ISSN 2661-6602

VOLUMEN 4
2 NÚMERO
MAYO 2020

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

PUBLICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DEL ECUADOR

UArtes EDICIONES

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Volumen 4, Número 2

Mayo, 2020

ISSN 2661-6602

Artes EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES
Rectora: María Paulina Soto Labbé
Vicerrector de Investigación y Posgrado: Alfredo Palacio Paret

D. R. © Universidad de las Artes 2020
D. R. © De los autores 2020
Fotografía de portada: María Gabriela Colmenares

ISSN 2661-6602

UARTES EDICIONES
Director: José Miguel Cabrera Kozisek
Diseño y Maquetación: José Ignacio Quintana
Corrección de texto: Marelis Loreto Amoretti
Asistente editorial: Marcia Figueroa
Concepción gráfica: María Mercedes Salgado
editorial@uartes.edu.ec

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE
Universidad de las Artes
Volumen 4, Número 2. Mayo, 2020
ISSN 2661-6602

CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Juan M. Cueva (Ed. Asociado)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Universidad de las Artes (Ecuador)
Pablo Gamba	Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
Oliver Gaycken	University of Maryland (EE. UU.)
Yarí Pérez Marín	University of Durham (Reino Unido)

CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EE. UU.)
Gerry McCulloch	Goldsmiths. University of London (Reino Unido)
Joseph Moure	Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne (Francia)
Marc Nicholas (†)	École Nationale Supérieure des métiers de l'image et du son (La Fémis) (Francia)
Paul Schroeder	Amherst College (EE. UU.)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)
Marta Díaz	Universidad de las Artes (Ecuador)

Fuera de Campo es una revista cuatrimestral arbitrada de cine editada por la Universidad de las Artes a orillas del manso Río Guayas en la ciudad de Guayaquil, Ecuador. Todos los textos incluidos en la sección Artículos han sido sometidos al arbitraje ciego de dos expertos ajenos a la Universidad de las Artes.
La Universidad de las Artes no es dueña de las imágenes fotográficas que ilustran los artículos. En todos los casos hemos respetado el principio del uso justo de las fotografías pues las mismas: a) tienen un fin académico, b) no buscan el lucro y c) ilustran puntos sobre la película de la que se habla. Para tratar cualquier asunto relacionado a los derechos de autor de las imágenes incluidas en la revista por favor póngase en contacto con nosotros.
Fuera de Campo forma parte del Directorio de Latindex y del Hispanic American Periodicals Index (HAPI).

UArtes EDICIONES

Fuera de Campo. Revista de Cine
Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador (090313)
Teléfono (+593) 4 259 0700 ext. 3048
revistadecine@uartes.edu.ec
www.uartes.edu.ec/fueradecampo

Índice

ARTÍCULOS

Excavando en los acervos fílmicos de las compañías petroleras en Venezuela: una experiencia de archivo
María Gabriela Colmenares 10

¿Es cine etnográfico? Reflexiones sobre la etnografía de la imagen como herramienta metodológica, a partir de una entrevista a una migrante venezolana en Buenos Aires
Maryoly Ibarra 44

Oposiciones binarias en "Song Song y Gatita" (John Woo, 2005): un análisis semiótico
Erasmo Ramírez 64

Hotel Monterey (1972): la estética de Edward Hopper, la soledad y el anónimo
Lulio García 74

MISCELÁNEA

Os múltiplos olhares sobre as produções das mulheres cineastas. Resenha do livro: Karla Holanda (org.), *Mulheres de Cinema* (Rio de Janeiro: Numa, 2019)
Cleonice Elias da Silva 87

"La gente debe motivarse a consumir otro tipo de cosas". Entrevista a Christian Obando
Joyner Salazar 99

Datos de los autores de los artículos 107
Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo* 108
Instrucciones para los autores 109
Declaración de Ética y Mala Praxis 110

10 Título inicial de *Lucha contra el paludismo* (1955, UFSV)

Excavando en los acervos fílmicos de las compañías petroleras en Venezuela: una experiencia de archivo

María Gabriela Colmenares
Universidad Central de Venezuela
Caracas, Venezuela
colmenares.mariag@gmail.com

TÍTULO: Excavando en los acervos fílmicos de las compañías petroleras en Venezuela: una experiencia de archivo
RESUMEN: Durante la investigación para mi tesis doctoral sobre el imaginario de la nación moderna en cine empresarial de la industria petrolera en Venezuela (1947-1968), emprendí una serie de pesquisas en los archivos fílmicos de las petroleras Creole y Shell, fragmentados y diseminados en instituciones patrimoniales y académicas venezolanas. Estas pesquisas fueron constitutivas de la construcción de mi objeto de estudio desde la perspectiva de la arqueología de los medios y me confrontaron con la problemática del archivo y la paradoja de la conservación de materiales fílmicos. En el presente artículo relato las tres fases de mis pesquisas en Venezuela, en medio de la destrucción material y simbólica de la modernidad venezolana a manos del régimen chavista. Presento, además, un balance de mis hallazgos de películas, publicaciones y fotografías de las compañías petroleras.
Palabras claves: cine empresarial, industria petrolera, archivo, archivos fílmicos, modernidad, Venezuela.

TITLE: Digging into the film stocks of oil companies in Venezuela: an archival experience
ABSTRACT: During the research for my doctoral thesis on the imagery of the modern nation in business cinema of the oil industry in Venezuela (1947-1968), I undertook a series of searches in the film archives of the oil companies Creole and Shell. These archives are fragmented and disseminated in Venezuelan academic institutions. I constructed this research from the perspective of media archeology which in turn made me confront the problem of archiving and the paradox of the conservation of filmic materials. In this article, I relate the three phases of my investigations in Venezuela, which was conducted in the midst of the material and symbolic destruction of Venezuelan modernity at the hands of the Chavista regime. I also present a balance of my findings from films, publications and photographs of the oil companies.
Keywords: business cinema, oil industry, film archives, archives, modernity, Venezuela.

RECIBIDO: 22/03/2020 ACEPTADO: 10/04/2020

Introducción

Desde 1914 hasta el 31 de diciembre de 1975, la actividad petrolera capitalista en Venezuela estuvo a cargo de corporaciones petroleras transnacionales. Al concluir la Segunda Guerra Mundial, las dos compañías con mayor participación en la producción de crudo venezolano eran la estadounidense Creole Petroleum Corporation (vinculada a la antigua Standard Oil, actual ExxonMobil) y la angloholandesa Shell. Dada la herencia colonial española, el Estado venezolano era propietario del subsuelo y sus riquezas. De allí que el concepto de extractivismo clásico, según el cual el Estado tiene un rol secundario o subordinado a las grandes corporaciones transnacionales que extraen recursos naturales,[1] solo puede explicar el modelo venezolano durante el régimen gomecista (1908-1935).

La Venezuela petrolera se comprende mucho mejor desde el concepto de renta como el pago que las compañías le hacen a los Estados propietarios del petróleo —caso de Venezuela— o a un propietario privado —como en los Estados Unidos—. En el primer caso, la renta la conforman la regalía y el impuesto sobre la renta, pues el Estado es a la vez propietario y soberano en una nación.[2] El modelo rentista da lugar, en ciertas condiciones y desde la perspectiva de la economía política, a los petroestados: en las naciones periféricas altamente dependientes de la renta petrolera, como Venezuela, la autoridad del Estado se deriva de su capacidad de extraer la renta y distribuirla internamente; esto lo convierte en un aparato distributivo con una economía disfuncional.[3] En Venezuela, esto solo fue posible tras la reforma petrolera de 1943, cuando el Estado demostró intereses independientes y contrapuestos a los de las petroleras y buscó, a través del *fifty-fifty,* captar una mayor porción de renta para distribuir. El petroestado venezolano en formación se desplegó, en el ámbito simbólico, como un Estado mágico que deslumbró a la sociedad venezolana con fantasías de modernidad y progreso instantáneos,[4] con su modo específico de organización social, su régimen político, su cultura y su imaginario social moderno característicos.

1 Eduardo Gudynas. *Extracciones, extractivismos y extrahecciones: un marco conceptual sobre la apropiación de recursos naturales* (Montevideo: Centro Latinoamericano de Ecología Social, 2013): 8. Disponible en: http://ambiental.net/wp-content/uploads/2015/12/GudynasApropiacionExtractivismoExtraheccionesOdeD2013.pdf

2 Luis Pedro España y Osmel Manzano. *Venezuela y su petróleo: el origen de la renta* (Caracas: Centro Gumilla-UCAB, 2003): 93-94.

3 Terry-Lynn Karl. *The Paradox of Plenty: Oil Booms and Petro-States* (Berkeley: University of California Press, 1997): posición 248-267, edición para Kindle.

4 Fernando Coronil. *El Estado mágico: naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2002): 5.

En este proceso, y para prolongar su permanencia en Venezuela, las compañías petroleras se alinearon con los proyectos de las élites que se sucedieron en el poder y con los intereses del poderoso petroestado que buscó presentarse como el principal agente modernizador.[5] En el ámbito simbólico, las petroleras le disputaron al Estado el rol de agente modernizador apoyándose en políticas de relaciones públicas que privilegiaron la producción de medios y discursos, articulados en constelaciones dirigidas tanto a su propia fuerza laboral como a la sociedad venezolana y sus élites: campañas publicitarias, revistas, libros, boletines, patrocinio de eventos culturales, programas radiofónicos, películas, programas televisivos y otros.

Durante la investigación de mi tesis, para obtener el título de doctora en Estudios Socioculturales de la Universidad Autónoma de Baja California en Mexicali (México),[6] abordé estas constelaciones de medios y discursos de las compañías petroleras en Venezuela desde la perspectiva de la arqueología de los medios o *Media Archaeology*. Este abordaje transdisciplinario proviene de la arqueología del saber como metodología que excava en busca de las condiciones de posibilidad que garantizan la relevancia material de objetos, enunciados, discursos, aparatos y usos.[7] Si la arqueología del saber estudia los discursos como prácticas en el archivo, donde se entrecruzan relaciones de poder y condiciones del saber,[8] la arqueología de los medios estudia el cine transversalmente, recontextualiza la imagen en movimiento y las lógicas culturales y tecnológicas que unen y separan a diferentes medios.[9] Se conecta con las nuevas historias del cine enfocadas en la circulación; con la historia sociocultural y los enfoques histórico-pragmáticos que analizan usos del cine previamente no abordados como objetos de estudio ni preservación.[10]

5 Miguel Tinker Salas. *The Enduring Legacy: Oil, Culture and Society in Venezuela* (Durham: Duke University Press, 2009): posición 3687-3695, edición para Kindle.

6 María Gabriela Colmenares España. "Venezuela en marcha: imaginario social y representaciones de la nación moderna en el cine empresarial de la industria petrolera en Venezuela (1947-1968)" (Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Baja California, 2019).

7 Jussi Parikka. *What is Media Archaeology?* (Cambridge: Polity Press, 2012): 6.

8 Michel Foucault. *La arqueología del saber* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2002): 223.

9 Thomas Elsaesser. "Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media", en *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, ed. de Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009): 29.

10 Patrick Vonderau. "Introduction: On Advertising's Relation to Moving Pictures", en *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*, ed. de Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau (Londres: British Film Institute, 2016): 3.

Este abordaje se centra en los usos heterogéneos del cine diferentes al entretenimiento —cine familiar, educativo, empresarial— fuera de las salas cinematográficas comerciales y los designa con la etiqueta *multi-sited cinema*, es decir, cine multisituado.[11] La valoración del cine multisituado transformó la comprensión y las prácticas de los archivos fílmicos, especialmente en lo que concierne a la colaboración entre archivólogos y académicos para conservar y estudiar materiales tradicionalmente ignorados.

Dentro del cine multisituado, la noción de cine utilitario designa un amplio subconjunto de filmes que buscan inducir la cooperación de su público —potenciales clientes, trabajadores, votantes— con la instancia responsable de su producción, su circulación y su exhibición —anunciantes, gobiernos, empresas—. Su lógica es inversa a la del cine como entretenimiento comercial: quien encarga el filme no busca ganar dinero con su producción, distribución y exhibición sino que paga para que los filmes se hagan y se exhiban.[12] Los usos del cine en la publicidad, la propaganda y las relaciones públicas de las empresas públicas y privadas son cine utilitario.

Las organizaciones industriales han producido y utilizado grandes cantidades de imágenes técnicamente generadas: fotografía, cine y, finalmente, video. Estas imágenes representan instalaciones industriales, maquinaria, historias de productos, registros de empleados, visitas a las fábricas, reuniones corporativas, juntas de accionistas, participación en ferias y otros eventos industriales y comerciales, entrenamiento del personal, acontecimientos sociales internos.[13] El cine se sumó a los medios y discursos empresariales en Alemania, donde Krupp abrió su unidad interna de producción fílmica en 1913;[14] y en Estados Unidos con la Ford, en 1914.[15] Las tecnolo-

11 Gregory A. Waller. "*International Harvester, Business Screen and the History of Advertising Film*", en Films that Sell: Moving Pictures and Advertising, ed. de Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau (Londres: British Film Institute, 2016): 40.

12 Yvonne Zimmermann. "Advertising and Film: A Topological Approach", en *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*, ed. de Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau (Londres: British Film Institute, 2016): 23-24.

13 Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau. "Record, Rhetoric, Rationalization: Industrial Organization and Film", en *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, ed. de Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009): 35-36, 40-41.

14 Hediger y Vonderau. "Record, Rhetoric, Rationalization...", 39.

15 Lee Grieveson. "The Work of Film in the Age of Fordist Mechanization", Cinema Journal Vol. 51, no. 3 (2012): 27. Disponible en: http://muse.jhu.edu/journals/cj/summary/v051/51.3.grieveson.html

gías y medios almacenan y transmiten la información[16] y les permitieron a las compañías construir un régimen de control por medio de la comunicación[17] en el contexto del modelo *fordista* de producción industrial. Rick Prelinger, pionero del rescate y la conservación del cine multisituado, calcula que hay alrededor de 400 000 filmes empresariales producidos en los Estados Unidos y afirma que, agregando los videos, serían incluso millones.[18]

En los espacios industriales, las prácticas, tecnologías, medios y discursos construyen en torno a los filmes empresariales un aura de legitimidad compartida fundamentada en evitar la publicidad directa de productos y servicios, y en emplear géneros y subgéneros no ficcionales como el documental, el cine educativo y el cine científico, entre otros. La manera en que los filmes empresariales interpelan a sus espectadores refuerza dicha legitimidad a través del deseo de saber o epistefilia: saber cómo ocurrió un cierto hecho, o cómo funcionan determinadas instituciones, cómo era la vida en una época histórica lejana, cómo funcionan las máquinas, qué es el universo, cómo se propaga el sonido y muchas otras cosas.[19]

La producción fílmica empresarial de las petroleras en Venezuela es un conjunto de películas en su mayoría no ficcionales, de diversos géneros y subgéneros, encargadas o producidas por compañías petroleras como Creole y Shell e inscritas en constelaciones de prácticas organizacionales, estrategias de relaciones públicas, medios y discursos característicos de las organizaciones industriales modernas.[20] Desde el abordaje lateral —temático o por lugares— de la arqueología de los medios, el cine empresarial de la industria petrolera articula prácticas conectadas en redes o constelaciones alrededor de 'nodos':[21] los campos petroleros y las sedes administrativas de las compañías, que vinculan lo local con lo global. Aquí se origina la fragmentación y diseminación de los archivos fílmicos de las petroleras.

16 Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau. "Introduction", en Films that Work: Industrial *Film and the Productivity of Media*, ed. de Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009): 11.

17 Hediger y Vonderau. "Record, Rhetoric, Rationalization...", 39.

18 Patrick Vonderau. "Vernacular Archiving: An Interview with Rick Prelinger", en *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, ed. de Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009): 53.

19 Bill Nichols. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona: Paidós, 1997): 231-234.

20 Hediger y Vonderau. "Introduction", 11.

21 Elsaesser. "Archives and...", 28.

Los usos empresariales del cine y otros medios en la industria petrolera estuvieron dictados por su manejo de las relaciones laborales en la esfera interna y sus estrategias de relaciones públicas en la externa. En la esfera interna, las petroleras emplearon sus constelaciones de medios y discursos como herramienta de gubernamentalidad y para persuadir a su personal de compartir sus propósitos y colaborar para lograrlos. En la esfera externa, los medios y discursos de las petroleras interpelaron al Estado y la sociedad venezolana para convencerlos de que la industria era indispensable para el progreso de la nación, buscando justificar y prolongar sus operaciones en el país.

La gran cantidad de películas, fotografías, revistas, libros, anuarios, informes, boletines y demás publicaciones de las petroleras a escala global fueron atesorados en los archivos de estas compañías.[22] La definición del cine empresarial supone repensar el archivo en el marco del desanclaje moderno y la gubernamentalidad *fordista*, vinculando lo local con lo global. El archivo es la suma de textos y documentos del pasado atesorados por instituciones autorizadas por una cultura para preservarlos y mantenerlos accesibles y, al mismo tiempo, la ley que gobierna la creación y clasificación de enunciados decide sobre su relevancia, regula las prácticas que permiten su subsistencia y sus transformaciones y, finalmente, fija las bases para el conocimiento.[23]

En los archivos audiovisuales de las petroleras se cruzaron el lugar y la ley, lo topológico y lo nomológico.[24] Al conformarse, estos archivos crearon y reprodujeron un conjunto de relaciones sociales que contribuyeron a transformar la sociedad venezolana mientras las compañías petroleras legitimaban sus intereses y su presencia en Venezuela. Si la estructura técnica del archivo condiciona la estructura y el contenido de lo archivable,[25] entonces los archivos fílmicos de las petroleras fijaron un sistema de categorías sobre la modernidad venezolana, desde cuyo interior los venezolanos hemos pensado y hablado por décadas. Justamente por eso constituyen lugares privilegiados para estudiar el imaginario social de la nación moderna venezolana.

Además del gran volumen de sus materiales, los archivos fílmicos de las petroleras enfrentan problemas específicos derivados del sopor-

22 Mona Damluji. "The Image World of Middle Eastern Oil", en *Subterranean Estates: Life Worlds of Oil and Gas*, ed. de Hannah Appel, Arthur Mason y Michael Watts (Ithaca: Cornell University Press, 2015): 150-151.

23 Foucault. *La arqueología...*, 219-221.

24 Jacques Derrida. *Mal de archivo: una impresión freudiana* (Madrid: Trotta, 1997): 10-11.

25 Derrida. *Mal de archivo...*, 24.

te material del cine, pues la película cubierta con emulsión de nitrato de plata está sujeta a una rápida decadencia: la imagen se desvanece al descomponerse el nitrato, el soporte físico se avinagra y se desintegra.[26] Para conservar los materiales depositados en los archivos audiovisuales de las petroleras es indispensable un saber especializado, tecnología, infraestructura y espacios físicos. El panorama se complica porque estos archivos se han diseminado y fragmentado como resultado de nacionalizaciones, estatizaciones, fusiones y multiplicaciones de las corporaciones en la segunda mitad del siglo XX. Tales cambios afectaron su localización y gestión a cargo de varios actores que obraron de acuerdo con sus intereses específicos. En el caso venezolano, estos actores son:

1. La Creole Petroleum Corporation y la Compañía Shell de Venezuela, corporaciones que crearon y gestionaron archivos fílmicos para registrar la memoria corporativa, mediar ante el Estado y la sociedad venezolanos y disciplinar a su fuerza laboral (figura 1).

Figura 1. Créditos iniciales de la UFSV

26 Sonia Campanini, Vinzenz Hediger e Ines Bayer. "Minding the Materiality of Film: The Frankfurt Master's Program Film Culture; Archiving, Programming, Presentation", *Synoptique: An Online Journal of Film and Moving Image Studies* Vol. 6, no. 1 (2017): 79. Disponible en: https://synoptiqueblog.files.wordpress.com/2018/06/11-sonia-campanini-vinzenz-hediger-ines-bayer-minding-the-materiality-of-film-the-frankfurt-master-program.pdf

2. El petroestado venezolano, que en 1975 nacionalizó la industria, con lo que todos los activos de Creole y Shell pasaron a las estatales Lagoven y Maraven respectivamente. Incluyo aquí instituciones patrimoniales públicas como el Instituto Autónomo Biblioteca Nacional (IABN) y la Fundación Cinemateca Nacional (FCN).
3. Instituciones académicas y culturales privadas venezolanas, como la Universidad Católica Andrés Bello (UCAB), la Fundación Fotografía Urbana (FFU) y Cine Archivo Bolívar Films (CABF), entre otras, que atesoran materiales como la colección fotográfica de la Shell, publicidad y noticieros relacionados con la industria petrolera y colecciones de sus publicaciones.
4. Archivos fílmicos europeos y estadounidenses públicos y privados como el British Film Institute, la University of North Texas, la University of Texas at Austin y la University of Indiana, que atesoran y dan acceso a colecciones de la Shell, la Gordon Knox Film Collection, la ExxonMobil Historical Collection y los materiales del Oil Industry Information Committee del American Petroleum Institute, entre otros.
5. Plataformas de libre acceso por internet a materiales digitalizados, como Archive.org, YouTube, Europeana y otros, que ofrecen materiales de las petroleras gracias a la dedicación de investigadores y aficionados.

Alrededor de los archivos audiovisuales de las petroleras opera una paradoja: dada la actual situación política y económica, los materiales fílmicos e impresos que permanecen en Venezuela están condenados a degradarse y desaparecer, mientras que las depositadas fuera del país se conservan, pero permanecen en buena medida inaccesibles a los venezolanos de hoy. Esta paradoja es análoga al mal de archivo: la pulsión de archivo comporta una pulsión de destrucción,[27] pues conservar el cine se convierte en un obstáculo para su existencia cultural y, en cierto modo, lo condena al olvido.[28]

Estar fuera de Venezuela durante mis estudios doctorales me permitió darles a mis pesquisas un carácter presencial y virtual, localizado y deslocalizado a la vez, en instituciones patrimoniales y académicas venezolanas y extranjeras. En el presente artículo relataré

27 Derrida. *Mal de archivo...*, 27.

28 Campanini, Hediger y Bayer. "Minding the Materiality...", 81.

mi búsqueda de las películas empresariales producidas o encargadas por el Comité Fílmico de la Industria Petrolera (CFIP, 1947-1951), y las unidades fílmicas de Shell (UFSV, 1952-1965) y Creole (UFC, 1952-1968) en archivos fílmicos y otras instituciones patrimoniales de Venezuela.

Este relato conecta mi tesis doctoral con el presente de Venezuela, un presente en el que el legado de la modernidad petrolera del siglo XX ha sido desfigurado y arruinado, y permite comprender el carácter fragmentario y parcial del corpus de películas que analicé. Tal fragmentación es constitutiva de la problemática del cine empresarial de las corporaciones petroleras. Adicionalmente, mi relato puede contribuir a iluminar un aspecto de la destrucción chavista de Venezuela y su modernidad: el abandono y el consecuente deterioro del patrimonio audiovisual atesorado en el IABN y la FCN, fundamental para la memoria colectiva y para construir conocimientos sobre el pasado.

Comenzaré este relato en 2012, con mis pesquisas en busca de cine no ficcional venezolano producido entre 1950 y 1973; en esta etapa previa a mi investigación doctoral encontré y copié en DVD varios materiales fílmicos de la UFSV. Para ampliar esta muestra, y ya durante la investigación, inicié las pesquisas en enero de 2017 con una búsqueda preliminar de películas, revistas y otras publicaciones de las petroleras, tras la cual logré formarme una idea de los materiales reseñados en los catálogos del IABN y la UCAB, y obtuve materiales como un catálogo de películas de la Shell, revistas de Creole y Shell y fotografías de los antiguos equipos de la UFSV. La tercera y última etapa de mis pesquisas abarcó de noviembre de 2017 a enero de 2018, y me permitió recuperar importantes materiales fílmicos, fotográficos y hemerográficos a pesar de las limitaciones impuestas por la crisis nacional y su impacto en las instituciones culturales y patrimoniales venezolanas. Concluiré mi relato con un balance de los materiales recuperados y digitalizados y una reflexión sobre las sucesivas etapas de mis pesquisas.

1. Antecedentes: en busca de filmes documentales venezolanos (2012-2013)

En 2012-2013, en una investigación anterior a mi tesis doctoral, emprendí pesquisas para recuperar filmes documentales venezolanos del período 1950-1973 en soporte digital. En esta investigación, financia-

da por el Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela (CDCH-UCV), reuní aproximadamente 60 películas no ficcionales venezolanas en formato DVD,[29] así como fuentes hemerográficas y bibliográficas. Esta muestra ofrece un interesante panorama de la producción fílmica no ficcional venezolana durante el período señalado para proponer investigaciones enfocadas en la dinámica entre los textos fílmicos y sus contextos de producción, circulación y recepción. Es preciso recordar que, en Venezuela y otros países latinoamericanos, el cine no ficcional —documentales, noticieros, *newsreels* y otros— fue la producción más constante y la que logró constituir las industrias cinematográficas nacionales en un mercado dominado por el cine ficcional estadounidense, europeo, mexicano y, en menor medida, argentino.[30]

En relación con la producción fílmica de las petroleras y durante la mencionada investigación, entre junio y noviembre de 2012, Maghiva Rivero —mi asistente de investigación en el mencionado proyecto— y yo contactamos a numerosas instituciones en Venezuela. En Pdvsa La Estancia —departamento cultural de la petrolera estatal Petróleos de Venezuela, controlada por el chavismo— y en la representación de la Shell en Venezuela nos informaron que no tenían los materiales que buscábamos y que acudiéramos a la UCAB, institución que había recibido parte de los archivos de la compañía tras la nacionalización petrolera de 1976. En la UCAB nos respondieron que solamente tenían la colección de fotografías de la Shell. Siguiendo una pista proveniente de la revista *Cine al día*,[31] le escribimos al departamento audiovisual de la Universidad del Zulia (LUZ), en Maracaibo, inquiriendo por material fílmico no ficcional, incluyendo películas hechas por las compañías petroleras. La respuesta fue que tenían algunos mate-riales pero, lamentablemente, estaban muy deteriorados.

Sí obtuvimos respuesta positiva del departamento audiovisual del IABN, indicando que tenían en cintas de video de diferentes formatos los siguientes títulos de Shell: *Oleoducto* (1952, Henry Nadler), *Una industria en marcha* (1955, Andrés Nemes), *Lucha contra el paludismo* (1955, Boris Woronzow, figura 2) y *Oleoducto del Lago* (1956, Henry Nadler). Nos entregaron los DVD con las copias de estas

29 María Gabriela Colmenares España. *Análisis del documental venezolano de autor e independiente 1950-1973* (*informe final de proyecto de investigación*), (Caracas: CDCH-UCV, 2014). Disponible en: http://saber.ucv.ve/handle/123456789/10086

30 Paulo Antonio Paranaguá. "Orígenes, evolución y problemas", en *Cine documental en América Latina*, ed. de Paulo Antonio Paranaguá (Madrid: Cátedra, 2003).

