

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Estéticas y representaciones desde el *insilio*

La migración venezolana en el Laboratorio audiovisual “Noticias desde ninguna parte”

Esteban Fernando Lema Paspuel

Tutor: Iván Fernando Rodrigo Mendizábal

Quito, 2025

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra No comercial Sin obras derivadas	
-------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------

Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Esteban Fernando Lema Paspuel, autor del trabajo intitulado “Estéticas y representaciones desde el insilio: La migración venezolana en el laboratorio audiovisual Noticias desde ninguna parte”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Maestría en Comunicación, Mención Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que, en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

20 de marzo de 2025



Firma: _____

Resumen

Esta investigación aborda el cine de no ficción como una herramienta esencial para explorar los imaginarios relacionados con la migración venezolana, mediante el análisis de cuatro cortometrajes producidos en el país entre 2020 y 2022. En un contexto de profunda crisis política, económica y sanitaria, estas obras reflejan la experiencia del éxodo y sus repercusiones emocionales, psicológicas y sociales. Específicamente me remito al análisis del “insilio”, como concepto que hace referencia a la experiencia de aquellos que, aunque no emigran, viven una especie de exilio emocional debido a la pérdida simbólica de su lugar de origen y de las personas que lo habitan, reflejándose en temas como la melancolía, la nostalgia, las despedidas, la incertidumbre, el desarraigo y la búsqueda de un “otro lugar”. Para llevar a cabo este estudio, se recurre a los estudios visuales y el concepto de auto etnografías filmicas, como una confrontación dialógica entre la “realidad” y la subjetividad de los realizadores. En este sentido, el análisis se enfoca especialmente en cómo estos filmes desafían los estereotipos y las representaciones hegemónicas de la diáspora, abriendo espacio para nuevas estéticas y narrativas que permiten contar la historia del país desde una perspectiva alternativa. Como resultados, concluyo que, aunque estas obras no implican un cambio radical en el paradigma del cine nacional, su valor radica en una ruptura de los discursos mediáticos convencionales, prescindiendo el fetichismo de las tragedias o los estereotipos de la violencia; proponiendo un cine introspectivo, sensible y profundamente político, que los convirtiera en una forma de resistencia frente a un contexto social y político opresivo. Finalmente, también propicia el surgimiento de nuevas formas narrativas y estéticas y con ello se ha favorecido la creación de un público más reflexivo y crítico, en medio de un fenómeno impulsado por la conectividad digital y el acceso a plataformas que permiten la interacción dentro de la diáspora venezolana, generando un ecosistema de discusión y consumo del arte venezolano. En consecuencia, este estudio abre la puerta a futuras investigaciones que profundicen en la comprensión de los imaginarios sobre migración, identidad e historia en Venezuela, abriendo nuevos caminos para el análisis del cine como herramienta de reflexión y resistencia.

Palabras clave: imaginarios migratorios, autoetnografías filmicas, cine de no ficción, cineastas venezolanos, representación cinematográfica

A mis padres, Giovanna y Alfredo, por la sabiduría compartida, brújula en el desvío,
raíz en el viento, abrigo en el tránsito.

A Sofi y Oli, por enseñarme a mirar con ternura y habitar la complicidad; por sostener
este tránsito compartido, familiar y rebelde.

A mi tía Silvana, por el apoyo que no se anuncia pero siempre llega, paciente, como la
lluvia que sabe dónde hace falta.

A Elsy, Jesús y Lionel, por recordarme que cuidar también es viajar, y que el amor,
cuando se queda, expande.

A mi hermano Luis, por su coraje empeinado, capaz de alumbrar incluso los territorios
más áridos.

A Li Keith, por abrir una grieta en la realidad desde donde la poesía se volvió hogar.

A Belimar Román y Andrés Agustí, por encender en mi el fuego del cine que toca lo
real.

Al Laboratorio Noticias Desde Ninguna Parte, por ser territorio donde el cine
venezolano insiste en contarse desde otras voces y miradas, tercas y luminosas.

Agradecimientos

A las familias Lema Conejo y Paspuel Yar, por los paseos, los domingos en casa de los abuelos, las bienvenidas, las fiestas encendidas, las despedidas y los encuentros más allá de las fronteras. Gracias por ser motor y refugio, por esa terapia de vida que me ha permitido ensayar, desde lo íntimo, la memoria del andar que también es la historia de nuestra familia.

A las familias Paspuel Paspuel y Kowii Alta, cuya hospitalidad, cariño e inmensa generosidad han sido cimiento y sostén de este trabajo. Sin ustedes, este viaje no habría podido encontrar su cierre.

A Ati Amaru Maldonado, ayllu del corazón, kumbari y familia elegida, gracias por hacerme sentir en casa, por sostener, acompañar y resistir conmigo. Pay por el aguante.

A Ángel Rodríguez, hermano de vida, tus palabras y tu presencia han sido ancla en los días más difíciles. Gracias por sostenerme con afecto cuando más lo necesitaba.

A Saúl Moreno, Josué Bruno e Inti Chay Santos, por las conversaciones sinceras, por los consejos que siempre llegan a tiempo, por la fuerza compartida desde nuestras vidas ahora esparcidas por el mundo.

A Rober Calzadilla, María Ruiz y Carolina Dávila, por la generosidad con su tiempo y saber, por abrirme las puertas del universo que es el Laboratorio “Noticias desde ninguna parte”, y permitir que algo de esa labor enorme se cruce también en mi camino.

A los realizadores Gabriel Ávilan, Jeilin Espinel, Endry Brito y Sofía Armand, gracias por la confianza, por abrirme la intimidad de sus procesos, por dejarme mirar y sentir con ustedes. Este trabajo también les pertenece.

Tabla de contenidos

Figuras	11
Introducción	13
Capítulo primero: Cartografías teóricas	19
1. Representación, imaginarios y cine de no ficción	19
2. Cine desde el yo, cine ensayo,	22
3. Marco metodológico	29
3.1. Sobre los estudios visuales	29
3.2. Sobre la elección de los cortos y su análisis	32
3.3. Lugar de enunciación	34
Capítulo segundo: Cine venezolano, contextos, representaciones y narrativas	37
1. Imaginarios que cuentan a un país, breve historia del cine venezolano	38
2. Crear desde el insilio, aspectos enunciativos y procesuales del laboratorio	50
Capítulo tercero: Padecer el insilio: Memoria reciente del laboratorio NDNP	58
1. El regreso de Endry Brito	59
1.1. Las dolencias mentales del emigrado (nivel contextual)	59
1.3. El habitar de dos puertos: La heterocronía migrante (nivel enunciativo)	64
2. Reminiscencia de Gabriel Avilán	67
2.1. La vejez y los recuerdos de lo que se ha visto partir (nivel contextual)	67
2.2. Un ave observa dentro de su jaula: La cámara contemplativa de Avilán (nivel morfológico-compositivo)	69
2.3. Ecos que dibujan un contexto: La nota de voz como recurso narrativo (nivel Enunciativo)	72
4. <i>Arena de Naufrago</i> de Jeilin Espinel	73
3.1. Un retrato de la migración y la identidad (nivel contextual)	73
3.2. El acto performático del autorretrato en un diario de viaje (nivel morfológico-compositivo)	75
3.3. ¿Y si espero un poco más? Reflexiones sobre una posible partida (nivel enunciativo)	77
4. Flores de Apamate de Ana Sofía Armand	78
4.1. Sobre el insilio y la maternidad (nivel contextual)	79
4.2. Las limitaciones del contexto en función del argumento (nivel morfológico-compositivo)	80

5.	Identidad (es) nacional(es): Los umbrales de la representación cinematográfica.	84
5.1.	El cine como reflejo más allá de la representación de un país	85
5.2.	Nuevas sensibilidades, nuevas identidades para contar	87
5.3	Contar como acto político, contar pese a todo	89
	Conclusiones	93
	Lista de referencias	97

Figuras

Figura 1. Fotograma <i>El regreso</i> . Reencuentro de Endry con su madre a la salida del hospital psiquiátrico.....	58
Figura 2. Fotograma <i>El regreso</i> . Sombra de la madre de Endry en la playa de Uruguay.....	59
Figura 3. Fotograma <i>El regreso</i> . Las playas de la Guaira cerca del aeropuerto.....	63
Figura 4. Fotograma <i>Reminiscencias</i> . Canarios en la casa de los padres de Gabriel.....	66
Figura 5. Fotograma <i>Reminiscencia</i> . Ventana del Departamento de Gabriel.....	68
Figura 6. Fotograma <i>Reminiscencia</i> . Zamuros desde la ventana	70
Figura 7. Fotograma <i>Arena de náufrago</i> . Gaviotas en el cielo	72
Figura 8. Fotograma <i>Arena de náufrago</i> . Silueta de Jeilin a contraluz	74
Figura 9. Fotograma <i>Arena de náufrago</i> . Verso sobre encuadre cinético	76
Figura 10. Fotograma <i>Flores de Apamate</i> . Olivia en el patio de su casa,.....	77
Figura 11. Fotograma <i>Flores de Apamate</i> . Vela encendida durante un apagón	79
Figura 12. Fotograma <i>Flores de Apamate</i> . La sombra de Olivia mostrando sus obras.....	82

Introducción

La expresión artística siempre actúa como un repositorio de universos culturales, del que brotan lecturas estéticas, históricas y políticas que revelan una fracción de un espacio-tiempo determinado. El cine no escapa a esta dinámica; cumple una función reflexiva que articula lo material y lo imaginario de un grupo humano al mostrar sus sensibilidades, cuestionamientos y, al mismo tiempo, fragmentos de lugares, cuerpos y objetos, ya sean reales o recreados. Por esta razón, utilizo el cine de no ficción como un espacio prolífico de análisis para sistematizar las representaciones visuales asociadas a los imaginarios de la migración. Para ello, me baso en los estudios visuales, con el fin de explorar las cuestiones narrativas y estéticas que permiten develar cómo se transforman y traducen los imaginarios que configuran la realidad de un país.

Así pues, la investigación aborda el escenario venezolano mediante el análisis de cuatro cortometrajes producidos en el país entre 2020 y 2021 en el laboratorio audiovisual *Noticias de Ninguna Parte* (NDNP). Estas obras funcionan como universo de análisis, siendo retratos de un momento histórico que conjuga una sostenida crisis estructural: el éxodo de millones de personas y que además sucede en medio de la crisis sanitaria del COVID-19. El objetivo es, pues, descubrir a través de las imágenes creadas cómo se comprende y comunica este escenario, cómo se ha visto transformada la creación cinematográfica en el país y, por último, si es posible afirmar que existen unas nuevas representaciones y estéticas migratorias.

Ahora bien, estos planteamientos abren una serie de preguntas que guían esta investigación. La principal de estas interrogantes es la siguiente: ¿De qué manera el fenómeno migratorio está permeando el imaginario social y cómo está siendo representado en las producciones audiovisuales del Laboratorio “NDNP”? De esta pregunta general se desprenden las siguientes: ¿Cómo el laboratorio podría ser un gestor de nuevas estéticas y formas de producción en el país? Y ¿cómo, a través de esta cartografía que mira desde dentro y fuera del país, es posible hablar de un cambio de paradigma o aporte en las representaciones que aborda el cine venezolano?

Adentrarse en la complejidad migratoria venezolana requiere observar la fuerte crisis política-económica que atraviesa el país desde hace más de una década. Aquel lugar que a principios del siglo XX fue considerado como una maqueta de modernidad, bienestar y progreso, hoy es apenas una fotografía descolorida y nostálgica de ese lejano pasado deslumbrante. Pobreza generalizada, desabastecimiento de alimentos, deterioro

del sistema de salud y educación, fallas en los servicios públicos y una inflación de la moneda insostenible. Así como la pérdida del estado de derecho, la censura y la persecución política han ocasionado un deterioro sistemático de la vida que se ve reflejado en un innegable desgaste psicológico y emocional que atraviesa sentires, miradas y maneras de contar y contarse desde la individualidad y el colectivo.

En respuesta a esto, la idea de migrar se ha ido entretejiendo de forma cada vez más profunda en los imaginarios y discursos sociales de la última década. Alrededor de 8 millones de personas han salido del país, sin distinción de estratos sociales, generación, género y estrategias de salida. Así pues, el país comienza a describirse desde estas fracturas. Aquellas representaciones que aludían al país de vastos recursos, de playas paradisíacas, de misses, de modernidad, se convierten en el lugar donde ocurrió la peor crisis de la región suramericana, el fracaso de la izquierda, el país de los migrantes o el país de los delincuentes de exportación. Todo ello va configurando agencias, subjetividades y, sobre todo, cuestionamientos sobre cuáles rasgos identitarios, ahora en permanente construcción y tensión, definen lo venezolano.

Este fenómeno ha ocasionado que se fijen capas de sentido que han inspirado o permeado muchas de las piezas artísticas de la última década, en este caso las del cine de no ficción producidas por venezolanos dentro y fuera del país. Con ello se reafirma, una vez más, el indisoluble vínculo entre la creación artística y los contextos histórico-sociales de producción. Así pues, mi investigación se despliega en el reconocimiento de estas capas, abordándolas a partir de obras audiovisuales realizadas dentro del país. Se trata de un panorama vivido desde el espacio del *insilio*, es decir, el espacio de la pérdida y la ausencia, un equivalente al exilio, pero de los que no se fueron y también viven vidas escindidas, esperando que sus familiares estén bien, recibiendo sus ayudas o aguardando pacientemente a que pronto los lleven con ellos.

El *insilio* para Velásquez Rocca (2017, 407) es descrito como aquella dimensión que impone “distancias en la intimidad”, como aquello que vive un ser que tiene una condición desplazada “pero cuenta con los materiales volátiles de la identidad para hacer hogar [...] un deseo cambiante pero permanente de ‘otro lugar’, una característica tensión hacia otra parte”. Podríamos describirlo como una migración dentro del propio país, de adentro hacia adentro, donde prevalece un clima de diáspora, que, aunque no está exactamente relacionado con el irse, también implica un tránsito, una pérdida, un desplazamiento psíquico y emocional. Su emergencia tiende a ocasionar un estado de melancolía permanente, una nostalgia detenida en un pasado inamovible en el que es casi imposible vivir. Es el deseo de llenar de sentido lo que les rodea.

Para develar esta sensibilidad desde el *insilio*, me remito al registro audiovisual de no ficción, aprovechando su capacidad de actuar como prolongación de la mirada. Tal como sugiere Godard (2010), el cine filma la muerte, a diferencia de una pintura que por su naturaleza es inmóvil; el cine capta la vida, el movimiento y el lado mortal del hombre. Por eso el país puede ser descrito desde historias cotidianas que abrazan lo migratorio, desde la añoranza, la pérdida, la libertad, la juventud, el hogar, las salidas y los regresos. Todos los caminos que se entrecruzan con el habitar en el país, un país con clima de diáspora, un país de exilio que se retrata mediante el audiovisual.

Los cortos suceden en medio de un abandono sistemático de la producción audiovisual en el país. Los recortes presupuestarios y pocos apoyos institucionales y legislativos, la decadencia de las escuelas públicas de cine, la censura sofisticada y los cada vez más reducidos espacios de proyección, los cuales han ocasionado un decrecimiento visible en el aún joven cine venezolano. En dicho contexto, surge el Festival de Cine Documental Caracas DOC, uno de los pocos espacios de muestra y competencia exclusiva de cine de no ficción en el país. En el 2020, durante la pandemia, se funda el laboratorio *Noticias de Ninguna Parte* NDNP como una iniciativa que convocó estudiantes y realizadores emergentes venezolanos, dentro y fuera de Venezuela, a una dinámica de creación colectiva e individual. La intención principal del proyecto fue cartografiar al país a partir de correspondencias fílmicas que entablaran un diálogo entre *lo íntimo y el país*.

Así pues, me resulta pertinente el análisis de los filmes del laboratorio porque los considero como la memoria reciente de este complejo escenario actual. Estos productos defienden un cine íntimo que recurre a lo sensible y afectivo, lo cual acerca a realizadores, investigadores y espectadores a perspectivas temporales de nuestro mundo (Álvarez 2018, 109-22). En este caso, escogí cuatro videos que retratan de manera sublime los retazos de procesos migratorios: *El regreso* (7:13., 2022) de Endry Brito aborda las dolencias mentales; *Reminiscencias* (10:25., 2021) de Gabriel Avilán sobre el olvido y la vejez; *Flores de apamate* (5:55., 2021) de Ana Sofía Armand, las maternidades y los futuros, y, por último, *Área de naufrago* (6:30., 2022) de Jeilin Espinel, sobre el país como un lugar vaciado de sentido. En estas historias personales se cruzan y dimensionan alegorías comunes que permiten intuir que se está consolidando un nuevo imaginario estético y narrativo para el cine venezolano.

Las historias escogidas son concebidas como ejercicios autoetnográficos, ya que permitieron establecer conexiones entre lo personal y lo sociocultural, partiendo de una importante carga afectiva y una tendencia a la experimentación. En este sentido, se

recurrió al visionado de los filmes para entenderlos desde un nivel de análisis narrativo-estético. También dediqué un espacio a las entrevistas a los realizadores y tutores del laboratorio, además de volver a mi experiencia como parte del equipo de uno de los cortos escogidos. Esto comprende la propuesta del análisis visual en este trabajo, que parte de una fracción de interpretación de la obra y otra, interpretar las motivaciones de los cineastas, conocer por qué crearon estas imágenes, por qué se emocionan con ellas y por qué las defienden a veces a un alto precio (Bal 2016, 34-35).

Este análisis siempre está en contrapunto con el contexto complejo donde se suscitaron, lo sanitario, económico y político que imposibilita dinámicas de sociabilidad y productividad convencionales. Por lo que cobran un valor agregado cuando se piensa en un escenario donde parece estar todo en contra de crear. Así que también surge una discusión sobre la democratización tecnológica y la posibilidad de realizar obras audiovisuales con requerimientos mínimos. Sobre las posibilidades del cine de no ficción y su potencia al fusionarse con las técnicas de ficción, el *found footage* o las técnicas mixtas. O el cuestionar los regímenes visuales que homogenizan y exigen cánones estéticos y narrativos a las producciones audiovisuales.

Además, conforman un esfuerzo por encontrar otras maneras posibles para narrar el éxodo venezolano, el cual ha sido abordado por una matriz mediática avasalladora, repleta de producciones periodísticas, análisis estadísticos, informes académicos o desde espacios de arte privilegiados fuera del país, los que no dejan ver en sus marcos de objetividad la complejidad de aún radicar en el país. Así mismo, la censura y la opacidad gubernamental que se esmera por maquillar u ocultar las verdaderas condiciones de la gente, lo que conlleva a un ejercicio constante de manipulación donde los silencios o la hipervisibilización terminan por reproducir imágenes estigmatizantes y simplificadoras que suprimen las complejidades de la vida de los venezolanos en la actualidad.

Los filmes van entrelazándose, cuestionando, confrontando y resignificando las retóricas oficiales sobre el fenómeno migratorio y el deterioro del país. Ofrecen evidencias sobre los efectos a nivel psicológico del insilio/exilio que son reflejados a través de dolencias mentales, rupturas forzosas de núcleos familiares, cuestionamientos identitarios, el peso mediático de la nacionalidad venezolana, entre otros caminos expresivos. Estos temas viajan de lo micro a lo macro en una cartografía doliente de una parte de la realidad venezolana contemporánea, e incluso como una actualización del oficio y de la imagen del país. Su trascendencia radica en el sentido simbólico que tienen; crear se convierte en un acto de resistencia frente a una crisis que no avizora una pronta

resolución y que, ante todas las cosas, ha fracturado el país en tres: los que se fueron, los que están por irse y los que se quedaron, casi irremediabilmente.

Así pues, en lo que sucede de esta tesis, presento en el primer capítulo un breve estado del arte con los principales aportes teóricos de esta investigación. Con ello describo términos y reflexiones en torno a representación, imaginarios, etnografías filmicas y cine desde el “yo”. Sucesivamente, el marco metodológico, partiendo de los estudios visuales como principal esquema de abordaje y con ello el método concreto de análisis para los cortometrajes. En el capítulo segundo me dedico a describir una línea de tiempo sobre la evolución de la cinematografía venezolana en diálogo con los estereotipos que fueron representados en estas producciones, con la intención de luego entender si es que en los filmes contemporáneos se está contando al país y su gente de formas diferentes. Para cerrar este capítulo, enmarco el contexto país donde se suscitó el Laboratorio *Noticias Desde Ninguna Parte* NDNP y, de la mano con sus creadores, retrato cuáles fueron las razones y los procesos de este espacio de creación.

Por último, en el capítulo tercero dedico un detallado análisis de los cortos propuestos para esta investigación; estos están explorados a partir de cuatro niveles de análisis: nivel contextual, nivel morfológico-compositivo, nivel enunciativo y nivel interpretativo. En todos estos estadios se triangula la teoría, las voces de los creadores y el análisis de los filmes, conjugado con mi voz reflexiva, la cual funciona a modo de autoetnografía tras observar-analizar estos trabajos. El nivel interpretativo —final— tiene la intención de ofrecer una lectura global de los filmes analizados; aquí busco encontrar elementos coincidentes entre los filmes, tratando de profundizar en la teoría y con ello ir esbozando respuestas a las preguntas y objetivos trazados para este trabajo.

Capítulo primero

Cartografías teóricas

Tras esta breve introducción, examino algunos insumos teóricos y conceptuales que serán recursos indispensables para el análisis de los cortos escogidos. Estas son nociones que ayudarán a hilar la interpretación de cada película junto a las entrevistas de sus realizadores y mi voz reflexiva, permitiendo una lectura situada y crítica.

1. Representación, imaginarios y cine de no ficción

En primera instancia, el corpus de estudio de los cortometrajes estará guiado por el concepto de *representación* de Stuart Hall (2010), quien desde una lectura semiótica y cultural trata de comprender cómo se construyen y comunican los significados en una sociedad determinada. En sus palabras, es el “vínculo entre los conceptos y el lenguaje que nos capacita para referirnos al mundo ‘real’ de los objetos, gente o eventos, o a los mundos imaginarios de los objetos, gente y eventos ficticios” (4). Es decir, cómo interpretamos o simbolizamos cosas y, reconociendo esto, cómo las comunicamos con otros; por consiguiente, el ejercicio de representación funciona mediante insumos de algún lenguaje que refiera o sustituya las cosas en sí mismas.

La representación existe gracias a *sistemas* con los que asociamos, organizamos y clasificamos cosas visibles y asuntos más abstractos como sentimientos y sensaciones. Para Hall existen dos *sistemas de representación*: uno que opera a través de un mapa de correspondencias o *representaciones mentales*. Y otro, que corresponde a *las representaciones del lenguaje* o el puente entre el mapa conceptual individual y un conjunto de signos que representan dichos conceptos mediante un medio de transmisión —palabras, imágenes, sonidos, etc. -- y encuentran sentido dentro de las estructuras del proceso anterior (Hall 2010, 4-20).

El *sistema de representación del lenguaje* visual o el lenguaje que es codificado a partir de imágenes visuales posee la facultad de acercarnos a los objetos y sus representaciones mentales de forma más directa que otros lenguajes. Estos signos obedecen a una naturaleza icónica inmediata que no requiere del *nombrar* debido a su poderosa semejanza con lo que representan de la realidad. Además, cuando es conjugado con la captación del movimiento, su interpretación es aún más realista. El cine tiene una condición performativa de lo real que permite una apertura a un mundo que parece, una percepción de analogía tan poderosa que logra hacernos olvidar el carácter plano de la

imagen o la noción de que más allá del encuadre ya no haya nada (Aumont, et al. 1996, 20).

Aunque, como afirma Nichols, en lo cinematográfico hay más peso en “la retórica, la persuasión y la argumentación que la similitud o la reproducción” (Nichols 1997, 154), es decir, esta analogía de la realidad en la imagen funciona como base para proyectar intenciones narrativas que tienen grandes incidencias en la cultura. Por ello la “representación” no es una acción sin trascendencia, es un espacio de construcción, reformulación y transmisión de significados en las sociedades. Y no funciona como reflejo de lo “real”, sino como una construcción dinámica y culturalmente mediada por relaciones sociales. Es decir, la representación y los significados que propone no son rígidos ni universales, sino que están constantemente cambiando a razón de un contexto histórico, social y cultural, donde también inciden diversas estructuras de poder.

En este sentido, el autor reconoce que la representación está emparentada estrechamente con la construcción de identidades y las lecturas sociales en torno a temas como el género, la clase, la nación y la racialización de poblaciones. Esto se va sedimentando en la cultura en la medida en que los poderes —económicos, políticos, morales—, quienes tienen mayor influencia de hacerlo, imponen significados mientras que las audiencias lo interpretan y hacen usos sociales de los mismos en un proceso dinámico y cambiante. Por ello, el representar es actuar en un campo de disputa y negociación donde se instan transformaciones culturales de gran trascendencia.

Estas representaciones se enmarcan en lo que denominaré a lo largo de la tesis como *imaginarios sociales* o aquellas representaciones colectivas que confeccionan una manera de percibir la realidad en un espacio-tiempo determinado. Taylor (2006) los define como aquella manera en la que las personas imaginan su existencia social, configuran sus expectativas y se rigen por normativas compartidas. Y Cornelius Castoriadis (1987) los describe como una red que construye el complejo sentido común o una red de significados compartidos que determina las relaciones sociales en un contexto determinado.

