

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

Del 3 abril de 1981



***RECONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO NACIONAL DESDE
LOS FILMES: FRANCISCO DE MIRANDA (2006) Y MIRANDA REGRESA (2007)
DURANTE EL GOBIERNO DE HUGO CHÁVEZ
(Intersemiosis del lienzo al cine y su retorno a la historia)***

TESIS

para obtener el grado de

DOCTORA EN COMUNICACIÓN

Presenta:

CLAUDIA CAROLINA RANGEL ORDOÑEZ

Director de Tesis: Dr. Jesús Alberto Cabañas Osorio

Lectores: Dr. Edwin Culp Morando

Dr. Sergio Rodriguez Blanco

*Esta investigación es dedicada especialmente
a mi padre **Julio César Rangel Villalobos**
por tus valiosas enseñanzas, iluminas mi camino y aquí estoy
como siempre decías “con el mejor de los entusiasmos... y mucho”
A mi madre **Sully Ordoñez de Rangel** por estar, por ser mi pilar y mi guía;
A mi amado esposo **Edgar Alexander Prieto Barboza**
por ser mi inspiración, infinitas gracias por tu apoyo incondicional.*

*Agradezco a mis hermanos **Yojana, Dania, Vanessa, Darian, Danik, Ananda y Sai;**
a mis cuñados, cuñadas y a mi suegra Maria Barboza por apoyarme;
Mil gracias a **Germán** y a **Constanza** por todas las horas de estudios,
salidas y tertulias juntos ¡lo logramos!*

*Esta investigación fue gracias al apoyo otorgado por
La Secretaría de Relaciones Exteriores de México
A través de su programa “Becas de Excelencia para Extranjeros”
Un agradecimiento especial a la
Facultad Experimental de Arte de la Universidad del Zulia
en Venezuela, por los años que estuve en calidad de docente investigadora
y por el permiso otorgado para esta investigación doctoral.
A todos ustedes gracias por propiciar y hacer posible este intercambio académico y cultural.*

*A los doctores **Jesús Cabañas, Edwin Culp, Sergio Rodríguez y Maricela Portillo,**
por su calidad humana, por las horas de lecturas dedicadas y
por motivarme y guiarme en cada proceso de la tesis, muchas gracias.*

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	III
AGRADECIMIENTOS.....	IV
ÍNDICE.....	VI
ÍNDICE DE FIGURAS.....	VIII
ÍNDICE DE TABLAS.....	X
RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	2
CAPÍTULO 1. DEL LIENZO AL CINE. LA TRANSICIÓN DE UN HECHO HISTÓRICO.....	13
1.1 UN HÉROE PATRIÓTICO EN EL CINE.....	15
1.2 LA INTERSEMIOSIS DESDE LA REPRESENTACIÓN PICTÓRICA A LA FÍLMICA.....	21
1.2.1 <i>Retrospectiva: Conexión Pictórica- Fílmica.....</i>	22
1.3 TRÁNSITO DE LA HISTORIA A LA PINTURA Y EL CINE.....	23
1.3.1 <i>Filmes con pinturas representadas en sus escenas.....</i>	30
1.3.2 <i>Filmes con tratamientos pictóricos en sus escenas.....</i>	35
CAPÍTULO 2. IDEA E IMAGEN DE NACIÓN: LOS IMAGINARIOS EN VENEZUELA.....	45
2.1 CONSTRUCCIÓN DE LOS IMAGINARIOS EN VENEZUELA.....	45
2.1.1 <i>La pintura en los imaginarios de lo nacional en Venezuela.....</i>	48
2.2. LOS IMAGINARIOS CONSTRUIDOS EN CINE DURANTE EL GOBIERNO DE HUGO CHÁVEZ.....	51
2.2.1 <i>El populismo y la transformación del imaginario nacional.....</i>	57
2.2.2 <i>Imaginario y populismo en el poder popular.....</i>	69
2.2.3 <i>Héroes de la independencia venezolana resaltados por Chávez.....</i>	73
2.3 LA PROPAGANDA SE CONVIERTE EN ARTE: PINTURA Y EL CINE.....	84
2.3.1 <i>Filmes como método propagandístico ideológico.....</i>	86
2.3.2 <i>Construcción del cine patriótico y la propaganda durante el gobierno de Hugo Chávez.....</i>	90
2.3.3 <i>Libertad versus vetas propagandísticas.....</i>	111
CAPÍTULO 3. LA TRIPLE REPRESENTACIÓN DE UN HECHO HISTÓRICO.....	119
3.1 LA REPRESENTACIÓN EN SENTIDO PERCIANO.....	119
3.2 TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA DESDE TOROP: REPRODUCCIÓN VISUAL.....	125
3.2.1 <i>Conexiones: Intertextualidad, Intermedialidad e Interdiscursividad.....</i>	128
3.2.2 <i>La traducción de la historia en el cine y su retorno a esta.....</i>	131
3.3. LA TRIPLE REPRESENTACIÓN: LAS 3 “R” DE UNA HISTORIA.....	135
CAPÍTULO 4. CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA.....	153
4.1 CONFIGURACIÓN DE UNA ESTRUCTURA METODOLÓGICA PARA LA TRADUCCIÓN INTERSEMIÓTICA.....	156
4.2 NIVEL INTRÍNSECO: REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA EN IMÁGENES.....	157
4.2.1 <i>Filmes seleccionados.....</i>	159
<i>FILME 1. Francisco de Miranda.....</i>	161
<i>FILME 2. Miranda Regresa.....</i>	161
4.2.2 <i>Pinturas representadas en los filmes.....</i>	162
4.2.3 <i>Semiotización e interpretación para la reconstrucción del imaginario nacional.....</i>	164

