ISSN 2477-9202

VOLUMEN 1 NÚMERO 4
MAYO 2017

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

PUBLICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES DEL ECUADOR

Artes EDICIONES

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Volumen 1, Número 4

Mayo, 2017

ISSN 2477-9202

Artes EDICIONES

FUERA DE CAMPO

REVISTA DE CINE

Volumen 1, Número 4

Mayo, 2017

ISSN 2477-9202

Artes EDICIONES

UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector, Ramiro Noriega
Consejera de Investigación y Relaciones Internacionales, Mónica Lacarrieu
Vicerrectora Académica, Maria Paulina Soto Labbé
Vicerrector de Relaciones Internacionales y con la Comunidad, Maria Paulina Soto Labbé

UARTES EDICIONES

Director, Fabián Darío Mosquera
Concepción gráfica, María Mercedes Salgado
Maquetación, José Ignacio Quintana J.

UArtes Ediciones

FUERA DE CAMPO. REVISTA DE CINE
Universidad de las Artes
Volumen I, Número 4. Mayo, 2017
ISSN 2477-9202

CONSEJO EDITORIAL

Arturo Serrano (Director)	Universidad de las Artes (Ecuador)
Jorge Flores Velasco	Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 (Francia)
Pablo Gamba	Universidad Central de Venezuela (Venezuela)
Oliver Gaycken	University of Maryland (EEUU)
Yarí Pérez Marín	University of Durham (Reino Unido)

CONSEJO ASESOR

Margot Benacerraf	Directora de cine (Venezuela)
Colin MacCabe	University of Pittsburgh (EEUU)
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 (EEUU)
Alquimia Peña	Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba)

Esta revista se encuentra en el Directorio de LATINDEX.

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.

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

Imagen de Caracas: *ciudad, cine e impulso modernizador*
Isabel Arredondo y Ricardo Azuaga 15

Fragmentos de tiempo y cuerpo en
El misterio de las lagunas, fragmentos andinos
Elvira Blanco 45

Notas visuales para comprender la infancia en el cine colombiano
Carlos Eduardo Daza Orozco 57

El sentimiento del absurdo en el cine bélico de Stanley Kubrick
Luis Finol 71

Relación entre el perfil del espectador de cine ecuatoriano y el grado de aceptación de las producciones nacionales estrenadas en el período 2012-2013
María Emilia García Velásquez 83

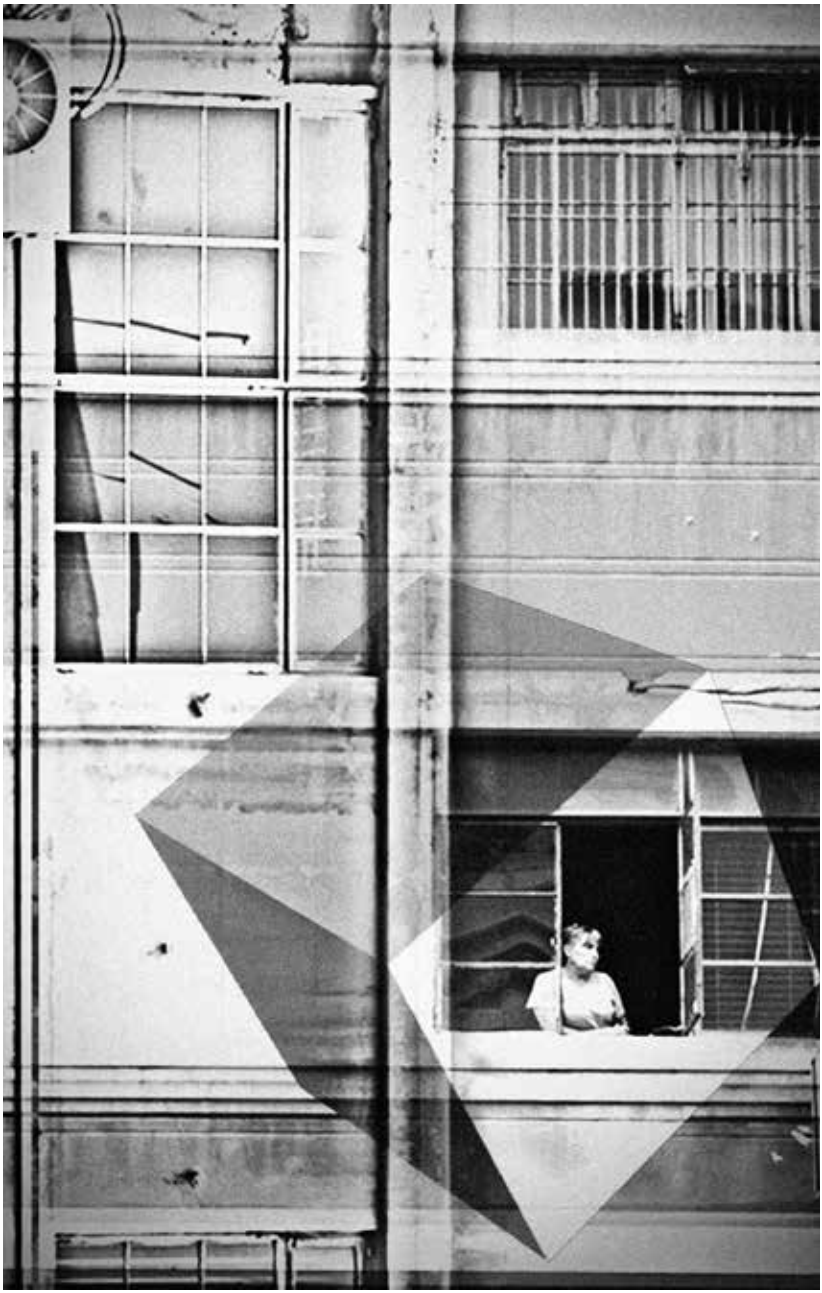
MISCELÁNEA

Del festival considerado como una Orden
André Bazin (Traducido por Geovanny Narváez) 103

Fuera de Campo #4: propuesta fotográfica
Tyrone Maridueña 109

Sobre el estreno de Killa *y la presencia del idioma kichwa en el cine ecuatoriano*
Rafael Plaza Andrade 114

Biografía de los autores 119
Llamado para artículos 120
Manual de estilo de la revista *Fuera de Campo* 121
Declaración de ética y mala praxis 122



Agujeros dimensionales para el consumo, 24/marzo/2017.

Imagen de Caracas: ciudad, cine e impulso modernizador[1]

Isabel Arredondo y Ricardo Azuaga
Universidad Estatal de Nueva York y Universidad Central de Venezuela
Nueva York, Estados Unidos y Caracas, Venezuela
arredoi@plattsburgh.edu y jrag63@gmail.com

Resumen

TÍTULO: *Imagen de Caracas*: ciudad, cine e impulso modernizador

Con motivo del cuatricentenario de la ciudad de Caracas (Venezuela), un grupo de artistas creó un espectáculo multimedia llamado *Imagen de Caracas*. Éste establecía lazos con las vanguardias internacionales de los años sesenta al involucrar artistas de diversas disciplinas y abordar temas socio-políticos. La experimentación con el espacio y el tiempo servía para cuestionar la silenciada historia del colonialismo y el rápido y accidentado crecimiento de la ciudad durante los años cincuenta y sesenta. Cerrado súbitamente por las mismas autoridades municipales que lo financiaron, parte de su material se perdió. Habiendo examinado los elementos que sobrevivieron, el presente ensayo relaciona la experimentación de *Imagen de Caracas* con el urbanismo y su legislación; resume investigaciones anteriores; repasa los diversos planes de modernización aplicados a la ciudad, y se aproxima fenomenológicamente al evento al describir las experiencias sensoriales de una hipotética visitante que pasea por la ciudad y su espectáculo.

Palabras clave: Cine y representación. Multimedia. *Imagen de Caracas*. Desarrollo urbano. Arte y cuerpo.

Abstract

TITLE: *Imagen de Caracas*: city, cinema and modernizing impulse

As part of Caracas' four hundred anniversary celebration, a group of Venezuelan artists created the multimedia event *Imagen de Caracas*. The show engaged with 1960s international avant-gardism by combining multiple disciplines and by introducing socio-political concerns. By experimenting with time and space the artists questioned Caracas'

1 El presente trabajo fue facilitado por una beca Fulbright de investigación (septiembre-diciembre 2015). La beca permitió la estancia de la doctora Arredondo en Caracas, así como llevar a cabo las reuniones para discutir sobre las fuentes a emplear y decidir la aproximación que se le dio al artículo.

untold history of colonialism and the city's fast and uneven growth in the 1950s-60s. Unexpectedly closed by the local authorities that had financed it, the show's elements were dispersed and some lost. Having examined what remains of the show, this article sets *Imagen de Caracas*' experimentation in relation to urban planning and urban legislation from the end of the 19th century to the 1960s. The article includes a summary of previous approaches to *Imagen de Caracas*, gives an overview of city planning and takes a phenomenological approach by describing the sensorial experiences of a hypothetic flâneuse who walked through the city and its show.
Keywords: Film and representation. Multimedia. *Imagen de Caracas*. Urban development. Art and body

Con motivo de la celebración del cuatrocientos aniversario de la fundación de la ciudad de Caracas, un grupo de artistas venezolanos de variadas disciplinas, encabezados por el pintor Jacobo Borges, creó un espectáculo audiovisual que se llamó *Imagen de Caracas* (1968). Aunque se ha escrito poco sobre *Imagen de Caracas*, hasta hoy reverbera en la mente de muchos venezolanos[2]. El espectáculo se estrenó el 22 de junio de 1968 en el barrio El Conde en Caracas, donde hoy se encuentra Parque Central[3]. Para ello se construyó un galpón en un recinto de cinco hectáreas[4]. El recinto arquitectónico, que se parecía a una colosal carpa de circo, se erguía sobre una base de casi una hectárea (30 metros por 30 metros y tenía una altura de 27 metros). Algo así como un campo de futbol de ocho pisos que albergaba pantallas dos veces más grandes que las pantallas de cine normales[5]. En el interior se encontraban cuatro torres que proyectaban simultáneamente películas de 35 mm en pantallas gigantescas. Al entrar a este espacio el espectador se hallaba literalmente sumergido en imágenes, y también desorientado. Durante el espectáculo, que duraba algo más de dos horas, veía bajar cuarenta cubos gigantescos que interceptaban la proyección en las pantallas.

2 Tras el cierre súbito de la exhibición el material estuvo desperdigado. Sin embargo, en el año 1982 Jacobo Borges gestionó su depósito en la Biblioteca Nacional de Venezuela, donde se encuentra hasta hoy. La exposición se cerró a dos meses y nueve días de su inauguración (Cfr. Marisol Sanz, "*Imagen de Caracas*: historia, imagen y multimedia", *Objeto visual*, n° 3 (1996): 21-63.

3 Vicente Lecuna presentó un trabajo sobre este espacio urbano. En él describe la idea de construir una ciudad, Parque Central, dentro de la ciudad de Caracas. Véase bibliografía.

4 Utilizamos la palabra "galpón" porque es la que se empleó en los periódicos venezolanos para referirse a la construcción que contenía el dispositivo de *Imagen de Caracas*.

5 El arquitecto fue Juan Pedro Posani.

Además, el espectáculo contaba con actores en vivo, como motorizados o policías a caballo, que interactuaban con la proyección.

Aproximaciones al estudio de Imagen de Caracas

Las revistas especializadas, como *Cine al Día*, anunciaron al público cinéfilo y de especialistas la creación y, luego, el cierre del espectáculo antes de lo establecido[6]. Por su parte, la curadora venezolana Gabriela Rangel sitúa a *Imagen de Caracas*, junto con El Techo de la Ballena, como los antecedentes del *performance art* en Venezuela, que en los años setenta y ochenta tendrá figuras tan destacadas como Antonieta Sosa, Marco Antonio Ettedgui y Carlos Zerpa. Rangel, considera *Imagen de Caracas* parte del arte no-objetual, ya que para ella el cuerpo del artista no tiene que intervenir directamente en la obra de arte[7].

Sin duda, la investigadora más importante con respecto a *Imagen de Caracas* es Marisol Sanz, quien participó, junto con Ramón Lafee Santana y Gerardo Yanowsky, en una tesis de licenciatura y posteriormente publicó un artículo clave: *Imagen de Caracas: historia, imagen y multimedia*. El artículo y la tesis son fuentes que establecen las bases para el estudio sobre la creación y exhibición de *Imagen de Caracas*[8]. Sin embargo, aquí se empleará una perspectiva distinta. Sanz está más interesada en examinar la contribución que *Imagen de Caracas* hace a la construcción de un nuevo cine latinoamericano[9]. No le falta razón, porque si nos enfocamos en la imagen en movi-

6 El artículo "Introducción a *Imagen de Caracas*", publicado en *Cine al día*, nº 4 (1968): 11-13, fue escrito antes de la primera exhibición del espectáculo el 29 de agosto. "*Imagen de Caracas*: las aspiraciones y los resultados", Cine al día, nº 5 (1968): 23-28, se publicó después del cierre súbito del espectáculo. Según Gabriela Rangel, "An Art of Nooks: Notes on Non-Objectual Experiences in Venezuela", E-Misférica 8.1 (2013): S/P, http://hemisphericasinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/rangel bajado el 9 de marzo 2016, el cierre se debió a la interpretación crítica de la historia nacional: "A month after it opened, *Image of Caracas* was shot down due to its polemical interpretation of national history".

7 En la nota 1 del texto de Rangel, "An Art of Nooks…", S/P, se aclara que la presencia del cuerpo del artista no es imprescindible ("the body of the artist needs not intervine in order to create a situation or produce an event").

8 Ramón Lafee Santana, Marisol Sanz y Gerardo Yanowsky, "*Imagen de Caracas*: Perspectivas de un multimedia histórico" (Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 1991. Además, del artículo de Sanz, "*Imagen de Caracas*…".

9 En ambos trabajos se compara *Imagen de Caracas* con *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando E. Solanas, 1968), considerando que aunque emplean tecnologías diferentes ambas son similares "por su recurso al expediente histórico y por la utilización de un lenguaje que expandiera al máximo las posibilidades persuasivas del cine" (Laffe Santana, Sanz, Yanowsky, *Imagen de Caracas*…, 38).

miento proyectada en las pantallas, *Imagen de Caracas* se puede comparar con el cine latinoamericano de finales de los años sesenta. De esta manera, uno puede preguntarse como lo hace Sanz, ¿cuáles son las semejanzas que existen entre la narrativa histórica que cuenta la conquista, colonia e independencia de la ciudad de Caracas y el de otras películas latinoamericanas como *La hora de los hornos*?

Por su parte, en *Lo audiovisual en expansión*, Margarita D'Amico se aproxima a *Imagen de Caracas* desde la revolución audiovisual que tuvo lugar en los años sesenta y setenta (1971: 292-306)[10]. La periodista venezolana examina *Imagen de Caracas* junto a multipantallas que se crearon para ferias mundiales, como la exposición mundial canadiense del año 1967, Expo 67. Desde esta perspectiva, *Imagen de Caracas* se estudia en paralelo a *Conozca Venezuela*, obra de Ricardo de Sola con la que Venezuela participó en Expo 67. El marco provisto por D'Amico permite subrayar la importancia de la arquitectura. Al igual que *Imagen de Caracas, Conozca Venezuela* se exhibía dentro de un edificio especialmente diseñado para el multipantallas. El reconocido arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva diseñó tres cubos para el espacio ferial de Expo 67[11]. en la isla de Notre Dame (Montreal). En la pared de uno de ellos, se hacía la proyección a cuatro pantallas de *Conozca Venezuela*.

Obviamente, hay esenciales diferencias artísticas e ideológicas entre *Imagen de Caracas* y *Conozca Venezuela*, ya que esta última era parte de la promoción del gobierno hacia el exterior y no de un grupo de artistas[12]. Sin

10 Margarita D'Amico, *Lo audiovisual en expansión* (Caracas: Herrero Hermanos, 1971).

11 En un trabajo del 2016, Rangel sitúa Imagen de Caracas como una contrapropuesta a la integración modernista defendida por el arquitecto venezolano Carlos Raúl Villanueva, quien estuvo a cargo del pabellón venezolano Expo 67 en Montreal, dentro del cual se encontraba el multipantallas Conozca a Venezuela (1967).

12 Hay, sin embargo, diferencias que separan *Imagen de Caracas* de los espectáculos de las ferias mundiales que estudia D'Amico. A diferencia de los multimedia de feria mundial, *Imagen de Caracas* no fue creado para mostrar el avance tecnológico de un país. En las ferias mundiales, la capacidad tecnológica de un país se mide a través de la complejidad de su pabellón; a mayor complejidad en el uso de tecnología avanzada, más avanzado parece el país. El fin de *Imagen de Caracas* no es mostrar el desarrollo tecnológico de Venezuela, como lo explican los artistas que firman el manifiesto de *Imagen de Caracas*, quienes aclaran: "No era un discurso tecnológico el que nosotros pretendíamos, sino buscar la respuesta a la interrogante de latinoamericanos" ("*Imagen de Caracas*". Catálogo. (Caracas, s/f [1968]:21) y también: "No era la espectacularidad técnica lo que pretendíamos al utilizar varias pantallas, sino la construcción de un lenguaje dirigido a todo el ser" ("*Imagen de Caracas*" : 19-20). En este sentido, aunque requiera un edificio específico para la proyección y emplee tecnología similar, *Imagen de Caracas* se diferencia de los multipantallas construidos para ferias mundiales porque no fue creado con el mismo fin. Sin embargo,

embargo, el examinar ambas desde el punto de vista arquitectónico permite comparar las relaciones espaciales. En casi todos los multipantallas, se construyen edificios específicamente diseñados para albergar la maquinaria que permite la exhibición. En este trabajo nos interesa la manera en la que estos edificios y su tecnología audiovisual crean espacios. *Imagen de Caracas* y *Conozca Venezuela* crean espacios que son muy diferentes en relación con el espectador. *En Conozca Venezuela* se proyecta en una sola pared, en la que concurren los cuatro proyectores. Este tipo de proyección y organización espacial no lleva a una sensación envolvente. He ahí una diferencia esencial en términos corporales. Mientras que el espectador de *Imagen de Caracas* estaba envuelto en imágenes, el de *Conozca Venezuela* no lo estaba, ya que había tres paredes en las que no había proyección.

También es importante considerar *Imagen de Caracas* desde la perspectiva de los multipantallas porque comparte con estos una vida breve. Ni *Imagen de Caracas* ni *Conozca Venezuela* se volvieron a exhibir una segunda vez. El requisito de una estructura arquitectónica y una maquinaria especialmente diseñadas para la exhibición hacen que los multipantallas tengan una vida mucho más breve que las películas de cine. Una vez que se desarma el edificio que alberga el espectáculo y su maquinaria, estas exhibiciones no suelen volver a programarse[13]. Sin embargo, la vida efímera de *Imagen de Caracas* lo acerca al *performance art*, un tipo de arte no-objetual que no deja rastro después de su exhibición[14].

Además de enfatizar las consideraciones corporales de Rangel, es importante situar la perspectiva de D'Amico en relación con la de Sanz en cuanto a la utilización del espacio. El requisito de tener un edificio específicamente diseñado a la medida del multipantalla diferencia a estos del cine. En los años sesenta, el cine estaba en gran medida estandarizado. Una arquitectura, diseño espacial y proyectores de características similares hacían que la mayoría de las películas en 35 mm pudieran proyectarse en cualquier cine del mundo. A diferencia de los cines, *Imagen de Caracas* sólo podía ex-

también hay que tener en cuenta que no se trata de un hecho excepcional. A menudo los artistas dan a la tecnología un uso para el que no fue creado.

13 A menudo, las bases arquitectónicas son desarmables, pero raramente se vuelven a armar ya que, además, se requiere un amplio espacio para volver a hacerlo. En el caso de *Imagen de Caracas*, la estructura estaba hecha de tubos de aluminio.

14 A no ser que se trate, claro está, de documentación sobre el performance a través de imágenes con movimiento o sin él: fotografía.

hibirse en el galpón construido especialmente para el espectáculo, con un espacio circular con ocho pantallas y aparatos que permitiesen la compleja proyección simultánea. Desde un punto de vista técnico y espacial, los multipantallas y el cine usan sus espacios de manera muy diferente.

La ciudad de adentro y la ciudad de afuera

En un texto de 1969 publicado con motivo del cuatricentenario de la ciudad, Graziano Gasparini y Juan Pedro Posani, en una especie de enorme memoria arquitectónica, afirman que para la época en Caracas sí existe una noción de urbanismo, pero definida por la ineficacia gubernamental y la carencia de una "tesis clara" elaborada por "organismos coordinados bajo una política de planificación, al mismo tiempo recia y flexible" dejando que la ciudad caiga "en manos de la especialización económica más simple y mecánica"[15].

Nos interesa *Imagen de Caracas* en relación con la organización del espacio urbano. Influidos por libros como *Cinema and the City. Film and Urban Societies in a Global Contex* de Shiel y Fitzmaurice (eds.), queremos examinar la relación que el galpón establece entre el espacio escénico (interior) y el espacio urbano (exterior). Intuitivamente, uno pensaría que ambos espacios no están relacionados, ya que precisamente la función del galpón es separar uno del otro. Sin embargo, nos gustaría explorar la posibilidad de que haya una relación entre ambos. *Imagen de Caracas*, la ciudad de adentro, fue creada a través de imágenes para celebrar el aniversario de la ciudad de afuera. Ya que el tema del espectáculo es precisamente la ciudad de afuera, ¿cuál es la relación entre la organización de ambos espacios, el de adentro y el de afuera?

Para responder esta pregunta partiremos de algunos artículos que nos hablan de la modernización de Caracas, casi todos contenidos en el libro *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*, de Valtmijana (coord.). Al terminar de revisar cada uno de estos textos podrá verse que, pese a la presencia constante de un plan regulador para el urbanismo de la ciudad, que se discutía y rediscutía constantemente, existieron diversas variables que generan la sensación de improvisación y desorden urbanísticos en las ciudades venezolanas, particularmente en Caracas, tales como el tipo de crecimiento,

15 Graziano Gasparini y Juan Pedro Posani, *Caracas a través de su arquitectura* (Caracas: Fundación Fina Gómez, 1969), 515.

el llegada e instalación de las migraciones, las maniobras políticas y los intereses económicos ligados al negocio inmobiliario.

Para responder a la pregunta sobre cuál es la relación entre los espacios de *Imagen de Caracas* y la ciudad emplearemos textos que tratan sobre la percepción. Así, nuestra perspectiva se nutre de las anteriores (cine, multipantallas y arte no-objetual) pero tiene un enfoque diferente. Influidos por la aproximación fenomenológica al análisis realizada por Barker en *The Tactile Eye*, los estudios de neurólogos de Linden en *Touch: The Science of Hand, Heart and Mind* y la relación entre arquitectura y cine presente en *Atlas of Emotion* de Bruno, nos interesan las relaciones entre la arquitectura, la tecnología y el cuerpo humano en *Imagen de Caracas*. En particular, tenemos curiosidad por considerar, aunque sea de manera hipotética, el efecto que el dispositivo escenográfico de *Imagen de Caracas* (con sus pantallas y elementos que se desplazan) tenía en el cuerpo del espectador. A diferencia del espectador de cine, que tiene que estar sentado en su butaca, el de *Imagen de Caracas* puede deambular libremente y atravesar los diferentes espacios dentro del galpón. Además del espacio central, existían plataformas de desplazamiento, situadas detrás de las pantallas, que permitían ascender a una altura de varios pisos. Esta libertad de movimiento hacía que el espectador pudiera escoger el ángulo preferido, así como cambiar de opinión y desplazarse para presenciar el espectáculo desde otro ángulo[16]. Nos intriga el deambular del espectador, rodeado por las pantallas, y la posibilidad de que el desplazamiento de éste lo convierta en un elemento más del espectáculo para los otros asistentes. Al mismo tiempo, también nos intriga la violencia sensorial del espectáculo, y su relación con la violencia del proceso urbanístico de Caracas. No es difícil imaginarse que una espectadora de *Imagen de Caracas*, a la cual se hará referencia más adelante, se sintiera aturdida y agredida[17]. En un artículo de la revista *Momento*, titulado *Imagen de Caracas. Una caja llena de sorpresas*, un asistente a la representación indica sentirse desorientado[18]. Los visitantes están reaccionando de la mane-

16 En caso de que quisiera sentarse, había sillas plegables para el espectador que desease usarlas. El espectador podía situarlas en cualquier sitio que lo desease o prescindir de ellas.

17 Lafee Santana, Sanz y Yanowsky consideran las imágenes caóticas y agresivas (149).

18 S/A, "*Imagen de Caracas*. Una caja llena de sorpresas", *Momento*, Caracas, 4 de agosto de 1968. Lafee Santana, Sanz y Yanowsky también recalcan la desorientación (112, 117). La desorientación es un elemento buscado en otros multipantallas, aunque no hasta el límite de *Imagen de Caracas*. Por ejemplo en In the Lavirinth (Roman Kroitor, Colin Low y Hugh O'Connor, Canadá, 1967), instalado en el pabellón

ra esperada. Que el espectáculo estaba diseñado con intención de "herir" a los espectadores podemos deducirlo de un dibujo del *storyboard* que muestra un gigantesco y amenazante ser que surge de la luz de las pantallas. El tamaño desmesurado de las imágenes, la fragmentación, el ritmo acelerado de las ocho pantallas, las "acciones en vivo", la interactuación de los cubos con las pantallas, los reflectores, la música concreta, las calles creadas por los cubos al descender, todos estos elementos crean una situación caótica que hiere al espectador.

El crecimiento urbanístico de Caracas, la ciudad de afuera, aparece en el artículo combinado con la representación a nivel corporal de ese crecimiento en la ciudad de adentro. Según el grupo que creó *Imagen de Caracas,* ciudad y espectáculo están estrechamente relacionados. Inocente Palacios, miembro de la Comisión Especial Homenaje a Caracas[19] y representante único de los artistas ante el Concejo Municipal, se refiere al dispositivo arquitectónico-escenográfico como "dispositivo-ciudad" o "cine-ciudad"[20]. El guión entre las palabras cine y ciudad o dispositivo y ciudad establece una relación simbiótica entre lo que sucede en el espacio de la representación y lo que sucede en Caracas, la ciudad. La relación está basada en que los espacios creados por la ciudad y por el dispositivo escenográfico están vivos. En el manifiesto *Hacia un nuevo espacio*, ese espacio teatral es un ente dinámico; está asociado a un "pulmón vivo, que se ensancha y se reduce, se fragmenta y se hace total"[21] (Catálogo, 1968: 21). Las pantallas y cubos que descienden y ascienden a través de la tramoya "respiran" y por ello se oponen al espacio teatral "muerto" del proscenio[22]. El espacio escénico de *Imagen de Caracas,* como el de la ciudad en el que está inspirado, respira.

Para mostrar esa simbiosis entre adentro y afuera, ciudad y espectáculo, el artículo combina el relato del proyecto modernizador de Caracas, con letra redonda, y el relato fenomenológico, en cursivas. *Si hay un dis-*

correspondiente de la Expo 67, el espectador tiene que atravesar un sistema de pasillos y espejos que le desorientan antes de llegar al espacio central (de ahí el nombre del espectáculo).

19 Esta comisión fue creada por la Gobernación de Caracas. Más tarde se denominará Comisión Imagen de Caracas.

20 Sanz, quien titula una de las partes de su artículo "El dispositivo arquitectónico-escenográfico", considera que tanto los elementos arquitectónicos como escenográficos formaban parte del dispositivo (27). Según Inocente Palacios, *Imagen de Caracas* se trataba de una convocatoria cívica más que de un espectáculo recreativo y el espectador era como un ciudadano del dispositivo Cine-Ciudad (Lafee, Sanz y Yanowsky, *Imagen de Caracas*..., 106-7, también en Catálogo: 15).