31 s/a. Avisos del Cineclub Universitario de LUZ, *Cine al día No. 11*, octubre de 1970: 8; No. 16, abril de 1973: 31.

Figura 2. Título inicial de *Lucha contra el paludismo* (1955, UFSV)

películas en septiembre de 2012. Del Archivo Fílmico de la FCN nos enviaron una primera lista de materiales, algunos en cine, otros en video y unos más en ambos soportes. Informaron que los materiales que únicamente estaban en cine podían copiarse usando la moviola y una cámara de video. Lamentablemente, en aquel momento no tenía el equipo para copiar en video desde la moviola.

Finalmente, el Archivo Fílmico nos entregó copias en DVD de estas películas: *Exploración en Táchira* (1953, Henry Nadler), *Caracas* (1956, Néstor Lovera), *Llano adentro* (1958, Elia Marcelli), *Venezuela y petróleo II* y *III* (1960, Andrés Nemes, Néstor Lovera), *Cien años y más* (1962, Alberto Vidal), *Después de medio siglo* (1966, Alberto Vidal) y *Los criollitos* (1967, Alberto Vidal). En total, logré digitalizar 12 filmes producidos o encargados por la Shell en Venezuela; 10 de la UFSV y 2 de la productora Neofilm. De esta muestra, las copias digitales que recibí de *Caracas*, *Cien años y más* y *Los criollitos* no tenían la banda sonora. El resto del material estaba en excelentes condiciones. Posteriormente, estas películas fueron el origen de mi investigación doctoral sobre el imaginario social de la nación moderna en el cine empresarial de la industria petrolera en Venezuela de 1947 a 1968.

Durante estas pesquisas, me encontré con varias señales de deterioro en las instituciones patrimoniales gubernamentales que visité. En el archivo audiovisual del IABN, todas las cabinas para ver materiales en video estaban equipadas con vetustos reproductores

de VHS. Vi a muy pocos usuarios revisando materiales, y a poquísimo personal atendiéndolos. Lo más sorprendente en aquel momento fue la ausencia de un catálogo informatizado. Por otra parte, ya se sentían en los pasillos de IABN los efectos del control político sobre la institución por parte del partido hegemónico, el PSUV: carteleras y afiches alusivos al proceso revolucionario, culto a la personalidad de Hugo Chávez con incontables fotografías y frases atribuidas a él, personal uniformado con camisas rojas y emblemas de algún programa gubernamental, cierta desconfianza hacia quienes visitábamos la institución por no ostentar los signos de lealtad al 'proceso'.

Por suerte, en 2012 todavía trabajaban allí personas con experiencia, formadas durante las décadas de auge de la institución, con buen conocimiento de las colecciones y los materiales audiovisuales disponibles. Me refiero principalmente a Oscar Garbisu, quien desde 1992 hasta 2014 dirigió el Archivo Fílmico de la FCN con criterio, sabiduría, tesón y disciplina.

Un aprendizaje de esta experiencia de archivo fue el carácter decisivo de las relaciones y contactos personales dentro de las instituciones visitadas, pues los mejores contactos y los mejores resultados los logré justamente en el Archivo Fílmico de la FCN, lugar en el que encontré antiguos compañeros de trabajo de mis años frente al programa de educación cinematográfica de esa institución entre 1994 y 1996, además de antiguos compañeros de estudios de la licenciatura y exalumnos míos de la universidad.

Los documentales recuperados en estas pesquisas los conservo en DVD en mi archivo personal. Hasta el momento, de todos ellos únicamente he estudiado los filmes de la Shell. El haberlos recuperado y digitalizado, junto con diversas fuentes bibliográficas y hemerográficas, me permitió almacenarlos en la nube y acceder a ellos para la investigación en mi tesis doctoral cuando, en 2014, inicié mis estudios de posgrado en el Instituto de Investigaciones Culturales-Museo de la UABC en Mexicali, Baja California (México).

A continuación, relataré mis pesquisas en instituciones académicas, patrimoniales y culturales venezolanas, tanto públicas como privadas, entre enero de 2017 y enero de 2018. Durante estas pesquisas puse el énfasis en ampliar mi muestra de películas empresariales producidas o encargadas por las compañías petroleras en Venezuela durante el período 1947-1968, sumándole materiales del CFIP y la UFC, sin descartar la posibilidad de agregar más películas de la UFSV. Adicionalmente, busqué publicaciones, fotografías y otros

materiales de la extensa producción cultural de las petroleras, con el propósito de insertar las películas en las constelaciones de medios y discursos empleadas por estas compañías.

2. Primeras pesquisas en los archivos fílmicos de las petroleras en Venezuela (enero-febrero 2017)

Las exigencias académicas del doctorado en Estudios Socioculturales de la UABC me obligaban a permanecer en Mexicali la mayor parte del año. Por esta razón, el único período del que disponía para viajar a Venezuela eran las vacaciones navideñas, es decir, los meses de diciembre y enero. Para enero e inicios de febrero de 2017, cuando emprendí esta fase de mis pesquisas, ya había avanzado en la construcción de mi objeto de estudio, el cine empresarial producido o encargado por las compañías petroleras en Venezuela entre 1947 y 1968. Hice esto con base en las tesis de licenciatura de María del Carmen González y Carolina Guilarte, y Ofelia Filloy, entre otros trabajos. Ambas tesis incluyen filmografías del CFIP, la UFC[32] y la UFSV.[33]

A fines de 2016 había encontrado diversos materiales en archivos digitales extranjeros: *Venezuela elige su destino: narración fotográfica de las elecciones de 1947* (1948, Gunther von Fritsch), producida por la Princeton Film Center para Creole; *Arteries of Progress* (Vialidad: símbolo de progreso, 1950, Henvar Rodakiewicz), *Con salud venceremos* (1950, Gunther von Fritsch), producidas por la PFC para el CFIP y, finalmente, *Assignment: Venezuela* (1956, John Tobin), de la productora Sound Masters para Creole. Pese a estas adiciones de películas del CFIP y la Creole, los materiales con los que contaba para mi investigación eran predominantemente de la Shell. Por ello, enfoqué mis esfuerzos en la búsqueda de filmes de la Creole.

Con base en mi experiencia de 2012, sabía dónde comenzar estas nuevas pesquisas, pero sentía algo de temor y aprehensión, dado el empeoramiento en la economía del país y el avance autoritario del régimen chavista, encabezado desde 2013 por Nicolás Maduro. Al llegar a Caracas descubrí que el IABN finalmente había puesto su catálogo *online* para consultas virtuales y emprendí la búsqueda de películas, revistas y otras pu-

32 María del Carmen González y Carolina Guilarte. "Producción cinematográfica de la Creole Petroleum Corporation" (Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 1992): 53-57, 81-92.

33 Ofelia Filloy. "Unidad fílmica de la Shell de Venezuela (1952-1965): aproximación histórica" (Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 1995): apéndice No. 1.

blicaciones de la Creole y la Shell en Venezuela. Lo más importante que encontré en el catálogo *online* del IABN fueron algunos materiales hechos por la productora Tiuna Films (TF) para la Creole Petroleum Corporation y una edición del catálogo de películas Shell.

A continuación, dirigí mis pesquisas a CABF, compañía que atesora los archivos fílmicos de Bolívar Films y que en las últimas décadas ha producido numerosos documentales sobre la historia venezolana del siglo XX, incluyendo *El reventón*, una serie de tres películas dirigidas por Carlos Oteyza y dedicadas al petróleo en Venezuela: *Los inicios de la producción petrolera en Venezuela*, 1883-1943 (2008), *Hacia la nacionalización petrolera*, 1944-1976 (2009) y *La industria petrolera en manos venezolanas*, 1976-1999 (2014). A través de un amigo, contacté a Florianna Blanco en CABF y le hablé sobre mi investigación. Blanco me invitó a la sede de CABF a ver el material que tenían disponible y, el 8 de febrero de 2017, me envió por la plataforma WeTransfer copias en video de los títulos que había revisado en mi visita.

Los materiales que me envió CABF venían sin sonido y fueron los siguientes: una edición en video de algunas secuencias de bailes tradicionales venezolanos filmadas durante el gobierno de Rómulo Gallegos (1948) por la PFC para el CFIP o la Creole, comentados por el escritor Juan Liscano; una campaña cívica sobre respeto a leyes de tránsito, antecedida por una breve pieza publicitaria de su patrocinante la Esso-Creole; tomas de juegos deportivos de la Creole; tomas de viviendas e instalaciones de diversa índole recién construidas en una comunidad petrolera así como la misa inaugural de dichas instalaciones con asistencia de quienes parecen ejecutivos de la compañía; un mensaje navideño de la Creole; alrededor de 10 minutos del filme *Cardón, tercera etapa* (1957, David Grey), de la UFSV; fragmentos de un noticiero televisivo que parece ser *El observador Creole*. La mayoría de estos materiales no tenían títulos ni créditos, con excepción del fragmento de *Cardón, tercera etapa*. Al no estar identificados con título ni créditos de producción y carecer de sonido, la utilidad de estos materiales para mi investigación era poca o nula.

Mientras revisaba el catálogo online del IABN, encontré la página de la Biblioteca Digital César Rengifo.[34] Con esta iniciativa, anterior a la crisis venezolana, el IABN buscó digitalizar materiales venezolanos relevantes y dar acceso a ellos a través de su página web. Para el momento de mis pesquisas pude acceder a los materiales sin más restricciones que las derivadas de la pésima organización de

34 @BibliotecaDigi3 en Twitter, http://bibliotecadigital.bnv.gob.ve/

la dicha página. Allí encontré y descargué, en enero de 2017, varios números de *El Farol* (entre 1943 y 1949) y *Tópicos Shell* (de 1941). Este proyecto se estancó durante un tiempo; recientemente descubrí que en 2019 incorporaron varios años más de ambas revistas. Lo que no ha cambiado es la desorganización de su página web.

Luego de esto acudí a la UCAB en busca de más información sobre la colección de fotografías Shell.[35] Dicha colección incluye imágenes tomadas para Shell por J.J. Castro, Martin Hruskovec, Zoltan Karpati y Petre Maxim, entre otros fotógrafos. Muchas de estas fotografías se publicaron en las revistas y otras publicaciones de la compañía. En la Biblioteca Central de la UCAB me informaron que solo una parte de esta impresionante colección estaba digitalizada y que las miniaturas de las imágenes digitalizadas estaban disponibles en el repositorio institucional Saber UCAB. El volumen y la diversidad de esta colección escapaba a los límites de mi investigación.

Varias veces postergué la visita a la sede del IABN en el Foro Libertador para ampliar mi muestra de películas de la Shell, verificar las colecciones de revistas de la Shell y la Creole, y fotografiar el catálogo de películas Shell que, según el catálogo *online* del IABN,[36] estaba depositado en la Biblioteca Nacional. Entre las razones estaba mi propia aprehensión, pues para mí no era fácil ni agradable enfrentarme al deterioro de esta institución a la que tantas veces acudí en busca de documentación a lo largo de mi carrera académica.

A mediados de enero de 2017 fui, finalmente, al Foro Libertador, sede del IABN. En primer lugar, subí al Archivo Fílmico en el cuarto piso. Al salir del ascensor experimenté el olor a vinagre característico del deterioro de los materiales fílmicos que ya describí en el apartado anterior, con referencia a mis pesquisas de 2012. Al entrar, de inmediato noté la ausencia de rostros conocidos y la actitud recelosa de la persona que me atendió. Tras la jubilación de Oscar Garbisu, mi principal contacto allí era un exalumno. De inmediato pregunté por él y el funcionario me informó que mi exalumno ya no trabajaba allí. Para mi sorpresa, y al contrario de lo que se espera de un funcionario en una institución patrimonial del Estado, no me preguntó si se me ofrecía algo ni en qué podía ayudarme, de manera que le agradecí la información y salí rápidamente de allí. Meses después contacté a mi exalumno a través de Facebook y me contó que, tras un fuerte desacuerdo con sus superiores, se vio forzado a renunciar a su puesto.

35 Disponible en http://saber.ucab.edu.ve/handle/123456789/17

36 En esta etapa de mis pesquisas pude contar con el catálogo *online* del IABN (http://sisbiv.bnv.gob.ve/), que no estaba activo para 2012-2013.

Un poco desanimada, bajé al archivo audiovisual, en el tercer piso. Allí pedí ver *Plan de viviendas* (1956), un documental hecho por TF aparentemente por encargo de la Creole, catalogado bajo las referencias CTIU-348 y CTIU-349. Las referencias CTIU identifican a los materiales audiovisuales que el IABN atesora en la Colección Tiuna Films. El criterio de esta institución es catalogar los materiales por colecciones, tal como las recibieron en depósito o en donación, independientemente de su origen. También pedí otros materiales de TF relacionados con la Creole: *Presidente de la Creole* (s/f, CTIU-1038) y *Avenida intercomunal Cabimas-Lagunillas* (1965, CTIU-440, CTIU-441, CTIU-442). Según el catálogo *online*, estos títulos estaban disponibles en video; sin embargo, la persona que me atendió me informó que lo asentado en el catálogo *online* «no necesariamente era cierto». Asumí que quizás esto se debía al deterioro de los materiales. Acto seguido, me pidió que le dejara las referencias y que la llamara de vuelta en unos días para saber si esos títulos estaban en video. Lamentablemente, yo regresaría a Mexicali en pocos días y no pude contactarla nuevamente.

Mientras esperaba la respuesta de la funcionaria, me fijé en los aparatos cinematográficos que estaban en la semivacía sala de atención al público. Varios de estos aparatos tenían etiquetas identificadoras escritas a mano. Muchas de estas etiquetas no eran visibles a simple vista y los aparatos no estaban dispuestos para ser exhibidos: más bien estaban allí, como puestos por casualidad, mal iluminados. Tuve que acercarme y rodear uno a uno los aparatos para leer sus identificaciones. Estas contenían la clase de aparato, la marca, el modelo, la procedencia y el nombre de la persona o institución que los donó al IABN. Buena parte de ellos provenían de la productora Neofilm, formada en 1966 tras la disolución de la UFSV con apoyo de la Shell e integrada por antiguos empleados, de manera que, con toda seguridad, se trataba de equipos que, inicialmente, habían pertenecido a la UFSV.[37] De acuerdo con las etiquetas identificadoras, Julio Garbi, sonidista de la UFSV y socio de Neofilm, los donó al IABN. Mientras yo conversaba con la funcionaria, mi esposo —que me acompañó en esa oportunidad— fotografió con su celular los equipos junto con sus etiquetas identificadoras, tratando de obtener las mejores fotos posibles a pesar de la mala iluminación y la torpe disposición de los aparatos en el espacio (figura 3).

A continuación, bajé a la sala de referencia en busca de una edición del *Catálogo de películas Shell* identificado con la cota 338.762238/

37 Filloy. "Unidad Fílmica Shell...", 112-123.

Figura 3. Proyector cinematográfico para doblajes marca Ross que perteneció a la UFSV y la productora Neofilm (Colección Audiovisual, Biblioteca Nacional de Venezuela; donación de Julio Garbi)

C737.[38] Me atendió una joven que parecía tener poco tiempo trabajando allí y que no pudo encontrar el catálogo. Luego se hizo cargo una persona de mayor edad y experiencia quien al poco tiempo me lo trajo. De inmediato nos dirigimos a un mesón y mi esposo lo fotografió completo (Figura 4). Seguidamente, me dirigí a la hemeroteca, y pedí

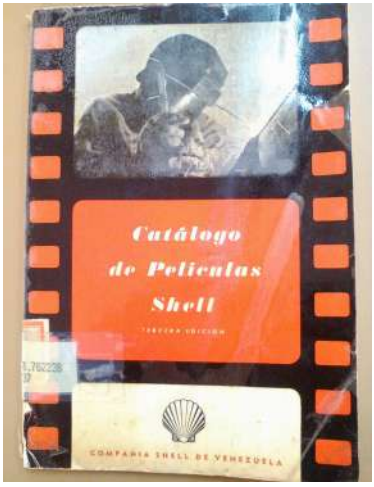


Figura 4. *Catálogo de películas Shell, Tercera Edición*

38 Compañía Shell de Venezuela. *Catálogo de películas Shell, Tercera Edición* (Caracas: Compañía Shell de Venezuela, s/f).

ver la revista *Nosotros*, de la Creole, de 1947 a 1949. Me entregaron: agosto, octubre, diciembre de 1947; enero a junio, agosto, octubre y diciembre de 1948; enero a mayo, julio a octubre de 1949. Con mi celular, comencé a fotografiar las portadas y la página con la información editorial: lugar y fecha de la edición, índice de cada número, director de la revista, colaboradores y, en algunos casos, el editorial a cargo del presidente de la Creole. A pesar de los tropiezos, el trabajo de ese único día en el IABN resultó provechoso como exploración en las colecciones de materiales de las petroleras atesoradas en el IABN y en las condiciones para investigar allí.

Sin embargo, los resultados de esta fase de mis pesquisas en Caracas me inquietaron, pues no había podido encontrar ninguna película de la Creole. Enfrenté una serie de dudas que puedo resumir en la siguiente pregunta: a partir de aquí, ¿cómo proseguir mis pesquisas, considerando la diseminación de las formas simbólicas creadas por las compañías petroleras extranjeras en archivos fílmicos, hemerotecas y otras colecciones por todo el mundo?

Ya de regreso en Mexicali, mi primer pensamiento fue continuar las pesquisas fuera de Venezuela, profundizando la búsqueda por internet en archivos y repositorios digitales de instituciones cinematográficas, patrimoniales y académicas en Estados Unidos, Reino Unido y Alemania. Así lo hice de febrero a octubre de 2017, al tiempo que planifiqué la siguiente etapa de mis pesquisas en Venezuela rescatando contactos y buscando alternativas en instituciones culturales privadas, dada la situación de los organismos patrimoniales del Estado. En noviembre de 2017 regresé a Caracas para retomar lo que había iniciado.

3. Fase final de las pesquisas en Venezuela (noviembre 2017 - enero 2018)

En la tercera y última fase de mis pesquisas en Venezuela puse el énfasis en encontrar y digitalizar más películas de Creole, digitalizar una muestra de publicaciones de las petroleras en Venezuela y, finalmente, obtener fotografías de la modernización venezolana del siglo XX y de la presencia de las compañías petroleras en los espacios urbanos y rurales dentro del territorio nacional. Fue una etapa difícil, pues trabajé en medio de la crisis en las instituciones culturales, patrimoniales y académicas venezolanas justamente a fines de 2017, año en que el gobierno de Nicolás Maduro reprimió sin piedad las protestas de la socie-

dad que exigía cambio político y soluciones a la situación económica; el año en que se desató la hiperinflación. En este contexto, experimenté numerosas dificultades.

Inicié esta fase de mis pesquisas durante la primera semana de noviembre de 2017 y la concluí a fines de enero de 2018. Recordando el valor de los contactos personales durante mi investigación de 2012 sobre el cine documental venezolano, a mediados de 2017 le escribí a Oscar Garbisu, exdirector del Archivo Fílmico de la FCN. En esta correspondencia obtuve datos y documentación sobre los materiales de las petroleras en el Archivo Fílmico y una lista de personas conocidas a quienes podría acudir. También le escribí al Archivo Fotografía Urbana de la Fundación para la Cultura Urbana, institución cultural privada que recoge colecciones fotográficas venezolanas de diversos períodos y promueve la cultura visual. Me informaron que el catálogo de sus colecciones no estaba disponible *online* y que, previa autorización de la directiva, podría consultarlo en Caracas.

Siguiendo las indicaciones de Garbisu, en octubre de 2017 contacté por correo electrónico a un antiguo compañero de estudios que por muchos años ha trabajado en el IABN en identificación, investigación y conservación de películas. Con base en mis pesquisas previas en el catálogo *online* del IABN, me envió una lista de material en positivo para visionar en moviola y copiar con cámara digital, otra lista de materiales en negativo que se podrían digitalizar usando un aparato de telecine y una lista de materiales en diversos formatos de video. Me preocupó que en las listas que me envió había varios títulos que no tenía de la Shell, pero nada del CFIP ni la Creole. Sobre el material hecho por TF para la Creole que estaba en el catálogo *online* del IABN, me informó que estaba avinagrado e inservible. También me aclaró que el aparato de telecine del IABN llevaba varios años descompuesto. Acordamos que al llegar a Caracas le escribiría para ver y copiar lo que se pudiera en el Archivo Fílmico.

A inicios de noviembre, ya en Caracas, comencé a revisar en el Archivo Fílmico los materiales del mencionado listado preliminar, incluyendo el catálogo de la Colección Maraven —este catálogo se hizo cuando dicha colección fue entregada al archivo, en 1995—, el catálogo de la colección de la Oficina Central de Información (OCI) y otra documentación sobre las películas de las petroleras.

Le di prioridad a la búsqueda de películas por encima de las fotografías y publicaciones. En mis sucesivas visitas al archivo pude constatar el deterioro de la institución, sus instalaciones y

equipos. En estas condiciones, el ritmo de mi trabajo en el archivo fue lento y sufrió interrupciones constantes. A diario experimenté el mismo olor a vinagre que sentí allí en ocasiones anteriores; este olor es indicio sensorial del deterioro y la desintegración de los materiales fílmicos por las altas temperaturas dentro del depósito. Por otra parte, quedaban pocas personas de las que trabajaban en el archivo en la década de 1990, antes del convenio entre el archivo de la FCN y el IABN. Pude notar que, aparte de mí, no había otros investigadores ni estudiantes consultando materiales. Lo que sí había era personal de Vive TV, un medio creado por el chavismo y conocido por su tono extremista, que constantemente llegaba al depósito pidiendo material de archivo para emplearlo en propaganda gubernamental.

Durante la gestión de Oscar Garbisu en el archivo (1992-2014) hubo la política de conservar, restaurar y digitalizar el patrimonio fílmico. El departamento audiovisual del IABN tenía un aparato de telecine que se empleó para digitalizar algunos materiales de las colecciones. Aunque digitalizar no es una alternativa a conservar y restaurar las películas originales, sí permite copiarlas en un soporte que las pone al alcance del público y los investigadores para actualizar su existencia cultural sin deteriorar los originales. Son muchos los canales de difusión para los materiales fílmicos que se digitalizan: salas de exhibición con tecnología digital, *streaming*, repositorios digitales de universidades e instituciones de investigación, equipos de computación en las bibliotecas, préstamo y comercialización en DVD.

Pero el telecine del IABN está inservible desde hace algunos años y su deterioro fue responsabilidad de la alta burocracia chavista de la institución: esta, varios años antes de la crisis actual, optó por no reparar y ni repotenciar el aparato a pesar de que en aquel entonces había fondos para hacerlo. Por esta razón, para digitalizar los materiales en positivo, debí grabarlos con mi pequeña Nikon Coolpix 5600 mientras los proyectaba en una de las moviolas disponibles. Tal operación estaba muy lejos de producir copias digitales en buenas condiciones debido al modelo de mi cámara, el deterioro del material y los desperfectos de las moviolas —que se trababan y hacían toda suerte de ruidos que interferían con mi grabación—, pero era la única manera de poder incluirlos en mi estudio y preservarlos para futuras investigaciones (Figura 5).

Figura 5. Visionando materiales fílmicos y grabándolos desde la moviola, con cámara digital, Archivo Fílmico FCN-IABN

En relación con el estado de las moviolas, un día escuché una conversación entre dos trabajadores del archivo acerca de la falta de mantenimiento y repuestos. Uno de ellos estaba muy molesto porque la moviola en la que debía ver un material necesitaba lubricante. Otro empleado le decía que no había aceite mineral, pero que podía ofrecerle un poco del lubricante de su propio carro. El primer empleado, muy molesto, le decía que no era posible, que ellos ya estaban muy mal económicamente y que no podían poner su propio dinero para cubrir las faltas del IABN. La conversación giró luego sobre los pedidos de materiales, específicamente de alcohol especial para limpiar el material fílmico: el primer empleado se quejaba de que les enviaban alcohol del que venden como desinfectante en las farmacias.

Las quejas del personal por la falta de materiales básicos eran públicas. En un cubículo, y a la vista de todos, nos topamos con una lista manuscrita de materiales que no habían recibido en los últimos años: tela desechable multiusos marca Scott para limpiar materiales fílmicos, papel en blanco para catalogación, alcohol isopropílico para limpiar la superficie de las copias definitivas, guantes blancos de algodón para manipular negativos, líquido marca 3M para limpiar negativos en forma manual y ultrasónica, aceite mineral para lubricación de las moviolas. En la lista también se indicaban tareas que llevaban tiempo pendientes: revisar y ordenar las estanterías de material venezolano y extranjero, buscar títulos que pudieran tener el 'síndrome del vinagre' para trasladarlos a la 'vinagrera'.

Un día, mientras grababa un material en la moviola, se oyó una voz femenina que se dirigía al personal del archivo en tono autoritario. La voz anunció que, en dos días, por orden del ministro de la cultura, Ernesto Villegas, todo el personal del archivo debía asistir a la entrega de los Premios Municipales de Cine a recibir el premio que les otorgaron. No era una invitación sino una orden e implicaba que el archivo estaría cerrado durante una jornada entera de trabajo. Debido a la crisis económica y la inestabilidad política de Venezuela, que involucra hiperinflación, escasez de efectivo, fallas del sistema eléctrico a escala nacional, insuficiencias en el suministro de gasolina, destrucción del sistema de transporte público superficial por el deterioro de los vehículos y la falta de repuestos para repararlos, el IABN y otros organismos gubernamentales decretaron vacaciones colectivas durante la temporada navideña, algo que yo no había visto en años anteriores. Este cierre fue del 21 de diciembre de 2017 al 7 de enero de 2018 y constituyó una pausa forzada de mis pesquisas en el archivo.

En cada una de mis visitas al Archivo Fílmico, mi antiguo compañero de estudios buscaba los materiales en positivo de acuerdo con la lista que habíamos acordado por correo electrónico para visionarlos y digitalizarlos desde la moviola, utilizando como guía los catálogos mimeografiados de la Colección Maraven y la Colección Oficina Central de Información. Gracias a este último catálogo encontré una solitaria edición del noticiero *Nosotros en la pantalla*, de Creole. En este proceso me conseguí con algunas disparidades entre los materiales reseñados por el catálogo *online* del IABN y los catálogos mimeografiados de las colecciones mencionadas.

Entre todos los títulos que pude visionar, me enfoqué en digitalizar las películas hechas en Venezuela y las que parecían más deterioradas. Me cuesta describir aquí la tristeza que sentí al ver estos materiales desvanecidos, abarquillados y con señales de avinagramiento sabiendo que, al pasarlos en la moviola para digitalizarlos, contribuíamos a deteriorarlos más. Sin embargo, era la única manera de obtener copias de estas películas para preservar algo de ellas, actualizar su existencia cultural y producir conocimiento. A cambio, la FCN y el IABN me exigieron que les entregara un DVD con todo el material que copié.