CAPÍTULO 5. HISTORIA EN IMÁGENES: MIRANDA EN EL CINE VENEZOLANO.....	172
NIVEL INTRÍNSECO.....	173
5. 1 BIOGRAFÍAS DE LOS CINEASTAS	173
5.1.1. <i>Biografía del cineasta: Diego Rísquez Cupello</i>	173
5.1.2 <i>Biografía del cineasta: Luis Alberto Lamata</i>	174
5.1.3 <i>Biografía de Sebastián Francisco de Miranda y Rodríguez.</i>	175
5.2 SINOPSIS DE LOS FILMES A ANALIZAR.....	178
5.2.1 <i>Filme: Francisco de Miranda (2006)</i>	178
5.2.2 <i>Filme: Miranda Regresa (2007)</i>	178
5.3 INTERSEMIOSIS: SEMIOTIZACIÓN E INTERPRETACIÓN	179
5.3.1 <i>Dimensión intrínseca: semiotización e interpretación del Retrato de Francisco de Miranda de Martin Tovar y Tovar</i>	188
5.3.2 <i>Descripción e interpretación: Firma del Acta de Independencia, 5 de julio de 1811</i>	191
5.3.2.1 <i>Traducción intersemiótica en el cine: El Constituyente de 1811</i>	198
5.3.3 <i>Descripción e interpretación: Francisco Miranda en La Carraca de Arturo Michelena</i>	207
5.3.3 <i>Descripción e interpretación: traducción intersemiótica en el cine de Miranda en la Carraca</i>	214
5.4 RECONSTRUCCIÓN ANALÍTICA: CREADOR PLÁSTICO / FÍLMICO.....	218
CAPÍTULO 6. LA RECONSTRUCCIÓN DE LO HISTÓRICO DESDE EL CINE	223
NIVEL EXTRÍNSECO	223
6.1 MIRANDA ENCARNADO EN CHÁVEZ	223
6.2 SEMIOTIZACIÓN E INTERPRETACIÓN EL PODER ANTE LOS MEDIOS PROPAGANDÍSTICOS	225
6.2.1 <i>Fenómeno mediático en torno a Miranda con respecto a Chávez.</i>	228
6.2.2 <i>Hugo Chávez y su trascendencia en el tiempo</i>	235
6.3 LA REPRESENTACIÓN SE RECONSTRUYE IMAGINARIO NACIONAL A TRAVÉS DE UN HÉROE EN EL CINE BOLIVARIANO	236
CONCLUSIONES.....	238
1. MIRANDA VS. CHÁVEZ DESDE LA APROPIACIÓN Y MONTAJE DE LA HISTORIA EN EL FILME.	239
1.1. REFLEXIÓN: LAS PELÍCULAS SOBRE FRANCISCO DE MIRANDA Y EL IMAGINARIO NACIONAL A TRAVÉS DE	239
LA PRODUCCIÓN DE IMÁGENES TOMADAS DE LA HISTORIA.....	239
2. REFLEXIÓN: LAS PELÍCULAS SOBRE FRANCISCO DE MIRANDA Y EL IMAGINARIO NACIONAL A TRAVÉS DE LA PRODUCCIÓN DE IMÁGENES TOMADAS DE LA HISTORIA.	244

