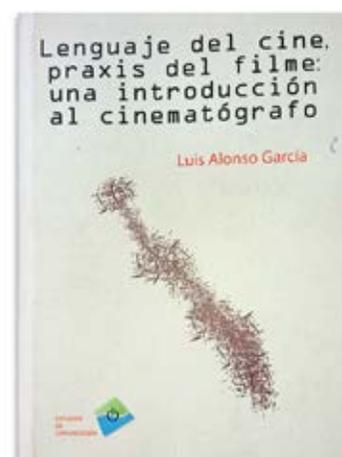
A Metz debemos el aporte del análisis de las rutinas sintagmáticas que se han impuesto en la modulación narrativa de la mayor parte de la industria cultural, pero como el mismo constata no puede hablarse estrictamente de una gramática dada la flexibilidad de la combinatoria entre los múltiples códigos que conforman un filme. Con razón, pues, el filósofo Eduardo Piacenza acuñando la figura de la gramática del ojo contra la semiología del cine, señala que hablar de “semiología del cine” en sentido científico es una expresión engañosa por cuanto ni siquiera ha existido una semiología general como disciplina consolidada (Piacenza 2015).

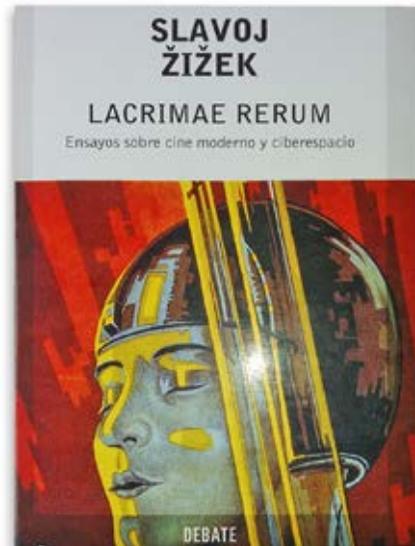
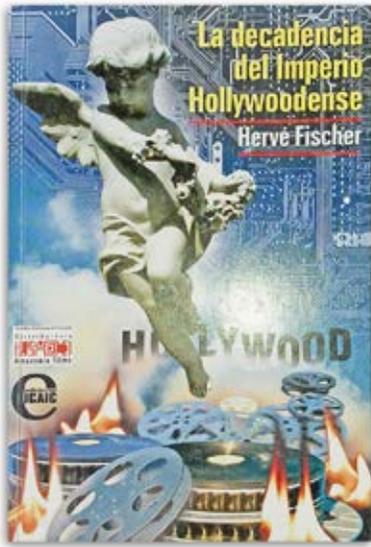
Ya hemos insinuado que autores como Alonso García cuestionan la insuficiencia de estas investigaciones, que, cediendo a la tendencia impuesta por la industria y el mercado, han reducido sus análisis a determinados formatos, relegando su *potencial semiotécnico* y el posible desarrollo de otras vertientes expresivas. Critica el salto que se dio en los estudios del cine a los componentes de escenificación y filmación, que subordinaban el proceso cinematográfico al relato visual narrativo

–inspirado en la novela– o dramático –basado en el teatro–, derivando hacia la indagación de los estilos, géneros y época.

Según demuestra el mismo autor, la reducción narratológica del filme y, en general, del audiovisual no deriva de su constitución, sino de las condiciones socioculturales de su producción y difusión en el mercado del entretenimiento.

Ahora bien, esta constatación más bien histórico-cultural, advierte del cierre de otras exploraciones del cine en su génesis y pone en jaque los enfoques lingüísticos que se pusieron de moda entre la década del sesenta y setenta del siglo pasado, por el impacto de los enfoques estructuralistas y el auge de la semiótica aplicada a diversas artes y lenguajes.





Estos dos autores, Pasolini y Metz, uno por la vía creativa y el otro por la analítica, vistos los límites de sus propuestas preexistentes, se lanzaron por otros derroteros más sugestivos indagando la dimensión simbólica, relegada por la reducción sintáctico-semántica, y profundamente ligada a la efectuación proyectiva de la experiencia cinematográfica.

Cada planteamiento innovador de otras disciplinas ha sido una oportunidad para revisar de nuevo el arte desde perspectivas inéditas. Foucault, Deleuze, Lacan, son algunos de los autores que inspirarán a los renovadores de la crítica e indagación cinematográficas, en una fase en que el mismo arte cinematográfico es deglutido por la televisión y las redes sociales.

Slavoj Žižek con sus ensayos sobre cine moderno y ciberespacio, recogidos en su obra *Lacrimae Rerum* (2006) será el prototipo del nuevo analista, que ahonda en la dimensión simbólica de los filmes, recurriendo al arsenal conceptual del psicoanálisis y, específicamente de Lacan, aunque los resultados de sus pesquisas son más retóricos que analíticos y se desvanecen en las brumas hegelianas.

### LA BÚSQUEDA DE FORMATOS CINÉTICOS MODULARIZADOS

Las nuevas exploraciones sobre el campo de los medios artísticos y específicamente del cine se han visto removidos por la avalancha multi-

media y la irrupción creciente de las redes sociales. Más fecundos nos parecen los aportes de Landow (1995), Latour (1998), (Manovich (2005), Alonso (2010), quienes se sitúan en un plano postestructuralista, y poseen el mérito de profundizar metódicamente sobre las mediaciones específicas que modulan la configuración icónico-plástica y cinética de los nuevos formatos audio-lecto-visuales.

Una vez decantada la cuestión de las esencialidades artísticas, se describen y analizan los moldes instituidos históricamente bajo determinadas condiciones culturales, así como las configuraciones que dependen del formato al que sea sometida la combinación de los varios códigos que se intersectan en un proceso de producción y recepción audiovisual.

Sin las pretensiones científicas del contagio estructuralista abordan metódicamente las modalidades de los nuevos formatos culturales considerando su génesis y transformaciones. Cabe, pues, avanzar desde una reinterpretación del cine, basada en una semiótica cultural que indague sobre la producción y recepción de una *episteme sinóptica*, que exige reconsiderar las unidades de lectura como “lexias”, es decir bloques de significación (Barthes 1980, Landaw 1995) siempre abiertas a múltiples sentidos, pero también tácticamente clausurables por razones de diseño psicotécnico y/o didácticas de lecturabilidad amigable.

La integración de la articulación fílmica, sea en el acto creativo-productivo o receptivo-interpretativo, según Alonso (2010) supone el sometimiento a las diversas capas como son: las condiciones iconoplásticas del encuadre, los rasgos icónicos que articulan los objetos en el entorno de la escena y la interacción estructural entre la escena y el marco. En esta última capa se inscribirían las unidades mínimas estructurantes de un fragmento espacio-temporal imaginario con ritmo *-raccord-*, sea mostrativo o diegético-narrativo.

Esta variación de óptica lleva a considerar los formatos del cine como paratextos (Genette 1987) o incluso metatextos (Abril 2007), que

posibilitan por una parte la actividad sinóptica de composición de las unidades de los textos audiovisuales o polimedia, y por otra su legibilidad audio-lecto-visual.

Este cambio de episteme más cónsono con la cibercultura, basada en hipertextos, multimedia e interactividad, abre nuevos caminos para la investigación, superando la segregación atómica en que se han ido diferenciando las artes, incluido el séptimo arte, y abriendo sus discursos a una superación disciplinar.

### JESÚS MARÍA AGUIRRE

Profesor Titular de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Profesor de pregrado y postgrado de la UCAB. Miembro del Consejo de Redacción de la revista Comunicación.

### Referencias

- ABRIL, Gonzalo (2007): "La información como formación cultural". En: *CIC, Cuadernos de Información y Comunicación*, Vol. 12, pp. 59-73.
- \_\_\_\_\_ (2007): *Análisis crítico de textos visuales. Mirar lo que nos mira*. Madrid. Síntesis.
- AGUIRRE, Jesús María (2012): "Estilos de crítica cinematográfica". En: revista *Comunicación. Estudios Venezolanos*. N° 157, pp.76-80. [http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM2012157\\_76-80.pdf](http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM2012157_76-80.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2014): "La gramática universal del cine según Pasolini". En: revista *Comunicación. Estudios Venezolanos*. N° 167, pp. 77-80. [http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM2014167\\_77-80.pdf](http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblio/texto/COM2014167_77-80.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2016): "La escritura fílmica según Christian Metz". En: revista *Comunicación. Estudios Venezolanos*. N° 175. 3er. Trimestre, pp. 90-97. <https://es.scribd.com/document/331441137/Comunicacion-175>
- ALONSO GARCÍA, Luis (2010): *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Estudios de comunicación. Madrid: Plaza y Valdés.
- BARTHES, Roland (1980): *S/Z*. Madrid: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (1975): *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, pp. 15-57.
- CASTAÑOS, Enrique (1989): "El arte óptico-cinético venezolano". En: revista *Galería* N° 6, junio, Madrid, pp. 32-39
- \_\_\_\_\_ <http://www.enriquecastanos.com/cineticovenezolano.htm>
- DELEUZE, Gilles (1983): *L'image mouvement*, (Cinéma I). Paris: Minuit.
- FISCHER, Hervé (2008): *La decadencia del imperio de Hollywood*. ICAIC-Amazonia.
- FOUCAULT, Michel (1970): *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- GENETTE, G. (1987): *Seuils*. Paris: Seuil.
- LACAN, J. (1974/1975): *Escritos I y II*. México: Siglo XXI.
- LANDOW, G.P. (1995): *Hipertexto*. Barcelona: Paidós.
- LATOURET, B. (1998): "Visualización y cognición. Pensando con los ojos y con las manos". En: *La Bolsa de la Medusa*, N° 45-46, pp. 77-128.
- LOTMAN, I.M. (1998): *La semiosfera, II*. Madrid: Cátedra, U. de Valencia.
- MANOVICH, Lev (2001): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- METZ, Christian (1977): *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*. Barcelona: Ed. Gili.
- MITRY, Jean (1978): *Estética y psicología del cine*. Madrid: Siglo XXI.
- ROMITI, Marco (2015): "O cinema e o movimento aparente". En: *COMMUNICARE*, Vol. 15, N° 2 – 2° semestre. Brasil: Faculdade Casper Líbero. pp. 52-69.
- PIACENZA, Eduardo (2015): "Gramática del ojo contra la semiología del cine". En: *Interpretación jurídica y argumentación*. Caracas: UCAB, pp. 359-365.
- SORLIN, Pierre (1985): *Sociología del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- TATARKIEWICZ, W. (2001): *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia, estética*. Madrid: Tecnos.
- ZIZEV, Slavoj (2006): *Lacrimae rerum: ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Ed. Debate.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1989): *Pensar la imagen*. Madrid: Ed. Cátedra/Universidad del País Vasco,



# Los límites del espacio urbano y escénico: *Imagen de Caracas*

*Este artículo es una investigación acerca de lo que fue la exposición –espectáculo audiovisual– Imagen de Caracas, que se llevó a cabo en el año 1968. Se trató de un gran montaje realizado por el artista venezolano Jacobo Borges. La articulista analiza los límites del espacio y el tiempo en el espectáculo teatral y fílmico*

ISABEL ARREDONDO

Con motivo de la celebración del cuatrocientos aniversario de la fundación de la ciudad de Caracas, un grupo de artistas venezolanos de variadas disciplinas, encabezados por el pintor venezolano Jacobo Borges, creó un espectáculo audiovisual que se llamó *Imagen de Caracas* (1968).

Aunque se ha escrito poco sobre *Imagen de Caracas*, hasta hoy reverbera en la mente de muchos venezolanos<sup>1</sup>. El espectáculo se estrenó el 22 de junio de 1968 en el antiguo barrio de El Conde en Caracas, para lo cual se construyó un galpón en un perímetro de cinco hectáreas<sup>2</sup>. El recinto arquitectónico, que se parecía a una colosal carpa de circo, se erguía sobre una base de casi una hectárea (treinta por treinta metros y tenía una altura de 27 metros). Algo así como un “campo de fútbol de ocho pisos” que alberga pantallas dos veces más grandes que las pantallas de cine normales<sup>3</sup>.

En el interior se encontraban cuatro torres que proyectaban simultáneamente películas de 35mm en pantallas gigantes. Al entrar en este espacio el espectador se hallaba literalmente sumergido en imágenes, y también desorientado. Durante el espectáculo, que duraba algo

más de dos horas, veía bajar cuarenta cubos gigantes que interceptaban la proyección en las pantallas. Además, el espectáculo contaba con actores en vivo, como motorizados o policía a caballo, que interactuaba con la proyección.

El presente ensayo examina *Imagen de Caracas* en relación a la exploración de los límites del espacio y el tiempo en el espectáculo teatral y fílmico. Este espectáculo audiovisual es importante hoy porque su ruptura del espacio y el tiempo nos hace entender cuáles son las normas a las que estamos acostumbrados. Después de haber examinado la propuesta de *Imagen de Caracas*, el lector será consciente de las normas espaciales y temporales que gobiernan la exhibición. Consecuentemente, la importancia de este evento va más allá de su posición en la historia del cine y el espectáculo venezolano; se trata de un cuestionamiento filosófico y práctico de los fundamentos del arte, el tiempo y el espacio.

Es importante, sin embargo, comenzar por situar mi posición con relación al grupo de publicaciones que se han hecho sobre *Imagen de Caracas* (de ahora en adelante *IC*). Las revistas especializadas, como *Cine al Día*, anunciaron al

**IC, la ciudad de dentro, fue creada a través de imágenes, para celebrar el aniversario de la ciudad de fuera. Ya que el tema del espectáculo es precisamente la ciudad de fuera, ¿habrá una relación entre la organización de ambos espacios, el de dentro y el de fuera?**

público cinéfilo y de especialistas la creación y el cierre del espectáculo antes de lo establecido<sup>4</sup>. Por su parte, la curadora venezolana Gabriela Rangel sitúa a *IC*, junto con *El Techo de la Ballena*, como los antecedentes del *performance art*, que en los setenta y ochenta tendrá figuras tan destacadas como Antonieta Sosa, Marco Antonio Etedgui y Carlos Zerpa.

Rangel, considera *IC* parte del arte no-objetual, ya que para ella el cuerpo del artista no tiene que intervenir directamente en la obra de arte<sup>5</sup>.

Sin duda, la investigadora más importante en el campo es Marisol Sánz, quien participó con varios compañeros en una tesis de grado y posteriormente escribió un artículo clave. Tomo el artículo y la tesis como fuentes que establecen las bases sobre la creación y exhibición de *IC*<sup>6</sup>. Sin embargo, empleo una perspectiva distinta. Sánz está más interesada en examinar la contribución que *IC* hace a la construcción de un nuevo cine latinoamericano (1991:33)<sup>7</sup>. No le falta razón, porque si nos enfocamos en la imagen en movimiento proyectada en las pantallas, *IC* se puede comparar al cine latinoamericano de finales de los sesenta. De esta manera uno puede preguntarse, como lo hace Sánz: ¿cuáles son las semejanzas que existen entre la narrativa histórica que cuenta la conquista, colonia e independencia de la ciudad de Caracas y el de otras películas latinoamericanas como *La hora de los hornos*?

Por su parte, en *Lo audiovisual en expansión* Margarita D'Amico se aproxima a *IC* desde la revolución audiovisual que tuvo lugar en los años sesenta y setenta (1971: 292-306). La conocida periodista venezolana examina *IC* junto a multipantallas que se crearon para ferias mundiales, como la exposición mundial canadiense del año 1967, Expo 67. Desde esta perspectiva, *IC* se estudia en paralelo a *Conozca Venezuela* (1967), obra de Ricardo de Sola con la que Venezuela participó en Expo 67.

El marco provisto por D'Amico me permite subrayar la importancia de la arquitectura. Al igual que *IC*, *Conozca Venezuela* se exhibía dentro de un edificio arquitectónico especialmente diseñado para el multipantallas por Carlos Raúl Villanueva. El reconocido arquitecto venezolano diseñó tres cubos para el espacio feérico de Expo 67 en la isla de Notre Dame (Montreal). En la pared de uno de ellos, se hacía la proyección a cuatro pantallas de *Conozca a Venezuela*.

Obviamente, hay esenciales diferencias artísticas e ideológicas, entre *IC* y *Conozca Venezuela*, ya que esta última era parte de la promoción del gobierno al exterior y no de un grupo de artistas<sup>8</sup>. Sin embargo, el examinar ambas juntas desde el punto de vista arquitectónico me permite comparar las relaciones espaciales.

En casi todos los multipantallas se construyen edificios arquitectónicos específicamente diseñados para albergar la maquinaria que permite la exhibición. Me interesa la manera en la que estos edificios y su tecnología audiovisual crean espacios. *IC* y *Conozca Venezuela* crean espacios que son muy diferentes en relación al espectador. En *Conozca Venezuela* se proyecta en una sola pared, en la que concurren los cuatro proyectores. Este tipo de proyección y organización espacial no lleva a una sensación envolvente. He ahí una diferencia esencial en términos corporales; mientras que el espectador de *IC* estaba envuelto en imágenes, el de *Conozca Venezuela* no lo estaba, ya que había tres paredes en las que no había proyección.

También me interesa considerar *IC* desde la perspectiva de los multipantallas porque comparte con estos una vida breve; ni *IC* ni *Conozca Venezuela* se volvieron a exhibir una segunda vez. El requisito de una estructura arquitectónica y una maquinaria especialmente diseñadas para la exhibición hacen que los multipantallas tengan una vida mucho más breve que las películas de cine. Una vez que se desarma el edificio que alberga el espectáculo y su maquinaria, estas exhibiciones no suelen volver a programarse<sup>9</sup>. Sin embargo, la vida efímera de *IC* lo acerca al *performance art*, un tipo de arte no-objetual que no deja rastro después de su exhibición<sup>10</sup>.

Además de enfatizar las consideraciones corporales de Rangel, es importante situar la perspectiva de D'Amico en relación a la de Sáenz en cuanto a la utilización del espacio. El requisito de tener un edificio arquitectónico específicamente diseñado a la medida del multipantallas diferencia a estos del cine.

En los años sesenta, el cine estaba en gran medida estandarizado. Una arquitectura, diseño espacial y proyectores de características similares hacían que la mayoría de las películas en 35mm pudieran proyectarse en cualquier cine del mundo. A diferencia de los cines, *IC* solo podía exhibirse en el galpón construido especialmente para el espectáculo, con un espacio circular con ocho pantallas y aparatos que permitiesen la compleja proyección simultánea. Desde un punto de vista técnico y espacial, los multi-pantallas y el cine usan sus espacios de manera muy diferente.

Mi perspectiva se nutre de las anteriores (cine, multipantallas y arte no-objetual) pero tiene un enfoque diferente. Influida por la aproximación fenomenológica al análisis del cine de *The Tactile Eye* (Barker, 2014), los estudios de neurólogos como *Touch: The Science of Hand, Heart and Mind* (Linden 2015) y la relación entre arquitectura y cine de *Atlas of Emotion* (Bruno 2002), me interesa la relación de la arquitectura, la tecnología y el cuerpo humano en *IC*.

En particular, tengo curiosidad por considerar, aunque sea de manera hipotética, el efecto que el dispositivo escenográfico de *IC* (con sus pantallas y elementos que se desplazan) tenía en el cuerpo del espectador. A diferencia del espectador de cine que tiene que estar sentado en su butaca, el de *IC* puede deambular libremente y atravesar los diferentes espacios dentro del galpón. Además del espacio central, existían plataformas de desplazamiento, situadas detrás de las pantallas, que permitían ascender a una altura de varios pisos. Esta libertad de movimiento hacía que el espectador pudiera escoger el ángulo preferido, así como cambiar de opinión y desplazarse para presenciar el espectáculo desde otro ángulo<sup>11</sup>. Me intriga el deambular del espectador, rodeado por las pantallas, y la posibilidad de que el desplazamiento de este le

convierta en un elemento más del espectáculo para los otros asistentes.

También me interesa *IC* en relación a la organización del espacio urbano. Influida por libros como *Cinema and the City, Film and Urban Societies in a Global Context* (Shiel 2001) quiero examinar la relación que el galpón establece entre el espacio escénico (interior) y el espacio urbano (exterior). Intuitivamente, uno pensaría que ambos espacios no están relacionados, ya que precisamente la función del galpón es separar uno del otro. Sin embargo, me gustaría explorar la posibilidad de que haya una relación entre ambos. *IC*, la ciudad de dentro, fue creada a través de imágenes, para celebrar el aniversario de la ciudad de fuera. Ya que el tema del espectáculo es precisamente la ciudad de fuera, ¿habrá una relación entre la organización de ambos espacios, el de dentro y el de fuera? Mi guía para responder esta pregunta será el manifiesto que escribieron los artistas de *IC*<sup>12</sup>.

#### HACIA UN NUEVO ESPACIO

El grupo de trece artistas –provenientes del cine, arquitectura, teatro, pintura y escultura– que se reunió en torno a *IC* creó un manifiesto titulado *Hacia un nuevo espacio*<sup>13</sup>. Varios de los artistas que trabajaron de manera colectiva en *IC* venían del teatro (Jacobo Borges, Josefina Jordán) y en 1966 ya habían hecho representaciones teatrales que incluían técnicas audiovisuales (*El tintero* 1966)<sup>14</sup>. El manifiesto explica que los artistas buscaban una manera de romper la organización del espacio escénico basada en tres paredes, conocido como espacio de tipo proscenio. Se entiende que los actores (tanto de teatro como de cine) se dan cuenta de la presencia del público pero la ignoran debido a la convención del proscenio. Es decir, no establecen un contacto visual directo con el público, actuando como si estuviesen en otro espacio al que el público no tuviese acceso.

A través del manifiesto, el grupo declara el estilo proscenio inservible: “La escena italiana,

**El requisito de una estructura arquitectónica y una maquinaria especialmente diseñadas para la exhibición hacen que los multipantallas tengan una vida mucho más breve que las películas de cine.**

**En respuesta a la organización espacial del proscenio, el grupo de IC crea un espacio circular central, sin butacas, rodeado de pantallas, en el que la división público/actores desaparece. Además, esta organización espacial convierte al espectador en un elemento más en el campo de visión de los otros asistentes”.**

con sus fosos, proscenio, su piso inclinado, sus falsas perspectivas, su punto de vista único, su espacio para el público, sus galerías, sus palcos, es una concepción ya muerta” (Palacios 1968:18).

Los firmantes del manifiesto reconocen que ha habido intentos de reformar el espacio escénico teatral en cuanto a la relación actor-público, como la experimentación de Jerzy Grotowski (1933-1999), conocido por su teatro pobre. Sin embargo, a pesar de reconocer que la atmósfera común creada por Grotowski es interesante, a los artistas les parece que el público se convierte en un “voyeur culposo” y que su preocupación es eminentemente teatral (*Catálogo* 1968:18).<sup>15</sup>

En respuesta a la organización espacial del proscenio, el grupo de IC crea un espacio circular central, sin butacas, rodeado de pantallas, en el que la división público/actores desaparece. Además, esta organización espacial convierte al espectador en un elemento más en el campo de visión de los otros asistentes.

Una preocupación artístico-social, según lo indica el manifiesto, les diferencia de Grotowski. Para ellos, la obra de arte está intrínsecamente ligada a la sociedad y sus espacios. Así, los modelos a través de los cuales proponen reconfigurar el espacio escénico están inspirados en el urbanismo de los sesenta. Afirman:

El público sensible a los grandes espectáculos, como son las grandes tiendas, aeropuertos, fábricas, mítines gigantescos y el cine. No comprende ni le interesan esos dramas individuales o el teatro de vedette (*Catálogo*: 18).

En esta cita, la inspiración para el nuevo espacio escénico viene de la ciudad moderna, donde se encuentran aeropuertos y grandes tiendas. En términos espaciales, IC establece una estrecha relación entre la ciudad en la que tiene lugar el espectáculo y el espectáculo mismo. Esto se debe, en parte, a que el espectáculo es un homenaje a Caracas, pero también a

que la ciudad moderna y sus espacios son la fuente de inspiración del nuevo espacio teatral. Se puede incluso llegar a decir que la ciudad de dentro (construida a través de multipantallas, torres, proyectores y altoparlantes orquestados a través de una computadora) es el proyector que crea la ciudad de fuera<sup>16</sup>. Los espectadores toman conciencia de la ciudad de fuera a través de la ciudad de dentro, nos dice Sáenz basándose en el texto de Palacios<sup>17</sup>.

En la mente del grupo que creó IC, ciudad y espectáculo están estrechamente relacionados. Inocente Palacios, miembro de la Comisión del Cuatricentenario y representante de los artistas ante la Municipalidad del Distrito Federal se refiere al dispositivo arquitectónico-escenográfico como “dispositivo-ciudad” o “cine-ciudad”<sup>18</sup>. El guion entre las palabras cine y ciudad o dispositivo y ciudad establece una relación simbiótica entre lo que sucede en la ciudad de Caracas, y lo que sucede en el espacio de la representación. La relación está basada en que los espacios creados por la ciudad y por del dispositivo escenográfico están vivos.

En el manifiesto, el nuevo espacio teatral es un ente dinámico; está asociado a un “pulmón vivo, que se ensancha y se reduce, se fragmenta y se hace total” (*Catálogo* 1968:21). Las pantallas y cubos que descienden y ascienden a través de la tramoya “respiran” y por ello se oponen al espacio teatral “muerto” del proscenio (*Catálogo* 1968: 18). El espacio escénico de IC como el de la ciudad, en el que está inspirado, respira.

### LA CIUDADANA-ESPECTADORA

Si hay un dispositivo-ciudad, como afirma Palacios, debe haber también una ciudadana-espectadora que se pasee por la ciudad y su espectáculo. Imagino que el pasear por la ciudad estará ligado en la mente de muchos lectores a cientos de artículos que se han escrito sobre la experiencia del espacio urbano desde la perspectiva del *flâneur*, paseante asociado sin duda al siglo XIX y a Charles Baudelaire.

Imaginemos a una paseante (para jugar con la masculinidad de Baudelaire), que deambule por la Caracas del siglo XIX, la de los años 60 y que también entre a IC<sup>19</sup>, ¿cuál será su experiencia fenomenológica? Casi todo el mundo estará de

acuerdo en que la paseante experimentará una gran diferencia al andar por la ciudad del siglo XIX y por la de los años sesenta. Los edificios serán más grandes, habrá más objetos en movimiento como autos... Mi meta es mostrar que *IC* le hará recordar los cambios por los que pasó la ciudad de Caracas entre el siglo XIX y los años sesenta. *IC* es una reflexión sobre la ciudad y su espacio, dirigida al cuerpo de la espectadora. El cuerpo de esta sentirá que el tamaño, la fragmentación y el movimiento de Caracas ha cambiado.

El tamaño de los edificios es uno de los cambios más notables si comparamos el paisaje urbano de la Caracas del siglo XIX y el de los años sesenta. En el siglo XIX los edificios eran de menor tamaño y estaban más separados, por lo que la ciudadana que paseara por la ciudad podía fácilmente abarcar los edificios con la mirada. A diferencia de este paisaje urbano, la ciudadana de los años sesenta tiene que levantar la mirada para ver la parte superior de las torres que la rodean, que no solo son más altas, sino que además están más cercanas la una de la otra. La relación entre el ser humano y su entorno ha cambiado de proporción, y este cambio se reproduce en el dispositivo-ciudad.

Gracias al dispositivo arquitectónico-escenográfico, la relación entre el espectador y las imágenes era desmesuradamente grande. Como lo muestran las fotos, las imágenes proyectadas eran diez y hasta veinte veces mayores que el tamaño de la espectadora.

Esto se debía al tamaño de las pantallas y a la abundancia de encuadres de primerísimos planos (como un dedo o un ojo).<sup>20</sup> Ambos contribuían a aumentar la proporción entre la espectadora y las imágenes. Los primeros planos, reproducidos a gran escala, hacían que el espectador se sintiese pequeño. Si quería abarcar la imagen completa con su mirada, tenía que hacer el mismo movimiento que el ciudadano de los años sesenta: levantar la mirada o retroceder para así dejar más espacio entre él y la pantalla/edificio. Era una sensación distinta a la del ciudadano del siglo XIX, cuya mirada podía abarcar los edificios sin desplazarse. Al proyectar imágenes a gran escala, el dispositivo-ciudad recrea



Cortesía: Biblioteca Nacional de Caracas



Cortesía: Biblioteca Nacional de Caracas

la sensación de estar en una ciudad de torres, pero lo hace fuera del espacio citadino, en el espacio interior del dispositivo. El espacio exterior e interior están conectados.

La fragmentación del panorama urbano es otro de los cambios más notables de la ciudad de Caracas. En el siglo XIX, el ciudadano podía observar la fachada completa de un edificio porque había pocos obstáculos delante. En cambio, en la ciudad de los sesenta las torres se tapan unas a otras y la paseante apenas ve fragmentos que parecen sobreponerse unos a otros. Al haber más edificios dentro del mismo espacio, al llenarse la ciudad de torres, el ciudadano que deambula no puede ver la totalidad. O puesto de otra manera: la totalidad urbana está constituida por fragmentos.

*IC* reproducía la sensación de obstaculización visual y fragmentación a través de cuatro torres centrales, construidas con tubos metálicos. Cuando el espectador miraba en dirección a las pantallas del lado opuesto al que se encontraba, las torres se interponían entre sus ojos y las imágenes proyectadas en las pantallas. Como lo muestra la foto, se podían apreciar las imágenes que se proyectaban detrás de las torres, pero siempre con la silueta de las torres sobrepuesta sobre el área de la proyección.<sup>21</sup>

Los “cubos móviles” o simplemente “cubos” también contribuían a la obstaculización del

“panorama urbano”, empleando para ello la tramoya del espectáculo.<sup>22</sup>

“Había alrededor de unos cuarenta cubos” Sáenz (1996:28) de tamaño gigantesco; algunos tenían 30 metros cuadrados de superficie por lado (1996:28). Desconocemos la computadora que los operaba y sabemos poco sobre los técnicos que la diseñaron. Sin embargo, las fotos muestran que los cubos se desplazaban verticalmente a través de una serie de poleas. Aunque no sabemos exactamente en qué momento del espectáculo subían o bajaban, hay fotos que muestran que al principio de la representación, cuando los espectadores entraban, los cubos estaban subidos.

Así, la primera impresión era la de entrar a un espacio gigantesco abierto, en el que los elementos más importantes eran las pantallas. Ya comenzada la representación, los cubos descendían, interactuando con las imágenes proyectadas en las pantallas.

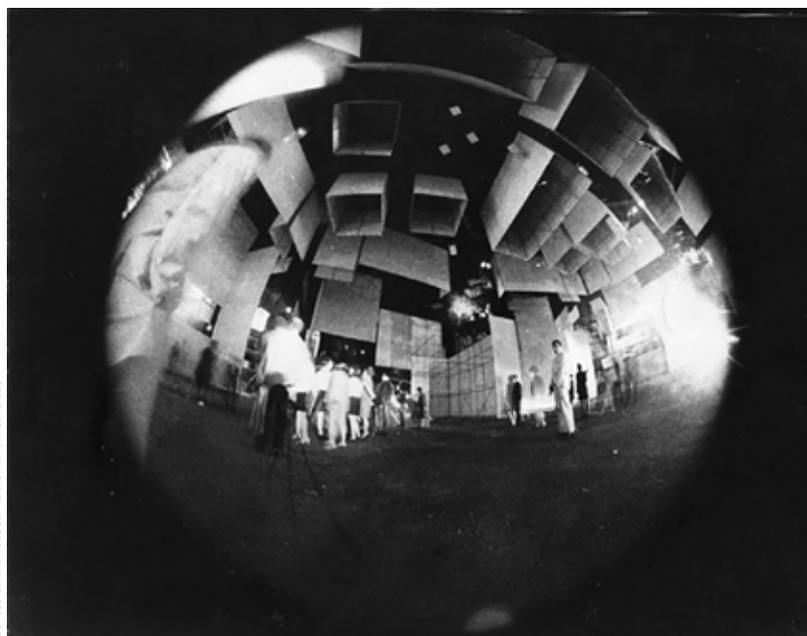
La función de los cubos era “intervenir” las imágenes, interponiéndose entre el proyector y la pantalla, así como recibir las imágenes de 45 diaproyectores suspendidos del techo del dispositivo.<sup>23</sup> Así lo muestra un primer plano de Josefa Joaquina Sánchez (1765-1813), la esposa de José María España intervenido por un cubo.

La boca de Joaquina parece salirse de la pantalla debido a que el cubo obstaculiza la proyección, dando volumen y creando una sensación de tridimensionalidad<sup>24</sup>. Es a través de esta imagen fragmentada, de una cara cuya boca avanza hacia el espectador, que el dispositivo-ciudad reproduce la sensación del fragmento y también de volumen de las superficies ciudadanas. La imagen completa está ausente en *IC*, donde incluso las pantallas centrales estaban partidas. Pedazos y volúmenes integraban la ciudad de dentro y la de fuera.

Además del tamaño y la fragmentación, *IC* también resalta el cambio en el movimiento ciudadano. En el siglo XIX, el *flâneur* deambulaba de manera placentera con tranquilidad. En cambio, en la Caracas de los sesenta nuestra paseante se cruza con elementos en movimiento que atraviesan la ciudad como autos, motos, vendedores con carritos, e incluso



Cortesía: Biblioteca Nacional de Caracas



Cortesía: Biblioteca Nacional de Caracas



Cortés: Biblioteca Nacional de Caracas

aviones. Esto hace que la ciudadana tenga que sortear los vehículos y obstáculos que se atraviesan en su camino, y en ocasiones acelerar su movimiento e incluso correr.

El movimiento ciudadano acelerado se repetía dentro del dispositivo-ciudad. Estaba creado a través de los cubos y las acciones en vivo. Cuando los cubos estaban bajados, se asentaban sobre el suelo del espacio central y creaban “calles”, por las que los espectadores “transitaban” como si estuvieran en la ciudad. El espectáculo incluía acciones en vivo. Mucha gente recuerda hasta hoy los motorizados y policías a caballo, quienes les obligaban a correr por las “calles”, creadas por los cubos, para evitar ser atropellados.

El sonido y la luz del dispositivo-ciudad también contribuían a crear la sensación de un “espacio vivo”, en movimiento. La música concreta del chileno José Vicente Asuar y de Kurwenal Robles estaba hecha con ruidos ciudadanos y reproducía los patrones rítmicos del palpar de la ciudad<sup>25</sup>. La luz provenía de dos fuentes: los poderosos reflectores que guiaban al espectador hacia el núcleo de la actividad del

espectáculo<sup>26</sup>, y los ocho proyectores de las torres centrales. La del dispositivo era una ciudad de luz en movimiento.

La sincronización de la imagen en las pantallas y la edición del material proyectado creaban un movimiento acelerado poco común en el cine, semejante a una orquesta de luces. En cada pantalla se creaba un ritmo entre la imagen proyectada, la que le precedía y la que le seguía (edición vertical). El ritmo era rápido, porque en general no se trata de planos largos y lentos, sino de cortes rápidos, de instantes que, como los de la ciudad, desaparecen. Al mismo tiempo, las imágenes de cada pantalla interactúan con las de las otras siete pantallas (edición horizontal). Así, al instante de una de las pantallas, se le suman los instantes de las otras pantallas, agilizando aún más el movimiento. Sáenz *et al.* hacen un excelente análisis del funcionamiento de las pantallas en el episodio de Gual y España.<sup>27</sup>

El montaje horizontal y vertical que orquestan las pantallas recrea la simultaneidad y el contraste ciudadano. En la ciudad pasan muchas cosas al mismo tiempo (simultaneidad), pero a la vez lo que está pasando puede ser muy diferente

(contraste). Esto se debe a que en la urbe moderna conviven (simultaneidad) elementos que se modernizan a ritmos distintos (contraste), como un carro tirado por mulas y una autopista.