En un intento por digitalizar los materiales en negativo, mi antiguo compañero de estudios me sugirió contactar a Carlos Oteyza, presidente de CABF, quien, como historiador y documentalista, quizás prestaría el telecine de la empresa para digitalizar el material. Opté por restablecer mis contactos con gente ya conocida dentro de dicha empresa y le escribí a Florianna Blanco, quien respondió afirmativamente a la solicitud del

telecine con la condición de que le permitieran a CABF conservar una copia del material digitalizado. El 5 de diciembre le escribí a mi amigo enviándole una lista del material en negativo que necesitaba transferir a video e informándole el nombre y demás datos del contacto en CABF. Él le transmitió la solicitud a Ignacio Barreto, director del archivo fílmico. Nunca recibí respuesta de Barreto.

Ante la proximidad de la pausa navideña en el IABN y el Archivo Fílmico, me enfoqué en otras tareas. El 18 de diciembre de 2017, luego de varios desencuentros, logré reunirme con Oscar Garbisu, exdirector del Archivo Fílmico de la FCN, cuyas pistas y sugerencias me habían ayudado a retomar las pesquisas en Venezuela. Garbisu me prestó documentación muy relevante sobre las películas de la UFSV. En primer lugar, un catálogo de películas de la SFU publicado en 1966 para las instituciones culturales y educativas británicas e internacionales.[39] En segundo lugar, una lista impresa a partir de una base de datos de títulos Shell, con un texto manuscrito de Garbisu en su portada: «este material fue proporcionado por el Sr. Néstor Lovera a Cinemateca y obtenido en la Shell-Londres, marzo 1994. No hay allí negativos de *Llano adentro* ni de las que llamaban películas de prestigio. Tampoco de los documentales técnicos realizados en Venezuela».[40] También en la portada, en la parte superior, aparecen escritos a mano los datos de contacto (dirección, teléfonos y FAX) de varias personas en la oficina audiovisual de la Shell en Londres. En tercer lugar, una filmografía mimeografiada de películas de prestigio producidas por varias unidades fílmicas de la Shell en el mundo, incluyendo la de Venezuela. En cuarto lugar, la transcripción de una entrevista que le hizo en 1994 a Néstor Lovera y Gustavo Carrera, antiguos empleados de la UFSV.[41] Digitalicé estos materiales y los guardé en archivos PDF.

Al reiniciarse las actividades en enero de 2018, me enfoqué en el seguimiento a mi solicitud para digitalizar materiales en CABF, recoger las copias en DVD de materiales adicionales en el archivo fílmico de la FCN y, finalmente, en la búsqueda y revisión —en la Hemeroteca Nacional y el Archivo Fotografía Urbana— de las revistas y otras publicaciones de Creole y Shell en Venezuela, así como de fotografías de la modernidad urbana en Venezuela durante el período 1947-1968. Ante la situación de las colecciones de la Hemeroteca Nacional —revistas deterioradas, números faltantes, precariedad en las instalaciones y falta de personal para atender

39 Shell International Petroleum Company Limited. *Shell Films: A Catalogue of Shell Films in International Distribution* (Londres: Shell International Petroleum Company Limited, 1966).

40 Shell Film Unit. "Titles List by Prod. No.". (Londres, mimeo, 1994): portada.

41 Oscar Garbisu. "Entrevista a Néstor Lovera y Guillermo Carrera" (Caracas, 1994, mimeografiado).

a los usuarios— me refugié en el Archivo Fotografía Urbana. Allí completé mi muestra de la *Revista Shell* y *El Farol*, esta última de la Creole.

A continuación, la lista de los materiales fílmicos recuperados y digitalizados en esta fase de mis pesquisas en Caracas (figura 6), seguida por una lista de las revistas digitalizadas (figura 7).

COTA	TÍTULO	COMPAÑÍA	AÑO	NOTAS
COCI-684	Nosotros en la pantalla	Creole	1961	Copiado de moviola
CM-4	Aspersiones aéreas	Shell	circa 1957	Buena, copiado de moviola
CM-85	Vida en comunidad I: las escuelas	Shell	1964	Copiado de moviola
CM-83	Vida en comunidad II: la recreación	Shell	1964	Copiado de moviola
CM-20	Cien años y más: breve historia de la ingeniería en Venezuela	Shell	1962	DVD y copiado de moviola
CM-117	Pueblo petrolero	Shell	1957	Copiado de moviola
CM-120	Recuperación de suelos salinos	Shell	1957	Buena, copiado de moviola
CM-149	XXV Juegos deportivos Shell	Shell	1964	Copiado de moviola
Ubic4585	Venezuela y petróleo I: su historia	Shell	1960	Copiado de moviola
CM-13	Caracas	Shell	1956	DVD, incompleta: solo 10' de 22'
CM-79	La batalla de Carabobo	Shell-Neofilm	1971	Desvanecida, copiado de moviola
CM-91	Los primeros frutos	Shell-Neofilm	1967	Desvanecida, copiado de moviola
CM-76	Las industrias venezolanas de buena voluntad	Shell-Neofilm	e/ 1966 y 1971	Buena, copiado de moviola
CM-90	Los criollitos	Shell-Neofilm	1967	DVD
CM-112	Por qué usar buenas semillas	Shell-Neofilm	1967	Copiado de moviola
CM-50	El mundo rival (The Rival World)	Shell Film Unit	1955	Buena, copiado de moviola
CM-92	The Titans 1935-1939	Shell Film Unit	1962	Copiado de moviola
CM-64	Getting Down to Oil 2: Drilling	Shell Film Unit	1964	Copiado de moviola
CM-132	The Two-Stroke Engine	Shell Film Unit	1959	Incompleta, solo segundo rollo
CM-32	Así se forma un campeón (What Makes a Champion)	SFU Australia	1959	DVD
Ubic1100	60 años bajo el signo petrolero	Lagoven-Cochano Films	1987	DVD, incompleta: solo 22' de '93

Figura 6. Lista de materiales fílmicos encontrados y digitalizados en noviembre-diciembre 2017

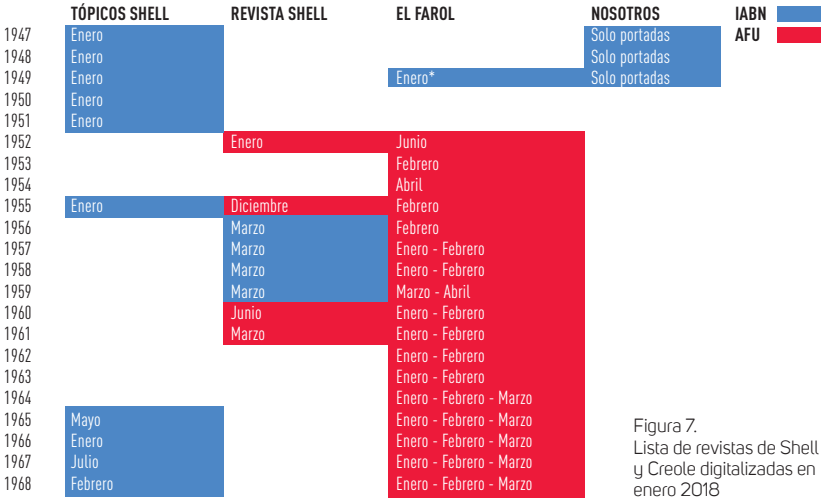


Figura 7.
Lista de revistas de Shell y Creole digitalizadas en enero 2018

A pesar de las dificultades, en esta etapa de mis pesquisas logré ampliar la muestra de películas empresariales de las petroleras que analizaría en mi tesis doctoral, incluyendo un título de la Creole y varios de la Shell. También obtuve fotografías sobre la modernidad urbana caraqueña para ilustrar el texto de mi tesis y contextualizar las imágenes fílmicas y una muestra de las revistas corporativas. Tras clasificar y actualizar los datos de estos materiales, estaría en condiciones de emprender su análisis. A continuación, presentaré un balance de mis pesquisas y una reflexión sobre los archivos audiovisuales de las petroleras y su cine empresarial.

4. Un balance provisional

Hay dos interrogantes implícitas que atraviesan el presente artículo: ¿cómo asimilar que, en Venezuela, los archivos fílmicos de las compañías petroleras, esenciales en el despliegue pasado de los imaginarios sociales modernos de las grandes corporaciones, aparezcan hoy controlados y sometidos por un Estado que lenta pero inexorablemente va desintegrándolos mediante una improbable combinación de control político y caos institucional? ¿Cómo, desde un ámbito académico marginado por el Estado-PSUV y sin recursos, rescatar parte de la memoria de la modernidad venezolana y producir un conocimiento sobre el cine empresarial de las petroleras en Venezuela, entre 1947 y 1968? He intentado responderlas desde mi propia experiencia a lo largo de la investigación para mi tesis doctoral. Dicha investigación fue la primera en abordar el cine empresarial en Venezuela como cine multisituado y utilitario, desde la perspectiva de la arqueología de los medios. Partiendo de este abordaje y tomando en cuenta que los archivos fílmicos de las petroleras establecieron un conjunto de categorías sobre la modernidad venezolana, indagué en ellos por ser lugares privilegiados para estudiar el imaginario social de la nación moderna venezolana.

En el centro de mi investigación estuvo la problemática de los voluminosos y diversos archivos fílmicos de las petroleras y su fragmentación debida al carácter transnacional de las operaciones de las grandes corporaciones del petróleo, así como a las sucesivas fusiones, divisiones, estatizaciones y reprivatizaciones de esa industria durante el último cuarto del siglo XX. Los problemas derivados de atesorar y conservar estos materiales afectaron la localización y gestión de los archivos a cargo de tres actores esenciales: las corporaciones petroleras globales, el petroestado venezolano y sus instituciones patrimoniales, y las instituciones culturales y

académicas privadas venezolanas. En el contexto de la Venezuela actual, tales problemas se convierten en una paradoja: la destrucción institucional generada por el régimen chavista ha condenado a los materiales de las petroleras atesorados en el país a degradarse y desaparecer, mientras que los materiales depositados en el extranjero se conservan, pero hoy son inaccesibles a la mayoría de los venezolanos.

Mi primer encuentro con los archivos fílmicos de las petroleras ocurrió en un proyecto de investigación de 2012-2013 en el que recopilé documentales venezolanos del período 1958-1973 en video digital, junto con fuentes hemerográficas y bibliográficas. En este primer encuentro experimenté, aunque sin plena conciencia de ella, la fragmentación y diseminación de estos archivos, y la importancia de especialistas como Oscar Garbisu, desde las instituciones patrimoniales del Estado venezolano, para su preservación y divulgación en medio de condiciones adversas. Las 12 películas vinculadas a la Shell que rescaté en esta oportunidad, junto con fuentes como dos tesis de licenciatura sobre la producción fílmica del CFIP, la UFC y la UFSV, sirvieron como punto de partida para mi tesis doctoral.

Cursar un programa doctoral fuera de Venezuela, en México, limitó el tiempo que le dediqué a mis pesquisas en instituciones patrimoniales venezolanas a los períodos de vacaciones navideñas. Esta lejanía, sin embargo, se transformó en una oportunidad para llevar mis pesquisas a archivos y repositorios digitales en Europa y Estados Unidos, y me permitió comprender que la fragmentación y diseminación a escala global de los archivos fílmicos de las petroleras son constitutivas de la propia definición del cine empresarial de las corporaciones transnacionales del petróleo. A pesar de haber encontrado dos películas del CFIP y dos de Creole a fines de 2016 en una institución académica estadounidense, en mi muestra fílmica continuaban predominando los materiales de la Shell. Por esto, enfoqué mis pesquisas a inicios de 2017 en materiales de Creole.

Tras algunos avances en la Biblioteca Nacional —descubrimiento del catálogo *online* y biblioteca digital en los que encontré indicios de materiales fílmicos, un catálogo fílmico de la Shell en Venezuela, y descargué unos pocos números de revistas digitales de Shell y Creole—, mis pesquisas de enero y febrero de 2017 se centraron en instituciones privadas como CABF y las bibliotecas de la UCAB. Los materiales que recuperé aquí, sin embargo, estaban incompletos y no tenían utilidad para mi investigación. El verdadero hallazgo de esta parte de mis pesquisas fueron los equipos de la

UFC, donados por Julio Garbi y su productora Neofilm a la Biblioteca Nacional.

La fase final de mis pesquisas en Caracas, de noviembre 2017 a enero 2018, continuó con el foco en los materiales fílmicos de la Creole y la búsqueda de publicaciones y fotografías para insertar las películas en las constelaciones de medios y discursos de las petroleras. Gracias a las indicaciones de Oscar Garbisu y la colaboración de un antiguo compañero de estudios que continúa trabajando en el AF de la FCN, logré acceder a las películas de Shell que no había podido digitalizar en 2012-2013 por no tener una cámara digital, y también a materiales como el catálogo mimeografiado de la Colección Maraven, entre otros.

Muchos de los materiales que grabé con mi cámara digital estaban ya en mal estado y esto, unido a las posibilidades de mi cámara y las condiciones del Archivo Fílmico, produjo copias de no muy buena calidad. Con estas películas amplié mi muestra de Shell y obtuve un noticiero de la Creole. Tanto en la BN como en el AFU logré recuperar varios números de las revistas de Creole y Shell, así como fotografías de la modernización urbana ligada a las petroleras durante el período que estudiaba. Otro logro importante de esta fase final de mis pesquisas fue la obtención de varios documentos de la Shell (listados de películas, catálogo internacional publicado) y una entrevista hecha por Oscar Garbisu a dos antiguos empleados de la UFSV.

A lo largo de las sucesivas etapas de mis pesquisas, además de constatar los avances en el deterioro de las instituciones culturales y patrimoniales venezolanas como la FCN y el IABN, encontré que entre 2012 y 2018 se deterioraron e incluso se perdieron varios materiales fílmicos de las petroleras. En estas condiciones, la única manera de llevar adelante las pesquisas es recurriendo a conocidos y amigos dentro del personal de las mencionadas instituciones, gente con el saber y la disposición para cooperar en la búsqueda de materiales.

La destrucción de estos materiales forma parte de la destrucción de la memoria de la modernidad venezolana del siglo XX, correlato simbólico de la destrucción material de dicha modernidad a manos del chavismo, en su empeño por desintegrar el imaginario social moderno venezolano y reescribir la historia de nuestro país de acuerdo con un programa político que, en los últimos años, se ha radicalizado hasta rozar discursos y prácticas totalitarias.

El resultado de mis pesquisas, en cuanto a los materiales recuperados y digitalizados, fue una muestra heterogénea y parcial de películas, revistas y fotografías, copiada e incluso transformada con

grados variables de calidad, que posteriormente sometí a un conjunto riguroso de criterios para conformar un corpus significativo de análisis. El proceso de mis pesquisas se entrelazó con la construcción misma de mi objeto de estudio, pues a lo largo de ellas experimenté en forma directa la fragmentación y diseminación características del cine empresarial de las petroleras a escala global.

Dentro del conjunto de materiales reunidos destaca el abrumador predominio de materiales de la Shell y la casi total ausencia de materiales de la Creole (figura 8). Las razones de este desequilibrio se

	COMPAÑÍA	TÍTULO	AÑO DE PRODUCCIÓN	DIRECTOR
1	Creole-PFC	Venezuela elige su destino: narración fotográfica de las elecciones...	1947-1948	Gunther von Fritsch
2	CFIP-PFC	Con la salud venceremos (serie Venezuela en marcha)	1950	Gunther von Fritsch
3	CFIP-PFC	Arteries of Progress (serie Venezuela en marcha)	1950	Henvar Rodakiewicz
4	UFSV	Oleoducto	1952	Henry Nadler
5	UFSV	Exploración en Táchira	1953	Henry Nadler
6	UFSV	Lucha contra el paludismo	1955	Boris Woronzow
7	UFSV	Una industria en marcha	1955	Andrés B. Nemes
8	Creole	Assignment: Venezuela	1956	John Tobin
9	UFSV	Caracas	1956	Néstor Lovera
10	UFSV	Oleoducto del lago	1956	Henry Nadler
11	UFSV	Recuperación de suelos salinos	1957	Rubén Pérez Morales
12	UFSV	Pueblo petrolero	1957	Andrés B. Nemes
13	UFSV	Lake Maracaibo	1957	Boris Woronzow
14	UFSV	Llano Adentro	1958	Elia Marcelli
15	UFC	Curioseando en los llanos venezolanos	1958	Robert Hermes, WH Gunn
16	UFSV	Venezuela y petróleo III: sus comunidades	1960	Néstor Lovera
17	UFSV	Venezuela y petróleo I: su historia	1960	David Grey
18	UFSV	Venezuela y petróleo II: sus técnicas	1960	Andrés B. Nemes
19	UFC	Nosotros en la pantalla	1961	
20	UFSV	Cien años y más: breve historia de la ingeniería en Venezuela	1962	Alberto Vidal
21	UFSV	XXV Juegos Deportivos Shell	1964	
22	UFSV	Vida en la comunidad I: las escuelas	1964	Guillermo Carrera
23	UFSV	Vida en la comunidad II: la recreación	1964	Guillermo Carrera
24	Neofilm/Shell	Después de medio siglo	1966	Alberto Vidal
25	Neofilm/Shell	Los criollitos	1967	Alberto Vidal
26	Neofilm/Shell	Por qué usar buenas semillas	1967	Alberto Vidal
27	Neofilm/Shell	Los primeros frutos	1967	Alberto Vidal
28	UFC	Algo más que petróleo	1968	
29	Neofilm/Shell	La batalla de Carabobo	1971	Alberto Vidal
30	Neofilm/Shell	Las industrias venezolanas de buena voluntad	Entre 1966 y 1971	Guillermo Carrera
31	UFSV	Aspersiones aéreas	s/f	

Figura 8. Lista de la totalidad de películas empresariales de las petroleras digitalizadas durante mi investigación

remontan a la organización e infraestructura mismas de las respectivas unidades fílmicas de dichas compañías, a la gestión que estas hicieron de sus propias películas y, finalmente, al destino que tuvieron a partir de 1976 con la nacionalización y estatización de la industria petrolera en Venezuela. Estos archivos, sujetos desde su propio ori-

gen a la dinámica del cine empresarial, se convirtieron en una costosa carga para la Creole y la Shell toda vez que la nacionalización las dejó fuera de la industria petrolera venezolana. De allí que las compañías cedieran una parte de ellos a instituciones patrimoniales y académicas venezolanas, públicas o privadas, mientras que el resto quedó a cargo de las petroleras estatales que asumieron sus activos y operaciones. La tardía construcción de capacidades —infraestructura, capital humano, saber especializado— por parte de las instituciones patrimoniales venezolanas, el tardío ingreso —a mediados de la década de 1970— de los estudios sobre cine como disciplina autónoma a las universidades venezolanas y, finalmente, el deterioro institucional promovido por el régimen chavista, agravaron la fragmentación y dispersión de las formas simbólicas atesoradas en los archivos fílmicos de las petroleras en Venezuela.

Bibliografía

Campanini, Sonia, Vinzenz Hediger e Ines Bayer. "Minding the Materiality of Film: The Frankfurt Master's Program Film Culture; Archiving, Programming, Presentation". *Synoptique: An Online Journal of Film and Moving Image Studies* Vol. 6, no. 1 (2017): 76-96. Disponible en: https://synoptiqueblog.files.wordpress.com/2018/06/11-sonia-campanini-vinzenz-hediger-ines-bayer-minding-the-materiality-of-film-the-frankfurt-master-program.pdf

Carrera, Guillermo. *Vida en la comunidad I: las escuelas*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1964, film, Archivo Fílmico FCN CM-85.

—. *Vida en la comunidad II: la recreación*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1964, film, Archivo Fílmico FCN CM-83.

—. *Las industrias venezolanas de buena voluntad*. Caracas: Neofilm para Shell, entre 1966 y 1971, film, Archivo Fílmico FCN CM-76.

Collings, Geoffrey. *What Makes a Champion*. Sydney: Shell Film Unit Australia, 1961, film, Archivo Fílmico FCN CM-32.

Colmenares España, María Gabriela. *Análisis del documental venezolano de autor e independiente 1950-1973 (informe final de proyecto de investigación)*. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico de la Universidad Central de Venezuela, 2014. Disponible en: http://saber.ucv.ve/handle/123456789/10086

—. "Venezuela en marcha: imaginario social y representaciones de la nación moderna en el cine empresarial de la industria petrolera en Venezuela (1947-1968)". Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Baja California, 2019.

Compañía Shell de Venezuela. *Catálogo de películas Shell, Tercera Edición*. Caracas: Compañía Shell de Venezuela, s/f, Biblioteca Nacional de Venezuela, cota 338.762238/C737.

Coronil, Fernando. *El Estado mágico: naturaleza, dinero y modernidad en Venezuela*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2002.

Damluji, Mona. "The Image World of Middle Eastern Oil". En *Subterranean Estates: Life Worlds of Oil and Gas*. Edición de Hannah Appel, Arthur Mason y Michael Watts, 147-164. Ithaca: Cornell University Press, 2015.

De Pedro, Manuel. *60 años bajo el signo petrolero*. Caracas: Cochano Films para Lagoven, 1987, DVD (incompleto), IABN Ubic-1100.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.

Elsaesser, Thomas. "Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media", en *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Edición de Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau, 19-34. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

España, Luis Pedro y Osmel Manzano. *Venezuela y su petróleo: el origen de la renta*. Caracas: Centro Gumilla, Universidad Católica Andrés Bello, 2003.

Filloy, Ofelia. "Unidad fílmica de la Shell de Venezuela (1952-1965): aproximación histórica". Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 1995.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Garbisu, Oscar. "Entrevista a Néstor Lovera y Guillermo Carrera". Caracas, 1994, mimeografiado [Archivo personal de Oscar Garbisu].

González, María del Carmen y Carolina Guilarte. "Producción cinematográfica de la Creole Petroleum Corporation". Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 1992.

Grey, David. *Cardón tercera etapa*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1957, film (fragmento), Cine Archivo Bolívar Films.

—. *Venezuela y petróleo I: su historia*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1960, film, Archivo Fílmico FCN Ubic-4585.

Grieveson, Lee. "The Work of Film in the Age of Fordist Mechanization". *Cinema Journal* Vol. 51, no. 3 (2012): 25-51. Disponible en: http://muse.jhu.edu/journals/cj/summary/v051/51.3.grieveson.html

Gudynas, Eduardo. *Extracciones, extractivismos y extrahecciones: un marco conceptual sobre la apropiación de recursos naturales*. Montevideo: Centro Latinoamericano de Ecología Social, 2013. Disponible en: http://ambiental.net/wp-content/uploads/2015/12/GudynasApropiacionExtractivismoExtraheccionesOdeD2013.pdf.

Haanstra, Bert. *The Rival World*. Londres: Shell Film Unit, 1955, film, Archivo Fílmico FCN CM-50.

Hediger, Vinzenz y Patrick Vonderau. "Introduction", en *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Edición de Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau, 9-16. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

—. "Record, Rhetoric, Rationalization: Industrial Organization and Film", en *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Edición

de Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau, 35-50. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.
Hermes, Robert y W.H. Gunn. *Curioseando en los llanos venezolanos*. Caracas: Unidad Fílmica Creole, 1958, film, ExxonMobil Historical Collection WH/8CC7 F03433.
Karl, Terry-Lynn. *The Paradox of Plenty: Oil Booms and Petro-States*. Berkeley: University of California Press, 1997. Edición para Kindle.
Lovera, Néstor. *Caracas*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1956, DVD (incompleta), Archivo Fílmico FCN CM-13.
—. *Venezuela y petróleo III: sus comunidades*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1960, DVD, Archivo Fílmico FCN CM-136.
Marcelli, Elia. *Llano adentro*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1958, DVD, Archivo Fílmico FCN CM-96.
Mason, Bill. *The Titans 1935-1939*. Londres: Shell Film Unit, 1962, film, Archivo Fílmico FCN CM-92.
Nadler, Henry. *Oleoducto*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1952, DVD, IABN CM-109.
—. *Exploración en Táchira*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1953, DVD, Archivo Fílmico FCN CM-56.
—. *Oleoducto del Lago*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1956, DVD, IABN CM-110.
Nemes, Andrés. *Una industria en marcha*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1955, DVD, IABN CM-133.
—. *Pueblo petrolero*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1957, Archivo Fílmico FCN CM-117.
—. *Venezuela y petróleo II: sus técnicas*. Caracas: Unidad Fílmica Shell, 1960, DVD, Archivo Fílmico FCN CM-137.
Nichols, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
Orrom, Michael. *The Two-Stroke Engine*. Londres: Shell Film Unit, 1959, film, Archivo Fílmico FCN CM-132.
Oteyza, Carlos. *El reventón: los inicios de la producción petrolera (1883-1943)*. Caracas: Cine Archivo Bolívar Films, 2008, DVD.
—. *El reventón II: hacia la nacionalización petrolera (1944-1976)*. Caracas: Cine Archivo Bolívar Films, 2009, DVD.
—. *El reventón III: la industria petrolera en manos venezolanas (1976-1999)*. Caracas: Cine Archivo Bolívar Films, 2014, DVD.
Paranaguá, Paulo Antonio. "Orígenes, evolución y problemas", en *Cine documental en América Latina*. Edición de Paulo Antonio Paranaguá, 13-78. Madrid: Cátedra, 2003.
Parikka, Jussi. *What is Media Archaeology?* Cambridge: Polity Press, 2012.
Pérez Morales, Rubén. *Recuperación de suelos salinos*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1957, film, Archivo Fílmico FCN CM-120.
Rodakiewicz, Henvar. *Arteries of Progress*. Caracas: Princeton Film Center para Comité Fílmico de la Industria Petrolera, 1950. Disponible en: https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc13625/

Russell, Patrick y James Piers. Taylor, eds., *Shadows of Progress: Documentary Film in Post-War Britain*. Londres: British Film Institute, Palgrave MacMillan, 2010.

s/a. *Plan de viviendas*. Caracas: Tiuna Films para Creole Petroleum Corporation, 1956, film, Biblioteca Nacional de Venezuela CTIU-348.

s/a. *Aspersiones aéreas*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, circa 1957, film, Archivo Fílmico FCN, CM-4.

s/a. *Presidente de la Creole*. Caracas: Tiuna Films para Creole Petroleum Corporation, 1960, film, Biblioteca Nacional de Venezuela CTIU-1038.

s/a. *Nosotros en la pantalla* (noticiero). Caracas: Unidad Fílmica Creole, 1961, film, Archivo Fílmico FCN, COCI-684.

s/a. XXV *Juegos Deportivos Shell*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1964, film, Archivo Fílmico FCN CM-149.

s/a. *Getting Down to Oil 2: Drilling*. Londres: Shell Film Unit, 1964, film, Archivo Fílmico FCN CM-64.

s/a. *Avenida intercomunal Cabima-Lagunillas*. Caracas: Tiuna Films para Creole Petroleum Corporation, 1965, film, Biblioteca Nacional de Venezuela CTIU-440.

s/a. *Algo más que petróleo*. Caracas: Unidad Fílmica Creole, 1968, film, ExxonMobil Historical Collection WH/8S10 F01157.