21 Inocente Palacios, "*Imagen de Caracas*". Catálogo. (Caracas, s/f [1968]), 21.

22 Palacios, "Imagen de...", 18.

positivo-ciudad, como afirma Palacios, habrá también una ciudadana-espectadora que se pasee por la ciudad y su espectáculo. Imaginamos que el pasear por la ciudad estará ligado en la mente de muchos lectores a cientos de artículos que se han escrito sobre la experiencia del espacio urbano desde la perspectiva del 'flâneur', paseante asociado sin duda al siglo XIX y a Charles Baudelaire. Imaginemos a una paseante (para jugar con la masculinidad de Baudelaire), que deambule por la Caracas del siglo XIX, la de los años sesenta del siglo XX, y que también entre a ***Imagen de Caracas****, ¿cuál será su experiencia fenomenológica?* [23]*. Casi todo el mundo estará de acuerdo en que la paseante experimentará una gran diferencia al andar por la ciudad del siglo XIX y por la de los años sesenta. Los edificios serán más grandes, habrá más objetos en movimiento, como autos y motocicletas. La meta es mostrar que* ***Imagen de Caracas*** *le hará recordar los cambios por los que pasó la ciudad de Caracas en toda esa etapa.* ***Imagen de Caracas*** *es una reflexión sobre la ciudad y su espacio, dirigida al cuerpo de la espectadora. El cuerpo de ésta sentirá que el tamaño, la fragmentación y el movimiento de Caracas ha cambiado.*

A la descripción de cómo *Imagen de Caracas* representa cambios de tamaño, fragmentación y del movimiento que la espectadora siente corporalmente se intercalará el discurso histórico del proceso de modernización urbana de Caracas. Este proceso, siguiendo las ideas de Gasparini y Posani, está marcado por una noción de urbanismo caracterizada por la ineficacia gubernamental y, como muestran tanto Martín Frechilla como Negrón, por los intereses económicos del negocio inmobiliario. Así, la primera sección, referente al *tamaño monumental que percibe la visitante*, estará combinada con los intentos de modernizar la ciudad emprendidos por los diversos gobernantes del país y los respectivos planes de legislación y producción de ordenanzas urbanas. La segunda sección contendrá la *fragmentación que percibe la visitante* a *Imagen de Caracas* y los obstáculos que enfrentó el proceso de modernización mencionados por Martín Frechilla y Negrón: el tipo de crecimiento, marcado por la incorporación de haciendas y la especulación urbana por las compañías petroleras, el modo como llegaron y se instalaron las migraciones, las maniobras políticas y los intereses económicos

23 Para un análisis concreto de la evolución de la ciudad véanse Mario Sanoja Obediente e Iraida Vargas Arenas, "Tendencias del proceso urbano en las provincias de Caracas y Guayana, siglos XVI-XIX: el modo de vida colonial venezolano", *Revista de Arqueología Americana*, No. 11, (1996): 57-77 y Mark Dinneen, "Visiones de Caracas: promesa y desencanto", *Guaraguao*, Año 8, No. 18 (2004): 33-48.

ligados al negocio inmobiliario. La tercera sección enfatizará *la sensación de movimiento que se percibe dentro del dispositivo* y se verá acompañada del ejemplo urbano del proyecto de la Avenida Bolívar, desde los primeros intentos del proceso modernizador de crear una avenida que conectase el centro con el este de la ciudad, hasta su culminación con la creación de una ciudad dividida por una arteria vial intransitable para los humanos.

El ímpetu modernizador

Ya para finales del siglo XIX el afán de modernidad de los gobernantes venezolanos se hacía notable. Durante el período conocido como guzmancismo, que va de 1870 a 1899, pues la figura del general Antonio Guzmán Blanco -hijo del fundador del Partido Liberal Venezolano- marcará la marcha del país y las decisiones de gobierno, ya fuera desde Venezuela o desde sus prolongadas estancias en Europa, bien en plan de ministro, de Presidente encargado, de Presidente o de embajador.

Pese a su talante caudillista, su descarado personalismo y su carácter vanidoso y temperamental, durante este período Guzmán Blanco logra una integración política pocas veces vista en la Venezuela del siglo XIX, consigue crear un verdadero y nuevo marco institucional para el país, promueve un régimen civil moderno, crea un aparato económico coherente y realiza importantes obras de infraestructura, comunicaciones y vialidad.

Se trata, a fin de cuentas, de un intento de integrar a Venezuela en la corriente de modernización que domina al continente europeo durante las últimas décadas del siglo y que Guzmán Blanco conoce muy bien. En este sentido, el "Ilustre Americano: Regenerador de Venezuela" –tal como se ordena sea llamado en un Decreto de Honores acordado por el Congreso Nacional en 1873- realiza una serie de negociaciones para atraer gran cantidad de inversiones extranjeras y hace posible, entre otras cosas, la modernización del transporte, la explotación de los recursos mineros nacionales, la llegada del telégrafo, del teléfono, la instalación de la luz eléctrica y del alumbrado público, la inauguración de la primera línea telefónica interurbana, el crecimiento de la producción agropecuaria, de la explotación del cobre y el oro y, como hechos cultural y socialmente significativos, el decreto a favor de la Instrucción Pública, gratuita y obligatoria; el establecimiento del matrimonio civil con precedencia sobre el eclesiástico y la creación de la Academia Venezolana de la Lengua en conmemoración del centenario del

natalicio del Libertador Simón Bolívar en 1883.

Para Guzmán, el centro de esta actividad modernizadora y de cultura urbana es Caracas, donde comienzan a erigirse numerosos monumentos, edificios, plazas, paseos y espacios según la norma y las exigencias de ocio de la burguesía europea y, en especial, la parisina. Con el debido boato, se inauguran o presentan obras como el Capitolio (1873), la estatua ecuestre del Libertador en la Plaza Bolívar (1874), se designa la sede del Panteón Nacional (1874), el Teatro Guzmán Blanco (1881), el ferrocarril Caracas La Guaira (1883), la Casa de la Moneda de Caracas (1886) o la Academia de Bellas Artes (1888), entre otras obras. Se destaca también la construcción de 25 puentes sobre los ríos y quebradas que atraviesan la ciudad, facilitando así su expansión urbana.

Sin embargo, la imagen de Capital Federal que Guzmán trató de dar a Caracas "se convirtió en un precedente aleccionador para los sucesivos gobernantes durante las dos décadas siguientes"[24]. De hecho, Caraballo Perichi reconoce el trabajo realizado por Cipriano Castro a partir de 1904 con la construcción de algunos edificios públicos "exageradamente cargados de ornamentos a la francesa (y la) consolidación del nuevo centro residencial capitalino"[25]: la urbanización El Paraíso. Se destaca también, como otro signo de ordenamiento local, la Resolución de la Gobernación del Distrito Federal del 12 de marzo de 1904, que "establecía como obligatoria la figura del Ingeniero, para la dirección de todas las construcciones de la ciudad"[26].

Luego, durante las dos primeras décadas del mandato de Juan Vicente Gómez, en Caracas se ralentiza este proceso de desarrollo de avanzada hacia la urbe cosmopolita pues el Benemérito hace de la ciudad de Maracay (estado Aragua) su lugar de residencia permanente y traslada hasta allá buena parte de las instituciones ligadas al Poder Ejecutivo. Pese a ello, son los años de un primer momento de crecimiento poblacional en Caracas que genera verdaderas crisis urbanas que serán atendidas de manera no del todo programática entre 1920 y 1936.

Ya hacia 1926 se reinicia cierto proceso de modernización que incluye las principales ciudades: Caracas, capital del país; Maracaibo, principal

24 Ciro Caraballo Perichi, "Los últimos días de aquella de los techos rojos, o los 'planes' dentro del 'plan'", en *El Plan Rotival. La Caracas que no fue,* ed. de Marta Valltmijana (Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1991), 49.
25 Caraballo Perichi, "Los últimos días…", 50.
26 Caraballo Perichi, "Los últimos días…", 58.

centro petrolero, y Maracay, ciudad predilecta del dictador. 1936 es un año importante porque comienza a dejarse atrás el pensamiento gomecista y vuelve el afán de una modernización real del país bajo la presidencia del general Eleazar López Contreras –que intenta deslindarse del gomecismo- y, en el caso de Caracas, bajo la égida del general Elbano Mibelli como gobernador del Distrito Federal.

Según el artículo de Juan José Martín Frechilla, Mibelli parece ser representante de una firma francesa de refrigeración y, por vínculos familiares, promueve el urbanismo francés. En particular a los arquitectos y socios Henri Prost, Jacques Lambert y Maurice Rotival. La alianza de Mibelli con los arquitectos franceses –y por tanto de Caracas con los tres profesionales- se materializa en abril de 1938 al ser contratados para elaborar el Plan de Urbanismo de Caracas.

Frente a ese crecimiento ya descrito, las autoridades van generando planes, ordenanzas y leyes que responden a las necesidades del momento antes que a previsiones a largo plazo. Se pueden contar, según Caraballo Perichi, el Plan General de Cloacas de Caracas (1921), la Ordenanza de Policía Rural y Urbana (1926) o el Plan General para el Acueducto de Caracas (1930). Antes de 1936 se presentarán otros planes de organización y planificación urbana, aunque muchos de ellos surgían de modo individual y pocas veces fueron realmente atendidos. Martín Frechilla menciona, entre otras, las de Carlos Linares en 1912, Centeno Grau en 1914, Thorndike Saville en 1926, Herrera Umérez en 1926 o la de Edgar Pardo Stolk en 1934. Pero el Plan de Urbanismo, que finalmente se conocerá como el de 1939, se realiza con premura, en gran parte está signado por la intuición y por la concepción de la ciudad como un gran negocio inmobiliario[27], razones por las que nunca fue aprobado por el Concejo Municipal de la ciudad.

Pero no es sino a la muerte de Gómez, en 1936, cuando se vuelve en Venezuela a un pensamiento realmente moderno y se retoman dos de los planes para el desarrollo de la capital. Uno anónimo, de acuerdo con Caraballo Perichi, de ensanche, y el plan de Luis Roche, cuya experiencia como constructor y gestor estaba comprobada por la creación de urbanizaciones como San Agustín y La Florida.

27 Cfr. Juan José Martín Frechilla, "Rotival desde 1939 a 1959: de la ciudad como negocio a la planificación como pretexto", en *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*, ed. de Marta Vallltmijana (Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1991), 93.

El primero se basaba en los siguientes puntos: una solución vial, ampliando las principales avenidas del centro de Caracas en vista del crecimiento del parque automotor; una solución estética, demoliendo buena parte de las antiguas edificaciones y rescatando las más modernas y representativas como los teatros Ayacucho y Capitolio, la Plaza Bolívar, el Palacio de Justicia o el Palacio Arzobispal; creación de instrumentos legales para el control urbano, que incluía la construcción metódica de "edificios de dos pisos, por lo menos, en las calles más céntricas"[28] y finalmente una mejora sanitaria del centro de la ciudad.

Por su parte, Roche basa sus propuestas en su propia experiencia urbana y su plan se sostiene en los siguientes puntos: una propuesta vial, que incluye la construcción de una gran avenida que comunique el centro de Caracas con el este, considerando que la zona se convertirá en un eje vital para la ciudad, y de una avenida majestuosa, cuyo nombre será Avenida Bolívar, que rematará en el extremo oeste "en un gigantesco monumento al Libertador"[29]; una propuesta estética con redes subterráneas de servicio y "ornato a base de flores"[30]; una propuesta de viabilidad financiera, pues conocedor como era de la práctica del desarrollo urbano, Roche justifica su propuesta por su "relativo bajo costo y su altísima rentabilidad"[31] exponiendo, además, diversas opciones de financiación y, por último, una serie de propuestas sanitarias que incluían la construcción de cañerías para la recolección de aguas de lluvia y la canalización del río Guaire.

La década de los años cuarenta es de gran movimiento político tanto en Venezuela como en el resto del mundo. Bien por la Segunda Guerra Mundial, a nivel internacional, bien por el surgimiento y enfrentamientos de diversos partidos políticos a nivel nacional así como por el golpe dado al presidente Medina Angarita el 18 de octubre de 1945. Con el nuevo gobierno cívico militar y desde el Ministerio de Obras Públicas se crea la Comisión Nacional de Urbanismo que, en 1946, contrata finalmente a Rotival. Sobre la llegada de Rotival, Martín Frechilla comenta:

> Si Rotival deslumbró en 1937 por su "intuición francesa", como el hombre visionario que al decir de Ferrero Tamayo "tenía un olfato maravilloso"; en

28 *El Universal*. Caracas, 27 de febrero de 1936. Citado por Caraballo Perichi, "Los últimos días...", 68.
29 Luis Roche, "Embellecimiento de Caracas", *El Universal* (Caracas), 4 de marzo de 1936. Citado por Caraballo Perichi, "Los últimos días...", 69.
30 Luis Roche, "Embellecimiento de Caracas", *El Universal* (Caracas), 4 de marzo de 1936. Citado por Caraballo Perichi, "Los últimos días...", 69.
31 Caraballo Perichi, "Los últimos días...", 71.

> su segundo viaje, estas virtudes o defectos tendrán discurso propio, vendrán mucho más arropadas de ciencia y de método, así como de una buena dosis de pragmatismo frente al cliente[32].

Ahora Rotival se mueve en una nueva época donde los cambios de postguerra, gobernados por tendencias y discusiones urbanas que responden a la aparición de un competitivo mercado profesional y de estudios, teorías y propuestas más metódicas, en muchos casos cercanos a los avances industriales, se van a imponer prácticamente en todas las disciplinas científicas y humanísticas a nivel internacional.

Afirma Martín Frechilla que en este contexto aparece otro personaje: Francis Violich, un arquitecto norteamericano que ya conocía Venezuela y que en 1936 se había opuesto a la primera propuesta de Rotival. Así, dice el autor, se contraponen dos visiones:

> El *instintive, fast o short approach* de Rotival frente a una identificación distinta de los problemas de la ciudad, más inclinada a jerarquizar el problema de la vivienda, la zonificación y los usos del suelo; los instrumentos de regulación y ordenamiento, en Violich. En el primero mucho todavía de improvisación articulada a los instrumentos de planificación regional y urbana para justificar un proyecto arquitectónico y un diseño urbano; en el segundo, las técnicas de la planificación urbana y la estructura institucional de control. Caracas sufrirá mucho de ambas visiones desde los tiempos de la primera Junta[33].

El tamaño de la ciudad

Casi todo el mundo estará de acuerdo en que la paseante experimentará una gran diferencia al andar por la ciudad del siglo XIX y por la de los años sesenta. Los edificios serán más grandes, habrá más objetos en movimiento. ***Imagen de Caracas*** *le hará recordar los cambios por los que pasó la ciudad durante todo ese período.* ***Imagen de Caracas*** *es una reflexión sobre la ciudad y su espacio, dirigida al cuerpo de la espectadora. El cuerpo de ésta sentirá que el tamaño, la fragmentación y el movimiento de Caracas han cambiado.*

El tamaño de los edificios es uno de los cambios más notables si comparamos el paisaje urbano de la Caracas del siglo XIX y el de los años sesenta. En

32 Martín Frechilla, "Rotival desde 1939…", 97.
33 Martín Frechilla, "Rotival desde 1939…", 98.

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

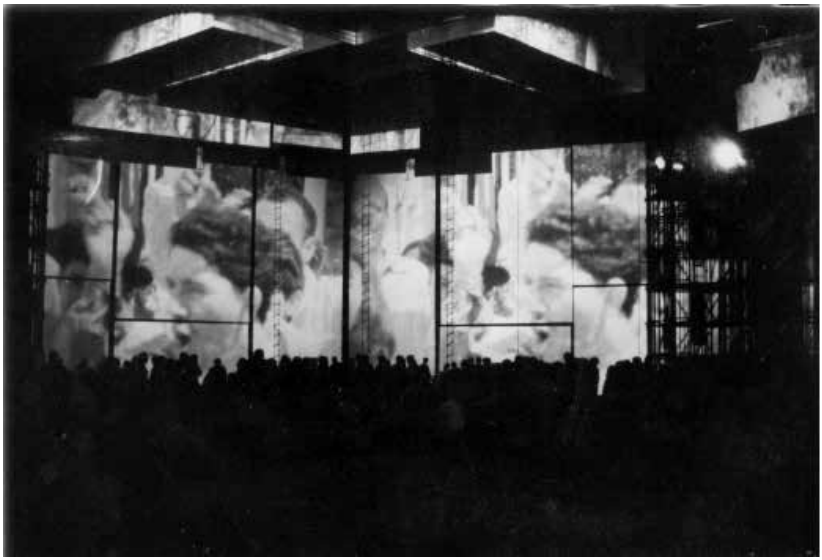


Fig. 1. Cortesía Biblioteca Nacional de Venezuela

Gracias al dispositivo arquitectónico-escenográfico, la relación entre la espectadora y las imágenes era desmesuradamente grande. Como lo muestran las fotos (Figura 1) las imágenes proyectadas eran diez y hasta veinte veces mayores que el tamaño de la espectadora. Esto se debía al tamaño de las pantallas y a la abundancia de primerísimos primeros planos o planos detalle (como un dedo o un ojo). Ambos contribuían a aumentar la proporción entre la espectadora y las imágenes. Los primeros planos, reproducidos a gran escala, hacían que la espectadora se sintiera pequeña. Si quería abarcar la imagen completa con su vista, tenía que hacer el mismo movimiento que la ciudadana de los años sesenta: levantar la mirada o retroceder para así dejar más espacio entre ella y la pantalla/edificio. Era una sensación distinta a la del ciudadano del siglo XIX, cuya mirada podía abarcar los edificios sin des-

plazarse. Al proyectar imágenes a gran escala, el dispositivo-ciudad recrea la sensación de estar en una ciudad de torres, pero lo hace fuera del espacio citadino, en el espacio interior del dispositivo. El espacio exterior e interior están conectados.

Obstáculos a los planes de desarrollo urbano

El período posterior a Guzmán Blanco, definido por la llegada de mandatarios andinos al poder, está marcado durante la gestión de Cipriano Castro (1899-1908) por una grave crisis económica así como por el conflicto entre Venezuela, de un lado, y Gran Bretaña, Alemania e Italia, del otro. Luego, con la llegada de Juan Vicente Gómez al poder (1908-1935), Venezuela se convierte en un país petrolero pese a que estas rentas no fueron una nueva razón para la continuación del movimiento modernizador. Por el contrario, Castro, y muy en especial Gómez, sumirán a Venezuela en un lamentable atraso político, ideológico, social y cultural.

Durante la década de los años veinte, en la capital algunas haciendas cercanas se incorporan desde la periferia transformándose en urbanizaciones como San Agustín, El Conde y Los Caobos, para clases sociales más o menos pudientes, así como también se llevan a cabo otros desarrollos para la clase obrera en zonas como Catia o los Jardines de El Valle. Un impulso importante para esta nueva etapa de construcción es la creación, por parte del Estado, del Banco Obrero en 1928: instancia que manejará durante varias décadas buena parte del desarrollo de la construcción en el país.

Esta aparición no es casual. Se puede utilizar como prueba de ello el comentario de Marco Negrón, quien afirma que es precisamente a partir de la década de los años veinte cuando puede hablarse de ciertas transformaciones en el desarrollo socioeconómico de Venezuela que determinarán, en gran medida, la ocupación del territorio, su dinámica y el paso de las ciudades típicas de un país rural a un desarrollo urbano que favorecerá el paso a la industrialización y al reconocimiento de la importancia de la clase obrera. Por supuesto, todo condicionado por la aparición del petróleo en Venezuela.

En este período, que se alarga hasta bien entrada la década de los años treinta, circunstancias como la llegada del automóvil, que cambiaba el comportamiento del casco central; la generalización de la luz eléctrica, que alargaba las horas de vida social en la ciudad y el surgimiento de exclusivas zonas residenciales en las afueras de Caracas, así como el surgimiento de

ciertos problemas de salud pública llevaron a promover algunas de las primeras ordenanzas municipales modernas.

La construcción, además, de las ya mencionadas urbanizaciones de San Agustín, Los Caobos y El Conde da lugar a una especie de "nuevo centro" más allá del perímetro tradicional que bajo la tutela de sus propietarios, de los nuevos comerciantes y la nueva burguesía, permitirán que las haciendas de la zona cedan su espacio a la expansión de la ciudad.

Por otra parte, la negativa al plan de ordenanza de 1939 no será la causa de lo que ocurrirá en Caracas a nivel de urbanismo y modernización durante los siguientes años, pero sin duda ilustra el modo como se sucederán muchas de las situaciones relacionadas con su desarrollo en los años siguientes. Así, en los veinte años posteriores a la muerte de Gómez, ya sea por la inestabilidad política del país o por intereses personales y comerciales, el desarrollo de la ciudad parece ser realmente desordenado y falto de planificación. En este sentido, la siguiente cita resulta bastante ilustrativa.

> La construcción efectiva de la ciudad quedó en manos de urbanizadores y constructores, que por cuenta propia o del Estado, en forma individual o asociada, para su consumo personal o de otros, por autoconstrucción o por encargo, produjeron calles y avenidas; veredas y escalinatas; acueductos, cloacas o pozos sépticos; quintas, apartamentos o ranchos; clínicas y hospitales; colegios y liceos; mercados y centros comerciales. La ciudad creció y se expandió, con plan o sin él, con proyecto o sin él (...) La ciudad se fue construyendo con toda la pillería o la corrupción propia del negocio inmobiliario[34].

Desde una perspectiva más económica y orgánica, Negrón afirma que la entrada de Venezuela al sistema capitalista presenta un notable retraso en relación con otros países de la región, a diferencia de lo ocurrido con los intentos modernizadores de finales del siglo XIX, y su crecimiento económico es de carácter simple, por lo menos, hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, cuando la construcción pública abre un nuevo proceso de expansión del mercado y cambia definitivamente la dinámica demográfica.

Negrón afirma que en estos años se produce también el crecimiento de asentamientos no regulados o zonas marginales. Pero coincidiendo con lo expuesto por Martín Frechilla en la cita anterior, ese crecimiento de asentamientos no regulados tampoco se produce de manera espontánea ni son

34 Martín Frechilla, "Rotival desde 1939...", 94

desarrollos improvisados por los propios habitantes de las zonas en cuestión. Para Negrón, entre 1928 y hasta el inicio de la década de los años cuarenta hay una cantidad de operaciones realizadas por "urbanizadores" para enriquecerse a partir de esta circunstancia mientras desarrollaban también las zonas residenciales más exclusivas de Caracas.

Entonces, son años de crecimiento difícil de controlar, donde la población rural se va asentando y consolidando en las ciudades sin plan migratorio alguno, y las previsiones gubernamentales o cualquier otro tipo de planificación urbana dan la impresión de presentarse casi como inexistentes o como iniciativas individuales con poca resonancia en la práctica, aunque esto no siempre sea cierto. Lo que sí es innegable es la presencia de la especulación y de los negocios inmobiliarios.

La fragmentación de la ciudad

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

Imagen de Caracas *reproducía la sensación de obstaculización visual y fragmentación a través de cuatro torres centrales, construidas con tubos metálicos. Cuando la espectadora miraba en dirección a las pantallas del lado opuesto al que se encontraba, las torres se interponían entre sus ojos y las imágenes proyectadas en las pantallas. Como lo muestra la figura 2, se podían apreciar las imágenes que se proyectaban detrás de las torres, pero siempre con la silueta de las torres sobrepuesta sobre el área de la proyección.*

Los "cubos móviles" o simplemente "cubos" también contribuían a la obstaculización del "panorama urbano", empleando para ello la tramoya del espectáculo.[35] *Había alrededor de unos cuarenta cubos"*[36] *de tamaño gigan-*

35 Se emplea el término "cubos" o "cubos móviles" sugerido por Lafee Santana, Sanz y Yanowsky, "*Imagen de Caracas*..."

36 Sanz, "*Imagen de Caracas*: historia...", 28.

tesco; algunos tenían 30 metros cuadrados de superficie por lado[37]*. Desconocemos la computadora que los operaba y sabemos poco sobre los técnicos que la diseñaron. Sin embargo, las fotos muestran que los cubos se desplazaban verticalmente a través de una serie de poleas. Aunque no sabemos exactamente en qué momento del espectáculo subían o bajaban, existen fotos que muestran que al principio de la representación, cuando los espectadores entraban, los cubos estaban subidos (Figura 3). Así, la primera impresión era la de entrar a un espacio gigantesco abierto, en el que los elementos más importantes eran las pantallas. Ya comenzada la representación, los cubos descendían, interactuando con las imágenes proyectadas en las pantallas.*

Fig. 2. Cortesía Biblioteca Nacional de Venezuela

Fig. 3. Cortesía Biblioteca Nacional de Venezuela

La función de los cubos era "intervenir" las imágenes, interponiéndose entre el proyector y la pantalla, así como recibir las imágenes de 45 diaproyectores suspendidos del techo del dispositivo[38]*. Así lo muestra un primer plano de Josefa Joaquina Sánchez (1765-1813), la esposa de José María España, intervenido por un cubo. En la figura 4, La boca de Joaquina parece salirse de la pantalla debido a que el cubo obstaculiza la proyección, dando volumen y creando una sensación de tridimensionalidad. Es a través de esta imagen fragmentada, de una cara cuya boca avanza hacia el espectador, que el dispositivo-ciudad reproduce la sensación del fragmento y también de volumen de las superficies citadinas. La imagen completa está ausente en* ***Imagen de Caracas****, donde incluso las pantallas centrales estaban partidas. Pedazos y volúmenes integraban la ciudad de adentro y la de afuera.*

37 Sanz, "*Imagen de Caracas*: historia…", 28.

38 Así lo afirman Lafee Santana, Sanz y Janovsky, "Imagen de Caracas…", aunque para el presente trabajo no se encontró ninguna de las diapositivas del espectáculo.

Fig. 4. Cortesía Biblioteca Nacional de Venezuela

La ciudad dividida: Distritos Petroleros y el centro de Caracas

De nuevo en los inicios de la década de los años cuarenta, y bajo el gobierno de Medina Angarita, se intenta dar coherencia a otro tipo de planes de modernización que apuntaban más hacia la construcción de viviendas para hacer énfasis en el sentido social y popular, al contrario de las iniciativas más espectaculares y burguesas de Mibelli. El Banco Obrero se rige bajo nuevas normas de construcción de viviendas y, entre otras acciones, se presenta una de las más polémicas pero también de las más significativas para Caracas: la recuperación de El Silencio, en el centro de la ciudad, una zona céntrica dominada por la marginalidad, la insalubridad y la prostitución. Tras largas discusiones, la construcción de la nueva urbanización El Silencio se inicia en 1943 y la inauguración del primer bloque de apartamentos se lleva a cabo en julio de 1944.

También en 1943, con la firma del presidente Medina Angarita, se

promulga una nueva Ley de Hidrocarburos para garantizar las ganancias y beneficios generados por la explotación del petróleo que realizaban empresas extranjeras en vastas zonas de Venezuela. Entre los dictámenes de esta ley se encuentra la decisión de que al menos el 10% del petróleo extraído debe ser refinado en el país. Esta decisión traerá importantes consecuencias urbanas en las principales ciudades, en aquellos puntos donde las empresas petroleras habían instalado sus bases de operaciones y fundamentalmente en Caracas que, por su condición de capital, exigía la instalación de oficinas e instancias administrativas fundamentales para estas empresas.

Se crean entonces los llamados "Distritos Petroleros" de la ciudad, con lo cual se hace más patente la presencia de Estados Unidos y de los países más industrializados de Europa en Venezuela y su influencia en ciertos aspectos arquitectónicos. Espacios que, en principio, se ubican en la zona de La Candelaria, (relativamente cercana a El Conde y a lo que más adelante será el lado sur de la avenida Bolívar, la arteria vial fundamental del Plan Monumental para la ampliación del casco central de Caracas, cuyo proyecto será objeto de múltiples polémicas y diversas propuestas a lo largo de un par de décadas) para luego expandirse hacia la zona norte, la urbanización San Bernardino, como ocurre con el edificio perteneciente a la Royal Dutch Shell o Compañía Real Neerlandesa Shell hacia 1946.

Realmente urbanizada en la década de los años 40, a diferencia de otras zonas de Caracas que fueron definidas a partir del sistema de cuadras o manzanas, en San Bernardino se utiliza el modelo de distribución radial, lo cual demuestra la perspectiva sistemática y moderna con la cual fue diseñada bajo la dirección y asociación de dos importantes familias de empresarios caraqueños: los Vollmer y los Machado.

Al mismo tiempo, se lleva a cabo la creación de la Ciudad Universitaria de Caracas, proyectada como un enorme y magnífico campus para la Universidad Central de Venezuela. Bajo el diseño del ya prestigioso arquitecto Carlos Raúl Villanueva, esta se construye en una zona algo distante del centro de la ciudad, del lado sur y más hacia el este. Precisamente, la construcción de esta ambiciosa obra permitirá la expansión de la ciudad hacia el sur del Río Guaire, que cruza la ciudad de oeste a este y que "hasta ese momento había sido poco considerada por sus características geográficas y

complicaciones de transporte"[39].

De hecho, es muy probable que esta iniciativa de construir en esta zona la Ciudad Universitaria, con sus magníficas aspiraciones modernistas, se convierta en la razón por la cual también algunas empresas petroleras decidieron instalar sus espacios administrativos en ese lado del río, en un eje que se extiende entre las urbanizaciones actualmente conocidas como Santa Mónica y Chuao. Allí se instala, por ejemplo, la norteamericana Creole Petroleum Corporation, al construir su edificio en el sector de Bello Monte (entre Santa Mónica y Chuao) y que entró en funcionamiento en 1955.