ÍNDICE DE FIGURAS

1. Pintura: “La Ronda Nocturna” de Rembrandt (1715).....	32
2. Filme: La ronda de noche o Nightwatching de Peter Greenaway (2007).....	32
3. Pintura: Le fils puni, de Jean-Baptiste Greuze, (1778).....	38
4. Filme: El Príncipe de Salin, secuencia El Gattopardo (1963).....	38
5. Filme: Viridiana, observa el cuadro la última Cena, de Buñuel (1961).....	39
6. Tweet de Hugo Chávez. 03 de agosto de 2012.....	55
7. Tweet de Hugo Chávez. 11 de abril de 2012.....	55
8. Tweet de Hugo Chávez. 12 julio de 2012.....	56
9. Héroes históricos resaltados por Hugo Chávez.....	77
10. Filme: Bolívar de Luis A. Lamata (2013)	82
11. The Libertator, Alberto Arvelo (2013).....	82
12. Filme: El gran dictador (1940)	88
13. Escena: El gran dictador (1940).....	88
14. Escena de Hugo Chávez en rueda de prensa después del arresto 1992.....	99
15. Programa Chávez 4F 1992 la rendición y el comienzo de la revolución.....	101
16. Fotograma de las escenas del filme: Amaneció de Golpe (1998)	102
17. Filme: Amaneció de Golpe (1998) Carlos Azpúrua	102
18. Filme: El Caracazo. El día que cambió un país. (2005).....	106
19. Acto cultural: Representación del 4-F.....	108
20. Cronología: Hecho histórico versus filmes.....	110
21. Tweet de Hugo Chávez (10 marzo de 2012).....	112
22. Tweet de Hugo Chávez (20 de abril de 2012).....	113
23. Tweet de Hugo Chávez (03 Mayo 2012).....	115
24. Relación triádica. Peirce (1987).....	120
25. Correlación Triádica pintura cine	122
26. Luis Buñuel, de pie, dirige a los actores de Viridiana. (2017).....	137
27. La triple representación: semiotización e interpretación para la reconstrucción del imaginario nacional.	143
28. La triple representación. Pintor- Director- Actor: figura pública	145
29. Filmes sobre héroes de la historia de Venezuela durante el Gobierno de Chávez.....	158
30. Películas seleccionadas para el análisis intersemiótico.....	160
31. Películas seleccionadas para el análisis intersemiótico	172
32. Secuencia Francisco Miranda. Rísquez. 2006.....	188
33. Retrato del General Francisco de Miranda. Martín Tovar y Tovar, 1874.....	191
34. Retrato del General Francisco de Miranda. Fotografía de Cezary Jaworski.....	191
35. Escenas de los Filmes Francisco de Miranda. 2006 y Miranda Regresa 2007.....	191
36. El Constituyente de 1811. Martin Tovar y Tovar. 1883.....	193
37. El 5 de julio de 1811.Diego Rísquez. 2006	193
38. Making off del Retrato de Miranda y el 5 de julio de 1811 Diego Rísquez. 2006.....	194
39. El 5 de julio de 1811. Óleo de Juan Lovera. 1838.	195
40. El 5 de julio de 1811. Luis Alberto Lamata. 2007	195
41. Elementos representados del Lienzo al plano. Filme Francisco de Miranda.....	196
42. Elementos representados del Lienzo al plano. Filme Miranda Regresa	197