Shell Film Unit. "Titles List by Prod. No.". Londres, mimeo, 1994 [Archivo personal de Oscar Garbisu].

—. "12104.3116". Londres, mimeo, s/f [Archivo personal de Oscar Garbisu].

Shell International Petroleum Company Limited. *Shell Films: A Catalogue of Shell Films in International Distribution*. Londres: Shell International Petroleum Company Limited, 1966.

Tinker Salas, Miguel. *The Enduring Legacy: Oil, Culture and Society in Venezuela*. Durham: Duke University Press, 2009. Edición para Kindle.

Tobin, John. *Assignment: Venezuela*. Caracas: Sound Masters para Creole Petroleum Corporation, 1956. Disponible en: https://archive.org/details/Assignme1956

Vidal, Alberto. *Cien años y más*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1962, DVD, Archivo Fílmico FCN CM-20.

—. *Después de medio siglo*. Caracas: Neofilm para Shell, 1966, DVD, Archivo Fílmico FCN CM-65.

—. *Los criollitos*. Caracas: Neofilm para Shell, 1967, DVD, Archivo Fílmico FCN CM-90.

—. *Los primeros frutos*. Caracas: Neofilm para Shell, 1967, film, Archivo Fílmico FCN CM-91.

—. *Por qué usar buenas semillas*. Caracas: Neofilm para Shell, 1967, film, Archivo Fílmico FCN CM-112.

—. *La batalla de Carabobo*. Caracas: Neofilm para Shell, 1971, film, Archivo Fílmico FCN CM-79.

Vonderau, Patrick. "Vernacular Archiving: An Interview with Rick Prelinger", en *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Edición

de Vinzenz Hediger y Patrick Vonderau, 51-61. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2009.

Von Fritsch, Gunther. *Venezuela elige su destino: narración fotográfica de las elecciones de 1947*. Caracas: Princeton Film Center para Creole Petroleum Corporation, 1948. Disponible en: http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc13677/

—. *Con salud venceremos*. Caracas: Princeton Film Center para Comité Fílmico de la Industria Petrolera, 1950. Disponible en: http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc13631/

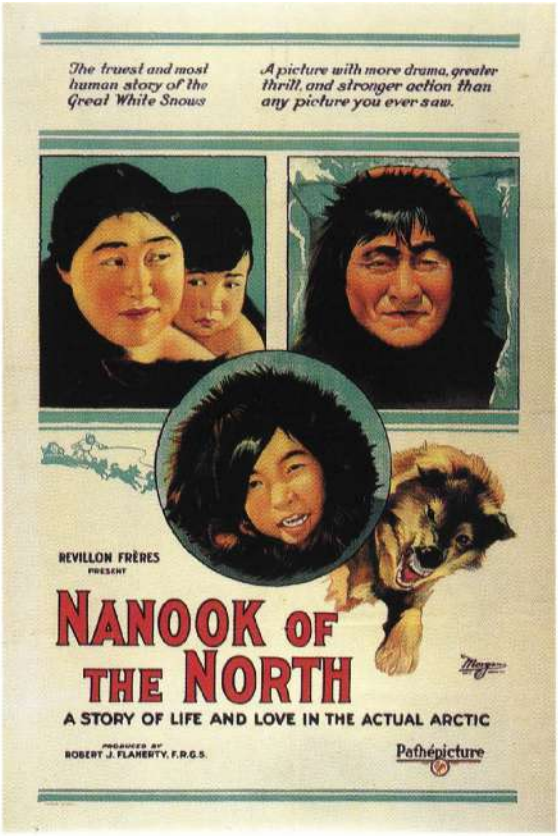
Vonderau, Patrick. "Introduction: On Advertising's Relation to Moving Pictures", en *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. Edición de Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau, 1-18. Londres: British Film Institute, 2016.

Waller, Gregory A. "*International Harvester*, *Business Screen* and the History of Advertising Film", en *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. Edición de Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau, 40-53. Londres: British Film Institute, 2016.

Woronzow, Boris. *Lucha contra el paludismo*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1955, DVD, IABN CM-94.

—. *Lake Maracaibo*. Caracas: Unidad Fílmica Shell de Venezuela, 1957, video digital.

Zimmermann, Yvonne. "Advertising and Film: A Topological Approach", en *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*, ed. De Bo Florin, Nico De Klerk y Patrick Vonderau, 21-39. Londres: British Film Institute, 2016.



Afiche del primer filme etnográfico: *Nanuk, el esquimal*
(Robert Flaherty, 1922)

¿Es cine etnográfico? Reflexiones sobre la etnografía de la imagen como herramienta metodológica, a partir de una entrevista a una migrante venezolana en Buenos Aires

Maryoly Ibarra
FLACSO
Buenos Aires, Argentina
ibarramaryoly@gmail.com

TÍTULO: ¿Es cine etnográfico? Reflexiones sobre la etnografía de la imagen como herramienta metodológica, a partir de una entrevista a una migrante venezolana en Buenos Aires
Resumen: ¿Qué es el cine etnográfico y qué lo caracteriza?, ¿es etnográfico porque muestra el punto de vista del nativo o por el propósito antropológico de nuestras investigaciones? A partir de estas interrogantes, el artículo propone una reflexión en torno a los vínculos entre la perspectiva etnográfica y el cine, el uso metodológico de la entrevista en video y, sobre todo, las problemáticas que presenta la articulación entre investigación, antropología y cine, tomando como eje central el estudio de la entrevista etnográfica en cuanto que forma testimonial de un relato traumático. Así, pretendo atender a que, en el campo de la investigación con imágenes, lo ético y metodológico están en constante tensión con un contexto social y político en el cual las imágenes viven, se desarrollan, convergen y se posicionan. La aproximación al tema permite repensar las aplicaciones, alcances y fronteras del cine etnográfico.
Palabras claves: cine etnográfico, antropología visual, migración venezolana, metodología, entrevista.

RECIBIDO: 24/02/2020 ACEPTADO: 10/03/2020

TITLE: What is ethnographic filmmaking? Reflections on the ethnography of image as a methodological tool, based on a narrative of a Venezuelan migration process at Buenos Aires
Abstract: What is ethnographic film and what defines it? Is it the native's point of view or an anthropological purpose rather which makes it ethnographical? Keeping these questions in mind, this paper points on the linkages between the ethnographic perspective and film. It pretends to shed light mostly on the issues attached on the merge of researching, anthropology and filmmaking, towards a focus in the ethnographic interview regarding a traumatic narrative. Hence, I set my sights on the constant tension relating visual work' ethics and methodologies, attending a socio-political context where images unveil, converge, asset and live. By approaching these reflections, I'm ultimately rethinking the scopes and borders of ethnographic filmmaking.
Keywords: ethnographic film, visual anthropology, Venezuelan migration, methodology, interview.

I. Introducción

A partir de un cuestionamiento hacia el cine como 'séptimo arte' y como parte de nuestra 'cultura visual', es necesario explorar las posibilidades de que las imágenes no solo sean un reflejo de la cultura sino un objeto moldeado por la misma. Por medio de la visualidad es posible identificar diversas dimensiones del comportamiento humano desde un contexto cultural. Cada vez se vuelven más urgentes las reflexiones interdisciplinarias entre las ciencias sociales y el cine, especialmente en el mundo exageradamente visual en que vivimos, donde el 70 % de nuestro cerebro funciona para procesar imágenes. Es evidente la relación entre el arte y la cultura, la misma que posibilita tornar el cine como un objeto de estudio propicio de la antropología visual, no solo desde un nivel estético y técnico, sino desde las prácticas y representaciones que implica.

Como plantea David MacDougall,[1] el cine etnográfico ha sido reconocido por su carácter transcultural, en dos dimensiones. En primera instancia, por su cualidad de mezclar «lindes culturales», es decir, por establecer una mediación con lo no familiar y, en segundo lugar, es transcultural en el sentido de desafiar las limitaciones.

La mirada etnográfica está condicionada y 'sensibilizada' para tener un acercamiento sobre el campo de las imágenes y el modo en que estas se usan; asimismo, nos permite entender la necesidad de contemplar las relaciones entre la imagen y el discurso. De este modo, el artículo propone una reflexión en torno a los problemas metodo-

1 David MacDougall. "Cinema transcultural", en *Antípoda* (2009): 48.

lógicos que presenta la articulación investigación-antropología-cine, tomando como eje central el estudio de la entrevista etnográfica en cuanto que forma testimonial de un relato traumático. Así, pretendo atender a que, en el campo de la investigación con imágenes, lo ético y metodológico están en constante tensión con un contexto social y político en el cual las imágenes viven, se desarrollan, convergen y se posicionan.

Como paso previo a las narraciones y reflexiones de las experiencias surgidas dentro de mi trabajo de campo, considero oportuno detenerme en ciertas consideraciones contextuales y metodológicas.

En el marco de mi investigación para obtener el título de magíster en Antropología Social, realicé un análisis de la dimensión afectiva de la experiencia migratoria de la comunidad venezolana en Argentina. Desde las nociones mencionadas, formulé las preguntas centrales de mi investigación que buscaba indagar cómo se reconfiguran las dinámicas familiares de los migrantes venezolanos residentes en Buenos Aires, bajo qué estrategias se mantienen los vínculos familiares y, particularmente, cuáles son las emociones suscitadas por la reconfiguración familiar y cómo estas estrategias de mantenimiento de vínculos familiares y las emociones relevadas inciden en los procesos de inserción/vinculación con la sociedad receptora.

No es un dato menor que la migración provoca múltiples emociones y reacciones en quienes la experimentan: desgarra, entristece, sorprende, separa, enferma, pero también invita a desarrollar nuevas estrategias, a construir nuevos vínculos y relaciones sociales. En los últimos años en Venezuela se ha constatado un éxodo que se exacerbó desde el 2014 por circunstancias de carácter socioeconómico y político. La inestable economía del país, con una inflación interanual del 264.872,9 %, sigue mermando el salario de los venezolanos.[2] A su vez, las condiciones de vida relacionadas a la seguridad se mantienen en niveles alarmantes. Según el Observatorio Venezolano de Violencia, para 2018 se registró una tasa de 81,4 muertes violentas por cada cien mil habitantes para un total de 23.047 fallecidos solo ese año.[3]

2 Alfonso Marquina. "La inflación venezolana fue del 33,8 % en julio, 1.579,2 % en el año", en *Agencia EFE* (ago. 2019). Disponible en: https://www.efe.com/efe/america/economia/la-inflacion-venezolana-fue-del-33-8-en-julio-1-579-2-el-ano/20000011-4039931

3 Observatorio Venezolano de Violencia. "Informe Anual de Violencia 2018", en OVV (dic. 2018). Disponible en: https://observatoriodeviolencia.org.ve/ovv-lacso-informe-anual-de-violencia-2018/

La disminución del poder adquisitivo viene acompañada de una crisis alimentaria que obliga a muchas familias a vivir su día a día con solo dos comidas, lo que ha aumentado el número de casos de desnutrición infantil.[4] El panorama ha obligado a muchos ciudadanos a abandonar el país en búsqueda de posibilidades laborales que le permitan sostener, por medio de remesas, a sus familiares que se quedan en Venezuela.

La Organización Internacional para las Migraciones (OIM) y la Agencia de la ONU para los refugiados ACNUR anunciaron que 4,9 millones de venezolanos, alrededor del 15 % de la población, viven fuera de su país.[5] Uno de los países que ha recibido buena parte de los migrantes venezolanos es Argentina con cerca de 130 000 venezolanos.[6] Esta población migrante tiene un predominio masculino del 50,7 % frente al 48,3 % de mujeres migrantes. Se trata de una población que tiene un rango de edad entre 15 a 59 años.

Para muchos venezolanos el proyecto migratorio es un compromiso familiar que, en ocasiones, puede ser consensuado o no por el resto de la familia. Normalmente, suelen emigrar padres para enviar remesas a sus hijos y apoyar los gastos que realizan sus familiares. De este modo, la separación familiar es un tema que está sobre el tapete en el proceso migratorio, sobre todo cuando se reportan en promedio 1,3 migrantes que dejan el país por cada hogar venezolano.[7]

De este modo, el proceso migratorio está atravesado por la afectividad, las emociones son la base de la interacción transnacional a distancia[8] y, por ende, la experiencia de la vida familiar transnacional suscita intensas, diversas y ambivalentes expresiones afectivas y

4 Christopher Tidey. "Venezuela: aumenta la prevalencia de la desnutrición infantil en medio de una crisis económica cada vez más profunda", en *UNICEF* (ene. 2018). Disponible en: https://www.unicef.org/es/comunicados-prensa/venezuela-aumenta-la-prevalencia-desnutrici%C3%B3n-infantil-crisis-economica-profunda

5 Plataforma Regional de Coordinación Interagencial. "Refugiados y migrantes de Venezuela", en *R4V* (mar. 2020). Disponible en: https://r4v.info/es/situations/platform

6 Dirección Nacional de Migraciones. "Estadística Consolidada de Radicaciones Iniciadas y Resueltas" (2019). Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/interior/migraciones/estadisticas

7 Anitza Freitez. "Encuesta sobre Condiciones de Vida: Emigración internacional", en IIES-UCAB (2017). Disponible en: https://encovi.ucab.edu.ve/wp-content/uploads/sites/2/2018/02/ucv-ucab-usb-encovi-emigracion-2017.pdf

8 Zlatko Skrbiš. "Transnational Families: Theorising Migration, Emotions and Belonging, Journal of Intercultural Studies", en Journal of Intercultural Studies 29:3 (ago. 2008): 231-246, DOI: 10.1080/07256860802169188.

emocionales en los integrantes de estas familias.[9] Por necesidad, los migrantes deben establecer una nueva relación imaginativa con el mundo, a causa de la pérdida de hábitats familiares.[10]

Al plantear la metodología de trabajo, me vi tentada a establecer un puente interdisciplinario entre mis conocimientos en cinematografía y antropología; por ende, me preocupé por elaborar un producto que trascendiera los límites del texto. Retomo a MacDougall para repensar las limitaciones de la escritura etnográfica y las bondades que ofrece la incorporación de técnicas audiovisuales en el quehacer antropológico:

> Al presentar lo particular, la escritura etnográfica desvanece o limita muchos detalles sensoriales que podrían impresionarnos o repelernos si hubiéramos de confrontarlos directamente. En cambio, las fotografías (en este caso la imagen cinematográfica) son asombrosamente particulares y no discriminan detalles, pero constantemente reiteran las formas generales que contienen lo particular.[11]

Por consiguiente, empecé a realizar, además de mi etnografía, un documental que permitiera dar voz e imagen a las experiencias de migrantes venezolanos residentes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a partir de la expresión de los sentimientos, las prácticas y las vicisitudes cotidianas que atraviesan. De este modo, el proyecto intentaría contribuir al conocimiento sobre las estrategias que utilizan los migrantes para lidiar con las emociones provocadas por la separación física de su núcleo familiar. La utilización de métodos audiovisuales dentro de las ciencias sociales y, especialmente, de la investigación cualitativa constituye un reto y una oportunidad. No es posible ignorar la omnipresencia de los videos en nuestra cultura.[12]

Como parte de mi trabajo de campo, registré tres entrevistas de forma audiovisual para conocer cómo son vividas las experien-

9 Marina Ariza. "Vida familiar transnacional en inmigrantes de México y República Dominicana en dos contextos de recepción", en Sí somos americanos. Revista de Estudios Transfronterizos, 12-1 (jun. 2012): 17-47. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-09482012000100002

10 Salman Rushdie. Imaginary Homelands (Londres: Granta Books, 1991).

11 MacDougall, *Cinema...*, 49.

12 Alejandro Baer y Bernt Schnettler. "Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El vídeo como instrumento de investigación social", en *Investigación Cualitativa en las Ciencias Sociales: Temas y problemas*, ed. de Aldo Merlino (Buenos Aires: Cengage Learning, 2009).

cias migratorias y afectivas del colectivo venezolano, y así poder indagar las diversas formas de lidiar, enfrentar y vivir con el desarraigo y el asentamiento en un nuevo país. Ante la aplicación del video en mi trabajo de investigación, me vi interpelada innumerablemente por si lo que estaba registrando podría ser denominado 'documentalismo etnográfico'. ¿Es cine etnográfico?, ¿qué lo hacía precisamente etnográfico?, ¿solo el punto de vista nativo o el propósito antropológico de mi estudio? A partir de estas interrogantes, mi intención es reflexionar sobre el vínculo entre la perspectiva etnográfica y el cine, estudiar el uso metodológico de la entrevista en video y, sobre todo, pensar las aplicaciones, alcances y fronteras del cine etnográfico.

II. Describiendo el campo

Antes de adentrarme en el análisis del caso, veo necesario describir el marco de la realización de la entrevista. En primera instancia, el encuentro fue concretado con el fin de grabar uno de los relatos que sería parte del tráiler del documental sobre migración venezolana en Buenos Aires, complemento de mi trabajo etnográfico para obtener el título de magíster en Antropología Social. Dentro de mi proceso de búsqueda de venezolanos que residieran en la Ciudad Autónoma de Buenos aires, publiqué en un grupo de la comunidad en una reconocida red social para consultar el interés y la disponibilidad de personas que quisieran relatarme su proceso migratorio. Una de las personas que me escribió fue Nélida López.

Tuve la oportunidad de realizar una entrevista previa con Nélida de aproximadamente tres horas de duración, donde el registro fue únicamente sonoro. En dicho encuentro tomé notas de campo que me permitieron construir parte del corpus teórico de mi etnografía. Una vez que decidí realizar un tráiler para buscar subsidios que financiaran la producción de mi documental, tuve que elegir cuáles de los entrevistados iban a aparecer en la película. Decidí que Nélida sería la primera entrevistada, especialmente por lo fructífero —en términos analíticos— que me resultó su testimonio. La grabación de la entrevista utilizada para el análisis del artículo tuvo una duración de una hora y se realizó austeramente en la habitación de un departamento de una de las integrantes del equipo técnico y creativo.

III. La etnografía de la imagen como herramienta metodológica

3.1 ¿Desde cuándo la etnografía se ve?

A diferencia de otras ciencias sociales, la antropología se caracteriza por tener un trabajo metodológico cuya asistematicidad le permite disponer de un amplio contexto para la obtención de información y perspectiva de los actores. Su principal técnica en el trabajo de campo etnográfico es la observación participante, «concibiendo dicho conocimiento no como una captación inmediata de lo real, sino como una elaboración reflexiva teórico-empírica que emprende el investigador en el seno de las relaciones con sus informantes».[13] Asimismo, se caracteriza por desarrollar dos actividades: la observación de todo lo que sucede en torno del investigador y la participación en las actividades que realizan los miembros del grupo estudiado.

No obstante, existen otras herramientas metodológicas que le permiten al investigador contar con innumerables actividades que varían de complejidad para obtener el dato etnográfico. Me resulta importante para la discusión rescatar el trabajo del antropólogo brasileño Roberto Cardoso de Oliveira[14] que, dentro de su estrategia metodológica, busca cuestionar aquellas «facultades del entendimiento socio-cultural» de las ciencias sociales y, a su vez, mostrar cómo el trabajo antropológico no es incompatible con otras disciplinas sociales. De esta forma, señala tres etapas para la reflexión en la producción de conocimiento y el ejercicio de investigación. En primer lugar, destaca la mirada que altera y configura la manera de concebir al objeto de estudio; es decir, ese objeto no escapa a los esquemas conceptuales y a las formas de ver la realidad de los investigadores. Es así como la mirada etnográfica está condicionada y 'sensibilizada' por una teoría determinada, lo que le permitirá al antropólogo tener un acercamiento previamente construido. No obstante, la mirada —y por consiguiente la observación— no es suficiente para entender la naturaleza de las relaciones sociales entre los nativos. De esta forma, el autor plantea un segundo recurso para la obtención de datos: la escucha.

Para Cardoso de Oliveira, la escucha debe tener el mismo valor significativo que tiene la mirada en el análisis social. No deben

13 Rosana Guber. *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo* (Buenos Aires: Paidós, 2004): 184.

14 Roberto Cardoso de Oliveira. "El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir", en *Ava, Revista de Antropología* 5 (2004): 55-68.

ser tratadas como herramientas contrapuestas, sino como un complemento que sirve al investigador como una suerte de 'muletas' en búsqueda de un conocimiento más completo. Junto a la observación, el antropólogo debe recurrir a entrevistas para la obtención de explicaciones facilitadas por los miembros de la comunidad estudiada; de esta forma, podrá adquirir el punto de vista del nativo y comparar esa visión con la de su mundo. Este acercamiento permite al antropólogo realizar una observación participante que facilita la aceptación de los miembros de la sociedad.

Finalmente, el autor habla de la escritura como la etapa final del producto del trabajo etnográfico y que está desarrollada fuera del campo, es decir, en la oficina. En esta etapa, se establece una 'relación dialéctica' entre lo que el autor define como comunicar y conocer; de esta manera, el texto etnográfico busca articular la construcción teórica y la experiencia en el campo. Al igual que los dos actos cognitivos anteriores, la escritura está condicionada por la interpretación del investigador y, sobre todo, está contaminada por todo el contexto del «estando aquí», como lo define Geertz. Sin embargo, la escritura es un acto que tiende a ser reiterativo y, simultáneamente, «es un acto de pensar».

Como vemos, Cardoso de Oliveira sistematiza en su análisis los pasos o etapas de la producción de conocimiento etnográfico. No es insignificante que los dos principios iniciales estén vinculados a los sentidos de la mirada y la escucha. ¿Qué sucedió en las ciencias sociales cuando se logró tener un registro fiel y permanente de dichas experiencias perceptivas?

El surgimiento de lo visual dentro de la antropología empezó a manifestarse en los años 50 gracias al trabajo de Margaret Mead y Gregory Bateson, quienes establecieron el primer puente explícito entre las ciencias sociales y la utilización de tecnología de la imagen, como una innovadora herramienta metodológica en la investigación social. Su trabajo se llevó a cabo en Bali, donde los investigadores buscaban determinar el rol de la cultura en la formación de la personalidad. Para comprobar su hipótesis, registraron 25 000 fotografías y 22 000 pies de película de 16 mm.[15]

La posibilidad de tener un registro simultáneo de imagen y sonido también tuvo sus consecuencias metodológicas en las ciencias sociales. Como plantean Baer y Schnettler, la sincronización permitió un viraje epistemológico debido a que el individuo deja de ser un objeto

15 Baer y Schnettler. "Hacia una metodología...", 6-7.

de investigación y pasa a ser un sujeto con competencia narrativa que le da voz y significado a su experiencia. Por consiguiente, la utilización de equipamiento audiovisual fue una herramienta que permitió potenciar la descripción, construcción y análisis de las prácticas sociales.

Una vuelta hacia las producciones audiovisuales se planteó con las corrientes posestructuralistas en las ciencias sociales que plantearon una línea más reflexiva, dialógica y deconstructiva. «Así, al igual que en las monografías antropológicas posmodernas (Clifford & Marcus), los filmes no tienen autores sino coautores, porque son producto del diálogo y de una negociación de significados entre el cineasta y los sujetos representados».[16]

Si bien la utilización de tecnologías de la imagen implica un instrumento al servicio de la observación y del registro, cabe cuestionarse si solo pueden encasillarse bajo ese estatuto. ¿Es la película etnográfica equivalente a un estudio etnográfico escrito? Para responder esta interrogante hay que retomar a Alejandro Baer y Bernt Schnettler que describen los dos principios básicos de la metodología. El primero afirma que toda práctica científica requiere la búsqueda de formas fiables de identificar, observar, examinar y hablar de hechos que tengan apariencia objetiva. El segundo sostiene que toda ciencia depende de la experiencia subjetiva de construcción de conocimiento de los investigadores y las comunidades científicas. Aunque ambos fundamentos parezcan contrapuestos, la imagen como herramienta metodológica y, al mismo tiempo como objeto de información, permite hacer un vínculo entre subjetividad y objetividad, realismo y reflexividad. Por ende, tiene un enorme potencial de representación porque es resultado de su contexto de producción, distribución e intención.

Para ahondar en esta última reflexión, apelo al trabajo de Deborah Poole, que no se limita únicamente a la noción de 'cultura visual' para entender las relaciones y sentimientos que dan significado a las imágenes, como forma *a priori* y obvia desde el análisis antropológico de lo visual, sino que propone el concepto de 'economía visual' que «está formado por la producción, circulación, consumo y posesión de imágenes de los Andes y los pueblos andinos».[17] Su propuesta es útil para pensar cómo la creación y circulación de las imágenes visuales

16 Baer y Schnettler. "Hacia una metodología...", 11.

17 Deborah Poole. *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes* (Lima: Casa de estudios del socialismo, 2000): 16.

por canales —que en nuestro caso son transnacionales— son significativas para una mejor comprensión de las personas, las ideas y los objetos.

Como mencioné anteriormente, el trabajo de campo etnográfico tiene un abanico de posibilidades que le dan al investigador la oportunidad de emplear métodos como la entrevista formal, la observación participante y, en nuestro caso, la grabación de video para ver lo que las personas hacen y sienten. «Las técnicas de obtención de datos a partir del cine y de fotografías [...] son en realidad maneras de extender los métodos sociológicos estándar de entrevista».[18]

3.2 Vicisitudes 'etnovisuales'

Pasemos a narrar y reflexionar sobre la grabación de la entrevista que me llevó a cuestionar si el producto de la filmación por sí solo era etnográfico. Si lo era, ¿qué lo hacía precisamente etnográfico?, ¿solo el punto de vista nativo o el propósito antropológico de mi investigación? Trataré de responder las preguntas con un análisis teórico y reflexivo donde relataré mis observaciones del día de la grabación y mis pensamientos posteriores como realizadora cinematográfica y antropóloga.

Antes de grabar, tuve la oportunidad de realizar una entrevista en profundidad con Nélida en la que el registro fue únicamente sonoro, lo que me permitió examinar sus gestos, actitudes, comportamientos, etc. Lo primero que me llamó la atención el día de la filmación fue cómo la cámara generó un cambio en la forma de comportarse de Nélida, quien se dispuso a hacer una suerte de *performance*. Mientras mi compañera de trabajo y yo terminábamos de instalar las luces para tener una mejor calidad de imagen, Nélida esperaba en la sala del departamento. No dejaba de repetirme: «Avísame cuando vayamos a grabar para ponerme linda». Cuando estuvimos listas, Nélida fue al baño a retocarse el maquillaje porque «tenía la cara muy grasosa» y constantemente me pregunta si se veía bien.