En el cine, estos imaginarios determinan las temáticas, narrativas, personajes y estéticas que reflejan y dan forma a los valores de una cultura. Es decir, interpelan a los creadores y a su vez a las audiencias que las interpretan. Como afirma Aumont et al. (1996, 102), el audiovisual podría ser el relevo de los grandes relatos míticos; un motor de prácticas significantes resultado de su función pedagógica y su influencia en las perspectivas morales e ideológicas de una sociedad. La producción cinematográfica es, por tanto, un fenómeno social que, aunque responde a las dinámicas de poder y a los

imaginarios dominantes, puede ofrecer visiones alternativas de la realidad y contar con la potencia para reformular los valores hegemónicos que perpetúan diversas prácticas violentas.

Reconociendo esto, en esta investigación me centraré en el cine documental considerado como “una representación del mundo histórico en vez de una semejanza o imitación del mismo” (Nichols 1997, 153). Este tipo de cine, en su sentido más canónico, nace como un esfuerzo por registrar la realidad en su estado más puro; su objetivo inicial fue generar un documento, una muestra fehaciente y verosímil del entorno. No obstante, pese a las incesantes búsquedas de objetividad, han surgido múltiples propuestas basadas en la hibridación de prácticas y poéticas diversas, diluyendo las fronteras entre géneros y definiciones. En este caso, la fusión entre retóricas y formas de la ficción junto con la captación del mundo sin retoques del documental abrieron un campo de experimentación artística, crítica y sin compromisos de tipo institucional, científico o político.

Muchos le han llamado cine de la posverdad, como una forma de hacer cine “más exacta y apropiada para la representación contemporánea, la cual incentiva más a hacerse preguntas, a dudar, a pensar, a ver la realidad desde múltiples perspectivas más que a persuadir sobre la veracidad de su representación, como tradicionalmente lo habían hecho el documental clásico y moderno” (Cock 2012, 170). Es un cine que no pretende parecerse a la realidad, ya que en su haber estético reafirma la realidad como una sensible prolongación de la mirada que se permite comunicar lo vivido desde los elementos dispuestos al servicio de lo narrativo y de un ejercicio de registro entre lo espontáneo y lo controlado. Esta fusión genera otras marcas de experiencia, tanto en la ejecución de la práctica audiovisual como en la forma en la que es recibida por el espectador. Se asisten, en ambos lechos, a un ejercicio de autonomía y libertad en el cual no incide un discurso dominante, sino que se es partícipe de un discurso único, singular, personal.

Como categoría macro, el cine de no ficción ha sido definido por Rivero y Sánchez (2015, 54) como “un cine de representaciones muy precisas sobre los sujetos involucrados; un ejercicio de afirmaciones de un narrador, una edición, una propuesta estética y de un montaje en particular”. En esta forma del lenguaje cinematográfico hay más espacio para los relatos personales, la subjetividad y los conflictos de identidad, memoria y colectivo. En este sentido, es posible deducir que es un cine ajeno a los estándares homogeneizadores de la industria, que busca en esencia contar historias que no estén supeditadas a las exigencias del mercado y propongan algo más que mero entretenimiento. A continuación, explico con más detalle las categorías conceptuales

donde se inscriben los cortometrajes de esta tesis: cine-ensayo, autoetnografía filmica y video-correspondencias.

2. Cine desde el yo, cine ensayo, autoetnografía filmica y video correspondencias

Continuando con este entramado de conceptos, cabe sumar la categoría de cine-ensayo como una dimensión del cine de no ficción que explora la realidad de manera más subjetiva y artística. Este cine está inspirado en el ensayo literario, donde se describe y define al mundo de manera interpretativa, provisional, sin aseveraciones o afirmaciones radicales; más bien se sugieren lecturas transitorias que permiten abrir espacio a más preguntas. Es una amalgama entre la potencialidad expresiva y experimental del cine de no ficción, la libertad literaria del ensayo y la autorreflexividad naciente de los métodos cualitativos como la autoetnografía (Rivero y Sánchez 2015, 54).

En este tipo de cine a menudo se utilizan técnicas visuales y narrativas innovadoras —a veces lúdicas y transgresoras— para cuestionar las normas establecidas y plantear inquietudes fundamentales sobre la naturaleza de la verdad, la objetividad y la subjetividad, así como los cambios relacionados con la forma en que estas historias son contadas y percibidas por el público. En esta subcategoría, el realizador expone su punto de vista sobre un tema o muchos temas sin sentirse dueño de la verdad, por eso cuida de caer en el énfasis de una voz omnisciente o de no aceptar su propensión al error. Para Rivero y Sánchez (2015, 54), el cine-ensayo se aleja del documental clásico por su clara despreocupación con la “verdad” o la “realidad”:

El cine ensayo se construye en dos niveles: el primero, persigue un objeto, un tema —o varios—; en el segundo, es la expresión estética del tema. El cine-ensayo inventa su propio tema y su referencia; el documental filma y organiza el mundo. El documental tiene un tema, es sobre [...], el cine-ensayo surge cuando alguien ensaya pensar el tema.

Lagos Labbé (2011, 69) hace referencia a su naturaleza inacabada o abierta, como posibilidad al cambio, como aproximación: “el ensayo conlleva siempre la posibilidad de la duda, la indecisión y de la reflexión como recurso modelador de las interrogantes existenciales del autor, en tanto determinan su visión sobre la propia vida, sobre los acontecimientos exteriores y también sobre la práctica autobiográfica en sí misma”. En temáticas identitarias o existenciales es común que se despierten reflexiones cambiantes y dinámicas a lo largo del tiempo. Esa apertura en este tipo de cine permite la ambigüedad, los finales abiertos, la libertad expresiva de no sentirse obligado a un arco dramático estricto, un punto de giro, un clímax u otros elementos clásicos de la narrativa cinematográfica. Esto no quiere decir que no puedan usarse, y el laboratorio no se vale

de ningún tipo de imposición y, aunque se proponga desapegarse de estos planteamientos tradicionales, no los excluye.

Es notable que el cine ensayo proponga un giro a lo subjetivo, lo cercano, lo autorreferencial, autobiográfico, autoetnográfico, desde el yo, entre otros descriptivos. Esta mirada hacia adentro es una tendencia que engloba muchas expresiones artísticas y académicas. Para León (2019, 137), este giro en la cultura moderna tiene relación con “la crisis de los grandes relatos, la emergencia de las pequeñas historias explicadas por el posmodernismo, el fin de las utopías colectivas, la creciente visibilidad de la vida privada [...] y también una crisis del relato ficcional y las narrativas omniscientes en provecho de los discursos de no ficción basados en experiencias del yo”. Todo ello de la mano con la democratización de las tecnologías y la posibilidad de autoexpresión sin tener que seguir las convenciones y grandes andamiajes del arte.

En muchas de estas obras, el dispositivo audiovisual acompaña un proceso de cuestionamiento y reinención de identidades maleables, fragmentadas y en conflicto entre las perspectivas de lo cultural cercano y las múltiples referencias globales a las que se tiene acceso. Del mismo modo, los cineastas también viven una identificación con los dispositivos y tecnologías de representación, como una cultura de cine independiente o alternativa que aporta otra capa a esta dimensión discursiva de la identidad (Russell 2014, 2). Puede entonces el cine contribuir a la confusión, ofrecer o no respuestas, pero sobre todas las cosas convertirse en un agente de cambio a través del cual podemos rebelarnos ante los estereotipos fundacionales de la cultura, crear un discurso al margen del que ha sido, es y será oficializado por los encargados de escribir la historia.

Para León (2019), en este tipo de producciones existe una reconfiguración del lugar de enunciación: el “yo” vive una transformación que acorta las distancias entre autor, narrador y personaje; uno mismo con la capacidad de narrar, actuar y configurar el relato. Además, por estar ligado directamente a la vida de alguien, se percibe como un acto de confesión, por lo que podemos asistir como confidentes en lugar de espectadores, haciendo nuestra participación más activa. Lejeune (2008, 15 citado en León 2019, 138) habla sobre una especie de pacto autobiográfico entre el realizador y el espectador, “que organiza las expectativas y los protocolos de interpretación de la obra audiovisual”. Esta actitud puede mediar entre la simplicidad de la factura técnica, la erraticidad del registro, los movimientos de cámara o lo poco “convencional” del relato, sopesándolo con lo crudo y personal de la historia, significando una clara transgresión a los convencionalismos cinematográficos.

En otras palabras, se “valorizan los relatos individuales desde un punto de vista contingente que pretende ser considerado como honesto consigo mismo” (Rascaroli 2014, 152 citado en León 2019, 138). En ocasiones se manifiesta como un proceso de diarismo audiovisual, una recopilación de instantes, un ejercicio de atención al momento presente mediante el lente, una práctica. En muchas ocasiones este registro no tiene pretensiones de ser exhibido a un público; se queda almacenado en las cámaras familiares o en los teléfonos celulares como lo que fue desde el inicio, un instante registrado para el recuerdo. Por lo que la magia de este cine sucede cuando se despierta en el realizador el interés por hacer con ellos una *película*. En ocasiones pasa que, durante el desarrollo del montaje, sucede un proceso reflexivo que escarba entre los archivos personales, pudiendo resignificarse, encontrando en una coherencia con la suma de otros recursos la posibilidad de expresar algo mayor, algo más grande.

Por ello, el cine que proviene del “yo” tiene una íntima relación con el tiempo pasado; se construye en buena parte de la memoria de quien configura el relato. Las historias se entretajan como restos o huellas visuales de experiencias, vivencias, recuerdos traídos al presente a través del dispositivo audiovisual. El cine funciona en este tipo de historias como una cápsula que permite el viaje hacia atrás y con ello establecer preguntas sobre el presente en el cual se arma todo el constructo identitario. Como reflexiona Paola Lagos Labbé, es un cine con “vocación arqueológica” que pretende refutar el “contexto occidental globalizado que amenaza con arrasar con las particularidades y homogeneizar las culturas y sus prácticas, sometiéndose a la fugacidad del consumo de un presente efímero e inasible” (2011, 64).

En este orden también surge la denominación de cine doméstico, el cual, para Cuevas (2003), funciona sobre el proceso curatorial de metraje encontrado o *found footage* que habita dentro del acervo familiar. En sus palabras, “este cine suele recoger sucesos conocidos de antemano, como bautizos, cumpleaños o bodas, pero nunca presupone una especial reproducción ni una planificación estudiada, lo que trae esa sensación de espontaneidad, de transgresión involuntaria de los principios de transparencia del cine comercial” (130). Es una película hecha con retazos de la vida misma, por lo que jamás obedecerá a patrones de producción impuestos por la industria y su deseo desenfrenado de comercialización. Su eje creativo y su manejo del tiempo obedecen a dinámicas de un grupo cultural específico, con tradiciones, costumbres y conductas propias. Su denominación de doméstico lo vincula con la cotidianidad de los humanos y la naturalidad con la que habitan sus espacios comunes de convivencia. El ritmo que los contiene es el de la vida misma.

En este sentido, el filme doméstico tiende a construirse en un proceso de montaje menos planificado; sucede un proceso creativo semejante a otras ramas del arte, como lo menciona Jonas Mekas: “Otra palabra para editar es estructurar. La estructuración en arte tiene lugar en muchos niveles diferentes: ritmo, luz, movimiento, color, aquello intuitivo que va dando vida a la película. Y por supuesto, solo puede ser hecha cuando se está filmando [...], cuando uno está completamente metido en lo que está haciendo” (2000 citado en Cuevas 2003, 139). Por ello es importante comprender que cada filme puede poseer una estructura propia, según el tipo de edificación que quiera ser, según el tipo de relato que quiera contar. Este proceso sucede de igual forma frente a la mesa de edición, cuando ocurre un redescubrimiento de imágenes detonadoras de sentido que luego irán tejiendo un discurso global.

Las filmaciones suelen armarse desde diversos modelos o formatos: “el diario de vida filmado, el diario de viaje, los documentales epistolares —las ‘cartas filmadas’—, el autorretrato, el cine familiar, amateur, entre otras expresiones” (Lagos Labbé 2011, 64). A propósito de esto último, los cortometrajes que funcionan como caso de estudio en esta investigación son concebidos como video-cartas narradas en primera persona, las cuales se sostienen en un abordaje autoetnográfico —autorreflexivo— y pueden ubicarse a su vez dentro de la categoría del cine de ensayo, la cual “hace más énfasis en los procesos de reflexión que en el contenido, sin que se llegue a un estricto formalismo, porque es esencialmente el carácter del contenido el que produce las peculiaridades del proceso de reflexión” (Catalá 2005, 133). Su creación surge como un ejercicio de autoexploración, de indagación profunda del devenir propio de cada participante del laboratorio; y, en tanto, conjuga forma y fondo en función de los recursos disponibles: unos rescatados desde el archivo, otros por grabar desde lo íntimo o cotidiano —debido a la pandemia y el contexto país— y estos por ser resignificados en la mesa de edición.

A todo ello sumo, por último, la definición de autoetnografía filmica, la cual considero como la metodología de producción y acercamiento a la realidad escogida para estos documentales. Esta, aunque no es un descriptivo del laboratorio, concibo que enmarca perfectamente la realización de estos, ya que pueden ser leídas y analizadas como tal debido a elementos diferenciados: la articulación de una voz subjetiva, la implicación del autor como protagonista y observador, y la capacidad del filme para establecer conexiones entre lo personal y lo sociocultural. Como señala Catherine Russell (1999, 276), en las prácticas autoetnográficas audiovisuales “la subjetividad del autor no solo está presente sino que se convierte en el campo de observación”. Así, una película de estas características se inscribe en una lógica autoetnográfica en tanto ofrece una

mirada que interpela lo colectivo desde lo personal, imbricando la memoria, la corporalidad y los afectos mediante lo cercano.

Por ende, incluso cuando la intención original del autor no haya sido producir un discurso autoetnográfico, el análisis posterior puede revelar una dimensión reflexiva, autorrepresentativa y culturalmente significativa que la sitúa dentro de este marco. El solo hecho de grabarse a sí mismo desde una perspectiva cotidiana y subjetiva ya implica una forma de etnografía del yo. En síntesis, una película que registra lo íntimo, lo doméstico, lo personal desde una mirada autorreferencial, puede ser interpretada como tal si permite una reflexión sobre la identidad, el entorno sociocultural y la experiencia vivida, funcionando así como un artefacto de conocimiento situado.

Esta modalidad de registro, surge en medio del ocaso de los paradigmas objetivos de las ciencias sociales y su reformulación metodológica hacia terrenos de lo retórico y lo artístico como formas de conocer y acercarse a la otredad. Esta es entonces una dimensión de investigación-creación producto de la interdisciplinariedad y el giro subjetivo de las ciencias sociales. Un terreno donde la práctica etnográfica y el documental tienen mucha cercanía en sus metodologías y debates epistémicos, ya que se deben a una faceta de observación e investigación inmersiva, consciente y reflexiva; así mismo, ambas han evolucionado apartándose del positivismo.

Siguiendo las ideas de Catalá en Rivero y Sánchez (2015), es un ejercicio de percibir y modelar los elementos de la realidad para buscar de ellos su verdad, una verdad y una realidad que no precisamente se conectan, sino que son el resultado de un proceso hermenéutico guiado por el dispositivo cinematográfico. En este caso, catalogo a los productos del laboratorio *Noticias de Ninguna Parte* como autoetnografías filmicas que, pese a que no tienen un marco académico formal, permiten dar cuenta de una complejidad histórica y cultural que se manifiesta en imaginarios culturales como valiosos objetos de análisis para esta investigación. En este contexto:

La autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videasta entiende su historia personal como implicada en formaciones sociales mayores y procesos históricos. La identidad ya no es un “yo” trascendental o esencial que es revelado, sino una “puesta en escena de la subjetividad”, una representación de sí misma como una performance. En la politización de lo personal, las identidades son interpretadas con frecuencia en medio de varios discursos culturales, ya sean étnicos, nacionales, sexuales, raciales y/o basados en clases sociales. El sujeto “en la historia” se vuelve desestabilizado e incoherente, un sitio de presiones discursivas y articulaciones. (Russell 2014, 2)

El cine de naturaleza autoetnográfica vive entre la historia personal, la memoria y el tiempo histórico, como lo describe Peirano (2008, 39) a propósito de la obra de Jonas

Mekas: “En el proceso de revisión y remixtura de estas imágenes, Mekas se convierte en observador de realidades culturales que le competen, y es en sí mismo un exponente de ellas. Se podría situar tanto como el antropólogo que observa un fenómeno cultural —la migración—, como el informante nativo —el migrante—”. En la obra de este cineasta y en la de algunos otros asistimos a una dualidad latente entre el objeto y el lugar de enunciación que amplía, confronta y emparenta lo micro con lo estructural, lo temporal con lo permanente, los hechos con las mitologías, lo subjetivo con lo colectivo.

En este sentido, analizar los productos audiovisuales desde la perspectiva de la etnografía permite una lectura renovada con fines más profundos, debido a que se encara al realizador con el contexto cultural. Se trata de poner el foco en el ejercicio de autorrepresentación, que también observa, dialoga y siente lo que puede o no transformar material o imaginariamente de su entorno. Es una relación con lo que le rodea y, por estos rastros escamoteados, camuflados y sentidos de la realidad, el cine autoetnográfico es “una zona aural entre la narración y el discurso, entre la historia y la biografía singular y subjetiva” (Rivero y Sánchez 2015, 53). Es una representación de lo étnico mediante la profundización de imaginarios que se resisten a las identidades culturales homogeneizantes de la contemporaneidad.

Este espacio liminal entre el cine y la etnografía ha permitido formas de expresión que se han nutrido entre sí y que, con el paso del tiempo, se han vuelto verdaderas piezas maestras. Basta con revisar la obra de Jonas Mekas, José Luis Guerin, Chris Marker, Iñaki Cuesta, Lucrecia Martel, Andrei Tarkovsky y el mismo Jean-Luc Godard. En el trabajo de estos cineastas es posible encontrar un trabajo exploratorio de la imagen y el sonido, del montaje y todo aquello que está relacionado con el lenguaje cinematográfico en medio de complejas búsquedas estéticas y esenciales. Es posible encontrar un trabajo experimental que propone y cuestiona, que le hace preguntas al cine en sí mismo como arte y producto cultural. A la vez que asiste a la observación del mundo utilizando una cámara perpleja frente a la realidad, una cámara que funciona como herramienta exploratoria de la realidad y el alma humana.

Vale decir que el “cine de lo real” se ha planteado a menudo posturas antropológicas, especialmente en torno al modo de trabajo, la construcción de la imagen y sus implicaciones. Siguiendo a Peirano (2008, 33) la idea de un “cine etnográfico” parece coincidir con las premisas sobre las cuales se fundó la práctica antropológica. Estas características en el cine documental o la etnografía clásica privilegian una mirada distante, planos generales y una descripción que “simule la objetividad empírica y el alejamiento del sujeto”. No obstante, la autoetnografía llevada al cine parte del

acercamiento a su propia vida de manera “etnologizada”, lo que “podría suponer una oportunidad de renovación y crítica, puesto que mediante ellas podemos acceder a discursos de quiénes antes eran ‘los otros’ y que ahora pueden autorrepresentarse” (34).

En este caso, cada participante del laboratorio es un etnógrafo per se; aunque no se lo plantee de forma deliberada, su trabajo surge de una observación que se propone fusionar el mundo interior propio del artista o creador con el exterior que comparte con los otros. Esto es principalmente una forma de mirar, una metodología para analizar la otredad y conseguir una sistematización de los comportamientos humanos. Cada película, desde su enfoque o género, estudia, analiza, por lo menos parcialmente, algún aspecto de la conducta humana, por lo que puede ser revisada con una mirada antropológica, sociológica y etnográfica. No obstante, esta forma de producir conocimiento ha sido arduamente cuestionada, en especial el papel del etnógrafo y su tan problematizada “objetividad” y el distanciamiento entre el sujeto y el “objeto” de estudio o representación. En este sentido, el etnógrafo se ve interpelado por la realidad, sumergido en ella; no obstante, mantiene un proceso permanente de reflexividad, de autocuestionamiento y autorreflexión, y esto lo hace mostrarse transparente. Este proceso puede utilizarse para el análisis del mundo cercano, el mundo del “yo”, el mundo de las emociones, la memoria y los sentimientos del realizador-etnógrafo.

Con relación a esto, la antropología visual, el cine documental, la autoetnografía fílmica, entre otras categorías de estudio, examinan desde el texto audiovisual la posición del realizador y “la construcción del objeto de estudio antropológico”. Estos cuestionamientos se desprenden de la academia y la realización documental, que “tradicionalmente ha exigido dar cuenta de la alteridad y en la actualidad es conminada a dar cuenta de sí mismo —del sí mismo autor y del sí mismo cine—, aunque sea para develar —al decir de Arthur Rimbaud— que finalmente siempre ‘yo es otro’” (Lagos Labbé 2011, 65). Busca el individuo, entonces, desdoblarse, representarse él mismo sin ninguna visión adicional que tergiversar su relato. De hecho, la búsqueda que lo inquieta se teje a partir de sus más profundas y personales inquietudes. Es más transparente el ejercicio de la autobiografía y la autorreferencialidad.

A modo de conclusión, es preciso recordar la contraposición entre la narrativa audiovisual que busca generar placer en el espectador —cine comercial— y las diversidades estilísticas, temáticas, discursivas y cómo estas se desenvuelven según el territorio geográfico, manteniendo lo que Protzel (2016) denomina la tensión entre imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos. El cine que intentamos describir, el cual llamaremos cine-ensayo de aquí en adelante, en su mayoría obedece a una

irreverencia estilística que desafía claramente el uso de los encuadres, la luz, los movimientos de cámara y el propio desarrollo del relato. Las producciones de este estilo han tenido salida en circuitos especializados, grupos pequeños fuera de la industria imponente, espacios de exhibición “independientes y marginales, como las vanguardias, el cine experimental o el cine Ensa-Yo, privilegiando, en consecuencia, formatos de cine *amateur* tales como el 16 y el 8 mm. En celuloide, y luego el vídeo doméstico y digital” (Lagos Labbé 2011, 69). Esta categoría cuenta con la maleabilidad suficiente como para seguir evolucionando con las formas y la tecnología. Su flexibilidad y su ambigüedad favorecen la inserción de procesos experimentales y de sus derivados; cada día surgen y surgirán nuevas nomenclaturas.

3. Marco metodológico

3.1. Sobre los estudios visuales

Habiendo concluido parcialmente con este breve entramado de aportes teóricos y conceptuales, dedico un segmento a la metodología propuesta para esta investigación. Esta se erige sobre la dimensión teórica y metodológica de los estudios visuales, así como los presupuestos de la investigación etnográfica y un segmento de enunciación personal o autoetnográfica al haber sido parte del equipo de grabación de una de las obras. Además, dedico unas líneas a mi acercamiento al laboratorio y al lugar desde donde escribo y desde donde decidí emprender esta investigación.

En primer término, los estudios visuales conforman una línea de pensamiento en la que la materialidad de la imagen es parte del análisis, el cual se amplía al campo de la visualidad o el acto de ver socialmente construido como “cultura visual”. Para Brea (2005, 9), “todo ver es el resultado de una construcción cultural, es siempre un hacer complejo, de naturaleza híbrida que amerita asumirse de esta manera para así poder sentar los fundamentos y las exigencias de los estudios visuales”. Así pues, se desarrollan descripciones más allá de la mera relación enumerativa del discurso, la simbología o la estética; complejizando el análisis con las matrices culturales que estructuran los modos de crear, asociar y percibir las imágenes en una época y geografía específica.

Como lo menciona Bal (2016, 22), el acto de mirar, y añadimos de crear, es social e históricamente específico; “es parte integrante de lo que ha venido llamándose ‘cultura visual’. Estas imágenes se sitúan dentro de los marcos de referencia que la cultura ha fijado para ella”. El mirar y el crear se corresponden indisolublemente a un momento y un espacio geográfico que también se amplía bajo influencias de regímenes escópicos u órdenes visuales que jerarquizan materiales visuales sobre otros, dictado por poderes de

distribución de imágenes en la globalidad. La mirada estará permeada casi inevitablemente por el contexto cultural, histórico, económico, político, mediático y su influencia en la determinación de las circunstancias vitales, de principios ético-morales o los vínculos ontológicos que rodean la experiencia humana. Además, en esta se hará evidente la conexión que el narrador tiene con el entorno inmediato en el que se desarrolla y con aquellos que la componen; se podrán intuir los símbolos que mejor componen su identidad como ser social que pertenece a un lugar específico del mundo.

Dentro de esta compuerta teórica, también se pone en cuestión el acto procesual entre el analista y la obra en sí. Como plantea Bal (2016, 50), esta interacción transforma indiscutiblemente el análisis, el cual, de una aplicación utilitarista, pasa a un acto performativo entre el objeto —lo que conocía antes y después de encontrarse con él—. Por lo que la realidad empírica, en este caso el objeto visual, cobra sentido y complejidad en el encuentro consciente con el analista y no se toma como una entidad externa, aislada e inmutable. Dicho recurso asoma una vez más la urgencia de la corporeización del análisis, es decir, el paso de la obra por el que la percibe, por sus emociones, pensamientos, concepciones teóricas y experiencias. En suma:

Para el análisis visual la cuestión no es qué lectura es la correcta. En cambio, el análisis visual se interesa por el reciclaje interpretativo de objetos visuales [...] se pregunta de qué manera cada acto de utilización de un objeto supone una interpretación del mismo. (Bal 2016, 23)

En consonancia con los estudios visuales, escogí aplicar una estrategia metodológica de análisis fotográfico propuesto por Marzal Felici (2007), la cual plantea cinco niveles de análisis: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y de interpretación global, los cuales servirán de malla para el desglose de cada corto. Esta estructura funciona para hilvanar una discusión exhaustiva para cada cortometraje, desde la dimensión material, histórica, económica y sanitaria de su producción hasta las capas narrativas, semióticas y estéticas para cada obra. Todos estos niveles serán mediados por la voz analítica y el corpus de teorías y conceptos que acompañan esta investigación. Dichos niveles de análisis permitirán descubrir si existen rasgos que emparentan las obras y observar si existe una reiterativa mención de lo migratorio y, a su vez, una nueva forma de contar al país mediada por circunstancias particulares.