Además, en el caso de *IC*, conviven personas de periodos históricos diferentes. Así, la vida de la Caracas que dejó de existir está literalmente en contacto directo con la vida de una Caracas

de los años sesenta, que sigue existiendo fuera del espectáculo. Por ejemplo, las pantallas 1, 3, 5 y 7 podían referirse a una reunión de la Compañía Guipuzcoana, mientras que las pantallas 2, 4, 6 y 8 podían tener imágenes de un mitin de obreros en una fábrica de los sesenta.

Todas las pantallas muestran relaciones laborales, pero mientras que las impares son imágenes del periodo colonial, las pares son imágenes contemporáneas al espectáculo. La organización espacial de *IC* acentúa la simultaneidad y el contraste. La espectadora, rodeada de las ocho pantallas en el espacio central,

percibe imágenes de distintos siglos que se contraponen y son semejantes con solo girar ligeramente la cabeza. Con este método, *IC* resalta el contraste y la simultaneidad ciudadinas.

No es difícil imaginarse que nuestra visitante a *IC* se sienta aturdida y herida.<sup>28</sup> En un artículo de periódico titulado “Imagen de Caracas. Una caja llena de sorpresas” un asistente a la representación indica sentirse desorientado<sup>29</sup>. Los visitantes están reaccionando de la manera esperada. Que el espectáculo estaba diseñado con intención de “herir” a los espectadores podemos deducirlo de un dibujo del *story-board* que muestra a un gigantesco y amenazante ser que surge de la luz de las pantallas.

El tamaño desmesurado de las imágenes, la fragmentación, el ritmo acelerado de las ocho pantallas, las “acciones en vivo”, la interacción de los cubos con las pantallas, los reflectores, la música concreta, las calles creadas por los cubos al descender, todos estos elementos

crean una situación caótica que hiere al espectador. Esta sensación nos lleva a preguntarnos sobre el carácter de la representación en sí. Si la etimología de la palabra *espectáculo* relaciona la actuación con la diversión, ¿podemos llamar a *IC* espectáculo? En *IC* la visitante deja de ser espectadora en el sentido literal de la palabra; no se trata de alguien que ve o mira, que asiste a un acto para divertirse. Se trata de ciudadanos que reconocen su ciudad.

Es a través del cuerpo y sus reacciones (es decir de una manera fenomenológica) que la visitante aprecia sensorialmente el vivir del espacio urbano de los años sesenta. Es a través de los sentidos, de la luz, de la música, del movimiento que la visitante se da cuenta del cambio que supone vivir en una ciudad de autopistas, donde todo sucede mucho más deprisa. La tecnología del dispositivo-ciudad permite recrear la experiencia de vivir en un espacio urbano fragmentado y desmesurado en relación a la estatura humana. La creación de un nuevo espacio convierte el espacio de la representación en un espacio participatorio en el que la visitante puede e incluso necesita interactuar con el espacio que la rodea.

*IC* crea un nuevo espacio escénico. A diferencia del espectador que se sienta en un espacio tipo proscenio, como el del teatro italiano o del cine, la visitante del dispositivo-ciudad no está “atada” a su silla. Puede girarse trescientos sesenta grados o volver la cabeza para ver lo que está siendo proyectado en la pantalla detrás suyo o incluso abandonar el espacio central y subir por las plataformas de desplazamiento. No queda duda de que el espacio de *IC* es un espacio vivo, como el del aeropuerto, el de las grandes tiendas, o los mítines.

A través del movimiento que le rodea y de su propio movimiento la visitante reconoce la nueva visualidad y acústica urbanas. *IC* se inspira en el espacio urbano moderno como modelo para revitalizar el espacio escénico teatral y yo añadiría, y como meditación sobre los cambios espaciales traídos por la modernidad urbana. *IC* es importante hoy porque constituye una profunda reflexión sobre la organización del espacio en relación al cuerpo humano.

**Si la etimología de la palabra *espectáculo* relaciona la actuación con la diversión, ¿podemos llamar a *IC* espectáculo? En *IC* la visitante deja de ser espectadora en el sentido literal de la palabra; no se trata de alguien que ve o mira, que asiste a un acto para divertirse. Se trata de ciudadanos que reconocen su ciudad.**

**ISABEL ARREDONDO**

Universidad Estatal de Nueva York en Plattsburgh.

Nota: Publicación exclusiva para Tráfico Visual.

Todos los derechos reservados.

<http://www.traficovisual.com/2016/04/07/los-limites-del-espacio-urbano-y-escenico-imagen-de-caracas/>

**Notas**

- 1 Tras el cierre súbito de la exhibición el material estuvo desperdigado. Sin embargo, en el año 1982 Jacobo Borges gestionó su depósito en la Biblioteca Nacional de Caracas, donde hasta hoy se encuentra. La exposición se cerró a dos meses y nueve días de su inauguración (Sánz 1996:22).
- 2 Uso la palabra galpón porque es la que se empleó en los periódicos venezolanos para referirse a *Imagen de Caracas*.
- 3 El arquitecto fue Juan Pedro Posani.
- 4 El artículo "Introducción a Imagen de Caracas" (*Cine al día*, nº 4. Caracas, julio 1968: 11-13) fue escrito antes de la primera exhibición del espectáculo el 29 de agosto. "Imagen de Caracas: Las aspiraciones y los resultados" (*Cine al día*, nº 5. Caracas, septiembre 1968: 24-28) se escribió después del cierre súbito del espectáculo. Según Gabriela Rangel, el cierre se debió a la interpretación crítica de la historia nacional: "A month after it opened, *Image of Caracas* was shot down due to its polemical interpretation of national history". En: "An Art of Nooks: Notes on Non-Objectual Experiences in Venezuela", <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/rangel> bajado el 9 de marzo 2016, s.p.
- 5 En la nota 1 de la obra citada, Rangel aclara que la presencia del cuerpo del artista no es imprescindible ("the body of the artist needs not intervene in order to create a situation or produce an event").
- 6 Lafée Santana, Marisol Sánz y Gerardo Yanowsky escribieron *Imagen de Caracas: Perspectivas de un multimedia histórico*. Tesis de Grado para optar a la licenciatura en Artes. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Artes, 1991. Además, Sánz escribió el artículo "Imagen de Caracas, historia, imagen y multimedia". En: *Objeto Visual*, Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional vol.3, Conac: Fundación Cinemateca Nacional, 1996: 21-63.
- 7 En ambas compara *IC* con la obra de *La hora de los hornos*, considerando que aunque emplean tecnologías diferentes ambas son similares "por su recurso al expediente histórico y por la utilización de un lenguaje que expandiera al máximo las posibilidades persuasivas del cine" (191: 38).
- 8 Hay, sin embargo, diferencias que separan a *IC* de los espectáculos de las ferias mundiales que estudia D'Amico. A diferencia de los multi-medias de feria mundial, *IC* no fue creado para mostrar el avance tecnológico de un país. En las ferias mundiales, la capacidad tecnológica de un país se mide a través de la complejidad de su pabellón; a mayor complejidad en el uso de tecnología avanzada, más avanzado parece el país. El fin de *IC* no es mostrar el desarrollo tecnológico de Venezuela, como lo explican los artistas que firman el manifiesto de *IC*, quienes aclaran: "No era un discurso tecnológico el que nosotros pretendíamos, sino buscar la respuesta a la interrogante de latinoamericanos" (Catálogo 1968: 20) y también "No era la espectacularidad técnica lo que pretendíamos al utilizar varias pantallas, sino la construcción de un lenguaje dirigido a todo el ser (Catálogo 1968: 19-20). En este sentido, aunque requiera un edificio específico para la proyección y emplee tecnología similar, *IC* se diferencia de los multi-pantallas construidos para ferias mundiales, porque no fue creado con el mismo fin. Sin embargo, también hay que tener en cuenta que no se trata de un hecho excepcional. A menudo los artistas dan a la tecnología un uso para el que no fue creado.
- 9 A menudo las bases arquitectónicas son desarmables, en el caso de *IC* estaban hechas de tubos de aluminio, pero raramente se vuelven a armar, ya que además se requiere un espacio para volver a hacerlo.
- 10 A no ser que sea claro está, documentación del performance con imagen con movimiento o sin el, fotografía.
- 11 En caso de que quisiese sentarse, *IC* proveía sillas plegables para el espectador que desease usarlas. El espectador podía situarlas en cualquier sitio que lo deseara o prescindir de ella.
- 12 La Municipalidad del Distrito Federal de Caracas publicó el texto completo (17-21), así como un texto de Inocente Palacios, en el catálogo oficial de la obra. *Catálogo oficial: Imagen de Caracas*, Municipalidad del Distrito Federal, 1968. Sánz 1991 reproduce el catálogo 5-32 como parte del anexo 3 y 4. El manifiesto, menos cuatro párrafos, también apareció en *Cine al Día*, nº 4, julio de 1968: 11-12, y partes del manifiesto están incluidas en el libro de D'Amico, quien además reproduce el texto de la hojas sueltas que recibía el público al entrar en el espectáculo. El manifiesto será citado de acuerdo a su fuente original, *Catálogo oficial: Imagen de Caracas*, Municipalidad del Distrito Federal, Caracas, 1968: 17-21 empleando el título abreviado Catálogo y el número de página.
- 13 Los firmantes del manifiesto fueron: Jacobo Borges, Mario Robles, Juan Pedro Posani, Josefina Jordán, Manuel Espinoza, Jorge Chirinos, Ramón Unda, Edmundo Vargas, Ana Brumlik, Maricarmen Pérez, Álvaro Boscán, Luis Luksic y Francisco Hung.
- 14 Ambos formaban parte del grupo de teatro ACAT (Asociación Carabobeña de Arte Teatral) (Sánz 1996:23).
- 15 Rangel comenta que "*Imagen de Caracas* estaba basada en la noción Brechtiana de la interrupción de la acción y la participación, en la que los elementos teatrales y la imágenes fílmicas se fragmentan en el espacio y es el espectador quien completa sus contenidos, quien también necesita dar vueltas para poder seguir la acción en las varias pantallas. La presencia de actores *in situ* completaba la intención ("*Imagen de Caracas* was based on the Brechtian notion of the interruption of action and participation, in which theatrical elements and film images become fragmented in space and their contents are completed by the spectator, who also needs to move around in order to follow the action projected onto various screens. The *in situ* presence of actors completed the intention. Nota 20 de Rangel, "An Art of Nooks").
- 16 A diferencia de ser un reflejo, la ciudad de dentro crea la de fuera porque nos hace entenderla.

## DOSSIER

- 17 Tomo esta idea de Sáenz, quien cita a Palacios (1991: 117)
- 18 Sáenz quien titula uno de sus epígrafes “El dispositivo arquitectónico-escenográfico” considera que elementos tanto arquitectónicos como escenográficos formaban parte del dispositivo (1996:27). Según Inocente Palacios, *IC* se trataba de una convocatoria cívica más que de un espectáculo recreativo y el espectador era como un ciudadano del dispositivo Cine-Ciudad (Sáenz 1991:106-7, también en Catálogo 1968: 15).
- 19 Para un análisis concreto de la evolución de la ciudad véanse Mario Sanoja Obediente e Iraida Vargas Arenas, “Tendencias del proceso urbano en las provincias de Caracas y Guayana, siglos XVI-XIX: el modo de vida colonial venezolano”, *Revista de Arqueología Americana*, No. 11, (julio-diciembre 1996), pp. 57-77 y Mark Dinneen, “Visiones de Caracas: promesa y desencanto”. En: *Guaraguao*, Año 8, No. 18, pp. 33-48.
- 20 Véase un ejemplo de un ojo en <http://jacoboborges.squarespace.com/about-imagen-de-caracas/>. Véase el ejemplo 14 (mi número siguiendo el orden de las fotos) en la pestaña Performance and theater.
- 21 Página de Borges, foto 16.
- 22 Empleo el término sugerido por Sáenz et al. (1991: 99).
- 23 Así lo dice Sáenz (1991:103), aunque no pude encontrar ninguna de las diapositivas del espectáculo.
- 24 Comparar la misma proyección sin la interrupción del cubo en Borges 8.
- 25 En el momento de escribir este artículo el elemento sonoro del espectáculo se halla perdido, y por eso es difícil evaluar el papel que la música tenía en la representación, pero sí sabemos que había cuarenta y seis altoparlantes (Palacios en *Cine al Día*: 140).
- 26 Estos están situados en las torres centrales, en la plataforma superior, y distribuidos por el dispositivo (Sáenz 1991:101-2).
- 27 El análisis está en capítulo V, “El material filmado” e incluye: Explicación del esquema a ocho pantallas (1991:160-163); Criterios para la segmentación (1991: 163-169); Estructura narrativa a ocho pantallas (1991: 172-186) y Ritmos espaciales entre pantallas (1991: 186-189). Cinemateca Nacional tiene un “mapa” de las ocho pantallas durante el espectáculo con anotaciones del material que se proyectaba en cada momento y la banda sonora.
- 28 Sáenz et al. consideran las imágenes caóticas y agresivas (1991:149).
- 29 S/a “Imagen de Caracas. Una caja llena de sorpresas”. *Momento*, Caracas, 4 de agosto de 1968. Sáenz también recalca la desorientación (1991: 112, 117). La desorientación es un elemento buscado en otros multipantallas, aunque no hasta el límite de *IC*. Por ejemplo en *El Laberinto*, instalado en uno de los pabellones de la Expo 67, el espectador tiene que atravesar un sistema de pasillos y espejos que le desorientan antes de llegar al espacio central (de ahí el nombre del espectáculo).



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)



# *Imagen de Caracas:* una evocación crítica en la revista SIC

Hace ya cincuenta años que nuestra hermana revista SIC dedicó toda una página al evento artístico *Imagen de Caracas*. Reproducimos la crónica de aquel momento.

JOSÉ IGNACIO REY

Cuando se trata de juzgar una obra de arte tan novedosa, compleja y desconcertante como *Imagen de Caracas* hay que evitar dos simplezas. La simpleza de aplaudir sin reservas y la simpleza, peor, de censurar sin apenas tampoco reservas.

Quizá lo más correcto sea adoptar, precisamente, una cierta reserva crítica respetuosa, ilusionada y meditativa ante el nacimiento de una forma nueva de expresión. Forma de expresión que, por descansar concretamente en el presupuesto de ser inabarcable, en sí misma y en su totalidad expresiva, por la capacidad receptiva de un solo hombre, es una obra más para la ciudadanía que para el ciudadano en singular.

Sería pretencioso y necesariamente inobjetivo, por otra parte, el crítico que tratara de juzgar definitivamente en unas líneas breves el largo esfuerzo de años, puesto a contribución por todo un equipo de artistas. Por todo ello, cualquier crítica de *Imagen de Caracas* debería terminar en puntos suspensivos . . .

A mi juicio, lo más importante de *Imagen de Caracas* es lo que supone como intento audaz de ruptura con formas de expresión conocidas para crear una nueva forma de expresión, basada en la simultaneidad contrastada de todas aquellas. Como experimento expresivo, *Imagen de Caracas* tiene un valor notable. Su valor como expresión lograda es muy inferior, pero no pienso que esto es, por el momento, de menor importancia. La madurez no se alcanza en el nacimiento.

Pienso que la nueva forma de expresión no resulta pura ni verdaderamente nueva por la preeminencia que en la misma se le concede al cine. El cine polariza, así, excesivamente, la atención del público, pero estaría en desacuerdo con quien dijera que *Imagen de Caracas* no sale fundamentalmente del cine como forma de expresión.

Es importante también el intento de ruptura del espacio clásico espectador-espectáculo. Se ha pretendido lograr, solo muy a medias, que el

espectador se identifique con el espectáculo. Se ha querido anular al espectador en cuanto tal para sumergirlo en el espectáculo, a base de crear en torno a aquel un “nuevo espacio” definido y, al mismo tiempo, indefinido y cambiante.

Para lograr que el espectador se sintiera verdaderamente protagonista, hubiera sido necesario difuminar completamente el contenido narrativo de la obra y convertirlo en puro continente catalizador. El público, en su mayoría, trata de seguir el hilo de la narración, trata de perseguir la imagen de lo objetivo fuera de sí, en vez de interrogarse a sí mismo como sujeto agente y paciente. De esta forma, se ha conseguido salvar la obra como espectáculo (deseo bien razonable, ciertamente, por varios motivos obvios), pero ha perdido pureza como arte y como creación.

La tercera ruptura es con el tiempo y la cronología. Se pretende evocar el pasado desde el presente. Más exactamente, se pretende que no existan pasado, presente ni futuro, ya que el alma de Caracas es su historia y su proyección futura, latente esta y representada aquella en un presente vivo. *Imagen de Caracas* es, también en este aspecto, un ensayo de gran valor. Sin embargo, en mi opinión, hay todavía una nueva preeminencia de crónica sobre documental. No se han utilizado suficientemente elementos plásticos de la Caracas actual, enormemente sugeridores del futuro de la ciudad.

A la obra, en su conjunto, le falta armonía, equilibrio, unidad. Me parece su defecto radical. El “nuevo espacio”, por ejemplo, no es un espacio, sino varios espacios sumados. El público recibe la sensación de que todo el espacio que no cae dentro del límite que forman las grandes pantallas de cine es un añadido dispersado y dispersivo. Quizá por esta razón el público queda más subyugado por lo que la obra tiene de montaje efectista, de virtuosismo técnico, que por lo que tiene de dramático intento de ampliación de lenguaje. Los dos “intermedios” destruyen un tanto el ritmo en el desarrollo de la

obra. Esta falta de armonía general puede llegar a convertir en amalgama barroca lo que originalmente quiso ser reflejo de densidad en la vida de una ciudad pluralista y moderna.

El montaje de la obra tiene un mérito extraordinario, pero peca de cerebralismo y adolece de inspiración. ¿Se deberá esto quizás a que artistas asociados no son el mejor agente de una obra de verdadero arte? *Imagen de Caracas*, eso sí, está llena de retazos sumamente artísticos e inspirados.

Y no sirve decir que, ya que Caracas es una ciudad caótica, su reflejo tiene que ser caótico y no debe ser armónico. La obra de arte podrá y deberá expresar el caos, pero no puede serlo ella misma. Una obra de arte podrá gritar, pero un grito en sí no será nunca obra de arte.

Yo me atrevería a decir que a *Imagen de Caracas* le falta una filosofía, le falta pensamiento, le falta decir algo. Es lenguaje abundante para decir bien poco. Es, casi exclusivamente, un experimento formal. Pero un experimento formal extraordinario.

Sin duda alguna, el papel del cine, con su cambiante juego de pantallas y de espacios, merece capítulo aparte en la obra. Buena filmación, buen montaje cinematográfico, enorme belleza plástica y cromática. La imagen, por sí sola, va creando y destruyendo volúmenes... Creo que, en el cine de *Imagen de Caracas*, hay aportaciones importantes y maduras, no meros ensayos.

Me ha gustado muy particularmente la importancia expresiva que se le concede, en toda la obra, pero sobre todo en la parte fílmica; al rostro humano como medio irremplazable de expresividad. Se quiere como dejar bien claro que el alma de una ciudad o de un pueblo es el alma de los hombres y de las mujeres que la componen.

He escrito antes que el público no se encuentra a sí mismo demasiado incorporado al espectáculo. Pero es justo decir que en *Imagen de Caracas* hay encuentro de gentes entre sí. Gente encuentra a gente. Acaba uno viendo, varias veces y en distintos sitios, a las mismas personas: se las ve reír, hablar, mostrar sorpresa, sentarse en el suelo... El grado de comunicación interpersonal es mínimo en intensidad, pero

**Yo me atrevería a decir que a *Imagen de Caracas* le falta una filosofía, le falta pensamiento, le falta decir algo. Es lenguaje abundante para decir bien poco. Es, casi exclusivamente, un experimento formal. Pero un experimento formal extraordinario.**

mucho mayor que en la mayor parte de los otros espectáculos.

Dije antes también que lo espectacular iba en detrimento de lo artístico. Pero hay que reconocer que, a pesar de todo, no deja de ser un gran mérito el que una obra de élites tenga atractivos de espectáculo para la gran masa. Es importante no olvidar que el artista, si se aísla completamente de un diálogo expresivo con el pueblo real, tiene el grave riesgo de infecundizarse artísticamente. Sin embargo, no sería menor el riesgo de poner el arte dentro de los cauces de la funcionalidad o del espectáculo.

La Caracas cuatricentenaria y toda Venezuela puede sentirse orgullosa de este magnífico experimento artístico que tiene como tema *Imagen de Caracas*.

Y, como prometí, termino con puntos suspensivos ...

**JOSÉ IGNACIO REY, S.J.**

*Miembro del Consejo Fundacional de la revista  
Comunicación.*



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

# EL LIBRO TE HACE LIBRE

## —una experiencia—

*La autora aporta las experiencias que realizó para difundir, animar, promover, estudiar y estimular los diversos productos de las áreas de la cultura y las artes, en especial las acciones dirigidas a promover el libro, el autor y la lectura a finales del siglo XX; todas ellas vinculadas a la realidad socioeconómica de la Venezuela de esos momentos.*

IVONNE RIVAS

Este lema transmite posibilidades de acercamientos al universo objetual y simbólico que es el libro, ofrece a la curiosidad y el entendimiento una aproximación a esta obra creada por el hombre, la cual promete viajes seguros, el apreciar sabias consejas, los descubrimientos de las ciencias, el placer del sabor de las palabras, creaciones de la Humanidad en todos los tiempos, expresadas en miríadas de disciplinas a las que el hombre en su indetenible empeño de control y modificación de lo natural orienta sus esfuerzos.

Transmitir a quienes no han descubierto las posibilidades del libro, orienta esfuerzos históricos, ya que escritura, libro e historia van juntos, no existe ninguno sin el otro.

Son muchos los tratados sobre los beneficios del acercamiento al libro y por ello en cada época transmitir su riqueza tiene las características de su tiempo.

En sus inicios fue de piedra, arcilla, papiro, vitela y cualquier otro soporte que pudiera contener los signos que consignan en el tiempo la

inventiva humana, porque al hombre le gusta dejar huella.

La existencia y significado de este objeto tan útil y funcional, el libro, solo se justifica dentro de las culturas históricas por la dependencia que tienen estas a los conceptos del tiempo lineal, los cuales permiten que la escritura aparezca. La escritura con sus libros resguarda el tiempo lineal e histórico.

Las culturas sin escritura no necesitan los libros porque sus concepciones sobre el tiempo circular, permiten que ocurra el conocimiento, la sabiduría y la realización en cada momento, la comunicación oral y la continua lectura de mundo orientan la existencia en estas culturas.

El siglo pasado asistió a una gran modificación del libro, este continente que es un objeto tanpreciado en las sociedades históricas, mediante el uso de la cibernética se convirtió en electrónico, digital, en consecuencia la promoción del libro en la actualidad, corresponde a dar respuestas a las culturas y sociedades globales y cibernéticas sobre-informadas y efímeras.

Existen en la actualidad esfuerzos muy interesantes de promoción de los libros y de la poesía en particular, mediante acciones de divulgación de los poetas y sus obras utilizando los medios digitales y las redes informáticas, merece mencionarse el liderazgo por Marlo Ovalles del *Team Poetero*, el cual tiene especial significado y cobertura.

Las experiencias que realicé para difundir, animar, promover, estudiar, estimular los diversos productos de las áreas de la cultura y las artes, en especial las acciones dirigidas a promover el libro, el autor y la lectura a finales del siglo XX, están vinculadas a la realidad socioeconómica de la Venezuela de esos momentos.

Las buenas experiencias y sus resultados sirven de orientación en muchos momentos, actualmente en estos tiempos donde la esperanza se esconde, es necesaria la fuerza de espíritu y la convicción de que todos los esfuerzos dirigidos a la educación son necesarios para suscitar el crecimiento humano y un mundo mejor.

Toda realización en cualquier campo humano, exige conocimiento y claridad de lo que se desea lograr; promover algún acontecimiento cultural, exige saber lo que se quiere obtener e implementar las estrategias necesarias para lograrlo.

La acción de concebir, diseñar, planificar, ejecutar y evaluar cualquier programación con el fin de divulgar, promover, enseñar o producir cualquier bien o producto cultural (y el libro lo es) es una actividad coherente y deliberada.

Debe partir del conocimiento de lo que entiende por cultura la sociedad o comunidad a la que nos dirigimos (imaginario social, discursos para nombrar la realidad, visión de mundo, los modos como cada cultura percibe el mundo) y del estudio de la realidad cultural, social y económica de la comunidad, y los recursos a utilizar, porque tan solo de esa forma se podrá incidir sobre la población a asistir.

En algún momento de 1996 expresé “(...) gerenciar la cultura no es como piensa mucha gente, soplar y hacer botellas. Hay que tener

capacidad de planificación, organización, conocimiento del sector, de lo que se quiere lograr y capacidad de convocatoria”.

Lo dije y sostengo, porque se desperdician recursos en muchos de los esfuerzos e inversiones de las instituciones públicas y privadas que existen con la finalidad de propiciar la animación socio cultural para contribuir al crecimiento personal y colectivo de los pueblos.

Básicamente el despilfarro ocurre por el desconocimiento de la actividad de promoción de la cultura y de los productos culturales en sí, debido a que el hecho cultural es muy complejo y polifacético, debe ser asumido desde muchos aspectos humanos y sociales, y por eso lo recomendable es concertar programaciones con otros entes administrativos que persigan las mismas metas.

Si se logran aunar esfuerzos, se obtendrá una visión más amplia de lo que interesa, existirá la garantía de una mayor proyección de los objetivos, convocatorias seguras, economía de recursos financieros, utilización de diversos espacios con sus públicos, en síntesis, dirigir en un sentido los potenciales recursos de todos para que se multipliquen los logros.

El desperdicio tiene muchas consecuencias, entre ellas personalidades sobrevaloradas y proyectadas, miles de impresos de diferentes formatos sin distribuir, desconocimiento de los autores y los libros fuera de nuestras fronteras, programaciones únicas y costosas con poca audiencia, patrimonios poco divulgados e inútiles, y paremos de contar.

El criterio de unir y concertar dirigió las estrategias que utilicé al involucrar a la mayoría de las instituciones con las cuales realicé esas importantes campañas de lecturas en esos años, todas ellas para desarrollar programas temáticos y no aislados que correspondan a las necesidades del hombre en su momento, garantizar continuidad, acertada promoción y publicidad, y muchas acciones conjuntas para obtener máxima economía y amplios resultados.

Señalaré algunos aciertos que resultaron de esas comuniones y pueden seguirse implementando: remuneración para toda actividad realizada por los intelectuales en los eventos, aporte de diversas instituciones privadas y públicas, lo

**La acción de concebir, diseñar, planificar, ejecutar y evaluar cualquier programación con el fin de divulgar, promover, enseñar o producir cualquier bien o producto cultural (y el libro lo es) es una actividad coherente y deliberada.**

cual transmitió respeto, valoración, y significado económica; utilización de la inversión en Bolsas de Trabajo de cualquier ente público o privado, programando como contraprestación actividades con los escritores, artistas y científicos que se beneficiaban, logrando el estímulo a los creadores (fue la situación de Yolanda Pantin, Cecilia Ortiz, Ángel Gustavo Infante, Miguel James, Igor Barreto, quienes se iniciaban) y muchos otros muy reconocidos hoy; financiación del sector privado, principalmente para publicidad e impresión de folletos, con retribución al publicar sus logos institucionales en toda la difusión; promoción y fortalecimiento de los líderes culturales regionales, al coordinar los eventos en las diferentes ciudades fuera de la ciudad, los cuales eran indispensables para programar con los intelectuales no residentes en Caracas.

La experiencia muestra que los logros en materia de cultura se alcanzan a través de programas continuos, conjuntos y a largo plazo, esa premisa orientó los esfuerzos, se propuso que cada institución involucrada aportara tecnología y alimentara sus objetivos mediante la programación, ejemplo de ello fue cómo se enriqueció el Archivo de la Palabra de la Biblioteca Nacional, aumentando el patrimonio de la memoria documental oral del acontecer venezolano con la grabación y registro de las intervenciones de los conferencistas y docentes de las programaciones.

A finales del siglo pasado, varias instituciones del Estado incorporaron a sus objetivos la promoción, difusión y estudio de la literatura, el libro y la lectura, esto facilitó la posibilidad de ejercer la responsabilidad de diseñar, dirigir y ejecutar varias campañas de lectura en el país.

Recuerden que una Campaña de Lectura de acuerdo a las definiciones de la Unesco y el Ceralc –1986–, puede ser:

...cualquier acción específicamente planificada y organizada con el fin de adelantar –durante un tiempo previamente establecido– una serie de actividades, e implementar técnicas, capacitar, dar estímulos, o dotar de materiales, con el propósito de proveer acceso al libro, enriquecer el aprove-

chamiento de recursos bibliográficos ya existentes o de fortalecer comportamientos lectores determinados, en franjas específicas de población.

Uno de esos esfuerzos para darle coherencia y proyección a la promoción de la literatura y los libros, fue la Programación Literaria Nacional del Conac y la FAEV, proyecto que presenté al ministro de la Cultura en ese momento, Dr. José Antonio Abreu y al escritor Caupolicán Ovalles, presidente de la Federación de Escritores de Venezuela. El proyecto perseguía la difusión, promoción y enseñanza de la literatura a nivel nacional; fue acogida la idea y realizada durante los años 1989 y 1990.

Este programa se distinguió por la concertación, la convocatoria, el reconocimiento remunerativo a la labor intelectual, y también propició que la literatura llegara a diferentes segmentos de la población y saliera de la academia.

Entrevistada en esos momentos, expresé que los objetivos del proyecto perseguían "...bajar a la literatura del pedestal ungido por los dioses [...] reivindicaremos algunos escritores y sus obras [...] la literatura no tiene que tener más techo que el cielo." Deseos desde mis tiempos de estudiante de Letras en la UCV, cuando participé en la Renovación Académica.

La literatura es un bien tan necesario que debe llegar a todas las personas, y la forma de hacerlo es ofreciendo eventos que enamoren y propicien el posterior acercamiento a los libros, así diseñé y concerté con los centros culturales y de estudio, las bibliotecas, las asociaciones de escritores, los ateneos, los teatros, los museos, espacios de diversas índoles en todo el país que trabajan para la cultura y las artes, y logramos realizar la programación con escasos recursos pero con la unión y el entusiasmo de todos, principalmente de las instituciones auspiciantes, lo cual es un asunto fundamental a la hora de realizar algo.

**El criterio de unir y concertar dirigió las estrategias que utilicé al involucrar a la mayoría de las instituciones con las cuales realicé esas importantes campañas de lecturas en esos años, todas ellas para desarrollar programas temáticos y no aislados que correspondan a las necesidades del hombre en su momento.**

Los escritores, los promotores, estudiantes, administradores, actores, etcétera, todos aportaron y sintieron el programa como suyo. Conserve los avisos de prensa y la continuidad mensual de la programación por dos años era esperada en toda Venezuela.

La empresa privada se sumó y apoyó este programa en lo financiero, ante todo con la publicidad e impresiones de los folletos. Blanca Elena Pantin dijo en la entrevista que refiero de diciembre de 1989, que yo había hecho magia y que el programa transmitía confianza, consideración y respeto hacia el escritor, sus obras y la literatura. Realmente fue eso lo que busqué y los avisos de prensa que conserve lo testimonian.

Desde Caracas, y por teléfono, con mi asistente el escritor Carlos Brito, logramos esa maravilla: concepción, planificación, coordinación y ejecución de cuarenta talleres literarios, cuarenta charlas, veinticuatro foros, cinco seminarios, once lecturas de textos en diecisiete ciudades de Venezuela con 149 escritores de diferentes generaciones y tendencias.

Otro programa de animación socio-cultural, dirigido al conocimiento y los pensamientos contenidos en los libros, lo realicé en una de las tres veces que trabajé para el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg) en diferentes tiempos, esta vez fue en los años 1991 y 1992, cuando su presidente en ese momento el muy admirado y respetado escritor Gustavo Díaz Solís, y su director general el apreciado sociólogo y poeta Alfredo Chacón, me invitaron a formar parte de su equipo para diseñar una programación de estudios multidisciplinarios, no formales, que atendiera a las necesidades y curiosidades de un público con intereses acordes a la época, programas que invitaran a utilizar los servicios y nuevos espacios en su recién inaugurada edificación, de forma que el Celarg también se consolidara como Centro Cultural y atendiera a muchas audiencias en sus excelentes espacios:

salas de cine, auditorios, salas de conferencias, biblioteca, etcétera.

Oferta muy seductora para una promotora cultural con muchas ganas de novedades y estrenar experiencias. Diseñé el programa Estudios Libres y realmente pretendí, como sintetizó Nabor Zambrano en una entrevista de 1991, *Los estudios libres: asalto al conocimiento universal*.

Y surgieron los ciclos de estudios para dar respuesta a las necesidades del momento. Convoqué y seleccioné a los más prestigiosos y relevantes pensadores y creadores de las áreas del saber en Venezuela: científicos, artistas, filósofos, arquitectos, astrólogos, escritores, poetas, músicos (entre ellos Salvador Garmendia, Sonia Sanoja, Rafael Cadenas, Jesús Soto, Juan Nuño, Claudio Mendoza, Arturo Uslar Pietri, Alfredo Silva Estrada, Silda Cordoliani, José Balza, Beatriz Bilbao, Patrick Almiñana, William Niño Araque, Víctor Lucena, Hercilia López, Miguel Angel Noya, y muchos otros valiosos intelectuales que no menciono porque la lista es larga), para abordar temas de actualidad y vanguardia, profundizar en aspectos significativos de las artes y la ciencia, del conocimiento, la sensibilización y la conciencia, aumentar el universo perceptual y conceptual, eliminar las fronteras entre las distintas formas del conocimiento y la creación, pretender al hombre integral, despertar sensibilidades y percepciones, más otras muchas motivaciones.

Entre los ciclos multidisciplinarios de Estudios Libres mencionemos *América en el planeta, hoy* (temas: “El hombre y el espacio”, “Las bases del tiempo”, “La ciencia en futuro”, “Hombre e imaginario”); *El hombre un ser bio-cultural*; *El conocimiento desde los sentidos*; *La música de fin de siglo*; *Autores*; entre otros.

Les digo que la duración de cada uno fue de más de un mes, y a manera de ejemplo: *América en el planeta, hoy* contó con la intervención de veintiocho intelectuales de las humanidades, las ciencias, la economía, sociología, filosofía, arquitectura y las artes, y transcurrió en tres meses.

**Otro programa de animación socio-cultural, dirigido al conocimiento y los pensamientos contenidos en los libros, lo realicé en una de las tres veces que trabajé para el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg) en diferentes tiempos, esta vez fue en los años 1991 y 1992.**

Fue una programación de estudios libres muy exitosa, conferencistas destacados, convocatoria muy efectiva y contó con mucha asistencia y participantes especiales.

Ciclos de cines con proyecciones y foros, talleres, cursos, recitales, danza y muchas ofertas atractivas que cautivaron al público y consolidaron el Centro Cultural y fortalecieron al Centro de Estudios Latinoamericanos, o como más se le conoce *La Casa de Rómulo Gallegos*.

La tercera experiencia que refiero, fue orientada por el lema *El libro te hace libre* el cual impulsó un programa de consecuencias muy comentadas y reconocidas dentro de los esfuerzos realizados por el Estado para la formación, especialización y estimulación del área editorial, resaltando especialmente al libro, el autor y la lectura.

Llegué a Fundalibro al ser convocada por el escritor Gustavo Luis Carrera y la periodista Mary Ferrero, presidente y directora general de la institución para el libro en Venezuela. Me invitaron a formar parte del equipo para crear un programa para fortalecer el área editorial, y estuvieron de acuerdo con el lema *El libro te hace libre* que me sugirió el cantante y actor Iván González.