En este sentido, la cámara abría el camino a una configuración de la actuación del entrevistado que no fue evidente en el registro únicamente sonoro. Daba a entender que la posibilidad de 'ser visto' pesaba más que la de 'ser escuchado'. Es así como «el registro en video captura esa articulación del cuerpo constituido en relato, y el narrador

18 Marcus Banks, *Los datos visuales en la investigación cualitativa* (Madrid: Morata, 2010): 85.

lo sabe. La cámara es copartícipe de la producción del relato y en este sentido su función de escucha se vincula con la potencial reproducción del mismo. El carácter del relato oral y performativo se constituye como evidencia».[19]

En la entrevista también me resultó claro que había una construcción previa del relato; la presentación de Nélida fue formal, como si se tratara de una entrevista programada. En la primera toma tuvimos un problema técnico con la cámara y fue necesario iniciar nuevamente la entrevista. Al realizar las mismas preguntas, ella respondía de forma idéntica al relato anterior, como si hubiera seguido un guion o memorizado su testimonio inicial. Posiblemente fue un error haber hecho las mismas preguntas; no obstante, en la medida en que nos fuimos adentrando en su experiencia afectiva, se desdibujó la formalidad y la puesta en escena.

Como plantea Masotta, la cámara no es un dato menor en el ejercicio del testimonio y es necesario asumir que la tecnología no es neutra, «los entrevistados elaboran también su testimonio con relación a ella y sus implicancias (reproducción de su imagen y potenciales audiencias)».[20]

Entender la cámara como una tecnología que influencia presenta diferentes problemas. En primera instancia, por la predisposición que puede implicar en los entrevistados, pero también por las decisiones autorales del realizador/investigador. ¿Dónde colocar la cámara?, ¿a qué altura?, ¿en qué valor o escala de plano?, ¿en cuál ángulo?, son preguntas que permiten establecer un punto de vista. Desde que realicé el desglose de planos había decidido no asumir protagonismo de ningún tipo. Si bien soy venezolana, migrante y mujer, sentí que tomar relevancia podría restarle el estatus de 'etnográfico' a la grabación. Quería cuidar «la versión nativa del relato», por lo cual decidí colocarme justamente detrás de la cámara y pedirle a la entrevistada que mirara al lente, como si la cámara fueran mis ojos.

Por consiguiente, decidí romper la cuarta pared[21] con el objetivo de crear lazos entre el público, que este se sintiera partícipe de la historia, ya que se dirigen directamente a él. Dentro de esta reflexión salta el hecho de que estuve pensando en la audiencia, ¿la antropología no?,

19 Carlos Masotta. "La matanza. Memoria y poética de la transmisión", en *Revista Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana,* 2-1 (2012): 7. Disponible en: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus/index

20 Masotta, "La matanza. Memoria y poética...", 6-7.

21 La cuarta pared era la pared imaginaria que en teatro separaba el escenario del público.

¿cuál era la intención de mi registro? Retomo las preguntas de Banks: «¿Qué pretendo que refleje la imagen?, ¿por qué la estoy haciendo ahora?, ¿qué estoy excluyendo del encuentro?».[22] Desde luego, utilizo la etnografía visual como una herramienta para acercarme al conocimiento del punto de vista del actor que, a su vez, permitirá conocer las «coyunturas culturalmente válidas para los niveles de inserción y aprendizaje del investigador».[23] No obstante, también tenía la intención de divulgar el relato oral a un público más diverso.

> El *uso* de la fotografía en estos y muchos otros ejemplos es claramente un acto social (¿qué persuade a las personas a comprar casas?, ¿por qué las personas se arreglan la nariz?) y asequible al análisis social, pero la *intención* del fotógrafo en el momento de la creación de la imagen es documental en gran parte o totalmente, cualquiera que sea la motivación subyacente y quizá inconsciente. [24]

Para profundizar en el análisis, citaré el trabajo de Baer y Schnettler que expone dos propuestas metodológicas que permiten la incorporación de tecnologías de video en la investigación cualitativa. La más relevante para nuestro análisis es el método biográfico audiovisual que «trasciende su condición de mera 'técnica' para ser un instrumento de crítica y de reflexión metodológica. Las fuentes orales obligan a reflexionar sobre los procesos sociales y personales de producción e intercambio que subyacen a esas narrativas».[25]

El relato de Nélida nos permite hacer un recorrido por su experiencia migratoria, cargada de emociones ambivalentes donde su familia es el epicentro del testimonio. Nélida revive cómo era su familia en Venezuela, cuál fue la influencia de su núcleo familiar en la decisión de irse del país, cuáles fueron los cambios en la dinámica familiar y cuáles fueron las emociones generadas por la reconfiguración. «El testimonio no solo se fundamenta en la supuesta inmediatez de la fuente histórica, sino también en la cualidad subjetiva, evocativa y empática del relato».[26]

En el transcurso de la entrevista la formalidad se desdibujó, el artefacto se hizo invisible y las emociones conducían su relato. No

22 Banks, *Los datos visuales...*, 122.
23 Guber, *El Salvaje Metropolitano...*, 188.
24 Banks, *Los datos visuales...*, 102.
25 Baer y Schnettler, "Hacia una metodología...", 12.
26 Baer y Schnettler, "Hacia una metodología...", 14.

solo tuve acceso a la vivencia interior de Nélida, sino también a su memoria, a su construcción identitaria y a la subjetividad entre nosotras —que ya no era únicamente de entrevistadora y entrevistada, sino de venezolana a venezolana—.

Lila Abu-Lughod y Catherine Lutz en su libro *Language and the politics of Emotion*[27] hablan de la necesidad de entender el contexto y el lenguaje en el que se utiliza la emoción para así poder investigarla. Para las autoras, la emoción puede ser creada en el habla, más que simplemente expresada por el habla. De esta forma, el discurso constituye una pieza fundamental para el entendimiento de las emociones. Su postura permite pensar las emociones como un fenómeno que puede ser visto en la interacción social. En su texto reúnen una serie de estudios que han decidido apostar por una visión de las emociones como práctica social.[28]

A pesar de que el video es artificial y mecánico, si sumamos registro visual más discurso oral, el producto es muy provechoso para la investigación cualitativa. La articulación entre la voz (relato) e imagen (rostro) contiene una «extraordinaria» efectividad comunicativa.[29] La cámara es un instrumento muy sensible a las actitudes de los individuos, «su mecánica no limita la sensibilidad del observador humano: es un instrumento extremadamente selectivo».[30]

Las imágenes le dan una naturaleza abierta a la investigación debido a que se resisten a una sola interpretación y pueden dar lugar a varios caminos.[31] Asimismo, la grabación audiovisual da riqueza semántica a la investigación etnográfica, ya que nos permite el registro del relato así como también de las manifestaciones no verbales como los gestos, expresiones, modulaciones, posturas, etc. Uno de los principales aportes de los métodos visuales es la visibilidad del rostro:

> El rostro contiene las huellas del acontecimiento. Dado que el acontecimiento se resiste a la representación, puede ser registrado posteriormente, en sus efectos traumáticos. Y estos efectos están presentes en el

27 Lila Abu-Lughod y Catherine Lutz. *Language and the Politics of Emotion* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

28 Enciso Domínguez y Alí Lara. "Emociones y ciencias sociales en el s. xx: la precuela del giro afectivo", en *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 14- 1 (ene.-abr. 2014): 263-288.

29 Baer y Schnettler, "Hacia una metodología...".

30 John Collier. "Antropología visual. La fotografía como método de investigación", en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, ed. de Juan Naranjo (Barcelona: Gustavo Gili, 2006): 177.

31 Banks, Los datos visuales...

> rostro que rememora [...] y relata su historia ante un entrevistador que escucha y pregunta. La videograbación captura el drama visual del testimonio/entrevista: expresiones faciales, emociones y los matices del lenguaje corporal son todos grabados por la cámara.[32]

Antes de avanzar en las bondades del registro audiovisual del rostro, debo admitir que la principal inquietud que tuve en la etnografía visual fue concerniente al anonimato en el ámbito de la ética de la investigación en ciencias sociales. En trabajos etnográficos escritos es usual la confidencialidad de nuestras fuentes, ya sea cambiándoles los nombres, colocándoles abreviaturas o utilizando formas que conserven su privacidad. Sin embargo, al editar la entrevista grabada me enfrenté a una mujer cuyo rostro está explícito, evidentemente de forma consensuada, pero que no podía darle otra identidad a esa cara. ¿Qué debía hacer?, ¿seguir los lineamientos éticos de una etnografía clásica?, ¿cambiar su nombre para conservar su (visible) identidad? Considero oportuno problematizar en futuros estudios el anonimato en las etnografías visuales dentro de las ciencias sociales.

Siguiendo la línea de los aportes del método audiovisual, tener la posibilidad de visualizar los rostros de los entrevistados le da mayor profundidad al relato, especialmente cuando estudiamos la dimensión afectiva de las experiencias de los nativos. En el caso de Nélida, gracias a sus expresiones faciales, fue evidente conocer y sentir los momentos que más le afectaban emocionalmente. En parte de su relato, narra entre lágrimas lo siguiente: «En estos días la llamé y le dije: "mamá, sabe que yo soñé que había llegado a Venezuela y que en mi casa no hacía falta nada. Yo tenía mucha, mucha, mucha comida"». Su testimonio da muestra de las emociones generadas por las dificultades económicas y de acceso a la comida que vive su familia en Venezuela.

En la narración no solo hay una descripción de su experiencia traumática, sino también una evocación, un carácter 'hipersubjetivo' que contribuye a crear una imagen, tanto en el sentido figurado como en el propiamente material.[33] «El relato del trauma altera los modos tradicionales de autoridad etnográfica (Clifford 1995, Yaeger 2002) porque incluye en su performance un mandato que involucra la escucha. En otras palabras, es el ejercicio de *una poética de la transmisión*».[34]

---

32 Baer y Schnettler, "Hacia una metodología...", 16.

33 Ibíd.

34 Masotta, "La matanza. Memoria y poética...", 7. Cursivas en el original.

Lo que rescata Masotta es clave: la transmisión es consecuencia de una urgencia del relato que necesita ser escuchado y registrado. Así lo siente Nélida al contar cada una de las experiencias traumáticas que ha vivido en su proceso migratorio. Fuera de la grabación me expresó lo siguiente: «Si yo siento que contando mi historia cambio algo, ya me siento bien». Parte del interés que me impulsó a realizar las entrevistas para este documental fue la necesidad de 'registrar' las condiciones precarias que experimentan los migrantes venezolanos en su tránsito por América Latina. De este modo, es necesario mencionar que, dentro del quehacer antropológico, la producción de imágenes fotográficas o fílmicas es producto de su tiempo; es decir, son representaciones de acontecimientos específicos que dependen del contexto de producción.

Detenerse en esta reflexión es fundamental en cualquier película etnográfica y me permite afirmar que la entrevista se aproxima a la idea de cine etnográfico por varias razones. En principio por las intenciones detrás de su concepción; es decir, mi interés es registrar, analizar y difundir. ¿Es acaso distinto a una etnografía clásica? En segundo lugar, porque mi proceso de investigación estuvo marcado por la delimitación de hipótesis y preguntas de investigación. En tercer lugar, la recopilación de datos —relato e imagen— sirven para el análisis de las experiencias de migrantes venezolanos residentes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, a partir de la expresión de los sentimientos, las prácticas y las vicisitudes cotidianas que atraviesan. Finalmente, la divulgación de la etnografía en un medio audiovisual permite que el público pueda acceder más cercanamente a las expresiones, silencios y emociones de los nativos. Sentirse más con/en ellos.

IV. Palabras finales: en defensa de la imagen sentida

Los cuestionamientos e incomodidades que me surgen por los cruces interdisciplinarios entre las ciencias sociales y las artes audiovisuales son fundamentales para problematizar las herramientas metodológicas al momento de realizar una investigación etnográfica. Si bien mi aproximación primigenia fue con el cine, no siento que he llegado tarde a la antropología, pienso que conocerla 'un poco luego' me permitió acceder a ella con asombro y fascinación. No obstante, una de las interrogantes que siempre me hacía en mi etapa de formación era: ¿por qué los antropólogos no usan más la cámara?

La utilización de herramientas audiovisuales en las ciencias sociales es inminente. Especialmente en el mundo exageradamente

visual en el que vivimos, es necesario «aceptar como incuestionable el poder que ejercen las imágenes».[35] Desde el Renacimiento, pasando por la revolución científica, la modernidad «ha sido considerada, por lo general, simple y resolutivamente ocularcéntrica».[36]

Entre las ventajas de las videograbaciones se puede puntualizar la focalización en el detalle, la precisión, la fiabilidad sobre la memoria humana y el registro escrito —y, especialmente, la posibilidad no solo de mostrar sino de contar una historia—.[37]

El método visual permite reforzar el proceso testimonial porque está atento al registro de aspectos emotivos e intersubjetivos y propone una presencia íntima y comprometida con otro que escucha,[38] no solo de una manera real, sino evocativa.

> No lo hace con historias lineales e imágenes explícitas, sino con constelaciones de memorias individuales, reminiscencias, asociaciones. Lo recordado por el informante nunca es total, nunca del todo representado. La verdad no está contenida en una supuesta realidad o realismo (semejanza de la representación con un referente real), sino en la colección fragmentaria de recuerdos.[39]

Tomando un ejemplo de David Freedberg sobre el acercamiento a las galerías de arte, normalmente cuando vemos una película —desde una noción académica— nos enseñan a criticarla como obra de arte, suprimiendo en muchos casos los elementos básicos de nuestra condición humana. «En ocasiones, es cierto, nos conmovemos hasta las lágrimas; pero el resto de las veces, cuando vemos un cuadro (o una película) hablamos de él en términos de color, la composición, la expresión y el tratamiento del espacio y del movimiento»,[40] dejando de lado aquellos elementos afectivos y sensitivos que nos transmite la visualidad.

Esta reflexión nos permite cada vez más derribar los muros que separan la antropología y el cine, la ciencia y el arte, el pensamiento y

35 David Freedberg. "Antropología e Historia del Arte: ¿El fin de las disciplinas?", en Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen, 5,1 (2013): 23.
36 Martin Jay. "Regímenes escópicos de la modernidad", en Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. (Buenos Aires: Paidós, 2003): 221.
37 Banks, Los datos visuales...
38 Baer y Schnettler, "Hacia una metodología...", 16.
39 Ibíd.
40 Freedberg, "Antropología e Historia del...", 37.

el sentimiento. Nada más acertada que la reflexión de Nelson Goodman en *Los lenguajes del Arte:*

> La mayoría de los problemas que han estado fastidiándonos pueden achacarse, como ya he sugerido, a la opresiva dicotomía entre lo cognoscitivo y lo emotivo. En un lado ponemos la sensación, la percepción, la inferencia, la conjetura, toda la inspección e investigación enervadas, el hecho y la verdad; en otro, el placer, el dolor, el interés, la satisfacción, el desengaño, todas las respuestas impensadas, la simpatía y el desprecio. Esto nos impide en bastante buena medida ver que en la experiencia estética *las emociones funcionan cognoscitivamente*. La obra de arte se capta tanto con los sentimientos como con los sentidos.[41]

Aún hay un camino largo que nos acerque (o aleje) de las definiciones categóricas que definen al mundo. Al final del día, considero que cada decisión que tome el investigador/realizador incluye inherentemente su punto de vista, es 'alguien' que quiere decir 'algo', así estemos hablando de cine o de ciencias sociales. No hay nada aséptico, todo está contaminado por nuestras visiones de la vida, todos estamos constantemente decidiendo y editando, como en una mesa de operaciones.

Bibliografía

Abu-Lughod, Lila y Catherine Lutz. *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

Ariza, Marina. "Vida familiar transnacional en inmigrantes de México y República Dominicana en dos contextos de recepción", en *Sí somos americanos. Revista de Estudios Transfronterizos*, 12-1, junio 2012: 17-47. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-09482012000100002

Baer, Alejandro y Bernt Schnettler. "Hacia una metodología cualitativa audiovisual. El vídeo como instrumento de investigación social", en *Investigación Cualitativa en las Ciencias Sociales: Temas y problemas.* Edición de Aldo Merlino. Buenos Aires: Cengage Learning, 2009.

Banks, Marcus. *Los datos visuales en la investigación cualitativa*. Madrid: Morata, 2010.

Cardoso de Oliveira, Roberto. "El trabajo del antropólogo: mirar, escuchar, escribir". *Ava, Revista de Antropología*, 5, 2004: 55-68.

41 Freedberg, "Antropología e Historia del...", 43. Cursivas en el original.

Collier, John. "Antropología visual. La fotografía como método de investigación", en *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006).* Edición de Juan Naranjo. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

Dirección Nacional de Migraciones. "Estadística Consolidada de Radicaciones Iniciadas y Resueltas", 2019. Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/interior/migraciones/estadisticas

Domínguez, Enciso y Alí Lara. "Emociones y ciencias sociales en el s. xx: la precuela del giro afectivo". *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 14- 1, (enero-abril 2014): 263-288.

Freedberg, David. "Antropología Historia del Arte: ¿El fin de las disciplinas?", en *Revista Sans Soleil - Estudios de la Imagen,* 5,1, 2013: 30-47.

Freitez, Anitza. "Encuesta sobre Condiciones de Vida: Emigración internacional", en *IIES-UCAB*, 2017. Disponible en: https://encovi.ucab.edu.ve/wp-content/uploads/sites/2/2018/02/ucv-ucab-usb-encovi-emigracion-2017.pdf

Guber, Rosana. *El Salvaje Metropolitano. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo.* Buenos Aires: Paidós, 2004.

Jay, Martin. "Regímenes escópicos de la modernidad", en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural.* Buenos Aires: Paidós, 2003.

Marquina, Alfonso. "La inflación venezolana fue del 33,8 % en julio, 1.579,2 % en el año", en *Agencia EFE*, agosto 2019. Disponible en: https://www.efe.com/efe/america/economia/la-inflacion-venezolana-fue-del-33-8-en-julio-1-579-2-el-ano/20000011-4039931

Masotta, Carlos. "La matanza. Memoria y poética de la transmisión", en *Revista Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, 2-1, 2012, 7. Disponible en: http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus/index

Observatorio Venezolano de Violencia. "Informe Anual de Violencia 2018", en *OVV*, diciembre 2018. Disponible en: https://observatoriodeviolencia.org.ve/ovv-lacso-informe-anual-de-violencia-2018/

Plataforma Regional de Coordinación Interagencial. "Refugiados y migrantes de Venezuela", en *R4V*, marzo 2020. Disponible en: https://r4v.info/es/situations/platform

Poole, Deborah. *Visión, Raza y Modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes.* Lima: Casa de estudios del socialismo, 2000.

Rushdie, Salman. *Imaginary Homelands*. Londres: Granta Books, 1991.

Skrbiš, Zlatko. "Transnational Families: Theorising Migration, Emotions and Belonging, Journal of Intercultural Studies", en *Journal of Intercultural Studies* 29:3, agosto 2008, 231-246, DOI: 10.1080/07256860802169188.

Tidey, Christopher. "Venezuela: aumenta la prevalencia de la desnutrición infantil en medio de una crisis económica cada vez más profunda", en *UNICEF*, enero 2018. Disponible en: https://www.unicef.org/es/comunicados-prensa/venezuela-aumenta-la-prevalencia-desnutrici%C3%B3n-infantil-crisis-economica-profunda

Afiche del filme *Los niños de nadie* en el que se incluye el corto "Song Song y Gatita" (John Woo, 2005)

Oposiciones binarias en "Song Song y Gatita" (John Woo, 2005): un análisis semiótico

Erasmo Ramírez Carrillo
Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE)
Caracas, Venezuela
erarraf@gmail.com

TÍTULO: Oposiciones binarias en "Song Song y Gatita" (John Woo, 2005): un análisis semiótico
Resumen: Argumentamos aquí que el filme "Song-Song y Gatita", del director John Woo, muestra claramente el contraste semántico de dos historias realizadas mediante el uso de oposiciones binarias con el objetivo de enfatizar las relaciones familiares entre dos clases sociales dispares. Para mostrar esto, realizamos un análisis semiótico que da cuenta de lo mencionado.
Palabras claves: semiótica, semiótica cinematográfica, análisis cinematográfico, John Woo.

TITLE: Binary Oppositions in "Song Song and Gatita" (John Woo, 2005): A Semiotic Analysis
Abstract: We argue here that director John Woo's film "Song-Song and Gatita" clearly shows the semantic contrast of two stories made using binary oppositions with the aim of emphasizing family relationships between two disparate social classes. To show this, we carry out a semiotic analysis that accounts for the above.
Keywords: semiotics, film semiotics, film analysis, John Woo.

El cortometraje "Song Song y Gatita" pertenece a un grupo de filmes que aborda el tema de la infancia, intitulado *Niños de nadie*. "Song Song y Gatita" narra la historia de dos niñas, una rica y otra pobre, que deben enfrentarse a los avatares de la vida. En ambos relatos se evidencia una oposición

RECIBIDO: 10/02/2020 ACEPTADO: 22/03/2020

de valores y situaciones que van entretejiendo la trama. Song Song es una niña rica que sufre las discusiones de sus padres, en vista de que la madre no desea compartir su hogar con el hijo bastardo del esposo. La madre se olvida de atender a su hija y se refugia en sí misma llena de rencor y rabia. En un intento de suicidio que pretende acometer junto con su hija, la madre reflexiona, se arrepiente y se da cuenta del error que cometería al llevar a la muerte a una inocente. Este acercamiento a la muerte le da un giro a su vida, con quien se reconcilia y comienza a vivir feliz con su hija.

Por el contrario, Gatita es una niña pobre que fue abandonada en un basurero bajo un puente, un anciano la recoge y la convierte en su hija. Ambos se quieren mucho, se complementan en el trabajo. Mientras el abuelo trabaja, Gatita siempre lo espera con la comida servida. Él está ahorrando dinero para inscribirla en la escuela. Para sobrevivir, ambos toman comida del suelo en un mercado popular. Al recoger un lápiz del piso, un camión lo arrolla y mata. Gatita nunca se entera de lo que pasó. La recoge un esclavista para que venda flores en la calle. La niña mira, a través de unos barrotes, a unos niños que juegan en una escuela. Oníricamente, Gatita accede a la escuela, con su uniforme recibe clases, y el abuelo contento se le aparece en el salón de clase, feliz de verla estudiando.

Los dos relatos se desarrollan de manera paralela, aunque uno genera al otro. Luego de una fuerte disputa con el padre, la madre y Song Song salen en su carro. La niña le pregunta sobre la posibilidad de tener un hermanito y la madre se lo niega. En reacción, la niña toma su muñeca de porcelana y la lanza a la calle. Ellas continúan el camino. El abuelo de Gatita ve la muñeca, la recoge, se da cuenta que tiene el brazo roto y recuerda que en ese mismo lugar, mediante una analepsis,[1] había recogido a Gatita abandonada. A partir de aquí se genera el relato de Gatita, que se intercala con el de Song Song.

El filme nos muestra dos relatos que tienen como elemento común el 'destino'. Este se opone a las niñas, a sus vidas y, como parte de lo inaprensible de la suerte, ellas recorren sendos caminos que las determinan como seres.

Las niñas cumplen con un programa[2] que las transforma. Song Song, de ser una niña infeliz, solitaria y 'descuidada' por su madre, pasa luego a ser una niña feliz y aceptada. Gatita, quien es feliz y desea asistir

1 Analepsis: término narratológico que indica una ruptura temporal hacia un momento anterior a esa interrupción.

2 Programa narrativo, según la semiótica, es la serie de estados y transformaciones que se concatenan lógicamente sobre la base de una relación (Sujeto [S]– Objeto [O]) y de su transformación. Cfr. Fernández, Mireya. *Lectura semiótica de un relato. Teoría y práctica* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1990): 49.

a la escuela, con la esperanza lo logra al final de la historia. Ambas se encuentran en un estado disjunto con su objeto de valor: para una es recibir el amor de madre y para la otra es poder ir a la escuela. Pero ¿cómo asumen las niñas esos programas impuestos por el destino? ¿Cómo son ellas y con qué herramientas se les pone a prueba?

Song Song es una niña de clase alta que estudia piano, está triste, tiene rabia —la mirada fija, seria, lo evidencian—. Al escuchar a sus padres discutir, toca el piano sin ritmo, sin compás ni armonía, solo posa las manos en las teclas y aleatoriamente producen sonidos desarticulados. La música acompasada, rítmica, melódica, aunque de tema triste al inicio del filme, contrasta con la música azarosa producto de un estímulo desagradable. Se observan el ceño fruncido, las lágrimas a punto de brotar, la cabeza gacha, el rictus de los labios. Song Song llora, es una niña atemorizada. El rechazo de su madre y la incomunicación la conducen a deshacerse de su muñeca de porcelana, al lanzarla a la calle. Su mirada perdida, concentrada en el vacío, pensativa, delata su infelicidad. A lo largo de todo el relato, Song Song se conforma con la situación, no procede a cambiarla, la acepta; su refugio se encuentra en tocar el piano, en tocar una pieza de ritmo lento, de melodía triste. Su frustración la expresa ante lo material, contra lo que más aprecia: destruye sus muñecas. El temor a la violencia de sus padres la inmoviliza y la convierten en una niña pasiva, estática, apática, contemplativa.

Gatita, en cambio, pertenece a la clase social menos favorecida, vive en extrema pobreza:

> P.P.P.[3] Gatita mira una olla con tres panecillos.
> P.P. Tres panecillos en una olla.
> P.M. Gatita tapa la olla y camina hacia un extremo del cuarto.
> P.G. Abuelo llega al albergue.
> P.M. Gatita sirve la mesa para su abuelo.
> P.G. Abuelo camina por el albergue.
> P.A. Abuelo entra al cuarto y Gatita lo recibe con entusiasmo.

En estos planos vemos un sitio atestado de gente. El cuarto es a la vez cocina y comedor, es pequeño, oscuro, con una sola cama, las paredes empapeladas a retazos. A pesar de la estrecha situación económica, Gatita es una niña independiente, ya que mientras el abuelo está afuera trabajando, ella se queda en casa esperándolo con la comida servida. Es feliz,

3 Nomenclatura cinematográfica que indica valores de plano: P.P.P. = primerísimo primer plano / P.P. = primer plano / P.M. = plano medio / P.A. = plano americano.

recibe al abuelo con alegría. Ambos se quieren. Ella está consciente de su defecto físico, es coja y lo compara con la muñeca que el abuelo acaba de recoger en la calle. Pudiéramos decir que asume el rol de mujer al estar en casa cuidando del hogar. Él trabaja para que su niña estudie en la escuela. Gatita además es noble, le ofrece el único trozo de carne a su abuelo. Sabe del sacrificio que hace su protector por ella. Siempre sonríe, besa la muñeca en señal de comodidad, le da masajes al abuelo como gratitud. Se desenvuelve a plenitud en la calle, en el mercado anda sola recogiendo restos de comida. Cuando su abuelo muere y la rapta un esclavista de niños, no deja de sonreír, comparte con sus compañeros y les ofrece también alegría al mostrarles su muñeca.