Así pues, este análisis se despliega tras el visionado de los filmes, la relación teórica y lo recabado mediante entrevistas no estructuradas a los realizadores, los cuales, desde una progresiva complicidad, aportaron al estudio de sus obras desde su propio lugar de enunciación, autocrítica y reflexión. Este acercamiento estuvo guiado por estrategias

etnográficas que, debido al contexto sanitario global, debieron plantearse como etnografías digitales o etnografías mediadas realizadas en chats, notas de voz y correo electrónico que me permitieron interactuar y establecer una cercanía parcial con los realizadores. Pese a esto, se tuvieron presentes las nociones de reflexividad y percepción holística, como principios antropológicos de aproximación. Dichas entrevistas se llevaron a cabo entre mayo y octubre de 2022, posterior a la producción y exhibición de la muestra.

Igualmente, llevé a cabo una serie de entrevistas en profundidad con Robert Calzadilla, fundador, director y tutor durante toda la gestión de creación, producción y exhibición de los cortometrajes en el laboratorio. Estas entrevistas permitieron conocer las premisas narrativas y las técnicas formativas-creativas aplicadas. Así mismo, indagar en cómo esta experiencia colectiva desafió aspectos estructurales como la pandemia, los apagones eléctricos, la dificultad de acceso a los equipos, la insuficiencia de la banda ancha de internet y todas las demás situaciones entre urgentes e impredecibles que vivieron estando en Venezuela. Esta parte del análisis tratará de comprender las particularidades materiales en estos trabajos que reflejan una estética y unos discursos que podrían estar configurando nuevos formatos de creación audiovisual con menos requerimientos y con una tendencia indiscutible a una alta carga de sensibilidad.

Incorporo también como perspectiva metodológica la investigación como un acto transformador, tal cual lo describe el antropólogo Tim Ingold (1967, 222): “es estudiar con y aprender de; se despliega hacia adelante en un proceso de vida, y tiene como efecto transformaciones dentro de ese proceso. La etnografía es un estudio de y un aprendizaje sobre, cuyos productos duraderos son informes basados en recuerdos que sirven para un propósito documental”. Este inciso me ha permitido aceptar la mediación personal y teórica hacia los objetos estudiados, pero a su vez el reconocimiento de una observación atenta y horizontal que permitió emitir valoraciones que no tomaban a los objetos como asuntos a ser teorizados simplemente, sino como productos complejos en los que me veo retratado y transformado después de sumergirme en su profundización. Se estudia la reconstrucción simbólica que cada uno de los participantes hace del país a través de su película y se aprende sobre el dolor, las dolencias mentales, las maternidades alternativas, los infinitos retrasos estructurales. Aunque nuestra aproximación tenga un campo delimitado, se inmiscuye en un fenómeno concreto, en una experiencia específica; eso no le resta sus posibilidades de identificación universal.

Los aportes sobre estudios visuales se sostienen en autores como Rose (2013), Brea (2003), Bal (2010-2016) y Marzal Felici (2007), a la par de los enfoques autoetnográficos propuestos por Rusell (1999) y Blanco (2012). Estos aportes se articulan

entre el análisis de las obras en sí —narraciones, estéticas, enunciaciones—, cómo fueron producidas —contexto histórico— y, además, descubrir si existen nuevas estéticas representacionales sobre la migración vivida desde el país, es decir, desde el lugar del *insilio*.

Con el análisis de los cortometrajes busco adentrarme en los imaginarios que representan al país y a los que allí habitan, tratando de desentrañar capas de sentido y estéticas que evidencian una actualidad histórica. Como lo reitera Foster (2001, 130): “las imágenes están atadas a referentes, a temas iconográficos o cosas reales del mundo, o bien, alternativamente, lo que todas las imágenes pueden hacer es representar otras imágenes, ya que todas las formas de representación —incluido el realismo— son códigos autorreferenciales”. Por lo tanto, el abordaje trasciende el análisis del discurso o la valoración según criterios simbólicos, siendo más bien una sistematización de experiencias/miradas bajo un acercamiento etnográfico sobre microhistorias alternas a las oficiales que dejan huella sobre el complejo momento migratorio. Las cuales, además de significar un referente de los imaginarios compartidos, también evidencian un cambio a nivel de producción en la historia reciente del cine nacional, pudiendo reflejar ciertas transformaciones en las dinámicas de producción y realización convencionales y opulentas de la industria. Lo cual permite a los realizadores jugar con otras posibilidades materiales, expresivas, estéticas y narrativas.

3.2 Sobre la elección de los cortos y su análisis

Como estructura de análisis, decidí guiarme según los presupuestos de Marzal Felici (2007) para la fotografía, aunque trasladados a la imagen en movimiento. Me apropié de su análisis, el cual fue modificado parcialmente en función de los objetivos de la investigación. Originalmente estaba compuesto de seis niveles de interpretación: contextual, morfológico, compositivo, enunciativo y, por último, de interpretación global. Aunque para esta investigación definí: 1) contextual, 2) morfológico-compositivo, 3) enunciativo y el último nivel de interpretación global estará destinado al capítulo final. El aporte de Felici es el de reconocer que la obra debe estudiarse desde sus condiciones de producción-recepción y también desde su materialidad. Esto permite observar las diversas “estrategias discursivas, la intencionalidad del autor, un horizonte cultural de recepción, unos medios de recepción de la obra, etc., así como un contexto socioeconómico y político” (Marzal Felici 2007, 170).

El *nivel de contexto* está centrado en lo que conocemos del autor y lo que acontece a su alrededor. Los datos generales del filme recogidos en su sinopsis, las especificaciones

técnicas, las críticas, así como el escenario histórico, sociológico, económico, tecnológico que le envuelve. Esto último considero que ya estuvo descrito de manera exhaustiva en páginas anteriores de este capítulo. En este primer momento, ofrezco una interpretación general de la obra y de los elementos que se conectan con lo migratorio en el filme. En estos análisis se dejan entrever ciertos criterios valorativos, en sus palabras: “el investigador siempre proyecta sobre la imagen una carga importante de prejuicios y sus propias convicciones, gustos y preferencias” (174). En este caso, ya he definido un contexto de producción y recepción, así como un género para su análisis.

Seguidamente, el *nivel morfológico-compositivo* se despliega en el análisis de los aspectos materiales del filme. En particular, detalles técnicos y plásticos de la imagen; en esta sección hice una relectura propia de las características de la imagen fílmica. En este sentido, el autor sugiere que entendamos a las imágenes como textos con una sintáctica donde existen elementos aislados y una estructura que los agrupa. En esta distinción, el nivel morfológico se refiere a elementos como el color, la temperatura, la textura, entre otros. Y el compositivo, refiere a “elementos escalares y dinámicos” como la perspectiva y la planimetría, la profundidad y el ritmo de la edición. Así mismo, el comportamiento del sonido y cómo dialoga con la imagen.

La siguiente capa corresponde al *nivel enunciativo*, el cual, “a diferencia de otras propuestas metodológicas, pone el acento en los modos de articulación del punto de vista”. Ya que, en efecto, es “frecuente encontrar análisis icónicos que ignoran el problema de la enunciación” (86). Observar lo que hay dentro y fuera del plano, también a nivel sonoro, sugiere descubrir este punto de vista o lugar de enunciación del autor. Este contribuye a dotar a la imagen de un significado y evidencia desde donde nos plantea el mundo, la cercanía desde donde lo observa, la familiaridad o el desconocimiento, lo inmersivo o lo incómodo del registro, entre otras reflexiones. Este es un nivel de análisis especialmente subjetivo; no obstante, se pretende no dejar todo a la interpretación y sus fabulaciones, por ello dedicamos un espacio sustancial al análisis pragmático de la imagen en los dos primeros niveles.

La apropiación de esta herramienta metodológica permite una lectura holística que contiene el escenario donde se produjeron y reprodujeron las obras —nivel contextual y capítulo segundo—; un recuento de su materialidad plástica —nivel morfológico-compositivo— y, por último, un acercamiento al lugar de enunciación del autor y las capas de sentido que envuelven la experiencia del mundo que nos proponen —nivel enunciativo—. El último renglón de análisis propuesto como *nivel de interpretación global* está desarrollado al final del capítulo tercero titulado “Identidad (es) nacional(es):

Los umbrales de la representación cinematográfica”; allí recapitulo las narrativas, estéticas y representaciones de estos cortometrajes tratando de sistematizar su relación con lo migratorio. Aquí, el aporte se sustenta en la propuesta de Rancière (1996) denominada la *distribución de lo sensible*, como una posibilidad de encontrar otras maneras de contar y sentir las historias del país. Una reflexión sobre cómo el cine réplica y configura un imaginario atravesado por la migración, específicamente narrado desde lo que denominamos como *insilio*.

Como refiere el autor, “*la interpretación global del texto fotográfico* es de carácter fundamentalmente subjetivo [...] contempla la posibilidad de reconocer la presencia de oposiciones que se establecen en el interior del encuadre, la existencia de significados a los que pueden remitir las formas, colores, texturas, iluminación, etc.” (Marzal Felici 2007, 225). La interpretación que doy a los filmes desde una minuciosa lectura, pero también al reconocer la dimensión de valoración, abstracción e inferencia que amerita el apreciar una obra. Por ello también conjugó esta matriz de estudio con los testimonios ofrecidos por los creadores y los presupuestos teórico-conceptuales que acompañan este trabajo de investigación.

3.3. Lugar de enunciación

Continuaré con una breve justificación personal y un repaso por la motivación, así como por las conexiones emocionales, experienciales y académicas que me llevaron a la investigación.

Mi vinculación con el cine comenzó a través del sonido; no obstante, durante mis primeros semestres en la Escuela de Medios Audiovisuales (EMA-ULA), se nos propuso experimentar con el documental como una forma de expresión libre, pero a la vez comprometida con los intereses narrativos personales. Estas primeras experiencias de realización me permitieron abrir un portal hacia narrativas autorreflexivas, donde empecé a ensayar con temas personales y familiares, descubriendo en el cine un vehículo terapéutico y de construcción identitaria.

Con estos insumos, hallé un lugar de enunciación como kichwa-venezolano, hijo y nieto de inmigrantes ecuatorianos. Así como ellos —mis tíos y abuelos— se vieron empujados a viajar a Venezuela por diversas razones, también yo me veré empujado, quizás, a migrar hacia Ecuador o hacia otro destino. El fenómeno del tránsito, del viaje, del irse, me toca directamente; de igual forma, el de hallar/hallarse un lugar en el mundo. Al sentirme entre dos culturas, siempre tuve muchas preguntas, que, gracias a ciertos acercamientos, me llevaron a transformarme. Encuentro una cercanía con los realizadores

y considero que este es un ejercicio de autoconocimiento y reflexión sanadora. Es un esfuerzo por comprender cómo este flujo constante de ida y vuelta ha determinado nuestras subjetividades, y cómo el formato audiovisual puede ofrecerles un resguardo. Como realizador, el cine ha sido el medio para reconectarme con mi familia y su memoria; ha sido una estrategia de movilidad, de diplomacia, y, por sobre todo, me ha ayudado a trascender muchas disputas personales.

Asimismo, el recorrido que me llevó a esta tesis comenzó con una pregunta aparentemente sencilla: ¿qué significan los símbolos patrios en Venezuela? Esa fue la semilla de una reflexión más amplia sobre el nacionalismo y sobre el peso simbólico que depositamos en banderas, himnos y fechas patrias. En medio del éxodo masivo y del quiebre de los vínculos sociales, esos símbolos comenzaron a vaciarse de sentido. Fue entonces cuando empecé a repensar qué entendemos por “lo nacional” y, sobre todo, desde dónde lo enunciamos cuando ya no hay un territorio firme que sostenga esa categoría.

Pero la idea no nació solo desde lo teórico. Hay una experiencia personal que me obligó a problematizar mi relación con lo nacional: siempre fui tratado como migrante o extranjero, incluso en el lugar donde nací. Ese desajuste entre origen y pertenencia alimentó un conflicto de identidad que se fue colando tanto en lo creativo como en lo académico. La identidad, lejos de ser una categoría fija, empezó a mostrarse como un espacio de disputa constante. Con el tiempo, comprendí que lo que estaba en juego no era solo el “nacionalismo”, sino la forma en que el territorio, la memoria y el afecto configuran nuestra subjetividad.

En ese tránsito, encontré un término que resonó profundamente con mi experiencia: el insilio. A diferencia del exilio, que implica un desplazamiento físico, el insilio es un tipo de destierro interno. No hay salida del país, pero sí una expulsión simbólica del entorno que antes ofrecía seguridad. Lo he vivido a la distancia: en ocasiones por decisión, en otras, de manera obligada; en la ausencia de la familia, en el silencioso desmoronamiento del sentido de hogar. Lo familiar dejó de ser contenedor y se convirtió en un espacio extraño. Ese proceso, que en mi caso culminó con la defensa de la tesis fuera del país, fue también un duelo íntimo, una pérdida que no siempre encuentra palabras.

De igual manera, considero que estas propuestas de realización apaciguan las retóricas modélicas y estigmatizantes sobre los migrantes. El acercamiento desde las pequeñas historias, desde las dolencias mentales, las separaciones y las incertidumbres,

complejiza el panorama de la movilidad. El cine es una herramienta pedagógica y sensibilizadora que conecta fácilmente con los sentidos y las experiencias de quienes miran y se hacen las mismas preguntas. Es un pacto entre realizador y espectador en el que se reconoce una carga de verdad. En esta faceta como investigador, pude sistematizar y cuestionar, desde la teoría, mi experiencia como realizador y sonidista en constante formación. Como menciona Schlenker (2014, p. 174), en su pregunta desde la ontología de lo documental hacia el ethos del relato documental, no hace falta preguntarse “¿qué es o no un documental?”, sino “¿qué hacer con lo documental?”.

Capítulo segundo

Cine venezolano, contextos, representaciones y narrativas

Habiendo concluido con el apartado teórico conceptual, dedico las siguientes páginas al contexto en donde se originan los trabajos cinematográficos estudiados.

En primera instancia, sucede un breve recorrido por la historia del cine en Venezuela para luego centrarme en la evolución del cine documental y de autor en el país. Además, incorporo una lectura general en torno a sus temáticas y representaciones de la nación, con la finalidad de observar cómo las producciones cinematográficas funcionan como radiografía a la vez que cuestionan o reafirman estereotipos sobre la identidad y la realidad nacional. Seguidamente, dedico un espacio a describir la contemporaneidad del país como escenario convulso donde se suscitó el Laboratorio *Noticias Desde Ninguna Parte*. Esto para adentrarnos en las capas de sentido que atraviesan las obras luego analizadas, además que develan condicionamientos técnicos y relacionales que forjaron esta experiencia de creación en medio de una crisis estructural y una pandemia mundial.

1. Imaginarios que cuentan a un país, breve historia del cine venezolano

En aras de aterrizar en la actualidad del cine venezolano, encuentro de suma importancia relatar una breve historiografía de su evolución. Considero crucial emprender este recorrido para comprender cómo, de un territorio de progreso y desarrollo sostenido en la renta petrolera, hoy encarna uno de los más duros contextos de la región. Para ello, de aquí en adelante desarrollo brevemente un contrapunto entre reformas económicas, políticas y sociales en diálogo con el quehacer cinematográfico y como se ha visto interpelado por estas transformaciones. Además, de observar cómo se ha logrado captar, cuestionar y replicar estos contextos en el cine, con especial atención al cine documental, hasta aterrizar en las producciones actuales del laboratorio.

1.1 Inicios del cine venezolano, la modernización y el cine que nace como documental (1890-1900)

Hablar de la historia del cine en Venezuela requiere remontarse a los últimos años del siglo XIX, una fecha temprana con respecto a muchos países de Latinoamérica. Como describe Almandoz (2002, 33-36), el país transitó de un entorno con predominancia rural, devastado por las consecutivas guerras civiles, a una nación al estilo de la Belle Époque

durante el gobierno de Antonio Guzmán Blanco (1870-1888), quien fortaleció la economía mientras perfilaba un ideal civilizatorio empeñado en replicar ideales europeos. Aunque, tiempo después durante el periodo del liberalismo amarillo (1870-1899), se percibía progresivamente una transición de referentes europeos a una inspiración norteamericana que iba ampliando su grado de influencia debido al despliegue de las compañías petroleras en el país.

Las primeras proyecciones sucedieron a la par de grandes ciudades del mundo, siguiendo la misma programación de la Vitascope Company de NY con títulos como: *La serpentina*, *Baile de indios*, *Taller de herrería* y *La Doctrina Monroe*. Este último tiene la particularidad de ser la primera película de corte político y propagandístico donde justamente se aborda la disputa entre Venezuela y el Reino Unido por el territorio de Guyana. En *La Doctrina Monroe* se ve representado a los Estados Unidos como defensor de los intereses de la nación cuando se establece una alianza ofensiva para reclamar este territorio mediante la invocación de la “Doctrina Monroe” immortalizada con la frase “América para los americanos”. Como lo describe Ceballos:

Es la primera película de corte político propagandístico, de producción privada, donde EE. UU. demuestra su músculo neocolonial, es un corto un tanto ingenuo en el cual una niña llamada Venezuela debe ser defendida de los zamuros (buitres) del viejo continente. (Ceballos 2019, 58)

Al año siguiente, específicamente el 23 de enero de 1897, se proyectan las primeras películas venezolanas registradas en la historia: *Un célebre especialista sacando muelas en el gran Hotel Europa* y *Muchachos bañándose en el lago de Maracaibo*. Ambas realizadas por los hermanos Trujillo Durán, quienes como los demás realizadores de aquel momento, registraron simplemente el transcurso de la vida, definiendo estos primeros ejercicios como películas documentales.

1.2 La industria petrolera y el cine institucional y propagandístico (1900 - 1940)

Transcurriendo esto, en el periodo del dictador Juan Vicente Gómez (1908-1935) se funda formalmente la industria petrolera y con ello las prácticas modernizadoras alcanzan su primer gran auge: amplias carreteras, universidades, teatros y condominios de “techos rojos” al estilo norteamericano inundaron las ciudades que antes eran poco urbanizadas. Así también se formaban muchas de las bases de la identidad venezolana, afianzando la necesidad por la inversión de capitales y referentes extranjeros como receta

esencial para la prosperidad y la imagen de la nación. El cine y el entretenimiento iban haciendo más espacio en la cotidianidad de los habitantes a la vez que se iban financiando y apoyando cada vez más los ejercicios artísticos.

En relación con el cine documental, durante las primeras décadas del siglo XX tuvo principalmente fines institucionales y propagandísticos. Los gobiernos, desde Cipriano Castro hasta Marcos Pérez Jiménez (1899-1958), aprovecharon este cine para glorificar sus gestiones y promover el poder político a través de la documentación de ceremonias y discursos (Hernández 2012, 36). Vale decir también que la maquinaria petrolera influyó de forma directa en la producción y el desarrollo de la industria del cine. María Gabriela Colmenares (2019, 159) en su tesis “Venezuela en marcha: imaginario social y representaciones de la nación moderna en el cine empresarial de la industria petrolera” muestra cómo las compañías petroleras incidieron en la producción cultural reproduciendo imaginarios de progreso relacionados con la industria. Citando sus palabras, los empresarios “buscaban identificar sus propios intereses con los de la nación, alineándose con un nacionalismo moderado y reformista de orientación modernizadora para ganarse el apoyo de la sociedad”. Según la autora, los asesores de *Standard Oil of New Jersey* actual *Exxon Mobil* recomendaron a la compañía nacional *Creole* (1920-1976) la inversión en programas de radio y cine para acceder a la población no alfabetizada.

Como explica Rodríguez Velázquez (2016, 28) promover o censurar ciertos discursos mediáticos tiene un alto grado de incidencia en la construcción imaginaria de la nación, de su identidad, su pasado y su futuro. Retomando a Althusser (1988) y su idea de *aparatos ideológicos del Estado*, en el caso de Venezuela, el ideario de nación se fundamentó en el recurso natural del petróleo como vector del progreso, pero también como base de la identidad nacional. Esto, además, sostenido en el desprecio al país antes del primer pozo; ya que, si queríamos convertirnos en aquella nación moderna, había que arrasar con todo, no había nada que rescatar del pasado. Así que la estabilidad de la nación y la identificación cultural estuvieron atadas a un recurso económico, abstracto, lejano, volátil, que, como mencionaba el dramaturgo y ensayista Arturo Uslar Pietri (1985, 45), edificó a un país *fingido*:

Construida con petróleo transitorio se alza en Venezuela una nación fingida. De calidad tan transitoria como el petróleo con que está construida su apariencia. No más verdadera que una decoración de teatro. Es como si con el dinero abundante y transitorio del petróleo hubiéramos levantado sobre la fisionomía de la verdadera Venezuela costosos telones, efectos de cartón y reflectores, panoramas de brocha sobre papel que van a deshacerse pronto a la intemperie.

1.3 El ideario del progreso y un cine que observa la realidad social (1948- 1970)

Avanzando un poco en la historia, tras diez años de dictadura militar (1948-1958) comienza el periodo democrático del *Punto Fijismo* o *Cuarta república*. Para la fecha el país era uno de los principales exportadores de petróleo del mundo y la idea de *Venezuela saudita* lo impregnaba todo. En 1965 se crea el Instituto de Cultura y Bellas Artes (Inciba) y las vanguardias modernistas se imponían en todas las producciones del arte; eran tiempos de hegemonía del arte geométrico, y en particular del cinetismo. “Su novedad, su relación con el progreso tecnológico y su aspecto apolítico lo asimilaban a un ideal de país en desarrollo” Carvajal (1996, 146-148 citado en Gamba 2019, 11). En estos años, el gobierno buscaba equiparar las producciones artísticas con sus intenciones de modernización: grandes obras arquitectónicas, esculturas de gran formato, entre otras instalaciones en el espacio público, puestas a disposición de esta imagen de Venezuela contemporánea. Frente a ello muchos artistas, especialmente de las izquierdas, reaccionaron en contra de esta instrumentalización, a la dudosa democracia y al arte hegemónico de la época; entre ellos artistas de los importantes colectivos *El Techo de la Ballena* y *Tabla Redonda*.

La documentalista Margot Benacerraf —creadora de *Araya* (1959), el primer documental nacional ganador de la Palma de Oro y de Cannes—, promueve en 1966 la creación de la primera institución que ampara el séptimo arte: La Cinemateca Nacional. A lo largo de las décadas del 60 y el 70, el cine documental venezolano cobra un nuevo semblante al ser testigo y lugar de denuncia en medio de un contexto de transformación social y política en el país. Sucedió el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en 1968 gracias a gestores culturales y cineastas como Carlos Rebolledo, Tarik Souki o Edmundo Aray, quienes luego fundaron la primera escuela de cine del país. Este encuentro también inauguró una tradición de cine documental y una fructífera vinculación entre cine y autonomía universitaria, suscitando películas menos comerciales, con compromiso social y como vehículo de investigación. Con ello, también aumentaron los espacios de exhibición para cine alternativo y los apoyos para la producción de otro cine.

Para estos años, la agitación política, social y artística en Latinoamérica también incidió en el cine venezolano. Como lo menciona Ríos (2018, 328), “fue heredero en parte del legado del movimiento del ‘Nuevo Cine Latinoamericano’, el cual asume una identidad particular, ya que aun cuando expone importantísimas problemáticas enmarcadas en realidades sociales, no despinta su propósito estético ni técnico”. Esto marca una pauta de renovación narrativa y estética hacia un cine más político, un cine

que actúa como reflejo de la sociedad con el fin de agitar las conciencias de la audiencia. Se produce entonces una parcial validación del cine como producción artística y cultural y no como una réplica comercial financiada por los grandes capitales. Aunque el cine de ficción industrial sigue en el imaginario de las audiencias hasta hoy.

Gran parte de este periodo está enmarcado en el mandato de Carlos Andrés Pérez (1974-1979). Para ese entonces el precio del petróleo ascendió como efecto colateral del conflicto de Yom Kipur en el Medio Oriente, ampliando el presupuesto público para las artes. Así mismo, la izquierda se hacía más activa en la política formal, permitiendo una mayor coherencia democrática. Como describe Fedosy Santaella (2013), este mecenazgo político propició el auge del “Nuevo cine venezolano” con películas como *Cuando quiero llorar no lloro* (1976) de Mauricio Wallerstein; *Soy un delincuente* (1976) de Clemente de la Cerda; *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977) de Alfredo Anzola; *El pez que fuma* (1977) de Román Chalbaud, o *País portátil* (1979) de Iván Feo. “El cine estaba ligado a esa episteme que se preocupaba, miraba y ponía a la vista de todos el sector más desprotegido o marginado de la sociedad. La delincuencia, la pobreza, la prostitución, la crisis social hicieron del trabajo cinematográfico una crónica, una moral, una política” (Santaella 2013, párr. 5).