Esta consigna fue distintiva para su difusión. En sus desplegables que contienen la programación de dos y tres meses, los cuales conservo, se ofrece al continente libro en sus infinitos contenidos para el saber, el goce y la libertad. Estos impresos transmiten los objetivos de la programación, los cuales estaban dirigidos a la formación, especialización y estímulo de la empresa editorial, y sus consecuentes beneficios para el libro, el autor y la lectura.

Capacitar para servir al auspicio de la lectura utilizando las herramientas de la animación sociocultural, fortalecer la especialidad en el mundo editorial para obtener mayor calidad, y la estimulación de los autores al proyectarlos dando a conocer sus libros e incentivar la creación, fue lo que se logró.

El programa se dedicó fundamentalmente al libro en general, sin distinción del área del saber a la que este instrumento sirve, por ello se con-

vocó a intelectuales de todas las áreas del saber humano, unos consagrados y otros que se iniciaban.

Las estrategias programáticas fueron muchas; las charlas, los foros, cursos, talleres, seminarios y otras formas de interactuar, convocaban semanalmente en todo el país a diversos públicos, ocurrió sin interrupción por cuatro años.

El rigor y el respeto a la población asistida, la continuidad en el tiempo de la programación y la capacidad de convocatoria, le concedió respeto y consideración a este programa en todos los ámbitos del mundo cultural.

Otro logro, fue establecer una retribución seria a las personalidades y especialistas que participaron como orientadores, instructores, docentes o conferencistas.

Obtuvo este programa una repercusión muy exitosa a nivel cualitativo y cuantitativo. Fue posible por la concertación, la continuidad y el respaldo de diversas instituciones del Estado a nivel nacional, en Caracas y en muchas otras ciudades del país, entre ellas los museos, las bibliotecas, los ateneos, las casas de la cultura, las universidades y otros.

A su vez, establecí una red (sin computadoras) muy estrecha con los animadores, coordinadores y creadores de las diversas ciudades, los cuales se incentivaron y como líderes de sus regiones coordinaron y convocaron al público de sus lugares.

Desde Caracas, diseñamos y coordinamos (dos personas sin computadoras); en el tiempo inicial me asistió Eudis González, y en otro lapso fue Rebeca Pellico, maravillosas, entusiastas y competentes profesionales, muy colaboradoras. Por teléfono coordinamos para el resto del país, y religiosamente a todos los eventos en Caracas asistimos. Posteriormente el profesor Carlos Sandoval formó parte del equipo para el fortalecimiento conceptual.

Además de la programación de formación, especialización y estímulo para el libro, el autor

**La tercera experiencia que refiero, fue orientada por el lema *El libro te hace libre* el cual impulsó un programa de consecuencias muy comentadas y reconocidas dentro de los esfuerzos realizados por el Estado para la formación, especialización y estimulación del área editorial, resaltando especialmente al libro, el autor y la lectura.**



y la lectura, realizamos –en equipo– con la gerencia general de Fundalibro, el diseño de los eventos para-expositivos de las Ferias Internacionales del Libro de Caracas (FILCCS): concepción y ejecución de 38 talleres, 15 seminarios, 29 foros, 185 charlas, 12 cursos en coproducción con 26 instituciones del país, y la participación de 336 intelectuales como instructores en 16 ciudades venezolanas. Además, diseño y realización de los eventos para-expositivos de la FIL Caracas.

Toda acción social dirigida a la promoción del libro y la lectura, debe considerar las facilidades que deben darse a las mayorías para que tengan un fácil acceso a la cultura y a todos los productos culturales, en especial el libro en sus muchos formatos de piedra, arcilla, papel, y ahora digital, ya que como fenómeno de comunicación es parte del lenguaje e impulsor de la sensibilidad humana; propicia la lectura que es desciframiento y conocimiento de realidades.

El libro contribuye a la conciencia de cohesión social para mejorar el mundo, es un continente con infinitos contenidos, herramienta del pensamiento, emisario, portador e instrumento de los valores culturales del hombre, bien material que consigna los pensamientos y las creaciones de los hombres para todos los tiempos, por eso puede dar libertad y hacer libre.

#### IVONNE RIVAS

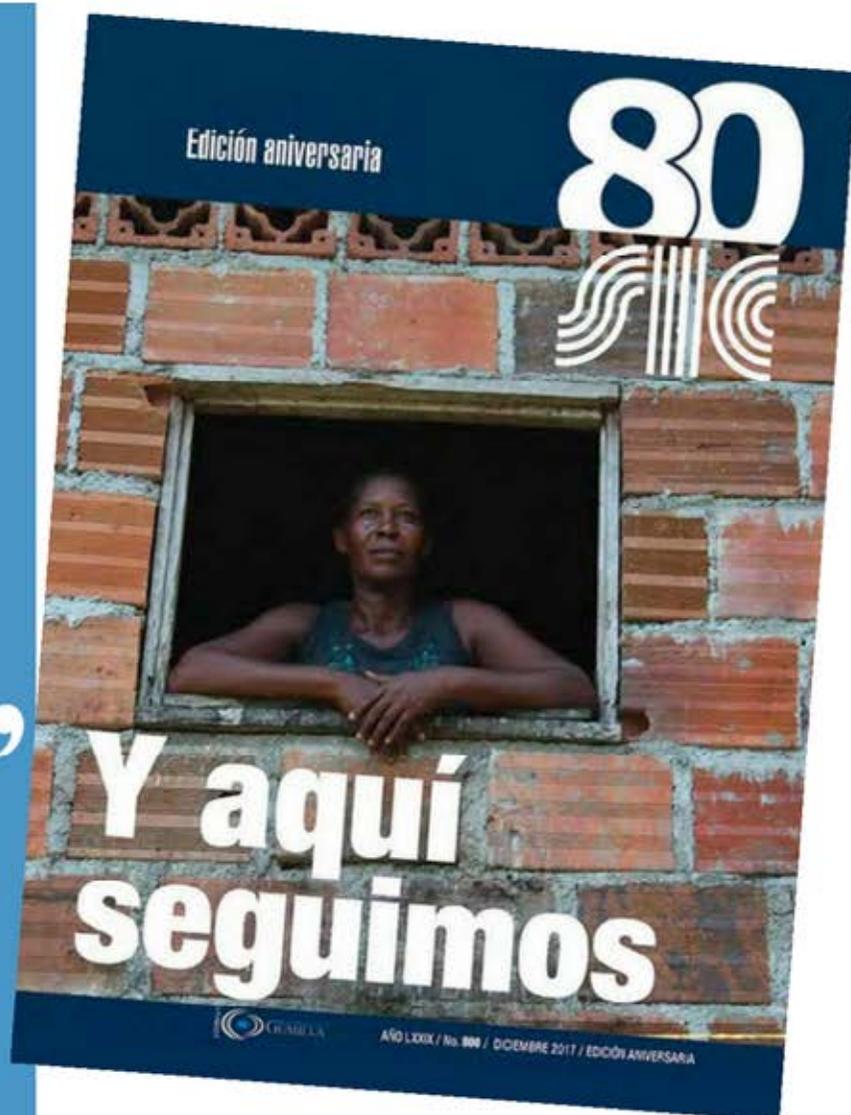
*Es licenciada en Letras de la Universidad Central de Venezuela, realizó estudios de postgrado en literatura latinoamericana y se especializó en tradición oral y gerencia cultural.*



## En enero de 2018 SIC llega a sus 80 años y Gumilla celebra su 50 aniversario

“Tanto en Gumilla como en SIC hemos puesto nuestros dones al servicio del pueblo venezolano y hemos recibido de él más de lo que le hemos dado”

*Manuel Zapata, s.j.  
Director de la Fundación  
Centro Gumilla*



[www.gumilla.org](http://www.gumilla.org)



@CGumilla



@Centrogumilla



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

# Estudios



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

**Abstract**

This investigation is supported by qualitative and quantitative research tools to analyze the speech of President Nicolas Maduro during his first four years in power (April 19, 2013 to April 19, 2017). An explanatory and descriptive study was made following the Critical Analysis of Speech paradigm; this led to find out which were the most repeated frameworks used by the Chief of the State, as well as the story he aim to build around such structures, the words in which he rely to give the speech as well as the language games and arguments used.



# LOS DISCURSOS DE NICOLÁS MADURO: marcos, relato y juegos de lenguaje

*La presente investigación se apoyó en herramientas de investigación cualitativa y cuantitativa para analizar el discurso del presidente Nicolás Maduro durante sus primeros cuatro años de gobierno (19 de abril de 2013 al 19 de abril de 2017). Siguiendo el paradigma del análisis crítico del discurso, se hizo un estudio exploratorio y descriptivo que permitió concluir cuáles fueron los marcos más repetidos por el jefe de Estado, así como el relato que buscó construir en base a esos marcos, las palabras en las que se apoyó y los juegos del lenguaje y argumentos que más utilizó.*

FRANZ VON BERGEN GRANELL

**D**urante sus primeros cuatro años de gobierno, el presidente Nicolás Maduro pronunció 1.352 discursos en diferentes actos televisados, lo que se tradujo en más de 1.700 horas frente a la pantalla si se considera que la ONG Monitoreo Ciudadano estima que sus alocuciones duran en promedio 77 minutos. Se pudiera decir entonces que el jefe de Estado dedicó más de setenta días con sus noches a hablar por televisión, lo que evidencia la existencia de una administración sumamente mediática que entiende el gobernar como un espectáculo público que debe estar a la vista de todos los ciudadanos, a quienes se intenta dirigir con un mensaje directo que no sea tamizado antes por ningún otro actor, en especial los medios de comunicación<sup>1</sup>.

Este estilo no es nuevo. Fue heredado de Hugo Chávez, el líder carismático del movimiento chavista que gobernó desde 1999 hasta su muerte

en 2013. Según datos del diputado Julio Borges, coordinador nacional del partido político Primero Justicia y presidente de la Asamblea Nacional, Chávez acumuló unas 3.500 horas en televisión, un promedio de 250 horas al año que fue claramente superado por Maduro en sus primeros cuatro años (*El Nacional*, 2014).

Esta realidad revela la importancia del discurso político para el chavismo, pues es la herramienta principal con la que ha contado la figura presidencial para construir los relatos políticos de su gobierno, posicionar marcos en la sociedad y presentar argumentos y juegos del lenguaje para comunicarse con sus diferentes públicos. Por esta razón es esencial el análisis de los mensajes pronunciados por Nicolás Maduro como uno de los elementos que permiten tener una idea más clara de lo que han sido sus años en el poder.

El Presidente comenzó con el reto principal de reemplazar la figura carismática de Chávez y

mantener la posición hegemónica del chavismo dentro del sistema político venezolano, tarea en la cual ha enfrentado obstáculos como la crisis económica que golpea al país desde finales de 2013 y la caída de la popularidad de su movimiento político.

Como salvavidas, Maduro ha intentado crear realidades a partir del lenguaje para evitar un mayor debilitamiento de su gobierno. Es cuestionable la efectividad que ha tenido hasta ahora, aunque lo que parece indudable es que no ha podido llenar el hueco de liderazgo carismático que dejó la muerte de su antecesor.

Dada la importancia del discurso presidencial, el presente trabajo se trazó el objetivo principal de estudiarlo desde el paradigma del análisis crítico del discurso y la teoría lúdica de la comunicación política. Se escogieron estas dos vertientes académicas debido a la importancia que la primera da a la ideología y el contexto social al momento de

analizar el discurso e indagar sobre las relaciones de poder que busca crear (Wodak, 2001; Meyer, 2001; van Dijk, 2001 y 2005), mientras que la segunda trata de desnudar los juegos que aplican los políticos en su lucha por el poder.

Para cumplir con este objetivo general se determinaron cuatro objetivos específicos:

- 1) Identificar los principales argumentos, técnicas y juegos del lenguaje utilizados por el jefe de Estado.
- 2) Definir los principales marcos y palabras que buscó establecer a través de su discurso.
- 3) Señalar cuál relato político intentó posicionar para su presidencia.
- 4) Discernir si el discurso se dirigió hacia un tipo de audiencia en particular.

### METODOLOGÍA

Se quiso indagar sobre el tema expuesto desde una perspectiva cualitativa y cuantitativa, a fin de poder llegar a conclusiones representativas y que no se limitaran a eventos particulares.

El trabajo se apoyó en las propuestas teóricas de distintos autores, entre los que destacan Ernesto Laclau (2012) por su aproximación al populismo; Perelman y Olbrechts (2015) por sus estudios de retórica; Javier del Rey (2008) por su teoría lúdica de la comunicación política; George Lakoff (2008) por su propuesta del enmarcado lingüístico y Chris Salmon (2016) y Beaudoux y D'Adamo (2014, 2015 y 2016) por la exploración de la técnica del *storytelling*.

Se analizaron cualitativamente cinco alocuciones específicas del presidente Maduro y se cuantificaron los temas y marcos más repetidos en la totalidad de las apariciones del jefe de Estado en televisión. Para ello se creó una base de datos que ha sido nutrida desde el inicio de la administración de Maduro apoyándose en las transcripciones de sus discursos, escucha de algunas transmisiones y publicaciones de medios y redes sociales oficiales. Todo esto tuvo la finalidad de identificar los juegos del lenguaje y argumentos usados por el orador, así como el relato político que buscó crear para su presidencia.

Las cinco alocuciones analizadas cualitativamente se escogieron aplicando una perspectiva de acontecimientos discriminantes, pues se analizaron discursos pronunciados en lo que se consideró que fueron hitos importantes de los primeros cuatro años de gobierno, lo cual otorgó una gran importancia al contexto en el que se produjeron los mensajes. En cada uno de ellos se observaron distintos aspectos que dejan en evidencia el alto contenido populista del discurso de Maduro. Los acontecimientos escogidos fueron los que figuran en la tabla N° 1.

Finalmente, considerando la importancia que el análisis crítico del discurso otorga a la ideología, se procedió a calificar los distintos argumentos, juegos, temas y marcos como “ideológicos”, “emocionales”, “clientelistas” o “neutrales”, lo cual también ayudó a crear una metodología que permitiera concluir hacia cuáles audiencias envió más mensajes el presidente Maduro, tema contenido en el objetivo número cuatro de la investigación.

Por ideológicos se entendieron aquellos juegos, argumentos, marcos y temas que utilizaban razonamientos vinculados a las pro-

**La política en la mayor parte del mundo se presenta cada día más como una gran puesta en escena en la cual los distintos políticos intentan destacar. Es como una película u obra de teatro sin un guión único y que los ciudadanos contemplan con mayor o menor interés según sea su pasión por el tema.**

TABLA N° 1  
LOS ACONTECIMIENTOS DISCRIMINANTES

ACONTECIMIENTO	FECHA	CONTENIDO POPULISTA
Inscripción de candidatura presidencial	11/03/2013	Primer acto público de masas que protagonizó Maduro tras la muerte de Hugo Chávez. Terminó de materializar su rol como sucesor del fallecido presidente y cimentó la figura de Chávez como “significante vacío” a pesar de su desaparición física.
Intervención de la tienda de electrodomésticos Daka	10/11/2013	Sirvió al jefe de Estado para terminar de presentar el alegato de “Guerra Económica” contra su gobierno y construir uno de los enemigos internos de su administración.
Detención de Leopoldo López	18/02/2014	Inició la reacción del Gobierno ante las protestas de la oposición que caracterizaron los primeros meses del año 2014. Construyó otro enemigo interno de su administración.
Reacción ante el decreto de Barack Obama declarando a Venezuela como “una amenaza”	9/04/2015	Fue uno de los momentos cumbre de la confrontación del gobierno de Maduro con Estados Unidos, lo que le sirvió para cimentar la construcción de uno de los enemigos externos de su administración.
Aniversario de la proclamación de la Independencia	19/04/2017	Ante la nueva oleada de protestas contra su gobierno, Maduro incrementó las denuncias de conspiraciones. En este discurso intentó reforzar a Chávez como significativo vacío y unió los supuestos planes de los enemigos internos (político y económico) con los del enemigo externo (Estados Unidos).

puestas de la doctrina chavista de socialismo bolivariano, sus valores, o que hacían hincapié en políticas públicas de reconocido contenido ideológico. Por emocionales se consideró aquellos que se apoyaron en los sentimientos, mientras que por clientelistas se tomaron en cuenta las promesas y anuncios que generaban una ventaja utilitaria para el destinatario. Finalmente, los argumentos, juegos, temas o marcos neutrales fueron aquellos basados en datos, cifras o propuestas sin una parcialidad política definida.

### UN POCO DE TEORÍA

La política en la mayor parte del mundo se presenta cada día más como una gran puesta en escena en la cual los distintos políticos intentan destacar. Es como una película u obra de teatro sin un guión único y que los ciudadanos contemplan con mayor o menor interés según sea su pasión por el tema.

No importa que se esté en el medio de una campaña electoral o que falte más de un año para las próximas elecciones, cada día los distintos actores preparan sus partes a su medida con la finalidad de que su personaje resalte más que el de los otros. Y para alcanzar esa meta juega un papel clave la retórica y el lenguaje que aplican.

Filósofos clásicos, como Platón y Aristóteles, y más tarde distintos pensadores romanos y medievales dieron gran importancia al estudio de la retórica y la argumentación. Sin embargo, en la modernidad del racionalismo la investigación sobre esta temática se detuvo debido a la idea de la evidencia como “la fuerza ante la cual todo espíritu normal no puede menos que ceder y como signo de verdad de lo que se impone y lo que es obvio” (Perelman y Olbrechts, Op. Cit: 35).

Esto hizo superfluo el estudio de opiniones y argumentos subjetivos, lo cual solo cambió a

mitad del siglo XX cuando Chaim Perelman publicó sus primeros trabajos sobre el tema. Estos terminaron generando lo que el autor denominó más tarde como “la nueva retórica”, la cual rebasó en ciertos aspectos los límites de los antiguos al tiempo que redujo la atención puesta en otros temas en los que se enfocaron más los maestros clásicos.

**Para Laclau, el populismo no es ni bueno ni malo en principio, lo cual dependerá de las acciones posteriores que realice cada movimiento en particular. Lo que sí es indiscutible es que, para ser efectivo, depende en gran medida de la utilización de recursos discursivos y de las herramientas de la comunicación política.**

Perelman conservó de los antiguos la idea de que todo discurso, sea oral o escrito, va dirigido a un auditorio, el cual es “el conjunto de aquellos en quienes el orador quiere influir con su argumentación” (Ibíd: 55). Por esto, para quien se propone persuadir a individuos concretos “lo importante es que la construcción del auditorio sea la adecuada para la ocasión” (Ídem), por lo que una condición previa a toda argumentación eficaz es el “recabar conocimiento de aquellos cuya adhesión se piensa

obtener (Ibíd, 56).

Pero esta situación esconde un grave riesgo para la democracia, tal como hace siglos ya alertaron pensadores clásicos. “Tenemos en la memoria tristes ejemplos que nos revelan las graves consecuencias que tiene el ascenso de los demagogos, de los populistas, de los líderes carismáticos, que no tienen reparos en satisfacer sus ambiciones y sus objetivos sin calcular las consecuencias” (Ibíd, 51).

No es extraño entonces el auge que ha cobrado en todo el mundo el populismo desde el punto de vista de la comunicación. Este es definido por Ernesto Laclau como una “lógica política” que no puede ser encasillada en un determinado tipo de movimiento o en una orientación ideológica específica (Op. Cit: 178). Afirma que “es, simplemente, un modo de construir lo político” (Ibíd: 13), lo cual tiene como objetivo final el crear al “pueblo” como un sujeto histórico que legitime la llegada o permanencia en el poder de un determinado movimiento reivindicativo.

Para Laclau, el populismo no es ni bueno ni malo en principio, lo cual dependerá de las acciones posteriores que realice cada movi-

miento en particular. Lo que sí es indiscutible es que, para ser efectivo, depende en gran medida de la utilización de recursos discursivos y de las herramientas de la comunicación política. El académico agrega que la formación del pueblo como actor implica una serie de factores vinculados a exigencias de la ciudadanía y cómo estas son satisfechas o no.

Desde su punto de vista el populismo requiere de tres precondiciones: 1) la formación de una división entre el pueblo y el poder, 2) una articulación equivalencial de demandas que haga posible el surgimiento del “pueblo” y 3) la unificación de esas demandas. En este último paso es clave el mensaje, pues una demanda debe ser capaz de presentarse como un “significante vacío” que encarne todas las demandas a la vez y sea capaz de resumir en una sola cosa toda la cadena equivalencial de demandas. Este significante vacío puede ser una política determinada, una meta o incluso el líder mismo del movimiento populista.

Académicos como Nelly Arenas consideran que el fenómeno populista ha estado presente en Venezuela desde 1935, cuando inicia lo que denominan “el populismo rentista” (2002: 55). Sugieren que se pueden identificar tres grandes periodos: “el populismo radical”, característico del trienio adeco; “el populismo atenuado”, vigente durante los años de democracia que iniciaron en 1958; y “el neopopulismo”, activado por el chavismo en 1998 y que ha usado a Hugo Chávez como significante vacío.

Para conseguir desnudar las prácticas nocivas del populismo y la demagogia, Del Rey llama la atención sobre la necesidad de entender que el lenguaje no funciona solo para comunicar y entendernos, “también sirve para sembrar confusión y mantener a la gente largo tiempo en la oscuridad” (Op. Cit: 30). Ese también puede ser uno de los objetivos de la comunicación política cuando busca obstruir el diálogo más que incentivarlo, lo cual es posible gracias al significado flexible de las palabras y el lenguaje, “que admite no sólo la imprecisión por error, sino la imprecisión deliberada y la ambigüedad premeditada” (Ibíd: 31).

El académico español agrega que “urge desmenascar” las maniobras utilizadas por los

políticos para que el ciudadano sea consciente de ellas y pueda detectarlas. Para conseguir este objetivo se apoyó en la teoría de juegos y en el concepto de juegos del lenguaje, que “son los distintos usos que hacemos de las palabras, de las que nos servimos para hacer descripciones, prescripciones, narraciones, interrogaciones, traducciones, conversaciones, y para reproducir jerarquías, transmitir órdenes, pedir o recibir información, establecer ordenamientos o categorías o ingresar en una realidad diferente, mediante la participación de algún tipo de ritual” (Ibíd: 67).

En su libro *Comunicación política, Internet y campañas electorales*, Del Rey describió 28 juegos distintos que aplican los políticos en busca de réditos. Por motivos de espacio, en el presente ensayo limitaremos a solo cinco la explicación detallada de estos juegos.

- *Juego de la magia asociativa*: se apoya en la notable eficacia que tiene el adjetivo, que modifica al sustantivo. Esa adjetivación se hace interesadamente y excluye las alternativas. A veces se puede destacar una parte del significado del sustantivo que le es propia pero que no lo agota ni construye con objetividad. El adjetivo trabaja para cerrar la significación en los términos que más convienen al orador (unos ejemplos serían el slogan “el cambio sin riesgo” o la expresión “extrema derecha”).
- *Juego de la simpatía mediática*: implica que la campaña electoral es un relato, una narración en la que se representa un conflicto, con un guion, una interpretación dramatizada y un reparto de papeles para el triunfo de un personaje sobre otro. Esa historia se trata de personalizar con este juego: el hombre es el mensaje, lo que el candidato es resulta más relevante que lo que dice porque el mensaje es el candidato. Se busca aislar la inteligencia generando afecto con los contenidos, la dramatización, personalización y el espectáculo.
- *Juego de los sentimientos*: busca emocionar a los oyentes para conseguir la adhesión al discurso y a la persona, a la vez que intenta desalentar las fuerzas que se oponen a su objetivo:

la de la razón y los otros políticos. Tratan de aumentar la intensidad de la adhesión a los valores comunes del auditorio y del orador, con apelación a esos valores compartidos. La utilización de la música en actos puede ser parte de este juego.

- *Juego de la dicotomía substancial o del enemigo declarado*: es uno de los denominados como “juegos populistas”. Busca un esquema categorial binario en el que se intenta hablar de realidades dinámicas: el pueblo, la nación, como si se tratara de sustancias sagradas previamente sacralizadas, a la vez que se habla del enemigo como la absoluta negatividad y sin posibilidad de componenda. El objetivo final es una radical simplificación del espacio político en la que los juegos del lenguaje adquieren una máxima eficacia.
  - *Juego de la crispación calculada*: se basa en generar un ambiente de crispación o zozobra para obtener réditos políticos. Puede ayudar a cimentar el ideal de la creación del adversario o el enemigo declarado.
- Pero el discurso de los políticos no solo se apoya en juegos para tratar de atraer a las masas, también se vale de argumentos. Este terreno lo trataron a profundidad Perelman y Olbrechts, quienes desarrollaron una extensa lista de tipos de argumentos. A continuación se mencionan con mayor detalle los cinco que más aplicó Maduro:
- *Basado en la premisa de los valores*: ocurre cuando el orador se apoya en valores para presentar a la audiencia su argumento. Estos pueden ser abstractos, como la justicia o la veracidad, o concretos, cuando se atribuyen a un ser viviente, un grupo determinado o un objeto particular.
  - *Lugar de cantidad*: se dan cuando el interlocutor se apoya en el argumento de la cantidad, ya sea mucha o poca, para decir que cierta cosa es mejor o más legítima que otra.
  - *Regla de la justicia*: se aplica cuando se exige el mismo tratamiento para seres que supuestamente se encuentran en una misma categoría y podrían ser intercambiables.

## ESTUDIOS

- *Superación*: se basa en insistir sobre la posibilidad de ir siempre más lejos en un sentido determinado sin que se entrevea un límite.
- *Conducta como un medio*: ocurre al presentar una cierta situación como un medio necesario para una acción.

**En las últimas décadas distintos países han sido escenario de casos destacados de relato político: Hugo Chávez en Venezuela, los esposos Kirchner en Argentina y Barack Obama y Donald Trump en Estados Unidos.**

Como se ha visto hasta ahora, la argumentación y los juegos son un elemento clave de la retórica. Sin embargo, no basta solo con eso para lograr la acción de persuadir. Los políticos también intentan pronunciar determinadas palabras y frases que tengan un impacto especial en el receptor, ya sea por su facilidad de recuerdo o por su gran carga semántica.

Un ejemplo internacional remarcable de este tipo de frases o palabras se dio en Estados Unidos durante el primer periodo presidencial de George W. Bush. Luego de los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001, su administración usó la expresión *War on terror* (“Guerra contra el terror”) para enmarcar todos los mensajes relacionados con su lucha contra el terrorismo, desde la primera respuesta armada en Afganistán hasta la guerra en Irak posteriormente.

Esto demuestra el poder de las palabras y expresiones para instaurar marcos mentales utilizando el discurso como herramienta. Esos marcos sirven de base para construir relatos a través de los cuales los políticos transmiten sus mensajes y son capaces de influir y persuadir a los ciudadanos.

### EL RELATO POLÍTICO

La mayor parte de la presidencia de George W. Bush se apoyó en el relato de la defensa de los estadounidenses ante la amenaza terrorista, el cual explotó el marco recién mencionado de *War on terror* y construyó un grupo de enemigos poco definido al que denominaron “eje del mal”.

Chris Salmon, uno de los académicos que se ha especializado en el estudio del relato y el *storytelling*, advierte que esta administración estadounidense fue la primera que logró beneficiarse de un “nuevo sistema de información con-

tinua que favorece una versión anecdótica de los acontecimientos, una representación en blanco y negro de la actualidad que contribuye como nunca a enturbiar la frontera entre realidad y ficción” (Salmon, Op. Cit: 213).

Aunque los relatos políticos han estado presentes desde hace siglos y Luis Arroyo advierte que reyes como Luis XIV de Francia, el llamado Rey Sol, alinearon todo el aparato propagandístico del que disponían para su época con la finalidad de construir un mito alrededor de su imagen pública (Op. Cit: 139), los cambios tecnológicos de las últimas décadas han contribuido a una profundización de esta tendencia.

Beaudoux y D’Adamo definen el relato político como “un conjunto articulado de comunicaciones que describen un proyecto político, sea en su fase electoral o en la gestión de gobierno; aludiendo a unos orígenes, valores y visión de futuro” (2015). Añaden que son “novelas de poder” con héroes, villanos, mitos e historias cuidadosamente recortadas al servicio de una idea base.

Para impactar en el público recurren a dos recursos comunicacionales: el *storytelling* y el reencuadre. El primero es señalado como “la principal técnica” y se basa en la narración de historias de todo tipo que se insertan en el relato político general que se quiere transmitir (Ídem). Por su parte, el reencuadre “permite que la interpretación de los hechos se adapte al relato, y que el relato se ajuste a la realidad sin perder su esencia” (Beaudoux y D’Adamo, 2016).

En las últimas décadas distintos países han sido escenario de casos destacados de relato político: Hugo Chávez en Venezuela, los esposos Kirchner en Argentina y Barack Obama y Donald Trump en Estados Unidos.

Un elemento trascendental de los relatos políticos que debe ser evaluado con cautela es que no necesariamente tienen que cumplir con criterios de realidad. Para ser efectivos les vale con ser verosímiles. En ocasiones sus protagonistas incluso pueden dar un paso más allá y tratar de modificar los hechos que ocurren a su alrededor para que estos se adapten a su relato.

Estas historias son especialmente importantes debido a que las personas están acostumbradas a escuchar y ver historias desde muy

temprano en su vida, ya sea a través de libros, en el cine, la televisión, o conversando con amigos y conocidos. Este tipo de estructuras narrativas son retenidas con mayor facilidad y generan una mayor conexión emocional. Estudios neurológicos y de psicología han demostrado que esto ocurre debido a cómo funciona el cerebro humano.

George Lakoff explica que pensamos y evaluamos el mundo a través de “marcos” que van siendo creados a lo largo de la vida, los cuales se superponen de manera continua formando narraciones o historias que tienen personajes y escenarios. Estas se diferencian de los meros marcos porque tienen “contenido emocional” y un “significado moral”, dando un mensaje sobre cómo se debe o no se debe vivir la vida (Lakoff, Op. Cit: 215). Se forman entonces dentro del cerebro estructuras narrativas sobre gente en particular, tipos de personas o gente en general, las cuales añaden “prototipos culturales, temas, imágenes e iconos”, convirtiéndose entonces en narrativas culturales (Ibíd: 27).

Lakoff coloca como ejemplo la narrativa del rescate, que tiene como personajes a un héroe inherentemente bueno, una víctima, un villano inherentemente malo y unos colaboradores. Pero hay historias de todo tipo adheridas al cerebro, desde el personaje humilde que con esfuerzo logra escalar a mejores posiciones hasta el que asciende engañando y aprovechándose de los demás.

### EL DISCURSO DE MADURO

En los cinco discursos analizados cualitativamente se detectó en 123 ocasiones el uso de argumentos que entran dentro de la calificación propuesta por Perelman y Olbrechts. Los cinco tipos más utilizados fueron<sup>2</sup>:

- 1) El de lugar de cantidad (dieciocho veces).
- 2) El basado en la premisa de los valores (diecisiete veces).
- 3) El argumento cuasi lógico de la regla de la justicia (once veces).
- 4) El basado en la estructura real de superación (once veces).

- 5) El de considerar una conducta como un medio (once veces).

Sobre el lugar de cantidad, este se aplicó ocho veces de forma ideológica, tres emocional, cinco neutra y dos utilitaria. El primer uso se dio cuando Maduro utilizó cifras subjetivas para exponer una superioridad con respecto a la oposición, el segundo cuando intentó lograr una conexión emocional apoyándose en la cantidad citada, el tercero cuando se basó en datos objetivos y el cuarto cuando la cantidad era relativa a planes sociales o programas del Gobierno.

Cabe resaltar que al principio de su gestión utilizaba el lugar de cantidad para indicar que el chavismo era mayoría, cosa que cambió en el último discurso, cuando señaló que las encuestas les daban entre el 36 % y el 40 % de apoyo, con lo que implícitamente aceptó que eran una minoría. No obstante, agregó que los líderes de oposición estaban más abajo.

En lo que respecta al argumento basado en la premisa de los valores, lo aplicó nueve veces de manera emocional y ocho de forma ideológica. Su utilización siempre se basó en relacionar a su Gobierno y al proceso político chavista con ciertos sentimientos o preceptos doctrinales implícitamente superiores a los defendidos por el resto de los actores políticos de Venezuela, con lo cual transmitía a las audiencias la idea de que debían apoyarlo a él y sus propuestas.

Sobre el argumento de la regla de la justicia, este tuvo una importancia primordial debido a que a través de él se intentó mantener el nexo entre Chávez y el nuevo Gobierno, defendiendo implícitamente que merecían el mismo trato por parte de los seguidores. Siempre se usó de manera emocional y se valió de la identificación de Maduro y del resto de los miembros de su Gobierno como “hijos” de Chávez.

El argumento de la superación tendió a ser usado principalmente de manera ideológica (ocho de las once veces que se aplicó). Su utili-

**Lakoff coloca como ejemplo la narrativa del rescate, que tiene como personajes a un héroe inherentemente bueno, una víctima, un villano inherentemente malo y unos colaboradores. Pero hay historias de todo tipo adheridas al cerebro, desde el personaje humilde que con esfuerzo logra escalar a mejores posiciones hasta el que asciende engañando y aprovechándose de los demás.**

zación respondió a transmitir la idea de que Venezuela vive un proceso de cambio en diversas áreas que continuará y continuará sin que se establezca un fin claro.

Finalmente, el argumento de conducta como un medio fue aplicado siempre de manera ideológica y estuvo muy relacionado a la lucha con los sectores de oposición. Se usó para justificar las detenciones y procesos judiciales contra los adversarios del chavismo como un medio para conseguir la estabilidad y paz del país. De igual forma, se recurrió a él para desprestigiar algunas acciones opositoras alegando que eran un medio para generar caos y tumbar al Gobierno.

En lo que respecta a los juegos del lenguaje propuestos por Del Rey, en los cinco discursos analizados se identificó su uso en 324 oportunidades. Los cinco más utilizados fueron los siguientes:

- a) El juego de la magia asociativa (66 veces)
- b) El juego de los sentimientos (49 veces)
- c) El juego de la simpatía mediática (40 veces)
- d) El juego de la dicotomía substancial o enemigo declarado (24 veces)
- e) El juego de la crispación calculada (22 veces)

No es extraño que el juego de la magia asociativa haya sido el más usado debido a su carácter transversal, lo que le da capacidad para ser usado junto a otros juegos. Maduro lo aplicó para relacionar a sus adversarios con adjetivos negativos de todo tipo, principalmente para mostrarlos alejados de las clases populares y carentes de moral, a la vez que se asoció a sí mismo y a sus aliados con calificativos positivos.

El juego de los sentimientos fue usado siempre de manera emocional y principalmente para mantener vivo el nexo de la base popular chavista con Hugo Chávez. Además de frases y recuerdos dentro del discurso, también se utilizó con música antes, durante y después de las alocuciones. Un elemento repetido en todos los eventos de calle de Maduro con simpatizantes fue la reproducción del himno nacional cantado por Chávez.

El juego de la simpatía mediática lo utilizó Maduro para fortalecer su rol como actor principal dentro del relato político de rescate que intentó construir. Aplicó la jugada 34 veces de manera emocional y seis veces de forma ideológica.

Hizo especial hincapié en mostrarse como parte del pueblo, un ciudadano común más pero con el compromiso de hacer cualquier cosa con el objetivo de defender el legado de Chávez. Esto lo llevó también a intentar mostrarse como un líder fuerte.

De los tres juegos del populismo, aplicados en total 57 veces, el del enemigo declarado fue el más repetido. Su utilización fue principalmente ideológica, una diferencia con respecto a las otras dos jugadas de esta familia, puestas en práctica de manera más emocional.

La continua utilización de estos juegos comprueba el contenido populista del discurso de Maduro, el cual se concentró en cuidar y reforzar la identificación del pueblo con Chávez como significativo vacío, algo imprescindible para que hubiese una conexión emocional o ideológica con el proyecto político chavista. De igual manera, buscó dividir a la sociedad entre los seguidores de su Gobierno y los enemigos de distinto tipo.