43. Planos de la escena El Constituyente de 1811 Diego Rísquez. 2006.....	205
44. Planos de la escena escena El Constituyente de 1811.	205
45. Miranda en la Carraca. Arturo Michelena, 1896.....	206
46. Miranda en la Carraca. Actor Luis Fernández. Diego Rísquez. 2006	207
47. Miranda en la Carraca. Actor Jorge Reyes. Luis Lamata. 2007.....	207
48. Elementos representados del Lienzo al plano en Miranda en la Carraca.....	209
49. Secuencia Miranda y Negra en la Carraca. Diego Rísquez. 2006	209
50. Miranda en la Carraca. De la pintura al cine	210
51. Miranda en la Carraca. Encerrado/ Libre Diego Rísquez. 2006.....	211
52. Miranda en la Carraca. Encerrado/ Libre Luis Lamata. 2007.....	211
53. Diego Rísquez interpreta a Juan Lovera. 2006	216
54. Secuencia Diego Rísquez interpreta a Juan Lovera. 2006	216
55. Diego Rísquez interpreta a Arturo Michelena. 2006	219
56. Hugo Chávez & Miranda en la reconstrucción del imaginario nacional	222
57. Diario El País. Cine bolivariano para recordar a Bolívar y Miranda	226
58. Diario el Correo del Orinoco. 2011	228
59. Diario El País. Miranda Regresa y su convocatoria cívico- militar	229
60. Danny Glover se une a Chávez contra “la dictadura de Hollywood”.....	231
61. Secuencia de Danny Glover como esclavo haítiano en Miranda Regresa	232
62. Comentarios sobre Miranda Regresa en Cadena Nacional. 2016.....	233
63. Mensaje público de la actriz que participó en ambos filmes: Mimí Lazo (2016)	235
64. Intermedialidad: Filmes sobre héroes de la independencia & hecho histórico	239
65. Intermedialidad: Filmes sobre Miranda & Chávez	241
66. Resumen de la construcción del imaginario nacional para perpetuarse en la historia..	243
67. La triple representación: semiotización e interpretación para la reconstrucción de imaginario nacional.	250

ÍNDICE DE TABLAS

1. Elementos de representación (Balbuena, 2013)	124
2. Filme 1. Ficha técnica del filme Francisco de Miranda	161
3. Filme 2. Ficha técnica del filme Miranda Regresa	161
4. Ficha técnica de Miranda en la Carraca	162
5. Ficha técnica del Retrato del General Francisco Miranda	162
6. Ficha técnica del lienzo El Constituyente de 1811.....	163
7. Ficha técnica del lienzo Miranda en la Carraca.....	163
8. Ficha técnica del lienzo Generalísimo Francisco de Miranda	164
9. Ficha técnica del lienzo 5 de julio de 1811	164
10. Triple representación. (2018)	167
11. Representación: Personaje- Actor	168
12. Representación del personaje.	168
13. Tricotomía de Peirce, signo.....	169
14. Tricotomía de Peirce, el objeto	169
15. Tricotomía de Peirce, interpretante	170
16. Estructura analítica de traducción de la pintura al cine.....	170
17. Representación: Personaje- Actor.....	183
18. Relación de la Pintura con Personajes de los filmes sobre Francisco de Miranda.....	185
19. Representación de Personaje: Pintura/ Personaje filme Francisco de Miranda.....	186
20. El Constituyente de 1811 de la pintura al cine.....	199
21. El 5 de julio de 1811.....	200
22. Objeto El Constituyente de 1811.....	202
23. Objeto 5 de julio de 1811.....	204
24. Objeto Miranda en la Carraca	213
25. Fundamento semiótico: Miranda en la Carraca	215

RESUMEN

El pueblo venezolano cansado y frustrado de los políticos de turno elige a un nuevo líder carismático, Hugo Chávez Frías, quien llega con un discurso público cargado de imaginarios nacionales y un populismo con intención de hacer propaganda, esta fue una herramienta clave para su permanencia en el poder. Durante su gobierno, crece la polarización entre las políticas de los oficialistas versus la oposición, lo que genera una sectorización del pueblo según la ideología política. Se presenta el escenario propicio para la reconstrucción de la idea de nación por parte de Chávez, al proponer una revolución bolivariana. Por ello, se analiza la reconstrucción de los imaginarios nacionales en el cine venezolano durante el Gobierno de Hugo Chávez. Se estudian las versiones de un hecho histórico y su representación en dos filmes: *Francisco de Miranda* (2006) y *Miranda Regresa* (2007) de Diego Rísquez y Luis Alberto Lamata. La figura de Miranda es un eje central del imaginario nacional venezolano, él representa la llegada de la bandera tricolor, la lucha por la libertad, justicia e independencia. Se recurre a la pintura para representarla en los filmes, y posteriormente reescribir la historia para perpetuar el legado chavista, aún después de su muerte, dichos factores operan ante la crítica de la cultura. El macroanálisis intersemiótico permitió reflexionar y establecer una postura crítica. Ahora bien, esta tesis se estructuró desde la representación de la figura de Miranda en Chávez, que permitió a partir de un héroe histórico construir nuevos imaginarios de una figura presidencial. Chávez desarrolló la revolución bolivariana y el socialismo del siglo XXI, esta ideología se extendió a otros países latinoamericanos y algunos de ellos son etiquetados como populistas. Actualmente, la teorización sobre el imaginario nacional con su arista populista está más vigente que nunca, por todos estos cambios sociales que busca generar con el legado de la revolución socialista y el chavismo como resultado de ello.