Por su parte, el cine documental se consolidó como una herramienta de resistencia cultural y política, especialmente vinculada a las luchas de izquierda en un contexto de tensiones sociales en reclamo a las injusticias propiciadas por gobiernos neoliberales de la época. Aquí surge un cine mucho más comprometido, crítico y transformador, ejemplos como *Pozo muerto* (1968) de Carlos Rebolledo, *La ciudad que nos ve* (1966) de Jesús Enrique Guédez o *Imagen de Caracas* (1970) de Jorge Solé. En medio de esta efervescencia, en 1968, sucede la “Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano” en la ciudad de Mérida, otro importante punto de inflexión, al consolidar un espacio de encuentro para cineastas comprometidos con representar la realidad de sus países, lo que posteriormente se traduciría en fructíferas alianzas con realizadores de toda Latinoamérica, instituciones educativas y movimientos sociales.

1.4 El boom del cine venezolano y el imaginario de la marginalidad (1970-1989)

Múltiples autores coinciden en que el “boom del cine venezolano” sucede entre 1973 y 1988; un momento en el que el cine, a pesar de dedicarse a retratar la marginalidad, la corrupción policial y las contradicciones del progreso petrolero, tuvo exitosas producciones en la taquilla. Así lo menciona Martínez Aponte (2012, 2): “Esta

filmografía adquirió mayor relevancia en la representación de algunas versiones específicas de nación, particularmente aquellas que vinculan ‘lo venezolano’ a la cultura popular del país, haciendo referencias a ciertos íconos del mundo urbano-marginal y del mestizaje”. Lo popular y los entornos urbanos son temáticas centrales en la mayoría de las películas con mayor éxito de esos años, lo que hasta ahora parece una tendencia y un rasgo representativo del cine nacional.

Para María Ríos (2018, 329), “toda esta temática no habría surgido si no hubiese una realidad que, saturada de estos aspectos, reclama la atención de cineastas comprometidos a dialogar con ello. Sin duda, un gesto político que trasciende el proceso creativo”. También Olga Toledo, en su trabajo *La construcción de la realidad en el cine venezolano: el estereotipo del joven pobre* muestra cómo existen claros arquetipos en el cine sobre los negros, los indios, las mujeres según los clásicos identificadores relacionados con prostitutas, campesinos, maleantes, sicarios, etc. Aspectos que: “dejan entrever a una sociedad de extremos en conflicto, de figuras y contrafiguras estereotipadas, donde se enfrentan el —nosotros con los otros—”. “En la dinámica histórica, mientras unos se han hecho visibles, otros han pasado al grupo de los olvidados, los invisibles” (Toledo 2014, 22).

En esta misma línea, Humberto Valdivieso (2005) describe algunas producciones clásicas con esta tendencia, por ejemplo: *Canción mansa para un pueblo bravo* (1976) de Giancarlo Carrer, que narra la historia de un joven de provincia que llega a Caracas y termina en la delincuencia. *El rebaño de los Ángeles* (1979) de Román Chalbaud sobre una adolescente en un entorno popular donde se conjugan el abuso sexual, el embarazo adolescente, una educación mediocre y el contexto de los damnificados de una tragedia real. *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia* (1977) de Alfredo Anzola, una historia sobre un “mandadero” que, gracias a su “viveza criolla”, puede hacerse rico contrabandeando mercancías. Estas tres historias retratan personajes que no pueden huir de la espiral de la violencia y la injusticia estructural del país. Según el autor, temas que han monopolizado la mirada de la crítica y el público sobre el quehacer audiovisual en el país y lamentablemente “muchas veces el énfasis en la caricaturización del corrupto, la mirada compasiva al malandro y una cierta visión romántica de la pobreza que ha permitido que junto a muchas producciones respetables se encuentren propuestas repetitivas llenas de lugares comunes” (Valdivieso 2005, 54). Sobre esto Martínez (2012, 147) agrega:

Veremos cómo se estatizaron personajes emblemáticos, estereotipos de nuestra sociedad; el malandro, el sifrino, el policía, la secretaria, el político convirtiéndose en el núcleo

argumental de cine local, reactualizaron una imagen de la venezolanidad que nos remite a una serie de íconos sobre lo venezolano actualizados en la imagen cinematográfica, que implica una aproximación que asume el carácter discursivo de la nacionalidad. Así pues, se entendió la Nación como una construcción simbólica cuyos referentes corresponden a tradiciones intelectuales anteriores, que han interpretado el ser nacional y que aún están presentes en el imaginario colectivo.

Los imaginarios representados en el cine nacional, hasta en sus mejores épocas, muestran un claro monopolio de temáticas, narrativas y personajes. La violencia callejera, las drogas, la prostitución, la corrupción funcionan como escenarios donde se inscriben personajes jóvenes, pobres y racializados, quienes no son más que la gran parte del país. Posiblemente parte de la segunda generación de migrantes campo-ciudad, quienes habitan los amplísimos barrios de tipo aluvión en las grandes ciudades del país. Espacios ausentes de Estado, olvidados por la renta, pero productos del capitalismo y la modernización ocasionados por la misma. Este cine que lo retrata es valiosa escenificación del acontecer del país; no obstante, como refiere Valdivieso (2005), también funcionó para homogeneizar las temáticas y narrativas del cine venezolano, a la vez que fijó una identidad particular y posiblemente una cancelación de las problemáticas al asumir que eran parte constitutiva de nuestra realidad como nación.

El ritmo de producción fue poco a poco mermado desde la gran devaluación del bolívar el “viernes negro” de 1983. A partir de este momento se inicia un largo periodo de crisis debido a la mala gestión de la nacionalización petrolera, la crisis de la deuda externa, la incompatibilidad del gasto público con los ingresos nacionales, entre otros aspectos. Esta tensión condujo a las protestas de “El Caracazo” en 1989, resultado de una sacudida a la idea del Estado protector con el recorte de servicios sociales y sobre todo la represión violenta de las protestas, causando un quiebre importante en nuestro pacto ciudadano. El Estado queda imbuido en las lógicas de recorte económico, en el abandono social y en la corrupción desmedida, causando cada vez más descontentos en la población.

En 1993 es aprobada la primera ley de cine y en 1994 se crea el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), proclamado en la nueva legislación. El drama social sigue siendo la narrativa privilegiada por los realizadores en el país. Películas como *Sicario* (1995), *Cuchillos de fuego* (1990), *Huelepega* (1993), *Disparen a matar* (1991) y *Amaneció de golpe* (1998) (Izquierdo 2017, 164), entre otras producciones que retrataban sobre todo la marginalidad y la violencia del país. Hasta aquí se demuestra una clara tendencia a narrar películas desde los imaginarios de la marginalidad. En palabras de Izaguirre (2015), el cine venezolano se mantiene esencialmente en locaciones urbanas que son testigos del agresivo progreso de la llamada “Venezuela Saudita”.

Carmen Ruiz (2009) también menciona tres elementos que se repiten en las películas y son en suma muy sugerentes: *la violencia*, no solo física sino verbal, desde la burla, la jerga y la ironía; *la solidaridad*, aunque restringida al ámbito privado como el cuidado de la familia o los amigos cercanos y, por último, *la búsqueda del beneficio propio* como elemento propio de la identidad cultural, particularizado por un *familismo* amoral y por el *matricentrismo*. Todo ello materializado en lo que ella desarrolla como una “tolerancia selectiva” en que se aceptan de forma pasiva aspectos como corrupción generalizada o la violencia en la cotidianidad de la vida, pero a su vez se es intolerante a individuos que salen de su círculo de pertenencia y en especial si se manifiestan como distintos de raza, creencia o clase.

1.5 Un cine nacionalista e ideológico (1999-actualidad)

El clima del país a finales del siglo XX da paso al modelo de gobierno socialista del militar Hugo Chávez (1999-2013), uno completamente distinto al de los últimos 40 años, donde la desigualdad social, la violencia y la poca confianza en el sistema democrático planearon su derrota. El proyecto de “Socialismo del siglo XXI” se caracterizó por un total control de los recursos del subsuelo, la estatización de las empresas y un incremento impresionante del gasto público en temas sociales y partidistas financiados por el precio del crudo más alto de la historia. Así mismo, su discurso se impregnó de nuevos referentes que de cierta manera habían sido solapados por el ideal del mestizaje. Chávez se volvió un representante de ese pueblo dejado de lado por tantos años, le dio espacio a los pueblos indígenas y afrodescendientes y la idea de nación pluricultural. También redujo considerablemente los índices de pobreza, amplió las asistencias sociales como la jubilación universal, entre otros logros significativos en sus primeros años de gobierno.

En materia de producción audiovisual, en el 2005 se renueva la Ley de Cine con iniciativas positivas como la creación del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), financiado con los porcentajes de las ventas de exhibidores, distribuidores, televisoras y empresas de telecomunicaciones como modelo de sostenibilidad fuera del presupuesto nacional. Así también, se estipuló que las empresas distribuidoras debían tener un 20 % de producción nacional y un espacio obligatorio de estreno en salas comerciales. El Estado también crea la Fundación Villa del Cine y la distribuidora Amazonia Films que, con la Fundación Cinemateca Nacional y el organismo principal que es el CNAC, conforman la llamada Plataforma Nacional del

Cine, adscrita al Ministerio de Cultura. Así mismo, se crea el ambicioso programa de cinematecas, con la intención de descentralizar los espacios de proyección, llevando salas de cine a las comunidades.

Cabe resaltar, como menciona Fuentes (2015, 139-144 citado en Valladares 2020, 410), que el apoyo del chavismo a la industria audiovisual hizo énfasis en filmes de corte histórico y nacionalista que relataban una renovada Historia Patria basada en una identidad nacional bolivariana. Por otro lado, existieron cuantiosos presupuestos que se destinaron a películas y series inconclusas, o con una nula distribución, sin poder recaudar las ganancias previstas. Un ejemplo de ello es La Villa del Cine, que ha desarrollado una buena parte de su producción con un claro alineamiento ideológico. Y como recuerda (Izquierdo 2017, 167), las creaciones de la productora estatal han tenido una muy pobre aceptación por parte del público y la crítica. Este pequeño paréntesis tuvo una sórdida interrupción debido a la profunda crisis económica, social y política; siendo el campo cultural no oficialista el mayor afectado por el recorte de los subsidios y el apoyo estatal.

Hablar del documental en la contemporaneidad del país, lamentablemente, refiere a complejos escenarios de financiamiento, distribución y exhibición. Aunque existe un marco institucional que ampara este cine bajo la figura del Consejo Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), la producción de ficción comercial ha dominado el poco espacio que se le otorga al cine nacional en cadenas comerciales como Cines Unidos y Cinex (Hernández et al, 1991). El documental *El cine que no se ve* de José G. Torres (2017) recopila testimonios de documentalistas venezolanos como Juan de Dios Ruiz quien pone en evidencia la marginación clara hacia este cine: “proyectan a las 2 de la tarde porque dicen que no son taquilleras [...] prefieren llenar la sala con lo que atrae más público, aunque no sea cine nacional de la mejor calidad” (19:40). Esto ha relegado al cine documental a circuitos alternativos como la Cinemateca Nacional y festivales de cine, impidiendo que se forme un público asiduo a este tipo de narrativas, a la vez que se desarrolle una distinta lectura del cine nacional.

La televisión venezolana, en canales como Telesur y Vive TV, ha comenzado a incluir más cine documental en su programación. Esto además responde a un proyecto oficialista por democratizar el consumo de cine en las comunidades, el proyecto de cinematecas y los recursos entregados a filmes junto a la gente. No obstante, y como mencioné anteriormente, estos esfuerzos acarrearán resultados aislados, ideológicamente permeados y sobre todo alejados de los cambios profundos en lo comunitario. Vale escuchar el comentario de Pablo Gamba sobre el compromiso ideológico que exigen los

fondos y espacios que entrega el Estado, quienes en contraste no han invertido en programas de difusión y educación para apreciar obras de esta naturaleza:

Realmente cuesta abrir ventanas para este tipo de cosas, sobre todo en estos últimos tiempos, donde los festivales, por esta cosa populista de que todo festival tiene que tener una función de barrio para todos, empiezan a inventarse funciones populares cuando el Estado, a través de la televisión pública y sus redes, Cinemateca y bibliotecas, no ha logrado abrir esos sectores de la sociedad para buscar otros públicos para las películas venezolanas. Los festivales deben crear lugares donde el cine se confronte, haya nuevas búsquedas y se puedan presentar sin tener que recurrir a funciones populares sin un trabajo previo de difusión. (Pablo Gamba en el documental *El Cine que no se ve 2017*, 23:34)

En el siglo XXI, el cine documental venezolano sigue siendo una herramienta crucial para la preservación de la memoria histórica y la reflexión crítica sobre la realidad del país. Documentales como *El rey del galerón* (2008) de John Petrizzelli, *Puente Llaguno, claves de una masacre* (2004) de Ángel Palacios, y *Tocar y luchar* (2006) de Alberto Arvelo siguen reflejando las problemáticas sociales y culturales de Venezuela, abarcando temas como la crisis política, la violencia social y los movimientos de resistencia. Todo ello, confundido

Vale decir que, debido a la muy limitada financiación estatal, al gremio cinematográfico le correspondió sumergirse en dinámicas del crowdfunding y el mar de la competencia internacional desde festivales y convocatorias: “Si bien la migración al formato digital abarató los gastos de insumos, en una economía hiperinflacionaria, el sector cinematográfico independiente tuvo que explorar alternativas de financiación; entre ellas, las coproducciones internacionales y el programa Ibermedia” (Valladares 2020, 410). Esto ha tenido una repercusión importante en la rigurosidad narrativa y estética de los proyectos en una contribución por decantar filmes para espacios de exhibición latinoamericana e internacional. Pese a esto, la falta de apoyo nacional puede haber desplazado historias y formatos alternativos y notablemente sigue quedando un vacío en la recepción nacional.

El cine se impacta de forma directa de la contracción macroeconómica, la espiral de hiperinflación, el control de cambio y el mercado negro de divisas, la reducción significativa de apoyos estatales, la inseguridad, la censura, el deterioro de las instituciones de educación cinematográfica, entre todos los demás aspectos de la vida diaria como los recortes eléctricos, la imposibilidad de cubrir la cesta básica alimentaria, el estado de la salud, la educación, entre otros. Además, vale decir que la realidad del último siglo ha estado repleta de anécdotas dignas de ser representadas en el cine: la corrupción desmedida, las protestas, las persecuciones, el narcotráfico, la migración. No

obstante, muchos directores consagrados y emergentes han decidido optar por la autocensura o temáticas donde no se evidencie la caótica realidad actual para seguir recibiendo apoyos del gobierno.

Al acabar con este ejercicio genealógico, dedicó un trecho de esta tesis al contexto donde surgió el laboratorio. Tras observar el acontecer político, económico y social del país, de aquí en adelante me dedico a la realidad que acompañó la producción del ejercicio colectivo y la ejecución de los cortos específicamente. Para este fin utilicé entrevistas a los organizadores destinadas a conocer las expectativas y motivaciones que depositaron en este espacio de creación. Además de conocer las limitaciones técnicas y relacionales en medio de una crisis y una pandemia y las apuestas creativas que utilizaron para sopesar estos impedimentos.

2. Crear desde el *insilio*, aspectos enunciativos y procesuales del laboratorio

El laboratorio audiovisual *Noticias Desde Ninguna Parte* emerge como un experimento de taller que se proyectaba a gestar un acto colectivo de creación. Un compendio de instrucciones muy abiertas y flexibles que condujeran a los participantes a concluir piezas audiovisuales, sin distinciones entre la ficción y el documental, como expresa Robert: usar “todo lo que hiciera falta para para expresarme, ¿no?” (Rober Calzadilla, comunicación personal, enero 2022). Tampoco estaba concebido como una muestra estructurada o con fines curatoriales, y esto surge luego cuando se introduce el Caracas DOC como un soporte institucional y un aliado para la logística de este espacio.

Ya dentro del Festival de Cine Documental Caracas DOC, durante la pandemia en agosto de 2020 se consolida como laboratorio audiovisual. En este contexto, su intención principal fue la de cartografiar al país a partir de correspondencias fílmicas que entablaran un diálogo entre *lo íntimo y el país*. Un experimento que convocó a estudiantes y realizadores dentro y fuera de Venezuela a crear desde un cine *otro*, un cine sensible que trasciende lo técnico en vías de encontrar la expresión en su nivel más genuino. Este, además, sucede en un contexto sumamente desafiante con el objetivo de atestiguar el paso de este momento histórico por lo subjetivo. En palabras de sus creadores en la web del Caracas DOC:

Una iniciativa, mitad taller colectivo, mitad encuentro de búsquedas individuales, singulares y, a veces, dispares, que busca la realización de piezas con la estructura de correspondencia cinematográfica. Venezolanos, dentro y fuera del país, nos acompañaron en este proceso ante todo experimental y, con la honestidad como única premisa ética. (Ruíz 2022, párr. 1)

Moderado por los profesores de cine de la Universidad Central de Venezuela (UCV), María Ruíz y Robert Calzadilla, el laboratorio ya cuenta con 4 ediciones con más de 46 cortos producidos. En él, cada participante, mediante un trabajo personal e íntimo, ha arrojado una idea, una intuición, una visión directa o indirecta de lo que entiende por nación, sociedad, venezolano. A nivel organizativo representa una alternativa diferente de construir el oficio audiovisual, una iniciativa que en Venezuela no había sido experimentada antes, entre otras cosas, debido a una renta petrolera que había acostumbrado a los realizadores a grandes presupuestos y estrafalarios sets. Este laboratorio apunta a la sencillez, la naturalidad y lo descarnado. Más allá de cualquier pretensión técnica o estilística, sus facilitadores celebran la honestidad y la franqueza; en este sentido, es posible acudir a testimonios crudos, a realidades dolorosas, a cuestionamientos desasosegantes que exponen lo que vive dentro de cada uno de ellos.

Uno de los objetivos más claros del taller es que cada realizador logre hallar atisbos de una poética personal que le permita contar su película, que lo ayude a contarse y a encontrarse. Las dinámicas entre alumnos y docentes parten de una colaboración que se teje en forma de tutorías y conversaciones. Todo este contacto se hace a partir de una pauta que permitió una premisa común, pero que no exigió compromisos de ninguna naturaleza. Es decir, los preparadores sugieren un tema y proponen enfoques en la medida en que van conociendo los intereses de cada miembro. Se van discutiendo las entregas de los proyectos de forma colectiva, donde compañeros y formadores pueden opinar en torno a las obras de los otros. A este respecto, es importante aclarar que no existe ningún tipo de censura política o de algún otro tipo en esta plataforma, aunque el acompañamiento garantiza que las búsquedas individuales se conjuguen con formas de contar propuestas y debatidas entre tutores y realizadores.

Sus facilitadores promueven la escucha asertiva y propician un espacio en el cual puedan convivir las diferencias y los desencuentros. Tampoco se asume la experiencia bajo la presión de la obra realizada y, aunque no se cae en la romantización del proceso, es justa la indagación de las formas lo que más interesa, su exploración y reformulación. Su intención no es convencer, es dudar y cuestionar todo lo que se pueda las formas tradicionales del cine. De hecho, se propone la utilización del formato de correspondencias porque ha sido poco estudiado en Venezuela y por ende existen pocas obras que puedan enmarcarse en él. Sin dejar de lado que, por asuntos de tiempo y de preparación, se adapta muy a procesos colectivos que impliquen una futura proyección, como en efecto pasa con el Laboratorio.

En relación con los formatos y los cánones estéticos, el laboratorio es una iniciativa que desafía los gravámenes coloniales y convencionales de la industria, citando a Mignolo (2010, 21): “La descolonización de la estética imperial, basada en la representación, consiste en crear y hacer que lo creado no pueda ser cooptado, enflaquecido y achatado mediante el concepto de representación, o la unilateral y limitada concepción de la complejidad”. La invitación es hablar desde el yo y desde ahí revelar qué nos diferencia de los otros y qué nos emparenta. En esta dirección, la iniciativa se propone desentrañar ese germen creativo que cada uno tiene, sea o no un cineasta de formación o intención. Y es que, para evitar la sucesión de obras en serie que obedezcan a estándares comerciales, aquí se le motiva a todos a que narren desde sí mismos historias que nadie más que ellos puedan contar.

Es por ello por lo que resulta sugestivo que estas posibilidades de creación y exploración también se contemplen a la hora de estudiar y enseñar el oficio del cine fuera de la academia. En este sentido, es casi inevitable que otros senderos expresivos se abran y la aproximación al hecho cinematográfico no se vea mediada por instituciones o academias, cuyas dinámicas burocráticas muchas veces, en lugar de facilitar los procesos, se convierten en obstáculos para la realización de un filme. En este espacio creativo es el realizador queriendo decir algo y diciéndolo con las herramientas y las intenciones que tiene. Sin más filtros que las opiniones y recomendaciones de sus colegas y tutores. Acá nadie evalúa en un sentido estricto a nadie, se construye el conocimiento en colectivo, se trabaja en función de la propia experimentación, del propio juego.

Los mediadores aparecen como orientadores que ayudan a direccionar el discurso, aclarar la conceptualización, a responder preguntas o a plantearse otras. El diálogo es permanente y cada uno trabaja con mucha libertad creativa y estética. Sin embargo, es fundamental comprender que también es un espacio en el cual se dirimen tensiones y desencuentros, se debate, se discute, se incomoda. El ideal de transformación que acompaña al laboratorio también implica atravesar por territorios poco explorados de nuestros pensamientos, sensaciones y emociones, por ideas contrarias a las nuestras y de esta manera instruirnos y nutrirnos de todo aquello de lo que no solemos alimentarnos y así también salir de nuestra zona de confort.

Por otro lado, el Laboratorio trabaja el país como lugar antropológico, definido como el espacio y la “posibilidad de recorridos que en él se efectúan, los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que lo caracteriza” (Augé 2000, 87). Esta dimensionalidad espacial determina múltiples prácticas comunes e individuales de la sociedad; es el lugar constitutivo de la identidad por nacimiento y conformador de sentidos durante la vida.

Por ello, la carga de afectos es un aspecto determinante para abordar el contexto de migración como pérdida de este espacio donde se sitúa la pertenencia.

La migración —otro de sus ejes temáticos— también es considerada desde el análisis del espacio simbólico y físico. Augé (2000) expresa cómo las transformaciones culturales intervienen en el espacio y viceversa: “cuando las aplanadoras borran el terruño, cuando los jóvenes parten a la ciudad, cuando se instalan los —alóctonos—, en el sentido más concreto, más espacial, se borran, con las señales del territorio, las de la identidad” (87). En los tiempos actuales, el reconocimiento identitario vive una desterritorialización, una desfamiliarización, una crisis. Por mucho que siempre hayan sido conceptos huidizos lo venezolano o la venezolanidad, en este momento histórico sus confines son cada vez más difíciles de aprehender. Justo esta coyuntura es lo que nos mueve. En Venezuela se estima que alrededor de siete millones de personas han abandonado el país en los últimos años, lo que ha ocasionado una nueva configuración de interacciones sociales, imaginarios, espacios públicos, representaciones, entre otros.

Por ende, el laboratorio NDNP ha trabajado con realizadores dentro y fuera del país, queriendo materializar esta realidad migrante a través del abordaje autorreflexivo. Para este análisis en particular, recurriremos a cuatro cortometrajes que narran la migración desde el que se marcha y quien se queda, con un gran extrañamiento. Sus abordajes examinan este fenómeno desde diferentes ángulos, desde adentro y desde afuera. Sobre el arte y la migración, Nualarth (2018, 10) encuentra en “la interpretación artística un medio para ahondar en el sentimiento y en la experiencia de vacío y dislocación, manifiestos en la experiencia creadora”. Así mismo, describe cómo una pieza de arte, por su naturaleza de multiplicidad espacial y temporal, puede tener la cualidad de materializar la experiencia migratoria de manera a-contextual.

Para situar el lugar de enunciación de los cortometrajes dentro del país, usaré el término *insilio*, heredado de la literatura, que refiere a la experiencia migratoria que se vive dentro del país en conflicto. Puerto (2020, párr. 4) explica que “la persona *insiliada* está en su propio país, pero eso propio le es ajeno, eso propio es territorio peligroso [...] una situación que permanece en el tiempo y su impacto varía de acuerdo con la edad, la condición social y las redes de apoyo con las que se cuente”. Es fundamental entender que la idea de país en el *insiliado* se desmorona; cambia tan rápido su entorno en dirección a su propio deterioro que su capacidad de reacción no le alcanza. Lo cual lo sumerge en un estatismo melancólico que lo deja inerte y desconcertado. Aunque en primera instancia no se desprecia totalmente la concepción de exilio, preferimos reseñar el proceso de vaciamiento del país con una serie de historias que suceden en Venezuela o

concluyen con su regreso. Por ende, el enfoque de selección parte de historias contadas desde el *insilio*; desde ese adentro fracturado por la ida, por la ausencia y el deseo de reencuentro.

En el marco de estos trabajos, el contexto se filtra en muchos de los imaginarios que son representados en el arte desde una aproximación simbólica; la vinculación de las subjetividades con la imagen no se puede entender como “un signo interpretable mediante un código, sino como una relación, un vínculo, una mediación [...] su sentido y significación no dependen de una relación entre signo y significado, sino entre modelo y original; su significación no puede desvincularse de la experiencia vivida” (Ardévol 2004, 31). He ahí la importancia de analizar las imágenes producidas y el contexto que las inspiró y las consume en una dinámica cíclica. Con respecto al cine y su capacidad de recreación directa de la realidad, resulta propicio agregar que en esencia conserva y sostiene una valiosa cualidad pedagógica para nutrir la memoria colectiva de los pueblos.