Gomes, basándose en el texto de Henry Vicente, refiere:

> Este sector petrolero se fue conformando como una urbanización exclusiva que albergó la casa del primer Embajador de los Estados Unidos en Venezuela (...) a finales de los años 40, se dan varios procesos de urbanización particulares en este distrito, como lo es la tienda por departamentos Sears y la construcción de la urbanización Las Mercedes que sería el lugar predilecto de residencia para la alta gerencia de la Creole y Shell (sic); esta última empresa en 1960 anunciaría la mudanza de sus trabajadores a un nuevo edificio ubicado en Chuao, nombrado La Estancia, cerca del sector residencial de sus trabajadores. En esta urbanización se construiría uno de los primeros centros comerciales de la ciudad, además de encontrarse la construcción del Hotel Tamanaco y finalmente sería testigo de la inauguración del primer autocine en la urbanización Santa Mónica[40].

Pero toda esta planificación se retrasa y es apenas en 1959 cuando Rotival envía un largo informe en el que comenta que "el trabajo ha sido efectuado por el 90% del personal en cien días y por el estado mayor en ciento veinte días"[41]. Estos lapsos, citados por Martín Frechilla, llevan al mismo autor a poner en duda el rigor del plan y del desarrollo urbanístico que, de nuevo, proponía como eje de la modernización la avenida Bolívar, tal como se venía haciendo al menos desde 1936.

Pero es entre 1946 y 1949 cuando definitivamente se decide la suerte de la avenida con la propuesta de Cipriano Rodríguez en la que, según Hernández de Lasala, se alcanza un grado de monumentalidad no previsto

39 Estrella Gomes, "El autocine como fenómeno social durante el período 1959-1969 en el sector Metropolitano de Caracas, Venezuela" (Tesis de Licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 2012), 33.
40 Gomes, "El autocine como...", 37.
41 Maurice Rotival y Asociados, *Tesis para el Centro de Caracas* (Caracas: Centro Simón Bolívar, 1959). Citado por Martín Frechilla, "Rotival desde 1939...", 102.

hasta entonces, logrado por el "alineamiento simétrico de las edificaciones de gran escala, así como por las magnitudes y diseño de los espacios abiertos"[42].

Sin embargo, en 1959, el Centro Simón Bolívar, empresa estatal creada en 1947 a través de la Compañía Anónima Obras Avenida Bolívar, reacciona frente al valor adquirido por los terrenos de su propiedad adyacentes a la avenida, decidiendo realizar un nuevo estudio que "incorpore la totalidad de sus propiedades así como su relación con las áreas vecinas"[43] que, de nuevo, es asignado a la empresa Maurice E. H. Rotival, y Asociados, C.A.

Este nuevo proyecto, y otros que se irán desarrollando durante la década de los años sesenta, darán lugar a un problema que aún padece la ciudad y que Hernández de Lasala describe de manera muy ilustrativa:

> El fácil acceso desde todos los puntos de la ciudad (aérea urbana) al centro (según palabras de Rotival, "Tesis para...", citado por Hernández de Lasala), constituye uno de los objetivos fundamentales de este estudio y por el cual se sacrifican otros aspectos de mayor significación años atrás. La Avenida Bolívar, antes integrada al tejido urbano y de bordes claramente conformados, ha dado lugar a una vía rápida segregadora a la cual se adhieren zonas de usos diferenciados[44].

Es entonces, con esta reconversión de la Avenida Bolívar en autopista como afirma el arquitecto J. A. Ron Pedrique, Director Técnico del Centro Simón Bolívar entre 1960 y 1961, que se "arrasa" con la urbanización El Conde, construida en la segunda mitad de los años 20 como distinguida zona residencial y que, para la época, se había convertido en "una estructura urbana que estorbaba (...) lo tenían alquilado... estaba lleno de hoteluchos y pensiones[45]. Todo esto con el fin de dar paso a un gran Centro Cívico que, salvo por esporádicas temporadas, nunca funcionó como tal y jamás llegó a ser una construcción definitiva.

42 Silvia Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas. Notas sobre la arquitectura de la Avenida Bolívar de Caracas, después del Plan Monumental de 1939", en *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*, ed. de Marta Valltmijana (Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela, 1991), 162.

43 Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 165.

44 Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 167.

45 J. A. Ron Pedrique, en estrevista de 1989. Citado por Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 168.

En el mismo artículo, la autora señala que la avenida pasó de ser un "espacio abierto con vegetación transitable peatonalmente"[46], tal como estuvo previsto en el proyecto originario, a una autopista convertida en una "suerte de cinta autónoma e independiente que discurre ajena a sus alrededores y tiene como objetivo único el de transportar el flujo recibido de un lugar a otro"[47].

Partiendo de los testimonios de Ron Pedrique y de sus propias inferencias, Hernández de Lasala hace algunos comentarios pertinentes sobre el modo como se presentaría este espacio que estaría dividido en cinco zonas, cada una con usos específicos tales como el comercial, cultural, gubernamental, para institutos autónomos y de vivienda. Así, la autora comenta:

> En lo que a los criterios de diseño empleados en el conjunto se refiere, se observa una disposición inicial a romper con cualquier criterio de organización simétrica anterior o de edificaciones continuas. Se trata, ahora de disponer en el espacio una serie de prismas aislados, de alturas y dimensiones variables (...) En lo que se refiere a manejo de variables tales como la orientación y la funcionalidad, así como a la decisión de utilizar, principalmente en el conjunto, un lenguaje de paralelepípedos rectos de base rectangular, pareciera ser, por lo que las palabras del arquitecto [Ron Pedrique] expresan, que una buena dosis de intuición.

Luego de estos proyectos, esos valiosos terrenos con sus construcciones "arrasadas" se mantuvieron sin un uso específico y, ahora sí, fueron variando de funciones según la necesidad y la improvisación que las iban imponiendo. Hernández de Lasala apenas menciona las "edificaciones provisionales de vida efímera: mercados campesinos, pistas de patinaje sobre hielo, parque de atracciones, etc."[48]. Es en esos espacios imprecisos, improvisados, inconstantes y siempre en mutación que se llevará a cabo el asunto central de este trabajo: el proyecto *Imagen de Caracas*. Por diversas razones, la ubicación y la estructura del dispositivo responden claramente a esa vocación mutable del espacio donde se ubicó.

De nuevo explica Hernández de Lasala que, en particular a partir del grupo inglés Archigram, gran parte de la arquitectura de los años sesenta se caracterizó "por la idea de la obsolescencia y también, por la autonomía

46 Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 172.
47 Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 172.
48 Hernández de Lasala, "Violaciones sucesivas...", 169.

misma de los objetos"[49], cuyas edificaciones estaban signadas por un carácter ligero y transformable en el exterior y cambiante en el interior. Así, da la impresión de que en esos terrenos propiedad del Centro Simón Bolívar la prioridad se trasladó de "definir un espacio urbano monumental, con la idea de la vía triunfal, formalmente estructurado, a la constitución de un espacio fluido, abierto, en donde el acento se coloca en los objetos que lo pueblan"[50], "con valor en sí mismos", agrega la autora en el mismo texto.

Condiciones que, de manera azarosa, determinaron la vocación de esos terrenos y, de un modo orgánico y más o menos planificado, el proyecto de *Imagen de Caracas*. De hecho, *Imagen de Caracas*, el Parque El Conde y, un poco después, un local de exposiciones diseñado para mostrar los logros del primer gobierno de Carlos Andrés Pérez y que el pueblo bautizó como la Jaula de King Kong respondían a estas características y tuvieron, por razones diversas pero no aisladas, una existencia totalmente efímera.

El movimiento en *Imagen de Caracas*

*Además del tamaño y la fragmentación, **Imagen de Caracas** también resalta el cambio en el movimiento citadino. En el siglo XIX, el flâneur deambulaba de manera placentera, con tranquilidad. En cambio, en la Caracas de los sesenta nuestra paseante se cruza con elementos en movimiento que atraviesan la ciudad como autos, motos, vendedores con carritos, e incluso aviones. Esto hace que la ciudadana tenga que sortear los vehículos y obstáculos que se atraviesan en su camino, y en ocasiones acelerar su movimiento e incluso correr. El movimiento citadino acelerado se repetía dentro del dispositivo-ciudad. Estaba creado a través de los cubos y las acciones en vivo. Cuando los cubos estaban abajo, se asentaban sobre el suelo del espacio central y creaban "calles" por las que los espectadores "transitaban" como si estuvieran en la ciudad. El espectáculo incluía acciones en vivo. Mucha gente recuerda hasta hoy los motorizados y policías a caballo, quienes les obligaban a correr por las "calles", creadas por los cubos, para evitar ser atropellados.*

El sonido y la luz del dispositivo-ciudad también contribuían a crear la sensación de un "espacio vivo", en movimiento. La música concreta del chileno José Vicente Ansuar y de Kurwenal Robles estaba hecha con ruidos ci-

49 Ibid.
50 Ibid.

tadinos y reproducía los patrones rítmicos del palpitar de la ciudad[51]*. La luz provenía de dos fuentes: los poderosos reflectores que guiaban al espectador hacia el núcleo de la actividad del espectáculo*[52]*, y los ocho proyectores de las torres centrales. La del dispositivo era una ciudad de luz en movimiento. La sincronización de la imagen en las pantallas y la edición del material proyectado creaban un movimiento acelerado poco común en el cine de la época, semejante a una orquesta de luces. En cada pantalla se creaba un ritmo entre la imagen proyectada, la que le precedía y la que le seguía (montaje vertical). El ritmo era rápido, porque en general no se trata de planos largos y lentos, sino de cortes rápidos, de instantes que, como los de la ciudad, desaparecen. Al mismo tiempo, las imágenes de cada pantalla interactúan con las de las otras siete pantallas (montaje horizontal). Así, al instante de una de las pantallas, se le suman los instantes de las otras pantallas, agilizando aún más el movimiento. Lafee Santana, Sanz y Yanowsky hacen un excelente análisis del funcionamiento de las pantallas en el episodio de Gual y España*[53]*.*

El montaje horizontal y vertical que orquestan las pantallas recrea la simultaneidad y el contraste citadinos. En la ciudad pasan muchas cosas al mismo tiempo (simultaneidad), pero a la vez lo que está pasando puede ser muy diferente (contraste). Esto se debe a que en la urbe moderna conviven (simultaneidad) elementos que se modernizan a ritmos distintos (contraste), como un carro tirado por mulas y una autopista. Además, en el caso de ***Imagen de Caracas****, conviven personas de periodos históricos diferentes. Así, la vida de la Caracas que dejó de existir está literalmente en contacto directo con la vida de una Caracas de los años sesenta, que sigue existiendo fuera del espectáculo. Por ejemplo, las pantallas 1, 3, 5 y 7 podían referirse a una reunión de la Compañía Guipuzcoana en el siglo XVIII, mientras que las pantallas 2, 4, 6 y 8 podían tener imágenes de un mitin de obreros en una*

51 En el momento de escribir este artículo el elemento sonoro del espectáculo se halla perdido, y por eso es difícil evaluar el papel que la música tenía en la representación, pero sí sabemos que había cuarenta y seis altoparlantes. Véase cita de Palacios en Carmen Luisa Cisneros, "Tiempos de avance", en *Panorama histórico del cine en Venezuela*, coord. de Tulio Hernández (Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997), 140.

52 Estos están situados en las torres centrales, en la plataforma superior, y distribuidos por el dispositivo (Lafee Santana, Sanz, Yanowsky, *Imagen de Caracas*..., 101-102).

53 El análisis está en capítulo V, "El material filmado" e incluye: "Explicación del esquema a ocho pantallas (160-163); "Criterios para la segmentación" (: 163-169); "Estructura narrativa a ocho pantallas" (172-186) y "Ritmos espaciales entre pantallas" (186-189). La Fundación Cinemateca Nacional tiene un "mapa" de las ocho pantallas durante el espectáculo con anotaciones del material que se proyectaba en cada momento y de la banda sonora.

fábrica de los sesenta. Todas las pantallas muestran relaciones laborales, pero mientras que las impares son imágenes del periodo colonial, las pares son imágenes contemporáneas al espectáculo. La organización espacial de ***Imagen de Caracas*** *acentúa la simultaneidad y el contraste. La espectadora, rodeada de las ocho pantallas en el espacio central, percibe imágenes de distintos siglos que se contraponen y son semejantes con solo girar ligeramente la cabeza. Con este método,* ***Imagen de Caracas*** *resalta el contraste y la simultaneidad citadinas.*

Precisamente ese *contraste y simultaneidad* es lo que se ha intentado reflejar a lo largo de este artículo, al conjugar la crónica de la modernización urbana de Caracas y las impresiones de nuestra visitante al evento por el cuatricentenario. También hemos querido recrear esas relaciones entre la *ciudad de afuera* y la *ciudad de adentro*, con el ímpetu modernizador que dominó en la urbe y sus gobernantes entre las décadas de los años 40 y 60, esas posibles impresiones corporales y sensoriales ante las escalas presentes a lo largo de nuestra historia urbana y frente a los volúmenes del espacio creado en el interior del galpón, los obstáculos para el desarrollo urbano ordenado y el espíritu transgresor y hasta violento que gobernó la ciudad dividida, así como el uso del espacio y los multipantallas en *Imagen de Caracas*.

Referencias bibliográficas

Asociación Civil "Cine al día". "Introducción a Imagen de Caracas". *Cine al día*, n° 4 (1968): 11-12.

_____ "Imagen de Caracas: las aspiraciones y los resultados". *Cine al día*, n° 5 (1968): 23-28.

Barker, Jennifer M. *The Tactile Eye. Touch and Cinematic Experience*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 2011.

Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture and Film*. New York: Verso, 2002.

Caraballo Perichi, Ciro. "Los últimos días de aquella de los techos rojos, o los 'Planes' antes del 'Plan'. *En El Plan Rotival. La Caracas que no fue*. Coordinación de Marta Vallmitjana, 49-72. Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. 1991.

Cisneros, Carmen Luisa. "Tiempos de avance", en *Panorama histórico del cine en Venezuela* Coordinación de Tulio Hernández, 129-148. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.

Córdova, Armando. *Inversiones extranjeras y subdesarrollo*. Caracas: Universidad Central de

Venezuela, 1979.

D'Amico, Margarita. *Lo audiovisual en expansión* Caracas: Herrero Hermanos, 1971.

Dinneen, Mark. "Visiones de Caracas: promesa y desencanto". *Guaraguao*, año 8, n° 18 (2004): 33-48.

Fundación Polar. *Diccionario de Historia de Venezuela*. Caracas: Fundación Polar, 1992.

_____*Historia de Venezuela en imágenes*. Caracas: Fundación Polar, Compañía Editora El Nacional, 2000.

Gasparini, Graziano y Juan Pedro Posani. *Caracas a través de su arquitectura*. Caracas: Fundación Fina Gómez, 1969.

Gomes, Estrella. "El autocine como fenómeno social durante el período 1959-1969 en el sector Metropolitano de Caracas, Venezuela". (Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 2012).

Hernández de Lasala, Silvia. "Violaciones sucesivas. Notas sobre la arquitectura de la Avenida Bolívar de Caracas, después del Plan Monumental de 1939". En *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*. Coordinación de Marta Vallmitjana, 157-182. Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. 1991.

Lafee Santana, Ramón, Marisol Sanz y Gerardo Yanowsky. Imagen de Caracas: *Perspectivas de un multimedia histórico* (Tesis de licenciatura, Universidad Central de Venezuela, 1991.

Lecuna, Vicente. "Volver al futuro: *Imagen de Caracas* (1968) y Parque Central (1991)". Latin American Studies Association Meeting. San Juan, May 27-30, 2015.

Linden, David. *Touch: The Sciencie of Hand, Heart, and Mind*. New York: Viking, 2015.

Martín Frechilla, Juan José. "Rotival de 1939 a 1959. De la ciudad como negocio a la planificación como pretexto". En *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*. Coordinación de Marta Vallmitjana, 73-107. Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. 1991.

Negrón, Marco. "Territorio y sociedad en la formación de la Venezuela contemporánea". En *El Plan Rotival. La Caracas que no fue*. Coordinación de Marta Vallmitjana, 21-36. Caracas: Fondo Editorial del Instituto de Urbanismo de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Central de Venezuela. 1991.

Palacios, Inocente. "Imagen de Caracas". Catálogo. (Caracas, s/f [1968]), 21.

Rangel, Gabriela. "An Art of Nooks: Notes on Non-Objectual Experiences in Venezuela". *E-Misférica 8.1* (2013). http://hemisphericasinstitute.org/hemi/en/e-misferica-81/rangel. Bajado el 9 de marzo de 2016.

_____ "*Imagen de Caracas*: contradidáctica para la integración de las artes". *Colección Cisneros* (2016). http://www.coleccioncisneros.org/es/editoria l/statements/imagen-de-caracas-contradid%C3%A1ctica-para-la-integraci%C3%B3n-de-las-artes Bajado el 1 de diciembre de 2016.

Roche, Luis. "El embellecimiento de Caracas", *El Universal,* Caracas, 4 de marzo de 1936.

Rotival, Maurice y Asociados. *Tesis para el Centro de Caracas*. Caracas: Centro Simón Bolívar, 1959.

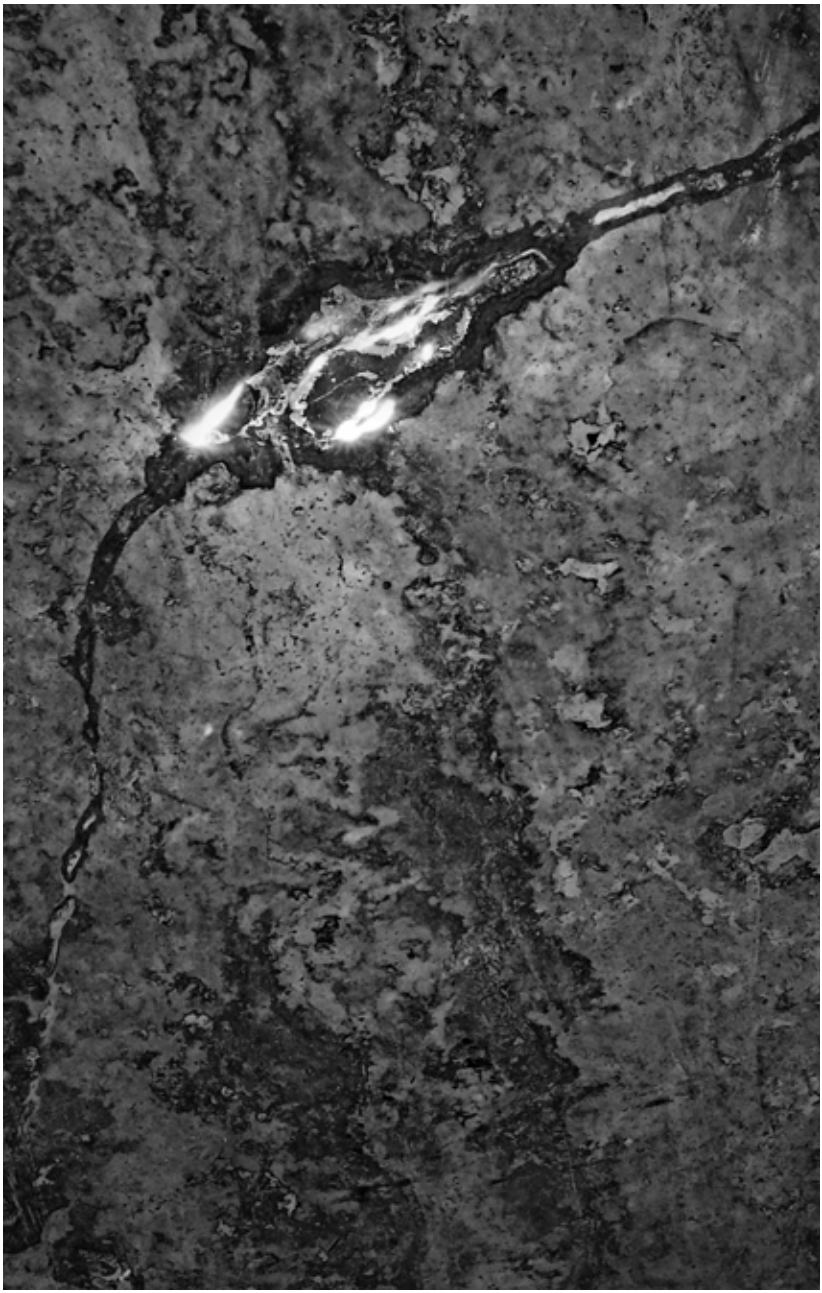
Sanoja Obediente, Mario e Iraida Vargas Arenas. "Tendencias del proceso urbano en las provincias de Caracas y Guayana, siglos XVI-XIX: el modo de vida colonial venezolano". *Revista de Arqueología Americana*, No. 11, (1996): 57-77

Sanz, Marisol. 1996. "*Imagen de Caracas: historia, imagen y multimedia*". Objeto Visual, n° 3 (1996): 21-63

Shiel, Mark and Tony Fitzmaurice (eds.). *Cinema and the City, Film and Urban Societies in a Global Context.* Oxford: Blackwell, 2001.

Vicente, Henry. "La arquitectura urbana de las corporaciones petroleras: conformación de 'Distritos Petroleros' en Caracas durante las décadas de 1940 y1950". *Espacio abierto*, n° 3 (2003): 391-414.

S/A, "Imagen de Caracas. Una caja llena de sorpresas", *Momento*, Caracas, 4 de agosto de 1968..



Sobre la tierra, y una gota, 31/marzo/2017.

Fragmentos de tiempo y cuerpo en *El misterio de las lagunas, fragmentos andinos*

Elvira Blanco
Investigadora independiente
México, México
elvirablanco.s@gmail.com

Resumen

TÍTULO: Fragmentos de tiempo y cuerpo en *El misterio de las lagunas, fragmentos andinos*
El misterio de las lagunas, fragmentos andinos (2012) es un documental del cineasta venezolano Atahualpa Lichy. Se trata de una colección de viñetas que retratan distintos aspectos del quehacer diario y la tradición mágico-religiosa en la región de los Andes venezolanos, específicamente en aldeas alejadas de centros urbanos en el estado Mérida. Este artículo analiza el discurso audiovisual de la película desde sus atributos etnográficos, tomando como base los criterios que el etnógrafo visual Karl Gustav Heider propone en su libro *Ethnographic Film*, y desde su construcción de ficciones cinematográficas. Además, busca enfatizar la manera en que se abordan dos elementos que generan cohesión narrativa entre los fragmentos de Lichy: tiempo y cuerpo.
Palabras clave: Etnografía visual. Cine venezolano. Andes venezolanos. Atahualpa Lichy.

Abstract

TITLE: Fragments of time and body in *El misterio de las lagunas, fragmentos andinos*
El misterio de las lagunas, fragmentos andinos (2012) is a documentary by Venezuelan filmmaker Atahualpa Lichy. It consists of a collection of vignettes that depict various aspects of the everyday life and magical-religious traditions of the Venezuelan Andes, specifically in villages isolated from the urban centers of the state of Mérida. This article analyzes the audiovisual discourse of the film from its ethnographic attributes, departing from the criteria proposed by visual ethnographer Karl Gustav Heider in his book *Ethnographic Film*. It also takes into account the film's cinematographic fiction elements. Additionally, it seeks to emphasize the way two key elements, which generate narrative cohesion among Lichy's fragments, are addressed: time and the body.
Keywords: Visual ethnography. Venezuelan cinema. Venezuelan Andes. Atahualpa Lichy.

El misterio de las lagunas, documental de 2012 del cineasta venezolano Atahualpa Lichy, abre con una leyenda indígena a través de títulos superpuestos a una vista imponente de los Andes venezolanos: Arca y Arco, dioses hermanos, cayeron desde el cielo a la laguna de Urao, en la vertiente norte del río Chama, estado Mérida; desde entonces, las lagunas son veneradas en la región, consideradas entes sensibles y superiores. Lichy inicia así un recorrido por los colores y texturas de la vida aldeana de los Andes desde su cosmogonía más primordial, de la cual se desprenden las reinterpretaciones e hibridaciones que hacen de esta región una especie de microcosmos en Venezuela. Separados de los centros urbanos por una topografía extremadamente retadora, los pueblos que retrata este film son repositorios de significaciones y temporalidades que en las ciudades ya han sido superadas por las velocidades frenéticas del transporte y la comunicación contemporánea. Sin embargo, el ojo de Atahualpa Lichy no se aproxima a la vida aldeana desde el exotismo, sino desde la empatía, la curiosidad y una respetuosa distancia, por lo que resulta viable evaluar los elementos etnográficos que su obra presenta. A su vez, el tiempo y el cuerpo son términos clave para describir El misterio de las lagunas, en cuanto determinan las condiciones de la cultura que vemos en pantalla y actúan como hilo conductor de una película que es más un mosaico de impresiones que una narrativa continua. El presente artículo busca investigar y complicar los aspectos etnográficos del estilo de Lichy, identificar también sus ficciones más claras, y analizar la manera en que el cineasta aborda los conceptos clave de tiempo y cuerpo a través de esta mirada que frecuentemente logra ser científica y dramática.

El primer fragmento andino que Lichy presenta comienza dentro de una cabina de radio en Los Nevados, un pueblo a cuatro horas en mula de Mérida –la capital del estado–, al que no llega señal telefónica, señal abierta de televisión ni Internet. El locutor Omar González, un hombre joven que también dirige una iniciativa de lectura ambulante llamada Bibliomula, utiliza la radio para difundir noticias y recados personales a los habitantes de Los Nevados y de aldeas cercanas que, según indica, siempre tienen la radio encendida. Afuera, el pueblo ubicado sobre una ladera se ve y escucha en calma. Casi se puede sentir la piedra fría de sus construcciones. Queda claro desde el inicio que nos situamos en un lugar donde la vida cotidiana transcurre de manera muy distinta a los centros urbanos. A partir de esta primera escena, quedan establecidos también el tono y ritmo de la película, pausada en los detalles y paciente para el movimiento gestual y las faenas cotidianas de la zona.

En su libro *Ethnographic Film,* el antropólogo visual y educador Karl

Gustav Heider propone una serie de atributos que son comunes a todo tipo de registro audiovisual, independientemente de su nivel de «etnografismo», y que cada obra puede poseer en diferente grado.[1] Me valdré de esta serie de criterios para analizar en qué medida el estilo de Atahualpa Lichy corresponde a prácticas etnográficas y proponer que la mirada documental de *El misterio de las lagunas* se perfila como híbrida, entre lo etnográfico y lo puramente cinematográfico. Tomando la música como punto de partida para este análisis, cabe destacar lo que el director refiere a Daniel Fermín en una entrevista para El Universal: «Todos esos pueblos son musicales. Ellos, para divertirse ante la falta de televisión o Internet, hacen grupos. Me pareció natural hacer un documental con música»[2]. A lo largo del film, Lichy alterna concienzudamente el silencio de la montaña con música, diegética o no: su tesis subyacente parece ser que lo musical constituye un elemento esencial de la vida aldeana, como herramienta social y espiritual; así, donde no existe una continuidad narrativa entre las viñetas o fragmentos que componen la película, el sonido actúa como tejido conector. Para Karl Heider, la introducción de música no-sincrónica, es decir, no correspondiente al entorno natural de la imagen, es una práctica «inapropiada»[3] dentro del cine etnográfico; sin embargo, aclara que el único criterio realmente válido al momento de elegir el sonido de un film etnográfico consiste en buscar reforzar, y no opacar, la información de los elementos visuales[4]. El *soundtrack* no-sincrónico de *El misterio de las lagunas*, en su mayoría escrito especialmente para la película por Diana Lichy y Rafael Salazar, busca generar un tono y emoción específicos y enfatizar ciertos valores de la imagen. Pero en varias ocasiones –en algunas secuencias dedicadas a rituales religiosos, como la Fiesta de San Benito o el ritual de Los Angelitos–, la música post-sincronizada también busca reforzar el valor musical del acto que se muestra, al simular o reproducir exactamente la música tradicional. En ese sentido, sonido e imagen son tratados como dos elementos independientes, que a menudo van sincronizados pero se separan en ciertos momentos para aportar información de diferente nivel etnográfico. En varios otros de los fragmentos andinos, Lichy es respetuoso del sonido del entorno y de la música ejecutada por los aldeanos, como en el ritual de Los Bastones, los cantos de Paradura del Niño, o las esce-

1 Karl Gustav Heider, Ethnographic Film (Austin, US: University of Texas Press, 2006), 50.

2 Atahualpa Lichy, "El Encanto de los Andes", entrevista con Daniel Fermín, El Universal, 4 de noviembre de 2012.

3 Heider, Ethnographic Film, 52.

4 Heider, Ethnographic Film, 53.

nas que muestran a violinistas y otros músicos locales. De hecho, el leitmotiv de *El misterio de las lagunas* es el talento musical de muchos de los campesinos retratados. En pocas palabras, el film se debate entre un uso cinematográfico, no-sincrónico, de la música de ambiente, y una aproximación más etnográfica al sonido de las acciones en cámara.