Palabras claves: imaginario nacional, Francisco de Miranda, cine venezolano, Hugo Chávez, Diego Rísquez, Luis Alberto Lamata, populismo en Venezuela.

INTRODUCCIÓN

A efectos de esta investigación se estudian los hechos dados por Francisco de Miranda, este prócer fue representado en la pintura por su destacada participación en la construcción de la historia de la independencia de Venezuela, para estos pintores de los siglos XIX y XX fue relevante registrar estos eventos desde las artes plásticas. Para el siglo XXI, su biografía cambia de formato al ser llevada de la pintura al cine por Diego Rísquez y Luis Alberto Lamata, en los años 2006 y 2007 respectivamente. Ambos filmes se realizaron durante el Gobierno del presidente Hugo Rafael Chávez Frías, quien se encargó de reforzar los atributos de Francisco de Miranda con una mirada empática hacia un militar y héroe de la patria, un personaje influyente en la pre-independencia de Venezuela lo que viene a redefinir el imaginario nacional para el pueblo, en especial a los seguidores y afectos al mandatario Hugo Chávez.

Este estudio no se apegará sólo a filmes referentes a las biografías de Francisco de Miranda o a temáticas relacionadas con pintores y cineastas que lo representaron, sino, en una macro visión se buscó profundizar y ampliar la tesis a procesos intersemióticos que rodean al objeto de estudio, a su vez lograr distanciarse de él para construir una respuesta a esa crítica del discurso semiótico. El imaginario nacional está presente en este análisis entre sistemas, por ello se tomará en cuenta la sucesión de acontecimientos entrelazados en un mundo reconocible para el espectador. Se muestran diferentes escenarios que abordan la reconstrucción del imaginario y es más notorio en los objetos de estudios seleccionados. Se determina este pensamiento crítico por el interés y la necesidad como investigador de construir un sentido articulado sobre este estudio, que siente sus

bases en una propuesta de carácter teórico- metodológico. Por ello, la investigación juega un papel importante en el desarrollo de los conceptos que reconfigura el imaginario nacional para recuperar y modificar lo que es pertinente para plantear una posición de alto rigor. Así pues, la intersemiosis será el eje central del análisis, con el fin de llevar algunos principios formales del cine con otros sistemas intersemióticos.

El macroanálisis intersemiótico permitirá reflexionar y establecer una postura crítica sobre lo mediático y lo político, así como, lo histórico con respecto al hecho actual. Miranda plantea una revolución social para independizarse y unir en un sólo país a América y así, busca luchar contra el imperio y todo aquel que se le oponga. Chávez con la revolución bolivariana proyectó su ideología desde el socialismo del siglo XXI, esta postura fue bien recibida y las ideas se propagaron a otros países latinoamericanos como Bolivia, Ecuador y Argentina, naciones que en su momento también tenían tintes populistas.

Los líderes populistas tienen carisma y hacen que el pueblo siga creyendo en ellos aun después de su muerte. Chávez era capaz de impresionar no sólo a su pueblo sino a muchos dirigentes latinoamericanos, con su espíritu nacionalista la gente creyó en el caudillo por su oratoria carismática y por sus capacidades para hechizar con sus discursos. Muchos caudillos fueron reconocidos y nombrados continuamente por Chávez, por lograr victorias en el campo de las batallas, estos personajes son: Francisco de Miranda, Simón Bolívar, José Félix Ribas, entre otros, que con su carácter, liderazgo y poder pudieron conseguir la independencia del país. Todos ellos, pintados en retratos con uniforme militar para evocar el poder y logros del momento, estos

personajes tuvieron como subditos y seguidores a otros militares, formaron parte de una armada que los legitimó. Chávez tuvo mucho interés por los próceres, en especial por Miranda y Bolívar, usaba sus frases más emblemáticas para desvirtuar sus pensamientos, los resignifica y transforma a su favor en sus discursos. De esta manera, los venezolanos se conectan con el imaginario nacional y todo esto hace que lo acepten como su líder.