Finalmente, el juego de la crispación calculada se utilizó principalmente de una forma ideológica y con la finalidad de dar supuestas pruebas a la idea de confrontación política permanente presente en la mayor parte de los discursos de Maduro.

En lo que se refiere a otras técnicas aplicadas por Maduro y encontradas en el análisis cualitativo, hay que hacer referencia a dos: el uso del *storytelling* y la realización de cuestionamientos directos a la audiencia. La primera fue utilizada en todos los discursos con tres intenciones claras: 1) reforzar el nexo con Hugo Chávez, 2) demostrar los ataques actuales e históricos perpetrados contra los procesos revolucionarios por enemigos internos y externos y 3) fortalecer el rol de Maduro como héroe de una historia de rescate.

Sobre la realización de preguntas directas a la audiencia, se puso en práctica en actividades de calle con simpatizantes y con la intención de que

fuera la gente la que definiera a la oposición como desestabilizadora y negativa por sus acciones.

### MARCOS, TEMAS Y RELATO

A lo largo de los cuatro años de gestión de Nicolás Maduro se mantuvo registro de doce grandes temas y marcos que el jefe de Estado intentó posicionar en la sociedad a través de su discurso. Algunos de ellos se contabilizaron desde su llegada a la presidencia, a la vez que otros se empezaron a enumerar a raíz de acontecimientos discriminantes, en ocasiones vinculados a los sucesos ocurridos alrededor de los cinco discursos que fueron analizados cualitativamente en el presente trabajo.

Así como se hizo con los argumentos y juegos de lenguaje aplicados por Maduro, estos marcos y temas también fueron clasificados según su contenido ideológico, emocional, utilitario o neutro, pues impactaban a cierta audiencia en particular más que a otras.

### MARCOS Y TEMAS IDEOLÓGICOS

En lo que se refiere a los temas y marcos con destacado contenido ideológico, se contabilizaron cinco distintos: el tema económico, al cual estuvieron vinculados los marcos de la “guerra económica” y el de la “caída de los precios del petróleo y el bloqueo financiero contra Venezuela”; la idea de un conflicto político casi permanente y el tema del enemigo externo.

El tema económico cobró relevancia en septiembre de 2013, cuando Maduro empezó a

hacer las primeras denuncias de “guerra económica” contra su gobierno. Desde entonces se convirtió en uno de los asuntos de mayor interés en el discurso presidencial, llegando a ser mencionado en al menos el 66 % de los días en los que el jefe de Estado apareció en televisión en cada uno de los cuatro años analizados (Ver gráfico 1). El asunto tuvo un alto contenido ideológico debido a sus propuestas vinculadas al crecimiento de la intervención del Estado sobre la economía y la continua recriminación al capital privado.

A partir de su tercer año de gestión se contabilizaron por separado marcos involucrados al tema económico. La idea de “guerra económica” para explicar la crisis que afectaba al país fue repetida en más del 75 % de los días en que Maduro apareció en televisión (Ver gráfico 2). Este argumento se reforzó haciendo énfasis en la caída de los precios internacionales del petróleo, debilitados desde 2014, y la supuesta existencia de un bloqueo financiero para que no se prestara dinero a Venezuela y la crisis aumentara. Este marco fue mencionado en más del 60 % de los días que estuvo el jefe de Estado en televisión (Ver gráfico 3).

Por su parte, a partir de su segundo año de gobierno y luego de que Maduro superara las protestas políticas de inicios de 2014 durante las cuales fue apresado el opositor Leopoldo López, el tema de la existencia de un conflicto político

**En lo que se refiere a otras técnicas aplicadas por Maduro y encontradas en el análisis cualitativo, hay que hacer referencia a dos: el uso del storytelling y la realización de cuestionamientos directos a la audiencia.**

GRÁFICO 1  
MENCION DEL TEMA ECONÓMICO

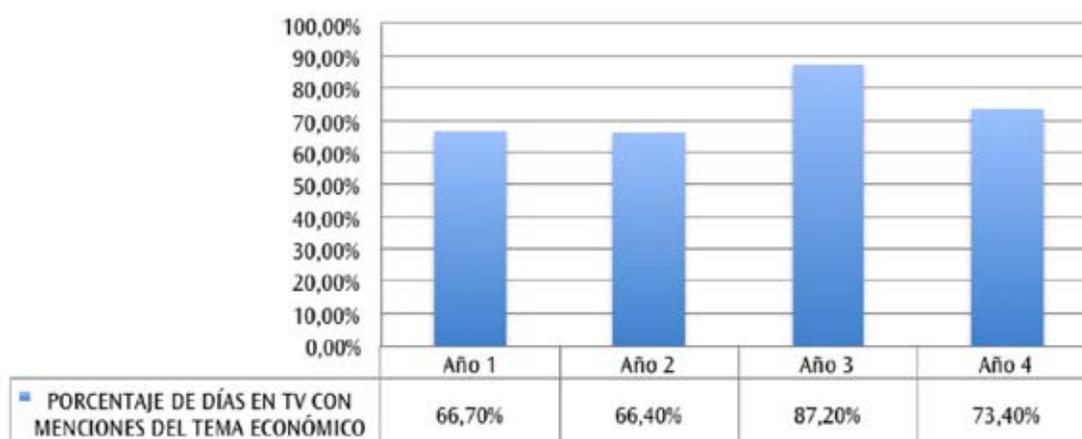


GRÁFICO 2  
MENCIÓN DE "GUERRA ECONÓMICA"

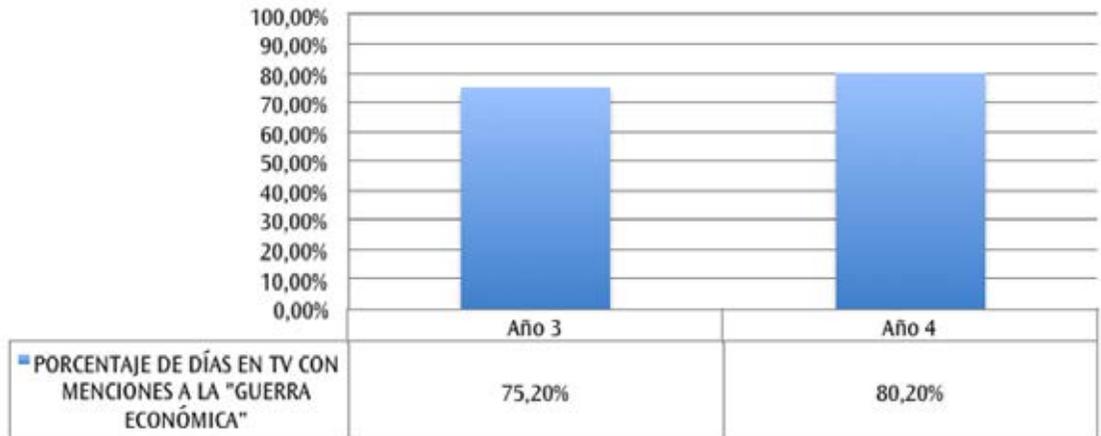


GRÁFICO 3  
MENCIÓN DE CAÍDA DEL PRECIO DEL PETRÓLEO O BLOQUEO

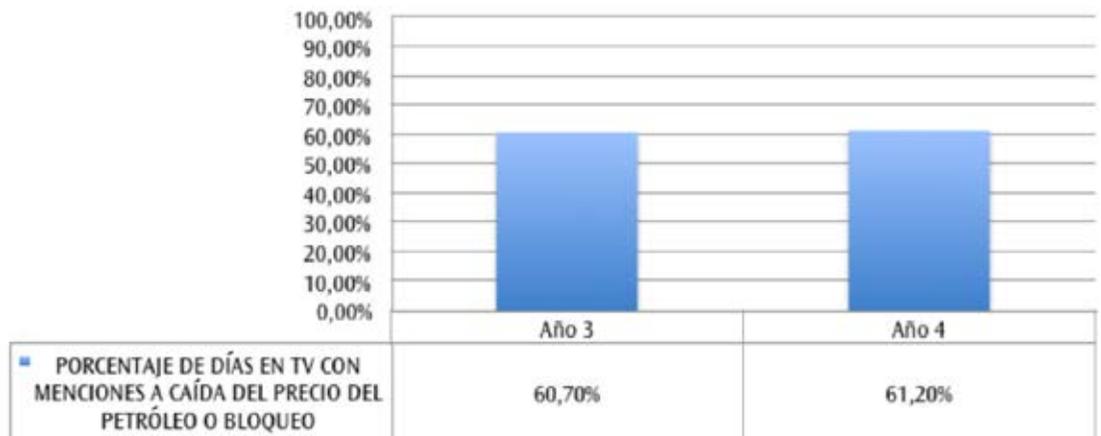


GRÁFICO 4  
MENCIÓN DE CONFLICTO POLÍTICO

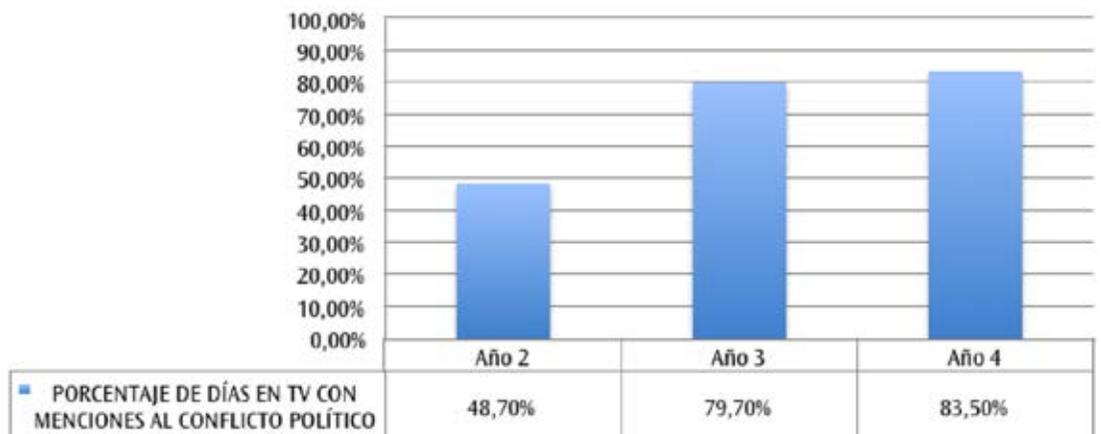
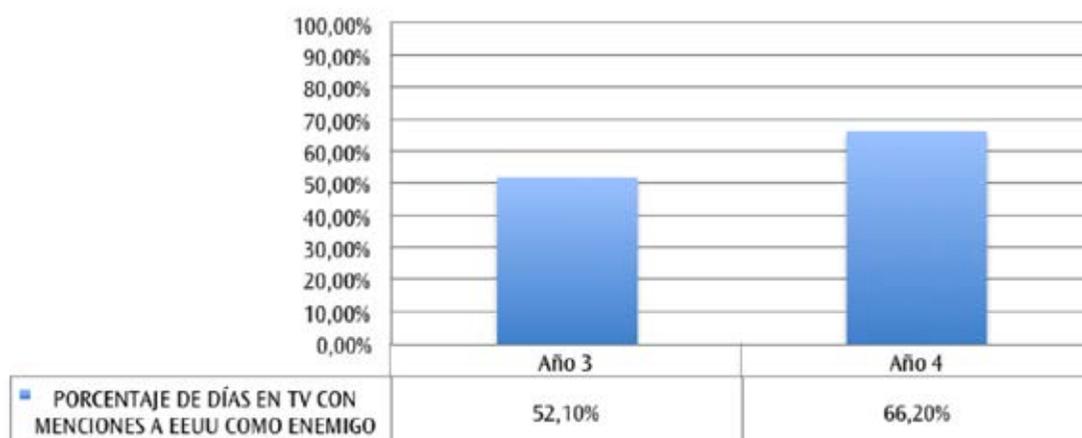


GRÁFICO 5  
MENCIÓN DE EE.UU. COMO ENEMIGO



entró de forma permanente en el discurso presidencial.

En su tercer y cuarto año de gobierno esta situación fue repetida en más del 79 % de las veces que el jefe de Estado apareció en televisión y fue en continuo incremento (Ver gráfico 4). Este tema está muy vinculado con el juego populista del enemigo declarado, pues en la mayoría de las ocasiones se denunció que el conflicto era generado por el enemigo interno económico o el político.

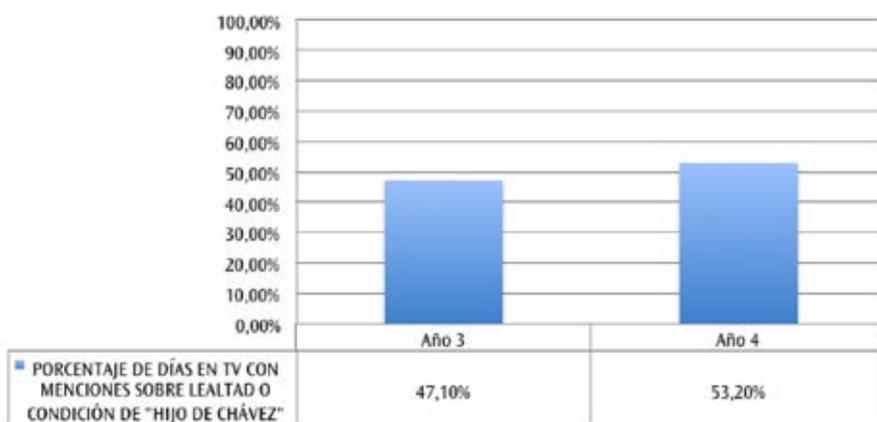
A este escenario se unió el marco de que existe un enemigo externo, principalmente Estados Unidos, que conspira contra el país y el proceso que encabeza el chavismo. Desde el tercer año de gobierno de Maduro el gobierno de Washington DC fue mencionado en más del 50 % de los días que el Presidente apareció en televisión y el porcentaje también fue en aumento (Ver gráfico 5).

A este actor externo se unieron otros ocasionalmente. Por ejemplo, en julio de 2015 se mencionó a Guyana en 59,3 % de los días en televisión luego de un conflicto limítrofe por una plataforma petrolera de Exxon en la frontera entre los dos países. Luego, entre el 19 de agosto y finales de septiembre 2015, se nombró a Colombia en 62,8 % de los días en televisión tras la denuncia oficial del chavismo de que la escasez de comida se debía principalmente al contrabando de productos alimenticios regulados por la frontera con ese país, lo que en su momento se presentó como un reforzamiento para el marco de “guerra económica”.

**MARCOS Y TEMAS EMOCIONALES**

Se mantuvo registro de dos marcos y temas con contenido principalmente emocional: las menciones sobre lealtad o el recuerdo de la condición de Maduro o del resto de los oficialistas como

GRÁFICO 6  
MENCIONES SOBRE LEALTAD O CONDICIÓN DE "HIJO DE CHÁVEZ"



“hijos de Chávez” y la referencia a temas históricos.

Sobre el primero, durante el tercer y cuarto año de mandato este tema se repitió en más de 47 % de las veces que Maduro apareció en televisión (Ver gráfico 6), a la vez que el segundo fue registrado en más de 76 % de los días durante el mismo periodo de tiempo (Ver gráfico 7). En ocasiones los dos temas se conectaron, pues el Presidente habló de la lealtad de personajes históricos como Rafael Urdaneta, uno de los héroes de la Independencia, y los colocó como ejemplos a seguir.

Con las referencias históricas Maduro pareció querer asentar el marco de que la importancia de su gesta trasciende los tiempos presentes debido a que se conecta con el legado de Simón Bolívar y otras figuras que el chavismo recuerda a menudo, desde el cacique Guaicaipuro, que luchó contra la colonización española, hasta Ezequiel Zamora, supuesto defensor de las mayorías populares durante la Guerra Federal. Chávez habría sido el heredero de todos ellos y Maduro y el resto del oficialismo serían ahora los continuadores de esa estirpe.

### MARCOS Y TEMAS UTILITARIOS

Se monitorearon tres temas con fuerte carga utilitaria: las menciones a las llamadas misiones y otros programas sociales del Gobierno; la realización de inauguraciones de distintas obras transmitidas en actos televisados; y los discursos pronunciados durante actos de entrega de

viviendas construidas por la administración pública.

Tanto en el tercero como en el cuarto año de gobierno, Maduro hizo referencia a los programas sociales en más del 79 % de sus apariciones en televisión (Ver gráfico 8), lo que demuestra el objetivo de asentar el marco de que su Gobierno es el que se preocupa por los más desfavorecidos del país. En varias ocasiones unió esta idea con la de la “guerra económica” y la de la caída de los precios del petróleo con la intención de generar mayor impacto por estas ayudas debido a que ya el país no contaba con la misma cantidad de recursos que antes.

Sin embargo, el porcentaje de inauguraciones televisadas resultó bajo si se compara con el de las menciones a los programas sociales y los temas vinculados a asuntos ideológicos. En ninguno de los cuatro años la cifra fue mayor al 22 % (Ver gráfico 9).

Lo mismo ocurrió con el tema de la entrega de viviendas, a pesar de ser el programa bandera del chavismo desde 2011. En ninguno de los cuatro años el porcentaje de participación en este tipo de actos superó el 8 % de los días en televisión (Ver gráfico 10). Por consiguiente, se repitió mucho el marco de las misiones pero como algo general, los actos con entregas de ayudas específicas, que pudieran ser considerados los que tienen mayor impacto utilitario, fueron una minoría.

No obstante, resultó interesante que en el periodo inmediatamente anterior a las elec-

GRÁFICO 7  
MENCIONES SOBRE HISTORIA DURANTE DÍAS EN TV

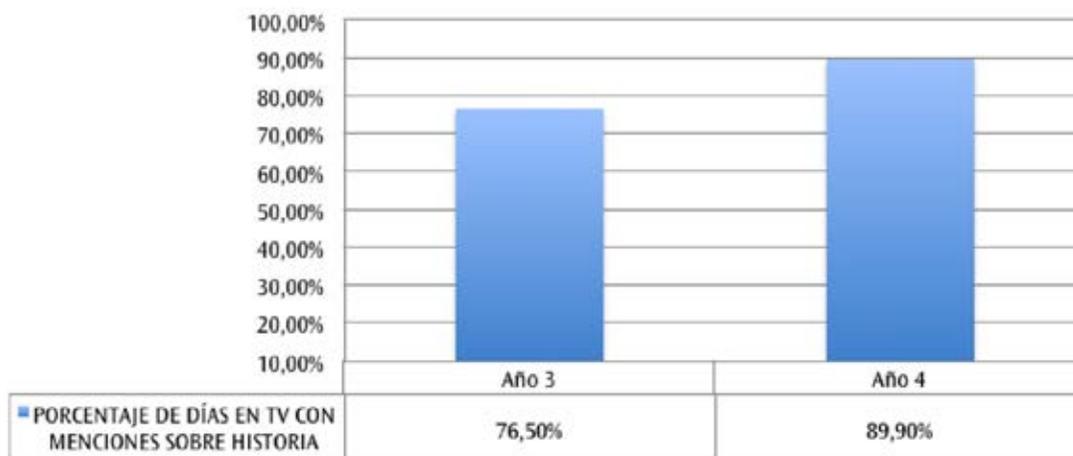


GRÁFICO 8  
MENCIONES A PROGRAMAS SOCIALES

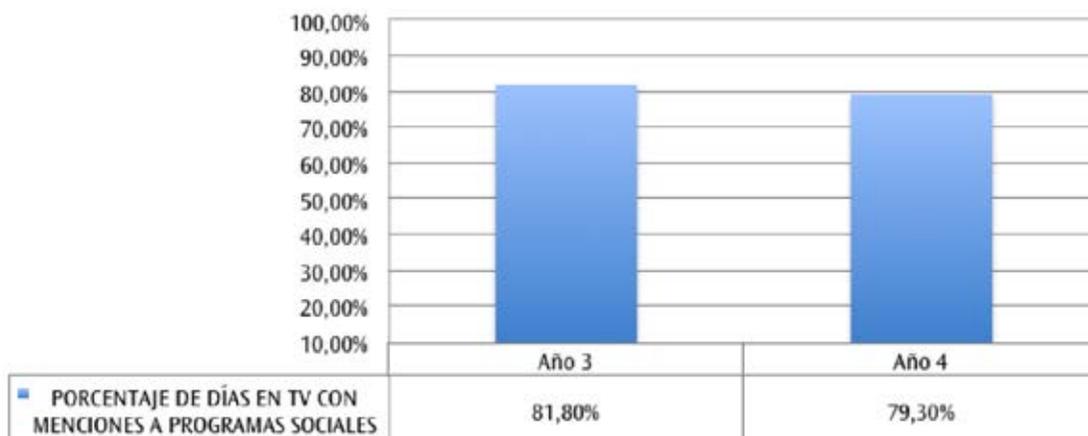


GRÁFICO 9  
DÍAS EN TV CON INAUGURACIONES

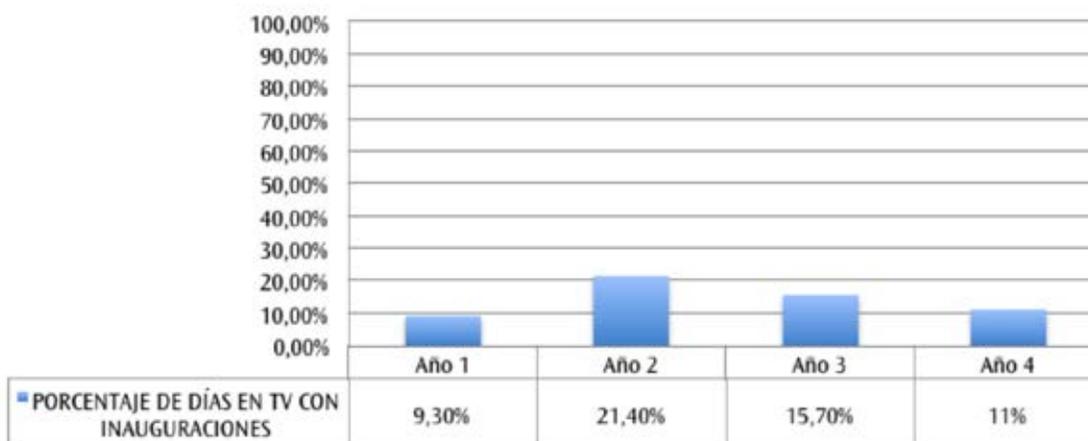
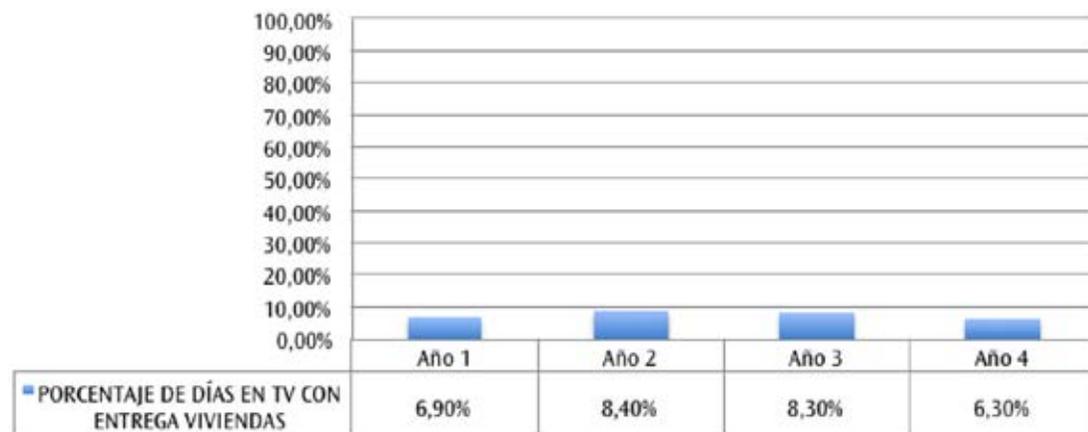


GRÁFICO 10  
DÍAS EN TV CON ENTREGA DE VIVIENDAS



ciones parlamentarias de diciembre de 2015 estos dos temas utilitarios registraron un inusual repunte. En el mes de noviembre Maduro participó en inauguraciones en 39,3 % de sus apariciones en televisión y entregó viviendas en 14,3 %. Ambos porcentajes casi duplicaron su mayor registro anual.

### MARCOS Y TEMAS NEUTROS

En lo que respecta a los marcos y temas con contenido neutro, se monitorearon dos elementos: las menciones del Presidente sobre el problema de la inseguridad, cuya resolución fue una de las principales promesas de campaña de Maduro en 2013 y que es identificado como la segunda mayor problemática del país por detrás de la economía; y las veces que nombró el tema del diálogo con los sectores de oposición luego de que en 2016 inició la mesa de negociaciones con la mediación del ex presidente español José Luis Rodríguez Zapatero.

Estos dos asuntos se consideran neutros porque, en el caso de la inseguridad, Maduro no hizo propuestas o denuncias con excesivo contenido ideológico, como sí pasó con el tema de la economía. En lo que respecta al segundo, este también fue defendido por sectores de oposición e independientes.

Sobre la inseguridad cabe destacar que el tema fue bastante menospreciado en el discurso presidencial si se compara con los marcos ideológicos, emocionales y utilitarios. En el primer año de gobierno fue cuando más se repitió y

apenas apareció en 35,4 % de los discursos en televisión (Ver gráfico 11).

El tema del diálogo recibió mayor atención y fue mencionado en 52,3 % de las apariciones de Maduro en televisión desde que entró en agenda. Sin embargo, fue una muestra de los juegos de comunicación borrosa mencionados por Del Rey, pues el jefe de Estado nunca hizo propuestas concretas y abordó la situación de manera muy general. Pareciera que el interés era implantar el marco de que el Gobierno es pacífico y democrático y conversa con los sectores que lo adversan, la imagen contraria a la que la oposición denuncia sobre ellos.

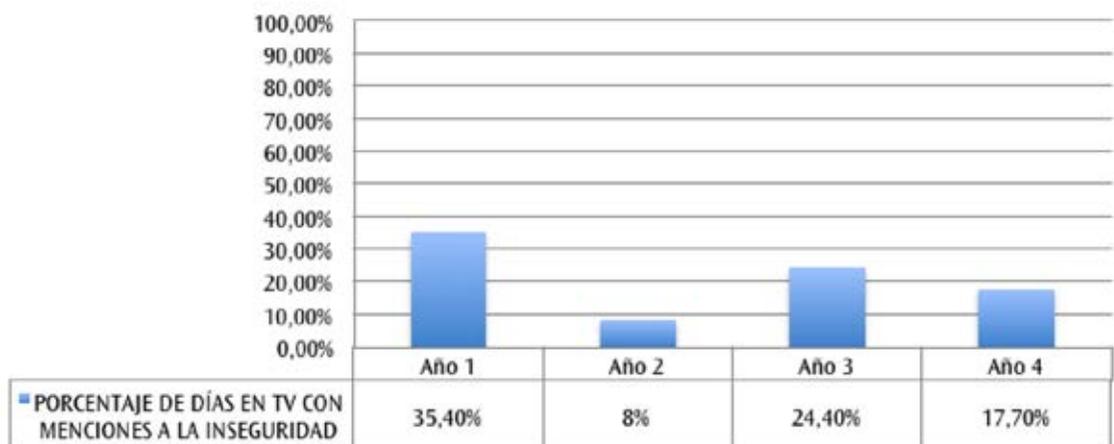
### EL RELATO DE MADURO

Tras evaluar los marcos y temas reincidentes en el discurso de Maduro, así como los argumentos y juegos del lenguaje que aplicó, se puede señalar que el relato político que trató de construir para los primeros cuatro años de su presidencia utilizó la estructura tradicional de la historia de rescate.

Además, su discurso populista intentó construir el lazo social con sus simpatizantes a través del recuerdo del relato de tipo reivindicativo que protagonizó Hugo Chávez hasta su muerte en 2013.

De esta manera, Maduro presentó una historia general en la que encontramos todos los personajes que Lakoff indica como típicos del relato de rescate:

GRÁFICO 11  
MENCIONES A LA INSEGURIDAD



- *Un héroe inherentemente bueno:* esta posición la asumió el propio Presidente, cuya designación hecha por Chávez como su sucesor lo convirtió en el principal defensor del legado histórico reivindicativo del chavismo y de su dominio sobre el poder.

Su consolidación como héroe pasó por tratar de transmitir una imagen fuerte ante los enemigos, cercana con los seguidores y de gerente capaz de resolver los problemas del país.

- *Un villano inherentemente malo:* este rol se dividió en tres: 1) el enemigo interno económico, representado por los empresarios especuladores que hacen la “guerra económica”; 2) el enemigo interno político, constituido por los dirigentes opositores que intentan desestabilizar al país y generar caos y 3) el enemigo externo, principalmente Estados Unidos pero a veces apoyado por otras naciones como Colombia, Guyana, España o incluso instancias internacionales como la Organización de Estados Americanos.

- *Los colaboradores:* representado por los miembros del Gobierno que luchan junto a Maduro, así como por todos los venezolanos que apoyan y defienden el proyecto chavista y los aliados internacionales, principalmente los gobiernos de Cuba, Bolivia y otros países latinoamericanos y del Caribe donde gobierna la izquierda.

- *Una víctima:* se presenta como algo abstracto, pues es el legado de Chávez y su proyecto político. Supuestamente los enemigos internos y externos buscan destruirlo por razones económicas y políticas, por lo que debe ser rescatado.

Son evidentes las diferencias de este relato con respecto a las características del presentado por Chávez. El fallecido presidente también se posicionaba como el héroe y los enemigos eran similares, pero sus colaboradores tenían una posición mucho menos relevante, al punto de que poco importaban para la historia, y la víctima era el propio pueblo, que tras años de ser supuestamente maltratado por malos gobiernos

por fin tenía sus demandas reivindicadas gracias al cambio político.

Maduro tendió a recordar este relato pero no lo asumió como propio, con lo que Chávez mantuvo su posición superior. Con los marcos y temas emocionales y utilitarios que aplicó intentó mantener viva esa historia con el objetivo de generar mayor lealtad hacia el proyecto, algo esencial si se considera que este era presentado ahora como la víctima a rescatar.

En los cuatro años analizados se pudo ver cómo el discurso presidencial aplicó continuamente la técnica del reencuadre para adaptar la realidad al relato de Maduro. El ejemplo más destacado fue el de la crisis económica que afronta Venezuela, la cual según muchos expertos se debe principalmente al mal manejo de las finanzas del país durante los años de bonanza petrolera y el exceso de endeudamiento que se acumuló en esa etapa.

Sin embargo, el Presidente nunca habló sobre ese tipo de explicaciones, más bien insistió en la existencia de una “guerra económica” contra su Gobierno que generó la inflación y la escasez. Añadió que la situación se agudizó por la caída de los precios del petróleo, detrás de la cual también había factores internacionales que buscaban agredirlo.

Es particularmente interesante el uso de la metáfora de guerra, pues pareció buscar separar en dos bandos a la población, aquellos que están con Maduro y el chavismo y los que están en su contra, lo cual sirvió para reforzar la idea de lealtad hacia el proyecto chavista. Con esta misma iniciativa, Maduro intentó crear y posicionar palabras con alto contenido semántico, tales como: “guerra económica”, “primera combatiente”, “guarimbas”, “trilogía del mal”, etcétera.

Para reforzar el relato y brindar pruebas que le dieran verosimilitud, el discurso de Maduro se caracterizó por la aplicación de los juegos del lenguaje de la crispación calculada y la simpatía

**Sobre la inseguridad cabe destacar que el tema fue bastante menospreciado en el discurso presidencial si se compara con los marcos ideológicos, emocionales y utilitarios. En el primer año de gobierno fue cuando más se repitió y apenas apareció en 35,4 % de los discursos en televisión**

mediática. Mediante el primero se buscó cimentar el marco de que el país está inmerso en una confrontación política permanente. El mayor ejemplo fueron las denuncias de conspiraciones en contra de la gestión presidencial, fuera para asesinar al jefe de Estado, derrocarlo, desestabilizar políticamente el país o atentar contra otros miembros del chavismo. En total denunció 147 conspiraciones durante los cuatro años analizados, una cada 9,1 discursos televisados (Ver gráfico 12).

En lo que respecta al uso del juego de la simpatía mediática, Maduro buscó reforzar su figura como héroe del relato de rescate tratando de proyectar una imagen fuerte con los enemigos, de cercanía con los simpatizantes y de gerente capaz de resolver los problemas del país.

Sobre el primer punto, es destacable que desde septiembre de 2014 el Presidente amenazó

con cárcel o procesos judiciales a dirigentes opositores, empresarios u otro tipo de actores en 138 discursos, lo que se tradujo en una amenaza de este tipo cada 5,8 alocuciones (Ver gráfico 13). Además, durante su cuarto año de gobierno, en 70,8 % de sus días en televisión acusó a la oposición de estar generando caos en el país o de estar buscando acabar con las reivindicaciones chavistas.

Para cimentar la cercanía con sus electores, Maduro pronunció 541 discursos en presencia directa de grupos civiles simpatizantes, el 40 % del total de sus alocuciones televisadas (Ver gráfico 14). En 72,6 % de esos actos aprobó recursos para obras o hizo anuncios de carácter clientelar, según un registro mantenido desde mayo de 2014.

En los cuatro años estudiados visitó las 24 entidades federales que tiene Venezuela y 81 de

GRÁFICO 12  
CONSPIRACIONES DENUNCIADAS



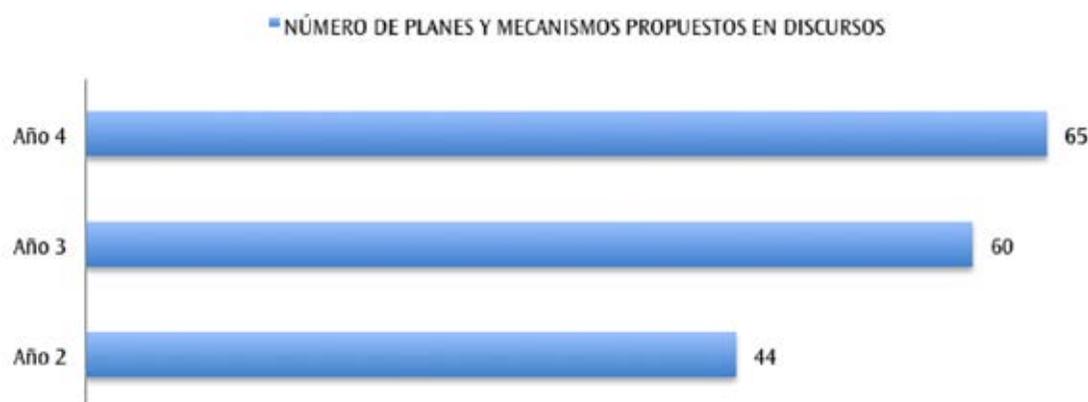
GRÁFICO 13  
AMENAZAS JUDICIALES



GRÁFICO 14  
ACTOS CON GRUPOS CIVILES SIMPATIZANTES



GRÁFICO 15  
PLANES Y MECANISMOS PROPUESTOS EN DISCURSOS



los 335 municipios. Los primeros ocho meses de su mandato fueron especialmente destacables en este sentido. En ellos recorrió el país en el marco de una iniciativa llamada “Gobierno de calle”, lo que lo llevó a pronunciar 96 discursos distintos en todos los estados de Venezuela entre abril y diciembre de 2013.

Solo en ese primer año llegó a visitar 55 municipios y en los actos adquirió 1.510 compromisos distintos con las comunidades, según cifras oficiales del Gobierno (AVN, 2013). Ese periodo fue el que se podría identificar como el más “utilitario” de toda su presidencia. Tras ese tiempo los temas y marcos ideológicos fueron ganando mayor relevancia.