El discurso musical le confiere dinamismo a las viñetas de Lichy, pero también le hace espacio a las voces individuales de los sujetos entrevistados, con sus tempos y sus silencios. En lugar de llenar su película de masas de gente realizando actividades colectivas, el director dedica la gran mayoría uno de sus segmentos en personajes específicos. En *Ethnographic Film*, Karl Heider afirma que, si bien la etnografía escrita posee una inclinación hacia la generalización cultural, la especificidad del cine hace deseable mostrar solamente a unos cuantos individuos con personalidades complejas. En una secuencia particularmente conmovedora, Pedro Ramírez, un campesino que dice tener 103 años (aunque parece tener unos 30 años menos) acomoda su huerto: la cámara lo encuadra de cerca pero no demasiado, desde una distancia que permite apreciar sus movimientos completos. El hombre hace un esfuerzo para arreglar una viga que se ha torcido y luego comenta, en voz baja: «No me considero capaz de trabajar. Pero tengo que trabajar, porque ¿qué más voy a hacer? Sueldo del gobierno no tengo. Me lo quitaron hace un año». No son muchas palabras, pero suficiente para generar empatía con él y crear contexto. Luego, sentado junto a su esposa (quien dice tener 88 y también parece mucho menor), ambos intentan recordar cuánto tiempo llevan de casados; se preguntan también qué será de las generaciones nuevas, que consumen alimentos llenos de químicos y no conocen el verdadero sabor de la comida. Más adelante vemos de nuevo a Pedro, a sus más de cien años, caminando pausadamente, con sombrero y saco de vestir, camino a alimentar a sus cerdos en la montaña. En toda la secuencia predomina un silencio que únicamente cortan las voces de Pedro y su esposa: no existe interferencia de narrador omnipresente, o siquiera voz descriptiva que intente contextualizar lo que se muestra. Esta aproximación se mantiene durante todo el film, en el que se le da casi absoluta primacía a la comprensión nativa de la propia condición e historia, con la única excepción de contadas intervenciones de la antropóloga Jacqueline Clarac. Para Karl Heider, esto constituye el deber ser de cualquier obra de cine etnográfico, pues la narrativa y el comportamiento nativo se refuerzan mutuamente y aumentan la inmediatez de la experiencia

cinematográfica[5]

La secuencia de Pedro Ramírez, además de muy emotiva, resume la relevancia de lo temporal y del cuerpo como subtemas de *El misterio de las lagunas*: estos dos personajes que vemos, ¿realmente tienen 103 y 88 años? ¿utilizan otra medida de tiempo, o es que en esta región el tiempo y el cuerpo interactúan y se realizan de manera distinta? ¿qué otra cosa podría justificar su aspecto? Poco a poco, a medida que la película se adentra en lo profundo de estos pueblos, se hace más notable la articulación de tiempo, cuerpo y distancia; en lugar de forzar el cuerpo a mantener la velocidad del capitalismo de información típico de las ciudades, el cuerpo se sincroniza con los tiempos orgánicos exigidos por el terreno y la producción agrícola artesanal. Podría decirse que es gracias a la primacía de la narrativa nativa y la ausencia de análisis externos que *El misterio de las lagunas*, como un todo, asume un ritmo sincronizado a los tiempos de sus sujetos: Lichy va creando una cadencia complementaria en la que irrumpe de repente el violín virtuoso de un agricultor o un canto disonante de Paradura Navideña.

El tratamiento del tema de la música en el film es llamativo también en un contexto más amplio, en la medida que representa un quiebre dentro de la producción cinematográfica venezolana reciente asociada a lo musical, especialmente si se compara con obras como *Maroa* de Solveig Hoogesteijn (2005) y *Tocar y Luchar* de Alberto Arvelo (2006).[6] Aquí el énfasis en la educación musical no tiene una finalidad didáctica o moralizante y la música no se presenta como un elemento salvador o de superación personal; para Lichy, la música más bien parece ser una parte esencial del tejido social y opera como una suerte de mediación entre paisaje y espíritu. Esto último se hace particularmente evidente en dos escenas: la primera al inicio del film, en la que Simón Gutiérrez, un hombre de edad avanzada, toca su violín frente a un fondo de bosque nublado, con gigantes hojas verdes y húmedas. En el momento no se aclara quién es este individuo, ni se ahonda más en su personaje posteriormente. La secuencia definitivamente no tiene ningún fin etnográfico, sino que crea un efecto de punctum cinematográfico[7]; un cuadro que moviliza sin explicación intelectual y cuya

5 Heider, Ethnographic Film, 56.

6 En Maroa, una niña encuentra la salida a una vida inmersa en la delincuencia al involucrarse en una orquesta juvenil para niños en situaciones de riesgo. Tocar y Luchar, por otro lado, es un documental sobre el Sistema Nacional de Orquestas y Coros Juveniles de Venezuela, y retrata la vida de varios de sus jóvenes miembros que viven en situaciones pobreza extrema y violencia urbana.

7 Roland Barthes, La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía, trad. Joaquim Sala-Sanahuja (Buenos Aires:

síntesis emocional solamente puede resumirse en la imagen misma. El segundo momento ocurre luego de una entrevista con el músico luthier Ricardo Molina, quien, junto a sus tres jóvenes pupilos, muestra sus cuatros y violines fabricados con calabaza y caparazón de cachicamo. Después de la entrevista dentro del taller, Lichy coloca a este mismo cuarteto frente a una imponente vista abierta a las montañas y lo filma interpretando una pieza original de uno de los niños. De cerca, vemos sus expresiones de concentración, sus gestos seguros, sus equivocaciones y correcciones; de lejos, a través de una cámara que los sobrevuela desde un parapente, los observamos como reducidos a pequeñas figuritas frente a la inmensidad del valle que se extiende a sus pies, mientras continúa sonando su música de modo diegético. Esta temblorosa imagen cenital es potente y transparente: desde lo pequeño, el sonido vibra en la inmensidad, y el tiempo (encarnado en música) cobra unas dimensiones extraordinarias. No es gratuito, por lo tanto, que *El misterio de las lagunas* comenzase afirmando su tendencia hacia las implicaciones cósmicas de la vida aparentemente simple en estos pueblos aislados. Sin ser muy explícito y sin recurrir a tropos demasiado sofisticados, Lichy logra extraer temas universales de la especificidad del contexto: tiempo y cuerpo, observados a distintas escalas, en constante conversación con el paisaje. Esto constituye su «línea editorial» o punto de vista, elemento que Karl Heider afirma es imposible evitar, sin importar el carácter de la pieza.[8] Mientras que muchas expediciones etnográficas dependen de y responden a los intereses de sus patrocinantes, *El misterio de las lagunas* responde a la fascinación personal de Lichy con la cosmogonía andina. De igual forma, en la película tampoco se intenta probar o contradecir ninguna teoría etnográfica, por lo que su aproximación científica se puede caracterizar, según Heider, como únicamente descriptiva.[9]

Esa cámara que vuela en parapente sobre los músicos es la única toma cenital, el único momento en que se rompe con los encuadres y movimientos de cámara que Heider considera apropiados para la representación etnográfica. En *Ethnographic Film,* el etnógrafo afirma que el registro visual debe mostrar

Ediciones Paidós, 1990), 65. El punctum, según Barthes, es el elemento de una fotografía que sale a nuestro encuentro y nos moviliza emocionalmente: «En latín existe una palabra para designar... esta marca hecha por un instrumento puntiagudo... Ese segundo elemento que viene a perturbar el studium llamaré punctum; pues punctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)».

8 Heider, Ethnographic Film, 60.

9 Heider, Ethnographic Film, 58.

constantemente cuerpos completos, o al menos mantener una distancia que permita apreciar los movimientos y lenguaje corporal de los individuos –lo que se traduce en planos generales o medio cortos, evitando close-ups. Lichy, por lo general, se apega a esa convención, aunque también utiliza close-ups que constantemente contextualiza con tomas más abiertas. En la secuencia de la Fiesta de San Benito, por ejemplo, en la que los bailarines y cantores se pintan las caras de negro con labios rojos para emular al santo afrodescendiente, los planos cerrados sobre los rostros están más que justificados desde un punto de vista científico. Estéticamente, ciertos momentos de *El misterio de las lagunas* se sienten precisamente como una negociación entre la mirada etnográfica y la textura cinematográfica: en una escena vemos cómo dos campesinos amarran torpemente la paja a sus espaldas y la cámara permanece inmóvil, a una distancia que capta sus cuerpos y gestos enteros durante el proceso. En cambio, unos minutos después, Lichy introduce la vista aérea del imponente paisaje montañoso frente a músicos cuyos gestos son indistinguibles desde el aire. Heider, sin embargo, afirma que este tipo de toma en la que se establecen proporciones y perspectivas respecto al paisaje es útil también para situar al espectador en el mundo físico del sujeto;[10] se trata, por lo tanto, de un recurso dramático que también tiene cabida en el discurso etnográfico.

En relación al punto anterior, Heider tampoco rechaza de plano las escenificaciones –es decir, los momentos planificados por el director y que no obedecen a comportamientos orgánicos de las gentes retratadas[11] En el caso de *El misterio de las lagunas*, es difícil precisar si cada una de las escenas son planificadas o espontáneas. La Fiesta de San Benito, por ejemplo, es un ritual que conlleva muchísima preparación colectiva y no podría ser reproducido a su escala real solamente para una película con un equipo de ocho personas. Por otro lado, ciertas acciones, como las demostraciones musicales individuales, son claramente escenificadas por el director y tienen un valor cinematográfico más que científico.

Hacia la primera mitad de la película, un hombre mayor limpia el trigo sobre una criba, lo vierte en sacos, y lo lleva al molino sobre su mula. Juntos caminan por la calle empedrada, casi desolada del pueblo. En la siguiente toma, la mirada se fija en la lentitud con la que los granos caen uno a uno dentro del molino. Esta secuencia no solamente juega con el tiempo distendido del film, sino que coloca en foco uno de sus subtemas: la edad avanzada y los lapsos

10 Heider, Ethnographic Film, 66.
11 Heider, Ethnographic Film, 93.

productivos. Pedro Ramírez, el campesino de 103 años, decía a la cámara: «no me siento capaz de trabajar». Lichy no emite ningún juicio de valor respecto al demandante estilo de vida estos campesinos o sobre su status en la sociedad aldeana o venezolana como un todo; queda de parte del espectador descifrar lo que pueda significar el trabajo para ellos. *El misterio de las lagunas*, aunque finalizada en 2012, también se abre a una lectura más complicada en la época actual, cuando Venezuela se ve azotada por escasez de alimentos causada por políticas económicas poco favorables. En medio de todo esta problemática, la figura del campesino artesanal queda a menudo invisibilizada, por debajo de la atención pública que rodea el estado de industrias alimentarias mucho más grandes. Adicionalmente, llama la atención la abundancia de tierra fértil en una región que, aunque se encuentra geográficamente aislada de las grandes ciudades aledañas, no está demasiado lejos de la porosa frontera colombo-venezolana, cuyo tráfico ilegal de bienes regulados a menudo ha sido responsabilizado por la escasez de comida en el país.

Es claro que la vejez es una constante en los fragmentos andinos de Lichy. La muerte es otro asunto que preocupa al realizador. Uno de los segmentos de mayor intimidad con el individuo entrevistado involucra a María de los Reyes Rojas, una mujer aldeana que desde hacía años planeaba su funeral (y que, de hecho, fallecería unos meses después de rodar sus escenas): dice ya tener su urna elegida y guardada en casa, primero colgando del techo sobre la sala de estar y luego –tras espantar a los visitantes por demasiado tiempo– debajo de su propia cama; adentro de la urna, tiene apartados su vestido, mortaja, escapularios y rosario. La naturalidad con la que discute los detalles de su velatorio con sus hijas y las referencias a otros conocidos y familiares que también prevén con antelación su urna y cama funeraria (sus padres, apenas se casaron, mandaron a fabricar también sus ataúdes) dejan claro que la muerte constituye un tema extremadamente familiar, del que se habla abiertamente en las comunidades. Luego, cuando la Sra. Rojas le explica a sus hijas el orden con que deben vestir su cuerpo una vez fallecida, una de ellas le pregunta: «¿Todavía dices que quieres que te cerremos la tapa de la urna y nadie te vea?» María de los Reyes responde: «Ya me han visto bastante». Esta frase funciona como un excelente conector hacia la siguiente secuencia, en la que Lichy aborda directamente la relación tradicional de los pueblos andinos con la muerte, pues se basa en antiguas representaciones fotográficas del pensamiento mágico-religioso asociado a la visibilización del cuerpo ya sin vida.

El ritual de Los Angelitos era una tradición funeraria andina que se

practica o practicaba también en otros países del continente. Apartando las menciones a la leyenda de las lagunas al inicio y al final del film, este es el único fragmento que se refiere a tradiciones ya extintas; además, se configura gráficamente como una construcción a partir de registros fotográficos del acervo del Museo Soumaya (en la Ciudad de México), por lo que tiene una textura muy distinta al resto del film. En la única intervención explícita de un académico –es decir, en el único momento en que la explicación científica se superpone a la experiencia nativa–, la antropóloga Jacqueline Clarac comenta sobre las raíces paganas de ese ritual, cuya versión cristiana consistía en vestir al niño fallecido con un par de alas de ángel y velarlo durante toda la noche con música y cantos especiales. Clarac refiere que la tradición indígena de la cual esto desciende involucraba hacer un caldo con el cuerpo del niño, compartirlo entre los miembros de la comunidad y luego secar y pintar el cadáver para ofrecerlo a los dioses por buenas cosechas y niños sanos. Esta explicación crea una predisposición a entender el ritual cristiano de una manera que los aldeanos no refieren directamente, pero se hace a la vez necesaria en vista de que su realización auténtica cesó hace varias décadas. Posterior a la intervención de Clarac, el músico aldeano Fernando Castillo interpreta un canto de angelitos que se reservaba para el momento de la sepultura, mientras se muestra una amplia colección de antiguas fotografías de grupos familiares retratados con sus niños fallecidos vestidos de ángel. De acuerdo a los créditos finales, las fotos corresponden a la tradición de la Muerte Niña, que es el nombre que recibe un ritual similar a Los Angelitos en otros territorios como Perú, Ecuador y Bolivia, así como en partes de México. Estas imágenes son empleadas como recurso puramente cinematográfico, por lo que aquí ocurre un desplazamiento hacia el campo de la ficción: la música tradicional que acompaña las imágenes es el único elemento cultural verídico que alimenta esta narrativa en particular. Por lo tanto, queda de parte del espectador imaginar las verdaderas historias andinas a partir de recursos que pueden o no reconstruir el ritual original de manera acertada.

Para cerrar este recorrido por los fragmentos andinos, me remito nuevamente a la primera mitad del film. En un segmento titulado «La Era y el Molino», un grupo de campesinos levanta el trigo que ha cosechado en la era para limpiarlo con el viento. La cámara se detiene en sus movimientos pausados y en sus torpezas: tropiezan, se equivocan, vuelven a recuperar su ritmo, acompañados únicamente el sonido de los rastrillos contra la piedra. Se trata de un momento contemplativo, limitado a la observación del proceso manual, en que la corporeidad cobra total protagonismo. En términos generales, como

ya se ha visto, el esfuerzo físico y las condiciones del cuerpo son temas que recorren esta obra de Lichy, pero es en este fragmento particular que la ausencia de otros elementos narrativos logra proponer una suerte de correspondencia directa entre el cuerpo de la audiencia y el del sujeto etnográfico. Según el cineasta y etnógrafo David Macdougall, en su libro *The Corporeal Image*, el cine es una de las nuevas tecnologías que logra crear «perturbaciones» en el límite entre el arte y la experiencia cotidiana; mantiene, al igual que la teórica del cine Linda Williams, que observar las experiencias de otros en una película no implica solamente compartirlas de alguna forma intelectual, sino descubrir en uno mismo los procesos corporales que nos asemejan o diferencian de los sujetos que miramos.[12] Algo que puede resultar ordinario, como el trabajo manual o artesanal, con el que la audiencia puede identificarse aunque no desempeñe específicamente labores del campo, se ve resaltado por la presencia material de la película –su condición de imagen externa ayuda a re-encuadrar una situación que se da por sentado y producir una percepción ajena de la realidad.[13] Estas ideas de MacDougall resultan útiles para ahondar en las particularidades de la mirada de Lichy y su manera de combinar lo cinematográfico y lo etnográfico, pues son esas perturbaciones que refiere el etnógrafo las que, en última instancia, generan reflexiones profundas en la audiencia, independientemente del rigor científico o la recurrencia de ficciones en la obra. El valor especial de lo etnográfico, sin embargo, radica en que busca mostrar el cuerpo *tal como es* y los comportamientos expresados corporalmente dentro de sus contextos naturales; a diferencia de las representaciones dramáticas, y sobre todo del cine de ficción, donde las funciones más comunes del cuerpo humano son ignoradas, el cine etnográfico se enfoca justamente en despliegues de corporeidad. La cultura, evidentemente, se realiza con el cuerpo. Dice MacDougall: «El cuerpo experimentado y funcional se ve rutinariamente combatido y contradecido en el cine por el cuerpo sanitizado, el cuerpo heroico, y el cuerpo bello».[14] En *El misterio de las lagunas*, el cuerpo se encuentra en constante confrontación y negociación con las demandantes condiciones físicas de los Andes venezolanos, y el espectador se vuelve cómplice de una detallada observación de estos procesos que, por supuesto, son uno con el tiempo en que se realizan. A pesar de su fragmentación temática, la película de Atahualpa Lichy logra hilar un discur-

12 David Macdougall, The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006),15.

13 Macdougall, The Corporeal Image, 17.

14 Macdougall, The Corporeal Image, 19.

so audiovisual consistente en torno a lo temporal y lo corpóreo, tanto desde el ojo paciente y respetuoso del etnógrafo como desde la musicalidad y exaltación dramática de la cosmogonía que tanto fascina al realizador.

Referencias bibliográficas

Atahualpa Lichy. *El misterio de las lagunas*. Documental publicado en 2012. Video en Vimeo, 1:34:00. Acceso el 15 de octubre de 2016. https://vimeo.com/ondemand/elmisteriodelaslagunas

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía.* Traducido por Joaquim Sala Sanahuja. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1990.

Heider, Karl G. *Ethnographic Film*. Austin, US: University of Texas Press, 2006.

Lichy, Atahualpa. «El Encanto de los Andes». Entrevista con Daniel Fermín. *El Universal*, 4 de noviembre de 2012.

Macdougall, David. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2006.

Pie plano, 18/julio/2016.

Notas visuales para comprender la infancia en el cine colombiano

Carlos Eduardo Daza Orozco
Universidad de Buenos Aires
Buenos Aires, Argentina
c.daza@hotmail.com

Resumen

TÍTULO: Notas visuales para comprender la infancia en el cine colombiano.

El presente escrito tiene como objetivo explorar algunas de las relaciones representacionales de la niñez contenidas en la cinematografía colombiana de la década 2003-2012; a partir de un ejercicio de apropiamiento teórico-metodológico de la noción de «arqueología», propuesto por Michel Foucault; como una perspectiva para pensar cómo la identificación de discursos y objetos de estudio adyacentes a la construcción mediática-cultural ha constituido una «episteme» de la «infancia» que esboza las transformaciones o modificaciones históricas en la experiencia social de la niñez.

Palabras Clave: Ciencias sociales. Filosofía de la cultura. Representaciones de la infancia. Cinematografía..

Abstract

TITLE: Visual notes to understand childhood in Colombian cinema.

The present paper aims to explore some of the representations of childhood in Colombian cinema of the decade 2003-2012. We begin with an exercise of theoretical-methodological appropriation of the notion of «archeology» as proposed by Michel Foucault. This is done in order to ascertain how the identification of discourses and objects of study adjacent to media-cultural construction has constituted an «episteme» of the «childhood» that outlines the historical transformations of the social experience of childhood.

Keywords: Social sciences. Philosophy of culture. Representations of childhood. Cinematography.

Delimitación del horizonte conceptual

De acuerdo a la declaración de intereses temáticos propuestos en el título del presente escrito; el derrotero conceptual estará guiado –paralelamente- por la interpretación de la noción Foucaultiana de «arqueología» la cual es asociada al análisis de los dispositivos discursivos presentes en la cinematografía colombiana de la última década; y, de «episteme» como saber orientado a la configuración de la representación de la niñez.

El primer estadio, entenderá el concepto de «arqueología» como: "[...] *la descripción de discursos como prácticas específicas en el elemento del archivo"*[1]; que en lo consecutivo se compondrá metodológicamente por una selección de doce (12) largometrajes colombianos producidos entre los años 2003- 2013[2]; y cuyo interés investigativo revisitará descriptivamente el «acontecimiento» de la niñez como disposición audiovisual manifiesto en cuatro ítems:

- La "Asignación de la novedad": que orienta la regularidad de los enunciados- secuencias encontrados en los largometrajes y que conforma el sistema escópico de las categorías de análisis;
- El "Análisis de las contradicciones": que evidencia los indicadores de las categorías propuestas en clausulas o brechas discursivas identificadas en la descripción de las relaciones comunicativas – culturales asociadas a la niñez;
- Las "descripciones comparativas": que presentan la manera en cómo los discursos cinematográficos dan lugar a tipos definidos de discurso social sobre la infancia; y,
- El "establecimiento de las transformaciones" que desglosa las posibles relaciones que motivaron rupturas o cambios en la representación de la niñez afectando el régimen general e histórico de las estéticas y narrativas propias del fenómeno en observación.

Para el segundo estadio, la noción de «episteme» estará asumida como: el "sinónimo de saber: saber teórico, saber práctico"[3] sobre la niñez cuyos componentes intrínsecos presentan:

- una "determinación temporal y geográfica"[4]

1 Michael Foucault, *La arqueología del saber* (México: Siglo XXI Editores, 1979), 173.

2 La conformación del *corpus* se encuentra referenciado en la filmografía.

3 Michael Foucault, *Hermenéutica del sujeto* (Madrid: Ediciones de la Piqueta, 2002), 301.

4 Michael Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (México: Siglo XXI Editores, 1997), 179.

- una descripción de los códigos fundamentales de la cultura: "[...] lenguaje, esquemas perceptivos, intercambios, técnicas, valores, jerarquía de prácticas y teorías científicas y filosóficas que explican diversas formas del orden"[5]; y,
- unas "condiciones de posibilidad" de la infancia[6] que puntualizan: "las relaciones que han existido en determinada época entre los diferentes dominios del saber"[7]; "la homogeneidad en el modo de formación de los discursos"[8] que logran que dicha «episteme», sea en palabras de Edgardo Castro: "el conjunto de las relaciones que pueden unir, en una época dada, las prácticas discursivas que dan lugar a figuras epistemológicas, a ciencias, eventualmente a sistemas formalizados"[9].

Por las sendas de la «arqueología»: una mirada al interior del corpus

Tras la enunciación Lyotardiana de la teleología "de los grandes relatos" en la estética postmoderna y la "muerte del hombre" en Foucault; el presente ejercicio inicia su pesquisa hipotética en la "ausencia de la niñez en el relato cinematográfico colombiano de la década 2003-2013", a razón de los cambios generados por la implantación normativa de dos hitos socio-culturales como son: la Ley 814 de 2003 (Ley del nuevo cine colombiano) y la Ley 1098 de 2006 (Código de infancia y adolescencia).

En primer lugar, la puesta en marcha de la Ley 814 de 2003 disparó la producción de narrativas culturales por año que pasó de tres (3) largometrajes -hasta 2002- a doce (12) -desde 2003-; generando una nueva re-organización de la agenda mediática nacional de los consumos audiovisuales y volcando su interés al desarrollo multi-discursivo sobre la historia reciente del país [10]: lugares, conflictos y personajes.

En segundo lugar, el establecimiento de la Ley 1098 de 2006 generó no solo un cambio cultural en la percepción en la imagen que se tiene de niño-niña;

5 Foucault, *Las palabras y las cosas*..., 11-12.

6 Foucault, *Las palabras y las cosas*..., 13.

7 Michael Foucault, *Dichos y escritos,* Vol II (París: Edición Gallimard, 1995), 371.

8 Michael Foucault, *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France* (1975-1976) (Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2001), 185.

9 Edgardo Castro, *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores* (Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes, 2004), 170.

10 Vale la pena indicar que en ochenta y ocho años de cine colombiano en 2003; tan solo se produjeron tres filmes con plena actancialidad infantil.

sino que modifica el sistema nacional de responsabilidad penal infanto-juvenil que ocasionó transformaciones estructurales e institucionales en la atención que se da a sujetos "menores de edad".

La vigencia normativa expuesta anteriormente; visualizó a través de los dispositivos cinematográficos nacionales un devenir histórico de la representación de la infancia colombiana- en un encuadramiento ex-ante (1915-2002)-; que congrega dos tipos de sujetos; el primero, se refiere a la niñez socialmente imperceptible; institucionalizada en la familia como "célula básica de la sociedad"; inserta en una taxonomía social "extensa"; naciente de una entidad histórica religiosa; basa su existir en la instrucción y aprehensión de oficios en una cartesialidad tiempo-espacio sucesiva, que sugiere apostillar el imaginario de sujeto-niño en el "adulto-miniatura" preceptuado por Bateson (1942), Boas (1966), Mead (1971), Hardman (1973), y, Meyrowitz (1985), quienes presentan la infancia como una conquista antropológica en clave de: "clase", "poder" y "raza" de sujetos "invisibles"[11]; pretendiendo ser la radiografía de "El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen" de Phillipe Ariès (1960).

El segundo tipo de sujetos son aquellos perceptibles, desterrados de la institucionalidad de la familia, sin estados de instrucción; habitantes de una cartesialidad inversamente proporcional al espacio-tiempo; que se corresponde a los imaginarios de niños presentados por Itard (1806) como "salvajes". Representación que se contrapone al presentado anteriormente y se anida estética y narrativamente en odas hacia la niñez desamparada, huérfana y delincuencial.

La configuración de este segundo tipo de sujetos-niños es "espectacularizado" a finales de los 90´s[12] en filmes como: "Rodrigo D no futuro" (Gaviria, 1990); "la vendedora de rosas" (Gaviria, 1998), y "la virgen de los sicarios" (Schroeder, 1999); donde la imagen de la niñez se mueve en ontologías de lo precario y lo ilegal como un ritual de paso entre la niñez y la adultez.

Composición estética-ideológica de la infancia colombiana de la última década

La representación cinematográfica y la infancia conjugada en la tesis No. 4 de Debord indica que la "espectacularización" de la niñez "[...] no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas por imá-

11 Cfr. *Los niños invisibles* (Lisandro Duque, 2001) y *Bajo el cielo antioqueño* (Arturo Acevedo Vallarino, 1925)

12 Cfr. *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998), y, *Gamín* (Ciro Duran, 1977)

genes"[13]; argumento que prepara el encuadramiento Ex-post (2003-2013) de análisis en la triangulación entre las tres metáforas propuestas por Sfez para la "critica de la comunicación"[14]: a) la representación, b) la expresión y c) la confusión; y, los tres regímenes escópicos estéticos desarrollados por Jameson[15] como son: a) la mirada colonial o colonizadora, b) la mirada burocrática, y, c) la mirada postmoderna.

En primera instancia, la metáfora de la "representación" en Sfez y la "mirada colonial o colonizadora" en Jameson vincula –en este particular a- los discursos cinematográficos con las esferas subjetivas de la autonomía de la obra de arte en estrecha relación con la cultura que en palabras de Geertz señala que: "[...] la concepción de vida que tiene un pueblo aparece en muchos ámbitos; como el arte"[16]; construyendo (re)flexivamente un sujeto-niño anidado en la dióptrica Descartiana que Agamben presenta como una teoría de la visión, según la cual:

> ...todo acto de visión es, en realidad, un juicio intelectual del sujeto. [...] una reflexión del yo a partir de los signos sensibles; cuyo sujeto de la visión, adquiere el dominio de un yo pensante, que se encuentra, con respecto al ojo, en una posición análoga que se mira a sí mismo[17].

Esta mirada es la artífice de revisar las tensiones de la niñez como un instrumento de dominación y de cosificación. Compone explícitamente el instante donde el niño-niña perceptible se convierte en objeto transicional de la cultura -por cuestiones biológicas- y, emerge bajo la categoría de la niñez como generadora de sujetos omniscientes, presentando una construcción social–cultural–comunicativa de la infancia basada en tensiones de: género, raza, territorio y alteridad con preguntas orientadoras como: ¿Cuáles son los ámbitos sociales en los que se debe desarrollar un niño/niña?, ¿Cómo se presenta a la niñez perteneciente a sectores sociales afrodescendientes, indígenas, gitanos, ¿Existe una transposición entre la niñez rural y la urbana? y, ¿De qué manera se presenta a la niñez con necesidades especiales o discapacidades?