Ahora bien, la representación de los personajes históricos - heroicos militares y sus discursos en el cine venezolano son el reflejo de las imágenes creadas en torno a la historia, dichas imágenes construyen una realidad social en el imaginario de un hecho histórico. Estas construcciones de hechos históricos abordan dos perspectivas que se observan en los filmes producidos durante el gobierno de Chávez, es posible entonces afirmar que esta figura presidencial de Hugo Chávez es la que se impone al emularse con Francisco de Miranda, como una nueva figura militar, caudillo, líder y héroe patriota en la reconstrucción de la historia nacional. Es por ello, que esta investigación realiza un amplio estudio sobre las dos películas de Francisco de Miranda (2006, 2007), que representan el imaginario nacional de Venezuela a través de la producción de imágenes tomadas de la historia, para regresar a estas y reescribirlas, con la intención de analizar como se evoca a un héroe militar del pasado y así, posesionar una estructura imaginaria del poder desde el populismo en la reconstrucción de la historia a través del cine. A partir de esta formulación, se desarrolla la investigación en vistas de detectar como se construye la representación de un evento con la transformación de los imaginarios nacionales, desglosada con la traducción intersemiótica y una reflexión ulterior que va más allá del estudio de los objetos, lo que evidencia la creación de imágenes en torno a la historia.

De acuerdo con los planteamientos antes expuestos surge la siguiente interrogante: ¿Cómo se analiza el proceso intersemiótico de reconstrucción del imaginario nacional a través del cine venezolano como medio propagandístico durante el gobierno de Hugo Chávez? Este proceso se estudia al responder las siguientes preguntas sobre los objetos de estudio: ¿Cómo se explora la construcción de la historia de un Estado- nación a través de la pintura en el cine y su retorno a la historia? ¿Qué implica para lo cinematográfico la reconstrucción del imaginario nacional desde la apropiación de Francisco de Miranda como héroe militar de la historia, evocado por Hugo Chávez Frías? ¿Por qué es necesario analizar lo cinematográfico en torno a lo histórico representado durante el gobierno de Hugo Chávez Frías como medio propagandístico ante el populismo?

Por consiguiente, se buscó dar respuestas a estas interrogantes al analizarlas desde la intersemiosis de los textos visuales y su proceso de reconstrucción del imaginario nacional a través del cine venezolano como medio propagandístico durante el gobierno de Hugo Chávez. Se delimita el estudio con los filmes *Francisco de Miranda* (2006) y *Miranda Regresa* (2007), lo que lleva a esta investigación a plantearse estos objetivos: a) Explorar como se ha desarrollado construcción de la historia de un estado- nación a través de la pintura en el cine y su retorno a la historia para reescribirla; b) Comparar el imaginario nacional reconstruido desde la apropiación de Francisco de Miranda como héroe militar de la historia, evocado por Hugo Chávez Frías durante su permanencia en el poder; c) Analizar lo cinematográfico en torno a lo histórico representado durante el gobierno de Hugo Chávez Frías como medio propagandístico y populista en la construcción de un nuevo héroe militar en la historia de Venezuela.

La representación del lienzo al cine a detalle se presenta en el Capítulo I, este tránsito es definido por la llegada de un héroe patriótico a la gran pantalla, suceso que determinará la reconstrucción del imaginario nacional. Se realiza un recorrido de los filmes que representan hechos históricos basados en pinturas, en biografías del artista con tratamientos pictóricos en sus escenas filmicas. Este apartado contextualiza el cine histórico y establece una crítica ante los factores dados por estos hechos.