Tenemos dos personajes contrastados que desempeñan roles temáticos muy diferenciados y opuestos, determinados por una configuración discursiva relativa a lo económico, por un lado, y a las relaciones familiares por el otro. La especificidad económica mostrada en la diégesis fílmica está representada por el siguiente recorrido figurativo:

Configuración: lo económico
Definida como dinero, lujo/pobreza, condición física
Recorrido figurativo

Song Song	**Gatita**
Muñeca de porcelana (limpia y sin mutilación)	Abuelo recoge a niña abandonada
Casa amplia, iluminada, limpia	Niña cocina 3 panecillos en una olla
Piano blanco de Song Song	Cuarto oscuro donde confluyen cama, cocina, comedor
Ropa elegante	Pasillo oscuro y frío
(Vestido rosa de Song Song, vestido blanco de la mamá, traje del papá)	Abuelo le regala la muñeca que encontró
Comida y flores en la cocina	Abuelo cuenta el dinero para la inscripción de la niña en la escuela
Maletín y saco del padre	Solo tienen un trozo de carne para comer
Madre y Song Song sentadas en una mesa limpia, con vajilla	Gatita y abuelo recogen comida de la calle

El filme muestra estas realidades con imágenes contundentes, crueles y determinantes. La opulencia de una niña pareciera que fuera exagerada-

mente proporcional a la carencia de la otra niña. La realidad diegética se vuelve mucho más dramática cuando la muñeca mutilada se convierte en una alegoría de la niña renca.

En cuanto a las relaciones familiares, observamos contrastes también muy marcados:

Configuración: relaciones familiares
Definida como amor, discusión, rencor, comprensión
Recorrido figurativo

Familia de Song Song	**Familia de Gatita**
Discusión entre los padres	La niña le prepara comida al abuelo
Song Song deja de tocar melódicamente el piano	La niña recibe a su abuelo con alegría
La madre e hija sentadas en la mesa	El abuelo juguetea con la niña al entregarle la muñeca
La madre reacciona con violencia ante una pregunta de su hija	La niña le hace masajes al abuelo
La madre vuelve a reprocharle a la hija	Ambos comparten el trabajo de recoger comida en la calle
La hija lanza muñeca a la calle	Niña llora y espera a su abuelo
Niña sola en su cuarto destruye sus muñecas	Niña consuela a compañera de trabajo, dándole una palmadita en la espalda
Una niña vendedora de flores le ofrece un ramo a la madre, que la rechaza	Gatita lava la ropa de la muñeca y la comparte con sus compañeras de trabajo
Song Song reconoce su muñeca	Gatita vende flores, un cliente la rechaza con agresividad. Gatita lo reta con la mirada

Gatita, feliz, se acerca a Song Song y le ofrece una flor.
Song Song acepta con alegría. Gatita se retira feliz

Madre reconciliada con la vida comparte feliz con Song Song, en el piano	Gatita observa a niños jugando dentro de una escuela
	Gatita, feliz, se encuentra en la escuela estudiando

Podemos observar dos recorridos totalmente disímiles pertenecientes a dos clases sociales opuestas, en los que se perciben los infortunios de la

vida vividos por dos niñas: una que los asume con tristeza, resignación y temor; mientras que la otra lo hace con alegría, independencia y decisión.

Ahora bien, estas estructuras figurativas se relacionan con una estructura narrativa que permite crear una significación. En todo relato se establece una correspondencia con un sujeto y un objeto, que hace que operen ciertas transformaciones mediante un programa que lo define como tal.

En el filme tenemos dos programas narrativos independientes ejecutados por sendos personajes. Aunque hay un elemento que une estos dos programas, no dejan de ser independientes entre sí. En todo caso, la vinculación que existe entre uno y otro es de contraste o analogía. Hay un programa que inicia el relato, luego la muñeca de porcelana se convierte en la generadora del otro programa y mantiene el vínculo entre las historias. Un vínculo alegórico que permite contrastar la adversidad de las niñas.

La primera historia comienza con la disfunción familiar en casa de Song Song, cuya madre se encuentra en una relación de disyunción con su hija, a quien no comprende, no tolera, no escucha. La relación madre e hija está determinada por graves problemas conyugales. La madre se deja llevar por las circunstancias, y como sujeto de estado padece una transformación que la conduce a reconciliarse con su hija, con la vida. Es la propia Song Song quien, sin saber hacer, opera el cambio sobre la madre. Al borde de la muerte:

P.G. Carro que recorre una vía campestre.
P.M. Carro se acerca velozmente a un río.
P.G. Carro llega al borde del río.
P.M. Madre ensimismada mira el río, mientras en el asiento trasero Song Song juega.
P.P. Rueda del carro que se acerca aún más al borde del río.
P.P. Madre llora.
P.P. Song Song contenta mira por la ventana y recuerda el encuentro con Gatita.
P.P. Song Song tararea canción.
P.M. Madre mira a Song Song y llora.
P.P. Madre se arrepiente. Coloca la palanca en retroceso.
P.P. Rueda de carro retrocede.

Por primera vez escucha a su hija tararear el tema que toca en el piano y opera en este sujeto de estado una alteración que desvía el curso de la historia, hacia la consecución de una relación armónica ente ellas. Esta nueva actitud de la madre, que evita la muerte y alcanza el bienestar, la ejecutan

las circunstancias, el azar, el inexorable destino que interviene y decide. La predestinación como destinatario toma las riendas de las decisiones para contribuir con el cambio en el sujeto operador, en este caso la madre, quien no sabe hacer y no puede hacer. Está inutilizada por los avatares de la vida. La madre ensimismada y egoísta solo piensa en huir de la situación. El destino como sujeto operador interviene para acoplarlas. La muerte se encarga de ejecutar en la madre un cambio de parecer. La casualidad, el destino decide en ella ese cambio de parecer. En ese momento ocurre la transformación de estado para que se ejecute la conjunción en cordialidad con la niña. En el último momento, el sujeto operador participa y le da un giro a su vida.

El segundo programa, el de Gatita, funciona desde que Song Song lanza a la calle la muñeca de porcelana y el abuelo la recoge. En este momento se inicia el programa narrativo, que tiene como sujeto de estado a Gatita que se encuentra en disyunción con su objeto de valor: ir a la escuela. El abuelo, quien la recoge de un basurero, mantiene una relación de absoluta armonía con Gatita, que asume la vida con alegría, independencia, solidaridad. Él, como sujeto operador, hace que ella consiga su objetivo. Aunque el abuelo muere, él continua presente en la vida de la niña: Gatita, feliz, se encuentra en la escuela estudiando y ve a su abuelo reflejado en la pared del salón de clase. La muerte del abuelo actúa como un antisujeto que se opone a la conjunción del objeto de la niña. No obstante, los avatares de la vida y la solución onírica *deus ex machina* contribuyen con el éxito del programa narrativo de Gatita.

Ahora bien, la ejecución del programa narrativo se centra en la fase pragmática en vista de lo que Gatita puede hacer y en efecto lo hace: conseguir estudiar. Su carácter decidido, voluntarioso, su alegría ante las vicisitudes y su independencia (ver recorrido figurativo) le facilitan el camino de consolidar su competencia. Su performancia tiene éxito porque puede lograr su objeto. Al contrario del programa narrativo de Song Song, que se centra en el aspecto cognoscitivo, ya que el acercamiento a la muerte hace reflexionar a la madre para cambiar de parecer y permitir que ambas estén felices. La sanción roza la disyunción, pero la hija, que no sabe hacer, recupera la madre y así consigue asirla en conjunción.

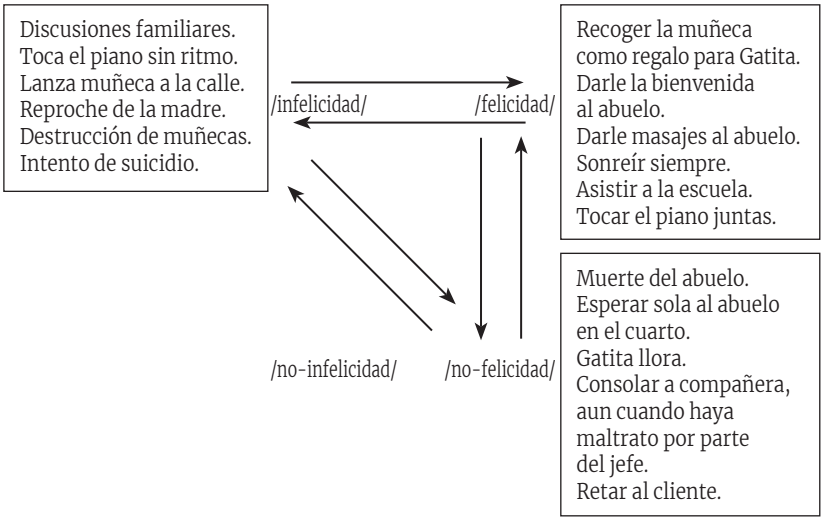
El aspecto económico aparece desde el inicio del relato como uno de los recorridos figurativos que destacan. En él se oponen lo espacial, en donde lo interior está definido por luz/oscuridad, amplitud/hacinamiento, opulencia/limitación; lo exterior se define como carro de lujo / mercado popular, paseo cómodo / trabajo arduo. Hay unas relaciones de fuerzas expresadas en riqueza/pobreza, en las que tener y no tener definen las historias de las niñas.

En cuanto al aspecto familiar, se observa indiferencia/atención, distancia/camaradería, discusión/armonía, desamor/amor. El filme nos presenta la historia de Song Song, niña de clase alta, de una forma disfuncional, en el que la infelicidad es la cotidianidad. Por el contrario, la historia de Gatita, niña que vive en la pobreza extrema, se presenta llena de felicidad a pesar de las contrariedades.

Estas isotopías semiológicas están marcadas a su vez por otro rasgo diferencial que va a englobar los semas anteriores. La dicotomía infeliz/feliz es el elemento «que posibilita y asegura la coherencia del despliegue de los registros de sentido».[4] Esta isotopía semántica hace que el elemento negativo recaiga sobre el sema /riqueza/ y el elemento positivo sobre el sema /pobreza/.

Hemos visto que ambos sujetos operadores (madre y Gatita) giran en torno a la búsqueda de la felicidad, o al menos a un estado menos doloroso que en el que se encuentran. La madre no lucha ni sabe hacerlo, pero lo logra. Gatita, en constante pugna logra su felicidad y entra a la escuela. Estos sujetos están movidos por emociones que determinan sus vidas. En ellas se oponen incesantemente fuerzas que les impiden llegar a la meta, que está determinada por una inversión de los valores emocionales. Pudiéramos entonces afirmar que las isotopías se conforman con la oposición /felicidad/ versus /infelicidad/.

El cuadro semiótico se conformaría de la siguiente manera:



4 Fernández. *Lectura semiótica de un relato...*, 134.

Podemos observar cómo varían los valores, y también cómo hay un desbalance hacia los semas /pobreza/ y /riqueza/ que profundizan el sentido de la historia. La familia pudiente de Song Song, que posee bienes materiales y educación, vive con contrariedades emocionales. No es feliz y no sabe cómo serlo. En tanto que Gatita, quien vive en situación extrema de riesgo permanente, concibe su vida con decisión, armonía y felicidad. La actitud pasiva de la madre de Song Song contrasta con la actitud activa de Gatita, así como también las pugnas y la fraternidad se enfrentan en cada familia.

Referencias bibliográficas

Fernández, Mireya. *Lectura semiótica de un relato. Teoría y práctica*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1990.

Woo, John. *Song Song y Gatita*. En: *Niños de nadie*. MK Film Productions, 2005.

Fotograma de *Hotel Monterrey* (Chantal Akerman, 1973)

Hotel Monterey (1972): la estética de Edward Hopper, la soledad y el anónimo

Lulio García
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
lulio.garcia@uartes.edu.ec

TITULO: *Hotel Monterey* (1972): la estética de Edward Hopper, la soledad y el anónimo
Resumen: En el presente ensayo se reflexionará sobre la aproximación estética entre el cine de Chantal Akerman (2015) y la obra pictórica del pintor estadounidense Edward Hopper (1967). Para hacerlo, se analizará el filme *Hotel Monterey* (1972) de Akerman, donde se han identificado similitudes en sus imágenes con las creadas por el pintor. Algunas de estas semejanzas son el tratamiento del tiempo, la inercia, la espera, la atmósfera y la mirada del autor. Las reflexiones que se encontrarán en las siguientes líneas se apoyarán en las bases teóricas de cine-pintura y cine estructural, que proponen los investigadores Pascal Bonitzer y Catherine Russell, respectivamente.
Palabras claves: arte, cine estructural, cuadro-plano, Chantal Akerman, Edward Hopper, estética.

TITLE: *Hotel Monterey* (1972): the aesthetics of Edward Hopper, loneliness and anonymity
Abstract: The present essay we will reflect on the aesthetic approach between Chantal Akerman's cinema (2015) and the pictorial job of the American painter Edward Hopper (1967). To do this, the film *Hotel Monterey* (1972) from Arkeman will be analyzed, where they have been identified in their images with those created by the painter. Some of these similarities are the treatment of time, inertia, wait, atmosphere and the author's gaze. The reflections that are found in the following lines are based on the theoretical bases of cinema-painting and structural cinema, which was proposed by the researchers Catherine Pascal Bonitzer y Catherine Russell, respectively.
Keywords: art, structural cinema, picture-shot, Chantal Akerman, Edward Hopper, aesthetics.

RECIBIDO:18/03/2020 ACEPTADO: 07/04/2020

Antes de profundizar en el tema propuesto, vale considerar ciertos datos sobre la realización de *Hotel Monterey.* El primero es que en 1971 Chantal Akerman vivió a New York y conoció a la fotógrafa Babette Mangolte. En 1972, las dos asistieron a la proyección de *La région central* (1971)[1] de Michael Snow, de la cual se inspiraron para hacer un filme de escenas compuestas por una cámara en constante movimiento dentro de un único espacio.

Según consta en la filmografía[2] de la cineasta, *Hotel Monterey* es su tercer filme. Sin embargo, Mangolte cuestiona este dato, indicando que *La chambre* (1972), un cortometraje donde la cámara gira en su propio eje para develar la habitación de Akerman, fue rodado antes. Esto sugiere que *Hotel Monterey* podría ser el cuarto filme.

> Entre febrero y marzo, mi agenda muestra las citas de preparación de algunos rodajes sin ningún título ni tema indicado. Concluyo que uno de los rodajes podría ser el filme *La Chambre.* Pero esto está en contradicción con la memoria de Chantal que sitúa este rodaje más tarde. Para mí el filme fue realizado muy rápido y sin ensayo preliminar al contrario de *Hotel Monterey* que fue preparado con algunas fotos.[3]

Mangolte declara esto porque tiene anotadas las fechas de ciertas actividades que realizó ese año; entre estas, refleja que asistió a la proyección de *La région central* tres veces durante enero y abril de 1972, en tres lugares diferentes, l'Anthology Film Archives, el Cinéma Elgin y el Millennium Film Workshop. Además, comparte la fecha exacta en que se rodó *Hotel Monterey*: «Domingo 21 de mayo 1972»[4] y escribe que el concepto de este filme es similar al de la *Chambre*, es decir, la exploración de un lugar, pero en este caso de «un hotel de 'tránsito' situado a la altura de Broadway: el

---

1 Este filme está compuesto por el desplazamiento de una cámara que va describiendo el paisaje árido y silencioso del norte de Canadá. El movimiento continuo hipnotiza al espectador, el cual se deja llevar por un movimiento que varía entre rápido y lento.

2 En la filmografía de su propio texto [*Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste* (París: Cahiers du cinema, 2004): 225] consta el siguiente orden: *Saute ma ville* (1968), *L'enfant aimé ou je joue à être une femme mariée* (1971), *Hotel Monterey* (1972) y *La Chambre* (1972).

3 Babette Mangolte. "La Chambre 1 et 2 - Hanging Out Yonkers - Hotel Monterey - Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles". En: *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste* (París: Cahiers du cinéma, 2004): 176. Nuestra traducción del francés: *Entre février et mars, mon agenda montre des rendez-vous de préparation de plusieurs tournages sans que ni titre ni sujet ni soit indiqué. J'en conclus que l'un des tournages purrait être le film La Chambre. Mais cela est en contradiction avec la mémoire de Chantal qui situe ce tournage plus tard. Pour moi le film a été fait vite et sans test préliminaire au contraire de Hotel Monterey qui a été préparé avec des photos*.

4 Mangolte. "La Chambre…", 176.

Hotel Monterey. Chantal Akerman vivió allí algún tiempo para impregnarse de la atmósfera del lugar y comprender cómo captarla en el filme».[5]

Por eso, las escenas de *Hotel Monterey* están compuestas por planos fijos que invitan al espectador a observar de una manera contemplativa la atmósfera del lugar y a las personas que transitan o permanecen entre el hall, el ascensor y las habitaciones. Se trata, entonces, de imágenes que captan la realidad de la vida cotidiana y el encuentro efímero de las personas con la cámara y con la cineasta. Cada escena del filme nos remite a pensar en lo que postulaba Edward Hopper:

> La vida interior de un ser humano es un vasto y variado reino y no se ocupa solo de estimulantes arreglos de color, forma y diseño. El término *vida*, tal como se utiliza en el arte, es algo que no debe despreciarse ya que implica toda la existencia y la función del arte es reaccionar ante ella y no a huir de ella.[6]

Según lo postulado, se encuentra un vínculo entre la intención artística de Akerman y Hopper. En ambos casos, ellos no huyen de la 'vida' de sus personajes, sino que se acercan a esa 'vida' para develarla a través sus imágenes. Estos artistas no retratan una vida estilizada de riqueza o felicidad, sus centros de intereses son las atmósferas de los espacios que rodean a los cuerpos 'otros' —entiéndase esto casi evidente— en los cuadros (pintura-plano) que ellos hacen de quienes llevan una vida en constante soledad y anonimato.

«Nadie conoce a nadie» es la frase que María Bolaños utiliza para definir las obras de Hopper apoyándose en Richard Sennett:

> Una ciudad dominada por la indolencia, poblada por habitaciones inmóviles y en silencio, por seres extraños entre sí que conviven sin mirarse, y donde la reserva, el deseo y la violencia ejercen un poder de intensa sugestión, propiciada no tanto por la expresión del rostro, siempre borrosa, como por la posición y los gestos del cuerpo. Pues, como asegura Sennett, a comienzos de siglo, con el nacimiento del capitalismo urbano, los intentos de convertir al hogar burgués en un ámbito de claridad y orden, en un refugio para la vida interior y la intimidad personal, fracasaron y el espacio doméstico devino un reino de aislamiento e inhibición afectiva.[7]

---

5 Mangolte. "La Chambre…", 175. Nuestra traducción del francés: *C'est l'exploration d'un lieu, celui d'un hôtel le haut de Broadway, Hotel Monterey. Chantal y a habité quelque temps pour s'imprégner de l'atmosphère du lieu et comprendre comment la capter en film*.

6 John Morse. "Entrevista con Edward Hopper". Archives of American Art (Smithsonian Institution, 17 de junio de 1959): 5.

7 María Bolaños. *Interpretar el arte a través de las obras maestras y los artistas más universales* (Madrid: Libsa, 2007): 186.

Por eso, Edward Hopper examina la vida de los habitantes de Nueva York desde cierto aislamiento; sus lienzos, similares a los planos de Akerman, están compuestos desde el punto de vista de un extraño, desde cierta distancia que pretende espiar la intimidad de las personas. En el caso de la cineasta, por ejemplo, en la mayoría de escenas de *Hotel Monterey*, la mirada se sitúa delante de puertas abiertas y entreabiertas que señalan la separación del exterior e interior. Hopper marca la misma separación de espacios a través de ventanas, tal como se observa en *Habitación en Nueva York* (1932) y *Oficina de provincias* (1953).

Habitación en New York (1932)

Oficina de provincias (1953)

Fotograma de *Hotel Monterrey*

Fotograma de *Hotel Monterrey*

En las escenas del filme donde la cámara se posiciona en interiores, el público pareciera invadir la privacidad de los personajes, mientras que, en otras, los espacios están vacíos. Esto supone que Akerman precisa que el espectador emerja en la escena y se sienta parte de ella. Pero el espectador no emerge en tanto que personaje, sino que su mirada deviene en la mirada de la autora, una mirada ajena, insólita y sin sentido emocional frente al estado de soledad de las personas y los espacios. Una mirada que, como ella indica, busca la verdad:

> Pondré la cámara ahí, de frente, el tiempo que sea necesario y la verdad ocurrirá. ¿La verdad? ¿Qué es? Toda verdad y nada más que la verdad. Toda la verdad, lo que no se puede decir, es lo que no se puede decir a menos que se lo lleve al extremo, o decirlo a medias, dice Lacan.[8]

Siguiendo el sentido de Akerman, la verdad sería el encuentro de la cámara con la atmósfera en la que ella ya se había familiarizado cuando vivió en el Hotel. Es decir, de la puesta en escena de la espera y la inercia; de esos cuerpos que están en silencio y en estado de tensión. Así se encuentra la relación más cercana entre la obra de Hopper y Akerman. Se trata de una conexión poética entre el cine y la pintura que está ligada con la cuestión de la «artisticidad del arte»,[9] lo que tiene de arte el arte; esto es, poner en obra la verdad o, en palabras de Heidegger:

> El arte como poner-en-obra-la-verdad es Poesía. No solamente es poética la creación de la obra, sino que también lo es a su manera la contemplación de la obra; pues una obra solo es real como obra cuando nos arranca de la habitualidad y nos inserta en lo abierto por la obra, para hacer morada nuestra esencia misma en la verdad del ente.[10]

De esta manera, los planos del filme dejan la posibilidad de interactuar al espectador desde su posición fuera de campo, sugiriéndole una discusión dialógica que le permite leer y descifrar la imagen a través de sus propias metáforas. Estos planos se pueden catalogar como una suerte de «planos-cuadros». Este término lo plantea Pascal Bonitzer[11] y se refiere a que la técnica creadora de imágenes es lo que acerca al cineasta del pintor. Además, afirma: «La naturaleza estática del cuadro y el carácter animado de la imagen cinematográfica, no opone necesariamente el cine a la pintura; pues, a su manera, el cine se relaciona con la imagen fija; y la pintura, a su vez, se relaciona con el movimiento».[12] Esto que señala Bonitzer, Akerman lo logra al descomponer el movimiento mediante la suma de imágenes fijas de planos que, a pesar

8 Chantal Akerman. "La frigidaire est vide. On peut la replir". En: *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste* (Paris: Ed. Cahiers du cinéma, 2004): 33.

9 Agustín Garcells. *Clases Magistrales. Materia Cine y Otras Artes* (Guayaquil. UArtes 2018).

10 Martin Heidegger. *Arte y poesía*. Traducción de Samuel Ramos (México: Fondo de Cultura Económica, 1988): 112.

11 Pascal Bonitzer es un guionista, director de cine, actor y excrítico de cine francés de Cahiers du cinéma.

12 Pascal Bonitzer. *Desencuadres. Cine y pintura*. (Argentina: Santiago Arcos, 2007): 5.

de ocurrir en tiempo real, no contienen acciones o gestos bruscos por parte de los personajes, obteniendo así imágenes que simulan ser estáticas y alegóricas a las obras de Hopper.

Es preciso recordar que no todo el filme está compuesto por planos fijos donde los personajes están inmovibles. En las primeras escenas, por ejemplo, se muestran a personas caminando, subiendo o bajando del ascensor y entrando y saliendo del hotel. En este análisis, específicamente, se están considerando las escenas conformadas por los valores plásticos del ya definido 'plano-cuadro'. Dicho de otro modo, por aquel plano que constituye:

> Una pausa en el movimiento del filme, parece no poder integrarse al conjunto, al tiro narrativo. Así, el plano-cuadro es profundamente a-narrativo, y por esa razón puede ser utilizados por aquellos cineastas que privilegian la puesta en escena y la plástica en detrimento del guion y la línea narrativa.[13]

En relación a lo citado, es pertinente volver a mencionar a Michel Snow por dos razones. La primera, porque él fue un cineasta que inspiró a Akerman y a Mangolte a realizar filmes donde el carácter formal tuviera mayor tratamiento que el contenido narrativo-explicativo. En otras palabras, filmes que no impusieran un discurso al espectador, sino que propiciaran diferentes niveles de lecturas. La segunda, porque esta práctica cinematográfica lo hizo ser considerado parte del *Cine estructural*, una corriente experimental que emergió en Estados Unidos en los setenta y que puso en apogeo el término 'película estructural'. Este término, como señala Catherine Russell:

> Fue introducido por P. Adams Sitney en un artículo de cultura del cine en 1969 e institucionalizado como un capítulo en su libro seminal *Visionary Film* en 1974. Sitney utilizó este término para designar a un grupo de películas en las que la forma es la impresión primordial de la película. El contenido que tiene es mínimo y sujeto al esquema.[14]

13 Bonitzer. *Desencuadres...*, 31.

14 Catherine Russell. "Framing People: Estructural Film Revisited". En *Experimental ethnography: the work of film in the age of video* (Durham, NC: Duke University Press, 1999): 158. Nuestra traducción del inglés: *The "term structural film" was introduced by P. Adams Sitney in a Film Culture article in 1969 and institutionalized as a chapter in his seminal book Visionary Film in 1974. Sitney used term to designate a group of films in which shape is the primal impression of the film. What content it has is minimal and subsidiary to the outline.*

También se menciona que la mayoría de los filmes estructurales están conformados con planos fijos donde se observan, habitualmente, a personas. No se trata de un documental, debido a que el 'cine estructural' tiene sus propias características establecidas por Sidney: «Posición fija de la cámara (aunque no necesariamente estática), montaje en bucle o repetitivo, parpadeo o destello, refilmación de la pantalla».[15] Además, a estas características el artista británico, Malcolm Le Grice, le añade posteriormente otras como: «El celuloide como material, la proyección como acontecimiento y la duración como dimensión concreta».[16]

Le Grice, junto a Peter Gidal, fueron quienes consideraron el «cine estructural como materialista y minimalista».[17] En el caso de Akerman, Catherine Russell la ensambla dentro del concepto de 'minimalismo estructural' el cual, en palabras de ella: «Consiste en una mirada etnográfica que va en ambos sentidos, insistiendo en un deslizamiento entre los sujetos como cuerpos, encarnando al *voyeur* como un espacio corporal».[18] Así, dentro de estas consideraciones, *Hotel Monterey* es un filme que deriva su entendimiento del realismo y de la experimentación de la mirada. Chantal Akerman, en su intento por registrar la verdad en del tiempo cinematográfico, recompone el sentimiento más profundo que los personajes guardan dentro de sí mismos. En esta práctica de 'devenir' miradas, la estética de Hopper se introduce en el acontecimiento cinematográfico de Akerman porque él también se acerca a la realidad del mundo desde una mirada precisa y neutral.