13 Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (Buenos Aires: La Marca Editora, 2008) 8.

14 Lucien Sfez, *Para una crítica de la comunicación: tres metáforas, tres visiones del mundo* (Buenos Aires: Amorrortu, 1995) 44-45.

15 Fredic Jameson, *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el postmodernismo* (Buenos Aires: Manantial, 2002), 143.

16 Clifford Geertz, *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas* (Barcelona: Paidós, 1996) 120.

17 Giorgio Agamben, *La potencia del pensamiento: Ensayos y conferencias* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A, 2007) 83.

Las brechas discursivas detectadas en el corpus, señalan al género como una constitución ensayística de la idiosincrasia colombiana cifrada en una mirada metafísica- conservadora del niño como futuro hombre que desarrolla una fuerza de trabajo, provee unos recursos económicos y se encarga de salvaguardar los legados tradicionales –orales, materiales e inmateriales- del territorio en donde este habita. Su contraposición, es asumida en la percepción de la niña como constructo social de la mujer en sujeción masculina encargada de administrar los micropoderes adscritos al hogar cuyo relacionamiento con el sector externo se da a partir de redes de servicios asociados a la maternidad, las pautas de crianza de nuevos infantes y, generalmente, su empoderamiento fluctúa en lo estético, lo emotivo, lo sexual y lo consumista.

Las tensiones asociadas a la representación de la infancia a partir de la etnicidad entrevé "el desencantamiento del mundo"[18] y refuerza el análisis sociológico en las "imágenes de blanquitud"[19] en el caso de las narrativas afrodescendientes en donde el sentimiento de exclusión social es permanente; se asocia la construcción de la identidad del niño "afro" al estereotipo de la "baja cultura" o de un entorno subcultural como el del hip hop, el grafiti y cuyo continuum está marcado por el desplazamiento de lo rural a lo urbano. En los indígenas, el panorama difiere de la exclusión de los afrodescendientes por el de la "exotización" que coloniza la mirada en un acto antropológico de descubrimiento, en el cual se subestiman los legados ancestrales en una disyuntiva entre los modos de vivir con o sin tecnología; o del fetiche del cuerpo desnudo.

La transposición de lo rural y lo urbano discursivamente marca tendencias frente a la axiología de la infancia que caracteriza a la niñez rural como sujetos honestos, espirituales, moralmente fuertes, retraídos al uso de los dispositivos tecnológicos y cuidadosos del medio ambiente que los acoge. La contra-tensión se marca en los ritmos de la cotidianidad urbana en donde la niñez de este entorno es influenciada por los medios de comunicación y los consumos masivos naciendo la figura del sujeto-niña como la muñeca "*Barbie*".

Por otro lado, la representación de la infancia con discapacidad en el cine colombiano solo visualiza el 0.3% de la producción histórica; y solo alcanza a esbozar a la niñez como "anormal" adquiriendo matices discriminatorias como: la invisibilidad, el rechazo y la vergüenza; como es el caso del fragmento

18 Max Weber, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 2006)

19 Bolívar Echeverría, *Imágenes de la blanquitud* (México: Era, 2010)

del filme Karen llora en un bus[20] y, como secuela del conflicto armado nacional en la narrativa audiovisual presentada en el largometraje animado: Pequeñas voces[21]. Vale la pena acotar que ambas producciones estrenadas el mismo año, asumen su presentación gracias a la modificación institucional en la atención médica que prescribe el Código de Infancia y Adolescencia y la reforma a la salud estatal.

La mirada colonial también adquiere en la representación de la infancia una función como soporte de la memoria permitiendo que la comunicación y la cultura construya un sujeto-objeto que testimonia lo sucedido; A modo de ejemplo, en el largometraje Los colores de la montaña[22] el personaje infantil Manuel relata la historia de su balón perdido en un campo de minas antipersonales, presenta los vínculos fraternales entre los pares que lo acompañan al rescate del balón y finalmente hace la coda que resuelve la situación narrada a partir de la metáfora del trasegar por los "caminos de la vida"[23]. La instauración de esta mirada colonial comunicativamente se ubica a la estatura del personaje-niño proveyendo la sensación técnica de ver "todo" desde un plano americano; La mirada objetual en tres cuartos (3/4) logra la construcción de un punto de vista metonímico de la condición imaginaria del niño campesino (rural) como un ser inocente y poco entendido de las dinámicas que le circundan; y presenta a su vez, un sujeto-niño que se establece a sí mismo como un operador de la subjetividad.

Dicha operación de la subjetividad en la infancia es el punto inicial del nuevo régimen escópico y comunicativo que se legitima en la ausencia o el olvido de hechos vividos, trayendo en sí misma la imperativa necesidad de evocar una materialidad; bien sea por un acto de «saber» o de «poder»; en donde el percibir audiovisual del cine configura una tensión conmensurable que logra que la mirada se convierta en un dispositivo disciplinario -en la acepción Foucaultiana, propiamente dicha- al respecto Jameson expresa que:

> Lo visible se convierte en una mirada burocrática, que busca por doquier la medición del otro y su mundo, de aquí en más reificados. Esta movida implica una redistribución fundamental de los énfasis, una completa inversión del anterior modelo sartreano de la Mirada: dado que lo que se generaliza aquí

20 *Karen llora en un bus* (Gabriel Rojas Vera, 2011)

21 *Pequeñas voces* (Jairo Eduardo Carrillo & Oscar Andrade, 2011)

22 *Los colores de la montaña* (Carlos Arbeláez, 2011)

23 Dicha metáfora se armoniza con la banda de sonido que integra una canción tradicional del folclore Colombiano: "Los caminos de la vida" que memora las dificultades que se presentan en cada una de las etapas del desarrollo humano.

> es el hecho de ser visible para una mirada en lo sucesivo ausente, el hecho de la pura vulnerabilidad a la mirada y sus mediciones, al extremo de que ya ni siquiera hace falta el acto individual de mirar. Ser mirado se convierte en un estado de sujeción universal que puede separarse de la ocurrencia de cualquier mirada individual específica[24].

Esta "burocratización" de la infancia desde el régimen de la mirada Jamesoniana, vincula la percepción de la niñez a aspectos conductistas que delinean una axiología institucional para cada una de las esferas sociales en donde el sujeto-niño observado modela sus comportamientos frente a la mirada del otro haciéndose participe de lo denominado por Sfez como un "organismo" que naturaliza su entorno a causa de los intercambios posibles y analizables en un universo cotidiano y " [...] donde dicho domino de saber o poder se borra para dar lugar a la adaptación"[25]

La mencionada "espectacularización" de la niñez se concentra en este nuevo régimen de la mirada a partir de lo referido por Debord en la tesis No. 64 al indicar que la infancia que se evidencia en los largometrajes: "[...] es acompañada de una violencia permanente que acoge la totalidad de lo que existe oficialmente y se concentra normalmente en un solo hombre, que es el garante de su cohesión totalitaria"[26]; Esta imagen contempla la capacidad resiliente de la infancia al identificarse mágicamente con las jerarquías de poder.

Siguiendo con el largometraje que sirvió de ejemplo anteriormente: "Los colores de la montaña", se puede apreciar como en diferentes escenas por su alto grado de actancialidad de la niñez, la mirada burocrática incluye tendencias adaptativas a la infancia desde la aprehensión de las jerarquías sociales; tales como: a. cuando Manuel (el personaje principal) en el aula y apresuradamente pinta mientras sus compañeros desarrollan otra actividad. Aquí la mirada institucional presenta a la maestra que en su rol de poder genera en el niño el reconocimiento de las jerarquías al interior de la escuela, la representación del descubrimiento social del rol del adulto por el niño es reforzado en la burla de los pares y la mirada burocrática es matizada en los valores que subyacen en la reflexión condicionada de sí mismo[27]. b. Aunque no se trata específicamente de una mirada humana, es digno de admirar

24 Jameson, *El giro cultural*..., 145

25 Sfez, *Para una crítica de la comunicación*..., 49.

26 Debord, *La sociedad del espectáculo*..., 42

27 Esta escena presenta a la vez, una ejemplificación pertinente al primer régimen escópico que memora la anécdota Sartreana de la mirada como construcción plural en tanto evoca el ejemplo en (*El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología,* 2006) del hotel y la visión tras la cerradura.

cómo "el aura" de los objetos reificados marca territorios, posturas y rituales en los sujetos. En la escena de transición entre la visita al pueblo en día de mercado y el retorno a la casa de Manuel; el paso por la iglesia evidencia la mirada mística es doblegada ante los designios dialógicos de la religión; c. la configuración de la figura masculina como autoridad familiar y social provee prototipos de una mirada de género fuertemente arraigada a las costumbres rurales sindicadas a la fuerza, el honor y la obediencia, está a la vez es una mirada opresora que excluye progresivamente las posibilidades de insubordinación como lo es la escena en la que Manuel y Julián dialogan con sus padres tras el incidente de la explosión de la mina antipersonas ocurrido en el campo de fútbol; d. la mirada de autoridad etaria o generacional que se modela en la relación entre pares definiendo el mando y el "respeto" por la mayor diferencia de edad y el conocimiento de la situación, tal como es ilustrado en la escena en donde Julián exige el silencio de Manuel a través de una proxémica abrupta e invasiva; y, e. la mirada epistémica que se demuestra en el poder generado por el saber, perceptible en la escena donde Julián y Manuel dialogan acerca del conocimiento de los tipos de balas y de armamento al que corresponde cada cartucho.

En la inquebrantable búsqueda del asentamiento ideológico de infancia a partir de la mirada en la cinematografía colombiana, se ha reformulado la apropiación de la misma mediante procesos de reflexión y construcción disciplinar (incluyendo también lo inter, multi y transdisciplinar) induciendo, en palabras de Geertz "una conexión fundamental entre el arte y la vida colectiva que no reside en el plano instrumental sino en el plano de la semiótica"[28]; a la vez que convoca el interés en la revisión del tercer régimen escópico Jamensoniano denominado como: "postmoderno"; y su respectiva analogía en Sfez: "la confusión", que plantean un acercamiento a la teoría de la cultura Walbugiana señalada por Severi como: "un sistema de la creación humana de formas significantes y portadoras de emociones que resguarda la cultura a través de la memoria iconográfica"[29].

Dicha afirmación, desprende la pulsión escópica de la niñez (deseo de ver caracterizada por el predominio del "espectáculo", en una nueva fuente de gratificación sensorial entre un yo espectador en estrecha correspondencia con un cuerpo/objeto de y en exhibición que compone dos categorías representativas de la infancia: a) la construcción biográfica a partir de objetos y b) el rol de la infancia en la sociedad.

28 Geertz, *Conocimiento local...*, 123.

29 Carlo Severi, *El sendero y la voz: una antropología de la memoria* (Buenos Aires: SB, 2010)

La primera categoría se funda en el acaecer de la niñez cosificada como recurso estilístico de la narración cinematográfica; provisionando un paralelo entre la historia de vida de los sujetos actanciales y los artefactos que circundan su vida cotidiana; en este particular, se puede entrever que en el largometraje El control[30] donde el niño protagonista no es denominado por su nombre de pila; sino por una especie de hipocorístico asociado a la televisión "El chino-matico"[31]; que cumple la función de designar la fusión entre el niño y el mando a distancia del televisor. Así mismo, este filme presenta cómo es la composición jerárquica de la familia colombiana, los roles de poder parentales y la sumisión de la infancia como sujetos metafóricamente en transición; precisando en la tenencia del control remoto del televisor un símbolo de estatus de poder –que manda, enciende, apaga- cualquier situación a beneficio propio; planteando a la vez que este dispositivo de poder juega un modo conductista de premio y castigo familiar; estéticamente, se formula como leitmotiv en la historia de vida principal la cual es asumida en una narración autobiográfica cronotópica paralela a la llegada de la televisión al país; caso similar se evidencia en el largometraje El Carro[32] donde la cosificación cambia la forma del televisor al del automóvil; y el género del niño-actor que cambia de masculino a femenino; manteniendo el sistema de principios morales y jerarquías.

Frente al rol de la infancia en la sociedad; la iconicidad cinematográfica colombiana delinea una asociación del significante objetual a un estado proyectivo de la infancia a través de la representación valorativa de la niñez de la siguiente manera:

Objeto Iconográfico	Significado Asociado	Largometraje (s)
Sombrero	Relevo generacional Fin de la infancia Inicio de la adultez	Pequeñas voces Colores de la montaña
Máquina de cortar cabello	Creatividad	La playa DC
Torta	Felicidad Ansiedad Persistencia	Chocó
Lancha	Trascendencia	Vuelco del cangrejo
Acordeón	Tradición Memoria	Viajes del viento El ángel del acordeón

Tabla No. 1: rol de la infancia a partir de elementos iconográficos

30 El control (Felipe Dothee, 2013)

31 "Chino" es una palabra de la idiosincrasia colombiana que denomina a los niños; no debe mezclarse con rasgos culturales provenientes de la china; y "matico" del sufijo de: automático.

32 *El Carro* (Luis Orjuela, 2003)

Así, los largometrajes del corpus de análisis develan una estética que relaciona las ideas Macluhanianas del cambio de la cultura mediada por los objetos en la capacidad para acercar a la audiencia a la comprensión de esa meta-historia que se mencionaba. Desplazando hábilmente la mirada a esferas metafóricas, auditivas y psíquicas que en palabras de Jameson radican en que:

> El espacio social está hoy completamente saturado con la cultura de la imagen; (el espacio utópico de la inversión sartreana, las heterotopías foucaultianas de lo sin clase y lo inclasificable han sido victoriosamente penetrados y colonizados, y lo auténtico y lo no dicho, invu, non-dit, inexpresable, se traducen plenamente, asimismo, en lo visible y lo culturalmente familiar[33].

Y, es justamente en el marco de lo "culturalmente familiar" donde el corpus de análisis, converge como obras de arte grupales, adquieren relevancia y presentan elementos estéticos importantes para leerlas desde una composición social que se apoya en mensajes híbridos sobre la cultura y el papel de la infancia como: "voz de la conciencia adulta"; "futuro", "momento clave del desarrollo humano", y "fundamento asistencial del estado"; imágenes culturales que nacen en un principio para traer a la memoria el objeto-niño que sobrevive en la historia como testimonio holográfico de una etapa de vida; al respecto, Berger anuncia que "gradualmente como se va comprendiendo una imagen está podría sobrevivir al objeto representado, por tanto podría mostrar el aspecto que había tenido algo a alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas"[34]. Poder de reivindicación que es latente en el cine colombiano y que cada día más pretende ensayar la representación de su infancia en un crisol de géneros y relatos.

Por el momento, en un panorama algo apocalíptico, se continuará estudiando con algo más de profundidad los filmes que se han atrevido a presentar la niñez como un arquetipo de infra-humanidad asociado al género drama; o, al niño ingenuo que recae en género de comedia para aliviar la muerte del relato sobre la infancia que constantemente fallece en la adolescencia; que como bien lo describe Ricoeur: "La tragedia actúa en nuestras angustias profundas y la comedia en los mecanismos de defensa contra ellas"[35].

---

33 Jameson, *El giro cultural*..., 150

34 John Berger, *Modos de Ver* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000), 12.

35 Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración* (Madrid: Cristiandad, 1982)

Referencias bibliográficas

Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento: Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora S.A, 2007.

Ariès, Phillipe. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Madrid: Taurus, 1960.

Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.

Berger, John. *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: Psicoanalisis del mito*. México: Fondo de cultura Económico, 1959.

Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault: un recorrido alfabético por sus temas, conceptos y autores*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes.

Chion, Michel. *La audiovisión*. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Barcelona: Paidós, 1993.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca Editora, 2008.

Echeverría, Bolívar. *Imágenes de la blanquitud*. México: Era, 2010.

Foucault, Michael. *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France* (1975-1976). Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2001.

- - - - - -. *Dichos y escritos*, Vol. II. París: Edición Gallimard, 1995.

- - - - - -. *Hermenéutica del sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta, 2002.

- - - - - -. *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores, 1979.

- - - - - -. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI Editores, 1997.

Geertz, Clifford. *Conocimiento local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós, 1992.

Itard, Jean. *El niño salvaje*. Madrid: Artefakte, 1806.

Jameson, Fredic. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el postmodernismo*. (H. Pons, Trad.) Buenos Aires: Manantial, 2002.

Lévi-Strauss, Claude. *Mirar escuchar leer*. Madrid: Siruela, 1994.

Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Buenos Aires: Editorial R.E.I., 1991.

Negri, Toni. *Arte y multitudo. Ocho cartas*. Madrid: Trotta, 2000.

Ong, Walter. *Oralidad y escritura*. Bologna: Il Mulino, 1986.

Platón. *La república*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y Narración*. Madrid: Cristiandad, 1982.

Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada: ensayo de ontología y fenomenología*. Buenos Aires: Losada, 2006.

Severi, Carlo. *El sendero y la voz: una antropología de la memoria*. Buenos Aires: SB, 2010.

Sfez, Lucien. *Crítica de la comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.

Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Filmografía

Apaporis, secretos de la selva (Antonio Dorado Zuñiga, 2012)
Chocó (Jhonny Hendrix Hinestroza, 2012).
El ángel del acordeón (María Camila Lizarazo, 2008).
El carro (Luis Orjuela, 2003)
El control (Felipe Dotheé, 2013)
El vuelco del cangrejo (Oscar Ruíz Navia, 2010).
Karen llora en un bus (Gabriel Rojas Vera, 2011)
La playa D.C. (Juan Andrés Arango, 2012)
Las cartas del gordo (Dario Armando García, 2006)
Los colores de la montaña (Carlos Arbeláez, 2011)
Los viajes del viento (Ciro Guerra, 2009)
Pequeñas voces (Jairo Carrillo & Oscar Andrade, 2011)

Las ventanas no dan la bienvenida, 13/marzo/2017.

Finol, Luis. "El sentimiento del absurdo en el cine bélico de Stanley Kubrick".
Fuera de Campo, Vol. 1, No. 4 (2017): 70-81.

El sentimiento del absurdo en el cine bélico de Stanley Kubrick

Luis Finol
Universidad Complutense
Madrid, España
luisefinol@gmail.com

Resumen

TÍTULO: El sentimiento de lo absurdo en el cine bélico de Stanley Kubrick

Para Kubrick, el cine bélico supuso el género idóneo para abordar temáticas referidas al sentido del ser y la existencia. *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket,* Stanley Kubrick, 1987) aporta una visión profunda y crítica sobre la guerra, que además incorpora el elemento mediático de la misma. La relevancia de los medios de comunicación en la cobertura informativa de la guerra y su relación con el estado y la sociedad, cobró mayor importancia tras la experiencia de Vietnam. Este ensayo se preocupa por encontrar relaciones entre el cine bélico y la visión existencialista de Kubrick, que expone las contradicciones de los soldados en el frente de batalla ante la pregunta sobre el sentido de la guerra desde una perspectiva cuasi-documentalista. *Full Metal Jacket* esboza a través de las reflexiones de los jóvenes *Marines* lo absurdo del conflicto bélico y la fragilidad de las ideologías que intentan justificar la lucha armada, cuestiones que constituyen el núcleo del pensamiento crítico de Stanley Kubrick.

Palabras claves: Stanley Kubrick. Cine bélico. Cine documental. Existencialismo. Absurdo.

Abstract

TITLE: The feeling of the absurd in the war cinema of Stanley Kubrick

For Kubrick, war cinema was the ideal genre to tackle subjects like the meaning of life and existence. Full Metal Jacket (Stanley Kubrick, 1987) offers a very deep insight on war and its relations to mass media. The subject of what relations mass media have with war have been widely studied especially after the experience of the Vietnam War. This essay will look for relations between war cinema and what I call Kubrick's existentialist view. Full Metal Jacket points to the absurdity of the conflict and it does this through the thoughts of the young Marines and the fragility of the ideologies that try to justify the war.

Keywords: Stanley Kubrick. War cinema. Documentary. Existentialism. Absurd.

Del cine bélico al anti-belicista:

El cine bélico frecuentemente se ha preocupado de contar los hechos de una manera realista, atendiendo a la veracidad histórica de lo ocurrido. No está entre sus búsquedas la posibilidad de re-escribir la historia, sino que relata de forma aproximada los eventos que tuvieron lugar en una determinada fecha. Por tanto, es un género que produce sus contenidos a partir de lo que ha sucedido. Dentro de la vasta diversidad de films que se han preocupado por exponer el tema de la guerra desde los inicios del cine destacan títulos como *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front, Lewis Milestone, 1930), *La gran ilusión* (La Grande Illusion, Jean Renoir, 1937) *Senderos de gloria* (Paths of Glory, Stanley Kubrick, 1957) y *Johnny cogió su fusil* (Johnny Got His Gun, Dalton Trumbo, 1971). Todos ellos corresponden al género del cine denominado bélico, que atiende a la necesidad de mostrar la realidad de este fenómeno universal como parte de la historia de la civilización. Los directores de estos films han utilizado el medio cinematográfico para representar de alguna manera la sensación de devastación, tragedia y desesperanza que representa la guerra, sin embargo, los cimientos de este grupo de películas se han construido a partir de la denuncia de la guerra como un atentado contra los derechos humanos o un conflicto que deshumaniza a los hombres, una lucha de poder impulsada por una violencia injustificada que arrasa naciones, etnias y minorías. Existe una discusión de fondo con respecto a la sustancia de estos films y tiene que ver con los contenidos y el punto de vista que exponen. Referirse a las películas que abordan el tema de la lucha armada como bélicas las sitúa dentro de los límites de la acción y la épica, elementos comunes de este tipo de cine, pero que delimitan excesivamente las capacidades para trascender el plano visual-auditivo o de espectáculo que le caracteriza. El cine bélico en ocasiones plantea un dilema moral y ético complejo que le ubica cerca de lo que podría llamarse anti-bélico, debido a que reflexionan sobre el rol que juegan los poderes involucrados en los conflictos y aportan una visión pesimista sobre el destino de la especie humana. Un film que destaca por encima del resto por su cualidad crítica es *La chaqueta metálica* (Kubrick, 1987). Lo anti-bélico aparece en este film como una modalidad de cine bélico que desarrolla una perspectiva existencialista de la guerra, en la cual el individuo asume la posición de un ser arrojado en el mundo, en términos heideggerianos, que sobrelleva las adversidades impulsado por el instinto de supervivencia.[1] Los dilemas éticos y morales que enfrentan los

1 Martin Heidegger, *Ser y tiempo*. Madrid. Trotta. 2009

soldados que defienden en las trincheras los intereses de los altos mandos militares (*Senderos de gloria*, Kubrick, 1957) ponen en entredicho la finalidad ideológica de la guerra. En la visión kubrickiana de la guerra subyace el tema de lo absurdo como concepto filosófico, un interés por mostrar las contradicciones esenciales del ser humano. En *La chaqueta metálica,* el personaje Joker lleva una chapa con el símbolo de la paz, mientras que en su casco se puede leer la frase "*Nacido para matar*". En el film el soldado explica que se trata de la dualidad del hombre, la convivencia del Yin y el yang. Mark T. Conrad explica:

> La visión fundamental de Kubrick se encuentra, de alguna forma, en prácticamente todas las películas que hizo: Cada individuo está destinado a morir solo, sin ningún sentido o significado de su existencia en un mundo frío y sin corazón. No hay grandes respuestas y no hay razón para la esperanza. Lo mejor que uno puede hacer es añadir su propio sentido a un mundo vacío, siempre manteniendo una postura irónica sobre el estado de ese significado[...][2]

Es palpable la presencia de elementos propios de la filosofía existencialista en el cine de Kubrick. Este existencialismo pasado por el prisma del pensamiento del director se torna en un tipo de ramificación de esta corriente filosófica cercana al pesimismo o al absurdo. La filmografía de Kubrick refleja estas vertientes de la filosofía y deambula entre estas aristas de una manera cíclica en la que en ocasionas se acerca a un polo y luego a otro, navegando entre la farsa, la ironía y el sarcasmo más oscuro. Kubrick era conocido por su peculiar sentido del humor y este se plasma de forma explícita en sus largometrajes. Elizabeth Cooke comenta en el libro sobre la filosofía de Kubrick.

> Kubrick es una clase única de absurdo. Estudia cómo nos enfrentamos a lo absurdo en la guerra y, en particular, cómo nos enfrentamos a la muerte y la falta de sentido[...][3]

La estructura de *La chaqueta metálica* plantea el dilema esencial de la filosofía de lo absurdo. El film está dividido en dos partes, la primera de ellas se desarrolla durante el entrenamiento militar de los *Marines* en Parris Island, Carolina del Sur (E.E.U.U.). Esta preparación pre-guerra, que se lleva a cabo durante 2 meses y conduce al ingreso de los reclutas en el Cuerpo de Marines del ejército americano, comienza con el paso obligatorio por el corte de pelo

2 Jerold Abrams, *The Philosophy of Stanley Kubrick*, (The University Press of Kentucky: 2007) p. 30. Nuestra traducción.