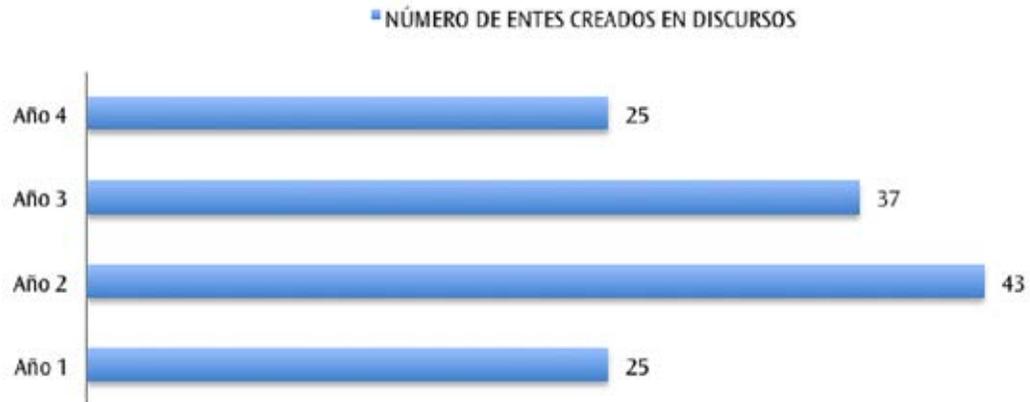
A estos números se deben agregar las diferentes acciones protagonizadas por Maduro durante sus discursos para mostrarse como un miembro más del pueblo, tales como su continuo recordatorio de su pasado como conductor de

autobús en Caracas. Este tipo de situaciones fueron identificadas en varias ocasiones a lo largo de los cinco discursos analizados cualitativamente.

Finalmente, para transmitir una imagen de gerente eficiente a pesar de las coyunturas negativas en el terreno económico, político y social que enfrentó el país, Maduro se apoyó en la presentación de estrategias y planes de todo tipo y la creación de nuevos entes gubernamentales que tendrían la responsabilidad de solucionar problemas puntuales.

Entre su segundo y cuarto año de gobierno anunció 169 planes estratégicos o mecanismos para encarar distintas problemáticas, la mayoría de ellas relativas a la situación económica y 1 cada 5,5 discursos (Ver gráfico 15). En los cuatro años propuso la creación de 130 entes gubernamentales, 1 cada 9,9 alocuciones (Ver gráfico 16).

GRÁFICO 16  
ENTES CREADOS EN DISCURSOS



Entre esas estrategias y mecanismos estuvo la activación de los Comités Locales de Abastecimiento y Producción (“Clap”) como un método para solucionar la escasez en los sectores más populares de la sociedad, iniciativa que Maduro mencionó en 71,2 % de sus días con discursos televisados desde que la presentó en abril de 2016.

Otra de esas propuestas fue el “carnet de la patria”, el cual empezaron a emitir en enero de 2017 y era un mecanismo para regular el acceso a los programas sociales del Estado. Desde entonces Maduro lo nombró en 75,4 % de sus días con apariciones en televisión.

### CONCLUSIONES

Maduro se apoyó principalmente en juegos del lenguaje, argumentos, marcos y temas de dos tipos: a) aquellos que le permitieron crear una atmósfera permanente de tensión y conflicto en la sociedad venezolana, y b) los que le funcionaron para mantener la conexión emocional de las bases populares con Hugo Chávez a pesar de su desaparición física.

En este sentido, resulta llamativo el alto contenido ideológico sobre el cual dependió el relato político de Maduro. Para que fuera aceptado era imprescindible que la audiencia creyera la existencia de los tres enemigos principales que describió mediante su discurso: el enemigo interno

económico, el interno político y el externo. Una parte muy importante de los argumentos y juegos del lenguaje que usó fueron aplicados con el fin de hacer verosímiles estos enemigos ante las audiencias.

Otro rasgo del relato político de Maduro muy asociado a lo ideológico y emocional fue su necesidad de que los receptores del mensaje creyeran el proyecto político chavista y sintieran un compromiso con él. Sin eso no había forma de que las audiencias fueran movidas por la historia debido a que se vendía la idea de una amenaza (la destrucción del proyecto político) que al final no les importaba.

La fuerte radicalización ideológica del relato de Maduro y su constante repetición de marcos similares sugiere que este se ubica actualmente entre las fases de deterioro y colapso propuestas por Beaudoux y D’Adamo. Estos autores afirman que el relato político tiene cuatro fases: en la primera se siembra la semilla de la confrontación clave entre personajes y se escribe la historia creando nudos idealizados; la segunda se asocia al triunfo legitimador y en ella se crea un código discursivo propio mediante unos símbolos de comunicación; la tercera etapa se caracteriza porque el relato se plaga de repeticiones, explicaciones simplistas y estereotipos absurdos, por lo que se vuelve rígido y no admite ni tolera cambios propios de la política; finalmente, en la cuarta etapa el discurso se dirige solo al núcleo duro, aparece la victimización como estrategia defensiva y surgen contrarrelatos que pugnan por desalojar al vigente.

**La fuerte radicalización ideológica del relato de Maduro y su constante repetición de marcos similares sugiere que este se ubica actualmente entre las fases de deterioro y colapso propuestas por Beaudoux y D’Adamo.**

Al principio de su gobierno y al describir por primera vez la “guerra económica”, la historia de Maduro pasó por la primera fase y logró su consolidación gracias al resultado electoral satisfactorio de las elecciones municipales de 2013. Sin embargo, la poca efectividad a la hora de detener el deterioro económico y las constantes denuncias de responsables ajenos al chavismo precipitaron la entrada en la fase de deterioro, lo que hizo que el relato empezara a ser muy rígido y no admitiera cambios propios de la política.

Al final del cuarto año de gestión existían indicios de que se empezó a entrar en la fase de colapso debido a que pareciera que la propuesta ya es solo creíble para el núcleo duro del chavismo y porque han empezado a surgir contrarrelatos que pugnan por desalojar al de Maduro. El principal es el que empezó a construir la oposición sobre la existencia de una dictadura en Venezuela que es encabezada por Maduro y que debe ser desalojada del poder para que vuelva a haber democracia en el país. En este relato la comunidad internacional ha sido importante con las presiones ejercidas sobre el chavismo.

Existen dos elementos esenciales detrás de la poca efectividad del discurso de Maduro: 1) su poca credibilidad y 2) su uso excesivo de elementos ideológicos y emocionales, dejando de lado otros aspectos igual o más importantes.

De los 447 argumentos y juegos del lenguaje identificados en los cinco discursos de Maduro analizados cualitativamente, 91,3 % fueron emocionales o ideológicos, lo que indica que ante los acontecimientos discriminantes particulares que fueron seleccionados en esta investigación el jefe de Estado presentó un mensaje radical y destinado principalmente a las audiencias más comprometidas con el proyecto chavista.

Es interesante señalar que estudios de segmentación política hechos por Datanálisis durante la época de mayor apoyo al fallecido presidente Hugo Chávez demostraron que solo el 10 % de los seguidores del oficialismo para entonces sentía atracción ideológica por este proyecto político, frente al 20 % que se movía

por las emociones y el 70 % que lo hacía por motivos utilitarios (Gil, 2012: 61).

Esto sugiere que Maduro se dirigió al sector minoritario de su audiencia, pues solo 6% de los juegos y argumentos que utilizó fueron utilitarios, históricamente el elemento más aglutinador para el chavismo.

Además, el análisis cuantitativo dio indicios de que esta situación no se limitó a las alocuciones hechas ante eventos políticos relevantes. Los marcos y temas más repetidos también fueron ideológicos o emocionales, aunque hay que destacar que en este aspecto el contenido utilitario ganó mayor relevancia con respecto a los registros del análisis cualitativo recién mencionados, sobre todo en lo relativo al porcentaje de mención de las misiones y programas sociales del Gobierno.

#### FRANZ VON BERGEN GRANELL

*Licenciado en Comunicación Social.*

*Fue periodista del diario El Nacional. Asesor de comunicación en Ideograma (Consultora de Comunicación Estratégica). Hizo estudios de postgrado en el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset.*

#### Notas

- 1 Es perentorio hacer dos breves comentarios sobre esta realidad que no son materia directa de esta investigación pero que no pueden ser omitidos totalmente. Primero, la situación esconde una profunda paradoja debido a que el chavismo intenta gobernar ocupando todo el espacio mediático, pero a la vez dirige una de las administraciones menos transparentes de América Latina y del mundo occidental. Solo como un ejemplo, no entrega periódicamente datos macroeconómicos tan elementales como la inflación o la evolución del PIB. El segundo comentario tiene que ver con el uso y abuso de los medios del Estado, los cuales no dan espacio a los sectores de la sociedad que se oponen al Gobierno y son utilizados permanentemente como una máquina de propaganda dedicada a promover el mensaje oficial, una clara muestra de autoritarismo que revela la debilidad de la democracia venezolana.
- 2 Por motivos de espacio, se muestran solo los resultados generales y no particulares por discurso estudiado

ANEXO 1  
ARGUMENTOS PRESENTES EN TODOS LOS DISCURSOS ANALIZADOS

TIPO	NÚMERO	EMOCIONAL	IDEOLÓGICO	UTILITARIO	NEUTRO
Regla de la justicia	11	11	0	0	0
Sacrificio	4	4	0	0	0
Cuasi lógico por comparación	8	1	7	0	0
De superación	11	2	8	1	0
Enlace simbólico	10	10	0	0	0
Premisa de los valores	17	9	8	0	0
Lugar de cantidad	18	3	8	2	5
Ilustración	5	1	3	1	0
Reciprocidad	4	0	3	1	0
Nexo causal	3	1	2	0	0
Conexión del acto y la esencia	4	1	3	0	0
Modelo	1	1	0	0	0
Autoridad	6	0	2	0	4
Conducta como medio	11	0	11	0	0
Pragmático	4	0	4	0	0
Dirección	2	0	1	1	0
Frenado	1	0	1	0	0
Vincular a un grupo con sus miembros	1	0	1	0	0
Jerarquía	2	1	1	0	0
<b>TOTAL</b>	<b>123</b>	<b>45</b>	<b>63</b>	<b>6</b>	<b>9</b>

ANEXO 2  
JUEGOS DEL LENGUAJE PRESENTES EN TODOS LOS DISCURSOS ANALIZADOS

JUEGO	NÚMERO	EMOCIONAL	IDEOLÓGICO	UTILITARIO	NEUTRO
Oráculo	6	2	4	0	0
Promesa oportuna	17	0	1	16	0
Magia conceptual	8	2	6	0	0
Magia asociativa	66	16	50	0	0
Anuncio publicitario	14	14	0	0	0
Diferencias notorias	19	2	15	2	0
Creación del adversario	2	2	0	0	0
Crispación calculada	22	3	19	0	0
Catástrofe inminente	7	0	4	3	0
Dicotomía substancial o enemigo declarado	24	2	22	0	0
Personaje salvador	12	10	2	0	0
Redención de la víctima o coartada del lazo social	21	16	5	0	0
Simpatía mediática	40	34	6	0	0
Sentimientos	49	49	0	0	0
Humor	3	3	0	0	0
Naufragio de los valores	3	0	3	0	0
Comunicación borrosa	3	1	1	0	1
Verdad con fecha de caducidad incorporada	2	0	0	0	2
lenguaje religioso	6	6	0	0	0
<b>TOTAL</b>	<b>324</b>	<b>162</b>	<b>138</b>	<b>21</b>	<b>3</b>

## Referencias

- ARENAS, N. (2002): "Venezuela: ¿Del populismo rentista al populismo neoliberal?". En: revista *Cuestiones Políticas*, Número 29, Universidad del Zulia, Venezuela.
- \_\_\_\_\_ (2016): "El chavismo sin Chávez: La deriva del un populismo sin carisma". En: revista *Nueva Sociedad*, Caracas, Venezuela.
- ARROYO, L. (2012): *El poder político en escena*. Barcelona: RBA Libros.
- AVN (2014): "Gobierno de Calle ha adquirido 1.510 compromisos con el pueblo en 15 estados del país". AVN, Caracas, Venezuela. Disponible en: <http://www.avn.info.ve/contenido/gobierno-calle-ha-adquirido-1510-compromisos-pueblo-15-estados-del-pa%25C3%25ADs>
- BEAUDOUX, V. (2014): *El papel de las emociones en la comunicación política actual Storytelling y estrategia de campaña negativa*. Santiago de Chile.
- BEAUDOUX, V. y D'ADAMO, O. (2015): "Las fases del storytelling". En: revista *Beerderberg*, Barcelona, España.
- \_\_\_\_\_ (2016): "Acerca de la construcción de relatos políticos". En: *revista de Acop*, Número 6, Segunda etapa, Madrid, España
- CRESWELL, J. (2007): *Qualitative inquiry and research design*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- CORRALES, J. (2015): "Autocratic legalism in Venezuela". En: *Journal of Democracy*, Volumen 26, Número 2.
- DEL REY, J. (2008): *Comunicación política, Internet y campañas electorales: de la teledemocracia a la ciberdemocracia*. Madrid: Editorial Tecnos.
- El Nacional (2014): "Un año de promesas y pantalla". *El Nacional*, por Franz von Bergen, Caracas, Venezuela, 13 de abril de 2014, Cuerpo D, página 1-3.
- \_\_\_\_\_ "La hegemonía roja". *El Nacional*, por Franz von Bergen, Caracas, Venezuela, disponible en: [http://web.archive.org/web/20150810020152/http://www.el-nacional.com/siete\\_dias/hegemonia-roja\\_0\\_620937949.html](http://web.archive.org/web/20150810020152/http://www.el-nacional.com/siete_dias/hegemonia-roja_0_620937949.html)
- El Universal (2014): "Maduro: Sacar del aire a NTN 24 fue decisión de Estado", *El Universal*, Caracas, Venezuela, disponible en: <http://www.eluniversal.com/nacional-y-politica/140214/maduro-sacar-del-aire-a-ntn24-fue-decision-de-estado>
- GIL YEPES, J. (2012): *Cómo ganar o perder las elecciones presidenciales de 2012 en Venezuela*. Caracas: Libros Marcados.
- KAHNEMAN, D. (2012): *Pensar rápido, pensar despacio*. Madrid: Editorial Debate.
- LACLAU, E. (2012): *La razón populista*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- LAKOFF, G. (2008): *The political mind*. New York: The penguin group.
- LUNTZ, F. (2007): *Words that work*. New York: Hyperion books.
- MADURO, N. (2013a): Transcripción del discurso de inscripción de la candidatura presidencial. Marzo 2013, Caracas.
- \_\_\_\_\_ (2013b): Transcripción de discurso sobre intervención de tiendas Daka. Noviembre 2013, Caracas.
- \_\_\_\_\_ (2014): Transcripción de discurso pronunciado el día de la intervención de Leopoldo López. Febrero 2014, Caracas.
- \_\_\_\_\_ (2015): Transcripción del discurso en rechazo al decreto de Barack Obama declarando a Venezuela una amenaza extraordinaria. Abril 2015, Caracas.
- \_\_\_\_\_ (2017): Transcripción de discurso durante marcha del 19 de abril de 2017. Abril de 2017, Caracas.
- MEYER, M. (2001): "Between theory, method, and politics: positioning of the approaches to CDA". En: Ruth Wodak y Michael Meyer: *Methods of critical discourse analysis*, Londres: SAGE Publications.
- PERELMAN, C. y OLBRECHTS, L. (2015): *Tratado de la argumentación: la nueva retórica*. Madrid: Editorial Gredos.
- SALMON, C. (2016): *Storytelling*. Barcelona: Grupo Planeta.
- SAMPIERI, R; FERNÁNDEZ, C; y BAPTISTA, P. (1991): *Metodología de la investigación*. México DF: Editorial McGraw-Hill.
- Tal Cual (2016): "De cómo Globovisión cambió de línea editorial antes del 5E". *Tal Cual*, por Fiorella Perfetto. Caracas, Venezuela. Disponible en: <http://www.talcualdigital.com/Nota/121929/de-como-globovision-cambio-de-linea-editorial-antes-del-5e>
- Univision (2017): "El gobierno de Venezuela saca del aire a CNN en Español con la acusación de difundir mentiras". *Univision*, Miami, Estados Unidos. Disponible en: <http://www.univision.com/noticias/america-latina/sacan-del-aire-a-cnn-en-espanol-de-venezuela-con-la-acusacion-de-difundir-mentiras>
- van DIJK, T. (2001): "Multidisciplinary CDA: a plea for diversity". En: Ruth Wodak y Michael Meyer: *Methods of critical discourse analysis*. Londres: SAGE Publications.
- \_\_\_\_\_ (2005): "Política, ideología y discurso". En: revista *Quórum Académico*. Volumen 2, Número 2, la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.
- Venebarometro (2016a): Encuesta de Venebarómetro de abril de 2016. Caracas, mayo 2016.
- \_\_\_\_\_ (2016b): Encuesta de Venebarómetro de junio de 2016. Caracas, julio 2016.
- \_\_\_\_\_ (2016c): Encuesta de Venebarómetro de agosto de 2016. Caracas, septiembre 2016.
- \_\_\_\_\_ (2016d): Encuesta de Venebarómetro de noviembre de 2016. Caracas, diciembre 2016.
- von BERGEN, F. (2016): *Auge y declive de la hegemonía chavista*. Caracas: abediciones de la UCAB.
- WODAK, R. (2001): "What CDA is about – a summary of its history, important concepts and its developments". En: Ruth Wodak y Michael Meyer: *Methods of critical discourse analysis*. Londres: SAGE Publications



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

The general purpose of this article is to point out the main contributions brought to Venezuela by the European immigration (Spanish, Italian and Portuguese) that arrived to the country in the middle of the XX century (1945 - 1958); it means since the end of World War II until the end of the dictatorship of General Marcos Pérez Jiménez.

This is a historical documental research. Scientific researches, books and interviews related to the main contributions to Venezuela by the European immigration (Spanish, Italian and Portuguese) that arrived to the country in the middle of the XX century (1945 - 1958) were reviewed. Amid these contributions, the appearance of new Venezuelans resulted from the union between Europeans and Venezuelans, values (family and work), infrastructure, and gastronomy, among others were found.



## Principales aportes que dejó en Venezuela la inmigración europea (española, italiana y portuguesa) que llegó al país a mediados del siglo XX (1945-1958)

*El objetivo general del presente artículo es señalar los principales aportes que dejó en Venezuela la inmigración europea (española, italiana y portuguesa) que llegó al país a mediados del siglo XX (1945-1958); es decir desde el fin de la II Guerra Mundial hasta el fin de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez. Se trata de una investigación documental histórica. Se revisaron investigaciones científicas, libros y entrevistas relacionadas con el tema y entre las contribuciones que esta inmigración hizo al país se encontraron: el surgimiento de nuevos venezolanos producto de la unión entre europeos y venezolanos y entre europeos, los valores (familia y trabajo), la infraestructura, la gastronomía, entre otros.*

**MARÍA JESÚS D'ALESSANDRO BELLO**

*El aporte que ha hecho a una sociedad los inmigrantes es cosa que pocas veces nos damos cuenta del mérito que tiene; pero los inmigrantes son gente que no nos costó formar y llegan aquí con deseos de trabajar, con cultura de trabajo y con una preparación que permite que el país se desarrolle. Gracias a los inmigrantes [...] el país cogió un derrotero de progreso extraordinario con miles de dificultades; pero estábamos enrumados en un camino de progreso. Todos nos sentíamos orgullosos de ser venezolanos. Nadie se quería ir y todos se querían venir.*

**RICARDO ZULOAGA**

A lo largo de su historia, hasta principios de los años 80, Venezuela se caracterizó por ser un país receptor de inmigrantes. De hecho, a mediados del siglo XX, recibió a cientos de europeos (españoles, italianos y portugueses, entre otros) que dejaron sus países de origen debido a que Europa había quedado devastada en la II Guerra Mundial.

La bonanza económica que disfrutaba Venezuela en ese momento, gracias a los ingresos de la venta del petróleo, y la política migratoria del Estado venezolano durante la administración de Pérez Jiménez, incentivó la entrada de inmigrantes europeos al país.

Investigaciones relacionadas con el tema inmigración europea en los años 50 han sido realizadas por diversos autores (por ejemplo, Morales y Navarro, 2008; Ramos, 2010). Sin embargo, en Venezuela son escasas y solo recientemente ha surgido el interés por el estudio de la inmigración europea en Venezuela llegada a mediados del siglo XX.

Por tal razón, como propuesta de investigación el tema de la inmigración europea es de la mayor relevancia por la trascendencia en sí misma que tiene este grupo de personas y por las pocas investigaciones que sobre el tema hay en el país, Venezuela.

El presente trabajo se centra en señalar la contribución o el aporte que hicieron a Venezuela las personas procedentes de España, Italia y Portugal, quienes en su mayoría eran hombres de raza blanca y traían consigo educación, experiencia, conocimientos, habilidades y los valores familia y trabajo como norte de vida.

### **ESFUERZOS REALIZADOS EN MATERIA DE POLÍTICAS MIGRATORIAS EN VENEZUELA A PARTIR DE 1936 HASTA LA DÉCADA DE LOS AÑOS 50**

A fin de abrirle las puertas a los inmigrantes, ya desde 1936, una vez que fallece el dictador Juan Vicente Gómez Chacón, en el gobierno de su sucesor, Eleazar López Contreras, se promulgó una nueva ley de inmigración que se diferenciaba poco de las anteriores; su mayor punto de controversia sería el inciso que limitó la inmigración a personas de raza blanca.

En 1937 se produjo una nueva ley de extranjeros que no era muy diferente a la anterior y se creó la Dirección Nacional de Seguridad y de Extranjeros. Este hecho hace evidente que estos ciudadanos eran vistos como un elemento a tomar en cuenta para la seguridad del país.

En el año 1938, se crea el Instituto Técnico de Inmigración y Colonización (ITTC, reemplazado por el Instituto Agrícola Nacional en 1948) para encargarse de la inmigración y fortalecer el aporte de los inmigrantes al sector agrícola. La ley promulgada en 1937 estuvo vigente hasta el año 1960 (Berglund, 2005).

Sin embargo, durante el gobierno de Eleazar López Contreras, la inmigración no fue prioridad. Esta fue vista como algo que debería venir después de corregir en Venezuela los problemas de infraestructura, salud y educación. Morón (2011) afirma que la población venezolana había crecido muy poco durante el siglo XIX. En el año 1936, año en el que López Contreras asume la presidencia, la población en Venezuela es de

3.500.000 habitantes y el 90 % era analfabeta cruda y vivía en una aldea, en un caserío, en un pueblito o en una pequeña ciudad.

El gobierno del llamado trienio adeco o Junta Revolucionaria (1945-1948), que surgió después que Medina Angarita fuera derrocado por Pérez Jiménez y Rómulo Betancourt, fue el único que desarrolló e implementó un plan coherente de inmigración. Envío misiones a Francia, Italia y Alemania para seleccionar a los refugiados, y creó una junta de inmigración que lo mantuvo informado sobre las necesidades de mano de obra y la inserción de los inmigrantes (Berglund, 2005).

Por último, Morón (2011) resalta que Pérez Jiménez, quien entre el 2 de diciembre de 1952 y el 23 de enero de 1958 gobernó a Venezuela, contribuyó mucho a que vinieran los europeos a Venezuela.

Pérez Jiménez, creía que los europeos eran la población apropiada para fortalecer el proceso poblacional y civilizador del país. Cabe resaltar que el régimen de Marcos Pérez Jiménez dejó a un lado los esfuerzos que sus antecesores realizaron en materia de inmigración selectiva. En su administración se inicia la política migratoria de puertas abiertas y los requisitos solicitados a los europeos para que entraran en Venezuela eran mínimos: presentar certificado de buena conducta y otro de buena salud y tener menos de 35 años.

### **LA INMIGRACIÓN EUROPEA DE LA POSGUERRA**

Entre los principales acontecimientos ocurridos en la Venezuela del siglo XX, fundamentalmente entre 1936 y 1958, se encuentran: la bonanza económica que disfruta el país gracias a los extraordinarios ingresos de la venta del petróleo, lo cual permite impulsar el proceso de modernización de Venezuela durante la década de los años cincuenta, y la política migratoria perezjimenista que incentivó la entrada de inmigrantes europeos.

La masiva inmigración se debe a que después de la II Guerra Mundial, a mediados del siglo XX, Europa quedó en ruinas. Muchos de sus habitantes, dada la pobreza, la carencia de tra-

bajo, el hambre, el frío, el miedo, entre otros, deciden emigrar, a fin de buscar una mejor calidad de vida.

Morón (2011) señala que después de la II Guerra Mundial los europeos, principalmente los italianos, los españoles y los portugueses miraron a un sitio de cultura europea, de cultura occidental y cristiana; es decir, a Hispanoamérica. Este lugar tenía unos espacios vacíos desde México hasta el Cono Sur.

Por último, Morón (2011) afirma que los inmigrantes europeos vinieron a Venezuela por dos razones: porque había hambre en Europa y aquí había tierra para cosechar frutos y porque el régimen de Pérez Jiménez los acogió y los ayudó.

### EL POSITIVISMO EN VENEZUELA Y EL NUEVO IDEAL NACIONAL

Capelletti (1994) afirma que la filosofía positivista tiene sus primeras manifestaciones en Venezuela antes que en la mayoría de los países latinoamericanos. Además, Capelletti (1994) indica que el positivismo venezolano tuvo tres etapas: La *primera etapa* del positivismo venezolano coincide con la época de Guzmán Blanco (1870-1888); la *segunda etapa* está representada por la actividad científico-literaria de los discípulos de Ernst y Villavicencio, en sus años juveniles, y coincide con los gobiernos de Rojas Paúl, Andueza Palacios, Joaquín Crespo, Ignacio Andrade y Cipriano Castro (1888-1908) y la *tercera etapa* coincide con la dictadura de Juan Vicente Gómez (1908-1935).

Además, Capelletti (1994) indica que al hacer un balance general del positivismo en Venezuela, algunos historiadores, como Mariano Picón Salas y Luis Beltrán Guerrero, se inclinan a interpretarlo como una corriente de pensamiento liberal y progresista. Otros, en cambio, como José Ramón Luna, lo consideran un soporte ideológico de la dictadura.

Cabe resaltar que La Cruz (2006) afirma que:

... un país tropical como Venezuela, con una población mestiza y poco modernizada, debía ubicarse en un estadio bajo de evolución según estas teorías. La consecuencia política era que la democracia representativa, forma política avanzada, sólo podía

operar en sociedades de estadios avanzados. En Venezuela, por tanto, tocaba una forma de gobierno que disciplinara al pueblo, no apto ni para la participación ni para los ideales políticos abstractos. El positivismo venezolano consideraba que el pueblo no estaba listo para actuar en una relación de dominación fundada en normas abstractas y con canales de participación, de expresión y de reflexión; por el contrario, el venezolano debía desenvolverse en una relación de obediencia directa. Al avanzar y modificar los “datos empíricos” a través de procesos como la inmigración, la construcción de obras públicas y la higienización de la población, se podía entonces y sólo entonces pasar a otro estadio más desarrollado donde las personas estarían aptas para formas de gobierno más avanzadas. (p. 116-117)

Pérez Jiménez, dictador cuyo marco de referencia es Juan Vicente Gómez, dado que se formó en la Escuela Militar durante su régimen, al derrocar a Rómulo Gallegos, primer presidente en Venezuela electo en el siglo XX mediante el voto universal, directo y secreto, generó un retroceso en la evolución de la recién iniciada democracia y no le permitió al país colocarse en otro estadio más desarrollado. Es por tal razón que consideramos apropiado, en este caso, el planteamiento de José Ramón Luna; es decir, el positivismo fue un soporte ideológico de la dictadura de Pérez Jiménez.

El Nuevo Ideal Nacional es la orientación filosófica para las líneas de acción gubernamentales durante la administración del presidente Pérez Jiménez. La transformación racional del medio físico y el mejoramiento integral de los habitantes del territorio se contemplan allí.

La política migratoria de puertas abiertas permitió que Venezuela recibiera a la inmigración europea (española, italiana y portuguesa) que llegó a Venezuela a mediados del siglo XX (1945 - 1958) y gracias a esta fue posible cumplir en buena parte con las líneas de acción gubernamentales fijadas.

**(...) al hacer un balance general del positivismo en Venezuela, algunos historiadores, como Mariano Picón Salas y Luis Beltrán Guerrero, se inclinan a interpretarlo como una corriente de pensamiento liberal y progresista. Otros, en cambio, como José Ramón Luna, lo consideran un soporte ideológico de la dictadura.**

Siguiendo con el Nuevo Ideal Nacional, Olivar (2011) señala textualmente que:

En primer lugar, los exponentes del Nuevo Ideal Nacional se referían insistentemente a “la transformación racional del medio físico” como condición *sine qua non* para vencer las barreras naturales que durante siglos dificultaron la integración del territorio, el saneamiento ambiental y el progreso económico de las ciudades.

En segundo término, enfatizaban la importancia de promover el “mejoramiento integral de los habitantes del territorio”, cuya mira subyacente estaba orientada a regenerar los factores étnicos que constituían la población venezolana, a fin de echar a un lado los instintivos hábitos heredados del pasado socio-histórico que favorecían la apatía por el trabajo, el comportamiento belicoso y la tendencia mitificadora.

Por último, Olivar (2011) indica que la mayoría de los investigadores que han estudiado el período de Marcos

Pérez Jiménez coinciden en señalar que el marco ideológico del régimen se nutría de elementos positivistas, liberales, pragmáticos y tecnocráticos a los que se unía un planteamiento desarrollista de corte autoritario.

En síntesis, a fin de lograr dos de los objetivos del Nuevo Ideal Nacional, la transformación racional del medio físico y promover el mejoramiento integral de los habitantes del territorio, era necesario atraer a europeos a la nación; es decir, personas que aportaran sus conocimientos, experiencia y mano de obra para levantar las obras de infraestructura y mejorar la raza.

Más que regenerar los factores étnicos que constituían la población venezolana, posiblemente hubiese sido preferible educar al venezolano a fin de erradicar la apatía por el trabajo, el comportamiento belicoso y la tendencia mitificadora.

Además, probablemente no todos los venezolanos nacidos previo a la llegada de Marcos

Pérez Jiménez al poder poseían los instintivos hábitos heredados del pasado socio-histórico que favorecían las conductas mencionadas dado que previo a la llegada al régimen de Marcos Pérez Jiménez y, en específico, a partir de finales del siglo XIX hasta 1948, diversos grupos de inmigrantes europeos llegaron a Venezuela, como por ejemplo, los italianos que se asentaron en la región de Los Andes a principios del siglo XX.

A continuación se explica de dónde viene la doctrina del Nuevo Ideal Nacional, se indican algunas características del venezolano y se define la palabra raza.

Cartay (1999) señala que para el jesuita Arturo Sosa Abascal (1979:27), fue inspirada en el ideario de Laureano Vallenilla Lanz (1951), a través de su hijo,

...no es otra cosa que una mezcla de las antiguas ideas liberales y positivistas de la necesidad de asegurar el orden para el progreso y de desarrollo económico mediante la inmigración de personas y capitales y aumento del consumo para expandir la producción nacional. (Castillo, 1985: 75-76)

Cabe resaltar que según Méndez y Morán (2009) Laureano Vallenilla Lanz es uno de los intelectuales más influyentes de la Venezuela de finales del siglo XIX y principios del XX. Perteneció a la generación de teóricos que se nutrió fundamentalmente de la doctrina positivista e hizo de ella la herramienta para desarrollar la interpretación de la realidad venezolana con el fin de edificar una estable y próspera nación. Es importante mencionar que fue el ideólogo del régimen de Juan Vicente Gómez.

Cartay (1999) señala que en relación a dos de los objetivos del Nuevo Ideal Nacional, modificación del medio y del hombre Pérez Jiménez expresa:

Nosotros tenemos una serie de taras que debemos corregir [...] Si nosotros no modificamos nuestra manera de ser nos mantendremos como un pueblo atrasado [...] Por eso, dentro de las cuestiones del Nuevo Ideal Nacional, estaba en primer lugar la necesidad de mezclar nuestra raza con el compo-

**(...) a fin de lograr dos de los objetivos del Nuevo Ideal Nacional, la transformación racional del medio físico y promover el mejoramiento integral de los habitantes del territorio, era necesario atraer a europeos a la nación; es decir, personas que aportaran sus conocimientos, experiencia y mano de obra para levantar las obras de infraestructura y mejorar la raza.**

nente de los pueblos europeos [...] habituados al trabajo [...] había que formar en la gente [...] un espíritu de trabajo, darles la debida capacitación para que comprendieran cuáles eran sus verdaderas funciones como ciudadano, es decir, sus derechos y deberes. Sólo así el componente étnico está en condiciones de rendir para la nación lo que debe rendir. (Blanco Muñoz, 1983: 67-69)

Por último, Cartay (1999) menciona que Pérez y Egaña, coincidían en que hombre y naturaleza venezolanos debían ser modificados.

Por su parte, Méndez y Morán (2009) afirman que Vallenilla Lanz concibe la raza como cultura, la que sí forma, en su manera de ver, una categoría científica que le va a explicar una serie de fenómenos en el desarrollo social de los pueblos. Además, Méndez y Morán (2009) expresan que Vallenilla Lanz en la página 282 de su obra *Críticas de sinceridad y exactitud*, publicada en 1921, manifiesta que sociedad, pueblo, nación y Estado es equivalente a cultura.

En efecto, según Méndez y Morán (2009) para Vallenilla Lanz “el verdadero concepto de raza es el de cultura, mentalidad, afinidad psicológica, en fin, ideales que reúnen a los hombres de diversos orígenes en un solo sentimiento colectivo” (p.s/n).

Méndez y Morán (2009) afirman que Vallenilla Lanz en la página 110 del libro *Cesarismo democrático*, publicado en 1990, indica que desde el punto de vista biológico no hay razas superiores ni inferiores, sin embargo, desde el punto de vista social sí las hay.

Además, Méndez y Morán (2009) expresan que Vallenilla Lanz en la página 89 de su obra titulada *Críticas de sinceridad y exactitud*, la cual fue publicada en el año 1921, señala que en presencia de razas socialmente inferiores, la aborígen por la conquista y la negra por la esclavitud, los instintos igualitarios del pueblo español tenían que modificarse profundamente en la colonia. Afirman que es por esta razón que Vallenilla Lanz considera necesario traer a Venezuela –y a países que lo ameriten desde la óptica positivista– inmigrantes europeos.

En el caso de la población venezolana, escasa y heterogénea, el fin es que adquiera los hábitos,

las ideas y las aptitudes que le permitan cumplir con los avanzados principios estampados en la Constitución escrita. Según Méndez y Morán (2009) así lo indica Vallenilla Lanz en la página 156 del libro *Cesarismo democrático*, publicado en el año 1990.

A fin de lograr la transformación racional del medio físico y promover el mejoramiento integral de los habitantes del territorio, Ramos (2010) señala que en el año 1955, a la llegada de los inmigrantes europeos se promulga la Ley de Naturalización. Esta derogó a la ley de 1940, y contribuyó a facilitar el proceso de otorgamiento de la nacionalidad venezolana a los extranjeros, al disminuir las condiciones y los trámites administrativos para solicitar la carta de naturalización.

Un ejemplo de ello, lo expresa el artículo 6 de este marco legal:

Son circunstancias favorables para la obtención de la Carta de Naturaleza:

1. El hecho de poseer el extranjero en el país bienes inmuebles o ser propietario de empresas comerciales, industriales, agrícolas o pecuarias, nacionales o domiciliadas en Venezuela, de reconocida solvencia, o socio de ellas.
2. El número de hijos que tenga en Venezuela bajo la patria potestad.
3. Haber prestado algún servicio de importancia a Venezuela o a la humanidad.
4. Haber prestado en el país servicios técnicos de reconocida utilidad pública.
5. Tener una larga residencia en la República.
6. Estar casado con mujer venezolana.
7. Haber ingresado y permanecido en el país en calidad de colono.
8. Haber cursado estudios y obtenido títulos científicos de una universidad venezolana.
9. Haberse destacado como científico, artista o escritor.