Además, presenta una capacidad para fortalecer los vínculos e interacciones de un grupo social determinado. Como sugiere León (2008, 173): “el cine fomenta una mirada y a la vez se mira, desde las circunstancias sociohistóricas en las que se producen tales hechos, ya que cada película constituye un espacio textual donde los diferentes sujetos proceden a una reconstrucción del filme, aunque condicionados por el tiempo histórico o el espacio donde viven”. Y es justo en ese espacio que se fortalece el tejido entre lenguaje audiovisual y símbolos sociales. En esa doble direccionalidad que posee el cine es que se codifican las claves de su función de espejo invertido de lo que ocurre en la sociedad. La historia construye al cine y este lo construye a él.

Cabe destacar que el proyecto fue configurado en el contexto de un país imbuido en una gran crisis social, que además se sumergía en el colapso sanitario del COVID-19, con múltiples factores en contra. El laboratorio se pudo sostener a través de encuentros por WhatsApp, único medio fiable de conexión debido a que los usuales cortes eléctricos imposibilitaban la simultaneidad de otras plataformas digitales. Por eso, las circunstancias condicionaron las historias, los formatos y las estrategias para rodar. Las etapas de pre, pro y postproducción vivieron un tiempo alterno, accidentado y adherido a las posibilidades de electricidad que cada uno tenía. Muchos miembros de este laboratorio abordaron historias con una única locación, luz natural, registro de escenas cotidianas, o sencillamente partieron de una exploración con el dispositivo de registro que tenían a mano; acercándose a una génesis más cercana al arte, donde la espontaneidad del acto creativo es menos rígida que en el audiovisual convencional, donde se debe orquestar un equipo técnico cuantioso, un cuidadoso manejo de la tecnología y ni hablar de las

necesidades de gestión de presupuesto. Algunas de las obras resultantes manejaron con especial atención el entramado entre imagen y sonido, generaron diálogos particulares entre ambos signos y potenciaron el elemento sonoro con poéticas narraciones en voz en off en tonos ensayísticos y reflexivos.

El *leitmotiv* de estos trabajos estuvo comandado por temas como la nostalgia, el desarraigo, el encierro, la migración, la “no normalidad” y la autorreflexión desde lo personal y lo cotidiano. Cabe destacar que, en este caso, todos los realizadores podían seguir sus instintos y destellos de inspiración sin que estos fueran coartados por las limitaciones técnicas, de dinero o de personas. La premisa era contar como comenta Ruiz en su web:

Lo que realmente nos interesa y nos apasiona es ese *no lugar*, esa ninguna parte, fugaz y feliz, en la que nos encontramos y buscamos formas colectivas de pensarnos, de entendernos, de decirnos, de interpelarnos y de desnudarnos. Dejar al desnudo nuestros dolores y alegrías, nuestras dudas, miedos y esperanzas: pequeñas, mínimas y singulares, que, siempre que son así, terminan contagiándose y siendo, de alguna forma, las de todos. (Ruíz y Calzadilla 2022, párr. 3)

Los participantes accedieron a ese *no lugar* del que habla Ruiz, exponiendo sin tapujos situaciones familiares delicadas, pasados tortuosos y malestares mentales que desencadenaron traumas y heridas personales que no han alcanzado a sanar. Sin embargo, resulta necesario llamar la atención sobre el hecho de creer que el cine funciona aquí como una especie de instrumento terapéutico. En esencia, cumple la función primigenia que cumple cualquier arte, la de canal expresivo y, por ende, sanador. A través de su lenguaje y sus códigos, la herida se muestra al mundo, asoma su rostro multiforme, lo cual permite al espectador recibir el material así, sin filtros ni cortapisas institucionales. La totalidad de lo que se muestra tiene un único y poderoso compromiso con la verdad sensible de cada realizador. Por ello es por lo que la experiencia de recepción es diferente, más cercana, menos formal, más directa.

Vale la pena destacar que, con el paso de los años, la experimentación que conlleva la configuración de estos estilos y categorías gana más terreno en festivales y espacios de exhibición alternativos, lo cual les abre puertas a películas que se hallen fuera de un ejercicio clásico y convencional y expande la experiencia del visionado de las obras, llevándola a un siguiente nivel, más allá del mero consumo de un producto de entretenimiento. Por otro lado, en el laboratorio se mantiene presente que lo más importante es insistir en la reflexión de los realizadores sobre sus historias, así como animar y construir un público que aprecie el cine sin efectismos, este cine que exige una postura más dinámica del que mira, lejos de las producciones hollywoodenses que los

adormecen. Uno de los objetivos propuestos por este tipo de *cine-ensayo* es justamente ofrecer puentes más reales y directos entre creadores y espectadores. Con él se busca que quien aprecie la película participe un poco más del relato y se aparte de esa posición pasiva a la que ha estado acostumbrado desde los inicios del cine. Por ende, este tipo de cine comparte ciertos rasgos performáticos con otras disciplinas que promueven la provocación y la participación activa de sus observadores.

Las películas surgidas del *Laboratorio Noticias Desde Ninguna Parte* difícilmente encajan en el canon del cine hegemónico, no solo por su factura técnica modesta, sino por su manera de mirar y narrar lo que suele permanecer en los márgenes. Estas obras no se rigen por los estándares de producción industrial ni por las convenciones dramáticas tradicionales; en cambio, privilegian lo íntimo, lo cotidiano, lo fragmentario. Sus narrativas no buscan resolución, sus protagonistas no responden a arquetipos, y su lenguaje visual se construye desde la precariedad y la sensibilidad, lejos del efectismo. Por ello, resultan incompatibles con los modelos dominantes de representación audiovisual, que muchas veces exigen espectacularidad, claridad discursiva o una estética “pulida” para validar una historia como “universal” o “relevante”.

Subvertir estos regímenes escópicos —es decir, las formas institucionalizadas de mirar y ser mirado en el cine— constituye un acto profundamente político. Al rechazar los códigos del cine comercial o del documental “objetivo”, estas producciones interrumpen el pacto narrativo establecido por el cine hegemónico, que suele reforzar jerarquías de clase, raza y poder simbólico. En su lugar, proponen otros modos de ver, más atentos a la escucha, al cuerpo, al duelo, al tránsito interior. Así, no solo abren espacio para nuevas representaciones, sino que también disputan el derecho a contar, a existir en la imagen, a construir una memoria audiovisual desde abajo. En contextos de crisis, donde el relato oficial insiste en imponer silencios, estas miradas desviadas, periféricas, sensibles, devienen herramientas de resistencia cultural.

Con estas descripciones se quiere profundizar en el estudio del Laboratorio Audiovisual *Noticias desde Ninguna Parte* como un lugar de origen de nuevas miradas y representaciones en el cine venezolano. Estos funcionan como punto de partida para nuestra investigación, donde el surgimiento de procesos más personales se vale de dinámicas colectivas para afianzar posturas disidentes con fines en su mayoría orientados a la expresión poética y de resistencia en contextos de crisis y censura. Un campo —aún— poco tratado desde los estudios visuales y que se ha ido afianzando como un semillero de obras audiovisuales que se sostienen en discursos más íntimos, personales y cercanos en su humanidad.

Para efectos de este análisis se han escogido cinco producciones de corte ensayístico en la categoría de *no ficción* que se desarrollaron específicamente en el formato de video-correspondencia y que pertenecen al laboratorio de creación audiovisual. La discusión de estas obras busca, entre otras cosas, comprender si el contexto actual venezolano ha propiciado una renovación formal y estética en las historias narradas aquí y cómo la generación de las imágenes en los cortos comparte algunos rasgos estilísticos que ayuden a configurar una imagen más general del país. Cabe destacar que este pequeño grupo de trabajos, por razones que debemos determinar, ha dado un *giro autoetnográfico* singular que requiere de una revisión detallada. Este fenómeno también ha acarreado una serie de implicaciones argumentales, materiales y estéticas reconocibles que influyen en la realización de las obras.

Tomando esto como base, nos interesa ahondar en la representación del país como protagonista y cómo las condiciones materiales de este aparecen, en algunos casos, como impedimentos y límites para los realizadores. Además, ver su reflejo directo o indirecto en las imágenes seleccionadas en los trabajos. En su tejido también es posible ver el retrato particular de una circunstancia histórica-social que aqueja a tantos individuos. En estas obras es palpable la incertidumbre de un entorno en el cual cualquier noción de institucionalidad o legalidad ha desaparecido. La crisis lo arropa todo, y justamente es esta la que determina el tipo de película que se realiza. Los Tomando esto como base, nos interesa ahondar en la representación del país como protagonista y cómo las condiciones materiales de este aparecen, en algunos casos, como impedimentos y límites para los realizadores. Además, ver su reflejo directo o indirecto en las imágenes seleccionadas en los trabajos. En su tejido también es posible ver el retrato particular de una circunstancia histórico-social que aqueja a tantos individuos. En estas obras es palpable la incertidumbre de un entorno en el cual cualquier noción de institucionalidad o legalidad ha desaparecido. La crisis lo arropa todo, y justamente es esta la que determina el tipo de película que se realiza. Los relatos autobiográficos en forma y fondo terminan siendo, entre muchas otras cosas más, espejos particulares de un fenómeno profundo, complejo y colectivo que atraviesa toda una nación. relatos autobiográficos en forma y fondo terminan siendo, entre muchas otras cosas más, espejos particulares de un fenómeno profundo, complejo y colectivo que atraviesa toda una nación.

Para Cuevas (2003, 131), la producción audiovisual cuenta con una capacidad para “establecer vínculos, una tarea como agente unificador de una estructura social y su función de socialización, en cuanto que documenta la vida de un grupo social y la réplica cada vez que ese mismo grupo asiste a su proyección”. Esta es la trascendencia social del

cine, el cual funciona como un acto de diálogo entre lo que acontece en la sociedad y cómo lo transforman y devuelven los artistas al colectivo. Así pues, lo que me ocupa es la coyuntura migratoria venezolana de los últimos 10 años, aquella que ha ido atravesando progresivamente los imaginarios de sus habitantes, en este caso de los artistas, por lo que escarbar en las historias representadas en el laboratorio NDNP es en donde concentro mi atención. En el siguiente y último apartado, abordo los criterios para escoger los filmes analizados en el siguiente capítulo, además de la estructura de análisis que uso para hacerlo.

Capítulo tercero

Padecer el insilio: Memoria reciente del laboratorio NDNP

Limitarse a los planos y procedimientos que componen un filme es olvidarse que el cine es un arte en la medida en que es un mundo, y que los planos y efectos que se desvanecen en el instante de la proyección deben ser prolongados, transformados por el recuerdo y las palabras que dan consistencia al cine como un mundo compartido mucho más de la realidad material de sus proyecciones.
(Rancière 2012, 14)

Para esta investigación escogí cuatro video-correspondencias que tienen que ver con esta atmósfera migratoria propuesta como *insilio* y que hablan de la pérdida, los olvidos, la extrañeza y los conflictos identitarios desde diferentes experiencias y espacios de enunciación. Primero analizo *El regreso* de Endry Brito, un cortometraje que narra un momento de extrema vulnerabilidad lejos del hogar y frente a ello la expresión de valentía de quienes nos sostienen. Luego he escogido *Reminiscencias* de Gabriel Avilán, una sublime historia sobre la vejez en medio de la decadencia, la soledad y el olvido estructural. Seguidamente, *Flores de apamate* de Ana Sofía Armand, quien aborda el deterioro de los espacios donde transcurrió su infancia y donde hoy habita su hija pequeña, la cual, desde la ternura, los resignifica de cara al futuro. Por último, *Área de naufrago* de Jaylin Espinel, un retrato personal y, a la vez, retrato del país como un lugar vaciado de sentido, un lugar al que no se pertenece, y que, al mismo tiempo, que condena a no pertenecer a ningún otro.

Para explorar los cortometrajes, me ceñí a los postulados del análisis visual. Dedicué una fracción a la evaluación formal de la obra y otra a interpretar las motivaciones de los cineastas para conocer por qué crearon estas imágenes, por qué se emocionan con ellas y por qué las defienden a veces a un alto precio (Bal 2016, 34). Posterior a un diálogo con parte de los coordinadores y el permiso otorgado para visionar/escuchar a través de la plataforma de Caracas Doc los trabajos realizados entre 2020-2022. La búsqueda y escogencia de los cuatro casos de estudio se realizó desde mi posicionamiento crítico y mis espacios de identificación. Estas obras pertenecen a las 2 primeras ediciones del laboratorio, cuya experimentación y tratamiento estético no deja de lado el abordaje del quiebre en distintos estratos de la sociedad venezolana a causa de la ola migratoria.

1. *El regreso de Endry Brito*

Figura 1. Fotograma del filme *El regreso*. Reencuentro de Endry con su madre a la salida del hospital psiquiátrico

Fuente: Archivo NDNP (2022).

Ext.

Salida Hospital Psiquiátrico / DÍA (00:00:30)

Dos mujeres esperan a las afueras de un recinto hospitalario, de allí sale un joven, se saludan y abrazan, una de las mujeres registra este momento desde un teléfono móvil, madre e hijo se reencuentran.

—Abrázame fuerte, estoy contigo aquí, mi amor hermoso.

—No puedo creerlo.

—Créelo, aquí estoy



No puede ser ¿cómo lo hiciste?, ¡qué arrecha eres!

—Ya sabes, tú mamá sabe quién eres tú, ¿quién eres tú?

—Hijo de mi madre.

—Lo más grande que tienes en el mundo.

1.1. Las dolencias mentales del emigrado (nivel contextual)

Mientras vivía en Uruguay, una repentina crisis traslada a Endry a un hospital psiquiátrico. Dayana, su madre, viaja a Montevideo para rescatar a su hijo de su malestar llevándolo consigo y a su familia a Caracas-Venezuela. Este filme narra el viaje de retorno a casa durante un momento de conmoción que lo lleva de manera súbita a reencontrarse consigo mismo y con su lugar de origen. Muestra de manera descarnada la subjetividad migrante desde los escenarios de mayor fragilidad. Así mismo, narra las contradicciones del retornado, el difícil proceso de reencuentro con el caótico lugar que lo había obligado a salir, que a la par lo abraza y que tanto había anhelado volver.

El cortometraje de Endry retrata lo que Sayad (2010, 182) describe como la condición psíquica de los inmigrantes: “el dudar indefinidamente entre la presencia duradera que no osa confesarse y el ‘retorno’ que, sin ser nunca decididamente descartado, nunca es considerado seriamente. El inmigrado está condenado a oscilar

constantemente entre las preocupaciones de hoy y de aquí y, por otro lado, las esperanzas retrospectivas de ayer y de otras partes, expectativas escatológicas del fin de la inmigración”. La circunstancia emocional en la que se encuentra el sujeto migrante está sujeta a la ambigüedad, al sentirse útil siempre lejos del hogar, al no poder sentirse completo en ningún espacio, al asumir las costumbres del lugar nuevo y vivir una constante readaptación que conlleva una mutilación de sí mismo, una renuncia que tiene efectos en ocasiones lamentables.

Sayad habla de los padecimientos de quienes atraviesan el tránsito, como una búsqueda inacabada de sí mismos que a veces termina por expresarse en una somatización de la frustración, la incertidumbre y la desesperanza. Finalmente, un ser migrado se encuentra constantemente anclado al pasado, lo que impide ver con claridad el instante inmediato. Su cuerpo suele hallarse en un lugar diferente al de sus propios anhelos, deseos y pensamientos. Una carga que pesa y se suma a las tensiones y angustias cotidianas propias de la supervivencia, el trabajo, la comida, el techo. Pese a ello, el migrante cuando regresa a su lugar no percibe el espacio de igual manera, sabe que su lugar ya ha cambiado, que no pertenece. Este es el contexto de este trabajo.

1.2. Deconstrucción de los formatos: La cotidianidad registrada desde el dispositivo móvil (nivel morfológico)



Figura 2. Fotograma del filme *El regreso*. Sombra de la madre de Endry en la orilla de una playa en Uruguay.

Fuente: Archivo NDNP (2022).

El regreso está compuesto por una serie de recursos que conciben una narrativa bastante particular. Gran parte del filme está construido con el registro del smartphone de su madre, quien registra este encuentro y el resto del viaje con una naturalidad y una ingenuidad que ubican al espectador ante un relato crudo y totalmente ajeno a las pretensiones convencionales del cine de entretenimiento. El asumir este tipo de formatos

puede concebirse incluso como una postura política que rompe las estructuras tradicionales de producción. La escogencia del dispositivo móvil implica un acto transgresor que emerge de los “caminos de la exploración de la intimidad” (Lagos Labbé 2011, 65). Y gracias a ello vivimos una suerte de cercanía e inmediatez que provoca que sus características técnicas sean supeditadas por la veracidad de su contenido.

El primer plano es el emotivo encuentro de Endry y su madre a las afueras del hospital. Su mirada algo desorientada y la transformación al encontrarse con su madre son captadas desde la naturalidad que hoy concibe el grabar con un teléfono celular, la cual es casi una extensión del cuerpo. Continúan planos de un paseo por la playa en una cámara subjetiva que sigue los pies de Dayana; esta misma cámara apunta a Endry, un evento más allá de lo performático que permite al realizador verse a sí mismo, ejercer una mirada sobre él, una mirada que encierra un momento convulso y que devela una relación que ha sido tocada por la distancia y que apenas logra retomarse justo en circunstancias difíciles para ambos. Como recita en el filme justo al encontrarse con su madre: “Tenía como ganas de salir corriendo de la emoción”. “¡Me siento liberado, me siento liberado!” (*El regreso*, 3:25). El montaje no es vertiginoso, pero sí es un poco accidentado. La intención de las grabaciones es atesorar un recuerdo, pero esto permite a Endry verse a sí mismo desde el montaje, ver su propia experiencia, pero esta vez desde los ojos de su madre.

Planos verticales y horizontales conforman un todo para registrar su paso por las playas del sur. En este momento la banda sonora fusiona el sonido de las olas con el *humble* de las turbinas de un avión al despegar. El tiempo del relato cambia y advierte el aterrizaje a un nuevo lugar: encuentros con familiares que van sumando al director una progresiva llegada al mundo “real” y al mundo del “origen”. La espontaneidad brevemente captada por el celular va hilando la recuperación y la transformación de Endry gracias al apoyo de su madre, gracias a su mera presencia. Dayana registra los reencuentros de su hijo en diálogos muy cortos que cuentan con una reveladora potencia narrativa y emocional; su cobertura tiene una intención sanadora, quiere que su hijo habite el presente y, a partir de él, que logre reconocerse.

Con relación al sonido, el director plantea una estructura de dos puertos, dos espacios diferenciados por la escucha como elemento para emplazar las imágenes. Las playas uruguayas son representadas como espacios sosegados, sublimes y casi solitarios. Esta parte del registro nos permite hacer un paralelismo relacionado con lo ajeno y distante que son para Brito, quien pasea acompañado del sonido de las olas, el viento y su madre. La tranquilidad de estas escenas se ve interrumpida por la transición de un viaje

en avión y el sonido de las turbinas que van anunciando un nuevo escenario sonoro. Los ritmos de una clásica salsa baúl en las cornetas de un taxi reciben a Endry y a su madre en un lugar conocido y familiar: se están aproximando a su caótico y seguro hogar. En este inciso, el director apuesta al diseño sonoro como sustento formal y argumental, como regidor en la plasmación de la experiencia. Al usar el sonido como recurso predominante, genera la dimensión casi corpórea de un recuerdo. Nos hace repensar un poco el modo en el que habitamos estos momentos la cultura y cómo vivimos sojuzgados por una preponderancia de la imagen. Acá importa lo que suena y no lo que se ve, teniendo en cuenta también que esa música que sale de la radio de un taxista más adelante acompañará otras escenas en las que Brito baila y su familia se congrega para celebrar.

Ahora, desde Caracas, la planimetría se torna distendida, más serena y, en algunos momentos, estática; ya es Endry quien emprende el registro y nos sumerge en la distancia con la que observa estos espacios. La familiaridad con los entornos se trastoca con el viaje, con el tiempo de ausencia. Es posible apreciar planos fijos y encuadres documentales que contienen una intención técnica y narrativa más deliberada; se perciben objetivos esencialmente estéticos. A través del relato asistimos a eventos de la cotidianidad; un plano de la sala de la casa abre espacios para reinterpretaciones sonoras que van desvelando el choque con la realidad que Brito vive. El sonido de una conversación fuera de campo interroga al director: “¿Y qué tal la universidad? — Coye, las clases están bien, o sea, no tanto como yo quisiera porque los profesores están bastante piratas; la escuela está como un poquito en decadencia” (*El regreso*, 4:45). Este proceso de subjetivación que atraviesa Endry al regresar es descrito por el mismo:

Lo experimentaba como alguien que llega alienado totalmente [...] era ver mi cotidianidad, pero desde lejos desde la distancia, no podía apreciar nada, no me inmiscuía en esas cosas donde debería estar disfrutando, con mi familia, en la playa, había mucha distancia, y en realidad la experimentación fue de alejarme un poco de la manera en la que yo grabo. (Endry Brito, entrevistado por el autor, 10 de agosto de 2022)

Le suceden imágenes de recipientes llenándose de agua en el baño, un recorrido por la abandonada ciudad de Caracas y un viaje por el caos del transporte público. Todo ello en contrapunto con escenas de fiestas y actividades con su familia durante la navidad y el año nuevo. Endry pone en diálogo estos elementos para mostrarnos este escenario de contrastes donde se han perdido las comodidades modernas, pero la vida continúa sostenida en vínculos y afectos que dan sentido a la experiencia migrante desde la idealización y la frustración de no poder tener todo en un mismo lugar. En medio de estos dilemas, el autor comparte su proceso de aceptación y reanudación de la vida estando

atravesado por el estado de su salud mental. Esto se deja entrever en el ritmo de montaje y la escogencia de planos donde es posible intuir algunos desencuentros de su malestar psíquico y cómo avanza en su proceso para volver en sí.

En palabras de Endry, la idea de este cortometraje surgió durante su participación en el laboratorio NDNP, y el ejercicio de reencontrarse con este material funcionó como punto de inflexión en su vida: “Sentó las bases de un camino que me toca recorrer como ser humano y como venezolano que ha vivido y que le ha tocado emigrar, y que por distintas razones tiene que regresar” (Endry Brito, comunicación personal, 22 de agosto de 2022). La historia cobra vida desde la resignificación de archivos digitales grabados por su familia, aquellos que funcionan como una versión moderna del álbum de fotos que todos guardamos en casa. El audiovisual autoetnográfico, cuando recurre al ejercicio de *found footage*, funciona como un vector de memorias para irrumpir en el presente; confecciona una historia de fragmentos reinterpretados, reordenados, fusionados con otros trazos de registros que van hilando un proceso sanador. La perspectiva que da el tiempo puede ayudar al realizador a identificar las raíces del malestar pasado, su origen, sus causas y, sobre todas las cosas, las consecuencias en el presente. En casos como este, el audiovisual se convierte en una herramienta por medio de la cual es posible indagar en el trauma, atravesarlo y comenzar a sanarlo. Brito hace un ejercicio de revalorización de los planos que cubren de forma parcial su proceso de readaptación y cómo va configurándose un lugar propio en un grupo familiar que lo recibe con los brazos abiertos y lo ayuda a reconstruirse. No sabemos qué o quién lo rechaza o lo afecta, pero sí sabemos quién lo ama y cómo la familia termina siendo un verdadero refugio.

1.3. El habitar de dos puertos: La heterocronía migrante (nivel enunciativo)



Figura 3. Fotograma del filme *El regreso*. Las playas cerca del Aeropuerto.
Fuente: Archivo NDNP (2022).

El regreso concentra su narración en una de las tantas manifestaciones de la experiencia del emigrado, entendiéndolo desde las afecciones del cuerpo y la mente. La salida de Brito del hospital, su sorpresa al ver a su madre, la decisión de volver, el choque de hacerlo, encontrar las razones que lo habían llevado a irse y cómo a su vez extrañaba tanto el hogar. Todas estas sensaciones y emociones componen el contenido de las escenas que se van materializando desde una mirada corporeizada que prioriza una experiencia sensorial no convencional, como sugiere Rancière (2012, 28): “ofrecer al espectador un camino para explorar otras sensaciones, que no queden vinculadas a la imagen y el sonido, que remuevan su conciencia, que sintonicen la coherencia con él”.

El filme sucede de manera cronológica, permitiéndonos observar cómo se va despertando de este quiebre psicótico. La emoción se desborda sobre la confusión de Endry y el archivo familiar muestra un poderoso abrazo de reencuentro con Dayana, su madre. El reencuentro manifiesta esta dualidad migrante como doble ausencia, como menciona Sayad (2010), la ausencia del que se ha ido y del que se ha quedado sin él, lo que ocurre en el lugar de la inmigración y en el de la migración. Esta dualidad encuentra su metáfora perfecta en el mar de dos costas distintas cuyas corrientes se cruzan en algún lugar gracias al cine. Las playas del océano atlántico uruguayo de las que madre e hijo se despiden se hermanan gracias al montaje con la llegada de Brito a casa en las aguas del mar Caribe venezolano. Bal (2016, 44) ubica al video como un arte del tiempo; esta es la materia prima que se moldea, manipula y “encuadra”. En este sentido, en *El regreso* se encuadran varios tiempos y locaciones, lejos de su contexto y de no ser directamente perceptibles a través de las imágenes; se conjugan con el sonido para detonar la visualidad de la heterocronía, definida como las múltiples temporalidades en las que puede estar presente la subjetividad del migrante.