3 Abrams, *The Philosophy of Stanley Kubrick*, p. 30. Nuestra traducción.

que asemeja al esquilado de las ovejas, dejando las cabezas de los futuros *Marines* a la vista. En términos visuales escenifica una acción particular que comenta conceptualmente una idea mayor. No sólo están siendo rapados, sino que están siendo sometidos a un proceso común en el que pierden la identidad y la individualidad. Desde el inicio del film, el instructor del campamento el sargento Hartman, interpretado sobresalientemente por el ex-instructor de *Marines,* Lee Ermey, se convierte en el representante característico del método militar más implacable y deshumanizante. El objetivo de la estancia en Parris Island es claro, convertir a jóvenes imberbes en máquinas de matar, y para ello Hartman utiliza agresiones tanto físicas como verbales para imponer su autoridad y poder. Pero encontramos en el film un elemento que propicia el fallo del sistema y que funciona en la narración para expresar la existencia de individuos incapaces de superar el brutal adoctrinamiento al que son sometidos. El soldado Patoso, interpretado por Vincent D'onofrio, es un recluta con sobrepeso que lucha inútilmente por seguir las órdenes de su instructor y compromete el éxito del pelotón en la superación de las pruebas del entrenamiento. El recluta *Joker* se convierte en el líder del pelotón como consecuencia de su personalidad sarcástica y desafiante y sus consecuentes méritos en los ejercicios militares. Estos rasgos son del agrado del sargento Hartman, quien lo percibe como un soldado capaz de comprender el significado de convertirse en un *Marine*. Hartman le encomienda la tarea de motivar al soldado Patoso enseñándole todas las rutinas propias de los *Marines*. Patoso fracasa una y otra vez en sus intentos por superar las pruebas y sus compañeros comienzan a ser víctimas de las represalias de Hartman, quien los considera culpables por los fallos de Patoso. Una vendetta contra Patoso por parte de los reclutas del pelotón le afecta irreversiblemente sumiéndole en un estado mental oscuro y sombrío, que le acerca a la locura como consecuencia de la malinterpretación de los axiomas consumidos incesantemente durante el entrenamiento. La dureza con que Hartman les exprime física y psicológicamente, inyectando las verdades de los *Marines* como programas apodícticos, martilla la psique de los jóvenes soldados, quienes terminan ingiriendo los contenidos de la voz de guerra del *Drill* Instructor Hartman (*Drill*: palabra anglosajona que se refiere a taladro, también puede significar adiestramiento) que los humilla y martiriza hasta la saciedad. La consecuencia de este proceso y esta combinación de elementos es inevitable, Patoso pierde la razón y asesina al sargento Hartman para, posteriormente, dispararse en la cabeza, evidenciando el fallo del sistema y la variable inestimada que formaba parte del adiestramiento de Parris Island. El soldado *Joker* presencia el trágico

evento paralizado por el pánico. Melo aporta en un ensayo sobre el existencialismo una interesante interpretación del suicidio según Albert Camus:

> La propuesta que plantea Albert Camus en El mito de Sísifo es que la solución ante la perdida de sentido de la vida promueve al suicido. Esta desvaloración es la que produce la situación del absurdo, en el cual se privilegia el suicidio como una conclusión a los problemas del hombre frente a la soledad o la alienación. En El mito de Sísifo, Albert Camus destaca el vínculo entre lo absurdo y el suicidio. Señala que el origen de la desesperación que aboca al ser humano hacia el suicidio no tiene que ver con la sociedad sino con la pugna individual. Para él, la gente se suicida por reflexión[...][4]

La segunda parte del film transcurre en Vietnam, al menos en la ficción. (Kubrick rodó toda la película en Inglaterra, vigilando meticulosamente los detalles propios de la reconstrucción de Da Nang y otras provincianas vietnamitas). *Joker* se convierte en el protagonista de la historia y continuamente escuchamos sus reflexiones en clave de voz en *off*. Ahora ejerce como corresponsal de guerra para *Stars and Stripes,* un medio de comunicación que manipula la información sobre la guerra, la cual *Joker* descubre como engañosa y propagandística. Como castigo por cuestionar las directrices del director del periódico militar, Joker es enviado a Phu Bai, en la provincia de Hue, donde se desencadena una de las batallas más sangrientas de la guerra de Vietnam, consecuencia de una ofensiva ejecutada durante las celebraciones del año nuevo vietnamita (la ofensiva del Tet). Esta serie de caóticos enfrentamientos nos muestra la fragilidad de la vida de las personas envueltas en el conflicto, plasmando la violencia de una manera descarnada. Sin embargo, percibimos una suerte de desencanto por parte de los soldados, quienes no comprenden las dimensiones del conflicto al cual se enfrentan. Una serie de testimonios filmados por un equipo de noticias muestra a los soldados confundidos con respecto a las expectativas que alojaban en sus pensamientos acerca de la guerra. Actúan motivados por el instinto de aniquilación y esa disposición para matar forjada en las barracas. Al final de esta pesadilla, el pelotón liderado por *Cowboy*, ex compañero de *Joker* en Parris Island, termina siendo liquidado por el enemigo más improbable. Una francotiradora vietnamita escondida en los derruidos edificios va disparando a los soldados del pelotón, que ha perdido el

4 Doris Melo, *El existencialismo y sus planteamientos más importantes y relevantes desde la perspectiva de Soren Kierkegaard, Gabriel Marcel, Jean Paul Sartre y Albert Camus.* (2009) Recuperado de: <http://www.academia.edu> [23/10/15]

rumbo de navegación en la búsqueda de un punto de control. Después de esta masacre ejecutada por la francotiradora, el pelotón se embarca en la misión de tomar venganza por las bajas. En un enfrentamiento final que tiene a *Joker* como inesperado protagonista, éste sucumbe ante el pánico de encontrarse cara a cara con la muerte, fallando en su intento de ajusticiar al enemigo y siendo rescatado milagrosamente por *Rafterman,* quien celebra puerilmente el logro de haber herido mortalmente a la francotiradora vietnamita. Una vez reunido todo el pelotón alrededor de la víctima agonizante, *Joker* carga con la responsabilidad ética de acabar con el sufrimiento causado a la víctima, apretando el gatillo de su pistola y dando el tiro de gracia a la mujer que yace herida en el suelo. Los *Marines* terminan caminando entre la ciudad ardiente cantando la canción del club de Mickey Mouse en medio del horror y la destrucción. *Joker* se confiesa agradecido de estar vivo, aunque esto signifique vivir en un «mundo de mierda». Ambas partes del film terminan trágicamente. La diferencia fundamental de los dos episodios es que representan dos posturas con respecto a la idea de lo absurdo, esa confrontación definitiva con la falta de sentido del mundo, el abismo que yace en el fondo de la apariencia de las cosas. El soldado Patoso reflexiona sobre el sentido de su ser y concluye que se ha convertido en una máquina programada para matar. Sufre una especie de colapso nervioso que le enfrenta con el vacío después de haber sido maltratado y vejado por su instructor y compañeros, y tras haberse descubierto como un francotirador talentoso. Este arco de evolución del personaje le arroja hacia la autodestrucción como única vía posible para la libertad. En la segunda parte *Joker* debe matar para liberarse del miedo y aceptar la madurez, una suerte de superación de lo absurdo, la aceptación de que no hay sentido en la vida, sin embargo, es mejor estar vivo. El primer crimen es perpetrado por un psicópata mientras que el segundo por un soldado compasivo, es decir sus naturalezas difieren radicalmente como consecuencia de la situación que les envuelve. No se les puede juzgar moralmente con el mismo rasero. Abrams aporta un comentario interesante:

> Una de las principales lecciones de *Full Metal Jacket* es que en un mundo en proceso de cambio, la moral se vuelve problemática. Esta es sin duda la posición de Nietzsche, aunque es compleja y, a veces parece contradictoria [...] La moral tradicional condena nuestros impulsos e instintos animales como algo pecaminoso, vicioso, el mal[...][5]

5 Abrams, *The Philosophy of Stanley Kubrick*, 41. Nuestra traducción

La guerra de Vietnam significó una experiencia negativa para la sociedad norteamericana y pasó a la historia como una derrota imprevista y vergonzosa. El papel de los medios de comunicación representó un avance con respecto a conflictos bélicos anteriores, debido a que se trataba de la primera vez que se daba una cobertura tan amplia e inmediata sobre los eventos y acontecimientos de la lucha armada. Fue la primera guerra televisada de la historia, este factor podría haber incidido determinantemente en la configuración de una opinión pública desfavorable por parte de la sociedad americana. Las constantes denuncias de violaciones de derechos humanos, vejaciones y crímenes cometidos contra civiles, levantaron una ola de pacifismo que se instauró en la cultura generando una contracorriente bélica que exigía la retirada de las tropas estadounidenses y reclamaba justicia y paz para los pueblos oprimidos. Los medios de comunicación de masas sirvieron para propagar de manera incontrolable un sentimiento de aversión hacia la guerra de Vietnam, fenómeno sin precedentes en la historia de los conflictos armados. Esta experiencia ha representado una lección en cuanto a la importancia de la información y la necesidad para los gobiernos de dirigirla y controlarla si se pretende manipular la opinión pública. La popularidad de una guerra y su aceptación por la sociedad justificaría el cumplimiento de sus objetivos por encima de sus costes. La participación de Michael Herr en la co-escritura del guión de *La chaqueta metálica* junto a Gustav Hartford y el propio Kubrick, es un elemento a considerar, debido a que Herr fue corresponsal de guerra y participó del conflicto bélico de Vietnam. Esta influencia es notoria en el film puesto que *Joker* trabaja como corresponsal de guerra en la película. Esta particularidad del personaje no es gratuita, la presencia de un periodista o persona con cierta vocación para la comunicación ejemplifica la importancia de los medios en esta guerra. A través de la mirada de *Joker* observamos la guerra que se libra en la redacción del periódico militar. La tergiversación de las informaciones que aparecen publicadas en el diario no pasan desapercibidas para él. El periódico es una fábrica de falacias con la intención de generar una opinión pública positiva sobre el conflicto ¿Es posible que en un país liberal-democrático exista una manipulación de la información por parte del Estado con el fin de justificar la guerra? Esta posibilidad de controlar los medios de comunicación ha cobrado mayor protagonismo a partir de la experiencia negativa de la guerra de Vietnam. En cierto sentido el gobierno americano subestimó la capacidad de los medios para propagar la información y llegar a las masas de manera rápida y eficaz. Fue una experiencia que profundizó en la discusión

acerca de la censura y de cómo debían ser gestionados y manipulados los contenidos, de allí que el gobierno estadounidense aplicara un estricto control sobre las noticias que se divulgaban. En este sentido Flores afirma:

> El control de los medios de comunicación por parte del estado, característica propia del fascismo, se dio sin embargo también en países liberales, como Estados Unidos, aunque de una manera distinta[...][6]

En la segunda mitad de *La chaqueta metálica* vemos una secuencia en la que se graba un reportaje audiovisual sobre la guerra de Vietnam. A partir de diferentes tomas de la batalla y testimonios de los mismos combatientes en el frente, los realizadores del documento gráfico capturan las imágenes de la lucha armada y las reflexiones de los *Marines*. El tono de la filmación tiene un carácter documentalista y se preocupa por trasmitir de manera veraz la atmósfera de guerra que se respira en la línea de combate. Las declaraciones de los soldados sorprenden por la diversidad de las opiniones y puntos de vista aportados por los mismos. No existe una interpretación unívoca de lo que significa la guerra de Vietnam para ellos. Cada cual posee sus propias razones acerca del por qué de su participación en el conflicto. Los medios de comunicación funcionan como registro de la historia y a su vez recogen la confusión que rodea las psiques de los protagonistas. Los espectadores de este documento descubren la inmadurez de los pensamientos de la mayoría de los soldados, quienes se presentan como jóvenes ignorantes que actúan bajo la influencia de argumentos débiles y contradictorios. Un diálogo entre *Rafterman y Animal Mother* desvela el desencanto y la desesperanza que convive entre los miembros del pelotón. Un círculo de *Marines* rodea los cadáveres de dos compañeros caídos en batalla.

Rafterman:

– Al menos han muerto por una buena causa

Animal Mother:

– ¿Qué causa?

Rafterman:

– La libertad.

Animal Mother:

– ¿Crees que matamos amarillos por la libertad? Esto es una matanza. Si me van a reventar las pelotas por una palabra, esa palabra es *Poontang*. (término que se refiere a los genitales femeninos)

6 Gastón Flores, *Los medios de comunicación de masas en tiempos de guerra*, (s/f), p. 3. Recuperado de: <http://rephip.unr.edu.ar > [07/10/15]

Esta conversación entre *Rafterman* y *Animal Mother* demuestra al público el carácter tanto inocente y romántico del primero como la incredulidad y puerilidad del segundo. Ambas opiniones difieren radicalmente, puesto que uno justifica la ofensiva norteamericana bajo la consigna de la libertad y la democracia y el otro encuentra sólo una motivación personal y hedonista, la satisfacción de sus deseos primarios. *Rafterman* está influenciado por el discurso ideológico y político que se ha creado en torno a la guerra, *Animal Mother*, a pesar de su aparente simpleza intelectual, entiende que en el frente de batalla las motivaciones escapan a cualquier conceptualización y explicación abstracta, la guerra para él no se trata de defender pensamientos y naciones sino que representa la crueldad y violencia del ser humano, una lucha descarnada por la supervivencia. Las atrocidades de la guerra vistas a través de la ingente cantidad de imágenes de la guerra de Vietnam que se difundieron entre la sociedad, significaron un llamado de atención para los gobiernos involucrados en el conflicto. La correspondencia entre la información que divulgan los medios y el discurso político del estado es necesaria para mantener la calma de la sociedad y evitar que se cuestione en exceso la autoridad gubernamental. Flores resume la importancia del rol de los medios como pieza fundamental en el vínculo medios-estado:

> Durante un conflicto armado, sin embargo, los medios se corren hacia el Estado: este se convierte en «mediador» entre la sociedad y el conflicto, sobre todo si este se desarrolla a grandes distancias. Al irrumpir la guerra en el esquema social, la sociedad se expresa militarmente en el Estado, y éste expresa el enfrentamiento mediante los medios de comunicación [...][7]

El equipo de grabación que durante la segunda parte del film recorre diversos puntos de Vietnam y recoge las palabras de los *Marines* en un serie de entrevistas tituladas «Entrevistas en la ciudad de Hue», un segmento del documento audiovisual tomado durante una ofensiva del pelotón, se dispone a filmar en medio de la ciudad que acaba de ser destruida. Los testimonios de los soldados en el documental revelan las posturas filosóficas existencialistas del siglo XX. Lo absurdo aparece como telón de fondo o denominador común entre los diferentes comentarios pronunciados por los protagonistas de la batalla. Algunos de los cometarios de los soldados son estos:

Cowboy:

– Cuando entramos en la ciudad de Hue era como una guerra ¿Sabes?

7 Flores, *Los medios de comunicación de masas en tiempos de guerra,* p. 4.

Lo que yo pensaba o suponía que era una guerra. Ahí está el enemigo, pues a matarle.

Touchdown:

– ¿Que si creo que América tiene que estar en Vietnam? No lo sé, yo si tengo que estar, eso lo sé muy bien.

Lockhart:

– ¿Puedo citar al presidente Johnson? No voy a enviar a los jóvenes norteamericanos a diez mi kilómetros de distancia para realizar un trabajo que podrían hacer los asiáticos.

Eightball:

– Personalmente creo que ellos no quieren estar envueltos en esta guerra. Es como si hubieran cogido nuestra libertad para dársela a los "cara amarilla», pero ellos no la quieren, prefieren estar vivos que libres. Infelices de mierda.

Joker:

– Yo quería ver al Vietnam exótico, la perla del sureste asiático. Relacionarme con gente interesante de una cultura antigua y matarles. Quería ser el primer chaval de mi barrio que volviese con un muerto certificado.

Estas declaraciones de los soldados son una muestra evidente del choque entre las preconcepciones acerca de la guerra y la vivencia personal de la misma. *Cowboy* y *Touchdown* creen firmemente en su deber como soldados y para ellos Vietnam es la materialización del ideal de la lucha armada, aunque no se cuestionen las razones por la cuales están allí; han asumido su rol de *Marines* y proceden guiados por la ideología militar. Lockhart cita una frase de Lindon Johnson que refuerza la justificación ideológica y política del conflicto bélico y la necesidad de la injerencia de los Estados Unidos en la búsqueda de una solución. *Eightball* recurre al tema de la libertad como justificación de su participación en la guerra, sin embargo, detecta la futilidad de su misión puesto que no considera que estén contribuyendo a mejorar la situación de las cosas y percibe que su labor no es ni reconocida ni gratificada. *Joker* nos ofrece el testimonio más contradictorio del reportaje, las inquietudes que posee tanto culturales como antropológicas son sus motivaciones principales para ir a Vietnam, sin embargo, esa experiencia representa, más allá del aprendizaje de otras realidades, la posibilidad de satisfacer sus deseos homicidas y convertirse en un asesino certificado. Esta contradicción que reflejan las palabras de *Joker* le describen como un soldado capaz de incluir la dicotomía en su pensamiento y asumirla con cierta ironía. *Joker* trivializa la tragedia de la guerra y es capaz de sonreír sarcásticamente al final de su entrevista.

La representación de lo absurdo que evidencia esta postura sobre la experiencia bélica se asemeja a la esencia de las ideas existencialistas de Sartre y Camus. Se refieren a la conciencia de la falta de sentido en la existencia del ser, un vacío que se descubre ante el hombre.[8] El significado de las cosas está en el valor que le otorga el sujeto, quien tiene dos opciones con respecto al sinsentido de la vida. Una de ellas consiste en poner fin al sufrimiento, asumiendo que la existencia es una constante pugna dolorosa que no conduce a nada y la otra se basa en la superación de la falta de sentido ya sea por la vía de la reconstrucción ética o por la aceptación del absurdo.

Bibliografía:

Abrams, Jerold, *The Philosophy of Stanley Kubrick*. Kentucky: The University Press of Kentucky. 2007.

Flores, Gastón, *Los medios de comunicación de masas en tiempos de guerra*. Recuperado de: <http://rephip.unr.edu.ar > [07/10/15]

Heidegger, Martin, *Ser y tiempo*. Madrid. Trotta. 2009

Melo, Doris, *El existencialismo y sus planteamientos más importantes y relevantes desde la perspectiva de Soren Kierkegaard, Gabriel Marcel, Jean Paul Sartre y Albert Camus.* (2009) Recuperado de: <http://www.academia.edu> [23/10/15]

Sartre, Jean-Paul, *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Sur. (1947)

Filmografía:

Kubrick, Stanley: (1987) *La chaqueta metálica* (Full Metal Jacket) Editada para DVD por Warner Brothers.

Kubrick, Stanley: (1957) *Senderos de gloria* (Paths of glory) Editada para DVD por Metro Goldwyn Mayer.

Milestone, Lewis: (1930) *Sin novedad en el frente* (All Quiet on the Western Front) Editada para DVD por Universal Pictures.

Renoir, Jean: (1937) *La gran ilusión* (La Grand Illusion) Editada para DVD por Universal Pictures.

Trumbo, Dalton (1971) *Johnny cogió su fusil* (Johnny Got His Gun) Editada para DVD por Global Media.

8 Jean-Paul Sartre, *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires: Sur. (1947)

Memento, 31/marzo/2017.

Relación entre el perfil del espectador de cine ecuatoriano y el grado de aceptación de las producciones nacionales estrenadas en el período 2012-2013

María Emilia García Velásquez
Universidad Católica Santiago de Guayaquil
Guayaquil, Ecuador
emiliagarciav@gmail.com

Resumen

TÍTULO: Relación entre el perfil del espectador de cine ecuatoriano y el grado de aceptación de las producciones nacionales estrenadas en el período 2012-2013

El presente proyecto busca indagar en la problemática del bajo rendimiento en taquilla de las películas ecuatorianas, que se ha visto en los últimos años. Se levantó información respecto a los gustos del consumidor de cine ecuatoriano mediante una encuesta y los resultados fueron contrastados con las características de las propuestas ofrecidas por el cine nacional durante los años 2012-2013. A partir de esto, se lograron identificar algunas de las características o circunstancias relacionadas a la baja en taquilla, en términos del desconocimiento de los gustos y prácticas de los consumidores locales que han contribuido al desarrollo de esta problemática.

Palabras clave: Cine ecuatoriano. Espectadores. Consumo cinematográfico. Prácticas de consumo.

RECIBIDO: 30/10/2016 ACEPTADO: 07/12/2016

Abstract

TITLE: Relation between the profile of the Ecuadorian film spectator and the degree of acceptance of national films made from 2012 until 2013

This paper explores the reasons behind the dramatic drop in box office sales of Ecuadorian films that has been happening in the last few years. This study surveyed the behavior of the Ecuadorian film consumer and contrasted with the characteristics of the local films premiered between 2012 – 2013. We managed to identify some of the characteristics and circumstances related to a drop in box office like a lack of knowledge of the Ecuadorian film consumer.

Keywords: Ecuadorian cinema. Spectators. Film consumption. Consumerism. Film, Ecuador, spectator, profile, consumer behavior

Introducción

El grado de asistencia de parte del público ecuatoriano a proyecciones de cintas nacionales ha ido decayendo en los últimos años, a pesar de los avances técnicos de las producciones exhibidas. Esto demuestra una falta de sintonía entre los realizadores nacionales y los ecuatorianos como consumidores de cine.

De acuerdo a la publicación, *Mecanismos actuales de financiación de contenidos audiovisuales en Latinoamérica*, hasta el 2011 el promedio de asistencia para películas ecuatorianas se encontraba alrededor de 100.000 espectadores por película en salas comerciales. Sin embargo, a partir del 2012 se empezó a observar un descenso drástico en la taquilla. Durante ese año los 4 largometrajes nacionales estrenados apenas convocaron a 200 mil personas en total y en el 2013, las 13 películas exhibidas alcanzaron solo 235.000 espectadores. Esto bajó el promedio a 20.000 espectadores por cinta.1

Por ello, se planteó desarrollar esta investigación exploratoria con el objetivo general de analizar la relación entre las variables sociológicas y psicológicas del espectador de Guayaquil y Quito con el grado de aceptación de las producciones ecuatorianas estrenadas en el período 2012-2013, para contrastar las preferencias de los espectadores versus las ofertas de las producciones nacionales en esos años, cuando se empezó a detectar la baja en taquilla.

Para lograr ese objetivo general se establecieron los siguientes objetivos específicos:

1 María García, «Estudio del comportamiento del mercado cinematográfico ecuatoriano en el año 2012 y de la injerencia de los planes de negocios para la generación de ganancias», *Revista Fotocinema* (Julio, 2015). 11, 347-365. http://www.revistafotocinema.com/

- Identificar las características de las cintas ecuatorianas estrenadas en el período 2012-2013, en términos de calidad técnica y género al que pertenecen mediante su visionado.
- Determinar el tipo de recepción que tuvieron las películas de parte del público por la recolección de datos sobre su comportamiento en taquilla.
- Realizar un estudio del consumidor de cine ecuatoriano a través de una encuesta para identificar sus preferencias en términos de géneros cinematográficos y los factores que intervienen al momento de seleccionar una película para ver en cartelera.

Tras el desarrollo de las actividades planteadas por estos objetivos se pudo determinar las características de consumo de los espectadores mencionados y determinar algunas de las razones de la baja en taquilla de cine nacional. La definición de estas características contribuye a brindar datos a los realizadores ecuatorianos sobre las áreas en que sus propuestas están fallando al intentar conectarse con el público nacional y con ello distinguir donde se pueden hacer reajustes que les permitan producir películas que alcancen a futuro el éxito en taquilla.

Metodología (Materiales y Métodos)

La investigación realizada fue de tipo exploratoria con una metodología mixta, ya que posee tanto componentes cuantitativos (tabulación de encuesta) y cualitativos (observación y análisis de datos). Para su desarrollo se tomaron en cuenta los parámetros definidos por el investigador Bruce. A. Austin en relación a los factores que influyen en la selección de una película que se detallan a continuación (Cepeda, 2005)[2]:

1. Publicidad
2. Influencia impersonal (Ej: opiniones de críticos)
3. Influencia personal: comentarios (voz a voz).
4. Tipo de historia: género
5. Elementos de producción
   (a) Personal en pantalla (Ej: actores)
   (b) Personal fuera de la pantalla (Ej: productor, director)

Primero, se hizo una selección de las películas nacionales que formarían parte del estudio. Se escogieron las estrenadas en el período 2012 – 2013, ya

2 Adriana Cepeda, «El comportamiento del consumidor de cine: una revisión preliminar de la literatura», *Revista Colombiana de Psicología* (2005) http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/1223

que como se mencionó anteriormente, en esos años se empezó a producir la baja en la taquilla de las producciones nacionales. Por cada película se identificó el género cinematográfico al que pertenece, su presupuesto y recaudación en taquilla. Datos que servirían luego de referencia para el análisis del comportamiento del espectador de cine en el Ecuador. Cabe señalar que se tomaron en cuenta en la investigación solo las películas nacionales que fueron estrenadas en la cartelera comercial.

Posteriormente, se realizó una encuesta que incorporó los criterios de evaluación propuestos por Austin, para identificar las preferencias del espectador ecuatoriano y los factores que intervienen al momento de seleccionar una película. La encuesta se desarrolló en Quito y Guayaquil, ya que el 80% de las salas de cine en el Ecuador se encuentran en estas dos ciudades. (Solot, 2011).[3]

La muestra de la encuesta fue de 200 personas en Guayaquil divididas en 100 de 16 a 24 años y 100 de 25 a 34 años. Estos dos rangos de edad fueron tomados en cuenta al ser a nivel mundial los que asisten con más frecuencia al cine. De la misma forma, en la ciudad de Quito se realizaron 100 encuestas a personas de 16 a 24 años de edad y 100 a personas de 25 a 34 años de edad.

Para definir la cantidad de personas a encuestar se aplicó la siguiente fórmula:

$$n = \frac{k^2 * p * q * N}{(e^2 * (N-1)) + k^2 * p * q}$$

Con los siguientes datos:

N (tamaño de la muestra)	506.328[4]
k (probabilidad de que resultados sean ciertos)	2,0
e (margen de error)	5,0
p (proporción de individuos que corresponden a las características del estudio)	0,5
q (proporción de individuos que no corresponden a las características del estudio)	0,5

n = 400

El resultado de la fórmula fue de 400 personas. Esta cantidad se dividió en partes iguales por ciudad y en los rangos de edad especificados arriba.

3 Steve Solot, Mecanismos actuales de financiación de contenidos audiovisuales en Latinoamérica, Editora LATC, (2011) 121 - 130. Edición en PDF.

4 Esta cifra proviene de datos recogidos de la encuesta nacional de ingresos y gastos de los hogares urbano y rural (enighur 2011-2012) realizada por el INEC. Es la suma del número de personass que asisten al cine en las ciudades de Quito y Guayaquil al mes.

Gracias a los resultados de la encuesta y el contraste con las características de las películas nacionales estrenadas en el período de estudio, se pudieron definir algunos rasgos del espectador de cine ecuatoriano que servirán de referente a futuras producciones cinematográficas para mejorar sus resultados en la distribución.

Resultados

A continuación se muestran los resultados de la identificación de las características de las películas nacionales estrenadas en el período 2012 – 2013 en términos de: presupuesto, género y taquilla.

1. Cuadro descriptivo de películas ecuatorianas estrenadas en el período 2012-2013

Películas	Director	Género	Año	Espectadores en cines[5]	Presupuesto	Fuente (presupuesto)
Pescador Cordero	Sebastián	Drama	2012	100.167	$ 700.000	(Para los cineastas ecuatorianos, la profesión sigue siendo arriesgada, 2012)
La llamada Venegas	Paúl	Drama	2012	26.000	$ 520.000	(Para los cineastas ecuatorianos, la profesión sigue siendo arriesgada, 2012)
Santa Elena en Bus	Isabel Rodas	Drama	2012	1.500	$ 250.000	Entrevista a productora Isabel Rodas
Sin otoño sin primavera	Iván Mora	Drama	2012	35.000	$ 618.000	(Para los cineastas ecuatorianos, la profesión sigue siendo arriesgada, 2012)
Resonancia	Mateo Herrera	Documental	2012	864		
Cuento sin hadas	Sergio Briones	Drama	2013	3.800	$ 300.000	Entrevista a Director Sergio Briones
Distante Cercanía	A.Schelenker /Diego Coral	Comedia	2013	10.000	$ 145.000	(Pulir la obra hasta el infinito, 2013)
El Facilitador	Victor Arreguí	Drama	2013	13.148	$ 400.000	(El facilitador, de ficción documentada a drama político con tono policíaco, 2013)
La muerte de Jaime Roldós	L. Rivera/ M. Sarmiento	Documental	2013	54.873	$ 200.000	(El documental La Muerte de Jaime Roldós se estrena este viernes en los cines comerciales, 2013)
Mejor no hablar de ciertas cosas	Javier Andrade	Drama	2013	53.000	$450.000	('Mejor no hablar de ciertas cosas', mañana en los cines, 2012)
Mono con gallinas	Alfredo León	Drama	2013	33.791	$ 650.000	(El cine ecuatoriano presente en el FCGD con la película Mono con Gallinas, 2014)
Ruta de la luna	Alfredo León	Drama	2013	6.500		
Tinta Sangre	Mateo Herrera	Drama	2013	17.000		
No robarás	Viviana Cordero	Drama	2013	25.000	$150.000	(Terán, s.f.)
Rómpete una pata	Víctor Arreguí	Drama	2013	10.000	$65.000	

5 Fuente: Estrenos de películas ecuatorianas en salas de cine comercial (INFORME). Julio/2015. CNCINE.

Los siguientes resultados corresponden a la encuesta realizada en Quito y Guayaquil a personas de 16 a 34 años de edad. En la elaboración de las preguntas de la encuesta se tomaron en cuenta los criterios del investigador Bruce. A. Austin, como se mencionó en la metodología. Estos fueron abordados de la siguiente forma:

- La pregunta #10 alude al criterio sobre el tipo de historia que prefiere el espectador.
- La pregunta #11 evalúa el factor de los elementos de producción y la influencia impersonal al momento de escoger una película.
- La pregunta #12 evalúa el factor de la publicidad y la efectividad de los medios que se utilizan para anunciar los estrenos.
- La pregunta #15 mide la importancia de la influencia personal.

Adicionalmente, se realizaron otras preguntas que apuntaron a determinar los patrones de conducta del espectador en términos generales como: la frecuencia de asistencia al cine, los horarios preferidos, medio de mayor consumo de cine, etc.