En síntesis, se evidencia que se le facilita al europeo la entrada a Venezuela mediante la política migratoria de puertas abiertas y se le ofrece

**(...) en presencia de razas socialmente inferiores, la aborígen por la conquista y la negra por la esclavitud, los instintos igualitarios del pueblo español tenían que modificarse profundamente en la colonia.**

la oportunidad de ser venezolano; es decir, que sienta que Venezuela es también su casa.

Entre las características generales de la inmigración de los años 50, Ramos (2010) indica que la mayor parte de los inmigrantes fueron europeos, principalmente: italianos, españoles, portugueses, y en menor número, alemanes, polacos,

rusos y europeos orientales; eran hombres jóvenes, en edades comprendidas entre 18 y 35 años de edad; gran parte de ellos tenían una formación primaria y sus oficios fueron: agricultores, artesanos, albañiles, mecánicos, técnicos, entre otros.

Además, los inmigrantes europeos se asentaron en áreas urbanas en las ciudades más importantes de la nación, en el centro y occidente: Caracas,

Valencia, Maracaibo, Barquisimeto, Maracay, Mérida, San Cristóbal, Los Teques, entre otras, y entraron al país por los puertos ubicados en La Guaira y en Puerto Cabello.

Por su parte, Mayobre (2013) indica que los inmigrantes europeos (españoles, italianos y portugueses) que llegaron a Venezuela después de la II Guerra Mundial,

... se dedicaron principalmente a la construcción, el comercio y los servicios. Algunos trabajaron en la agricultura y un porcentaje menor, pero significativo, fue de profesionales, empresarios, técnicos y gerentes. La inmigración se concentró en las ciudades más grandes, en las cuales se desarrollaba la mayor parte de la actividad económica no petrolera (p.33).

En referencia al censo poblacional en la década de los años 50, Velázquez (2002) señala que:

En las fuentes consultadas (Castillo, 1985; Troconis, 1986 y Margolies, 1995) no existe consenso sobre la cantidad de inmigrantes europeos que llegaron al país durante el período 1946-1958. Se considera que, entraron al país 5.000 europeos en 1946, 11.000 en 1947 y más de 20.000 en 1948 (Lieuwen citado por Margolies, 1995: 122). Durante la década

de 1950 aumentó progresivamente el número de inmigrantes. Margolies (1995: 124) encontró que en los viejos archivos de la Oficina Arquidiocesana de Caracas se encontraba asentada la entrada de 200.000 españoles entre 1951 y 1958, en su gran mayoría gallegos y canarios. Pese a los diferentes criterios sobre la cantidad de inmigrantes que entraron al país durante la década del cincuenta, existe acuerdo en considerar que la mayor importancia de los extranjeros estuvo en su contribución al desarrollo socioeconómico del país, el cual no supuso mayores efectos en el crecimiento demográfico. (Gormsen, 1975-1978; Castillo, 1985, p. 70)

Por su parte, Ramos (2010) señala que:

... entre 1948 y 1961, Venezuela tuvo una experiencia de inmigración masiva cuando 614.425 extranjeros recibieron cédula por primera vez. Si se agrega a esta cifra los indocumentados que no la tenían y los niños que la necesitaban, se puede afirmar que la inmigración durante este periodo debió haber alcanzado la cifra de 800.000 personas. De la población inmigrante registrada, el 78 % del total estaba compuesta por españoles, italianos y portugueses, clasificados respectivamente en orden numérico. Entre los españoles, un tercio provenía de las Islas Canarias y otra cantidad similar de la región de Galicia. Un tercio de los portugueses eran oriundos de la Isla de Madeira. El 60 % de los italianos vinieron del sur, el 25 % del centro y el 15 % del norte de la península italiana; las provincias de mayor procedencia fueron Bari, Salerno y L'Aquila. (p.36)

Morón (2011) indica que la inmigración principal se centró en los italianos y en los españoles y concretamente en los gallegos y canarios en cuanto a España se refiere, y en los italianos de cualquier parte de Italia y Vannini (2011) indica que son cerca de 300.000 italianos los que llegaron a Venezuela en la década de los años 50 y agrega que no fueron muchos, pero hicieron mucho ruido; es decir, transformaron el país a través de su trabajo.

Por último, Mayobre (2013) señala que:

... después de finalizada la Segunda Guerra Mundial y sobre todo a partir de 1947, cuando se nor-

**Vannini (2011) indica que son cerca de 300.000 italianos los que llegaron a Venezuela en la década de los años 50 y agrega que no fueron muchos, pero hicieron mucho ruido; es decir, transformaron el país a través de su trabajo**

malizaron los medios de transporte internacionales, la inmigración se incrementó de manera progresiva. Mientras la población de inmigrantes había sido aproximadamente 50.000 para 1941, en 1950 alcanza a 200.000 y en 1961 llega a 550.000. De este total, cerca de un 70 % eran europeos y la mayoría de ellos provenía de España, Italia y Portugal. (p.33)

En la siguiente tabla se presenta la población en Venezuela según lugar de nacimiento, 1950-1961.

TABLA 1

Año del censo	1950	1961
Espanoles	37.775	166.660
Italianos	43.997	121.733
Portugueses	11.130	41.973

Fuente: Censo general de población y vivienda. 1950-1990, cp Berglund, 2005.

Se evidencia que el número de europeos entre los años 1950 y 1961 aumentó. Las políticas públicas en materia migratoria contribuyeron a captar y a mantener a los europeos en el país durante dicho período.

En síntesis, se evidencia que no hay cifras exactas en relación al número de inmigrantes llegados al país.

Con la caída del régimen de Pérez Jiménez, se pone fin a la política migratoria de puertas abiertas. La junta de gobierno decidió limitar la inmigración a familiares de extranjeros y a trabajadores especializados si se comprobaba su carencia. La selección fue encargada a una oficina del Ministerio de Trabajo.

En referencia a los inmigrantes italianos que llegaron a Venezuela en los años 50, Velásquez (2011) señala que muchos de ellos se fueron a Italia, otros emigraron a Norte América; pero un número significativo de italianos se quedó en Venezuela.

Una vez realizada la presente revisión bibliográfica, surge el siguiente problema de investigación: ¿Cuáles fueron los aportes que dejó en Venezuela la inmigración europea (española, italiana y portuguesa) que llegó al país a mediados del siglo XX (1945- 1958)?

La inmigración europea (española, italiana y portuguesa) contribuyó al desarrollo de Venezuela a nivel social y económico. El venezolano

se ha caracterizado por ser producto de la mezcla de tres razas: india, negra y blanca (español).

A raíz de la llegada de los inmigrantes europeos (blancos) a Venezuela a mediados del siglo XX, y partiendo de que raza es igual a cultura, surgieron dos nuevos venezolanos; es decir, los descendientes de la primera generación de inmigrantes europeos que llegaron a Venezuela en los años 50 (padre y madre europeos provenientes de España, Italia y Portugal) y los descendientes de la primera generación de inmigrantes europeos que llegaron a Venezuela en los años 50 (padre europeo proveniente de España, Italia y Portugal y madre venezolana o viceversa).

Se deduce que el primer grupo posee la cultura de los blancos europeos; es decir, cultura europea y que el segundo grupo posee la cultura de los blancos europeos y la cultura venezolana. Esta última es el resultado de la unión de las culturas de los blancos españoles, de los indios y de los negros.

Hasta este punto tenemos que a raíz de la llegada a Venezuela de los inmigrantes europeos en los años 50, surgieron dos nuevos venezolanos, es decir los hijos de los inmigrantes europeos nacidos en Venezuela y los hijos de padre europeo y madre venezolana o viceversa nacidos en Venezuela.

En referencia a los hijos producto de la unión entre los italianos llegados a Venezuela en los años 50 del siglo XX y la mujer venezolana, Morón (2011) señala que es un venezolano con mayor estatura, con mejor aspecto físico y muy trabajador.

Es importante mencionar que a fin de ampliar el conocimiento sobre las características de estos dos grupos de la población venezolana, valdría la pena desarrollar investigaciones científicas a fin de comparar sus semejanzas y diferencias. Dentro de esta comparación también se podría incluir el grupo de venezolanos pertenecientes al mismo grupo etario que los anteriores cuyos padres hayan nacido en Venezuela.

**Con la caída del régimen de Pérez Jiménez, se pone fin a la política migratoria de puertas abiertas. La junta de gobierno decidió limitar la inmigración a familiares de extranjeros y a trabajadores especializados si se comprobaba su carencia. La selección fue encargada a una oficina del Ministerio de Trabajo.**

Los resultados obtenidos servirán también para evaluar a profundidad el Nuevo Ideal Nacional, específicamente el punto relacionado con la importancia de promover *el mejoramiento integral de los habitantes del territorio*.

Aparte de los nuevos venezolanos, a continuación se presentan otros aportes de la inmigración europea.

### EL VALOR DE LA FAMILIA Y DEL TRABAJO

Un valor de la inmigración italiana es que valorizaron a la familia y a la mujer. El hombre venezolano tenía la tendencia a ser un poco ligero en las relaciones familiares. El italiano en ese sentido, dio el ejemplo de cómo se forma una familia: se casó con la mujer venezolana y formó su hogar (Vannini, 2011).

Al referirse a los inmigrantes españoles, Ramírez (2005) señala que aportaron al país la cultura que traían consigo y que esta incluía estabilidad de los

núcleos familiares y del hogar.

El trabajo es también otro de los valores que los inmigrantes europeos llegados a Venezuela a mediados del siglo XX traían consigo. Morales y Navarro (2008) afirman que:

... gracias a los inmigrantes europeos Venezuela gozó de uno de los más altos crecimientos del mundo, a ellos debemos en gran medida la profesionalización en la producción de telas, zapatos y en el desarrollo de la manufactura en general; de expandir el sector de la construcción; de mejorar el sector bancario, y darle cuerpo al sector comercio, todo gracias a su capacidad de trabajo, a la forma de hacerlo eficiente y de transmitirlo a los trabajadores venezolanos que estuvieron bajo su supervisión. (p. 26)

En relación a la inmigración española, Ramírez (2005) menciona que se caracterizaron por su disciplina hacia el trabajo, por ser ahorrativos y por no cometer delitos. Otra de las características de esta inmigración es que está

conformada por personas cuyo nivel educativo es bajo y entre los principales oficios que realizaron se encuentran: peones en la construcción, jardineros, conserjes, plomeros, electricistas y servicio doméstico (Ramírez, 2005).

Por su parte, Burelli (2006) al referirse a la inmigración italiana, indica que:

... los italianos llegaron de todas las edades, condiciones sociales y niveles educativos con un rasgo común y definitorio: la voluntad de trabajar. El empuje y la necesidad de no fracasar los llevó a perfeccionar sus habilidades y poco a poco fueron copando todos los espacios, al punto que sería difícil encontrar uno donde no haya destacado alguno. El comercio, la industria, la cultura, la arquitectura, la construcción, la banca, la academia, la estética, la moda, la ciencia, la medicina, la agricultura, la ganadería, en fin, todas las áreas donde es posible el desempeño del hombre han sido terreno fértil para estos nuevos venezolanos. (p. s/n)

Además, Vannini (2011) afirma que el gran valor de la inmigración italiana, fue que no solamente trabajó, sino que enseñó a trabajar al venezolano. El italiano cuyo oficio era ser zapatero enseñó al venezolano (aprendiz) a hacer zapatos; el italiano que era plomero enseñó la plomería y el italiano que era albañil enseñó la albañilería. También Vannini (2011) expresa en relación a la calidad de los zapatos hechos por italianos en Venezuela que todavía (año 2011) los turistas vienen a Venezuela a comprar zapatos.

Por último, el trabajo también fue un valor muy importante para la inmigración portuguesa. De hecho, De Sousa (2005) indica que algunos inmigrantes portugueses fueron choferes de autobuses; otros se dedicaron a la carpintería, a la albañilería y a la sastrería y otros se desempeñaron en el comercio, primero como ayudantes en pequeños expendios de víveres y luego se asociaron con sus dueños. Posteriormente compraron los pequeños negocios llamados bodegas, algunas de las cuales fueron remodeladas y ampliadas y las convirtieron en supermercados y después en cadenas de los mismos.

A continuación se indican los principales aportes en áreas específicas:

**Vannini (2011) afirma que el gran valor de la inmigración italiana, fue que no solamente trabajó, sino que enseñó a trabajar al venezolano. El italiano cuyo oficio era ser zapatero enseñó al venezolano (aprendiz) a hacer zapatos; el italiano que era plomero enseñó la plomería y el italiano que era albañil enseñó la albañilería.**

### **Agricultura**

Velázquez (2002) afirma que los inmigrantes españoles, italianos y portugueses se dedicaron a la agricultura. De hecho,

... en los Andes los inmigrantes isleños difundieron el cultivo mecanizado de la papa blanca y de las hortalizas, hacia otros valles además de Timotes donde se producía desde 1923, aunque en escala reducida. Esto supuso el cambio de la agricultura tradicional de origen colonial por una agricultura modernizante que impulsó el proceso de crecimiento económico y los cambios socioculturales en la región. (p. 67)

### **Infraestructura**

Al referirse al trabajo en el sector construcción, Ramos (2010) señala que:

... los italianos, durante la administración del presidente Marcos Pérez Jiménez, fueron los constructores por excelencia de la política de cemento armado del Gobierno Nacional y colaboraron en la industria de la construcción de un gran conjunto de importantes obras arquitectónicas durante el período. (p.32)

La Ciudad Universitaria, el paseo Los Próceres, la avenida Victoria, el hotel Humboldt, el hipódromo La Rinconada, fueron algunas de las obras realizadas por los inmigrantes italianos (Niño 2004 cp Morales y Navarro, 2008). Gasparini (2011) señala que en lo que hoy se conoce como el Municipio Chacao también se aprecian los edificios construidos por los inmigrantes italianos.

### **Educación**

Diversas órdenes religiosas han venido de España y han formado a un gran porcentaje de venezolanos. Por su parte, Vilda (1999) señala que a mediados del siglo XX, llegaron al país prominentes profesores españoles, entre ellos, García Bacca.

Siguiendo con la educación, Vannini (2011) señala que los inmigrantes italianos crearon instituciones educativas como por ejemplo, el Colegio Agustín Codazzi y el Colegio Giacomo Leopardi.

Por su parte, Gasparini (2011) quien llegó a Venezuela en el año 1948, afirma que se dedicó a la investigación y a la restauración de la arquitectura colonial del país. Antes de su llegada, los venezolanos desconocían que existía una arquitectura colonial venezolana. Además, se dedicó a la docencia universitaria a partir de los años 60 y fue profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Central de Venezuela durante treinta años y en ella dio a conocer a sus estudiantes la arquitectura colonial del país.

### **Gastronomía**

En relación a la gastronomía española, Cartay (2008) expresa que los españoles enseñaron al venezolano a preparar la paella, a apreciar la tortilla de papa y las tapas (pasapalos), el cocido y la empanada gallega, las bondades del bacalao y los churros.

En referencia a la gastronomía italiana, Carrera (2011) afirma que cuando regresó a Caracas, en 1958, una vez que Pérez Jiménez dejó el poder, encontró desde el punto de vista gastronómico la presencia de la comida italiana en forma masiva; es decir, restaurantes de comida italiana. Además, Carrera (2011) señala que la pasta pasó a ser parte de la dieta del venezolano dado que su costo era bajo y su preparación rápida.

También Carrera (2011) indica que surgen las cafeterías en las que se preparaba y se sigue preparando el café en máquinas. Antes de la llegada de los inmigrantes italianos, en Venezuela el café se tomaba colado.

Por su parte, Scannone (2011) expresa que en Venezuela, en la década de los años 50, los italianos crearon fábricas de pasta, pastelerías y heladerías y se introdujo en la mesa del venezolano las verduras, los tortelinis y los raviolis. Morales y Navarro (2008) indican que a partir de 1950 comenzó el *boom* de los restaurantes italianos y españoles y que Da Pepino fue una de las primeras pizzerías que se estableció en Caracas.

**(...) en relación a la gastronomía portuguesa, Cartay (2005) expresa que los portugueses, en sus panaderías, enseñaron al venezolano a apreciar aún más las distintas posibilidades de preparar y presentar el pan salado de trigo, que fue durante mucho tiempo, y aún sigue siendo, uno de los alimentos urbanos por excelencia.**

Para concluir con la gastronomía italiana, Cartay (2005) señala que los italianos enseñaron al venezolano a comer los *espaguetis* con sus distintas salsas (a la boloñesa, a la napolitana, al pesto, a la carbonara, a la vongole, etcétera), la pizza, el *gnocchi* (nuestro ñoqui), la polenta o el bistec a la milanesa. Entre otros platos que Cartay (2008) indica que los italianos enseñaron

a comer al venezolano se encuentran: el ossobuco, la mortadela y otros embutidos italianos.

Por último, en relación a la gastronomía portuguesa, Cartay (2005) expresa que los portugueses, en sus panaderías, enseñaron al venezolano a apreciar aún más las distintas posibilidades de preparar y presentar el pan salado de trigo, que fue durante mucho tiempo, y aún

sigue siendo, uno de los alimentos urbanos por excelencia.

### **Cultura y ocio**

En relación a las actividades culturales y al ocio, se encuentra la respectiva música de cada uno de los países de origen de los inmigrantes (España, Italia y Portugal), sus respectivos bailes como por ejemplo el baile popular del sur de Italia denominado tarantela, los idiomas correspondientes a cada país y sus clubes sociales, por ejemplo, la Hermandad Gallega, el Club Ítalo-Venezolano, entre otros.

En síntesis, fueron muchos y muy variados los aportes que dejó en Venezuela la inmigración europea (española, italiana y portuguesa) que llegó al país a mediados del siglo XX (1945-1958). Además, es importante resaltar que la contribución realizada por estos inmigrantes no se limita al período (1945-1958), dado que la presencia en Venezuela de muchos de los inmigrantes españoles, italianos y portugueses llegados al país a mediados del siglo XX y/o su respectiva descendencia, supera el medio siglo en el país.

### **DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS**

El Nuevo Ideal Nacional es la orientación filosófica para las líneas de acción gubernamentales durante el régimen del presidente Pérez Jiménez. La transformación racional del medio físico y el mejoramiento integral de los habitantes del territorio están contemplados en este Nuevo Ideal Nacional.

La política migratoria de puertas abiertas permitió que Venezuela recibiera a la inmigración europea (española, italiana y portuguesa) que llegó a Venezuela a mediados del siglo XX (1945-1958) y gracias a esta fue posible cumplir con lo establecido en el Nuevo Ideal Nacional.

Siguiendo con la idea del párrafo anterior, gracias a los inmigrantes se logró la transformación racional del medio físico. Los inmigrantes europeos, en específico los italianos, fueron “los constructores por excelencia de la política de cemento armado del Gobierno Nacional y colaboraron en la industria de la construcción de un gran conjunto de importantes obras arquitectónicas durante el período” (Ramos 2010, p.32).

Además, Vannini (2011) señala que los europeos le enseñaron a los venezolanos sus oficios y surgieron dos nuevos venezolanos. Por su parte, Morón, (2011) expresa que el resultado de la unión entre italianos con venezolanas es un venezolano con mayor estatura, con mejor aspecto físico y muy trabajador.

Es importante resaltar que modernizar el país fue el norte del régimen pretoriano de Pérez Jiménez quien al parecer entendía por desarrollo y progreso proveer al país de elementos tangibles y visibles tales como puentes, carreteras, edificios, entre otros. De manera que aunque el gobierno no se caracterizó por tener una orientación social en su gasto público, dado que este no era su norte, existe congruencia entre la filosofía del régimen y los logros alcanzados.

Por su parte, Edvinsson y Malone (1999: 26 cp Sánchez, Melián y Hormiga, 2007) afirman que:

Una corporación es como un árbol. Hay una parte que es visible, las frutas, y otra que es oculta, las raíces. Si solamente te preocupas por recoger las frutas, el árbol puede morir. Para que el árbol crezca y continúe dando frutos, las raíces deben estar sanas

**También Carrera (2011) indica que surgen las cafeterías en las que se preparaba y se sigue preparando el café en máquinas. Antes de la llegada de los inmigrantes italianos, en Venezuela el café se tomaba colado.**

y nutridas. Esto es válido para las empresas: si solo nos preocupamos de los resultados financieros e ignoramos los valores escondidos, la empresa no sobrevivirá en el largo plazo. (pp. 98-99)

Vista la inmigración europea que llegó a Venezuela a mediados del siglo XX, dentro de la metáfora del árbol, podemos afirmar que el gobierno de Pérez Jiménez le brindó los insumos necesarios a los inmigrantes italianos (las raíces del árbol) en materia de política migratoria, insumo que les permitía el acceso al país, a fin de cumplir con lo establecido en el Nuevo Ideal Nacional; es decir, llevar a Venezuela a la modernidad. Cabe resaltar que la modernidad es entendida como construcción de obras de concreto.

Por su parte, Vilda (1999) expresa que la década comprendida entre 1948-1958, fue una década de cultura tecnócrata y de exaltación patriótica. Durante este período se construyeron las obras más llamativas de Caracas y de Venezuela. Las actitudes políticas de Pérez Jiménez fueron controversiales, pero su obra, imperecedera.

En síntesis, la apertura a la inmigración europea contribuyó al desarrollo del país.

## CONCLUSIONES

El régimen de Marcos Pérez Jiménez, régimen enmarcado dentro de la corriente filosófica del positivismo y que llegó al poder a través de un golpe de Estado, representó un retroceso para la democracia que recién se iniciaba en el país con el gobierno de Rómulo Gallegos, primer presidente civil electo por el pueblo en el siglo XX mediante el voto universal, directo y secreto, y un cierto avance en materia de modernidad, específicamente a nivel de infraestructura.

El gobierno del Presidente Pérez Jiménez supo aprovechar el momento histórico, la II Guerra Mundial y la bonanza petrolera, a fin de captar y mantener capital humano, europeos (arquitectos, geómetras, albañiles, entre otros), para poder lograr su meta: modernizar a Venezuela a nivel físico.

Sin embargo, no contribuyó al desarrollo de la sociedad venezolana como un todo dado que desconoció las necesidades reales y sentidas del

pueblo. Estas no fueron incluidas dentro de las políticas públicas del régimen de Pérez Jiménez y este hecho contribuyó a su salida del poder a través del golpe de Estado del 23 de enero de 1958.

La inmigración transformó a Venezuela, gracias a que los inmigrantes contribuyeron al progreso del país con sus conocimientos, mano de obra, cultura y valores. Cabe resaltar que al igual que todos los grupos, ellos también tienen sus fortalezas y debilidades. Sin embargo, no se puede negar su contribución al desarrollo del país.

Muchos de los inmigrantes europeos (españoles, italianos y portugueses) trajeron al país su conocimiento. Fueron ellos quienes fundaron sus pequeñas y medianas organizaciones y ofrecieron al consumidor nuevos productos y servicios que generaron beneficios económicos a las organizaciones y a sus empleados.

En la actualidad, año 2016, algunos inmigrantes que vinieron a Venezuela en los años 50 aún viven en el país y muchas de las obras de infraestructura construidas durante el gobierno de Pérez Jiménez se mantienen en pie.

Además, algunas de las organizaciones fundadas por los inmigrantes europeos que llegaron a Venezuela a mediados del siglo XX, siguen funcionando y en algunos casos son sus descendientes, hijos y nietos, quienes aprendieron el oficio que les fue transmitido por sus respectivos padres y/o abuelos y ahora son estas nuevas generaciones quienes están al frente de la organización.

La apertura a la inmigración europea permitió al venezolano ser cosmopolita.

**La política migratoria de puertas abiertas permitió que Venezuela recibiera a la inmigración europea (española, italiana y portuguesa) que llegó a Venezuela a mediados del siglo XX (1945-1958) y gracias a esta fue posible cumplir con lo establecido en el Nuevo Ideal Nacional.**

**MARÍA JESÚS D'ALESSANDRO BELLO**

*Magister en Psicología y Especialista en*

*Asesoramiento y Desarrollo Humano, egresada*

*de la Universidad Simón Bolívar.*

## Referencias

- BERGLUND, S. (2005): "La población extranjera en Venezuela de Castro a Chávez". En: *Las inmigraciones a Venezuela en el siglo XX. Aportes para su estudio* (pp. 35 - 50). Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque y Fundación Banco Mercantil.
- BURELLI, G. (2006): *Italia y Venezuela: 20 Testimonios. 6 de junio de 2015*. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:KyN6HCwaF8J:prodavinci.com/2009/09/09/artes/testimonios-inmigrantes/italia-y-venezuela-20-testimonios/+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=ve>
- CAPELLETTI, A., (1994): *Positivismo y evolucionismo en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila.
- CARRERA, G. (2011): Comunicación personal.
- CARTAY, R. (2008): *Aportes de los inmigrantes a la conformación del régimen alimentario venezolano en el siglo XX. Nuestra cultura gastronómica: origen, influencias y mestizajes* (pp.79-102). Caracas: Fundación Venezuela Positiva.
- \_\_\_\_\_ (2005): "Aportes de los inmigrantes a la conformación del régimen alimentario venezolano en el siglo XX". En: *Agroalimentaria*, 20, 43-55. Obtenido de <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199216551003>
- \_\_\_\_\_ (1999): "La filosofía del régimen Perezjimenista: El nuevo ideal nacional". En: *Economía XXIV*, 15, 1-18. Obtenido de [https://www.google.co.ve/?gfe\\_rd=cr&ei=t-yOEVajIKLPI8Ae-1YCgDQ#safe=active&q=Cartay%-2C+R.+\(1999\).+La+filosof%C3%ADa+del+r%C3%A9gimen+Perezjimenista:+El+nuevo+ideal+nacional](https://www.google.co.ve/?gfe_rd=cr&ei=t-yOEVajIKLPI8Ae-1YCgDQ#safe=active&q=Cartay%-2C+R.+(1999).+La+filosof%C3%ADa+del+r%C3%A9gimen+Perezjimenista:+El+nuevo+ideal+nacional).
- De SOUSA, C. (2005): "Inmigración portuguesa: pasado, presente y futuro". En: *Las inmigraciones a Venezuela en el siglo XX. Aportes para su estudio* (pp. 89 - 93). Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque y Fundación Banco Mercantil.
- GASPARINI, G. (2011): Comunicación personal.
- La CRUZ, T. (2006): "Balance sociopolítico: una ciudadanía social inacabada". En: Maingon, T. (Coord.). *Balance y perspectivas de la política social en Venezuela* (pp.111-180). Caracas: Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales (Ildis).
- MAYOBRE, E. (2013): *Venezuela 1948-1958. La dictadura militar*. Caracas: Fundación Rómulo Betancourt.
- MORALES, E., y NAVARRO, S. (2008): *Venezuela de receptor de inmigrantes a emisor de emigrantes*. Tesis de Licenciatura no publicada para optar por el título de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas: Venezuela.
- MÉNDEZ, J. y MORÁN, L. (2009): "Las ideas positivistas y evolucionistas en la obra de Laureano Vallenilla Lanz". En: *Revista de Filosofía* [online], 27, 41-64.
- MORÓN, G. (2011): Comunicación personal.
- OLIVAR, J. (2011): "Prolegómenos de una dictadura militar y su filosofía del poder (1948-1958)". En: *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos*, 52. Obtenido de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-85742011000100007](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742011000100007)
- RAMÍREZ, M. (2005): "La huella familiar de la inmigración española en Venezuela durante el siglo XX". En: *Las inmigraciones a Venezuela en el siglo XX. Aportes para su estudio* (pp. 65-75). Caracas: Fundación Francisco Herrera Luque y Fundación Banco Mercantil.
- RAMOS, F. (2010): "La inmigración en la administración de Pérez Jiménez (1952-1958)". En: *CONHISREMI*, Revista universitaria Arbitrada de Investigación y Diálogo Académico, 6, 29-43. Obtenido de <http://conhisremi.iuttol.edu.ve/pdf/ARTI000104.pdf>
- SÁNCHEZ, A., MELIÁN, A. y HORMIGA, E. (2007): "Concepto de capital intelectual y sus dimensiones". En: *Investigaciones Europeas de Dirección y Economía de la Empresa*. Vol. 13, pp. 99-111.
- SCANNONE, A. (2011) Comunicación personal.
- VANNINI, M. (2011): Comunicación personal.
- VELÁSQUEZ, R. (2011): Comunicación personal.
- VELÁSQUEZ, N. (2002): "Inmigración y cambios agroalimentarios en la década del cincuenta en Venezuela: el caso de Los Andes". En: *Fermentum, Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 33, 66-83. Obtenido de <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:YODI-vpNJmOYJ:www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/20652/2/articulo3.pdf+&cd=5&hl=es-419&ct=clnk&gl=ve>
- VILDA, C. (1999): *Proceso de la cultura en Venezuela*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

**Abstract**

This essay makes the following questions: Is it possible to establish a cinematographic canon regarding the best movies just as it is done in literature with the Works called “master pieces”? Which criteria is considered to set such rules? Are they transferable to the audiovisual field or the called “seventh art”? The author provides answers to those questions through the recognition of authors, pieces, schools present in dictionaries and encyclopedias, or via the less reliable mean on festivals and awards. Selection criteria has been set, which are worth examine for acceptance or rejection.



# El canon artístico occidental y el séptimo arte: una mirada desde Venezuela

*El ensayo se plantea las siguientes interrogantes: ¿Es posible establecer un canon cinematográfico sobre las mejores películas tal como se hace en la literatura con las obras llamadas “maestras”? ¿Qué criterios se manejan en el establecimiento de ese canon? ¿son estos transferibles al campo audiovisual o al llamado “séptimo arte”? El autor las responde a través del reconocimiento de autores, obras, escuelas, plasmadas en diccionarios y enciclopedias, o por el medio más dudoso de los festivales y premios. Se han ido formulando criterios de selección, que merece la pena examinar para su aceptación o rechazo.*

JESÚS MARÍA AGUIRRE

¿Es posible establecer un canon cinematográfico sobre las mejores películas tal como se hace en la literatura con las obras llamadas “maestras”? ¿qué criterios se manejan en el establecimiento de ese canon?, ¿son estos transferibles al campo audiovisual o al llamado “séptimo arte”?

Partamos de la experiencia más conocida del canon literario<sup>3</sup> para realizar después una aproximación análoga al campo del cine. A lo largo de la transmisión de la cultura occidental se ha dado un proceso de selección y decantación de obras, calificadas como maestras, que han servido como modelo para las sucesivas generaciones. Su doble función, pues, ha sido la de mantener la memoria de las mejores realizaciones creativas y ofrecer ejemplos dignos de

*“Los estudiosos y los críticos de cine tienen el privilegio de delinear el curso futuro de un arte nuevo en un mundo viejo”*

**Andrew Sarris, 1976:317<sup>1</sup>**

imitación. Este modo se ha extendido desde la literatura a las otras expresiones artísticas, calificadas de bellas artes, y en cada campo se ha ido construyendo un corpus de obras artes, consideradas clásicas por su originalidad y perduración en el tiempo.

No es nuestro propósito actual describir históricamente los procesos selectivos de las obras escogidas por los diversos círculos (academias, centros culturales, mecenas, museos, universi-

dades...) y la progresiva diferenciación entre la alta, media y baja cultura, cada vez más desdibujada a partir de la profusión de la cultura de masas y justificada por el relativismo de la antropología cultural. Tampoco haremos mención de la distinción entre las obras que efectivamente se han conservado hasta la contemporaneidad y las que se han destruido a lo largo de la historia por factores naturales o acciones destructivas.

La obra del venezolano Fernando Báez *Historia universal de la destrucción de los libros: de las tablillas sumerias a la guerra de Irak* (2004)<sup>4</sup> revela luminosamente esas operaciones de extirpación en el campo de la conservación de los soportes expresivos y, sobre todo, de los libros, que se han constituido en el reservorio cultural más importante de la humanidad.

A ello habría que añadir la selectividad impuesta por los factores políticos estatales, los chauvinismos y los sesgos propios de

los grandes premios. “¿Algún escritor –comenta irónicamente Cataldi– que recibió el premio Nobel de literatura ha superado en talento a Tolstoi, Kafka, Proust, James Joyce o Mark Twain?”<sup>5</sup> O también, ¿cómo explicar la ausencia total de películas inglesas en la lista de *Cahiers de Cinema*?

Por otra parte, más allá del factor humano, la diferencia substancial entre la conservación de un libro y la de un filme, pone en amplia desventaja a las películas que se han producido hasta hace poco en celuloide, y no es lo mismo registrar los títulos de las obras en impreso que conservar las mismas con su soporte degradable, frágil y fácilmente inflamable.

Hechas estas salvedades, podemos compartir la conjetura propia de los analistas de la cultura literaria, y es que a medida que nos acercamos en el tiempo a los candidatos a un corpus, pasando ya del siglo XVIII-XIX al XX-XXI, el consenso se hace más difícil no solamente por la profusión de obras, sino por el conocimiento

más amplio que tenemos de los espacios extraocidentales.

La circunscripción primera a la Europa occidental, sobre todo de raigambre grecolatina, y posteriormente a su extensión en el Nuevo Mundo, todavía no ofrecía excesivas dificultades, hasta que una visión más universalista nos ha revelado nuestra ignorancia del mundo oriental sea próximo o lejano por no mencionar el africano.

Ni las referencias enciclopédicas de Borges, ni las universalistas de Bloom hacen justicia a la multiplicidad lingüística y artística de las tradiciones culturales del Oriente, ni siquiera a las de las respectivas culturas nacionales de Occidente. Y, otro tanto ocurre con el cine, sobre todo cuando se impone el cine sonoro con la adopción de las lenguas vernáculas.

Más problemática resulta aún la pretensión de considerar como universalmente válidas las obras consideradas como clásicas, o en un lenguaje más vaporoso “sublimes”, en una cultura determinada. A mi entender, queda fuera del intento de cualquier investigador o grupo la meta de inmortalizar un canon más allá de los linderos y límites antropológicos de una generación o del ciclo de una moda artística.

En conclusión, resulta ilusorio ofrecer listas cerradas en el campo de las diversas artes y más aún en el de la cinematografía, ubicada en el terreno fluido de lo audiovisual y condicionada por las mutaciones del mundo digital. A lo sumo preservamos cierta memoria histórica con la conciencia de que toda obra está sometida a la caducidad del tiempo y a la mutabilidad de los criterios.

## LA TRANSFERENCIA DE CRITERIOS LITERARIOS AL SÉPTIMO ARTE

En el actual estado del arte caben sucesivas aproximaciones a partir de conjuntos, basados en la periodización por etapas temporales y espacios geográfico-culturales, tal como se ha hecho con las obras literarias.

La imposibilidad de construir un mapa globalizado con cierta profundidad y extensión obliga a determinar de entrada el perspectivismo histórico y sociocultural de cualquier intento de cons-

**La circunscripción primera a la Europa occidental, sobre todo de raigambre grecolatina, y posteriormente a su extensión en el Nuevo Mundo, todavía no ofrecía excesivas dificultades, hasta que una visión más universalista nos ha revelado nuestra ignorancia del mundo oriental sea próximo o lejano por no mencionar el africano.**

truir un canon y la necesidad de construir listas desde determinados contextos culturales.