En general, el *erratismo* de la cámara funciona como un reemplazo de una mirada desorientada y confundida, para luego ir aterrizando en planos distantes que demuestran esta temerosa entrada a la realidad del lugar de origen. El sutil cambio en la tecnicidad de los movimientos de la cámara nos sugiere el traslado a “tierra firme” de Endry; ya no son planos registrados por su madre, sino que este siente la capacidad de tomar el control y continuar reencontrándose con este espacio mediante el dispositivo audiovisual. Estos recursos emplazan el *jetlag* del retornado que aún no ha terminado de llegar, el caos que va encontrando armonía en la medida que se estabilizan los vaivenes de su reintegración. Como menciona Russell (2011, 10), los cineastas encuentran en el audiovisual una nueva forma de existir en el mundo, “un mundo de apariencias, regresando a sus identidades como cineastas para llegar de nuevo a una realidad material que precede a las imágenes,

un ámbito de agencialidad e historia”. Puede decirse entonces que el lenguaje cinematográfico se convierte en una forma de habitar la existencia desde un lugar distinto al que se habita en la realidad.

Endry vive la experiencia de la idealización de la patria, esa sensación de confort sostenido en lo familiar y cercano. No obstante, cuando irrumpe la cotidianidad, surge de nuevo la sensación de lo provisional del migrante: no estar contento en el aquí ni en el allá. El desasosiego ahora no tiene que ver con la lejanía del terruño, sino con la inconformidad, con la distancia cada vez mayor que se abre entre su deseo y la realidad del país. Por otro lado, el aura familiar creada en escenas donde su madre lo mira con ternura, cumpleaños y navidades, se irrumpe nuevamente gracias al recurso del agua. Esta vez no de forma de recibimiento o despedida, sino de recordatorio de una dinámica cotidiana descompuesta y difícil de sobrellevar. En sus palabras es descrito como:

Para mí el sonido de los baldes de agua significó en este proceso de recomienzo de mi vida en Caracas, como el sonido propio de esta ciudad. Como si fuese la idiosincrasia sonora de esta parte del país. Yo venía de Montevideo, un lugar donde funcionaban todos los servicios públicos, acá esa ilusión ha acabado, incluso ahora me cuestiono cuál es realmente la calidad de vida que estaba buscando, y ¿a qué costo? (Endry Brito, entrevistado por el autor, 10 de agosto de 2022)

Así pues, se emplazan dos temporalidades configuradas a partir de este elemento: el agua salada que se mezcla con el agua potable que escasea y que devela el deterioro de los servicios básicos de la capital del país de residencia. Estos pasajes de la vida cotidiana nos llevan a situarnos junto a Endry en una suerte de aceptación parcial o reconciliación progresiva con el lugar que dejó. La puesta en escena parte de un punto de vista autoral que deja ver una subjetividad transnacional, reinicia también el camino a una reconstrucción identitaria trastocada por el evento migratorio. Endry tiene que rearmarse, encontrar dentro de sí mismo las piezas que se le perdieron en el viaje. Como coincide Sayad sobre su experiencia como argelino en Francia, ningún espacio estará completo:

Condenados a referirse, simultáneamente a 2 sociedades, los emigrados sueñan con acumular, sin percatarse de la contradicción, las ventajas incompatibles de 2 opciones opuestas: unas veces, idealizando Francia, hubieran querido que se añadieran a las ventajas de que ella les procura —empleo estable, salario, etc.— esa otra cualidad que es la de ser para ellos una “segunda “tierra natal —lo que hubiera bastado para transfigurar la relación y conjurar todos los motivos de la insatisfacción que sienten en Francia— y, otras veces, idealizando Argelia, en sueños o después de una de sus estancias con motivo de las vacaciones anuales, les hubiera gustado que esta se correspondiera con una Francia idealizada —una Argelia que ofrece lo que se va a buscar en Francia—. (Sayad 2010, 95)

Al verse perdido, el inmigrante idealiza ambos destinos, del que partió y al que ha llegado. Se adhiere a lo mejor de ambos, diseña su tierra fusionada en la que puedan

convivir sin fracturas los beneficios materiales que tiene en una y la calidez emocional que recibe en otra. Sueña con restablecer sus condiciones de vida en ese allá del que tuvo que huir para mejorarlas y lucha por mantener sus costumbres en un aquí cuya geografía sentimental no coincide con la del origen. Su emocionalidad desencontrada ocupa esta colección de notas filmográficas; se plantea el desarraigo y la reacción desesperada de volver a conectar con la fuente, con ese origen que le recuerde quién es, que le devuelva una noción, por pequeña que sea, de identidad. Es notorio su extravío en los primeros planos; hay en su rostro un dejo de ensimismamiento y lejanía, el cual se va borrando de a poco en la medida en que vuelve a sentirse parte de algo, miembro de su lugar.

2. *Reminiscencias* de Gabriel Avilán



Figura 4. Fotograma *Reminiscencias*. Canarios en la casa de los padres de Gabriel.
Fuente: Archivo NDNP (2021).

Ext/Int Día (00:33)

Un gavián en las calles de Caracas, un canario en una jaula y un par de zamuros sobre una parada de metro.

(Voz off — Gabriel Avilán)

Poco me veo en el espejo,
al del reflejo no lo reconozco desde hace tiempo.
Desprendido de esta estructura ósea,
vivo más adentro que fuera,
como en una cárcel con algunas comodidades.

2.1. La vejez y los recuerdos de lo que se ha visto partir (nivel contextual)

Reminiscencias de Gabriel Avilán es el retrato de la intimidad de una familia que habita un país en crisis y un encierro preventivo debido a la pandemia del COVID-19. Muestra la convivencia de él y sus padres tras el intento de suicidio de Salvador —papá de Gabriel—, lo cual los lleva a vivir juntos de nuevo. *Reminiscencias* propone un tratamiento sutil de la imagen resignificada a través de distintas voces que articulan una descripción sentida de un país agonizante. El espacio semántico desde el cual se enuncia

el *insilio*, la pérdida de un país que ahora se conjuga con una pandemia mundial y las complejidades de la edad. Esta obra audiovisual trata temas como la vejez, el encierro, los padecimientos mentales, los vínculos afectivos y la crisis estructural venezolana.

La rutina diaria de dos personas mayores funciona como hilo conductor junto a relatos paralelos y las reflexiones del autor desde el tratamiento de la voz en off. Elementos que brindan una prolífica reflexión sobre la habitabilidad en un país despojado de ciertas nociones de “normalidad” y cuya crisis abarca todo el espectro social. En *Reminiscencias* se representa el proceso migratorio desde quienes están relegados a quedarse: personas mayores e hijos con la responsabilidad de acompañarlos. Los movimientos migratorios suelen priorizar al grupo etario de edad productiva, lo que conlleva un incremento de la dependencia económica, emocional y familiar del adulto mayor. Además, en situaciones de crisis humanitaria existe un fuerte rezago en las oportunidades para los grupos más vulnerables. Sobre todo, en el caso de las personas de la tercera edad que “a pesar de significar un foco de atención, siempre son los más postergados” (Sifontes, Contreras y Herrera 2021, 78).

Este cortometraje ofrece un claro giro subjetivo que parte de la observación de la propia vida como materia para tejer el relato. Para ubicar a *Reminiscencias*, nos ceñiremos a la propuesta de Lagos Labbé (2011, 71), quien las plantea en *El Diario de Vida Cinematográfico* como “(día)crónicas personales registradas a lo largo de períodos prolongados en la vida de un cineasta —varios años o décadas— que —sin un orden establecido y tal como lo hace el diario de vida escrito en el que se inspiran y con el que dialogan— recogen y plasman sus vivencias cotidianas, sus relaciones afectivas y familiares”. Avilán acompaña la rutina de sus padres, sus vecinos y familiares; todos ellos en una interacción con su presencia y su prolongación, que es la cámara, y aunque no exista la autorrepresentación directa, se teje un sutil relato del *lugar del insilio*. Frases como: “Si vale todo bien, todo bien gracias a Dios. ¿Y tú cómo estás por allá? ¿Tu papá cómo sigue? ¿Cómo te sientes? ¿Cómo llevas todo?” (*Reminiscencias*, 5:55), hilan este encuentro tejido en la cotidianidad de un país trastocado por diversas crisis.

2.2. Un ave observa dentro de su jaula: La cámara contemplativa de Avilán (nivel morfológico-compositivo)



Figura 5. Fotograma *Reminiscencias*. Ventana del departamento de Gabriel
Fuente: Archivo NDNP (2021).

El corto *Reminiscencias* está contado desde la ventana de un apartamento de Caracas. Se nos hace sentir desde el comienzo como si estuviésemos en una isla o dentro de una jaula en la inmensidad de una ciudad que ya no les permite salir por distintas razones como: limitaciones físicas, pandemia, inseguridad y el desamparo crónico de parte de las instituciones y los espacios públicos. Todos estos impedimentos quedan de manifiesto en el discurso de sus personajes y se pueden intuir en la atmósfera en ocasiones opresiva del apartamento. Tanto, que en ocasiones es difícil concebir ese espacio como un refugio, aunque lo sea, sentirlo como un hogar, aunque sus personajes sí se sientan en él. Incluso, asistimos a algunos planos en los que resulta más sencillo asimilarlo como un destino irremediable, como eso, una jaula en la que están obligados a estar.

Desde un enfoque morfológico esta ventana funciona como una referencia permanente entre el adentro y el afuera, una división clara entre los que se quedan, se van y los que han querido irse —referencia al suicidio— y no han podido. Desde ahí se pueden ver algunos momentos cotidianos de la calle y ciertas aves que funcionan en el discurso como un símbolo de lo que ellos, los de adentro, no pueden ser: libres. El cortometraje cuenta una historia desde el *lugar del insilio*, pero esta connotación no refiere únicamente al que ocurrió y ocurre en Venezuela, sino a cómo este afecta a los que se quedaron, los padecimientos mentales, la degradación de los espacios, la añoranza y la incertidumbre que Avilán señala como “una cárcel con algunas comodidades” (*Reminiscencias*, 00:40).

La historia transcurre en la tranquila y monótona rutina de Nancy y Salvador, los padres del realizador, quienes dedican distendidos momentos de observación y quietud frente a la ventana. El apartamento es el escenario de actividades cotidianas como un corte de pelo, conversaciones por teléfono, cariños y otros gestos que demuestran el afecto entre ellos. Frases acompañan esta relación: “Mi madre tiene la fórmula perfecta para el amor: una persona que quiere mucho y otra que se deja querer; al verlos a ustedes,

el resultado es una incógnita” (*Reminiscencias*, 00:51). El seguimiento de esta rutina también muestra la actitud taciturna de Salvador, quien hace un tiempo quiso quitarse la vida y constantemente es retratado frente a la ventana con una mirada que muestra una parcial desconexión de la realidad. Salvador, aunque no esté dicho de forma explícita, se ve perdido, en una especie de condición etérea y fantasmal. Frente a esto, su exesposa Nancy se empeña en atender y cuidar de él, mientras vive la preocupación por un virus mundial y los embates de vivir en el país.

En contraste con los planos tranquilos y sosegados dentro del apartamento, la cámara se posa tras las rejas del ventanal para observar instantes de un país caótico: indigentes, colas por alimentos, mal funcionamiento de servicios públicos, ventas de objetos desgastados, racionamientos. En contraste con los planos tranquilos y sosegados dentro del apartamento, la cámara se posa tras las rejas del ventanal para observar instantes de un país caótico: indigentes, colas por alimentos, mal funcionamiento de servicios públicos, ventas de objetos desgastados, racionamientos, personas con bolsas de comida entregadas por el gobierno (CLAP), entre otros. Esta tensión entre armonía y caos, serenidad y urgencia, le otorga a la película una riqueza expresiva única. La vida ocurre afuera y adentro, pero parece que solo sucediera en el exterior y que los de adentro apenas observaran. La perspectiva cenital de algunos planos sugiere la noción de encierro, distancia y “los esfuerzos del realizador por capturar la propia vida, que en general lo relegan a transformarse en un mero espectador de la misma” (Lagos Labbé 2011, 68), personas con bolsas de comida entregadas por el gobierno (CLAP), entre otros. Esta tensión entre armonía y caos, serenidad y urgencia, le otorgan a la película una riqueza expresiva única. La vida ocurre afuera y adentro, pero parece que solo sucediera en el exterior y que los de adentro apenas observaran.

Junto con la ciudad, el autor muestra varios planos de pájaros, algunos en jaulas —ellos mismos, lo que son—, otros libres —los demás, lo que quisieran ser— que refuerzan esta sensación de privación de libertad y este deseo profundo por salir de esa doble jaula que le ha impuesta la realidad. Y en congruencia con lo que aporta Lagos, además de ser espectador, es partícipe, es personaje. Esta doble condición es lo que hace al cine ensayo, y más específicamente a la video-correspondencia, un juego de espejos, un ejercicio de desdoblamiento. El estar dentro y fuera del tejido audiovisual le permite a Avilán manejar con mayor soltura los hechos sucedidos en la realidad que utiliza para configurar su relato, lo cual le inyecta un potencial estético y narrativo a la película. Acá escoge a los personajes de su entorno inmediato y los descubre y redescubre a partir del lenguaje cinematográfico, la cámara y los sonidos antes de componer un dispositivo de

registro únicamente; son una máquina de radiografías que revela el interior de cada personaje, desnuda su alma.



Figura 6. Fotograma *Reminiscencias*. Zamuros (buitres) desde la ventana
Fuente: Archivo NDNP (2021).

Con relación a la propuesta estética y compositiva, se percibe un cuidadoso tratamiento de color, proporción, luz natural y movimiento. Los planos frente a la ventana se enmarcan en un equilibrio visual que se compone de marcos intencionales que resaltan el dramatismo de los personajes. Es posible notar cierta pericia compositiva que sabe ubicar de forma clara sus centros de atención en los planos. Otro detalle interesante es que las tres historias paralelas las cuentan los personajes frente a la cámara y esto va creando un discurso coral sin temporalidad fija que sale de una linealidad preestablecida. La cámara se convierte en una extensión de la mirada del realizador, quien ya conoce estos espacios y aprovecha los elementos existentes. Sus planos demuestran una familiaridad natural con el espacio, que en ciertos pasajes nos hace entrar en él con fluidez y sin resistencia.

2.3. Ecos que dibujan un contexto: La nota de voz como recurso narrativo (nivel enunciativo)

Estos elementos se entrelazan con recursos sonoros, en su mayoría notas de voz, los cuales refuerzan las alegorías al estado actual del país y el transcurso de la vida desde aquí. Estas notas de voz cuentan anécdotas cotidianas que conservan valiosos testimonios de historias lejos de las oficiales. El director decide utilizarlas como recurso narrativo, conservando la precariedad nativa de su formato desde el celular y resignificándolas con los sonidos de una nota de voz: “Hola, negrito, nada, aquí resolviendo la comida, tú sabes, la gente está en las colas en los sitios de carne, queso, pollo [...] entonces, bueno, haré la

cola para un pedacito de algo [...] porque no tengo casi plata [...]” (*Reminiscencias*, 5:39). Por otro lado, la intencionalidad de incluir el sonido del celular cuando llegan los mensajes apoya la representación de lejanía y las noticias que viajan gracias a la virtualidad. Estas conversaciones, además, muestran la dinámica frecuente entre los que salieron y los que se quedaron: quien migra vive en dos espacios, en el presente en un país que no es suyo y en el pasado en un país que es el del origen, pero que poco a poco se va borrando en su memoria en la realidad contextual que lo aqueja.

Junto con la baja calidad del sonido, estas voces se ubican fuera de sincro en la mayoría de los casos, lo que se podría interpretar como una imposibilidad para decodificar los mensajes, lo fragmentario de la memoria y la discontinuidad del tiempo. Las voces buscan “revelar los sentidos subyacentes a los sujetos y hechos pasados a los que interpela” (Lagos Labbé 2011, 68), una red de anécdotas que ofrece una visión un poco más amplia del país. Todo el tejido que arman las voces es deprimente y desasosegante. Y es que nadie engaña a nadie; los testimonios son completamente honestos, turbios reflejos de una realidad hostil con la que se tienen que enfrentar todos los días.

La obra de Gabriel Avilán posee una estructura dual que se pasea entre dos espacios de una misma realidad, dos miradas de una misma situación. Una de la ventana hacia adentro que redescubre la belleza de los espacios comunes, la calidez afectiva, la seguridad emocional; con otra mirada que ansía salir de la jaula, pero teme al desamparo y la exposición a la caótica realidad. *Reminiscencias* condensa la dicotomía del *insilio* y el exilio, la tranquilidad de la casa y el bullicio del mundo, la comodidad castrante del *insilio* con ese incierto escenario de mejores condiciones. En ese *entre* conviven los personajes de este cortometraje, no están plenamente en su adentro porque desean salir, pero tampoco quisieran estar en el afuera porque el miedo los agobia. En esa plurivocidad de tensiones es que habita la contradicción que los hace bellos y humanos.

3. *Arena de Náufrago* de Jeilin Espinel

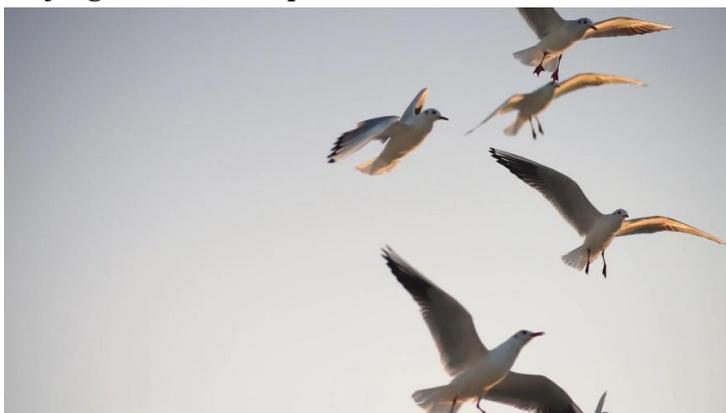


Figura 7. Fotograma *Arena de náufrago*. Gaviotas en el cielo.

Fuente: Archivo NDNP (2022).

Ext/Int Día (00:22)
 Mientras grabo pienso.
 ¿A dónde me va a llevar esta luz?
 ¿Y si espero un poco más?
 ¿Por qué cuando viajamos se nos hace fácil dormir?
 1. El mapa
 El recorrido del cuerpo.

4.1. Un retrato de la migración y la identidad (nivel contextual)

Arena de naufrago plantea una premisa que atraviesa todo el filme y está encapsulada en su primera frase: “Y si espero un poco más?”. El cortometraje se presenta como un “breve diario de viaje que evoca un país íntimo de ilusiones y espejismos, despertados por el miedo a partir” (Espinel 2022). La autora, a través de su mirada errante, despliega una sutil composición de escenas que sitúan al espectador en diversos viajes que delinear espacios repletos de plasticidad y sensaciones. El vacío, la nostalgia, el movimiento; una fijación por descubrir a dónde pertenece y el simulacro de desprenderse de su cuerpo, de una tierra de origen. Se trata de un relato sobre la identidad, la constante idea de migrar y las relaciones afectivas, todo esto expresado mediante una enunciación poética y performática. Este cortometraje documental fue realizado en 2021, durante el Laboratorio *Noticias Desde Ninguna Parte* (NDNP), utilizando material recopilado por la directora y su pareja durante un viaje de trabajo a los Emiratos Árabes.

El cortometraje hace relación a un viaje que viene y va en un ejercicio de la mirada que se pasea sin tener un punto específico de atención. Como describe María Peirano (2008, 40) en el montaje, “se yuxtaponen recuerdos de momentos dispares, se superponen cámaras y colores. Se entremezcla el discurso de la imagen, con el relato del narrador en off, la música y los intertítulos, todos implicando voces distintas de la misma y múltiple narración”. Entre otras cosas, se plantea el recorrido por una serie de experiencias en el que la autora manifiesta una heterocronía del tiempo en el filme relativa al orden del pensamiento o la naturaleza de la memoria. Se encuentra con fragmentos de registro de su vida y cualquier otro recurso que pueda apoyar el discurso que, aunque resulte parcial y fragmentario, es justo a partir de esa muestra mínima que se intenta encontrar la unicidad de una posible verdad de naturaleza existencial, filosófica o social. Metáforas contenidas en frases poéticas como: “no sé dónde desembocará mi mar [...] Cuando veo este territorio desde cualquier ventana siento que está acabando en mí” (Espinel 2022, 4:32).

El contenido representado cuenta con una sintagmática propia, la que Protzel (2016) relaciona con la ensoñación, ya que juega con la posibilidad de representar o sugerir mediante recursos no evidentes aspectos que impactan en la emocionalidad y otros terrenos del subconsciente. Planos de ventanas, fractales, carreteras, mapas, territorios. Espacios conectados por una sensación, la de no pertenecer, de buscar ese lugar donde sentirse parte, donde radicar plenamente. Como describe Finol (2018, 83): “nuestro cuerpo es el prerrequisito de nuestra semiotización del mundo; es decir, de nuestra capacidad para darle sentido a los objetos y fenómenos del mundo, sea este social o natural”. Un lugar de enunciación privado, pero a su vez un lugar inmerso y atravesado por una realidad histórica, social, política, económica y tecnológica. Por ello cuenta con la potencialidad de dilucidar las entramadas relaciones donde las identidades se confrontan y se ligan; muestra la experiencia temporal de los sujetos, desde un presente fraccionado y un pasado traído desde el archivo y la rememoración. *Arena de naufrago* es un poema a la pérdida del lugar, a la imposibilidad de hallarse parte de un territorio, encontrando refugio en lo único certero y conocido que es su misma corporalidad.

4.2. El acto performático del autorretrato en un diario de viaje (nivel morfológico-compositivo)



Figura 8. Fotograma del filme *Arena de naufrago*. Silueta de Jeilin a contraluz. Fuente: Archivo NDNP (2022).

Un vuelo de más de 12 horas hacia los Emiratos Árabes construye el espacio para la reflexión inicial de la directora, una ventanilla y el recurso de los subtítulos enunciando frases que se entrelazan en una poética que coexiste con la imagen: “¿Y si espero un poco más?”, “¿A dónde me llevará esta luz?” (Espinel 2022, 0:40). Le suceden planos que siguen haciendo referencia al tránsito: rieles de trenes, carreteras, aeropuertos y mapas virtuales, resaltando el carácter efímero del habitar y la noción de “no lugar”. Metáforas sobre la libertad y la “impermanencia” se manifiestan a través de planos del mar, pájaros,

ventanas vacías y ventanas con personas mirando a través de ellas, fractales [...] Todos estos elementos están organizados para ser interpretados como una poesía visual.

Espinel, a su vez, propone planos donde se retrata a sí misma y a su pareja en un diálogo recíproco de retratos dictados por la cercanía y el manejo estético de la cámara con el que cada uno cuenta. Escenas de sus reflejos en el ascensor, sus siluetas, sus rostros en primer plano. Esto lo ubica en la categoría del “autorretrato videográfico”, una modalidad híbrida que transita entre el cine de no ficción, el videoarte y el performance. La directora “ha de mediar un espejo en el que ver reflejada la propia imagen espectral para, a continuación, representar la ‘imagen de esa imagen’, forzosamente oblicua” (Lagos 2011, 75). Utiliza su propia imagen para expresar sus pensamientos y emociones, en tanto que evidencia su relación con la cámara, lo cual implica otra dimensión de la identidad y es evidente en las múltiples instancias de autorrepresentación dentro del cortometraje. Lagos Labbé (76-7) agrega:

Así, el video surge como instrumento de una política del cuerpo en el autorretrato, en el que el autor se expone como una unidad de cuerpo, experiencia y memoria, ante un aparato —la cámara videográfica— con el que performa una relación tanto estética como técnica [...] es que al sujeto del autorretrato no le interesa narrarnos la cronología de sucesos de la trayectoria vital, sino mostrarnos quién es ese “yo”...La inscripción del cuerpo del autor en la pantalla parece definir al autorretrato, tanto como a su símil pictórico. La experiencia del videoartista se materializa a través de la presencia de su cuerpo y la relación que se establece entre este y la representación tecnológica.

El audiovisual funciona como una herramienta exploratoria que, a partir de imágenes y sonidos, tiene la posibilidad de argumentar con razones o abstracciones una postura existencial. Lo cual implica que el tratamiento de las imágenes o de la voz no sucede de manera explicativa ni meramente referencial; da espacio a las metáforas y a otros recursos que vienen heredados, o más bien cedidos por el lenguaje literario. Para la directora, esta forma de narrar recuerda la naturaleza del pensamiento, la memoria y el deseo: “estás en el presente, pero también en muchos otros lugares a la vez. No es solo un momento o una etapa de tu vida, son todas las casas, todos los territorios, todos los miedos, todas las pérdidas, todo lo estás viviendo al mismo tiempo, todo lo sientes” (Jeilin Espinel, entrevistado por el autor, 25 de febrero de 2023). Espacios habitados y espacios de tránsito, el todo y la nada, el afuera y el adentro son metáforas constantes interpretadas en el cortometraje.