15 Universidad Politécnica de Valencia. "Cine estructural". Disponible en: https://www.upv.es/laboluz/2222/temas/estructu.htm

16 Universidad Politécnica de Valencia. "Cine estructural".

17 Después de P. Adams Sitney, la teorización del cine estructural como un modo de práctica radical fue retomada por los cineastas y teóricos británicos Peter Gidal y Malcolm Le Grice en su *Structural Film Antholy* (1976) y *Abstract Films and Beyond* (1977) respectivamente. Basándose en una retórica brechtiana del anti-ilusinismo y el marxismo de Althuesseruan, Gidal y Le Grice consideran la película estructural como 'materialista' y 'minimalista'. Ellos privilegiaron la estética en tiempo real, en la cual el tiempo de visualización sería igual al tiempo de filmación, como un medio para subvertir los códigos de montaje. En Russell. "Framing People...", 158.

18 Russell. "Framing People...", 169.

Bibliografía

Akerman, Chantal. "La frigidaire est vide. On peut la replir". En: *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*. París: Cahiers du cinema, 2004.

Mangolte, Babette. "La Chambre 1 et 2 - Hanging Out Yonkers - Hotel Monterey - Jeanne Dielman, 23 Quai du commerce, 1080 Bruxelles". En: *Chantal Akerman. Autoportrait en cinéaste*. París: Cahiers du cinema, 2004.

Morse, Jhon D. "Entrevista con Edward Hopper". Archives of American Art, Smithsonian Institution. 17 de junio de 1959.

Bolaños, María Jesús. *Interpretar el arte a través de las obras maestras y los artistas más universales.* Madrid: Libsa, 2007.

Heidegger, Martin. *Arte y poesía.* Traducción de Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.

Bonitzer, Pascal. *Desencuadres. Cine y pintura.* Argentina: Santiago Arcos, 2007.

Russell, Catherine. "Framing People: Estructural Film Revisited". En *Experimental ethnography: the work of film in the age of video*. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

Webgrafía

Universidad Politécnica de Valencia. "Cine estructural". Disponible en: https://www.upv.es/laboluz/2222/temas/estructu.htm

Filmografía

Akerman, Chantal. *Hotel Monterey* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos – Bélgica, 1972.

—. *La chambre* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos – Bélgica, 1972.

Os múltiplos olhares sobre as produções das mulheres cineastas

Resenha do livro: Karla Holanda (org.), *Mulheres de Cinema* (Rio de Janeiro: Numa, 2019)

Cleonice Elias da Silva
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)
São Paulo, Brasil
cleoelias28@gmail.com

No contexto brasileiro atual, é possível perceber um campo de pesquisa em ascendência, tal campo constitui-se nos estudos sobre as mulheres cineastas. Essas pesquisas estão sendo realizadas nas universidades, outras compõem publicações de livros. Aqui destaco a pesquisa de mestrado de Paula Alves (2011), as de doutorado de Maria Célia Orlato Selem (2013) e Ana Maria Veiga (2013); a coletânea organizada por Karla Holanda e Marina Cavalcanti Tedesco, *Feminino e Plural: mulheres no cinema brasileiro*, publicada em 2017; o meu livro *Cineastas Mulheres: um panorama histórico*, cuja data de publicação é o ano 2018; a obra organizada por Luiza Lusvarghi e Camila Viera da Silva, *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*, cujo o lançamento foi em 2019; e, por fim, a coletânea organizada também pela professora

universitária, pesquisadora e cineasta Karla Holanda, *Mulheres de Cinema*, também lançada em 2019, cuja resenha realizo neste texto.

A escolha pela referida obra deu-se devido à proposta inovadora que ela representa ao trazer diferentes enfoques e abordagens para a produção das mulheres cineastas na história do cinema mundial. Todavia, as demais obras que citei também possuem inúmeras qualidades, as quais não cabem, neste texto, serem elencadas.

A coletânea *Mulheres de Cinema* está organizada em vente e dois capítulos, escritos em sua maioria por pesquisadoras da área do cinema. O primeiro capítulo, *As ruidosas mulheres do cinema silencioso*, de autoria de Flávia Cesarino Costa, é marcado por um esforço em recuperar a participação das mulheres no cinema silencioso, com enfoque maior na produção norte-americana. Cabe destacar como a atuação das mulheres nesse período da história do cinema foi expressiva. Com o desenvolvimento do cinema como atividade industrial e economicamente atrativa, as mulheres foram perdendo espaços como diretoras. No referido capítulo, temos contato com algumas particularidades dos trabalhos de cineastas pioneiras como o da francesa Alice Guy-Blaché e os das norte-americanas Lois Weber e Dorothy Arzner.

No capítulo seguinte, *Notas introdutórias sobre Esfir Chub: soviética, revolucionária e mestra dos mestres do cinema*, Neide Jallageas, pesquisadora especialista em cinema russo, destaca aspectos referentes à trajetória e à produção da cineasta Esfir Chub (1894-1954). Esta, assim como Dziga Viértov, tem uma produção inovadora de filmes documentários. Sua obra, em síntese, pode ser caracterizada, entre outros elementos, pelo seu potencial criativo. A cineasta teve uma atuação importante no construtivismo russo, mas não encontramos menção ao seu trabalho em livros canônicos sobre a história do cinema soviético do período. Suas principais produções foram: *A Queda da Dinastia Románov* (1927), *O Grande Caminho* (1927), *A Rússia de Nikolai II e Liev Tolstói* (1928), *Hoje* (1930) e *Espanha* (1939).

Wagner Pinheiro Pereira no terceiro capítulo da coletânea, *A cineasta de Hitler: o cinema de Leni Riefenstahl*, nos apresenta momentos e aspectos da trajetória da cineasta alemã Leni Riefenstahl, ressaltando a influência de sua obra no tocante à linguagem cinematográfica. A cineasta, por anos, ficou relegada ao ostracismo devido ao seu cinema alinhado ao nazismo. O autor afirma que a partir da década de 1990 percebe-se uma tendência marcada por uma visão mais positiva tratando-se da produção cinematográfica de Riefenstahl. Todavia, o estigma de cineasta de Hitler a acompanhou durante toda a sua trajetória.

O capítulo *Mulheres de direção cinematográfica a América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras*, escrito por Marina Cavalcanti Tedesco, tem como mérito o esforço em traçar um panorama da atuação de cineastas no cinema latino-americano, partindo do reconhecimento dos trabalhos das pioneiras Emilia Sanely (Argentina), Mimi Derba (México) e Gabriela von Bussenius Vega (Chile), a partir do ano 1917. Marina Cavalcanti Tedesco chama a atenção para o fato de a luta das mulheres no meio audiovisual da América Latina está em voga, sobretudo, diante do avanço do conservadorismo que vivenciamos. A resistência das mulheres latino-americanas reverbera também no cenário cinematográfico.

Ainda com um olhar sobre o cinema latino-americano, mais especificamente, sobre o cinema argentino, as pesquisadoras Alcilene Cavalcanti e Natalia Christofoletti Barrenha no capítulo "*¿El Rey ha Muerto?" Breve panorama sobre as cineastas argentinas e seus filmes*, destacam a importância que o livro *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, lançado em 2014, organizado por Paulina Bettendorff e Agustina Pérez Rial, assumiu no processo de pesquisa para a sua escrita. O capítulo mencionado tem como propósito traçar um panorama da atuação das cineastas no cinema argentino, para tanto, as autoras adotam a produção das cineastas María Luisa Bomberg e Lita Stantic como ponto de inflexão. Cabe ressaltar que, assim como Marina Cavalcanti Tedesco, elas afirmam que a atuação das mulheres como diretoras, nesse caso, na Argentina, apesar da ampliação se comparado com épocas anteriores, ainda é pequena. Na cena cinematográfica, não apenas argentina, a equidade de gênero ainda é um sonho não conquistado.

Maurício Bragança, pesquisador especialista na história do melodrama latino-americano, em seu texto *Revisitando tradições do cinema mexicano: "Lola" (1989) e a trajetória de María Navaro*, apresenta uma análise do filme *Lola* (1989), da cineasta mexicana María Navaro, destacando no decorrer da análise aspectos da trajetória da cineasta e as especificidades de sua obra. O filme citado é o primeiro longa-metragem de Navaro, assim como em seus demais filmes, a temática da maternidade faz-se presente, rompendo com os estereótipos propagados pela cinematografia mexicana. Entre os elementos que caracterizam o filme, cabe mencionar a forma como a cineasta trabalhou na linguagem cinematográfica as emoções da personagem e os espaços privado da casa e o público da cidade. O cinema de María Navaro, como bem ressalta Maurício Bragança, é um manifesto a favor da diversida-

de narrativa de um cinema que se contrapõe a modelos pré-determinados do ser mulher na sociedade mexicana.

Em *O outro lado da lua no cinema brasileiro*, capítulo escrito pela organizadora da coletânea Karla Holanda, são apresentados alguns aspectos do cinema brasileiro dirigido por mulheres, a autora optou dar ênfase a três momentos do cinema no Brasil: ao Cinema Novo e ao Cinema Marginal; ao Cinema da Retomada; e a um nicho do cinema contemporâneo brasileiro engajado com as políticas identitárias de grupos sociais que lutam por representatividade. Entre outras particularidades do texto de Karla Holanda a serem reconhecidas, destaco a contextualização que ela traz da produção atual das cineastas negras e indígenas no país. Reconhecer as especificidades dessas produções no tocante às suas estéticas, temáticas e narrativas é um ato que assume grande importância política no contexto atual do Brasil.

A temática das mulheres negras no cinema também é considerada por Ana Paula Alves Ribeiro em seu texto *Mulheres negras no Rio de Janeiro: cidades generificadas e racializadas*, cujo recorte é a cidade do Rio de Janeiro. A autora considera o fato de os filmes produzidos por mulheres estarem conquistando maior visibilidade; de produções de narrativas visuais negras marcarem o contexto atual de uma cena independente do cinema brasileiro; e de elas serem realizadas no espaço designado por Ribeiro como Pequena África, região que diz respeito ao centro da cidade do Rio de Janeiro, fazendo parte Gamboa, a Praça Mauá e a Zona Portuária.

A análise da autora centrou-se na circulação de dois curtas-metragens, *Elekô* (Mulheres de Pedra, 2015) e *Quijaua* (Produção Coletiva Mulheres de Pedra / Ponto de Cultura Encontro de Cinema Negro, 2016), para tanto, considerou a etnografia sobre suas exibições em dois festivais: 72 Horas Rio Festival de Filmes e Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul Brasil, África e Caribe. Essas produções, grosso modo, vão de encontro à exclusão social relegada às mulheres negras na sociedade brasileira, elas apresentam possibilidades, não apenas do ser mulher negra e realizar filmes, como também de fazer emergir subjetividades, conhecer e ocupar a cidade do Rio de Janeiro.

O capítulo *O caminho do retorno: o cinema feito pelas cineastas ameríndias*, de Clarisse Maria Castro de Alvarenga, corresponde às discussões realizadas por ela em seu pós-doutorado em Antropologia Social, no Museu Nacional (UFRJ). Em linhas gerais, a autora enfatiza como as oficinas realizadas nas aldeias indígenas possibilitarem às mulheres e homens de diferentes etnias serem produtoras e produto-

res de suas narrativas. As produções das cineastas ameríndias apresentam novas questões ao cinema contemporâneo ao agenciarem aspectos referentes aos seus corpos, territórios, saberes, modos de fazer, dizer e ver. Para discussão proposta no capítulo, a autora nos apresenta características de três filmes: *Navaro Talking Picture* (Arlene Bowman, 1986), *Ayani por Ayani* (Ayani Huni Kuin, 2010) e *Para Reté* (Para Yxapy, 2015). Com suas produções, essas mulheres tornam-se sujeito do olhar, mostrando suas ligações com o território, elas evidenciam a importância do conhecimento tradicional das mulheres indígenas.

O cinema africano, considerando-se uma perspectiva do feminino, é analisado pela professora e pesquisadora Janaína Oliveira em *Mulheres de imagem: reflexões sobre o cinema africano no feminino*. Janaína Oliveira é uma das principais pesquisadoras sobre Cinema Negro no Brasil, e, no texto em questão, ela parte da análise de alguns aspectos estilísticos e narrativos do filme *A Mulher Invisível* (2008), da cineasta camaronesa Pascale Obolo, para falar do cinema africano, como o afirmado, a partir de uma abordagem que considera o feminino. Entre as questões trazidas pela pesquisadora, destaco a agressão sofrida, em 2017, pela cineasta e atriz burkinabé, Azata Koro. Esta estava trabalhando como segunda assistente de direção, ao envolver-se em uma discussão com o diretor Thairou Ouedradogo, foi agredida por ele com uma garrafa de cerveja, o rosto de Koro acabou sendo mutilado. O cineasta, mesmo após a grave agressão, teve seu filme fazendo parte da seleção oficial do Fespaco e, na edição de 2019, uma série dirigida por ele e financiada pela TV5 participou novamente da competição.

As cineastas africanas estão se organizando e reivindicando melhores condições de trabalho, assim como denunciando os abusos e violências sofridas por elas. Nesse sentido, Janaína Oliveira menciona a formação de um grupo, em 2016, liderado pela cineasta argelina Rahma Benhamou El Madani. As cineastas africanas como forma de mobilização lançaram o movimento #MêmePasPeur (nada a temer), da mesma forma que as mulheres em Hollywood no ano 2017 mobilizaram-se com a hashtag #Metoo.

Cecília Mello em *A metade do céu: mulheres e o cinema da China continental* afirma que há uma centena de mulheres cineastas que dirigiram filmes na China e, que assim com em outros países, suas trajetórias e especificidades de suas obras são pouco conhecidas. O capítulo apresenta uma abordagem panorâmica sobre o cinema chinês dirigido por mulheres, percorrendo o período de atuação das cineastas pionei-

ras e suas relações com o movimento de esquerda pré-revolucionário, que se engendrara nos anos 1930; os anos 1949 e 1966, que correspondem aos primeiros 17 anos da RPC, contextualizando a produção das principais diretoras mulheres do período diante da política de gênero marxista-maoísta; os anos entre 1966 e 1976, época da Revolução Cultural, também são abordados, cujo enfoque é dado à figura contraditória de Jiang Qing, criadora das óperas-modelo e quarta esposa de Mao Zedog; os aspectos das produções das cineastas da China continental situadas nas quarta, quinta e sexta gerações; encerra as reflexões presentes no capítulo com um enfoque no cinema independente feminista e gay na China nos dias atuais.

O capítulo *Mulheres no cinema iraniano: perspectivas criativas e ideológicas frente à intervenção estatal* corresponde a algumas discussões realizadas por Alessandra Meleiro em sua pesquisa de doutorado, realizada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), publicada em livro em 2006. Em linhas gerais, no texto encontramos uma análise referente à atuação das mulheres no cinema iraniano no que diz respeito ao papel crítico e de protagonismo que elas exercem em uma sociedade que tem com principal característica a repressão política e ortodoxias religiosas. Antes de apresentar os aspectos das produções de algumas cineastas iranianas, Meleiro contextualiza a produção cinematográfica no Irã, considerando a influência do regime islâmico nesse cenário.

As produções das cineastas mencionadas pela autora em seu texto assumem uma grande importância uma vez que no Irã as mulheres têm direitos restringidos nos âmbitos cultural, político e religioso. Nele encontramos referências aos trabalhos de Samira Makhmalbaf, Marzieh Meshkini, ao pioneirismo de Rakhshan Bani-Etemand que é inspiração para outras cineastas iranianas como Tahmineh Milani, Niki Karimi, a já mencionada Samira Makhmalbaf, e Marijane Satrapi que ganhou o Oscar na categoria melhor longa-metragem de animação em 2008. Alessandra Meleiro também menciona o trabalho de cineastas iranianos homens tais como Jafar Panahi, Mohsen Makhmalbaf e Bahman Ghobadi, que tratam em seus filmes de questões sobre os problemas vivenciados pelas mulheres no Irã. Assim como em outras regiões do mundo, com as suas devidas dimensões e particularidades, os cinemas das diretoras iranianas são manifestação de resistências frente aos discursos dominantes.

Juily Manghirmalani em *A mulher na direção cinematográfica indiana* afirma que, apesar de sutil, as mulheres cineastas estão con-

quistando espaços no meio cinematográfico indiano. Ela reserva maior atenção para os aspectos que marcaram/marcam as produções de Bollywood, e os que caracterizam as produções das cineastas Mira Nair, Deepa Mehta e Gurinder Chadha, mulheres diretoras com atuação fora da Índia. Grosso modo, de acordo com o afirmado por Manghirmalani, o que marca o cinema das três cineastas indianas mencionadas é a reconfiguração da linguagem, uma vez que «o olhar e o agenciamento da mulher» são os condutores das narrativas de seus filmes. Como suas obras foram produzidas em outros países, essas cineastas passam por um processo de renegociação de suas identidades, ao darem vazão para suas subjetividades.

Após esses capítulos sobre o cinema dirigido por mulheres na África e na Ásia, o texto de Ana Catarina Pereira *Femcinema: breve história das mulheres-cineastas em Portugal* redireciona as reflexões para o cinema na Europa realizado por mulheres. Ele corresponde a algumas conclusões presentes na tese de doutorado *A Mulher-Cineasta: da arte pela arte de uma estética de diferenciação* defendia pela autora em junho de 2014. Sua abordagem também assume uma perspectiva panorâmica, cuja referência é a atuação das diretoras no cinema em Portugal. Como em outros países, há um maior número de cineastas mulheres dirigindo documentários em Portugal, tendo em vista que é um gênero que requer menores investimentos que os filmes de ficção e as equipes são menores. Cabe destacar uma premissa levantada pela autora no diz respeito à representatividade das mulheres quando são filmadas por outras mulheres.

No texto em questão, são apresentadas as principais características do trabalho pioneiro de Bárbara Virgínia, cujo filme *Três Dias Sem Deus* (1945) é o primeiro de ficção dirigido por uma cineasta mulher. Outras mulheres que tiveram/têm uma atuação no cinema português são mencionadas no decorrer do capítulo, são elas: Virgínia de Castro e Almeida; Maria Emília Castelo Branco; Maria Helena Matos; Maria Dulce; Maria Teresa Ramos; Maria Luísa Bivar; Teresa Olga e Ivone de Moura. Ana Catarina Pereira afirma que na época de realização de sua pesquisa de doutorado as cineastas portuguesas entrevistadas não atribuíram uma leitura feminista aos seus filmes, entretanto, no contexto atual, com a temática em voga, essa leitura é mais aceita, sendo ela influenciada pelas questões trazidas pelo Festival de Cinema Porto Femme, iniciado em 2018, e pelo interesse das e dos estudantes das universidades, jovens que direcionam novos olhares sobre as obras dessas cineastas.

Em seu capítulo, *Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento*, Ana Maria Veiga apresenta uma proposta da discussão presente em sua tese de doutorado, mencionada o início desta resenha, que se trata de uma espécie de mapeamento de uma crítica de cinema feminista, cuja gênese encontra-se nos inícios da década de 1970. Como proposta de reflexão, a historiadora considera as relações entre crítica, teoria feminista, conceitos e produções de algumas cineastas, destaca as rupturas e continuidade em seus aspectos estéticos, conceituais e políticos. Para tanto, é adotado como recorte temporal os anos 1970 aos dias atuais, um percurso pelo contracinema ao cinema acontecimento e político. Em linhas gerais, são analisadas as principais premissas de críticas feministas do cinema com Claire Johnston e Laura Mulvey à luz das reflexões de teóricas contemporâneas, com destaque para Teresa de Lauretis.

Ana Maria Veiga afirma que é possível que o 'cinema de mulheres' engendrado na década de 1970 e 1980 tenha diluído-se «nos filmes realizados por mulheres como acontecimentos e como atos políticos na contemporaneidade». Todavia, os debates feministas continuam existindo em fóruns e festivas destinados às obras de cineastas mulheres. Espaços importantes que precisam ser mantidos e ampliados, uma vez que a luta por equidade no meio cinematográfico, assim como em outros, ainda se faz necessária.

Em *A invisibilidade lésbica no cinema*, Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa, ao darem enfoque a uma produção com a temática lésbica no cinema, demonstram a potência desses filmes ao agenciarem subjetividades, «histórias marcadas pelo desejo lésbico nas operações do visível e do invisível que os filmes constroem». Nesse sentido, elas abordam o paradoxo da invisibilidade e da visibilidade lésbicas em momentos da história do cinema, percurso traçado até o cinema da contemporaneidade. O cinema narrativo industrial é um campo hegemônico da heteronormatividade, relegando uma condição marginal à questão lésbica. Diante disso, a premissa apresentada pelas autoras de olhar para o cinema lésbico a contraluz, tornando «pública a política de sua presença/ausência» para, então, assumir uma postura de resistência diante às forças de um apagamento é de grande relevância, pois permite um olhar sobre as especificidades assumidas por essas obras e seu valor político no campo das representatividades das mulheres homossexuais. Em suma, no processo de entendimento das produções cinematográficas lésbicas, é preciso considerar-se seus paradoxos

e ambiguidades. O capítulo nos convida a compreender algumas das particularidades desse cinema.

Mariana Baltar no texto *De mulher para mulher: o campo do pornográfico para o deleite dos femininos* apresenta uma discussão pertinente para entendermos um nicho de filmes pornográficos destinados às mulheres com uma manifestação de uma expressão da sexualidade feminina. Esses filmes influem na produção de outras concepções sobre os corpos, desejos e prazeres, possibilitam a emergência de subjetividades resistentes e dissidentes. Baltar ressalta que tal produção está articulada às «agendas do feminismo dos anos 1980». Ao focar-se em um conjunto de filmes dirigidos por mulheres, ela analisa com são estabelecidos diálogos com as questões trazidas pelo feminismo e por uma agenda de gênero. Nesse nicho de produção há a atuação de outras feminilidades, como das trans e *queer*. A partir da leitura desse capítulo, temos uma noção sobre os modos estéticos e políticos que as mulheres trazem à tona, expressões e representações sobre seus corpos e desejos. Essa é uma luta travada contra a cultura sexista, que não nega um lugar ao sexo dentro das artes, e sim traz uma nova abordagem para tratar da temática.

Uma análise sobre os aspectos e especificidades da mulher como espectadora é apresentada por Letícia Moreira e Regina Gomes em *Notas sobre os estudos da espectatorialidade feminina: percorrendo caminhos e chaves de análise*. Os estudos nesse campo sofreram influências das teóricas feministas. Novas leituras e abordagens são possíveis nos estudos da espectatorialidade, ao darmos relevância à raça, etnia, sexualidade e classe. Para o desenvolvimento de suas análises, as autoras consideram o pressuposto de Teresa de Lauretis (1987) que entende as construções de gênero tanto como o produto quanto o processo de sua representação. Moreira e Gomes ressaltam como diferentes recortes e a consideração de novas categorias no processo de compreensão sobre a espectatorialidade feminina permitem uma perspectiva mais plural, contrapondo-se às assimetrias vigentes em nossa sociedade. Como bem ressaltado por elas, «o olhar masculino» ainda é predominante, seguimos na empreitada pela defesa da «multiplicidade de vozes e perspectivas teóricas, sujeitos de diversos lugares de fala».

Em seu texto *Imagens que sei delas: ensaio e feminismo no cinema de Varda, Akerman e Kawase*, Roberta Veiga propõe uma aproximação entre as estéticas e narrativas de três cineastas: Agnès Varda, Chantal Akerman e Naomi Kawase. Apesar de elas terem trajetórias diversas, a autora considera o caráter ensaístico de seus filmes como um ele-

mento de proximidade entre elas. Cabe mencionar que o próprio texto de Roberta Veiga transita pelo teor ensaístico, escolha interessante para falar das três cineastas mencionadas. Ela demonstra como as diretoras, em suas obras, lidam com experiências e memórias que não estão restritas a uma instância do privado; agenciam uma 'escrita de si' ao considerarem suas subjetividades; cinemas onde o pessoal é político; filmes que podem ser considerados expressões de um cinema de mulher; obras que correspondem a ensaios criadores de (inter) subjetividades femininas. Ao apresentar os elementos que marcam os cinemas dessas cineastas, Roberta Veiga nos mostra como as produções dessas mulheres reverberam questões que não estão restritas ao privado, e como as questões priorizadas por elas também reverberam em esferas públicas.

O cinema de Agnès Varda também é abordado no capítulo *A montagem como inventário: corpos, gestos e olhares no cinema de Agnès Varda*. Patrícia Machado nos propõe uma imersão na obra da cineasta, falecida em 2019, demonstra como ela sempre cultivou um interesse por aqueles que estão à margem. Nesse sentido, é possível afirmar que o cinema de Varda produziu uma iconografia com imagens do 'outro'. Aspecto que Machado afirma que ainda não foi abordado por outras teóricas e teóricos que estudam as produções da cineasta. Ela denomina essa produção de Varda como «pequenos inventários» e chama a atenção para o caráter particular da montagem dos filmes da cineasta, a qual aproxima corpos, gestos e olhares das pessoas por ela filmadas. Patrícia Machado nos faz entender o caráter heterogêneo das imagens, dos espaços e dos tempos no cinema de Agnès Varda, e como o estilo de montagem ensaístico e criativo característico dela «produz uma expressão poética e coerente que está presente em relações que não poderíamos imaginar ou prever». O cinema de Agnès Varda, entre outras qualidades, revela «um enorme respeito e interesse pelo outro», nas palavras de Patrícia Machado.

No penúltimo capítulo da coletânea, *Carolee Schneemann visita Jane Wodening e Hortense Figuet. essas adoráveis convidadas no domínio masculino*, Patrícia Mourão de Andrade afirma como algumas mulheres ligadas ao cinema experimental norte-americano no pós-guerra tiveram um reconhecimento de seus contemporâneos, sendo elas: Maya Daren, Marie Menken e Jane (Wodening) Brakhage. Em contrapartida, outras não tiveram o merecido reconhecimento, tal como: Shirley Clarke, Naomi Levine, Storm De Hirsch e Carolle Schneemann. A trajetória desta última é o enfoque do texto da autora. Ela discute a

atuação de Scheemann no campo das artes plásticas no que diz respeito ao lugar e à representatividade das mulheres. O texto é um convite para entendermos uma das facetas da obra de Carolle Schneemann e seu engajamento com questões de gênero, o que refletiu de forma significativa em suas atitudes e estéticas.