En el caso de la cinematografía hay una dificultad añadida, por cuanto el cine como arte nace confundido con la cultura popular de masas y resulta muy difícil establecer la línea de separación entre los usos de la práctica social y los criterios discriminantes del supuesto “séptimo arte”. Valga en este sentido, por una parte la observación de Walter Benjamin<sup>6</sup> sobre la pérdida de aura de las obras artísticas a partir de su reproducción como ocurre ya con la fotografía, la grabación discográfica y el cine, y por otra parte la práctica subversiva de Warhol<sup>7</sup> reconvirtiendo en arte de galería los motivos y objetos del consumo popular y de la cultura de masas. “Shopping is much more american than thinking (comprar es mucho más americano que pensar)”, escribiría en su *The philosophy of Andy Warhol. From A to B and back again*. Y desde los albores de Hollywood se puede decir otro tanto de “ir al cine” según el estilo de vida *–american way of life–*, que ha sido asimilado por otras muchas culturas.

En este sentido, la propuesta de Pasolini<sup>8</sup> sobre la consideración del cine como un lenguaje universal y la construcción de una gramática, más allá de unas prescripciones indicativas, como intenta Metz<sup>9</sup>, para la escritura fílmica, son unos proyectos abocados al fracaso, al menos en el actual estado del arte, dada la dificultad de establecer códigos tan prescriptivos como los de la lengua y la reducida distancia temporal de un siglo frente a las otras artes milenarias.

Ni el cine es un lenguaje universal –menos aún desde el establecimiento del sonoro–,<sup>10</sup> ni los códigos y géneros cinematográficos están tan cristalizados. Por otra parte tampoco hay una distancia temporal comparable a la de las otras artes para lograr consensos más universales, aunque es loable que persista la investigación en esas líneas, que permiten dotarse de herramientas analíticas para analizar las obras de cine como las demás obras de arte.

En esta perspectiva dinámica la afirmación de Eric Romer de que “en el cine, el clasicismo no está detrás sino adelante”<sup>11</sup>, es certera si apuntamos a su carácter creativo frente a estilos fosi-

lizados, pero ello vale para todo arte vanguardista, ya que el mismo cine nace entre las tensiones del dispositivo tecnológico, la cultura de masas y las propuestas experimentales estéticas (Alonso García, 2020: 13).<sup>12</sup>

En cualquier caso, quien se adentre en la tarea de construir un canon cinematográfico se encontrará ya con un camino parcialmente construido por los aficionados al cine y cada vez más depurado por los críticos cinematográficos y los historiaadores del cine (Sadoul, 1972).<sup>13</sup>

En esta filtración realizada a través del reconocimiento de autores, obras, escuelas y plasmada en diccionarios y enciclopedias, o por el medio más dudoso de los festivales y premios, se han ido formulando criterios de selección, que merece la pena examinar para su aceptación o rechazo.

En los cánones literarios<sup>14</sup>, que adaptamos al campo del cine, juegan entre otros factores, los cinco siguientes:

- El objetivo y/o interés de la selección, sea meramente de carácter estético, didáctico, sociológico o histórico, cuando no temático e ideológico. En las artes suelen prevalecer los conjuntos reunidos bajo criterios estéticos.
- La frecuencia de las citaciones en obras que las precedieron, que anteriormente se manifestaba por la intertextualidad, más que por las referencias clásicas, y que hoy se traduce por la presencia en diccionarios y enciclopedias especializadas.
- El éxito histórico en el tiempo en que fue difundido, excepcionalmente postergado o descubierto tardíamente, condicionados por la fama y las influencias de la opinión pública.
- Su influencia e incidencia en el ámbito cultural propio del cine o de campos afines del mundo audiovisual, principalmente televisión o las publicaciones de crítica especializada.

**En el caso de la cinematografía hay una dificultad añadida, por cuanto el cine como arte nace confundido con la cultura popular de masas y resulta muy difícil establecer la línea de separación entre los usos de la práctica social y los criterios discriminantes del supuesto ‘séptimo arte’.**

## ESTUDIOS

- La posible trascendencia, medible por su perduración intergeneracional y visible sobre todo por influencias estéticas.

Otras consideraciones genéricas sobre lo mejor, lo más importante, lo más conocido, se confunden con los manidos criterios populares de lo bueno, bonito y barato, los *me gusta* de las redes sociales, y un sinfín de trucos mercadotécnicos para obtener los *bestseller* o situarse al frente de los *trend topics* de una cultura líquida según Bauman o viscosa según otros.

### APROXIMACIÓN A LOS CÁNONES PRODUCIDOS EN OCCIDENTE

En pleno auge del cine como medio de masas y del ascendente de Hollywood con sus ocho mayores en la industria cinematográfica, el año 1958 con motivo de la exposición de Bruselas se reunieron un centenar de expertos en cine de todo el mundo para elaborar el *ranking* de las “doce mejores películas de la historia”. El orden de las películas fue el siguiente:<sup>15</sup>

	PELÍCULA	DIRECTOR	PAÍS
1	<i>El acorazado Potenkin</i> (1925)	Eisenstein	URSS
2	<i>La quimera del oro</i> (1925)	Chaplin	EE.UU.
3	<i>Ladrón de bicicletas</i> (1948)	De Sica	Italia
4	<i>La pasión de Juana de Arco</i> (1927)	Dreyer	Dinamarca
5	<i>La gran ilusión</i> (1937)	Renoir	Francia
6	<i>Los rapaces</i> (1923)	Stroheim	Austria/EE.UU.
7	<i>Intolerancia</i> (1916)	Griffith	EE.UU.
8	<i>La madre</i> (1926)	Pudovkin	URSS
9	<i>El ciudadano K</i> (1941)	Welles	EE.UU.
10	<i>La tierra</i> (1930)	Dovjenko	URSS / Ucrania
11	<i>La última carcajada</i> (1924)	Murnau	Alemania
12	<i>El gabinete del Doctor Caligari</i> (1920)	Wiene	Alemania

Salta a primera vista, si consideramos el arco temporal, que la selección es más que nada un homenaje a las primeras y más brillantes creaciones del cine mudo y sonoro, como si se tratara de una lista en cuya construcción prevalecen las obras genéticas del lenguaje cinematográfico y de las escuelas o estilos pioneros.

Cabe también una interpretación más sinuosa, si se piensa que en el registro dominaron historiadores que asociaban lo histórico con lo prístino. Cabría añadir también que rezuma un aire de preferencias de los intelectuales críticos de tendencias culturales izquierdistas. En cualquier caso hoy este cuadro se nos aparece como rancio, pues apenas incluye filmes de la época sonora y del technicolor y su solo título nos parece excesivo.

Las décadas de los sesenta y setenta fueron sin duda las más fecundas en la producción de manuales prácticos, diccionarios, enciclopedias y revistas especializadas en el campo cinematográfico. Los festivales de cine darán por otra parte la brillantez y proyección universal a las películas como no la tuvieron en el pasado, aunque con sus adherencias mercantiles e incluso políticas, insoslayables en un arte industrializado y en muchos lugares subsidiado por el Estado. Entre los festivales más conocidos, además del Óscar, están el de Cannes, Berlín, San Sebastián, Mar del Plata, Karlovy Vary y Venecia.

Si bien los festivales con sus premios han influenciado la cultura cinematográfica y las preferencias de los públicos, generalmente las listas han procedido de los medios especializados, como *Sight and Sound*,<sup>16</sup> *Cahiers de Cinema*,<sup>17</sup> o de los críticos cinematográficos de grandes medios de difusión, como es el caso de *Times*, *BBC* o *New York Times*, cuyo eco se extiende en otros medios occidentales no solamente impresos sino digitales, si bien son progresivamente suplantados en las páginas de Internet por las encuestas a usuarios al estilo de Internet Movie Database (IMDB).<sup>18</sup>

Analizando las listas aparecidas en estos medios hasta los albores del siglo XXI observamos las siguientes características, sintomáticas o bien de la consolidación de un grupo de obras clásicas de Occidente o bien de un cambio con la apertura a otras cinematografías antes desconocidas por falta de difusión o simplemente por su emergencia más reciente. Veamos las tendencias más significativas:

- a) Perduración de las películas clásicas del cine mudo, debidas a los primeros creadores del cine mudo (Griffith, Charles Chaplin, Eisen-

- tein) y del cine sonoro (Vidor, Ford, Huston, Welles).
- b) Permanencia de la producción de algunos creadores veteranos (Polanski, Varda, Godard, Bergmann, W. Allen, Wajda, Oliveira), aunque la elección de sus obras es variable.
- c) Un grupo excepcional traspasa con sus producciones los umbrales del XX al XXI (Ford Coppola, Scorsese, Lucaks, Spielberg, David Lynch, Win Wenders).
- d) Posicionamiento de las películas de Oriente, particularmente de Japón, Corea del Sur, China, Taiwan (Ozu, Mizoguchi, Kurosawa, Kim Ki-duk, Yimou).
- e) Aparición por primera vez de películas de América Latina (sobre todo Brasil, México y Argentina), de países de Europa del Este (República Checa, Rumania, antigua Serbia, otros), de Oriente (India, China e Irán) y África (Argelia).
- f) Eclósión de las cinematografías tercermundistas y culturas marginadas, a partir de los 60, publicitadas sobre todo en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en el de Pesaro de Italia y más tarde en el de Sundance de EE.UU.
- g) Surgimiento de nuevas temáticas, vinculadas al mundo de las redes sociales (*biopic* o dramas de espionaje en el ciberespacio) y a la diversidad racial o de género (afro, queer...) o simplemente independiente.<sup>19</sup>
- h) A pesar de la creciente globalización existen nichos culturales todavía muy diversificados como el de la India y China con más de tres millardos de espectadores al año, donde los cánones fílmicos revisten otras características.<sup>20</sup>

### UNA CODA SOBRE VENEZUELA

En el caso venezolano la discriminación estética de carácter profesional estuvo fuertemente influida por las columnas de cine de los periódicos, escritas por los críticos R. Izaguirre, J. Nuño, H. Concari, J. A. González etcétera, por

los libros de Tirado, Caropreso, Acosta, Aguirre y Bisbal, Marrosu, Miranda y por las revistas más reconocidas en el área: *Cine-teatro*, *Cine al día*, *Encuadre* y *Objeto Visual*, sin desconocer otras revistas o publicaciones no especializadas en el área.

En nuestro ensayo sobre “Estilos de crítica cinematográfica”<sup>21</sup> señalábamos que cada corriente crítica establecía implícita o explícitamente sus postulados normativos sobre un posible canon, que tipificamos como: el filme ideal, el filme revolucionario y el filme estético.

En el primero se enfatizaban por encima de los valores formales, los morales y humanísticos, en el segundo, los sociopolíticos de inspiración marxista y en el tercero, los semioestéticos. Resultaban demasiado obvias las diferencias emanadas desde las directrices de un discurso papal sobre el filme ideal, de una proclama del cine imperfecto cubano o de los ensayos académicos de los estetas.

De hecho, estas revistas hicieron eco de cánones establecidos en otros países y promovieron sus obras preferidas, pero apenas incurrieron en el establecimiento de un canon internacional o nacional un tanto consensuados, tarea aún inconclusa y más después de esta última década, cuando más obras se han producido.

Si nos atuviéramos a los reconocimientos internacionales de los festivales de primera clase A, las películas venezolanas merecedoras de entrar en un cuadro de honor serían en orden cronológico las siguientes:<sup>22</sup>

TÍTULO (AÑO)	DIRECTOR/A	FESTIVAL
<i>Araya</i> (1958)	Margot Benacerraf	Cannes (1959) Premio de la Crítica
<i>La balandra Isabel llegó esta tarde</i> (1949)	C.H. Christensen	Cannes (1950) Fotografía
<i>Oriana</i> (1985)	Fina Torres	Cannes (1985) Opera Prima
<i>Pelo Malo</i> (2013)	Mariana Rondón	San Sebastián (2013) Mejor Película
<i>Desde allá</i> (2015)	Lorenzo Vigas	Venecia (2015) Mejor Película

**En nuestro ensayo sobre Estilos de crítica cinematográfica señalábamos que cada corriente crítica establecía sus postulados normativos sobre un posible canon, que tipificamos como: el filme ideal, el filme revolucionario y el filme estético.**

Tratando de hacer justicia a lo dicho anteriormente respecto a las limitaciones de los festivales, *La Escalinata* (1949) de César Henríquez, *El Pez que fuma* (1977) de Román Chalbaud, *Macu* de Solveig Hoogesteijn (1987), *Jericó* de Luis Alberto Lamata (1990) debieran también entrar en este museo imaginario tanto por la calidad de los cinco filmes, consagrados por los críticos nacionales especializados, como por su trascendencia en la constitución de una tradición fílmica del siglo XX, así como *Hermano* de Marcel Rasquin (2010), y *Azul y no tan rosa* de Miguel Ferrari (2012) abren las nuevas cotas de otra generación en el siglo XXI.

La proliferación de premios internacionales y la expansión de los portales dedicados al cine en Internet cada vez dificultan más el registro, clasificación y jerarquización de las películas, tarea que debe ser constante, sobre todo en una cultura espasmódica, sometida a los vaivenes de la economía petrolera y la política de turno.<sup>23</sup>

Por eso, y con el objeto de abrir la discusión, publicamos a continuación en los anexos dos repertorios tentativos, uno debido al guionista,

ya desaparecido, David González<sup>24</sup>, y otra el escritor Nelson Córdido.<sup>25</sup> El primero se inspira en su experiencia y conocimiento del oficio, y el segundo en criterios más bien cuantitativos.

Estas listas tienen la particularidad de que incluyen algunas películas de factura latinoamericana (*Dios y el diablo en la tierra del sol* de Glauber Rocha) y la venezolana (*Araya* de Margot Benacerraf). En los conjuntos que analizan, salvando el espacio sociocultural propio, las dos reflejan las tendencias significativas, mencionadas más arriba, con la particularidad de que el primero menciona una película india (*Panther Panchali* de Satyajit Ray) y otra griega (*El viaje de los comediantes* de Theo Angelopoulos), además de varias españolas (*La edad de Oro* y *Los Olvidados* de Buñuel), y alguna independiente (*Extraños en el paraíso* de Jim Jarmusch), que no aparecen en los demás repertorios.

A su vez Córdido establece un ranking estadístico cruzando varios listados (*Times*, *Cahiers de Cinema* e *IMDB*), en los que se presentan también varias películas españolas (*El ángel exterminador* de Buñuel, *Cría Cuervos* de Saura, *El verdugo* de Berlanga), dos latinoamericanas (*Amores perros* y *El secreto de sus ojos*) y sobre todo, llamativamente, una de dibujos animados (*Fantasia* de Walt Disney).

Y para cerrar presentamos la última lista del cine del siglo XXI, elaborada por críticos consul-

TÍTULO	DIRECTOR	PAÍS
<i>Mulholland Drive</i> ( 2001)	David Lynch	EE.UU.
<i>Deseando amar (In the Mood for Love</i> , 2000)	Wong Kar-wai	CHINA (Hong Kong)
<i>Pozos de ambición (There Will Be Blood</i> , 2007)	Paul Thomas Anderson	EE.UU.
<i>El viaje de Chihiro (Spirited Away</i> , 2001)	Hayao Miyazaki	JAPÓN
<i>Boyhood (Momentos de una vida</i> , 2014)	Richard Linklater	EE.UU.
<i>¡Olvídate de mí! (Eternal Sunshine of the Spotless Mind</i> , 2004)	Michel Gondry	EE.UU.
<i>El árbol de la vida (The Tree of Life</i> , 2011)	Terrence Malick	EE.UU.
<i>Yi Yi</i> ( 2000)	Edward Yang	TAIWAN
<i>Nader y Simin, una separación (A Separation</i> , Asghar Farhadi, 2011)	Asghar Farhadi	IRÁN
<i>No es país para viejos (No Country for Old Men</i> , 2007)	Joel & Ethan Coen	EE.UU.

tados por *BBC CULTURE*, que nos revela la fugacidad de cualquier repertorio en el paso de un siglo a otro y en plena expansión de la producción asiática y el sesgo norteamericano, pues cuatro de las diez primeras en el *ranking* son orientales y todas las demás estadounidenses<sup>26</sup>.

### JESÚS MARÍA AGUIRRE

Profesor Titular de la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB). Profesor de pregrado y postgrado de la UCAB. Miembro del Consejo de Redacción de la revista *Comunicación*.

### Notas

- 1 Staples, Donald (1976) "La crítica cinematográfica en Estados Unidos". En: *Antología del cine nortamericano*. Ed. Marymar. Bs.As., Argentina.
- 2 GARCÍA FERNÁNDEZ Emilio C. y SÁNCHEZ GONZÁLEZ, Santiago (2002): *Guía histórica del cine*. Complutense.
- 3 [https://es.wikipedia.org/wiki/Canon\\_occidental](https://es.wikipedia.org/wiki/Canon_occidental)
- 4 BÁEZ, Fernando (2004): *Historia universal de la destrucción de los libros: de las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. Debate.
- 5 "Lo curioso es que estos maestros de la literatura universal no recibieron dicho premio. Es más, cuando se entrevista a algún escritor ganador y se le pregunta a quiénes considera sus maestros, habitualmente cita a los mencionados". <http://periodistas-es.com/luces-sombras-marketing-academico-3-92750>
- 6 BENJAMIN, Walter (1939): *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Caracas: El Estilete. Prólogo de Luis Miguel Isava (2015).
- 7 VÁSQUEZ, Adolfo (2005): <http://filosofiaestetica.blogspot.com/2007/09/andy-warhol-y-el-pop-art-mi-filosofa-de.html>
- 8 AGUIRRE, Jesús María (2014): [http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2014167\\_77-80.pdf](http://www.gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2014167_77-80.pdf); <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6031306>
- 9 AGUIRRE, Jesús María (2016): <http://comunicacion.gumilla.org/wp-content/uploads/2017/06/COM2016175.pdf>
- 10 El establecimiento del sonoro y los doblajes traen un problema añadido para los críticos, que no ven las obras en su versión original. Véase por ejemplo: HEININK, J.B. y DIKSON, R.G. (1990): *Cita en Hollywood. Antología de las películas norteamericanas habladas en español*. Bilbao: Ed. Mensajero.
- 11 PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008): *Leer el cine. La teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Ed. Universidad de Salamanca.
- 12 ALONSO GARCÍA, Luis (2010): *Lenguaje del cine, praxis del filme: una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Ed. Plaza y Valdés.
- 13 SADOUL, Georges (1972): *Historia del cine mundial*. México: Siglo XXI Editores.
- 14 ALVAREZ DEL REAL, María Eloísa (1990): *Los 333 libros más famosos del mundo*. Panamá: Editorial América. S.A.
- 15 GARCÍA ESCUDERO, José María (1970): *Vamos a hablar de cine*. Ed. Salvat, Estella.
- 16 <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time>
- 17 [https://www.senscritique.com/liste/Les\\_100\\_meilleures\\_films\\_selon\\_les\\_cahiers\\_du\\_cinema/50268](https://www.senscritique.com/liste/Les_100_meilleures_films_selon_les_cahiers_du_cinema/50268)
- 18 <http://www.fotogramas.es/Cinefilia/Las-50-mejores-peliculas-de-la-historia-segun-los-usuarios-de-IMDB>.
- 19 <http://www.revistagq.com/noticias/cultura/articulos/100-mejores-peliculas-indies-historia/23935>
- 20 MARTEL, Frédéric (2011): *Cultura Mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Ed. Taurus.
- 21 AGUIRRE, Jesús María (2012): <http://gumilla.org/critica-cine>
- 22 <http://cochinopop.com/noticias/especiales/peliculas-venezolanas-que-ganaron-festivales-clase-a/>
- 23 ARENAS, G. y PELLEGRINO, F. (2014): *El cine venezolano: entre la condescendencia hacia las películas nacionales y el estándar técnico del espectáculo internacional*. Véase en: [http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2014167\\_89-99.pdf](http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM2014167_89-99.pdf)
- 24 SUÁREZ, David: lista manuscrita proporcionada por Humberto Valdivieso.
- 25 CORDIDO, Nelson (2012): *Las películas que debe conocer. Tomo 1. La primera mitad del siglo XX*. [www.librospeliculas.blogspot.com](http://www.librospeliculas.blogspot.com).
- 26 <http://www.bbc.com/culture/story/20160819-the-21st-century-100-greatest-films>

## a) Listado del guionista venezolano David Suárez: 100 filmes clásicos (HASTA EL AÑO 2000 EXCLUIDO)

*Nota de entrada de Humberto Valdivieso*

Las listas suelen resultar perspectivas apócrifas, discutibles e incluso insolentes. Sin embargo, tenemos necesidad de ellas para ubicarnos en un espacio manejable cuando el mundo, una disciplina o una mitología cultural nos desborda. Precisamos de unas coordenadas mínimas donde se haga posible habitar con seguridad mientras creamos, pensamos y discutimos.

El trabajo intelectual bajo las condiciones contemporáneas ocurre en medio de una realidad en la cual todo conocimiento está en entropía y toda configuración es inestable. Por eso, quienes proponen un orden, por efímero y provisional que sea, nos dejan caminos posibles y orientaciones urgentes. Son, claro está, las huellas de un tercero ausente, el indicio de una presencia que tal vez podemos no llegar a conocer. Pero que está ahí, aun cuando estemos moviéndonos por un rumbo tortuoso. Es algo que nos acompaña en las exploraciones por la vida y que resulta, como en el verso de T. S. Eliot, la presencia misteriosa de una fuerza invisible que siempre camina junto a mí: “But who is that on the other side of you?”

Umberto Eco abre su Web Site con esta idea: “We Like Lists Because We Don’t Want to Die”

y en el caso de David Suárez parece completamente cierto. Yo lo vi dejar este mundo sin querer morir y le escuché, dos o tres días antes de que aquello ocurriese, elaborar una lista de filmes indispensables mientras veíamos Araya de Margot Benacerraf. Inteligente y metódico fue recorriendo de forma analítica su vasta erudición cinematográfica. Relacionó ideas, escuelas y estilos, y llegó a conclusiones tajantes, como era él. Pensé en aquel momento que estaba presenciando una de mis mejores clases, y no me equivocaba. Asimismo, pensé que tenía la fortuna de recibir una información indispensable. Aquello llegaba a mí ese día y no volvería a repetirse. Era obvio que David moriría en cualquier momento y así fue.

Años después me sorprendió, entre documentos académicos y libros que sus hermanas me donaron, esta lista. La escribió David en algún momento y yo la recibí en una cuartilla mecanografiada. Hoy la dejo aquí como un recuerdo de esa tarde del final de una vida, como un homenaje a un gran intelectual y creativo, y como una extensión del pensamiento de su autor quien llegó a las playas de Internet sin poder bañarse en ellas.

David Suárez afirmó muchas veces: “el guionista es un escritor bastardo” y, no obstante, las listas son las más bastardas de las mecánicas intelectuales. Quizá es ahí donde reside su fuerza y la atracción que tienen en nosotros. Son las relaciones nunca reconocidas de años de observación y pensamiento. A través de ellas recorreremos el mapa de un conocimiento y una sensibilidad. Y, a la vez, construimos nuestro propio ámbito mirando lo que otro ha mirado, escuchando lo que otro ha escuchado y leyendo la cultura a través de unos ojos que estuvieron antes que los nuestros donde ahora queremos estar.

### NOTA BIOGRÁFICA

**David Suárez** (1955-1995) fue director de programación de la Cinemateca Nacional, profesor de cine y semiótica en prestigiosas instituciones educativas del país, y uno de los más destacados guionistas del cine venezolano. Ganó numerosos premios nacionales e internacionales incluyendo el Premio al Mejor Guión del Festival de Cine de la Habana por la película *Sicario*, el cual rechazó por razones ideológicas.

Su trabajo como guionista lo desarrolló en los siguientes filmes: *De mujer a mujer* de Mauricio Walerstein (1986), *La oveja negra* de Román Chalbaud (1987), *Con el corazón en la mano* de Mauricio Walerstein (1988), *Cuchillos de Fuego* de Román Chalbaud (1990), *Disparen a matar* de Carlos Azpúrua (1991), *Móvil pasional* de Mauricio Walerstein (1994), *Sicario* de José Novoa (1994), *Pandemonium* de Román Chalbaud (1997), *Antes de Morir* de Pablo de la Barra (1999).

<http://encine.esuelanacionaldecine.com.ve/?p=1334>

## LOS 100 FILMES CLÁSICOS

- 1 | OCHO Y MEDIO. Federico Fellini
- 2 | LA STRADA. Federico Fellini
- 3 | AMANECER. F. W. Murnau.
- 4 | TOKIO STORY. Yasujiro Ozu.
- 5 | EL INTENDENTE SANSHO. K. Mizoguchi.
- 6 | AMANTES CRUCIFICADOS. K. Mizoguchi.
- 7 | THE ONLY SON. Yasujiro Ozu.
- 8 | AVARICIA. Erich von Stroheim.
- 9 | EL LADRÓN DE BICICLETAS. Vittorio De Sica
- 10 | ROMA, CIUDAD ABIERTA. Roberto Rossellini
- 11 | FRESAS SALVAJES. Ingmar Bergman.
- 12 | PERSONA. Ingmar Bergman.
- 13 | SIN ALIENTO. Jean Luc Godard.
- 14 | LA CARRETA FANTASMA. Victor Sjöström
- 15 | CANDILEJAS. Charles Chaplin
- 16 | TIEMPOS MODERNOS. Charles Chaplin.
- 17 | VIVIR. Akira Kurosawa.
- 18 | LOS SIETE SAMURAI. Akira Kurosawa.
- 19 | DIOS Y EL DIABLO EN LA TIERRA DEL SOL. Glauber Rocha.
- 20 | EL GABINETE DEL DOCTOR CALIGARI. Robert Wiene.
- 21 | METROPOLIS. Fritz Lang.
- 22 | EL CIUDADANO KANE. Orson Welles.
- 23 | LOS MAGNÍFICOS AMBERSONS. Orson Welles.
- 24 | LA NOCHE DEL CAZADOR. Charles Laughton.
- 25 | LA AVENTURA. Michelangelo Antonioni.
- 26 | LAS REGLAS DEL JUEGO. Jean Renoir.
- 27 | MUELLE DE BRUMAS. Marcel Carné.
- 28 | LA ATALANTE. Jean Vigo.
- 29 | LES ENFANTS DU PARADISE. Marcel Carné.
- 30 | FREAKS. Tod Browning.
- 31 | ROCCO Y SUS HERMANOS. Luchino Visconti.
- 32 | EL GATO PARDO. Luchino Visconti.
- 33 | THE INFORMER. John Ford.
- 34 | VIÑAS DE IRA. John Ford.
- 35 | ANDREI RUBLIOV. Andrei Tarkovsky.
- 36 | PATH OF GLORY. Stanley Kubrick.
- 37 | LA EDAD DE ORO. Luis Buñuel.
- 38 | LOS OLVIDADOS. Luis Buñuel.
- 39 | LOS 400 GOLPES. François Truffaut.
- 40 | JULES ET JIM. François Truffaut.
- 41 | EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN. David Wark Griffith.
- 42 | OCTUBRE. Sergei M. Eisenstein.
- 43 | EL ACORAZADO POTEMKIN. Sergei M. Eisenstein.
- 44 | LA TIERRA. Alexander Dovzhenko.
- 45 | IT'S A WONDERFUL LIFE. Frank Capra.
- 46 | SUNSET BOULEVARD. Billy Wilder.
- 47 | EL SIRVIENTE. Joseph Losey.
- 48 | CANTANDO BAJO LA LLUVIA. Gene Kelly y Stanley Donen.
- 49 | HITLER UN FILM DE ALEMANIA. Hans Jürgen Syberberg.
- 50 | ACCATONE. Pier Paolo Pasolini.
- 51 | ALEMANIA AÑO CERO. Roberto Rossellini.
- 52 | CENIZAS Y DIAMANTES. Andrzej Wajda.
- 53 | LA PASAJERA. Andrzej Munk.
- 54 | EL CONFORMISTA. Bernardo Bertolucci.
- 55 | PSICOSIS. Alfred Hitchcock.
- 56 | EL HOMBRE QUE SABIA DEMASIADO. Alfred Hitchcock.
- 57 | HIROSHIMA MON AMOUR. Alain Resnais.
- 58 | JUANA DE ARCO. Carl Theodor Dreyer.
- 59 | UN CONDENADO A MUERTE SE ESCAPA. Robert Bresson.
- 60 | EL ÚLTIMO HOMBRE. F. W. Murnau.
- 61 | EL VIAJE DE LOS COMEDIANTES (O TIASSOS).  
Theo Angelopoulos.
- 62 | UN TRANVIA LLAMADO DESEO. Elia Kazan.
- 63 | EN EL CURSO DEL TIEMPO. Wim Wenders.
- 64 | EL DEMONIO Y LA CARNE. Clarence Brown.
- 65 | LA CAIDA DE SAN PETERSBURGO. Vsevolod Pudovkin.
- 66 | EL MAQUINISTA DE LA GENERAL. Buster Keaton.
- 67 | TO BE OR NOT TO BE. Ernst Ludwig.
- 68 | DRACULA. James Whale.
- 69 | FRANKENSTEIN. James Whale.
- 70 | CAT PEOPLE. Jacques Tourneur.
- 71 | GILDA. King Vidor.
- 72 | ALELUYAS LAS COLINAS. Hermanos Molras.
- 73 | EL ANGEL AZUL. Josef von Sternberg.
- 74 | M, EL VAMPIRO. Fritz Lang.
- 75 | RIFI. Jules Dassin.
- 76 | LOS PUÑOS EN LOS BOLSILLOS. Marco Bellocchio.
- 77 | MALASANGRE. Leos Carax.
- 78 | PATHER PANCHALI. Satyajit Ray.
- 79 | EL GOLEM. Paul Wegener.
- 80 | LAURA. Otto Preminger.
- 81 | LOLA MONTES. Max Ophüls.
- 82 | PIERROT LE FOU. Jean Luc Godard
- 83 | CASABLANCA. Michael Curtiz.
- 84 | EL TERCER HOMBRE. Carol Reed.
- 85 | NAPOLEÓN. Abel Gance.
- 86 | UNA NOCHE EN LA OPERA. Sam Wood con los hermanos Marx.
- 87 | EL MAGO DE OZ. George Cuckor.
- 88 | EXTRAÑOS EN EL PARAISO. Jim Jarmusch.
- 89 | EL TORO SALVAJE. Martin Scorsese.
- 90 | BERLÍN ALEXANDERPLATZ. Rainer Werner Fassbinder.
- 91 | MEPHISTO. István Szabó.
- 92 | JFK. Oliver Stone.
- 93 | GRITOS Y SUSURROS. Ingmar Bergman.
- 94 | NOS AMAMOS TANTO. Ettore Scola.
- 95 | ESCENAS DE CAZA EN LA BAJA BAVIERA. Peter Fleischmann.
- 96 | APOCALYPSE NOW. Francis Ford Coppola.
- 97 | SCARFACE. Howard Hawks.
- 98 | LA CONDICIÓN HUMANA. Masaki Kobayashi.
- 99 | RAN. Akira Kurosawa.
- 100 | EL TESORO DE SIERRA MADRE. John Huston.