Otro recurso recurrente son los títulos durante todo el filme; esta es una propuesta que se combina con la banda sonora, dándole la posibilidad al espectador para pronunciar y sentir la poética de la autora con una voz personal. Como lo indica Jeilin: “Me gustó la

idea de comprometer al espectador con la lectura, y además con la lectura interna, con el tono que escogiera desde su propia intimidad junto a la obra, como si estuviese leyendo un libro o un poema. Yo no tenía tono para esas palabras, todavía no lo tengo” (Jeilin Espinel, entrevistado por el autor, 25 de febrero de 2023). Junto con ello, el paisaje sonoro indica lugares inciertos, indefinidos; suponemos que es un país árabe por esto, pero también se incluye el paisaje sonoro de una ciudad y algunas voces que no logran codificarse. Seguidamente, se aproxima la atmósfera de un piano clásico y con ello planos más abstractos junto a sus reflexiones frente a una clara resistencia a volver a su país.

4.3. ¿Y si espero un poco más? Reflexiones sobre una posible partida (nivel enunciativo)



Figura 9. Fotograma *Arena de naufrago*. Verso sobre encuadre cinético
Fuente: Archivo NDNP (2022).

El cortometraje *Arena de naufrago* aborda las problemáticas migratorias desde la perspectiva de muchos que aún no han tomado la decisión de partir. En este caso, Jeilin Espinel emprende un viaje a un destino lejano no con fines migratorios, sino sabiendo que debe retornar a este lugar convulso, conflictivo, carente, aunque familiar. Salir y volver representa una transitoriedad que encarna la constante búsqueda de pertenencia. En una de nuestras conversaciones, expresó que *Arena de naufrago* “fue el punto de partida para pensar en cómo sería mi existencia en cualquier territorio y en la idea de convertir mi cuerpo en este gran posible territorio que se expande sin importar la frontera, pero que en el fondo se siente vacío de esa tierra primaria que es Venezuela” (Jeilin Espinel, entrevistado por el autor, 25 de febrero de 2023).

Enunciaciones como: “¿Se puede morir de país?” o “Estoy vacía de toda esa tierra” demuestra la capa social que originan las tribulaciones comunes de un país marcado por la diáspora, como lo reitera Jeilin: “Arena fue un proyecto que nace de la

posibilidad de migrar, casi como una responsabilidad que dicta nuestra cultura. El fenómeno migratorio es casi como un escalón a atravesar en la vida de los venezolanos porque no hay de otra” (Jeilin Espinel, entrevistado por el autor, 25 de febrero de 2023). La creación artística se convierte, así, en un valioso indicador de pensamientos y emociones colectivas, narrando historias privadas que se entrelazan con lo público y reflejan un momento histórico nacional.

Entre estas reflexiones, la autora emplaza la resignación ante esta pérdida: “Puedes viajar del país desesperada por encontrarte”. Se convierte en una reflexión en torno al conflicto de la pertenencia y la identidad, un proceso en construcción permanente que muestra “una formación cultural del sujeto” (Russell, 2014), una permanente relación entre la experiencia y el colectivo. Esto permite hablar de una posible venezolanidad, de una identidad venezolana o, en su defecto, de lo que estos realizadores sugieren en sus trabajos como venezolano. Lo que ellos describen del tiempo actual, de su memoria reciente, de sus procesos sociales y políticos y cómo todo esto termina permeando su propio lugar de enunciación, habla de las pulsiones que nos mueven. En este caso, una sensación de desconexión, de encontrarse a la deriva y de ser huérfana de su propio país, con la única posibilidad de encontrar un hogar en su propio ser.

Así pues, *Arena de Náufrago*, encarna el imaginario migratorio de una generación, como sugiere Aumont, et al. (1996, 104): “todo objeto es signo de otra cosa, está tomado en un imaginario social y se ofrece como el soporte de una pequeña ficción”. Los imaginarios —es decir, los constructos preestablecidos socialmente— responden a la forma en la que nos percibimos como sociedad, siendo “la creación un gesto individual plasmado en el mundo sensible mediante un código colectivo, que provoca una emoción estética inexplicable por la razón” (Protzel 2016, 75). Es, pues, una hendidura donde se cuelan impresiones sobre lo que acontece en un momento y lugar; por ello, se reconoce una estética y narrativa que privilegia nuestras maneras de contarnos, esta vez como un país de *insilio*.

4. Flores de Apamate de Ana Sofía Armand



Figura 10. Fotograma Flores de Apamate. Olivia en el patio de su casa
Fuente: Archivo NDNP (2021).

Int. Día (03:28)

A todos les alegraba su llegada
En este mismo lugar
Pero desgastado e irreconocible
Muy lejos del que habité en mi infancia.

4.1. Sobre el *insilio* y la maternidad (nivel contextual)

Flores de Apamate es una alegoría del hogar en ruinas. A los espacios que pierden su aura familiar al ser despojados de la gente que los habitaba, y al sublimar en sus rincones el paso del tiempo y el abandono. Mediante imágenes sutilmente escogidas entre las luces del final de la tarde y las sombras aprovechadas como un recurso estético, este trabajo evoca espacios vaciados de gente y también desprovistos de sus símbolos y significados. Como menciona Angela Giglia (2012, 09), “la idea de casa está relacionada con la noción de abrigo, de techo, de protección, pero también con la idea de centro y de punto de referencia, ordenador del mundo del sujeto”. En este caso, ese centro se encuentra en conflicto y agonía, permitiendo ser una analogía del país.

La obra transcurre en una casa de clase media compuesta por una abuela, una madre y una nieta. La historia inicia al caer la tarde mientras Olivia —4 años— juega en una bañera junto a las flores pálidas del apamate y, al caer la noche, el escenario de un apagón dicta la jornada de una pequeña familia. Esta puesta en escena permite la reflexión en torno al contraste de escenarios que a ella y a su hija les ha tocado vivir, y a la vez del sentimiento de culpa por no entregar un mejor lugar donde crecer. *Flores de apamate* puede considerarse como una etnografía doméstica o “una forma de autorretrato de aquello y aquellos que rodean al autor [...] este tipo de cine y video autobiográfico traza puentes entre un yo construido activamente y un ‘otro’ inscrito. Este ‘otro’ puede ser la familia e incluso personas de su misma comunidad” (Cerezuela 2018, 190). En estas

propuestas se permite observar el mundo desde la cercanía y la intimidad, a la vez que se complejizan con una relectura potenciadora de parte del autor.

El cortometraje narra el vivir en espacios convertidos en *no lugares* (Augé 2000), lugares del *insilio* que pierden cierta relación con lo esencial, se despojan de su familiaridad y calor reconfortante, de sus personas alegres, de sus colores, de sus tratos, de sus memorias. Una añoranza cruel que late en la vida cotidiana, que exige que le devuelvan aquel lugar idealizado, la patria de los padres o los abuelos, quienes nos heredaron esa imagen y esa sensación que poco a poco deja de sentirse en estos lugares “desacralizados y sin rituales, mudos e indiferentes, prometidos a la individualidad solitaria, a lo fugaz y a lo efímero” (Rocca 2017, 408). Esta es la propuesta desde donde se mira la migración en este trabajo, desde los que se quedaron, pero sintiéndose tan desprotegidos y extrañados como quienes se van físicamente.

4.2. Las limitaciones del contexto en función del argumento (nivel morfológico-compositivo)



Figura 11. Fotograma *Flores de Apamate*. Vela encendida durante un apagón
Fuente: Archivo NDNP (2021).

Un árbol con flores pálidas materializa una postal en movimiento que cobra vida junto al tratamiento de una voz poética. Las frases implican una analogía entre estas frágiles y efímeras flores que se desprenden con facilidad, con la predisposición que se tiene al respecto del “irse”, en este caso del país: “En una danza incierta los carros de la avenida aceleran su despedida, ellas coquetean con el viento como si irse fuera su único deseo” (*Flores de apamate*, 0:32). Le siguen planos generales acariciados por la luz natural donde Olivia juega en su bañera y se pasea entre largos pasillos. Se emplaza el espacio desde el habitar de una niña; no obstante, se contrasta con una voz en *off* que sugiere la perenne sensación de tener que abandonarlo: “Este lugar no ha dejado de reprocharnos nuestras ganas de quedarnos” (*Flores de apamate*, 1:18).

La luz natural es un elemento protagónico también desde el interior de la casa. Planos cercanos a las ventanas dibujan siluetas de las personas que habitan este lugar. Aquí se evidencia la materialidad tecnológica que arroja la producción de los cineastas: “se produce un documento audiovisual que, quizás, provee información, que nos permite adentrarnos, acercarnos y sumergirnos en un mundo. Usamos como base entender la tecnología y contar otras historias, un discurso que enmarca nuestra relación con el mundo natural y material” (Álvarez 2018, 114). Esta es una lectura en torno a las limitaciones materiales de un contexto histórico-cultural determinado, una especie de hackeo del binomio software-hardware para mostrar una fracción de país que se demuestra tanto narrativa como estéticamente. Así lo expresa la autora:

Pude jugar con muchos elementos que habitaban en mi casa, una exploración que ya venía gestándose gracias de cierta manera a la crisis de modernidad que vivimos. Teníamos cortes de luz e internet constantemente, mucho tiempo libre, mientras que la vida se desarrollaba lentamente. En medio de este escenario, y gracias a importantes referentes como Panaji, RitiPanh, entre otros, reflejamos lo perplejos que estábamos frente a la vida, una vida capturada sin intenciones claras y con características técnicas adaptadas al testimonio que estábamos presenciando, eran también equipos que envejecían con todo lo demás, y no había otra forma de contar lo que estábamos viviendo. (Sofía Armand, entrevistada por el autor, 30 de enero de 2023)

En los planos siguientes, un *blackout* irrumpe la escena de Olivia cantando frente al televisor. Un espacio de completa penumbra se resignifica con la canción del “cumpleaños feliz”, como una sugerente manera de abordar con algo de ironía, lo que a pesar de ser habitual, no deja de interrumpir y de agitar las cotidianidades dentro del país. Imágenes develadas por velas y lámparas recargables muestran la llegada de una vecina y el juego incesante de Olivia. El sonido de sus canciones ahora fuera de campo y el movimiento de sus manos al jugar con las sombras son el tono que continúa construyendo el filme. *Flores de Apamate* sugiere un punto de vista doble, el de una madre preocupada por no poder entregar un mejor lugar donde crecer y la poderosa visión de su hija, quien en cambio trasciende todas estas disertaciones para disfrutar de este desgastado lugar de maneras genuinas y espontáneas.

“Para Olivia estamos más presentes cuando no hay electricidad” (*Flores de Apamate*, 04:18). Esta frase condensa la compleja reflexión de esta película: la idea del irse por darle una mejor vida a los hijos, cuando los hijos son quienes más quieren quedarse. Además, plantea la idea de una vida suspendida de la modernidad global y con ello una sensibilidad y una disposición del tiempo distintas. Esta trascendencia se muestra en el diálogo entre la voz de preocupación de la madre con la felicidad inagotable de su hija. Esto se percibe de manera sutil con el acompañamiento de una cámara que considero

animista, ya que tiene la posibilidad de “mostrar la naturaleza humana”, como refiere Álvarez (2018, 117):

La habilidad y disposición de la cámara para mostrar la naturaleza humana, de capturar un momento, de transportar y lograr que una lengua foránea se sienta como algo familiar. La cámara no logra esto debido solo a sus cualidades técnicas y mecánicas. Esta habilidad y disposición de representar mundos afectivos es solo posible cuando el cuerpo orgánico humano entra en un baile improvisado con el cuerpo mecánico de la cámara.

Junto con esta cámara expresiva, la banda sonora resulta una composición entre atmósferas ancladas a la imagen y la voz en off de la autora. Sobre mi experiencia como equipo técnico de este filme, rescato la cercanía que se manejaba con las actrices y el resto del equipo; todos éramos amigos de la universidad y habíamos compartido sets de rodaje y otros eventos personales que promovieron la complicidad que se percibe en el cortometraje. Además, el esquema de producción se apegó a las dinámicas del documental, con un equipo conformado por tres personas: la directora, quien también hizo cámara y edición; yo como sonidista y fotógrafo; y un último fotógrafo invitado, quien solo estuvo presente en una de las pautas.

El guion comenzó siendo escrito para una puesta en escena de ficción; sin embargo, los cortes de luz determinaron la escaleta de la historia y dictaron las pautas de rodaje; todo el equipo esperaba que ocurriera un apagón en las horas esperadas, aunque este factor no era nada predecible. Se habían programado 3 tardes de rodaje, pero no fue suficiente; aquí la fuerza de la historia ya no estaba determinada por la manera en que se podía aprovechar la luz natural, sino por cómo los contrastes logrados en la noche y la poca luz muestran a un país a oscuras y cómo es más fácil tenerlo sometido a las condiciones más precarias.

Los espacios que componen este filme también hablan por sí solos, son personajes que se retratan como testigos de la crisis y del primer año de pandemia. Inmiscuirse en este entorno tan personal y en este contexto sanitario, donde además la falta de luz eléctrica hace más tenso y difícil todo tipo de encuentros, solo pudo lograrse gracias a la fraternidad y los afectos existentes entre los participantes y nuestros equipos. Con respecto a la dimensión técnica, para el registro de las últimas horas de la tarde y durante la noche se utilizaron lentes análogos que podían captar la mayor cantidad de luz, un Nikkor con apertura máxima de 1.2 mm y un ISO a 1200 en una cámara Canon 60D del año 2012. El esquema de luces fue dado por velas de parafina y lámparas recargables; así mismo, el registro de sonido fue hecho con una isla de registro donde una interfaz externa

con una *laptop* y un receptor inalámbrico de micrófonos boom registraron parte del sonido directo. El resto de los ambientes y la voz off fueron realizados posteriormente.

4.3. Resignarse o ceder al viaje (nivel enunciativo)

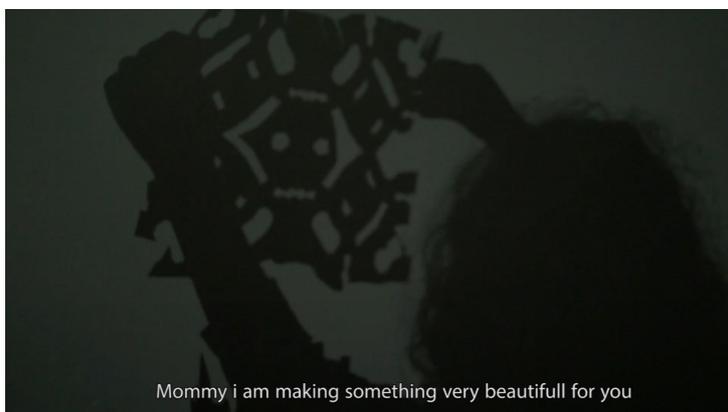


Figura 12. Fotograma *Flores de Apamate*. La sombra de Olivia mostrando sus obras
Fuente: Archivo NDNP (2021).

La dimensión narrativa en torno a lo migratorio es evidente en *Flores de Apamate*, esta vez con el retrato de una familia. Como describe Pávez-Soto (2011, 17), la mayoría de los proyectos migratorios familiares tienen la principal motivación de entregarles a las nuevas generaciones oportunidades. Estos planes contienen una dimensión económica, afectiva y social, la cual en gran parte tiene como objetivo medible el éxito de los hijos. Pensar en un lugar donde criarla mejor es la preocupación de la directora; no obstante, incorpora la percepción de su hija, una postura que no suele ser debatida, ya que los adultos tienden a despreciar las percepciones de las niñas, quienes se asumen como seres de más fácil adaptación, y faltos de experiencia para juzgar las decisiones de los “mayores”. Estos dilemas domésticos son encarnados en este filme y son explicados por la directora como:

El hablar de la pérdida de mi casa, la frustración de verla deteriorarse por el tiempo y la imposibilidad de intervenir en ese deterioro. En paralelo ver a mi hija crecer en ella tan feliz, lo que siempre me generaba mucha tristeza, al pensar en salir de ese lugar, que no podía entregarle nada de lo que tuve. Por eso, Flores de Apamate se trataba más del futuro, fue una carta de despedida y de frustración, del dejar de luchar por quedarse, del despedirme, aunque mi hija amara ese lugar. Hoy escribo esta entrevista después de esa decisión, ahora lejos de mi casa y de mi país. (Sofía Armand, entrevistado por el autor, 30 de enero de 2023).

Como describe Abdelmalek Sayad (2010, 212), cuando uno está propenso a la idea del irse: “No se ve más que una cosa, el estado de miseria en el que uno se encuentra; lo que vendrá a continuación importa bien poco y, de todos modos, ¡no puede ser peor de

lo que ya se tiene! Solo puede ser mejor; y por eso se está dispuesto a aceptar todas las otras miserias que nos saquen de nuestra miseria presente”. La vocación migratoria se sostiene en el ideal de mejoramiento de la vida, lo cual termina por eclipsar los costos, en especial los emocionales, que acarrea. Así mismo, el lugar de los jóvenes en estas decisiones, quienes muchas veces reciben grandes consecuencias por no incluirles en el proceso de esta compleja transición.

La película concluye con una reflexión en torno a este cuestionamiento, un punto de giro condensado en la frase “la felicidad es sencilla” (*Flores de apamate*, 04:33). Una sensación de aceptación orgánica frente a las situaciones que transita, una posición de estoicismo en donde la vida frugal y sosegada resulta mucho más apetecible que una vida llena de modernidad, pero lejos de los que amas y del tiempo que requieres para disfrutarlos.

5. Identidad (es) nacional(es): Los umbrales de la representación cinematográfica

Habiendo concluido con las lecturas individuales de los filmes, emprendo un último fragmento de análisis que comprende una sistematización de elementos que considero sugerentes a los objetivos de esta investigación. En torno a ello me planteo las siguientes preguntas, las cuales espero contestar en los párrafos siguientes: ¿Cómo puede el cine ser un instrumento para que se materialicen, sin ser precisamente conscientes de ello, los contextos que atraviesan los realizadores? ¿Cómo estas producciones pueden estar sembrando un tipo particular de sensibilidad para realizadores y consumidores y a la vez dando cuenta de un cúmulo de memorias alternativas a los discursos oficiales? Por último, ¿cómo puede el laboratorio representar un momento histórico para el cine venezolano, al propiciar un espacio de empoderamiento creativo para los realizadores, quienes han contado de maneras descarnadas y con lo que tenían a mano?

5.1. El cine como reflejo más allá de la representación de un país

Hay que considerar que las películas se inscriben en un contexto, sentir o cúmulo de imaginarios contenidos en un espacio-tiempo es una discusión importante para esta investigación. No obstante, la migración o el *insilio* representados en estos trabajos trascienden la verosimilitud de la imagen, refiriéndose en cambio a la posibilidad de develar de una manera propia o auténtica una interpretación de la realidad. Como definiría Hito Steyerl (2009, párr. 5), no se busca la “verdad documental”, aquella que condiciona a la instrumentalidad y la gubernamentalidad a la que tanto se ha condenado al cine de esta naturaleza. Sino que refiere a aquello que “surge en el momento en que se rompe con

la documentalidad, así como con la instrumentalidad, el pragmatismo y la utilidad que la acompañan”. Es decir, el cine del que hablamos no tiene intenciones de convencimiento o de perdurabilidad histórica, no pretende referirnos a una historia compartida, ni a un momento canónico. Más bien proviene del acto espontáneo de percepción, por la intención estética-poética o por la necesidad narrativa personal. Lo que afortunadamente permite dimensionarlos a una lectura más amplia que la del análisis fílmico o la crítica cinematográfica.

En este sentido, es crucial pensar en cómo el cine, como refiere Rojas (2006, 23), “condensa las realidades sociales, lo que la convierte en un documento precioso para los estudios de época”. Y no solo eso, capta aspectos del hecho histórico que un documento escrito no revela: aspectos emotivos o cómo el hecho espreciado por la opinión pública”. Las películas, más que ilustraciones del éxodo o de la vida en el país, son repositorios de formas de sentir, pensar, cuestionar, aspectos un tanto más abstractos y difíciles de concretar para los discursos que no pertenecen a las artes. Podríamos también reconocer que se evidencia un imaginario que abraza tanto la producción como la recepción de estas piezas audiovisuales; en este caso, los cortometrajes evidencian un “imaginario que alude a un mundo”, que además ha contribuido a “la creación de opciones y creencias y que repercute asimismo en la plasmación de los grandes mitos sociales del sentimiento nacional, la evolución del gusto y otros aspectos básicos de la historia cultural” (23).

Además, el definir las como autoetnografías permite leer la dimensión de diálogo entre realizador-investigador y sus actores-informantes; un acuerdo con naturaleza propia en el cual no se trata de investigación y búsqueda de sentidos, sino de sujetos, objetos, paisajes, situaciones, que cobran la atención del director, como objetos de su mirada y escucha. Como define Russell (2011, 10): “la estructura fundamentalmente alegórica de la autoetnografía transforma todas las imágenes en memorias, huellas de experiencia, signos del pasado, para ser rescatados en forma cinematográfica”. Los cortometrajes son entonces un documento de su paso por el mundo, liberado de racionalidades teóricas porque no es su intención; liberado de ataduras objetivas porque surge de lo íntimo; liberado de pretensiones técnicas, porque en este caso intercepta la realidad con lo que tiene a mano; y por último liberado de cárceles creativas porque suma recursos de la ficción para contar su historia. Cómo describe Rancière:

Una película —documental— no es lo contrario de una —película de ficción— porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar historias inventadas. Simplemente, para, esta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender. El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción

disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: La producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. (2005, 183)

Este cine reflejo, además, abre paso para un análisis sobre la materialidad de las imágenes y la vinculación histórica con el momento país, como define Russel (2011, 10): “estos cineastas llegan a comprender cómo ellos mismos pueden existir en ‘un mundo de apariencias’, regresando a sus identidades como cineastas para llegar de nuevo a una realidad material que precede a las imágenes, un ámbito de agencialidad e historia”. Es entonces cómo proyectan ciertas condicionantes técnicas y materiales debido a su contexto, aunque imbuidos en el acceso a la globalidad de las imágenes. Esto también habla de una cultura audiovisual global que responde a una composición de referentes, que, lejos de convertirse en una identidad visual de lo venezolano o del *insilio* en Venezuela, responde a una coincidencia de gestos que es una tendencia o un clima de creación: llámese limitaciones técnicas —estética particular—; referencias argumentales —temáticas sobre el viaje—; estructuras y formas de contar —cine ensayístico—.

Por último, vale pensar qué representan estas imágenes y sonidos cuando aparentan ser demasiado difusos. Como añade Hito Steyer (2011, 05), “son tan posrepresentacionales como la mayoría de las políticas contemporáneas”. Pero increíblemente, mirándolas, todavía podemos hablar de verdad”. Esta producción contiene sentidos y significados que trascienden el papel de la ilustración, que pueden contener incertidumbres y percepciones tan abstractas como las experiencias de la actualidad, y que pueden estar en un nivel de mayor compatibilidad con la vida que otras representaciones convencionales, en sus palabras:

Esto significa reemplazar la colección de afectos que están conectados a esta incertidumbre —a saber, stress, exposición, amenaza y un sentido general de pérdida y confusión— por otra. Y en este sentido, el único documental crítico posible hoy es la presentación de una constelación afectiva y política que no existe y que aún está por venir. (Steyer 2009, 5)

Así pues, las producciones del Laboratorio funcionan como una cartografía paralela de esta enmarañada y desgastada retórica en torno al éxodo venezolano. Un contrapeso tan artístico como antropológico que para esta investigación ha funcionado como documento de estos rostros, deseos, sentires y cotidianidades dentro del país. Esto concibe un inciso importante para el cine nacional, a la vez que un espacio de potencial análisis para revisitar en el futuro. Así que una de las conclusiones de este análisis será el definir a estas producciones como valiosas representaciones de este espacio-tiempo. Representaciones más allá de lo evidente, representaciones que contienen muchos

sentidos incrustados y que solo estos formatos pueden contenerlos. Partiendo de ello, avanzo a la siguiente resolución de mi tesis, la cual deviene del consumo y valoración de estas propuestas audiovisuales.

5.2. Nuevas sensibilidades, nuevas identidades para contar

Las autoetnografías filmicas del laboratorio funcionan como distintos viajes, distintas formas de llegar al país, lejos de los discursos oficiales, pero también trascendiendo las anécdotas familiares. Son formas estilizadas de narrar lo que acontece en el país, postales en movimiento que configuran un collage de memorias y sensibilidades cuidadosamente escogidas. Allí, la trascendencia de sus aportes, los que gracias a la mediación tecnológica del cine tienen verosimilitud con la realidad, pero también incluyen una mediación personal, poética y estética, la que también los excluye del arte o el cine convencional. Muchos de estos registros provienen de la pulsión espontánea del registro y luego son resignificados como potenciales joyas que cobran sentido mediante el montaje. Una fusión decidora a la vez que estética y reconfortante.

En este sentido, observo cómo el Laboratorio ha podido empoderar a realizadores —amateurs y consagrados— a contar de maneras no convencionales. Las video correspondencias son interpretadas como ensayísticas, un formato que, como expresa Steyer (2017, 278), permite la vinculación entre elementos diversos, “constelaciones de tecnología, espectadores y materiales audiovisuales, movimientos disruptivos de pensamiento y afecto que posiblemente socavan el estatus de imágenes y sonidos como meras mercancías”. En relación con esto, los realizadores encontraron un espacio para configurar su pulsión creadora; el hecho de jugar con estas imágenes y sonidos es en sí un acto transgresor y rebelde frente a las limitaciones técnicas, el silencio gubernamental y la idea generalizada de que dentro del país no suceden apuestas artísticas. Pero, por otro lado, también es un acto de cuestionamiento al cine convencional, ya que permitieron formas diversas de jugar con esa realidad, moldearla, mediante lo que el cine otorga mediante el acto del montaje. Como recuerda Rancière (2014), “no es el hecho de que el cine reproduzca la realidad lo que es importante, sino su capacidad para construir relatos. Lo que realmente marcó la historia política del cine fue el montaje” (traducción propia 2014, 05:53). Es decir, la capacidad de transgresión y posicionamiento deviene de la cualidad del cine para empalmar extractos de la realidad para generar un nuevo discurso.