2. Encuesta a espectadores de Quito y Guayaquil

PREGUNTAS	GUAYAQUIL		QUITO		PROMEDIO[6]
	16 a 24 años	25 a 34 años	16 a 24 años	25 a 34 años	
1. ¿Con qué frecuencia asiste al cine?					
1 a 2 veces al mes	50%	40%	20%	16%	32%
Más de 2 veces al mes	27%	23%	13%	12%	19%
Un par de veces al año	20%	35%	47%	54%	39%
Nunca	3%	2%	20%	18%	11%
2. ¿Con quién va al cine?					
En pareja	22%	36%	25%	24%	27%
Con amistades	51%	37%	37%	16%	35%
En familia	22%	23%	36%	54%	34%
Solo/a	5%	4%	2%	6%	4%
3. ¿Cuál es el horario que prefiere para ir al cine?					
De 2 a 4pm	10%	8%	25%	25%	17%
De 5 a 7pm	48%	44%	51%	62%	51%
De 8 a 10pm	42%	48%	24%	13%	32%
4. ¿Qué días prefiere ir al cine?					
Entre semana	43%	42%	50%	57%	48%
Fines de semana	57%	58%	49%	43%	52%
No contestó	0%	0%	1%	0%	0%
5. ¿En qué medio prefiere ver peliculas?					
Cine	55%	60%	19%	46%	45%
DVD	10%	17%	16%	19%	16%

6 Los porcentajes han sido redondeados.

Bluray	9%	8%	8%	10%	9%
Internet	24%	7%	37%	24%	23%
Televisión	2%	8%	6%	1%	4%
No contestó	0%	0%	14%	0%	4%
6. ¿En qué medio ve más películas?					
Cine	33%	35%	11%	10%	22%
DVD	16%	20%	21%	25%	21%
Bluray	5%	7%	2%	4%	5%
Internet	37%	19%	41%	54%	38%
Televisión	9%	19%	8%	7%	11%
No contestó	0%	0%	17%	0%	4%
7. Si una de sus respuestas a la pregunta anterior es por internet o DVD, decir, por qué?					
Comodidad	40%	39%	28%	24%	33%
Menor costo	18%	13%	18%	31%	20%
Horario flexible	24%	25%	11%	13%	18%
Variedad	12%	17%	20%	20%	17%
No hay ruido ni interrupciones	6%	6%	3%	10%	6%
No contestó	0%	0%	20%	2%	6%
8. ¿Cuántos DVD compra al mes?					
Cero	51%	37%	45%	48%	45%
Uno	8%	19%	35%	37%	25%
Dos	11%	9%	8%	7%	9%
Tres	7%	8%	4%	2%	5%
Cuatro	4%	4%	4%	3%	4%
Más de cinco	19%	23%	4%	3%	12%
9. ¿Cuántas películas ve por internet o descarga al mes?					
Cero	11%	37%	3%	12%	16%
Uno	13%	19%	31%	37%	25%
Dos	16%	9%	28%	28%	20%
Tres	12%	8%	16%	11%	12%
Cuatro	13%	4%	12%	6%	9%
Más de cinco	35%	23%	10%	6%	18%
10. ¿Cuál es su género cinematográfico favorito?					
Drama	11%	11%	10%	11%	11%
Acción	15%	19%	13%	12%	15%
Comedia	19%	20%	13%	12%	16%
Suspenso	5%	7%	15%	19%	12%
Terror	14%	12%	11%	11%	12%
Ciencia Ficción	16%	7%	18%	14%	14%
Fantasía	4%	4%	7%	10%	6%
Romántico	10%	13%	5%	4%	8%
Animación	6%	7%	8%	7%	7%
11. ¿Qué factor predomina en su elección al momento de escoger una película?					
Póster	6%	8%	4%	10%	7%
Actores	19%	33%	15%	13%	20%
Trama	30%	20%	19%	16%	21%
Director	9%	1%	19%	25%	14%
Recomendaciones	7%	14%	19%	13%	13%
Críticas o reseñas leídas	6%	1%	17%	16%	10%
Tráiler	23%	23%	7%	7%	15%

12. ¿Cómo se entera de las películas que se van a estrenar?					
Redes sociales o internet	50%	43%	37%	41%	43%
Tráiler en el cine	32%	29%	12%	5%	20%
Anuncios en el periódico	1%	4%	15%	12%	8%
Publicidad en TV	9%	16%	25%	24%	19%
Recomendaciones	8%	8%	11%	18%	11%
Vallas publicitarias	0%	0%	0%	0%	0%
13. ¿Cuántas películas ecuatorianas vio el año pasado?					
Cero	43%	0%	33%	31%	27%
Uno	24%	0%	24%	34%	21%
Dos	12%	60%	23%	26%	29%
Tres	10%	10%	12%	6%	10%
Cuatro	3%	10%	8%	2%	6%
Más de cinco	8%	20%	0%	1%	7%
14. ¿En qué medio la vio?					
Cine	33%	35%	27%	19%	29%
DVD	35%	3%	32%	37%	27%
Televisión	16%	34%	8%	15%	18%
Internet	16%	28%	33%	29%	27%
15. ¿Qué lo motivó a ir a verla?					
Recomendaciones	18%	45%	36%	40%	35%
Apoyo a la producción nacional	42%	24%	17%	32%	29%
Interés por la propuesta	30%	24%	27%	20%	25%
Obligación para un trabajo	7%	0%	18%	6%	8%
Otros	3%	7%	2%	2%	4%
16. Si su respuesta a la pregunta anterior fue ninguna, díganos ¿Por qué?					
No le interesa el cine ecuatoriano	14%	27%	3%	6%	13%
Cree que el cine ecuatoriano es malo	21%	34%	9%	10%	19%
La última pelicula que vio fue mala	5%	12%	28%	3%	12%
No se enteró que estaba en exhibición	39%	0%	27%	26%	23%
Ya había salido de cartelera	16%	15%	27%	45%	26%
Quiso asistir, pero el horario no era amigable	5%	12%	6%	10%	8%
17. ¿Cuáles de estos elementos le desagradan en las películas?					
Desnudos	5%	12%	13%	4%	9%
Escenas de sexo	11%	12%	9%	10%	11%
Violencia	4%	18%	12%	14%	12%
Malas palabras	12%	14%	6%	6%	10%
Sangre	7%	10%	4%	7%	7%
Ninguno	61%	34%	56%	59%	53%
18. ¿Cuál es el nombre de la mejor película ecuatoriana que ha visto?					
Ninguno	43%	7%	47%	67%	41%
Ratas, ratones y rateros	9%	7%	31%	0%	12%
Prometeo Deportado	6%	0%	0%	0%	2%
Mejor no hablar de ciertas cosas	5%	0%	0%	0%	1%
Mi corazón en el Yambo	8%	0%	0%	0%	2%
Pescador	0%	11%	7%	11%	7%
Monos con gallinas	0%	5%	0%	0%	1%
A tus espaldas	0%	0%	15%	8%	6%
Feriado	0%	0%	0%	8%	2%
En el nombre de la hija	0%	0%	0%	6%	2%
Otros	29%	68%	0%	0%	24%

Discusión de Resultados

A continuación se van a señalar algunas de las conclusiones respecto al consumidor de cine ecuatoriano y las producciones nacionales que se han podido definir a partir del análisis de los datos recabados a lo largo de la investigación. Para empezar vamos a analizar la relación entre el presupuesto y la taquilla de los estrenos nacionales del 2012 al 2013.

El promedio en el monto del presupuesto invertido en las películas estrenadas en este período es $370.000 aproximadamente. Mientras que el promedio en taquilla asciende solo a $52.000 aproximadamente. Este promedio fue obtenido asigando la cantidad de $2 por entrada vendida en relación al número de espectadores obtenido por película, ya que las salas de cines se quedan con alrededor del 50% de las ganancias por boleto. Cabe mencionar que esto no incluye ingresos a través de otros medios de distribución: televisión, DVD e internet. Sin embargo, incluimos este indicador ya que la medición entre una producción exitosa o no, en términos de rendimiento se evalúa normalmente en base a los ingresos de taquilla.

El promedio de taquilla mencionado muestra que todas las películas del período tuvieron un bajo rendimiento, al ser su recaudación inferior al presupuesto gastado en las producciones.

Por otra parte, algunas de las características generales de conducta que se pudieron identificar sobre el espectador de cine ecuatoriano en Quito y Guayaquil a través de la encuesta realizada son las siguientes:

- **Frecuencia de asistencia al cine:** En Guayaquil, en ambos rangos de edad (16 a 34 años), el mayor porcentaje de encuestados (entre 40 y 50%) asiste 1 a 2 veces al mes al cine. Mientras que en Quito, en ambos rangos de edad asisten en su mayoría solo un par de veces al año: 47% entre los 16 y 24 años de edad y 54% entre las personas de 25 a 34 años.
- **Compañía:** En Guayaquil el mayor porcentaje de encuestados de ambas edades consideradas señalaron asistir con amistades. Mientras que en Quito, en el rango de 25 a 34 años, el 54% asiste en familia.
- **Horario:** En Guayaquil, los encuestados de 16 a 24 años prefieren asistir al cine (48%) de 5 a 7pm y en el rango de 25 a 34 años, el horario preferido (48%) es de 8 a 10pm. Mientras que en Quito, en ambos rangos de edad (entre 16 a 24 con 51% y 25 a 34 años con 62%), la mayoría de encuestados prefiere asistir al cine de 8 a 10pm.

• **Días:** En Guayaquil, los encuestados de 16 a 24 años (57%) y 25 a 34 años (58%) optan en su mayoría por asistir los fines de semana. Mientras que en Quito, el 50% de las personas en el rango de 16 a 24 años y 57% entre los 25 y 34 años de edad prefieren ir entre semana.

Otra de las características de las producciones de este período que vale la pena señalar es el género cinematográfico que representan. De acuerdo, al levantamiento de datos el 79% de los estrenos nacionales entre ambos años fueron de género dramático (12 películas), un 14% documental (2 producciones) y 7% Comedia (1 producción).

Géneros de estrenos nacionales del 2012 - 2013

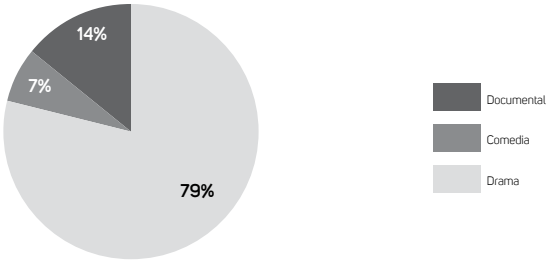


Gráfico 1: Géneros de películas nacionales estrenadas en 2012-2013.

Mientras que, en la encuesta realizada los tres géneros cinematográficos principales de consumo señalados fueron: Comedia, Acción y Ciencia Ficción. El drama quedó apenas en el 5to lugar.

Promedio general en torno a géneros cinematográficos favoritos

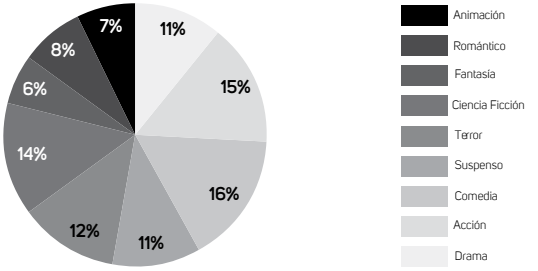


Gráfico 2: Promedio general de preferencia de géneros cinematográficos.

Aquí podría identificarse una de las razones detrás de la baja en el consumo de producciones cinematográficas nacionales en el período 2012 – 2013. La mayoría del público ecuatoriano prefiere otros géneros por encima del dramático, lo cual dificulta que opten por las propuestas nacionales al momento de escoger qué película ver en el cine.

Otro elemento analizado, en la búsqueda de razones para la baja de taquilla fue la importancia de la influencia impersonal expresada a través de las críticas cinematográficas, así como también de los elementos de producción en la elección del público, entre otros. La encuesta arrojó los siguientes resultados:

Promedio General respecto a factores de elección

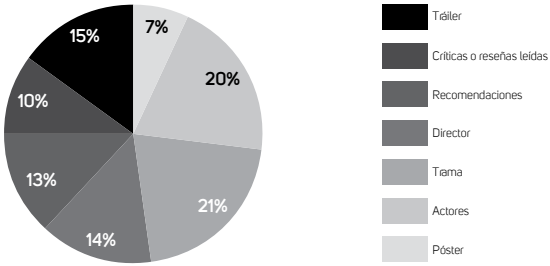


Gráfico 3: Porcentaje general respecto a factores que intervienen en la elección de una película.

El primer factor determinante para los encuestados como se puede observar en el gráfico #3 es la trama (21%), seguido de los actores (20%) que aparecen en la película; y en tercer lugar, el tráiler con 15%. Mientras que, las críticas ocupan el 6to lugar en importancia al momento de elegir una película. Esto indica que no logran ejercer influencia en la selección del público. Sin embargo, los elementos de producción sí, ya que los actores juegan un papel importante al momento de optar por una película.

Otra hipótesis que también puede descartarse sobre el rechazo o la baja respuesta recibida por algunas de las películas estrenadas en este período es el cuestionamiento a su contenido, específicamente al uso de malas palabras y escenas de sexo.

Resultados generales sobre cuestionamiento a contenidos de películas

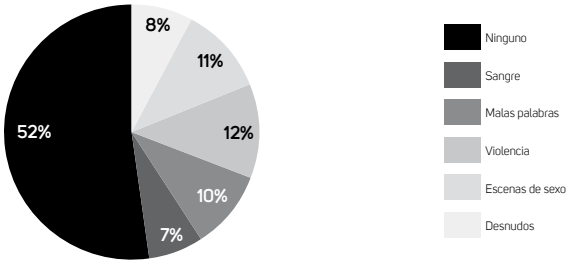


Gráfico 4: Resultados generales de encuesta a espectadores sobre elementos cuestionados en películas.

En la encuesta realizada el 52% de los sujetos entre ambos rangos de edad y ciudades considerados señalaron no sentir objeción alguna por el uso de ese tipo de elementos, los cuales han sido objeto de crítica de algunas producciones nacionales. Entonces, el problema podría radicar en la forma cómo estos elementos están siendo utilizados o representados en las producciones locales.

Otro resultado importante de la encuesta que apunta a la selección del medio óptimo para la distribución de las películas es que existe un alto número de personas que prefieren el internet a las salas de cine, como se puede observar en el siguiente gráfico.

Promedio general sobre medio de mayor consumo de películas

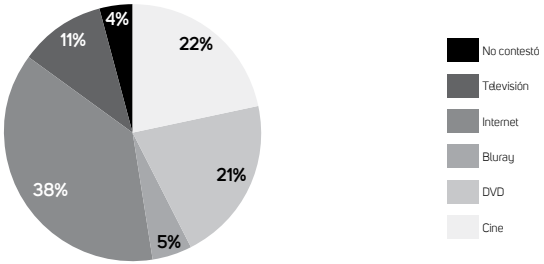


Gráfico 5: Medios de mayor consumo para películas.

El 38% de los encuestados consume más cine por internet que asistiendo a salas de exhibición. De acuerdo a los resultados, el consumo en salas de cine está en segundo lugar (22%) y en tercero el DVD (20%).

Tras ser consultados sobre la razón detrás de su preferencia por medios alternativos como internet o DVD, la mayoría de los encuestados (33%) señaló

que es por comodidad y en segundo lugar (20%) porque el costo es menor.

En la encuesta realizada también se consultó a los sujetos de ambos rangos de edad y ciudades en qué medio habían visto películas ecuatorianas el año anterior (es decir en el 2014) como se puede observar en el cuadro a continuación:

Medios de consumo de cine nacional

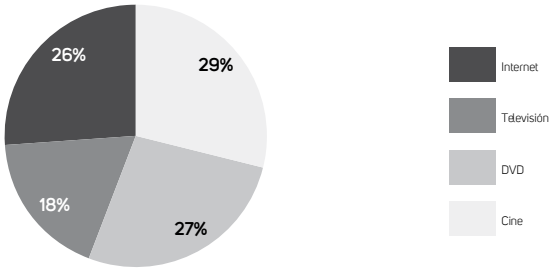


Gráfico 6: Resultados de encuesta sobre medios donde se consume cine nacional.

Apenas un 29% de los encuestados observó cine nacional en salas de exhibición, mientras que en segundo lugar (27%) lo hicieron por Internet o DVD. Esto reafirma, la importancia de los medios alternativos como posibles vías de consumo a explotar en la comercialización de cine nacional.

Otro rasgo importante de comportamiento del espectador revelado en la encuesta, en relación a la importancia de la publicidad como criterio de selección, es el medio a través del cual reciben información sobre los estrenos cinematográficos. En ambas ciudades y rangos de edad, los sujetos encuestados señalaron las redes sociales o el internet como la fuente principal de información (43%).

Porcentaje general sobre medios de información de estrenos cinematográficos

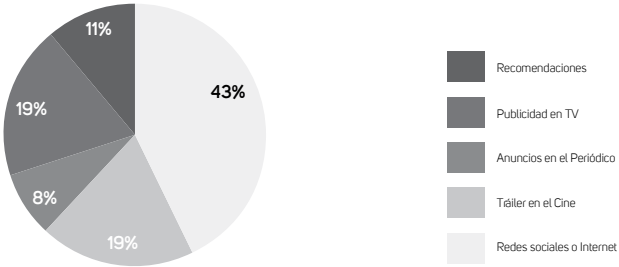


Gráfico 7: Medios de información sobre estrenos de cine.

Esto sugiere que los productores al momento de promocionar sus películas deberían optar más por gastar en campañas a desarrollarse en redes sociales que en medios tradicionales.

Por otra parte, en la encuesta realizada a los espectadores cuando se les consultó el número de películas nacionales que habían visto el año pasado, un alto porcentaje de encuestados (27%) señaló que no vio película alguna como se puede observar en el cuadro a continuación:

¿Cuántas películas ecuatorianas vió el año pasado?

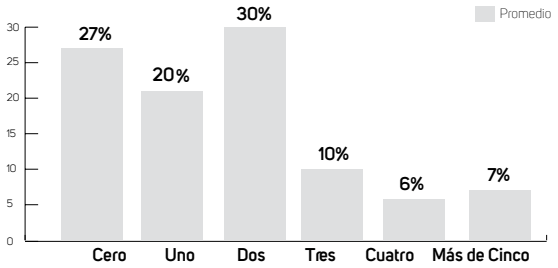


Gráfico 8: Número de películas nacionales consumidas en el 2014 por los encuestados.

Los tres factores principales señalados como razones para no haber consumido cine nacional en salas de cine comercial fueron los siguientes: 1) que ya había salido de cartelera cuando quisieron ir a verla, 2) no se enteraron que estaba en exhibición y 3) creen que el cine nacional es malo.

Razones para no haber consumido cine nacional en el 2014

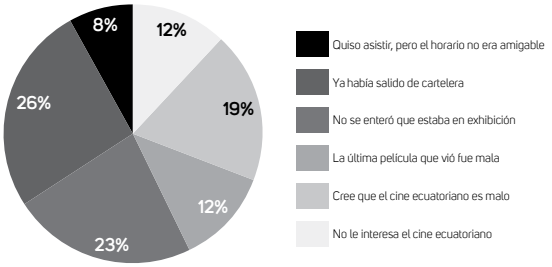


Gráfico 9: Razones para el no consumo de cine nacional de acuerdo a la encuesta.

La información expuesta en cuadros anteriores sobre las actividades y medios de promoción se relaciona con las dos primeras respuestas. En espe-

cial con la falta de información que manifiestan algunos encuestados como la razón principal para no haber consumido cine nacional, quienes manifiestan no haberse enterado de los estrenos. Esto indicaría que hace falta mayor promoción o efectividad en las campañas ejecutadas por las producciones para anunciar sus estrenos.

La segunda respuesta sobre no haber encontrado las películas en cartelera cuando se animaron a verlas indica que al momento de escoger qué película consumir prefirieron otras propuestas y pusieron en segundo plano el cine local. Esto se une a la tercera respuesta, donde los encuestados cuestionan la calidad del cine nacional. Por ende, las producciones deberían trabajar en propuestas que llamen más la atención de los espectadores. Por ejemplo, cuando se le pidió a los encuestados nombrar su película ecuatoriana favorita la mayoría citó una producción de finales de los 90: Ratas, Ratones y Rateros. Esto indica que las producciones actuales y del período de estudio están teniendo problemas para conectarse con el público.

Finalmente, en relación a los parámetros definidos por el investigador Bruce. A. Austin citados por Adriana Cepeda en su publicación "El comportamiento del consumidor de cine: una revisión preliminar de la literatura" respecto a los factores que influyen en la selección de una película, en base a los cuales se construyó el levantamiento de la información a lo largo de la investigación se puede observar de acuerdo a los resultados que los siguientes factores son importantes para el consumidor ecuatoriano:

- *La influencia personal*: a través de los comentarios escuchados en relación a la calidad de las películas.
- *El tipo de historia*: en relación a la falta de coincidencia entre los géneros explorados por los cineastas locales y los preferidos por los consumidores.
- *Los elementos de producción*: en relación al personal en pantalla y fuera de ésta como los actores y el director al momento de seleccionar una película.

Conclusiones

De acuerdo a los datos levantados la principal razón para la baja de taquilla de producciones nacionales es una desconexión con el perfil del espectador local, desde la elección de géneros cinematográficos que no son los preferidos por el público, el desinterés por la trama de las propuestas presentadas,

la falta de promoción por canales adecuados y el no contar con elementos de producción atractivos, específicamente, actores reconocidos.

Mientras que, algunas de las razones que pudieron ser descartadas son los horarios de exhibición, ya que coinciden con los preferidos por el público, la objeción al contenido de las películas y la falta de espacios de promoción puesto que el medio principal de información son las redes sociales, las cuales son de fácil acceso para los realizadores.

En términos generales, los datos de la encuesta reflejan las preferencias del espectador local y sus rasgos de consumo, los cuales podrán ser tomados en cuenta a futuro por productores locales para mejorar el impacto de sus películas en la taquilla.

Referencias bibliográfícas

Cepeda, Adriana. «El comportamiento del consumidor de cine: una revisión preliminar de la literatura», *Revista Colombiana de Psicología* (2005) http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/psicologia/article/view/1223

El facilitador, de ficción documentada a drama político con tono policíaco. (Oct. 2013) http://www.andes.info.ec/es/cultura/facilitador-ficcion-documentada-drama-politico-tono-policiaco.html

García, María. «Estudio del comportamiento del mercado cinematográfico ecuatoriano en el año 2012 y de la injerencia de los planes de negocios para la generación de ganancias», *Revista Fotocinema* (Julio. 2015) 347-365. http://www.revistafotocinema.com/

El documental La Muerte de Jaime Roldós se estrena este viernes en los cines comerciales. (Agosto. 2013) http://www.andes.info.ec/es/cultura/documental-muerte-jaime-roldos-estrena-este-viernes-cines-comerciales.html

El cine ecuatoriano dice presente en el FCGD con la película Mono con Gallinas. (Noviembre. 2014). http://festivaldecineglobal.org/2014/el-cine-ecuatoriano-dice-presente-en-el-fcgd-con-la-pelicula-mono-con-gallinas/

'Mejor no hablar de ciertas cosas', mañana en los cines. *El Universo*, (Diciembre. 2012) http://www.eluniverso.com/2012/12/27/1/1421/mejor-hablar-ciertas-cosas-manana-cines.html

Para los cineastas ecuatorianos, la profesión sigue siendo arriesgada, *El Universo*, (Diciembre, 2012) http://www.eluniverso.com/2012/12/09/1/1421/cineastas-ecuatorianos-profesion-sigue-siendo-arriesgada.html

Pulir la obra hasta el infinito, (2013). http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/372/File/pdfs/SPONDYLUS/2013/Edicion%2089/nota02.pdf

Solot, Steve. «Mecanismos actuales de financiación de contenidos audiovisuales en Latinoamérica», Editora LATC. (2011)

Terán, Paula. «No robarás (a menos que sea necesario) Juventud, necesidad y los límites de La libertad», (s.f.) http://www.cosas.com.ec/2431-no_robaras__(a_menos_que_sea_necesario).html

Bazin, André. "Del festival considerado como una Orden".
Fuera de Campo, Vol. 1, No. 4 (2017): 103-107 (traducción de Geovanny Narváez).

DEL FESTIVAL CONSIDERADO COMO UNA ORDEN

André Bazin

Originalmente publicado en *Cahiers du Cinéma*, No. 48 (junio de 1955)

Traducido por Geovanny Narváez
Katholieke Universiteit Leuven
Leuven, Bélgica
geovanny.narvaez@student.kuleuven.be

Presentación del traductor

Este año se celebra la 70ª edición de Cannes, uno de los primeros y más importantes festivales de cine del mundo. Desde 1946, Cannes establece -de forma explícita e implícita- mecanismos, rituales y reglas que han definido una parte de estos eventos cinematográficos. André Bazin, en 1955, luego de la 8va edición, publica "Du festival considéré comme un ordre", en el número 48 del Cahiers du Cinéma. Es decir, en el cuarto año de la revista que él mismo fundara y cuyo primer número apareció en abril de 1951. En ese ensayo, Bazin hace un análisis sagaz de su propio terreno, como observador y a la vez cofrade, de lo que él considera una Orden. A través de la descripción y crítica de ritos y costumbres cuasi religiosos advierte las complejas aristas del modelo de Festival que se erige en el siglo pasado. Para aquel entonces, Cannes tenía otras formas de concebir el cine, por ejemplo no existían secciones paralelas o el Marché du film, y era aún dependiente de la diplomacia y estrategias geopolíticas en la selección de las películas.

En la actualidad, un sinnúmero de festivales, grandes y pequeños, se suceden en diferentes lugares; no obstante, sólo unos cuantos, como el de Cannes, celebran y otorgan prestigio cultural al arte cinematográfico a nivel mundial, es decir, a las películas participantes. Sin olvidar con ello los distintos sucesos que genera, para bien o para mal, este evento: flujos de capitales, reconocimientos individuales, glamour y espectáculo mediático. Varios mecanismos del festival canónico se mantienen, tales como las lógicas de distinción-diferenciación, algunos con ajustes a la globalización tecnológica-cultural de las últimas décadas, pero el principal, a pesar de todo, sigue siendo la celebración del cine.

En este nuevo milenio, la academia muestra un interés por los estudios de los festivales de cine (Film festival studies) a partir de las publicaciones de, entre otros, Marijke de Valck y Dina Iordanova. Este emergente campo de estudio es de carácter interdisciplinario y abarca estudios sociológicos, económicos hasta los propiamente cinematográficos. En este contexto, el ensayo de Bazin es considerado como uno de los textos fundacionales; por lo tanto, la versión en español aquí propuesta permitirá propiciar el debate en ambientes donde la investigación sobre cine deviene una cuestión trascendental.

Geovanny Narváez
Candidato a PhD (KU Leuven),
becario Senescyt-Ecuador

Del Festival considerado como una orden

André Bazin

Considerado desde el exterior, un festival, y específicamente el de Cannes, aparece como la empresa mundana por excelencia. Pero para los festivaleros, si oso decir, profesionales, como son precisamente los críticos, nada en realidad es de lo más serio, pero menos "mundano" en la acepción pascaliana del término. Por haberlos "hecho" casi todos desde 1946, he visto la progresiva puesta a punto del fenómeno Festival, la organización empírica de su ritual, sus necesarias jerarquizaciones. Me atrevo a comparar esta historia a la fundación de una Orden, y la participación total en el Festival a la aceptación temporal de la vida conventual. En realidad, el *Palais* que se erige en la *Croisette* es el moderno monasterio del cinematógrafo.

Se pensará tal vez que busco la paradoja. Para nada. Esta comparación se ha impuesto en mí por su propia cuenta al final de estos diecisiete días de piadoso retiro y de vida estrictamente "regular". Si la regla, en efecto, define a la Orden, conjuntamente a la vida contemplativa y meditativa, a la comunión espiritual en el amor de la misma realidad transcendente, el Festival es una Orden. Provenientes de todas partes del mundo, varios periodistas de cine se encuentran en Cannes para vivir allí dos semanas una vida radicalmente diferente a la de su vida privada, cotidiana y profesional. Primero, ellos están "invitados", es agradable pero sin embargo relativamente austero (los palacios son para los miembros del jurado, las vedettes y los productores). Ese lujo decente no excede de quien se exige su trabajo, y yo cambiaría varias celdas monásticas que conozco por una habitación en el hotel S. o M., ¡excepto las camas de madera, por supuesto! Pero sucede que un jurado de 1954, Luis Buñuel, se apresuró en cambiar su colchón en el Carlton por la mesa de madera sobre la cual está acostumbrado a dormir.