## b) Listado del escritor venezolano Nelson Cordido Las cien mejores películas que debe “conocer” (HASTA EL 2009)

*La lista original incluye 250 películas y puede continuar creciendo pero para efectos de facilitar la comparación con las otras listas en base a 100 que verán en las siguientes tablas, hubo que reducirla a 100 películas y clasificarlas de 1 a 100*

#	PUNTAJE	PELÍCULA
1	10,0	El Padrino (1972)
2	10,0	Casablanca (1942)
3	10,0	El padrino II (1974)
4	9,9	Lo que el viento se llevó (1939)
5	9,8	Cinema Paradiso (1988)
6	9,7	2001: una odisea del espacio (1968)
7	9,7	El secreto de sus ojos (2009)
8	9,5	El graduado (1967)
9	9,3	Dogville (2003)
10	9,0	Trainspotting (1996)
11	9,0	Cadena perpetua (1994)
12	9,0	La lista de Schindler (1993)
13	9,0	Requiem por un sueño (2000)
14	8,9	La vida es bella (1997)
15	8,9	El camino de los sueños (2001)
16	8,8	Ciudadano Kane (1941)
17	8,8	La ventana indiscreta (1954)
18	8,8	Psicosis (1960)
19	8,7	Memento (2000)
20	8,7	Lunas de hiel (1992)
21	8,7	Irreversible (2002)
22	8,6	Matrix (1999)
23	8,6	El resplandor (1980)
24	8,5	Chinatown (1974)
25	8,5	American history X (1998)
26	8,5	Cenizas del paraíso (1997)
27	8,4	La caída (2004)
28	8,4	La naranja mecánica (1971)
29	8,3	Sospechosos habituales (1995)
30	8,3	La vida de los otros (2006)
31	8,3	Amores perros (2000)
32	8,2	Rosaura a las diez (1958)
33	8,1	El cartero (1994)
34	8,1	El laberinto del fauno (2006)
35	8,0	La provocación (Match Point) (2005)
36	8,0	Tiempos violentos (Pulp Fiction) (1994)
37	8,0	El acorazado Potemkin (1925)
38	8,0	Cabaret (1972)
39	8,0	Eva al desnudo (1950)
40	7,9	Los siete pecados capitales (1995)
41	7,9	Qué bello es vivir (1946)
42	7,8	El silencio de los inocentes (1991)
43	7,8	Amelie (2001)
44	7,8	Taxi Driver (1976)
45	7,7	Belleza Americana (1999)
46	7,7	Metrópolis (1927)
47	7,7	El profesional (1994)
48	7,6	El submarino (1981)
49	7,6	Cantando bajo la lluvia (1953)
50	7,6	Vidas cruzadas (Crash) (2004)

#	PUNTAJE	PELÍCULA
51	7,6	Manhattan (1979)
52	7,5	Los cuatrocientos golpes (1959)
53	7,4	Forrest Gump (1994)
54	7,4	La soga (1948)
55	7,4	Brazil (1985)
56	7,4	Érase una vez en América (1984)
57	7,3	La rosa blanca (2005)
58	7,3	Atrapado sin salida (1975)
59	7,3	Invasiones Bárbaras (2003)
60	7,3	Abre los ojos (Open Your Eyes) (1997)
61	7,3	Hannah y sus hermanas (1986)
62	7,3	El quimérico inquilino (1976)
63	7,2	Babel (2006)
64	7,2	La tregua (1974)
65	7,1	El tambor de Hojalata (1979)
66	7,1	Juego mortal (1972)
67	7,1	París, Texas (1984)
68	7,0	El pianista (2002)
69	7,0	Delicatessen (1991)
70	7,0	Rashomon (1950)
71	7,0	El tercer hombre (1949)
72	7,0	El club de la pelea (1999)
73	7,0	El crepúsculo de los dioses (1950)
74	7,0	Senderos de gloria (1957)
75	7,0	La celebración (1998)
76	7,0	El apartamento (1960)
77	7,0	Blade Runner (1982)
78	7,0	Quién quiere ser millonario (2008)
79	6,9	Doce hombres sin piedad (1957)
80	6,9	El verdugo (1963)
81	6,8	M, El vampiro de Dusseldorf (1931)
82	6,8	Alien (1979)
83	6,8	Rififi (1955)
84	6,7	El halcón maltés (1941)
85	6,7	Oldboy (2003)
86	6,6	El ángel exterminador (1962)
87	6,5	Viaje a la Luna (1902)
88	6,5	Las noches de Cabiria (1957)
89	6,5	Los mejores años de nuestras vidas (1946)
90	6,4	Ladrón de bicicletas (1948)
91	6,4	El matrimonio de María Braun (1979)
92	6,4	Al final de la escapada (1960)
93	6,3	Casino Royal (2006)
94	6,3	Una jornada particular (1977)
95	6,2	Un hombre y una mujer (1966)
96	6,2	Cría cuervos (1976)
97	6,1	Fantasia (1940)
98	6,1	Pesadilla antes de Navidad (1993)
99	6,1	El dependiente (1969)
100	6,1	Araya (1959)

## c) Listado de las cien mejores películas del siglo XXI según los críticos

La BBC Culture ha publicado una selección de las cien mejores películas del siglo XXI, después de consultar a 177 críticos de cine de todo el mundo. (publicamos solamente las cincuenta primeras):

- 1 | 'Mulholland Drive' (David Lynch, 2001)
- 2 | 'Deseando amar' (In the Mood for Love, Wong Kar-wai, 2000)
- 3 | 'Pozos de ambición' (There Will Be Blood, Paul Thomas Anderson, 2007)
- 4 | 'El viaje de Chihiro' (Spirited Away, Hayao Miyazaki, 2001)
- 5 | 'Boyhood' (Momentos de una vida) (Richard Linklater, 2014)
- 6 | '¡Olvídate de mí!' (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, Michel Gondry, 2004)
- 7 | 'El árbol de la vida' (The Tree of Life, Terrence Malick, 2011)
- 8 | 'Yi Yi' (Edward Yang, 2000)
- 9 | 'Nader y Simin, una separación' (A Separation, Asghar Farhadi, 2011)
- 10 | 'No es país para viejos' (No Country for Old Men, Joel & Ethan Coen, 2007)
- 11 | 'A propósito de Llewyn Davis' (Inside Llewyn Davis, Joel & Ethan Coen, 2013)
- 12 | 'Zodiac' (David Fincher, 2007)
- 13 | 'Hijos de los hombres' (Children of Men, Alfonso Cuarón, 2006)
- 14 | 'The Act of Killing' (Joshua Oppenheimer, 2012)
- 15 | '4 meses, 3 semanas y 2 días' (4 Months, 3 Weeks and 2 Days, Cristian Mungiu, 2007)
- 16 | 'Holy Motors' (Leos Carax, 2012)
- 17 | 'El laberinto del fauno' (Pan's Labyrinth, Guillermo Del Toro, 2006)
- 18 | 'La cinta blanca' (The White Ribbon, Michael Haneke, 2009)
- 19 | 'Mad Max: Furia en la carretera' (Mad Max: Fury Road, George Miller, 2015)
- 20 | 'Synecdoche, New York' (Charlie Kaufman, 2008)
- 21 | 'El Gran Hotel Budapest' (The Grand Budapest Hotel, Wes Anderson, 2014)
- 22 | 'Lost in Translation' (Sofia Coppola, 2003)
- 23 | 'Caché (Escondido)' (Michael Haneke, 2005)
- 24 | 'The Master' (Paul Thomas Anderson, 2012)
- 25 | 'Memento' (Christopher Nolan, 2000)
- 26 | 'La última noche' (25th Hour, Spike Lee, 2002)
- 27 | 'La red social' (The Social Network, David Fincher, 2010)
- 28 | 'Hable con ella' (Pedro Almodóvar, 2002)
- 29 | 'WALL·E' (Andrew Stanton, 2008)
- 30 | 'Oldboy' (Park Chan-wook, 2003)
- 31 | 'Margaret' (Kenneth Lonergan, 2011)
- 32 | 'La vida de los otros' (The Lives of Others, Florian Henckel von Donnersmarck, 2006)
- 33 | 'El caballero oscuro' (The Dark Knight, Christopher Nolan, 2008)
- 34 | 'El hijo de Saúl' (Son of Saul, Laszlo Nemes, 2015)
- 35 | 'Tigre y dragón' (Crouching Tiger, Hidden Dragon, Ang Lee, 2000)
- 36 | 'Timbuktu' (Abderrahmane Sissako, 2014)
- 37 | 'Tío Boonmee recuerda sus vidas pasadas' (Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives, Apichatpong Weerasethakul, 2010)
- 38 | 'Ciudad de Dios' (City of God, Fernando Meirelles and Kátia Lund, 2002)
- 39 | 'El nuevo mundo' (The New World, Terrence Malick, 2005)
- 40 | 'Brokeback Mountain' (Ang Lee, 2005)
- 41 | 'Del revés' (Inside Out, Pete Docter, 2015)
- 42 | 'Amor' (Amour, Michael Haneke, 2012)
- 43 | 'Melancolía' (Melancholia, Lars von Trier, 2011)
- 44 | '12 años de esclavitud' (12 Years a Slave, Steve McQueen, 2013)
- 45 | 'La vida de Adèle' (Blue Is the Warmest Color, Abdellatif Kechiche, 2013)
- 46 | 'Copia certificada' (Certified Copy, Abbas Kiarostami, 2010)
- 47 | 'Leviatán' (Leviathan, Andrey Zvyagintsev, 2014)
- 48 | 'Brooklyn' (John Crowley, 2015)
- 49 | 'Adiós al lenguaje' (Goodbye to Language, Jean-Luc Godard, 2014)
- 50 | 'The Assassin' (Hou Hsiao-hsien, 2015)



# Hablemos



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

# El periodismo venezolano enfrenta el autoritarismo del siglo XXI con imaginación y mucha cautela

*Un conjunto de especialistas en el derecho, la psicología, la historia, el periodismo y los derechos humanos reflexionó durante tres días en torno al desafío de hacer periodismo en un contexto de autoritarismo, traducido en violencia de Estado y control sobre la información, que tiende a hacerse cada vez más absoluto y que busca crear una o varias realidades paralelas.*

MARUJA DAGNINO

Entre abril de 2017 y el 17 de agosto, cuando el Instituto Prensa y Sociedad de Venezuela inició el ciclo de conversatorios *Periodismo en el autoritarismo del siglo XXI*, el Observatorio Venezolano de Conflictividad Social había contabilizado 163 muertes en el contexto de las protestas ciudadanas. Marco Ponce, director de la ONG dedicada a tomar el pulso a los procesos sociales venezolanos, explicó que 70 % de las protestas en Venezuela durante cinco años estuvieron relacionadas con la defensa de los derechos económicos, sociales y culturales, y que las muertes durante las protestas se incrementaron luego de la implementación del llamado Plan Zamora, fórmula del Gobierno para reprimir las manifestaciones ciudadanas.

Marco Ponce calificó como una “masacre” las muertes ocurridas el 30 de julio durante la elección de la ANC. “Por primera vez –dice *Efecto Cocuyo*– en al menos 25 años Venezuela celebra un proceso electoral signado por la violencia política que, en menos de doce horas, sumó diez personas asesinadas y un ataque, también sin precedentes, en el cual resultaron

heridos nueve funcionarios policiales cuando intentaban reprimir a manifestantes”. Y, “por primera vez –dijo Marianela Balbi, directora ejecutiva de IPYS Venezuela– hoy tenemos tres periodistas procesados en tribunales militares”.

En 86 días de protestas –del 28 de abril al 22 de junio– IPYS Venezuela registró 199 casos de transgresiones a la libertad de expresión, que concentran 539 violaciones. Más de la mitad fueron agresiones físicas y ataques. El número de casos en este período supera en 368 % al número registrado en el contexto de manifestaciones durante 2016, cuando se contabilizaron 54 casos en el marco de protestas ciudadanas. Y fueron además 242 % más de los casos registrados en el primer trimestre de 2017, cuando IPYS Venezuela publicó 82 alertas.

Estos datos representan una escalada de violencia contra la prensa, que horadan las libertades ciudadanas en su derecho a recibir información oportuna y verificada, y dejan un campo propicio para sembrar rumores falsos como parte de una estrategia de desinformar e



**Nos encontramos frente a un Estado que ha pasado de basar su poder en un líder carismático y populista hacia un Estado al que ya no le interesa la popularidad. La ha sustituido por la confiscación de los derechos civiles, y basa su permanencia política en la dominación a través de la fuerza...**

instaurar una cultura de incertidumbre contraria a los derechos humanos.

En este contexto de violencia directa e indirecta contra la prensa –que incluye la amenaza de un proyecto de ley de la sobrevenida Asamblea Nacional Constituyente para regular el uso de las redes sociales bajo delitos de incitación al odio, entre otros– es necesario que los periodistas prevean fórmulas para enfrentar el autoritarismo del siglo XXI.

Durante tres días Luz Mely Reyes (*Efecto Cocuyo*), Marco Ponce (OVCS), Carmen Andrea Rengifo (Apex), Laura Helena Castillo (*BusTV*), César Batiz (*El Pitazo*), Ronnie Boquier (Cofavic), Ronna Risquez (*Runrunes*), Marisol Ramírez (Cesap, Cendes), Margarita López Maya (historiadora, analista político), Mariengracia Chirinos y Marianela Balbi (IPYS Venezuela) y Alonso Moleiro (*Vivoplay*) como moderadores, estuvieron analizando desde el periodismo y las ciencias sociales el fenómeno de hacer periodismo bajo una estructura de Estado autoritario con vocación totalitaria, como lo describió López Maya.

Durante estos tres conversatorios, realizados en el Centro Cultural Chacao en Caracas y también a través de un Webinar, los panelistas hicieron el ejercicio de reflexionar en torno a qué pueden hacer los periodistas y los medios para

sortear las dificultades impuestas en este contexto de violaciones a la libertad de expresión, que cada día se hacen más intensas.

### ALGUNAS DE LAS CONCLUSIONES DE ESTOS DÍAS FUERON:

- Los periodistas son, por principio, activistas de los DD.HH. Su trabajo se fundamenta inequívocamente en la defensa de los derechos ciudadanos, la lucha contra la corrupción, la injusticia, y el oficio tiene como base el ejercicio de la libertad de expresión para el ejercicio de la contraloría del poder. Poner el espacio de reflexión en una perspectiva de DD.HH. ayuda a esbozar un camino hacia el reencuentro con y de la sociedad polarizada.

<https://twitter.com/Mariengraciastatus/900753498240950272>

- Nos encontramos frente a un Estado que ha pasado de basar su poder en un líder carismático y populista hacia un Estado al que ya no le interesa la popularidad. La ha sustituido por la confiscación de los derechos civiles, y basa su permanencia política en la dominación a través de la fuerza, a costa de su impopularidad, que a efectos del Estado autoritario no tiene ninguna importancia. “Al Gobierno no le interesa tener popularidad ni realizar elecciones. Busca la legitimación por otra vía”, dice López Maya.

<https://twitter.com/Mariengracia/status/900766606602719232>

- Sobre la base de la persecución a la prensa, el Gobierno logra alterar la ecología de medios, asignarse las frecuencias del espectro radioeléctrico, estimular mediante el chantaje y el asedio la compra-venta de medios, que se desplazan hacia poderes complacientes con el Estado. Así construyen paso a paso su anunciada hegemonía comunicacional, imponiendo por la fuerza el lenguaje del socialismo del siglo XXI, en el que se prohíben algunos términos incómodos y se sustituyen por eufemismos. Riegan por doquiera un lenguaje ofensivo e incriminatorio para destruir a la prensa y construir así una ficción de país.

<https://twitter.com/ProAcceso/status/900838068512587776>

- En medio de este paisaje, el Estado no solo niega el acceso a la información oficial, sino que crea matrices de opinión basadas en noticias falsas, mediante sus “ejércitos de troles” y su red de medios. Este exceso de informaciones contradictorias produce un debilitamiento moral y mina la capacidad de discernimiento entre la realidad y la fantasía.

<https://twitter.com/NoMasGuiso/status/903367878807871492>

- Desmontar, rechazar, evadir el lenguaje hegemónico a través del cual el Estado construye la ficción, debe ser una prioridad para los periodistas, intelectuales y defensores de los DD.HH.

<https://twitter.com/ClavelRangel/status/898206442150391808>

- Los periodistas, medios y ciudadanos tienen que buscar modos creativos de contribuir a desmontar ese lenguaje dominante y sortear la censura, para darle nuevos sentidos a la realidad. Ejemplo de esto son iniciativas como *Bus TV*, *Dame Letra*, *Reporte Ya*, proyectos que incluyen a veces talleres de periodismo ciudadano, para establecer puentes entre la noticia y los medios, de manera que la ciudadanía sea capaz de transmitir y recibir información veraz y documentada.

[https://twitter.com/\\_CEPAZ/status/903277287973511170](https://twitter.com/_CEPAZ/status/903277287973511170)

- Lograr alianzas entre medios para publicar simultáneamente las informaciones, trabajos de investigación, etcétera, es vital para minimizar los costos de la represión, y reforzar la idea de cohesión frente a la información unívoca de los medios del Estado y los medios privados alineados con el Estado.

<https://twitter.com/ProAcceso/status/900865380855500800>

- Algunos periodistas han optado por no firmar sus textos para protegerse de las demandas, persecuciones, detenciones arbitrarias y cualquier otro mecanismo de represalias y de presión.

<https://twitter.com/NoMasGuiso/status/900730496937844736>

- Los periodistas y trabajadores de la prensa en general tienen que establecer protocolos de seguridad psicológica, física y emocional para soportar las presiones a las que están cotidianamente expuestos, incluyendo la violencia de

la que son objeto o la que están obligados a abordar en sus coberturas periodísticas.

<https://twitter.com/MIKAngel777/status/900722853485699072>

- Los periodistas que hacen trabajos riesgosos, deben mantener a la familia informada de lo que hacen, pero al mismo tiempo sin dar demasiados detalles. Es necesario mitigar la ansiedad que les produce la situación a la que están expuestos los periodistas.

<https://twitter.com/ipysvenezuela/status/901108359146983426>

- Los periodistas y trabajadores de la prensa deben contar también con protocolos legales en caso de detenciones arbitrarias, demandas o cualquier tipo de acoso judicial, que incluya teléfonos de emergencia de abogados de confianza. Los medios también deben contemplar estos protocolos para la protección de sus trabajadores. Empoderar al ciudadano en materia jurídica también hace la diferencia. Que las víctimas conozcan las leyes ayuda a crear un ambiente psicológico de supremacía. Los allanamientos, por ejemplo, necesitan una orden judicial de un tribunal. La llamada *Operación tuntuñ*, por ejemplo, no es legal ni es ética.

<https://twitter.com/ProAcceso/status/900722939993235456>

- Crear grupos de apoyo para eludir juntos la depresión, el estrés y la desesperanza ante un sistema de gobierno que busca y avanza hacia





el control absoluto de las instituciones y de los ciudadanos. Y buscar juntos actividades de intercambio en los que prealezcan actividades de placer y de colaboración.

[https://twitter.com/CESAP\\_AC/status/902199873231040512](https://twitter.com/CESAP_AC/status/902199873231040512)

- Realizar actividades que ayuden a canalizar las emociones y a desconectarse temporalmente del aturdimiento producto del exceso de información, que incluye una enorme cantidad de datos sin confirmar, que generalmente buscan confundir a la ciudadanía y detrás de los cuales no se sabe a ciencia cierta a qué poder obedecen. Cocinar, hacer deportes, actividades manuales, artesanales, o artísticas son buenos ejemplos de qué hacer para relajarse.

<https://twitter.com/ipysvenezuela/status/901108373659287552>

- Vincularse en lo posible a movimientos civiles, grupos, organizaciones, que permitan una participación creativa y estructurada para incidir positivamente en el entorno inmediato, y espe-

cialmente crear redes alternativas de información verificada es una manera estructurada de contrarrestar la ansiedad y evitar la depresión.

<https://twitter.com/ProAcceso/status/903275475816116224>

- Aunque su material no vaya a ser publicado de inmediato, los periodistas deben dejar registro de todo. Ese material servirá para reconstruir los hechos y reparar a las víctimas con el eventual retorno de las condiciones democráticas, que incluyen la libertad de expresión y el derecho al acceso a la información.

<https://twitter.com/ipysvenezuela/status/900742571948998656>

#### **MARUJA DAGNINO**

*Periodista y escritora. Trabaja en el área de investigación con el Instituto de Prensa y Sociedad –Venezuela (IPYS)*



EDICIÓN  
ANIVERSARIA  
Nº 800

## El Centro Gumilla y el viraje en la acción social de los jesuitas

“ El paso generacional de los  
directores ha marcado  
estratégicamente al Centro Gumilla”.



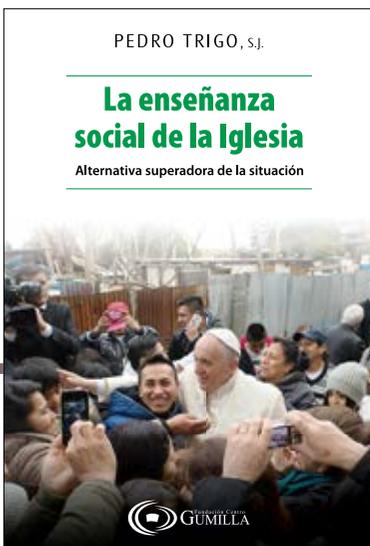
Por **Jesús María Aguirre, S.J.**  
Director del Centro Gumilla 2010-2013 y miembro  
del Consejo de Redacción de SIC.

## Novedades editoriales



(...) los cristianos  
necesitamos reflexionar  
estos temas, tan acuciantes  
y tan necesitados de  
esclarecimiento, desde  
nuestra fe cristiana.  
Lo que tratamos es de dar  
materia para esta reflexión,  
en todo caso imprescindible.

**Pedro Trigo, S.J.**



Y en esta Sociedad  
Red, también llamada  
del Conocimiento, la  
competencia cultural por  
el desarrollo de la mejor  
enciclopedia sobre el saber  
universal no es sino la punta  
del iceberg de la lucha por  
el dominio mundial de la  
inteligencia colectiva en la  
fase de globalización.

**Jesús María Aguirre, S.J.**

[www.gumilla.org](http://www.gumilla.org)



# Reinvenciones periodísticas para vencer la censura en Latinoamérica

*En tiempos difíciles para la libertad de expresión en Venezuela, es preciso contrastar situaciones con otras latitudes de la región, con antecedentes duros en materia de censura, violencia y asesinato de periodistas.*

**LEÓN HERNÁNDEZ**

En los países latinoamericanos, hablar de censura suele reducirse a la práctica de determinados gobiernos relativa a imponer sanciones o emprender acciones judiciales, administrativas o presiones directas o indirectas para evitar la difusión masiva de contenidos considerados inconvenientes por la élite en el poder.

En Latinoamérica, generalmente, el lenguaje más relativo a odio o a sectarismo social o exaltaciones a la lucha de clases, suele venir de ciertas élites gubernamentales que aplican la censura para controlar la difusión de ideas, en aras de controlar el pensamiento de las masas. En otras latitudes, incluyendo Estados Unidos, hablar de censura es mayormente vinculado con una práctica oficial por salvaguardar secretos de Estado o proteger a la población de ciertos mensajes.

Poco se comprende la acción censoradora que puede devenir de grupos no oficiales, incluyendo el crimen organizado, que también puede ejercer informalmente el rol de restringir el discurso en medios, al provocar temor o inhibición de parte de periodistas que evitan escribir sobre determinados temas, para evitar ser amenazados o asesinados.

En agosto de este año, una conferencia realizada en la Universidad Rafael Bellosó Chacín, en la ciudad de Doral, Florida, Estados Unidos, –organizada por la Fundación por Nuestra Tierra, ente que promueve valores democráticos a través del periodismo independiente–, contrastó realidades de diversos entornos hostiles para la libertad de expresión en diversas naciones latinoamericanas, a saber, México, Cuba y Venezuela.

En este artículo se hará mención a tópicos abordados, apuntando a caminos que se transitan para la reinvención del ejercicio periodístico en procura de evadir la mordaza, la estructura censoradora o la pretensión de modelar los mensajes y suprimir el derecho de las audiencias a estar informadas.

## **EL CASO MEXICANO**

En México han sido asesinados por el crimen organizado 126 periodistas desde el año 2000. Analistas lo ven como el país sin guerra ni conflicto bélico más peligroso para el ejercicio periodístico. “Que nos maten a todos, si esa es la condena de muerte por reportear este infierno”,

## HABLEMOS

llegó a escribir el periodista Javier Valdez, asesinado el 19 de mayo de este año en Culiacán, estado de Sinaloa. Era un profesional conocido por su valor, ganado con libros de su autoría, tales como *Malayerba*, *Miss Narco*, *Los morros del narco*, *Narcoperiodismo*, entre otros.

La periodista mexicana María Idalia Gómez, experta en temas vinculados a derechos humanos y cobertura del narcotráfico, tiene 24 años en ejercicio y conoce de cerca la lucha de profesionales de la información en su país. La comunicadora relata que:

**El hecho de que oficialmente no haya un ente aplicando censura previa o posterior, en medio de una democracia, no quiere decir que no haya censura. En la nación azteca se observa incapacidad para alcanzar una libertad de expresión plena, al limitarse los contenidos para hacerlos menos ‘riesgosos’.**

Hay lugares en este momento en donde no se puede escribir, no se puede hablar de hechos tan sencillos como un arrollamiento, un secuestro, una extorsión, algo que puede ser visto sencillamente como un hecho criminal. En otros, no se puede hablar de ciertos personajes, de políticos o empresarios. En otros,

la apariencia de la libertad ha generado que los compañeros se pongan en mucho más riesgo, porque cuando se tocan ciertas fibras que no se conocen, como por ejemplo pequeños vínculos de empresas, o alguna operación o captura, es posible que un compañero pueda ser secuestrado, amenazado o asesinado.

La presión sobre medios de comunicación que reviste la acción del crimen organizado en México, inhibiendo a muchos periodistas y empresas difusoras de varias regiones en el tratamiento o selección de ciertos temas, puede ser vista como censura, o al menos gestora de autocensura, pues en efectos pragmáticos se traduce en que las audiencias estén menos informadas en cuanto al fenómeno del crimen organizado y sus consecuencias.

El hecho de que oficialmente no haya un ente aplicando censura previa o posterior, en medio de una democracia, no quiere decir que no haya censura. En la nación azteca se observa incapacidad para alcanzar una libertad de expresión plena, al limitarse los contenidos para hacerlos

menos “riesgosos”. El derecho a la libre circulación de información no solo es del emisor, también lo es del receptor, quien deja de percibir ese trozo de realidad con claridad, en función del interés de un grupo de presión.

Gómez señala que las amenazas más sencillas se vinculan a denuncias de supuesta difamación, manejadas en instancias jurídicas. Pero aclara que las situaciones más riesgosas para el ejercicio se derivan de otro problema, sobre el cual, denuncia, no existe clara consciencia en México.

Comenzaron como grupos criminales que antes tenían códigos, entonces si no se metía uno con las familias, si no se decían mentiras, ellos respetaban de alguna manera las publicaciones, y solo si les afectaba mucho ya generaban alguna amenaza. Eran muy pocos los casos en que se producían asesinatos y se trataba más bien de sicarios poderosos. Pero esto fue evolucionando, debido a la corrupción y a la impunidad. Comenzó a ser muy fácil secuestrar, torturar o asesinar a un periodista.

Indica que en tiempo reciente se ha hecho más poderoso el crimen organizado y la corrupción de instituciones a diferentes niveles, encontrándose grupos criminales incluso vestidos de policías. Destaca que el tráfico de drogas es un flagelo en ascenso en México y que los narcotraficantes tienen estados fallidos en algunos sectores de la nación azteca.

“Si uno va a esos sectores para cubrir una nota no se puede ir como periodista. Tardar unos 20 días para publicarla y generalmente se hace sin el nombre”, indica la editora del portal de Internet “Eje Central”.

### EL CASO CUBANO

Aunque el régimen de Cuba tiene un amplio historial de violaciones de derechos humanos, es preciso seguir exponiendo la realidad de la isla y a continuación se hará referencia a observaciones sobre el deterioro o inexistencia de su libertad de expresión.

Lo peor que tienen las dictaduras es que convierten a los periodistas en activistas. Dejamos de ser perio-



Los periodistas  
Laura Weffer  
y Pedro Corzo

distas para convertirnos en activistas, porque cuando defendemos nuestro derecho a informar, ya estamos en cierta medida enfrentando a la autoritaridad que nos limita nuestros derechos.

Las palabras son del escritor y conferencista cubano Pedro Corzo, del medio *Radio Martí*, quien vivió bajo diversos tipos de censura en su país. En tiempo de Fulgencio Batista, conoció la censura parcial, con la cual el gobernante dictaminaba lo que los medios no podían informar.

Cuando el castrismo llega al poder, la situación cambió radicalmente. Creíamos que íbamos a tener una permanente libertad de prensa. No fue así. Se estableció en menos de dos años un control sin precedentes. Los medios de comunicación pasaron a ser del Estado. Desde 1959, los periodistas comenzaron a ir a prisión en Cuba. Somos el país que más periodistas presos políticos ha tenido en toda América Latina.

Señaló Corzo que la situación de Cuba se parece a la venezolana. “La censura en mi país ha sido y sigue siendo severa. No hay nada que no esté controlado en la medida que el Gobierno quiere. Somos el país con menos conexión en

Internet, que está censurada, hay páginas a las que no podemos acceder”.

Al periodista cubano, no obstante, no lo limita el presidio:

La labor de informar de un periodista es tan comprometida, que aún en el presidio los periodistas cumplen con su deber de informar. En las cárceles los periodistas hacían boletines informativos y hacían radios con una pequeña piedra de galena y con eso recibían señales de radio. Esos hombres que eran periodistas de oficio y que habían ido a prisión por informar, transcribían aquellas informaciones e iban leyendo esas informaciones piso por piso. Eran los primeros en ir a celdas de castigo.

“Como consecuencia de que el periodismo quedó concernido a los intereses del Estado, se generó lo que hoy se conoce como el periodismo independiente”, añadió.

Hoy día, mediante blogs y plataformas digitales como *Radio Martí* y *14 y Medio*, cubanos en el exilio se enteran de lo que ocurre en la isla.

## PEDRO CORZO

**La censura en mi país ha sido y sigue siendo severa. No hay nada que no esté controlado en la medida que el Gobierno quiere. Somos el país con menos conexión en Internet, que está censurada, hay páginas a las que no podemos acceder.**



### EL CASO VENEZOLANO

A partir del ascenso de Hugo Chávez al poder y durante la continuación de su revolución con Nicolás Maduro en el Ejecutivo nacional, el aparato institucional en Venezuela

ha sido empleado para cercenar el derecho a la libertad de expresión apelando a dos tácticas: la mordaza estructurada –con leyes que limitan este fundamento, así como arremetida económica y judicial de organismos del Estado y ataques a periodistas por parte de simpatizantes del oficialismo– y la manipulación tarifada –con empleo de la red de medios estatales, apertura de otros pro gobierno y compra de empresas mediáticas otrora críticas al manejo del poder, para establecer una máquina de propaganda.

Dicha máquina de propaganda también ha sido aliada de la “relectura” de episodios históricos del país, rescatándose o reeditándose la gesta de personajes venezolanos de la historia remota, tales como Ezequiel Zamora, y modificándose con intenciones ideológicas sucesos de data más contemporánea, tales como el 23 de

Enero de 1958, el Pacto de Punto Fijo y los aportes de ex presidentes y dirigentes políticos de la llamada Cuarta República, muchos de ellos demonizados por el discurso revolucionario. Estamos frente a una máquina goebbeliana con intentos de dialéctica histórica al servicio de la ideología de turno.

Laura Weffer, periodista especializada en investigación, es directora editorial y cofundadora de *Efecto Cocuyo*, plataforma digital de periodismo independiente que ha enfrentado la censura en Venezuela. Su emprendimiento entiende que el entorno del país para el ejercicio del periodismo independiente es hostil.

“Pero, ¿quién dijo miedo?”, es una de las frases de un video promocional de *Efecto Cocuyo*. Desde hace dos años, emplean las redes sociales y medios digitales para “iluminar” sobre lo que ocurre en Venezuela. “*Efecto Cocuyo* es una respuesta inmediata y si se quiere rápida a la censura sistemática que ha tratado de imponer el Gobierno venezolano”, señaló Weffer.

La periodista destaca que antes de 1999 Venezuela no tenía una democracia perfecta y que se hacían trabajos de investigación molestos para el poder. No obstante, destaca que desde el inicio de la revolución el Gobierno sistematizó la censura y obstruyó el acceso a la información, en algunos casos con uso de violencia. “Desde hace

### LAURA WEFFER

**La periodista destaca que antes de 1999 Venezuela no tenía una democracia perfecta y que se hacían trabajos de investigación molestos para el poder. No obstante, destaca que desde el inicio de la revolución el Gobierno sistematizó la censura y obstruyó el acceso a la información, en algunos casos con uso de violencia.**

años en Venezuela no tenemos cifras oficiales de prácticamente nada”, agregó, haciendo referencia, por ejemplo, a la no difusión oficial de las cifras de víctimas por la inseguridad y a la no publicación de los boletines epidemiológicos.

Para Weffer:

Tan importante es la libertad de expresión como el acceso a la información. El decálogo del buen periodista te dice que debes colocar la versión oficial. Y es muy difícil hacer esto cuando no hay acceso a esa versión oficial. Antes, había un espacio destinado únicamente para los periodistas en el Palacio de Miraflores, cada uno podía no solo escribir desde la sede, sino tener acceso a ministros, funcionarios e incluso al Presidente. Eso en el presente es impensable.

Se ha convertido en una práctica común en Venezuela, que los periodistas tengan que salir con chalecos antibalas y máscaras antigases, para hacer la cobertura. Tenemos periodistas que han sido apun- tados por fusiles, por cumplir con su deber de informar. Esto ha generado una creciente y cada vez más aguda censura y una dificultad muy profunda para acceder a la información, pero a la vez ha generado que los medios de comunicación encontremos salidas y atajos para informar. Es un acto de rebeldía poder informar y poder informar bien.

Los periodistas no nos podemos quedar callados, nos dijimos. No podemos hacerlo desde un medio de comunicación grande, por la censura. Pero han surgido una cantidad importante de medios digitales de comunicación, bajo la lógica de que es más económico y menos controlable por el Estado. Así nace *Efecto Cocuyo*, y en paralelo otros medios como *El Estímulo*, *El Pitazo*, *Runrunes*, todas expresiones de periodistas que queremos seguir informando dentro de un ambiente profundamente hostil.

Señaló que también han surgido redes entre periodistas, en solidaridad creciente, con la misión de brindarse respaldo para hacer frente a un régimen que perciben cada vez más autoritario. A pesar de que entienden que existe un peligro real de que se emitan nuevas modalidades de censura a medios digitales en el país, Weffer ve que dentro de la debacle y el “oscurantismo”, aún existen rayos de esperanza.

#### LEÓN HERNÁNDEZ

*Licenciado en Comunicación Social por la UCAB.*

*Magister en Comunicación Organizacional por la misma universidad.*

Ricardo Arispe

# INTERVENIDOS

Las sociedades y los sujetos intervenidos pierden soberanía, ven disminuida su libertad. Intervenir significa examinar, controlar, censurar, espiar, fiscalizar e interponerse con autoridad. Estas acepciones están referidas a modos de ejercer el poder, a la manera que una voluntad dominante tiene para penetrar en un espacio delimitado y actuar con autoridad. Sin embargo, intervenir también significa tomar parte en un asunto: interceder o mediar entre quienes pelean. Como verbo intransitivo equivale a ocurrir, acontecer.

La intervención tiene una complejidad particular pues apela a diversas acciones con propósitos desiguales. Aún así, las diferentes alternativas están relacionadas con una ubicación y un acontecimiento: estar entre (inter) y transformar lo dado.

Para sopesar semejante complejidad en la obra de Ricardo Arispe, llamada *Intervenidos*, es necesario adentrarse a través de dos vías. La primera cruza los dilemas de las sociedades contemporáneas y conecta con los efectos particulares de la crisis venezolana. La segunda, recorre los problemas de la fotografía y el arte del siglo veintiuno y llega hasta los confines fantasmales de la postfotografía. No se trata de trayectos paralelos, tampoco de alternativas. Ambas vías integran el mismo laberinto. Son parte de una operación cultural intrincada cuya misión es provocar y no exponer una obra definitiva.

*Intervenidos* es una metáfora de las difíciles relaciones del ciudadano contemporáneo con la

abundancia de información y las estrategias del poder. Su simbología, desplegada en una estructura expositiva no convencional, se refiere a la convivencia de los grandes datos con la escasez de recursos en el tercer mundo, a la opacidad de las organizaciones públicas y privadas con respecto a la transparencia de la vida íntima en las redes sociales, a la ilimitada producción de mensajes desde los centros de poder y la censura impuesta a los disidentes, a la pretensión de las ideologías por mantenerse inmunes y a la fragilidad del cuerpo humano cuando su integridad es violada por las tácticas de los sistemas dominantes.

El trabajo de Arispe es un discurso sobre la ambigüedad de la información. También sobre la inconsistencia de la identidad individual y colectiva de nuestro tiempo. Por eso, las contradicciones sociales, políticas y estéticas que aborda no son superadas en las imágenes. No obstante, en su interior los conflictos tienden a desbordarse y a estimular conceptos cuya solidez es sospechosa justo porque están en boga: postverdad, avatar y *millenials* entre otros. El asunto en *Intervenidos* no es solo la contradicción entre fuerzas opresoras y libertarias, sino la ambigüedad de los límites personales y sociales. Asimismo, no es una disertación sobre los linderos de la representación en el arte y la fotografía, pues lo fotográfico no tiene un espacio demarcado: es todo el espacio en sí mismo.



Galería de papel. Ricardo Arispe (2017)

### CUERPOS DÓCILES EN EL LABERINTO

En la instalación elaborada por Ricardo Arispe, las máscaras son artilugios mediadores entre la interioridad de los seres humanos y las contingencias de la vida. Sin embargo, no se refieren a objetos arquetipales, sagrados o mágicos. Se trata de simulacros visuales que operan como una contraseña: claves indispensables para el intercambio de datos entre el sujeto y el mundo. Funcionan como *passwords* que permiten integrar la confusión de la gente a la confusión de las ciudades. Están hechos, como todo código ofuscado, de fragmentos extraídos de materiales ordinarios e integrados de modo insólito: maculaturas, cintas de seguridad y láminas de zing entre otros.

Las máscaras en *Intervenidos* ofrecen una poética del tiempo y el espacio urbano. En ellas hay trazos extraídos de calles y avenidas, memorias de vidas comunes, leyes e indicios de la presencia de los medios de comunicación. Ellas no protegen ni conectan a sus usuarios con lo transcendental, a diferencia de los objetos sagrados. Su cometido es brutal: adosan las variables del caos global-local al rostro de unos seres híbridos, inconclusos, inseguros. La máscara viste al maniquí: modelo cliché del cuerpo humano de este siglo. También a los bustos de los héroes y las imágenes de los santos.

Arispe apela a la fragilidad del cuerpo y la identidad posthumana en su trabajo. Por eso todo está desmembrado en el espacio y, a la vez, integrado simbólicamente en el artificio de la máscara

ra-contraseña. Las lecturas, tal como las identidades, son provisionales. Y aunque el universo visual de la instalación está intervenido por leyes e informaciones cotidianas, no hay conceptos establecidos, soluciones políticas o límites visuales concretos. La sensibilidad imperante es la confusión pues, tal como ocurre con los medios y las redes, nada calla, no hay sistemas permanentes y ningún discurso domina al otro. El territorio imperante donde todas las intervenciones dominan, bien se trate de violación, espionaje, diálogo o mediación es el desconcierto.

En *Intervenidos* pueden asomarse temáticas y problemas concretos: contaminación, diabetes y escasez de medicamentos, pobreza, represión política, censura, resiliencia y activismo. También nombres de cómplices citados en la obra: José Vívenes, Juan Diego Pérez, Pancho Acuña, Jesús Briceño, Carolina Afonso, Max Provenzano, Cesibel Navas, Ana Mosquera, Victoria Arispe, Juan Marroquín, Alberto Asprino y Elvira Prieto. Sin embargo, las temáticas, los problemas y las personas están asediados por la volatilidad de la información. Arispe no está haciendo un panfleto, un catálogo o lanzando una denuncia; su trabajo es mostrar, dejar aparecer: intervenir como acontecer. Por eso *Intervenidos* es una operación cultural, la función del arte ahí es activar el performance de la sociedad del instante: la nuestra, la de todos quienes llegan hasta sus espacios en el Centro Cultural UCAB.

HUMBERTO VALDIVIESO