En los cortometrajes del Laboratorio esta premisa de disrupción es clara, lo que termina por obedecer a un “régimen representativo que se opone al régimen estético de las artes”, ya que más allá de obedecer a formas de hacer “arte” o, en este caso, “cine”,

obedecen a la “distinción de un modo de ser sensible propio de los productores del arte” (Rancière 2012, 21). Más allá de un tipo de cine, se trata de una sensibilidad particular. Es un ejercicio donde, como menciona Cerezuela (2018, 51), “la intimidad no es personal, sino todo lo contrario: se trata de que hable —o escriba— en cada uno de nosotros algo impersonal que fluye de ciertos sentimientos comunes, que pueden ser de cualquiera que se deje sentir, que se deje hablar”. Es decir, la premisa de este espacio de creación íntima y sin restricciones conlleva, sin apenas quererlo, hablar de temas y percepciones macros, pero también crear de maneras espontáneas, acompañar la vida con el dispositivo, percibir y, con ello, crear en frente de la mesa de montaje. A emprender formas de hacer común otro tipo de sensibilidades.

Estas formas de creación reflejan también sus identidades culturales y discursivas enmarcadas en un país, pero también en corrientes y narrativas del arte global alternativo. En relación con esto, la identidad de estos realizadores venezolanos no responde a una cuestión homogénea o nacional en ninguno de los casos; no obstante, es una muestra de este universo que, dentro de sus particularidades, múltiples elementos coinciden. Así mismo, también responde a una identidad creativa o narrativa, la cual se nutre de referentes globales, que en muchos de los casos comparten contextos de producción semejantes a los vividos por los realizadores del Laboratorio. En este sentido, la identidad se materializa en estos cortos, siendo tan imprecisa como la que evidencia una serie de “yos” cultural y cinematográficamente contruidos.

Por último, resulta importante analizar si es que hay nuevas sensibilidades en los públicos consumidores de estos productos. Aseverar esta premisa no resulta fácil debido a la imposibilidad de generar espacios de relacionamiento en medio de la pandemia donde dio lugar esta edición del Laboratorio; no obstante, la virtualidad y el retomar la normalidad en las ediciones siguientes —cuatro hasta la fecha— dan cuenta de un público meta que poco a poco va sintiéndose asiduo a este tipo de cine. Aunque estas producciones sean poco consumidas por el público venezolano en general, esto, más que considerarse como una señal de intrascendencia, permite observar la posibilidad de un clima de creación-producción-consumo alternativo que en el país ha encontrado un lugar para ser consumado. Evidencia que sus más de 60 producciones han ido gestando un ecosistema de realizadores, públicos y espacios familiarizados con estas formas de contar.

5.3. Contar como acto político, contar pese a todo

Para cerrar con este acápite de análisis, cito a Russel (2011, 9) y su idea de que las miradas siguen estando en pugna, es decir, las miradas de realizadores y públicos son

terrenos de disputa y negociación, ordenadas por poderes, pero también atravesadas por cuestionamientos y posicionamientos cada vez más radicales, cada vez más políticas. Esto devela su indisoluble anclaje antropológico, permitiendo, como he querido proponer en este trabajo, mostrar el cómo están observando este contexto más allá de lo modélico y predecible del discurso de crisis nacional, es decir, tomando partido desde la mirada y desde la manera de contar. Entender estos posicionamientos creativos y procesuales me lleva al último nivel de análisis de esta investigación, aquel que determino como “lo político del crear”.

Este debate en torno a la politicidad del representar-crear ha sido propuesto por Rancière en varios de sus trabajos. En su tesis expone cómo existe un claro privilegio para algunos sujetos, experiencias, temas, territorios, con el poder de representar o ser representados de maneras más mediáticas y, por ende, más trascendentales en la opinión y en el sentir público. En este caso, la inclusión-exclusión de narrativas en torno a la migración del país y especialmente cómo se padece este éxodo desde el territorio —el *insilio*— son determinadas por voces no sensibles a las experiencias reales. El periodismo no comprometido, los informes de ONG internacionales o el silencio gubernamental conforman un cúmulo de informaciones que deviene en la cancelación y en el desprecio por las microhistorias y las esperanzas, deseos y necesidades de la gente; más allá de los discursos revictimizantes y, en el peor de los casos, negacionistas. En este caso, el papel político de los filmes del Laboratorio es precisamente eclipsar estas narrativas reduccionistas, de cuestionar la “verdad” y de sacar a la luz historias que suceden en medio de los grandes eventos. Además, de la trascendencia de redimir y reclamar el propio acto de crear, el cual parece sistemáticamente obligado a desaparecer en medio de la censura, las limitaciones y el clima de desasosiego.

Además, hay una poderosa dimensión política en las formas de producción-distribución domésticas e independientes de estos filmes. Como sostiene Steyerl (2011), una de las principales posibilidades políticas del cine refiere a las formas de organizarse. En estas articulaciones residen opciones para cuestionar las maneras costosas, verticales y excluyentes del cine de entretenimiento convencional. Equipos de trabajo mínimos, artificios técnicos accesibles, historias alternativas, que poco a poco van adecuando públicos que sostienen estas producciones. Estos filmes encuentran su lugar en terrenos no comerciales ni pertenecientes al arte canónico, y representan formas de organización social que se rebelan al orden establecido, como bien describía la autora:

Tras abandonar el protegido muchas veces tutelado terreno de la cultura nacional, estos ensayos se han convertido en viajeros en una tierra de nadie digital; un espacio fluido e

indeterminado, unido por la discontinuidad, que se cierne entre las esferas públicas alternativas y el campo del arte, entre las universidades y YouTube, entre las producciones autogestionadas, los festivales de cine con glamur y el reparto informal de cintas de vídeo de mano en mano. (Steyerl 2017, 284)

Para cerrar, se relaciona la relación de lo político con la práctica estética de Rancière (2012), en su reflexión que determina cómo las representaciones artísticas poseen una potencialidad trascendente para cuestionar y redefinir lo que es visible y lo que ha estado sistemáticamente oculto. Estos filmes permiten ver y entender a Venezuela desde otras ópticas, a la vez que funcionan como vehículo para experimentar nuevas formas de experiencia política. Son obras que alcanzan terrenos de lo común, haciendo posible reimaginar la realidad de los territorios, permitirse complejizar las miradas reduccionistas, además de ir configurando nuevas estéticas o sensibilidades en torno a la vida en el país.

Conclusiones

Esta investigación surgió de una pregunta inicial que aparentaba ser simple: ¿qué significan hoy los símbolos patrios en Venezuela? Sin embargo, el desarrollo de este trabajo demostró que esta pregunta abre un espectro más amplio de reflexiones en torno al nacionalismo, las formas de representación de la identidad, y los modos en que las experiencias de tránsito (físico o simbólico) impactan en nuestras subjetividades. Este recorrido me permitió articular categorías como *insilio*, *estéticas de la intimidad*, *representaciones migratorias* y el cruce entre *estudios visuales*, *etnografías audiovisuales* y *estudios migratorios*.

Uno de los principales aportes de esta tesis es la incorporación del concepto de *insilio* como categoría analítica para pensar los procesos identitarios en contextos de crisis. A diferencia del exilio físico, el insilio se manifiesta como un destierro simbólico dentro del propio territorio: una pérdida del sentido de pertenencia, un desvanecimiento del hogar, una ruptura silenciosa con el entorno afectivo. Esta vivencia, profundamente subjetiva y muchas veces invisibilizada, se reactiva en cada intento de narrarse desde un país que ya no nos reconoce, o al que nosotros ya no reconocemos. En ese sentido, hablar desde el insilio implica también una forma de resistencia: una afirmación de la existencia en medio de la fractura.

El cine y en particular, el cine del *Laboratorio Noticias Desde Ninguna Parte*, se convirtió en el canal privilegiado para explorar esta experiencia. En los cortometrajes analizados se manifiesta una constante representación del tránsito, la pérdida, el desarraigo, y la reconstrucción de sentido. Estos filmes ofrecen una estética íntima que desafía los códigos tradicionales del cine documental, desplazándose hacia una producción artesanal, afectiva y políticamente significativa. La elección de materiales precarios (videos familiares, celulares, archivos personales) no limita su potencia narrativa, sino que, por el contrario, la fortalece: permite contar desde la cercanía, desde lo cotidiano, desde lo sensible.

Así, estas obras no solo documentan lo que sucede en un país en crisis, sino que también lo reconfiguran. Funcionan como espacios de etnografía visual, donde los realizadores-actores se convierten en testigos y narradores de una historia que no ha sido incluida en los relatos oficiales. Se trata de una memoria viva, desbordada, que interpela a los espectadores no desde la denuncia explícita, sino desde una estética del cuidado, del dolor silenciado, de la humanidad fragmentada.

En ese marco, esta tesis propone un cruce fecundo entre *estudios visuales*, *etnografía*, y *estudios migratorios*. No se trata solo de analizar filmes desde lo textual, sino de entender cómo las imágenes, los sonidos, los silencios y las ausencias configuran espacios de reflexión profunda sobre la nación, la migración y la subjetividad. Como bien señala Portelli (1999), no importa si el relato es del todo “verdadero”; lo que importa es que fue contado por alguien real. Estas producciones audiovisuales devienen repositorios de una memoria colectiva que resiste las formas hegemónicas de representación.

Desde una perspectiva crítica, este trabajo también señala los límites y vacíos en las representaciones dominantes sobre la migración venezolana. Frente a los discursos que homogenizan, revictimizan o espectacularizan estas vivencias, los filmes del Laboratorio proponen una mirada contrahegemónica, basada en las pequeñas historias, en lo fragmentario, en lo que no encaja en los grandes relatos. Se trata, en efecto, de un nuevo *reparto de lo sensible*, como lo plantea Rancière (2009): una redistribución de las formas de ver, decir y sentir, que abre lugar para nuevas narrativas y nuevas sensibilidades.

Además, la propuesta estética de estos realizadores revela un alejamiento consciente de los estereotipos que han dominado gran parte del cine nacional reciente. En lugar de reproducir figuras como el “malandro” o el “sifrino”, o de insistir en la violencia urbana como núcleo dramático, estos filmes optan por representar espacios marginados, historias mínimas, conflictos emocionales y existenciales. Esto no solo sugiere una transformación del campo cinematográfico, sino también una renovación de los modos en que el país se piensa a sí mismo desde el audiovisual.

Otro aporte importante de esta investigación es el reconocimiento del Laboratorio NDNP como un espacio de experimentación y resistencia. En un contexto de precariedad estructural, este proyecto ha posibilitado la producción de más de 60 películas, con pocos recursos, pero con un profundo sentido de urgencia, compromiso y comunidad. Estas obras son prueba de que la creación artística en Venezuela no está detenida, sino que se está reinventando desde los márgenes, en diálogo con las transformaciones sociales y afectivas de su tiempo.

Por último, esta tesis sugiere que junto con estos nuevos modos de hacer cine, también emergen nuevas formas de ver. La formación de públicos más críticos y reflexivos es una tarea urgente, y espacios como el Laboratorio, junto con el entorno digital y la diáspora venezolana, configuran un ecosistema prometedor para la circulación de estos relatos alternativos.

En suma, este trabajo constituye un aporte al campo de los estudios sobre cine venezolano contemporáneo, pero también abre rutas hacia nuevas investigaciones sobre arte, migración, subjetividad e identidad. La combinación entre estética, política y afecto que aquí se propone puede servir de base para futuros análisis, especialmente en contextos atravesados por crisis. Ojalá este sea solo el comienzo de muchas otras exploraciones que permitan pensar el cine no solo como objeto de estudio, sino como herramienta de memoria, resistencia y creación de comunidad.

Lista de referencias

- Almandoz Marte, Arturo. 2002. *La ciudad en el imaginario venezolano*. N.p.: Fundación para la Cultura Urbana.
- Alter, Nora, y Timothy Corrigan. 2017. *Essays on the Essay Film*. Carolina del Sur: Columbia University Press.
- Álvarez, Patricia. 2018 “Por una cámara animista: manifiesto sobre la simbiosis en el cine documental sensorial y afectivo”. *Conexión*, n.º 9: 109-22.
- Arfuch, Leonor. 2018. *La vida narrada: Memoria, subjetividad y política*. Buenos Aires: Edivim.
- Augé, M. 2015. “Sobremodernidad. Del mundo de hoy al mundo de mañana.” n.d. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2244321>
- Bal, Mieke. 2016. *Tiempos trastornados: Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Ediciones Akal.
- Bergala, Alain. 1996. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- Blanco, Mercedes. 2012. “¿Autobiografía o autoetnografía?”. *Desacatos*, n.º 38: 169-78. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13923155012>.
- Brea, Jose Luis. 2005. *Estudios Visuales: Epistemologías de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid; Ediciones Akal.
- Catalá, Josep M. 2005. *Film ensayo y vanguardia*. En: *Documental y Vanguardia* edit: Casimiro torreiro y Josexto Cerdán. Madrid: Cátedra
- Capasso, Verónica Cecilia. 2018. “Lo político en el arte: un aporte desde la teoría de Jacques Rancière”. *Estudios de Filosofía*, n.º 58: 215–35. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a10>.
- Ceballos, Betsy. 2019. “El Primer Film propagandístico de EE.UU fue sobre Venezuela: La Doctrina Monroe (1896)”. *Perspectivas: Revista de Historia, Geografía, Arte y Cultura* Año 7 N°14 / Julio-Diciembre/ 2019, pp:57-64. Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt.
- Clot, Jean Philippe, y Heidi Aguilar. 2012. “Una mirada a las representaciones cinematográficas de las regiones fronterizas en México”. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, n.º 23. <https://doi.org/10.4000/alhim.4223>.

- Cock Peláez, Alejandro. 2012. “Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad”. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=102347>.
- Colmenares, María Gabriela, y Juan Vizcarra. 2019. “Venezuela en marcha: imaginario social y representaciones de la nación moderna en el cine empresarial de la industria petrolera”. *Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 26: 170-81. doi: 10.25768/fal.doc.26.
- Cortés, Joaquín. 2012. *El cine documental, ¿una ficción?: El cine de descubrimiento, una mirada al documental*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Cuevas, Efrén. 2003. “Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico”. *Archivos de la Filmoteca*, n.º 45: 129-40. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/2958>.
- Didi-Huberman, Georges, y Giannari Niki. 2018. *Pasar, cueste lo que cueste*. Madrid: Ediciones Shangrila.
- Didi-Huberman, Georges. 1997. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- Espinel, Jeilin. 2022. *Arena de naufrago*.
- Fernández, Fernando, Miguel Mariño, y José Madariaga. 2017. “La cara oculta de la sociedad de la información: el impacto medioambiental de la producción, el consumo y los residuos tecnológicos”. *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 136: 45-61. <http://hdl.handle.net/10469/14852>.
- Finol, José Enrique. 2018. “Cuerpo e identidad: Espacio, lugares y territorios / Body and Identity: Space, Places and Territories”. *Utopía y Praxis Latinoamericana* 23, n.º Extra 3: 92-102. <https://doi.org/10.5281/zenodo.2426696>.
- Foster, Hall. 2001. *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal.
- García, Luis Alonso. 2010. *Lenguaje del cine, praxis del filme: Una introducción al cinematógrafo*. Madrid: Plaza y Valdés editores.
- Garrido, Carlos Dorn. 2013. “Inmigración, multiculturalismo y universalidad de los derechos humanos”. *Revista de Ciencias Sociales*, n.º 63. <https://doi.org/10.22370/rcs.2013.63.164>.
- Giglia Ángela. 2012. *El habitar y la cultura. Perspectivas teóricas y de investigación*. Barcelona: Antrhopos-UAM.
- Godard, Jean-Luc. 2010. *Pensar entre imágenes: Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*, editado por Núria Aidelman y Gonzalo de Lucas. Barcelona: Prodimag.

- Gómez Montero, Eva Luisa. 2016. "Análisis de la representación: Los migrantes en el cine de Theo Angelopoulos". *Index.comunicación*, n.º 6: 125-48. https://www.researchgate.net/publication/328902480_Analisis_de_la_representacion_Los_migrantes_en_el_cine_de_Theo_Angelopoulos.
- González, Armando Capote, S.f. "Consideraciones acerca de la subjetividad". *CLACSO Biblioteca virtual*, 1-8.
- Goursat, Juliette. 2014. *Mises en "je": autobiographie et film documentaire*. Paris: Arts.
- Hall, Stuart, Catherine Walsh, Eduardo Restrepo, y Víctor Miguel Vich, comps. 2013. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Sociales y Culturales Pensar / Instituto de Estudios Peruanos. <http://hdl.handle.net/10644/7187>.
- Hernandez, Andrea. 2012. ¿Y donde se ve el cine documental en Venezuela? Torres, José G. 2017. El cine que no se ve. Venezuela: Escuela de Medios Audiovisuales ULA-DVD.
- Ingold, Tim. (2016) Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y etnografía. *Etnografías contemporáneas*, 02.
- Hall, Stuart. 1997. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Traducido por Elías Sevilla Casas. London: Sage Publications.
- Lagos Labbé, Paola. 2011. "Ecografías del "Yo": documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad". *Comunicación y Medios*, n.º 24: 60-80. <https://doi.org/10.5354/rcm.v0i24.19894>.
- León, Christian. 2019. "Giro subjetivo y la puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano". *Comunicación y medios* 28 (39): 136-46. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2019.52537>.
- Martínez, Sergio. "Estudios Visuales. Giros entre la crítica de la representación y la ciencia de la imagen". *Laocoonte: Revista de estética y teoría de las artes*, n.º 4 (2017): 257-71. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.4.11069>.
- Marzal Felici, Javier. 2007. *Cómo se lee una fotografía: Interpretaciones de la mirada*. Madrid: Catedra,
- Neira, María Teresa. 2018. "Cine migratorio ecuatoriano: archivo y memoria de la migración en dos películas ecuatorianas". *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 138: 175-90. <https://doi.org/10.16921/chasqui.v0i138.3570>.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.

- Niney, François. 2005. "Entre la ficción y el documental". En *L'épreuve du réel à l'écran*, traducido por Paola Vacca. Bruxelles: Éditions De Boeck Université. <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/handle/10893/20273>.
- Nualart, Cristina. "Arte como tránsito: Experiencias del éxodo de Vietnam". *Revista de Arte Ibero Nierika*, n.º 15: (2019): 9-21. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=722077925004>.
- Nunes, Walter. 2011. "Memoria e identidad: Algunas dimensiones del yo y del otro en la narrativa filmica de Andrés Di Tella". Anais do XXVI Simposio Nacional de Historia – ANPUH Sao Paulo, Brasil, 17 a 22 de julio.
- Pavez-Soto, Iskra. 2016. "La niñez en las migraciones globales: perspectivas teóricas para analizar su participación". Tla-Melaua, revista de Ciencias Sociales. Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México. 96-113.
- Peirano, María Paz. 2008. "Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental". *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.º 12: 31-47. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6495046>.
- Portelli, Alessandro. 1999. "Memoria y resistencia: Una historia (y celebración) del Circolo Gianni Bosio". *Revista de Sociedad, Cultura y Política* 4 (10): 91-111. https://www.academia.edu/41350911/Portelli_Alessandro_Memoria_y_resistencia_Una_historia_y_celebraci%C3%B3n_del_Circolo_Gianni_Bosio_Revista_Taller_Revista_de_Sociedad_Cultura_y_Pol%C3%ADtica_Vol_4_N_10_Julio_1999?source=swp_share.
- Protsel, Javier. 2016. *Imaginarios sociales e imaginarios cinematográficos*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Rampley, Matthew. 2006. "La cultura visual en la era poscolonial: el desafío de la antropología". *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 3 (2006): 186-211. https://www.researchgate.net/publication/28314817_La_Cultura_Visual_en_la_era_postcolonial_el_desafio_de_la_antropologia.
- Ranciere, Jaques. 2014. "La política del cine no es la denuncia, es el montaje: de Mèliés a Pedro Costa". Video de Youtube en la página de *Cine y filosofía*. <https://www.youtube.com/watch?v=CJa8pR7gDUw>.
- Redondo, María Susana, Gabriel Andrade, y Jesús Andrade. "La matricentralidad de la familia venezolana desde una perspectiva histórica". *Frónesis: Revista de filosofía jurídica, social y política* 14, n.º 2 (2007): 86-113.

https://www.academia.edu/80556253/La_matricentralidad_de_la_familia_venezolana_desde_una_perspectiva_hist%C3%B3rica.

- Rincón, María, Marta Torregrosa, y Éfren Cuevas. 2017. “La representación filmica de la memoria personal: las películas de memoria”. *ZER* 22, n.º 42: 175-88. <https://dadun.unav.edu/handle/10171/44579>.
- Rose, Gillian. 2019. *Metodologías visuales: Una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia: Centro de documentación y estudios avanzados en arte contemporáneo CENDEAC.
- Ríos Rondón, Maria. 2018. La representación social y cultural de la niñez y la adolescencia en el discurso narrativo de la cinematografía venezolana. 2010 – 2015. Tesis doctoral, UNIR. Re-UNIR. <https://reunir.unir.net/handle/123456789/9450>
- Rivero, Antonio y Sánchez Lucía. 2015. “Autoetnografías: miradas antropológicas del cine”. *Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* 36 (20). 54-61
- Ruiz, Carmen. 2009. “Tolerancia y cine: el cine venezolano como texto de cultura”. *Revista mexicana de sociología* 71 (1): 47-82. <https://www.redalyc.org/pdf/321/32116011002.pdf>.
- Rodríguez Velásquez, Fidel. 2016. Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80. *Campos* 4 (1) : 11-31
- Russell Catherine. 2007. “Otra mirada”. *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 1 (57-58): 116-52. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2555012>.
- Russell, Catherine. 2014. “Autoetnografía: viajes del yo”. Blog *laFuga*. Accedido 24 de agosto. <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446/>.
- Salinas, Manuel. 2009. “El uso del cine y vídeo en antropología: Opiniones, conocimientos y experiencias de antropólogos venezolanos”. *Gazeta de antropología* 2 (25). <https://doi.org/10.30827/Digibug.6889>.
- Sifontes, Yaritza, Mike Contreras, y Marianella Herrera Cuenca. 2021. “Envejecer en el complejo entorno venezolano”. *Anales de Nutrición* 34 n.º 2: 76-83. <https://www.analesdenutricion.org.ve/ediciones/2021/2/art-3/>.
- Schlenker. Alex. 2014. “De la hybris del punto cero a las narrativas (auto)documentales: Breves apuntes para pensar el cine documental hecho en Ecuador”. En: *El*

- documental en la era de la complejidad* edit. Christian Leon. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Sayad, Abdelmalek. 2010. *La doble ausencia: de las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado*. Barcelona: Anthropos.
- Steyerl, Hito, y Fernando Baños Fidalgo. 2011. "Incertidumbre documental". *Revisión*, n.º 1. <https://revistas.ucm.es/index.php/REVI/article/view/97427>.
- Steyerl, Hito. 2010. *Los nuevos productivismos*. Editado por Marcelo Expósito. Barcelona: MACBA.
- Taylor, Charles. 2005. *Imaginario social moderno*. Barcelona: Grupo Planeta (GBS).
- Toledo Cruz, Olga. 2014. "La construcción de la realidad y el estereotipo del joven marginal en el cine venezolano del periodo 2002-2012". Tesis de maestría, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid. <https://redined.educacion.gob.es/xmlui/handle/11162/171646>.
- Torres, José G. 2017. *El cine que no se ve*. Venezuela: Escuela de Medios Audiovisuales ULA-DVD.
- Tudela-Fournet, Miguel. 2020. "Insilio": formas y significados contemporáneos del exilio". *Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica* 76 (288): 75-87. <https://doi.org/10.14422/pen.v76.i288.y2020.004>.
- Uslar Pietri, Arturo. 1981. *De una a otra Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores.
- Valladares-Ruiz, Patricia. 2013. "Memoria histórica y lucha de clases en el nuevo cine venezolano". *Revista Hispánica Moderna*, n.º 66: 57-72. <https://doi.org/10.1353/rhm.2013.0000>.
- . 2016. "Subjetividades en crisis y conflicto social en el cine venezolano contemporáneo: Desde Allá (2015), La Familia (2017) y La Soledad (2016)". *Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 54: 409-29. <https://doi.org/10.1353/rvs.2020.0034>.
- Vásquez Rocca, Adolfo. 2017. "Ciudades del anonimato: diáspora, fronteras y cronotopías". *Eikasía: Revista de filosofía* 78, n.º Extra: 397-410. https://www.academia.edu/40494762/CIUDADES_DEL_ANONIMATO_DI%C3%81SPORA_FRONTERAS_Y_CRONOTOP%C3%8DAS_DE_LA_INTIMIDAD.
- Vera, Cristina. 2022. "Vidas liminales : trabajo del hogar infantil, parentescos y experiencias organizativas en México y Ecuador". Tesis de doctorado Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social CDMX.