El aspecto más característico de la vida festivalera es la obligación moral y la regularidad de las actividades. El periodista se despierta hacia las 9 de la mañana. Con

su desayuno le dan el ritual del día, quiero decir las dos jornadas del Festival: los Boletines de la *Cinémato* y del *Film Français*. Allí se encuentran los oficios de la jornada. No se llaman *Laude*, *Matines* y *Vèpres*, sino "Aurora", "Matinée" y "Soirée". Puesto que al igual que el almuerzo se convierte en la segunda comida y que la cena suplantó en dos siglos el *souper*, las matinées del Festival son vespertinas y las soirées nocturnas. A cualquier hora tardía que se acueste, el Festivalero está de pie en las "Auroras", es decir para la o las sesiones privadas de 10h30. El oficio se celebra en una de sus capillas de la ciudad. Después de lo cual se regresa hacia la Casa-Madre para la Ceremonia del Casillero. Esto consiste en receptar al servicio de prensa los documentos del día, press-books de las películas presentadas e invitaciones que no han sido enviadas directamente a los hoteles. Entonces dan las doce y media del mediodía, la hora, en general, de una conferencia de prensa que brindará temas de reflexión para un almuerzo tardío. A las tres se encuentran en la fila para la película de la tarde en la basílica del *Palais*. El ritual de entrada vespertino es un tanto relajado, diré más bien el de la tarde. Salida hacia las seis de la tarde. El periodista del diario matutino de la mañana comienza entonces a pensar en el texto que enviará por teléfono hacia las 20 horas. Los otros tienen la mente más libre como para ir a los cocteles que se dan normalmente a las 18h30. Cena hacia las 20h30 como preludio de la ceremonia más importante de la jornada: la toma del hábito. De hecho, la Orden festivalera impone su vestimenta conventual, al menos para los oficios de la tarde. Yo tengo bastante antigüedad por haber asistido a la constitución de esta regla e incluso por haberla vivido. Esta regla no era facultativa durante los primeros festivales de Cannes y de Venecia. La nueva prensa y, menos visibles, algunos elementos de la prensa de pre-guerra con vínculos proletariados, simulaban el desprecio por el smoking. Incluso ocurría que el traje oscuro traía problemas. Yo les he visto cederse los unos a los otros. Hubo un año del préstamo, aquel smoking del amigo demasiado estrecho y con la solapa pasada de moda, luego al fin la entrada en la Orden. Hoy no solamente toda la prensa ha adoptado el uniforme sino que le parece muy natural. En cuanto a mí, lo declaro sin falsa modestia, el smoking me va bien, ¡sobre todo el blanco! Aunque el nudo de la corbata siempre me trae problemas. Pero el hábito no hace al monje, la clericatura nos es conferida mediante la máquina electrónica dispensadora de cartas inimitables que permiten atravesar la barrera. Una vez en los lugares santos, sin embargo, otra jerarquía aparece o, si se prefiere, una diferenciación funcional. Los periodistas tienen sus butacas reservadas cerca del escenario, entre la sexta y la décima fila. Si se los dejara libres se dirigirían hacia allí por la experiencia adquirida. Ellos desprecian el balcón, demasiado alejado de la pantalla y apenas bueno para los jurados y las vedettes. Sin embargo, es hacia el balcón que convergen todas las miradas. El resto es en vano, puesto que la

arquitectura del *Palais* de Cannes es un desafío a las costumbres festivaleras la cuales desean que el espectáculo sea primero en la sala e incluso desde el acceso. Los accesos del *Palais cannois* son ridículamente exiguos y convierten la entrada y la salida en una increíble desconcierto. Los años de mal temporal, el pisoteo bajo la lluvia es la catástrofe para las galas nocturnas de los invitados que no pueden entrar rápido. Venecia lo entendió, e hizo construir un inmenso pre-palacio donde uno tiene todo el tiempo libre de mirarse. En Cannes, al contrario, no se ha tomado en cuenta un vasto terreno baldío para unir el *Palais* con la *Croisette*, de manera que se torna en un absurdo irremediable. En cuanto al interior, falta otorgarle una cierta armonía de formas y colores. La posición del balcón en relación con las butacas delanteras priva a los espectadores que pagan su entrada del principal placer que vienen a buscar. Esto da a los periodistas un sentimiento adicional de superioridad. Ellos, los hastiados que no echan sino un vistazo distraído a Lollobrigida cuando tienen el indulgente favor de verla como yo les veo, perciben la gravedad que les hacen diferentes de esos pobres publicanos dispuestos a todo para ver a su ídolo. Para nosotros que sabemos que la religión necesita de estas pompas espectaculares, de esta liturgia dorada, sabemos también donde está el verdadero Dios, y si esas manifestaciones nos sugieren más lástima altiva o divertida que una indignación purificadora, es que sabemos que todo en definitiva vuelve a su más grande gloria.

Hacia la medianoche con treinta, se encuentran en la *Croisette* donde de inmediato se constituyen pequeños grupos en los bares cercanos para conversar, frente a una limonada, sobre las películas de la jornada. Una hora después todos vamos a dormir. A las 9 de la mañana tocan a la puerta, se trata del desayuno y el ritual del nuevo día. En el programa que acabo de describir se agregan las fiestas. Normalmente hay tres o cuatro destacables, de las cuales dos son importantes. El viaje a las Islas, con la sopa de pescado y el tradicional striptease de la *starlett* del año sobre las rocas, y la cena de clausura. Los accesorios pertenecen a las recepciones Unifrancia, Unitalia y a veces la Mexicana o la Española. Cada uno de esos banquetes-recepciones da lugar a pequeños dramas kafkianos, puesto que una parte de la colonia periodística se ve misteriosamente relegada. Los elegidos simulan una indignada compasión y reprochan con las víctimas la mala organización, única responsable de ese torpe olvido, pero en el fondo orgullosos de ser parte esta vez de los que no se olvidan. El peor episodio ocurrió el primer año con la memorable recepción soviética cuyas invitaciones habían sido al parecer sacadas de un sombrero. *Le Figaro* estuvo presente pero Sadoul no lo estaba. Me imagino qué tipo de explicación político-diplomática ocupó la tarde.

Desde el punto de vista litúrgico, la más importante de esas fiestas es la batalla de flores que acontece hacia la mitad del Festival, aunque esto constituye, sobre todo para los críticos, una tarde de diversión que les permite huir del Festival. De

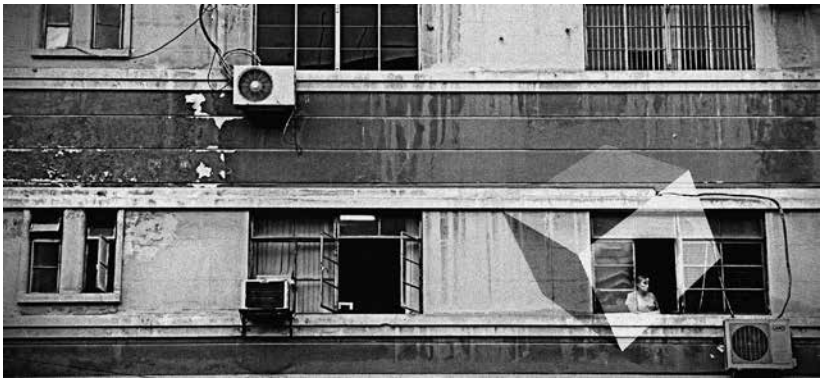
hecho, esto marca un cambio sensible del ritual cotidiano. Hasta este entonces el ritmo de las sesiones y de las festividades ha quedado relativamente tranquilo. Pero se precipita bruscamente desde la mitad. Las presentaciones privadas comienzan generalmente en ese momento y la mayor parte de aquellos que tienen apenas cinco u ocho días para consagrar al Festival llegan en la segunda parte, sabiendo que es la parte más animada. A partir de ese momento, la prueba es constante y cotidiana, y es entonces y, sobre todo, que el periodista lleva una vida monástica.

Quince o dieciocho días de este régimen bastan, lo aseguro, para desorientar a un crítico parisino. Cuando regresa a su hogar y retoma su trabajo habitual le parece, en verdad, volver de lejos y haber vivido mucho tiempo en un universo de orden, de rigor y de obligación. La evocación más intensa es el recuerdo de un retiro a la vez brillante y laborioso en el que el cine constituía la unidad espiritual, que de haber sido el afortunado elegido de la inmensa orgía de la cual encontrará con estupefacción el eco en las páginas de *Cinémonde* o de *Match*.

Maridueña, Tyrone. "Fuera de Campo #4: propuesta fotográfica".
Fuera de Campo, Vol. 1, No. 4 (2017): 108-113.

FUERA DE CAMPO #4: PROPUESTA FOTOGRÁFICA

Tyrone Maridueña
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
tyrone.mariduena@uartes.edu.ec



• Portada

Fuera de Campo #4 se presenta como una ventana que interpreta varias realidades. Desde el misticismo de una realidad quebrada en la misma realidad, hasta los puentes concluyentes de las estadísticas. Un performance artístico que trans-dimensiona como "vemos lo que vemos" y nos transforma; posteriormente regresamos nuestro imaginario social a la infancia vista desde las abstracciones de la crítica hasta la denuncia conflictiva de varias individualidades.

La portada desea representar las estéticas (argumentativas y de textura social) que están presentes en las páginas de la revista.

• El sentimiento del absurdo en el cine bélico de Stanley Kubrick

Citas del artículo

.....Los directores de estos films han utilizado la sensación de devastación, tragedia, y desesperanza que representa la guerra.

...la guerra como un atentado contra los derechos humanos o un conflicto que deshumaniza a los hombres, una lucha de poder impulsada por una violencia injustificada que arrasa naciones, etnias y minorías.

...(los soldados) no solo están siendo rapados sino que están siendo sometidos a un proceso común en el que pierden la identidad y la individualidad.

Argumento

La foto fue tomada en la cárcel antigua de Guayaquil, en uno de los que fue un espacio reducido para los presos de esa época, más que una puerta, deseaba que fuera como una ventana, desde la que "observamos" el mundo y somos atravesados por los conflictos que existen afuera y adentro. También intento redimensionar la simetría fetichista que Kubrick tiene en sus películas.

Quería rescatar el conflicto humano (del que también se habla en el artículo); y este lugar evocó esa crisis humana. Los rasgos de luz que se presentan en el suelo de la foto son esa calidez de esperanza envuelta en varios conflictos.

Nombre de la fotografía

Las ventanas no dan la bienvenida, 13/marzo/2017.

• Imagen de Caracas: ciudad, cine e impulso modernizador

Investigación

Con motivo de la celebración del cuatrocientos aniversario de la fundación de la ciudad de Caracas, un grupo de artistas venezolanos de variadas disciplinas, encabezados por el pintor venezolano Jacobo Borges, creó un espectáculo audiovisual que se llamó *Imagen de Caracas* (1968). Aunque se ha escrito poco sobre *Imagen de Caracas*, hasta hoy reverbera en la mente de muchos venezolanos. El espectáculo se estrenó el 22 de junio de 1968 en el antiguo barrio de El Conde, para lo cual se construyó un galpón en un recinto de cinco hectáreas. El recinto arquitectónico,

que se parecía a una colosal carpa de circo, se erguía sobre una base de casi una hectárea (treinta por treinta metros y tenía una altura de 27 metros). Algo así como un "campo de fútbol de ocho pisos" que alberga pantallas dos veces más grandes que las pantallas de cine normales. En el interior se encontraban cuatro torres que proyectaban simultáneamente películas de 35mm en pantallas gigantescas. Al entrar en este espacio el espectador se hallaba literalmente sumergido en imágenes, y también desorientado. Durante el espectáculo, que duraba algo más de dos horas, veía bajar cuarenta cubos gigantescos que interceptaban la proyección en las pantallas. Además, el espectáculo contaba con actores en vivo, como motorizados o policía a caballo, que interactuaba con la proyección.

Argumento:

"Imagen de Caracas" fue un performance de gran importancia en su momento y que arrastra un discurso crítico hasta ahora; poner en crisis el espacio, tiempo, el urbanismo, y la situación socio-política de Caracas. Reconstruyó los discursos poéticos espaciales y el de los que formaron parte de esta presentación. Sobre esto también deseo reflexionar con la fotografía propuesta para este artículo, la forma y el fondo convergiendo en las dimensiones de lo espacial, artístico, poético y urbanístico. Criticar y criticarme. En esta ocasión creo que el fotomontaje es una opción válida para representar la importancia de "Imagen de Caracas", su análisis y perspectivas.

Fuente de Investigación:

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

Nombre de la fotografía:

Agujeros dimensionales para el consumo, 24/marzo/2017.

• Notas visuales para comprender la representación de la infancia en el cine colombiano

Cita y análisis:

El artículo pone en crisis todo lo que contextualiza, conceptualiza, y/o estructura la imagen del niño dentro de las películas colombianas. Por tanto, hay varias citas que aportan a la fotografía su propia

argumentación, a continuación, una de las que más pienso la soporta:

En primera instancia, la metáfora de la 'representación' en Sfez (1995) y la 'mirada colonial o colonizadora' en Jameson (2002) vincula - en este particular a los discursos cinematográficos con las esferas subjetivas de la autonomía de la obra de arte en estrecha relación con la cultura que en palabras de Geertz (1996) señala que: '...la concepción de vida que tiene un pueblo aparece en muchos ámbitos; como el arte"; construyendo (re)flexivamente un sujeto-niño anidado en la dióptrica Descartiana que Agamben (2007) presenta como una teoría de la visión, según la cual: 'todo acto de visión es, en realidad, un juicio intelectual del sujeto (...) una reflexión del yo a partir de los signos sensibles; cuyo sujeto de la visión, adquiere el dominio de un yo pensante, que se encuentra, con respecto al ojo, en una posición análoga que se mira a sí mismo'.

Esta mirada es el artífice de revisar las tensiones de la niñez como un instrumento de dominación y de cosificación....

Otra cita:

...y, es justamente en el marco de lo 'culturalmente familiar' donde el corpus de análisis, converge como obras de artes grupales, adquieren relevancia y presentan elementos estéticos importantes para leerlas desde una composición social que se apoya en mensajes híbridos sobre la cultura y el papel de la infancia como: 'voz de la conciencia adulta', 'futuro', 'momento clave del desarrollo humano', y 'fundamento asistencial del estado'; imágenes culturales que nacen en un principio para traer a la memoria el objeto-niño que sobrevive en la historia como testimonio holográfico de una etapa de vida.

Argumento:

La foto original fue tomada en uno de los puestos que venden snacks y cosas para comer en el pasaje Illingworth de la Universidad de las Artes; la señora encontró un zapato de niño/a en la calle y lo colgó en su puesto para la 'buena suerte' y una 'buena venta'.

El zapato es lo obvio, y donde está amarrado, observo esos espacios en los que podemos reflexionar sobre esas brevedades que nos intervienen a diario: lo social, moral, cultural o político. Leemos las cosas como deseamos ser leidos.

Donde está ubicado, hace que el

ojo lea un vacío y los planos, y después el zapato.

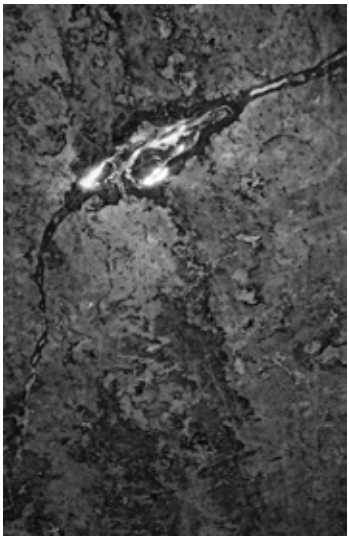
Nombre de la fotografía:

Pie plano, 18/julio/2016.

• Fragmentos de cuerpo y tiempo en *El misterio de las lagunas, fragmentos andinos*

Citas del artículo:

El misterio de las lagunas comienza afirmando su tendencia hacia las implicaciones cósmicas de la vida aparentemente simple en estos pueblos aislados. Sin ser muy explícito y sin recurrir a tropos demasiado sofisticados, Lichy logra extraer temas universales de la especificidad del contexto: tiempo y cuerpo, observado a distintas escalas, en constante conversación con el paisaje.



Palabra clave: cosmogonía andina.

Argumento:

El tiempo y el cuerpo son componentes importantes de este artículo. Mezcla el misticismo y la etnografía. La magia y las pausas musicales o silencios musicales, todo esto se teje a lo largo del documental según el autor.

Tiempo y cuerpo, son tesis constantes en el artículo. Visualizo este documental como un viaje hacia el misticismo y las pausas mentales que construimos dentro de nosotros, nuestro cuerpo y como se transforma en lo que vemos y se detiene en la eternidad.

Pienso que esta foto tiene una potencia simbólica por el tratamiento de la tierra y como una gota puede cambiar la textura de todo, y nos transforma. Como las lagunas, y las conexiones que poseen sus habitantes con la música, la tierra, la ancestralidad. Deseaba fortalecer este vínculo, por eso lo brusco de la textura de cemento como si fuera una lectura topográfica del pueblo atravesado por el lago.

Nombre de la fotografía:

Sobre la tierra, y una gota. 31/marzo/2017.

• Relación perfil del espectador de cine ecuatoriano y el grado de aceptación de las producciones nacionales e strenadas en el periodo 2012-2013

Este es un análisis estadístico, la imagen desea reflejar ese borde marcado que existe entre el realizador y el consumidor de cine ecuatoriano.

Nombre de la fotografía:
Memento, 31/marzo/2017.

Plaza, Rafael. "Sobre el estreno de Killa y la presencia del idioma kichwa en el cine ecuatoriano".
Fuera de Campo, Vol. 1, No. 4 (2017): 114-117.

SOBRE EL ESTRENO DE *KILLA* Y LA PRESENCIA DEL IDIOMA KICHWA EN EL CINE ECUATORIANO

Rafael Plaza Andrade
Universidad de las Artes
Guayaquil, Ecuador
rafael.plaza@uartes.edu.ec

"Inti, shina mana rikcharikpika, wakin runakunaka wañuytami wañushka yuyashkakunami.
Tawka patsak watakuna ña yallishkapimi, runakunaka killamantami tutayashka kashkata yachak chayashka. Killami intipa ñawpakta, intita killpashpa yallishka kashka. Kunanpi mishu shimipika, kay killamama tutayaytaka "eclipse" shutiwanmi riksinchik." [1]

"Cuando el sol no despertó, algunos imaginaron que había muerto.
Cientos de años más tarde, los hombres supieron que esa oscuridad había sido un gesto de la luna, que al pasar frente al sol le impidió iluminar la tierra. A esa oscuridad le llamaron eclipse."[2]

Desde el año 2010 el colectivo de artistas *Runacinema*, compuesto por directores, guionistas, fotógrafos y actores puruhás, kichwas y otavalos, comenzó a producir diversos proyectos audiovisuales entre los que se incluía la película *Killa*, escrita y dirigida por el cineasta Alberto Muenala. En aquel tiempo cuando se empezó a filmar, el guión llevaba el título de *Killa Ñawpamujun - Antes que salga la luna*. Luego de haber ganado los fondos del CNCine en la categoría de producción de largometraje de ficción, y de incluso haber lanzado un *teaser* del proyecto en

1 Marta Bulnes V. y Alberto Conejo, *La lluvia, el granizo y los dioses de Huarochirí* (Quito: Abrapalabra Editores, 2002), 21.
2 Marta Bulnes V. y Alberto Conejo, *La lluvia, el granizo y los dioses de Huarochirí* (Quito: Abrapalabra Editores, 2002), 30.

marzo de 2011, el filme entró en un largo proceso de reescritura del guión, cambio de actores, filmación de nuevas escenas y postproducción que extendería su estreno hasta el año 2017. La película trata sobre la persecución que experimenta un fotógrafo kichwa luego de obtener imágenes que comprometen la explotación minera de una empresa en una comunidad, y cuya publicación también pone en riesgo la relación amorosa que lleva con una joven periodista. Fue filmada entre las ciudades de Ibarra, Quito y Otavalo. Una gran parte del grupo de especialistas técnicos y artísticos que trabajaron en la cinta pertenecen a *Runacinema*. La mitad de los diálogos son en lengua Kichwa; convirtiendo a este proyecto, en una de las pocas producciones filmadas en este idioma que hayan logrado ser promocionadas a través de la televisión nacional y podido ser presentada en pantallas como las de Ochoymedio en Quito, y a la vez ser un producto realizado por profesionales propios de la región.

El director Alberto Muenala, nacido en Otavalo en 1959, realizó desde 1980 estudios en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos - Universidad Nacional Autónoma (CUEC) de México, donde se graduó. Es miembro fundador del colectivo *Runacinema*, y desde su primer cortometraje de ficción en 1989, *Yapallag*, en el que narra cuentos de la tradición oral kichwa, filma en su propio idioma junto a jóvenes de distintas comunidades. En 1992 realizó el documental *Allpamanta, causaymanta, jatarishun (Por la tierra, por la vida, levantémonos)* con el que registraba los quinientos kilómetros de marcha que recorrieron habitantes de una comunidad en la búsqueda de legalizar sus tierras. Muenala ha trabajado en más de treinta proyectos documentales o de ficción a lo largo de su carrera, siempre intentando conseguir que los propios realizadores de estas regiones tengan la posibilidad de recrear historias y personajes que reflejen su imagen, su lengua y sus costumbres. Es así que dentro de la narración de *Killa*, están incluidas escenas que describen leyendas o rituales propias de las comunidades kichwas.

El colectivo de artistas *Runacinema*, cuya base se encuentra en Otavalo, cuenta entre sus miembros también a Diego Cabascango, director y editor; José Espinoza, guionista y realizador; Segundo Fuérez, realizador y animador; Patricio Cepeda, realizador y guionista; Humberto Morales, actor y guionista o Frida Muenala, directora, fotógrafa y quien ejerce como montadora de *Killa*. Todos han realizado diversos proyectos antes y después de la creación de la agrupación, como los cortometrajes de ficción *Ayllu, Yachak, Apaylla, Ella*; o los documentales *Pawkar Raymi, el encuentro de Otavalos, o Huellas del tiempo*; e incluso un corto animado titulado *Yaku Wiki;* entre muchos otros. Estos audiovisuales plasman la filosofía compartida por los integrantes del grupo, en la que intentan producir un cine incluyente, generador de conciencia, y crear una voz de identidad para sus pueblos.

> El poeta, el narrador, el músico, como otros artistas y sabios del pueblo Kichwa, [...] antes de ejercer su oficio a menudo pasan por un baño ritual en las cascadas o fuentes sagradas.[3]

El ritual que se menciona en el texto sobre este párrafo es representado durante una escena de la película *Killa*, cuando el protagonista debe tomar una decisión importante y visita a su padre para consultar su sabiduría para que lo ayude a obtener una respuesta. De igual forma, el cine en idioma kichwa representa las tradiciones e historias ancestrales de sus pueblos, intentando conectarlas con temáticas actuales de su realidad. El cortometraje animado de 2009 *Yaku Wiki (Lágrimas del agua)* de Segundo Fuérez, presentado en países como Alemania, Francia y Estados Unidos, y que recuerda por su temática a *L'homme qui plantait des arbres* (1987) de Frédéric Back, es un ejemplo de esta consigna. Incluso fuera de *Runacinema*, otros directores como el puruhá William León mantienen una filosofía similar en cuanto a la aproximación del tratamiento de sus producciones audiovisuales. Por más de diez años ha producido largometrajes y cortos en los que conjuga el kichwa y el español, y adaptado leyendas de su comunidad en cortometrajes como *Atun Aya* y *Pillallaw*, este último exhibido en Alemania y Finlandia, y que continúa con el objetivo de filmar cine en su lengua nativa.

La utilización del idioma kichwa no debería ser un factor que limite en ningún aspecto un proyecto, pues su uso puede ser aprovechado de manera que se acople a las circunstancias en las que se presenta a un personaje determinado. Este es el caso del cortometraje *Anzu Hawa Pacha* (2015) de Cristina Castillo, que con un maravilloso trabajo de fotografía de Miguel Imbaquingo, nos introduce a la realidad de Anzu, una joven estudiante de la provincia de Napo, que se encuentra en la disyuntiva de la posibilidad de salir de su comunidad o continuar con la relación que mantiene con un joven de la localidad. Este trabajo con guión de Viviana García propone una historia en la que el idioma kichwa encaja con naturalidad en la trama en situaciones fácilmente identificables por el público.

De la misma manera el formato documental posibilita que la lengua kichwa fluya con relación a los diferentes tipos de propuestas, como se da en el largometraje documental *Mindalae* (2012) de Samia Maldonado. Este filme nos cuenta la historia de los viajeros comerciantes kichwas – otavalos que han partido históricamente desde la región hacia todas partes del mundo, convirtiendo a sus artesanías y música en un referente internacional. Este proyecto fue realizado con apoyo de la Unesco y auspiciado por APAK (Asociación de productores audiovisuales Kichwas), una entidad creada para difundir el patrimonio cultural de los pueblos nativos del país a través de medios audiovisuales.

3 Ruth Moya y Fausto Jara, *Taruka la venada – Literatura oral kichwa* (Quito: Ministerio de Educación, 2009), 13.

El Encuentro Nacional de realizadores de los pueblos y nacionalidades del Ecuador, que se realiza desde el 2014, reúne a creadores de audiovisuales con estas características, e incluye mesas de trabajo, charlas y debates que buscan generar conversaciones sobre políticas de producción y distribución del cine realizado por estos profesionales. Este tipo de eventos junto a asociaciones como APAK o *Runacinema* son los que permitirán que se continúe y se fomente la realización de proyectos audiovisuales en lenguas nativas, y que con el apoyo de fondos nacionales para el arte cinematográfico se consolide un proceso en el que este tipo de trabajos logren una mayor calidad y por lo tanto notoriedad tanto en nuestro país como internacionalmente. Así como apreciamos el éxito de películas *como 7 cajas* (2012) de Juan Carlos Maneglia y Tana Schembori, filme paraguayo que mezcla español y guaraní; las películas del holandés Rolf de Heer, filmadas en Australia en donde están presentes lenguas aborígenes como el maorí; la canadiense *Atanarjuat* (2001) de Zacharias Kunuk, hablada totalmente en Inuktitut y protagonizada por gente del pueblo Inuit; y recientemente *Tanna* (2015) de Martin Butler y Bentley Dean, la co-producción de Australia y Vanuatu, hablada exclusivamente en Nauvhal, de esa misma forma podemos alejarnos de prejuicios injustificados y empezar a observar, incluso con una conciencia evaluadora, nuestro cine en lenguas nativas como lo que es, otro tipo de expresión que forma parte de nuestra cinematografía nacional.

Referencias bibliográficas

Moya, Ruth y Fausto Jara. *Taruka la venada – Literatura oral kichwa*. Quito: Ministerio de Educación, 2009.

Bulnes V., Marta y Alberto Conejo. *La lluvia, el granizo y los dioses de Huarochirí*. Quito: Abrapalabra Editores, 2002.

Biografía de los autores de los artículos

Isabel Arredondo es Magister en Crítica de Cine (Universidad de Concordia, Montreal) y doctora en Literaturas Hispánicas (Universidad de Berkeley, California). Profesora de Cine Latinoamericano (Plattsburgh, Universidad Estatal de Nueva York). Ha desarrollado investigaciones sobre las directoras de cine en América Latina, festivales de cine y cine Super 8 y cine experimental venezolanos. Autora de *"Palabra de Mujer": Historia oral de las directoras de cine mexicanas (1988-1994),* de 2001, y *Motherhood in Mexican Cinema 1941-1991* (2014).

Ricardo Azuaga es Doctor en Comunicación Audiovisual (Universidad de Valencia, España). Profesor asociado de la Cátedra de Teoría y Análisis Fílmico y Cinematográfico (Universidad Central de Venezuela). Crítico de cine. Colaborador del diario Últimas Noticias con la columna *El dedo en el ojo*. Coordinador del libro *Diversidad en los Estudios Cinematográficos* y colaborador en *Cine documental en América Latina* (Paulo Antonio Paranaguá, Coord.) y *Miradas desinhibidas: el nuevo documental iberoamericano 2000/2008* (Madrid, Ministerio de Cultura).

Elvira Blanco es investigadora y productora creativa, Master of Arts en Media Studies de The New School, Nueva York, y Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Monteávila, Caracas, donde también fue profesora. Actualmente es editora de contenido audiovisual en la plataforma de arte contemporáneo *Backroom Caracas* e investiga sobre políticas de circulación de la imagen en Suramérica. Vive en Ciudad de México.

Carlos Daza es Licenciado en Pedagogía Infantil de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas; finalizó la cursada de la Maestría en Comunicación y Cultura en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. En el momento, se encuentra concluyendo su tesis "Representaciones e imaginarios de la infancia en el Cine Colombiano Reciente: Balance de una década 2003-2013".

Luis Finol Benavides es Doctor en Teorías, análisis y documentación cinematográfica. Premio Extraordinario por la tesis: Las claves de lo siniestro en el cine de Stanley Kubrick. Es investigador en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid en el Departamento de Publicidad y Comunicación Audiovisual II. Actualmente es realizador de la Plataforma de Divulgación Científica (UCM) y Premio joven de cine científico en la Bienal de cine científico de Ronda 2014 por el documental: Tintoretto: el paraíso en restauración.

María Emilia García Velásquez es docente de la carrera de Artes Audiovisuales en la Universidad Católica Santiago de Guayaquil. En el año 2007, obtuvo el título de Licenciada en Comunicación Social con mención en Comunicación Audiovisual en la misma Universidad. Luego, en el 2013 obtuvo el título de Master in Fine Arts in Film, en la Universidad Central de Florida. Actualmente, es miembro de la Casa de la Cultura Núcleo Guayas, en la sección Comunicación.

Llamado para artículos

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.
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 clave en el idioma original del artículo e inglés (entre 2 y 6 palabras clave).

   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, Aceptar con pocas correcciones o Rechazar.
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 quien decidirá si se nombra un nuevo grupo de árbitros o si más bien se mantiene la decisión de los árbitros originales.

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 2cm y letra tamaño 10 puntos (no usar cursivas en los bloques de citas), La comilla doble (") es para uso exclusivo de citas y 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 imáges 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 Biliografía (al final del texto)	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 Jophn Knoxx Press, 1996), 14.
Referencia en nota (artículo de revista)	María José Hernández Guerrero, "Presencia y utilización de la traducción en prensa española", *Meta* 56, no. 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.

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 la sección Instrucciones para los autores, incluida en cada número y en su página web.
4. *Fuera de Campo* tiene un sistema de apelaciones claramente identificado en la sección Instrucciones para los autores, 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. 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

Esta revista se produjo en la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones, se terminó de imprimir en *El Telégrafo-E.D.,*
de Guayaquil, en enero de 2017, y se imprimieron 1000 ejemplares.
Familias tipográficas: Chronical y Uni Sans.