Por fim, a partir do último capítulo da coletânea, *De intervalos e deslocamentos: o cinema de Trinh T. Minh-ha*, de autoria de Carla Maia, conhecemos aspectos elementares da obra da cineasta vietnamita Trinh T. Minh-ha. De acordo com a autora, a cineasta considera seu trabalho como um «acontecimento fronteiriço», onde notamos «o limite entre a palavra falada e a escrita, entre o som e a imagem, entre a performance e a poesia, entre o visual, o musical, o verbal». A obra da cineasta, conforme o afirmado por Carla Maia, é um campo instigante para pensarmos o feminismo no cinema, pois a sua força política e estética é resultado «de um permanente questionamento sobre sua própria construção», tendência que pode ser notada também na teoria feminista. Em resumo, o cinema de Trinh não condiz com um conjunto homogêneo, mas se manifesta através de «pontos de articulação entre a câmera, o mundo e o espectador». A proposta da cineasta para criar um filme e discutir o feminismo concretiza-se na «exigência de experimentar limites, dentre os quais o limite do próprio pensamento». Carla Maia, em seu texto, nos possibilita conhecer esses limites essenciais na cinematografia de Trinh T. Minh-ha.

A coletânea *Mulheres de Cinema* e as demais obras e pesquisas com enfoques nas trajetórias e características das produções das mulheres cineastas estão colaborando com um processo que ouso chamar de reescrita da história do cinema. Processo que ainda pode tornar públicas outras histórias de outras cineastas de diferentes nacionalidades. Muito me alegra ver que somos muitas nessa empreitada.

Referencias

Alves, Paula. *O cinema brasileiro de 1961 a 2010 pela perspectiva de gênero*. 2011. 223f. Dissertação (Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais) - Escola Nacional de Ciências Estatísticas, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, Rio de Janeiro, 2011.

Holanda, Karla; Tedesco, Marina Cavalcanti (orgs.). *Feminino e plural: Mulheres no cinema brasileiro*. Campinas, SP: Papirus, 2017.

Holanda, Karla (org.). *Mulheres de Cinema*. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

Lusvarghi, Luiza; Silva, Camila Vieira da (orgs.). *Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

Selem, Maria Célia Orlato. *Políticas e poéticas feministas: imagens em movimento sob a ótica de mulheres latino-americanas*. 2013. 320f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013.

Silva, Cleonice Elias da Silva. *Cineastas Mulheres: um panorama histórico*. São Paulo: Liber Ars, 2018.

Veiga, Ana Maria. *Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades*. 2013. 397f. Tese (Doutorada em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

"LA GENTE DEBE MOTIVARSE A CONSUMIR OTRO TIPO DE COSAS" ENTREVISTA A CHRISTIAN OBANDO

Joyner Salazar
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
joyner.salazar@uartes.edu.ec

Christian Obando es un realizador, editor y asistente de dirección, graduado en la Universidad del Cine de Buenos Aires - Argentina. Ha sido programador del Festival de Cine La Orquídea y coordinador y asesor de programación de los EDOC. Junto a Lucas Taillefer y Estefanía Arregui fundó Trópico Cine, una empresa que se encarga de la distribución y exhibición de cine independiente, nacional e internacional, en el Ecuador. El colectivo cuenta con un catálogo variado de películas, entre las que se encuentran: *Holy Motors* (Leos Carax, 2012), *Carneros* (Grímur Hákonarson, 2015), *Aquarius* (Kleber Mendoça Filho, 2016), *Alba* (Ana Cristina Barragán, 2016), *Territorio* (Alexandra Cuesta, 2016), *La Muerte del Maestro* (José María Avilés, 2017) y *Estación Polar* (David Holguín Wagner, 2018), entre otras.

¿Cuál es el rol del distribuidor de cine? ¿En dónde se encuentra su accionar? Y, ¿cuál es la diferencia con otras figuras como el agente de ventas?

El rol del distribuidor es el de difundir obras cinematográficas hacia el público. Y nuestro objetivo como Trópico Cine es poder crear un público diverso. O sea, que sean diversas obras que puedan llegar al público; a pesar de que no es un público masivo, que sí pueda tener varias opciones con diferentes tipos de cine al momento de escoger qué ver. Tener diferentes tipos de contenidos.

Entonces, se trata de la difusión hacia el público. Es uno de los últimos pasos de toda la cadena de producción de cine que va desde la escritura del guion, como primer paso, hasta que llega a la etapa de distribución.

¿El distribuidor es quién también realiza el contacto con las exhibidoras?

Claro, es el paso justo entre el agente de ventas y el exhibidor, o la sala de cine, la muestra, el festival, lo que sea. Pero, digamos que es esta entidad la que se encarga de poder colocar ciertas películas o de proponer —que sería la palabra— ciertas películas a los exhibidores o a las salas de cine para que el público pueda tener acceso a estas.

Trópico Cine nace de la asociación tuya con Lucas Taillefer y Estefanía Arregui. ¿Cómo ocurrió esto? ¿En qué momento dijeron «este es el campo donde queremos desarrollar nuestra profesión» y por qué?

Bueno, digamos que los tres nos conocimos, no al mismo tiempo, pero por diversas circunstancias. Nunca nos juntamos los tres al inicio para decir «esto va a ocurrir», sino que los tres de alguna manera estábamos conectados. Y esto surgió al momento en que Lucas trabajaba como programador en el Cine OchoyMedio, y yo trabajaba como programador de cortometrajes en el Festival de La Orquídea, y en algún momento hablamos y entendimos que era necesario que las películas que pasan por otros circuitos, como festivales, también puedan ser vistas en salas comerciales, porque había películas que nosotros considerábamos que estaban en festivales que era una lástima que se vieran dos veces en una ciudad, y no en otros circuitos como en Quito o Guayaquil.

Entonces, esa fue como la inquietud que tuvimos. Y luego de eso, Lucas conoció a Estefi por otro lado, o la conocía, pero como que empezaron a hablar de lo mismo. Y yo a Estefi también la conocí por otro lado, y también tuvimos la idea de hacer un festival de cine en un inicio que después no se dio. Pero luego ya pudimos hablar un poco sobre lo que pensábamos en sí de esta parte de la cadena de producción de las películas. Y nos dimos cuenta de que sí, que era necesario proponer y educar un poco al público también, porque los tres estábamos conscientes de que es necesario que otros tipos de contenidos se vean para la creación de otro tipo de cine acá.

Era un momento con más universidades de cine, entonces nos preguntamos: ¿en dónde se van a poder ver buenas películas, o películas que puedan crear algún tipo de pensamiento?, ¿cómo se van a poder crear si no se ven primero otros tipos de cine?

Pensamos que era necesario poder traer esas películas acá. Así fue como lo ideamos desde un principio, luego nos juntamos y le fuimos dando forma de a poco. Aunque en un inicio los que menos sabíamos de todo esto éramos Estefi y yo. Lucas, como programador, ya lo tenía un poco más pensado, y sabía más o menos cómo funcionaba la idea y cuál era el modelo económico que debería existir en la distribuidora para poder hacerlo.

Estefanía y yo no la teníamos tan clara porque, digamos, es poco común que se enseñe sobre distribución, ventas, mar-

keting, y todas estas cosas en las escuelas de cine, que luego nos dimos cuenta de que sí es necesario. Nosotros no teníamos idea de qué era ni cómo hacerlo, pero lo fuimos descubriendo de a poco.

Es importante lo que nombras sobre el modelo económico. ¿Cómo es el proceso al momento de querer comprar los derechos de distribución de una película? Porque Trópico Cine tiene un catálogo amplio de cine independiente. ¿Cómo es el acercamiento, la propuesta que hacen a los productores o en los festivales, etc.?

Digamos que cada película ha sido un camino distinto. No todas las películas han llegado de la misma manera. Muchas han sido vistas en otros festivales como en Cannes o como en Berlín también. Para la mayoría nos hemos acercado a los agentes de venta para preguntarles sobre los derechos de películas en nuestro territorio.

Pero vale recalcar que también hemos trabajado en conjunto con una red de distribución latinoamericana que se llama La Red —ahora te explico un poco cómo funciona La Red—. Esto nos ha permitido acceder a ciertos títulos que, si es que hubiéramos sido solo Trópico Cine con las dos o tres películas que teníamos al inicio, y nos hubiéramos acercado a un agente de ventas con una película grande como *Aquarius*, por ejemplo, no nos hubieran parado bola para nada; pero con La Red se nos abrieron las puertas de ciertas películas y de que al final las pudiéramos estrenar en el Ecuador.

Entonces, como te digo, son distintos caminos con cada película. Para conseguir algunas hemos hablado directamente con los productores, como es el caso de *Alba* que, como Estefanía y yo también estuvimos involucrados en el rodaje, era un contacto un poco más cercano, de una relación más cercana con la productora. Y también fue otro tipo de acuerdo, no adquirimos todos los derechos sino más bien un tipo de repartición de taquilla, que también es otro tipo de negociación que se suele hacer.

Y esos han sido la mayoría de casos: o con el agente de ventas a través de la adquisición de los derechos, pagando un valor que es un mínimo garantizado, o a través del contacto con los productores, que la mayoría de veces lo que hacemos ahí es repartición de un porcentaje.

¿Cómo se financia Trópico Cine para poder llevar a cabo la distribución cinematográfica? ¿A qué fondos aplica?

Hasta el año 2018, Trópico Cine se había costeado y mantenido por sí solo. Hubo un tipo de inversión inicial que hicimos los tres, Estefanía, Lucas y yo, pero luego de eso la distribuidora se fue manteniendo por sí sola.

Con todas las ventas de entradas en taquilla podíamos pagar la adquisición de derechos de las siguientes películas y la promoción de esas películas, pero también nos hemos valido de algunas asociaciones o auspicios que hemos obtenidos con embajadas como la de Brasil, que nos

ha ayudado bastante para poder tener algunas películas acá.

Y en el año 2018 el ICCA sacó un fondo que era para la Distribución de Paquete de Seis Películas, entre nacionales y extranjeras. Obtuvimos el fondo y con eso pudimos estrenar 6 películas el año pasado.

Este año, hace un par de días salió la convocatoria del ICCA y ya no va a haber este fondo para distribución. Solo va a haber Distribución por Película, ya no va a haber un Paquete de películas para distribuir, que es una pena porque sí era un fondo que nosotros notábamos que era importante para poder tener variedad. Ahora solo van a poderse distribuir 3 películas con este fondo.

Es decir, que el porcentaje de películas que se vaya a distribuir a partir de ahora, al menos con estos fondos, va a disminuir considerablemente.

Sí, seguramente. Al menos para nosotros sí. Estamos viendo justamente cómo podríamos solucionar esto para poder estrenar las películas y que Trópico también se pueda mantener. Lo que pasa es que el ICCA, cuando hizo esta convocatoria, pidió que quienes apliquen sean personas jurídicas, y no naturales, o sea que sean empresas. Entonces, a partir de eso nosotros nos consolidamos como empresa porque el ICCA dijo: «es nuestro deseo que se cree una industria y para que exista industria tienen que ser empresas las que apliquen a estos fondos».

Pero claro, ahora nosotros no tenemos el fondo y tenemos que ver cómo mantener los gastos básicos de una empresa. Entonces, un poco se van en contra de lo que dicen, pero bueno, es una forma de también ver cómo podemos salir con los gastos que tenemos y tratar de inventarnos otras cosas para poder seguir distribuyendo cine.

Claro, es importante un modelo de gestión como el que tienen porque el trabajo que hacen no solo es sobre la distribución como tal, sino que son importantes gestores culturales. Por ejemplo, las películas que distribuyen rara vez se pueden ver y muchas de esas veces las proyecciones son gratuitas. ¿Cómo seguir desarrollando ese modelo de gestión sin que se vea afectado el ideal de Trópico Cine de diversificar la malla de películas a las cuáles el público puede acceder?

Esa es una pregunta que nosotros nos hacemos siempre. Cómo mantenerlo y que pueda seguir sirviendo para que la gente tenga acceso a estas películas y, como te digo, siempre va cambiando. No es algo que nosotros sepamos ya.

Trópico Cine tiene 5 años, o un poco más, no somos una empresa que ha estado hace mucho tiempo y ya la tiene clara de cómo hacer las cosas. Nosotros hemos ido aprendiendo al paso, y cada vez las fichas se mueven distinto. No tenemos un camino claro de qué va a pasar ni cómo vamos a hacer, pero sí tratamos de hacer diferentes cosas para que esto suceda.

Además de que sea independiente o de autor, ¿qué características o cualidades son las que Trópico Cine busca en las películas para comprar los derechos de distribución?

La primera premisa que tenemos al momento de seleccionar alguna película para intentar tener los derechos es que nos guste a los tres. Eso es algo muy importante, y si es que a alguno no le gusta lo hablamos y tratamos de ver las valoraciones de cada uno para que la película esté dentro. Pero sí es que a los tres no nos gusta o a uno no le gusta, la película no entra. Nos tiene que gustar a los tres para poder seleccionarla.

Y a partir de eso, empezamos a pensar en diferentes cosas como: qué público estaría interesado en ver la película, en qué sitios podría ser exhibida, si es una película que va a ir solo al OchoyMedio, o si va a poder estar en otros circuitos como en las salas comerciales o algún festival. Todas esas características suman. Lo otro que pensamos es cómo podríamos solventar los gastos de materiales o de promoción de esa película para que la mayor parte de taquilla pueda ser un ingreso y no solo para cubrir gastos; o sea, que pueda haber algún tipo de ganancia para la empresa.

Esas son las tres premisas que nosotros siempre tenemos al momento de escoger las películas. Porque es importante que nos guste, pero también tiene que funcionar la película. Hay muchas películas que nos gustan, pero no todas son distribuibles en este territorio. O son distribuibles, sí, pero no podemos pagar todos los costos que representa tener esa película. Entonces, hay que poner diferentes cuestiones en la abalanza para poder ver si es que beneficia tener o no esa película.

¿A qué otras ventanas recurren para la distribución? Porque creo que el mercado principal siempre se encuentra en los festivales, pero ¿qué alternativas hay?

Digamos que hay otras ventanas disponibles que funcionan en general, pero igual que en el cine o en las salas de cine, no todas están abiertas para tener este tipo de contenidos, que es algo como que muy complicado para nosotros. Las otras ventanas disponibles en general son la televisión abierta, la televisión pagada, los festivales y el Video On Demand [VOD].

Hemos intentado con televisión pagada, como en algún momento tenía ClaroTv, pero empezaron a programar otras cosas. Y digamos que con el VOD obtuvimos recién un acuerdo con una plataforma que se llama Kinoscope, que es una plataforma con base en Nueva York, y que tiene un tipo de películas muy de nicho, muy específicas, que son videoarte y películas de autor, entonces pudimos tener *La Muerte del Maestro* ahí.

Pero para el territorio ecuatoriano, la gente que está acostumbrada a ver películas por internet básicamente va a Netflix, que trabaja con una forma de negociación en

la que nosotros no entramos. Hay otras plataformas más pequeñas que no son tan visibles como para llevar todo el material de nuestras películas.

Ahora estamos intentando con una nueva plataforma que se llama EYELET, que abre otro tipo de distribución dentro del Video On Demand. Se maneja básicamente con publicaciones. Lo que hace esta plataforma es que si alguna revista, alguna página de crítica de cine o algún periódico, llega a mandar alguna reseña sobre esta película, EYELET puede poner un link de la película para visionar directamente en su página. Y depende del territorio donde se vea, las ganancias de esa película van para el distribuidor que tiene los derechos en ese territorio. Entonces, es algo nuevo que nosotros estamos intentando. Todavía no se ha lanzado, no tenemos muy claro cuándo se va a lanzar, pero siempre estamos buscando alternativas para distribuir y poner nuestros contenidos en otros lugares, porque no siempre es tan fácil encontrar espacios abiertos específicos para el tipo de contenido que nosotros tenemos.

Finalmente, a pesar de que es una pregunta un tanto amplia, ¿qué se necesita para que, en un futuro, podamos hablar de una industria cinematográfica que tenga un circuito de distribución bien establecido?

Yo creo que lo que se necesita es la motivación del público para poder ver otro tipo de contenidos. No sé si es que va un poco por parte del Estado y un poco por parte de la empresa privada, también puede ser. Pero hacen falta dos cosas: la una, una mayor cantidad de espacios de exhibición, digamos entre salas pequeñas en diferentes lugares de la ciudad. Para que existan estas salas pequeñas también se necesita que exista motivación del público en ir a ver este tipo de películas.

Entonces, lo que hemos tratado de hacer en este tiempo es, de alguna forma, no me gusta esta palabra, pero es un poco educar al público a ver otro tipo de cosas. No creo que tengamos la obligación de educar a nadie, ni de obligar a ver otras cosas, pero sí creemos que ayudaría un poco al imaginario social el tener otro tipo de imágenes y consumir otro tipo de contenidos. Ayudaría de alguna manera a que la gente consuma otras cosas para diversificar contenidos en las salas. Pero también hacen falta más salas, sí o sí hacen faltan más salas. Salas pequeñas, porque de este tipo de películas, muy pocas llegan a ir a salas comerciales. Y las películas que sí podrían ir a salas comerciales, los programadores de esas salas tampoco están acostumbrados a tener este tipo de películas en sus pantallas.

Sí, hace falta un poco de motivación, diría yo... de motivación de la gente de consumir otras cosas. ¿Cómo llegar a que pase eso? Seguir distribuyendo otro tipo de cosas y que la gente, por A o B circunstancia, se entere de que existen otro tipo de películas y que se motiven a verlas.

Datos de los autores de los artículos

María Gabriela Colmenares España
Licenciada en Artes, mención Cine, por la Universidad Central de Venezuela. Maestra y doctora en Estudios Socioculturales por la Universidad Autónoma de Baja California (Mexicali, México). Coautora del libro *Diversidad en los Estudios Cinematográficos* (Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2005). Miembro de la sección de Estudios Venezolanos de LASA (2014-2019), la Red de Investigación sobre Imaginarios y Representaciones (RIIR) y la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RICiLA).

Maryoly Ibarra
Licenciada en Comunicación Social, mención Artes Audiovisuales por la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas, Venezuela). Candidata a magíster en Antropología Social en Flacso, Argentina. Diplomada en Antropología Social y Política en Flacso, Argentina. Tecnóloga en Realización y Actuación para Cine y Televisión en el Instituto Superior Tecnológico de Cine y Actuación (INCINE). Investigadora del Laboratorio de Antropología Aplicada en Flacso, sede Argentina.

Erasmo Ramírez
Estudió sonido cinematográfico por la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños en La Habana. Licenciado en Idiomas Modernos por la Universidad Central de Venezuela, mención Investigación Literaria. Se ha especializado en Foley para cine. Actualmente, es profesor en la Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) en las cátedras de Sonido y Análisis Cinematográfico. Asimismo, cursa un postgrado en Artes y Culturas del Sur.

Lulio García Rodríguez
Ha realizado exposiciones de artes plásticas a nivel nacional, participado como diseñador de producción, director de Arte y escenógrafo en producciones cinematográficas y teatrales. Es licenciado en Cine por la Universidad de las Artes. Actualmente investiga sobre el cine de Chantal Akerman en relación al feminismo. Sus investigaciones sobre cine y feminismo le han llevado a explorar la teoría feminista decolonial, asociándola con la obra de la cineasta ecuatoriana Yanara Guayasamín.

Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo*

Este es un resumen del manual de estilo de la Universidad de las Artes, que a su vez es una adaptación del manual Chicago-Deusto. Puede conseguir el Manual completo en el siguiente link: http://www.uartes.edu.ec/descargables/manual_estilo_chicago_deusto.pdf

I. Normas generales

Times New Roman, tamaño 12 puntos, espacio interlineal doble, numeración desde la primera página, citas de tres líneas o más van en bloque aparte con un sangrado de 2 cm y letra tamaño 10 puntos (No usar cursivas en los bloques de citas), la comilla angular («») es para uso exclusivo de citas, la comilla inglesa (“”) para indicar capítulos de libro y artículos, la comilla simple (‘) para marcar la palabra por cualquier otra razón, notas a pie de página con letra Times New Roman tamaño 10.

II. Resumen de normas de referencia

Cita corta	Como afirma Kracauer, «el cine no es más que recuerdos».[1]
Cita larga	Como afirma Kracauer: El cine no es más que recuerdos. Recuerdos que se pelean por salir de la *psyche* a la realidad y encarnarse en imágenes en movimiento.[2]
Referencia en nota (libro)	Rosario Besné, *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico* (Bilbao: Universidad de Deusto, 2002), 133-134.
Referencia abreviada en nota	Besné, *La Unión Europea*, 133-134. (evitar el uso de Idem e Ibidem)
Referencia en Bibliografía (la bibliografía va al final)	Besné, Rosario. *La Unión Europea: historia, instituciones y sistema jurídico*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2002.
Referencia en nota (capítulo en libro)	Anne Carr y Douglas J. Schurman, “Religion and Feminism: A reformist Christian Analysis”, en Anne Carr, *Religion, Feminism and the Family* (Louisville: Westminster John Knox Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, “Presencia y utilización de la traducción en prensa española”, *Meta* 56, N° 1: 112-113.
Película (nombre en español)	*Julieta* (Pedro Almodóvar, 2016).
Película (nombre en lengua distinta al español)	*Inglorious Basterds* [*Bastardos sin gloria*] (Quentin Tarantino, 1995).

1 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.
2 Sigfried Kracauer, *De Caligari a Hitler* (Barcelona: Paidós, 1987), 56.

Instrucciones para los autores

1. FUERA DE CAMPO. Revista de cine es una revista arbitrada cuatrimestral de cine, editada en la ciudad de Guayaquil por la Universidad de las Artes. Hacemos un llamado permanente para artículos.
2. Los artículos deben ser originales, no estar comprometidos ni estar siendo considerados para su publicación en otro lado.
3. Las citas de obras en idiomas distintos al usado en el artículo deben ser traducidas al idioma del artículo.
4. La temática de los artículos debe ser cualquiera relacionada con el cine. La revista acepta análisis de la obra de cineastas, estudios de obras específicas, estudios sobre los principios generales del cine, análisis comparativos de cines nacionales, etcétera. Si bien aceptamos trabajos sobre cualquier región, FUERA DE CAMPO. Revista de cine privilegiará los trabajos sobre cine latinoamericano.
5. El artículo debe ser enviado al correo revistadecine@uartes.edu.ec. Cada artículo debe tener un mínimo de 4.000 y un máximo de 10.000 palabras escritas en un documento de Word con letra Times New Roman, doble espacio (incluyendo texto, citas y notas a pie de página), tamaño 12 y usando como sistema de citación el manual de estilo Chicago-Deusto (http://www.uartes.edu.ec/noticia_Sintesis-basica-del-Manual-de-estilo-Chicago-Deusto.php).
   Cada autor debe enviar dos documentos separados:
   1ro: El artículo sin ningún tipo de identificación del autor o de su afiliación institucional que debe incluir: a) título, b) un resumen (abstract) en el idioma original del artículo e inglés (máximo 150 palabras), c) palabras claves en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras claves).
   2do: Una hoja en la que se especifiquen los datos del autor, su afiliación institucional, una biografía breve del autor (75 palabras), el nombre de su artículo y sus datos de contacto.
6. Cada artículo será enviado a dos árbitros ajenos a la Universidad de las Artes. Solo se publicarán aquellos artículos que sean aceptados por ambos evaluadores o, en caso de que estos no estén de acuerdo, aquellos que sean aceptados por un evaluador y el editor de la revista. Los árbitros podrán: Aceptar, Aceptar con muchas correcciones o Aceptar con pocas correcciones.
7. La revista acepta entrevistas, noticias, reseñas de libros, reseñas de DVD, reseñas de festivales de cine, etcétera. También estamos abiertos a incluir en la revista textos de naturaleza distinta a la tradicional, en cuyo caso recomendamos al autor ponerse en contacto con el editor de la revista y consultar sobre esa posibilidad.
8. Todo autor tiene el derecho de apelar la decisión de los árbitros. En ese caso debe escribir al Editor un correo electrónico (arturo.serrano@uartes.edu.ec) en el que explique con detalles la argumentación de su solicitud de reconsideración. El caso será remitido al Consejo Editorial, el cual decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

Declaración de Ética y Mala Praxis en la publicación

Fuera de Campo. Revista de Cine se adhiere al Código de Conducta del Committee on Publication Ethics, tal como fue establecido en la 2nd World Conference on Research Integrity realizado en Singapur en el año 2010.[1] En *Fuera de Campo* estamos comprometidos con garantizar un comportamiento ético y transparente en la selección y publicación de los artículos, así como la calidad de los textos incluidos en cada número.

1. Los editores harán lo posible por garantizar que se publique solo el material de más alta calidad.
2. La aceptación o rechazo de un artículo solo debe atender a importancia, originalidad y claridad del escrito, así como a la relevancia con respecto al tema de la revista.
3. El proceso de arbitraje está claramente indicado en el Llamado para Artículos incluido en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en el Llamado para Artículos incluido en cada número.
5. El editor indicará a los árbitros cuáles son los criterios para aceptar o rechazar un artículo.
6. La identidad de los árbitros será siempre protegida y bajo ninguna circunstancia se puede revelar su identidad.
7. El Editor garantizará que los árbitros no conocen la identidad o afiliación de los autores sometidos a arbitraje.
8. Todo el material recibido será procesado por el software de detección de plagio URKUND. En caso de que exista sospecha de plagio o publicaciones duplicadas se actuará usando como guía los flujogramas diseñados por el Committee on Publication Ethics.[2]
9. *Fuera de Campo* publicará las respuestas a artículos que los lectores envíen a la revista siempre y cuando estas sean de una calidad acorde con el nivel de la revista. En todo caso, el autor siempre debe tener la oportunidad de responder a las críticas.
10. Los Editores están en la obligación de actuar en caso de sospechar que se ha incurrido en mala praxis.
11. Cualquier caso de un artículo recibido sobre el que se sospeche mala praxis (plagio, manipulación de los datos, etc.) será llevado hasta sus últimas consecuencias legales.
12. El Editor está en la obligación de verificar que no haya ningún conflicto de intereses, ya sea en los arbitrajes o en los resultados.
13. Esta lista es tan solo un resumen de los aspectos más importantes de nuestro compromiso con la transparencia. Para más detalles, por favor lea el Código de Conducta del Committee on Publication Ethics.

1 http://publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf
2 http://publicationethics.org/resources/flowcharts

Una publicación de la Universidad de las Artes del Ecuador,
bajo el sello editorial UArtes Ediciones.
Guayaquil, en mayo de 2020.
Familias tipográficas: Merriweather y Uni Sans.

Fuera de Campo es un espacio donde los investigadores en cine de todo el mundo, pero especialmente de América Latina, pueden publicar los resultados de sus investigaciones en un contexto tan riguroso como el de las academias norteamericanas y europeas, pero con una actitud más amigable hacia productos que responden a las necesidades del investigador de esta región.

Arturo Serrano
Director

Artes EDICIONES