Luego de la discusión y recorrido contextual se plantea un abordaje teórico. La línea de crítica de la cultura en esta investigación no sólo involucra un proceso en torno a diversos campos del conocimiento, sino que también se centra en el hecho histórico y político. Este estudio se puede evidenciar en el Capítulo II, los hechos desde la cultura con los objetos de estudio que están presentes en esta investigación interdisciplinaria, dados con las obras de artes, específicamente las pinturas con la temática de la independencia de Venezuela en un escenario histórico-político. Ahora bien, la crítica cultural y la historia llevan una delgada línea continua que las une y las distancia, el fundamento de esta investigación no es un estudio sobre la historia de Venezuela, ese campo es abordado por historiadores. El propósito es plantear una crítica a la cultura visual basándonos en lo que deriva de una selección importantes de pinturas, filmes y hechos históricos, este enfoque es contextualizado y exponen un imaginario cultural reconstruido en torno al cine, lo que conlleva desde los filmes a estudiar un discurso sociopolítico predominante y vigente, determinado con la teorización ante los medios propagandísticos y las marcadas tendencias populistas durante el Gobierno de Hugo Chávez.

Capítulo III, se toman en cuenta las condiciones de producción de ambos filmes, se propone la triple Representación, las 3 “R” para analizar el desarrollo de un hecho histórico, abordada con la representación en sentido Perciano. Asimismo, se describen las problemáticas de la resignificación de un acontecimiento entendido por Torop (2002) en la traducción intertextual, interdiscursiva e intermedial de un hecho histórico de la pintura al cine para retornar al evento. Ello implica describir cómo se actualizan las características involucran el poder de la imagen como un paradigma de trascendencia para la reconstrucción del imaginario nacional en el cine de ficción desde lo nacional. La aplicación de un modelo a partir de traducibilidad intersemiótica de Torop (2002), que ofrece una visión macro y diferente en análisis intersemiótico de la pintura al plano de filme dentro de una línea del tiempo que delimitan varios hechos históricos.

La realización de esta traducción intersemiótica en el cine consiste en la extraer algunos principios formales de un sistema semiótico, dado por el cambio de un formato a otro y sus diferentes modos de reproducción de una mirada, en la construcción de lo histórico en lo pictórico y en el cine como imagen secuencial en este registro de ficción. Por ello, se busca estudiar como la representación reconstruye el imaginario nacional desde la figura de un personaje como héroe independentista, enfocada en un hecho histórico resignificado en el discurso cinematográfico, que desarrolla la concepción del populismo y la propaganda, tanto del punto de vista extrínseco e intrínseco en la historia de Venezuela representada en el cine. Desde esta macro visión se busca demostrar que las películas biográficas sobre Francisco de Miranda, son la imagen del prócer de la independencia que representa con sus dos versiones la iconografía producida en Venezuela en los años 2006 y 2007. La crítica que se hizo del imaginario nacional se extendió a la relación de

los objetos con su entorno, de aquí surge la idea de la representación y reconstrucción de un hecho histórico, es a través de Peeter Torop y Charles Peirce que se introduce la perspectiva teórica de ambos, con la representación y la intersemiosis.

En el Capítulo IV, se organiza y se propone una alternativa basada en una explicación metodológica revisada de la representación y reconstrucción del imaginario nacional en Venezuela desde los filmes antes mencionados. Se determinan dos niveles de análisis intersemióticos, el intrínseco y el extrínseco. Ambos niveles involucran el proceso intertextual, intermedial e interdiscursivo.

Se realizará en el Capítulo V un análisis e interpretación con el nivel intrínseco con las pinturas, los filmes seleccionados y el hecho histórico representados. En un segundo nivel está el extrínseco, en este apartado se encuentra la intermedialidad propagandística de los filmes sobre Francisco de Miranda y otros soportes. Específicamente se analiza la transición del personaje Francisco de Miranda como caudillo y el héroe militar encarnado en Chávez. Se extiende este capítulo con la interpretación de las imágenes de los filmes con respecto a los medios propagandísticos y el fenómeno mediático en torno a Miranda con respecto a Chávez. Estos dos filmes son la construcción una intersemiótica resignificada por los cineastas Diego Rísquez y Luis Alberto Lamata en su discurso histórico- político, a partir del imaginario nacional y onírico de la película como registro tangible en la memoria de una nación.

Se evidencia en el Capítulo VI, el nivel extrínseco y los resultados del análisis sobre Miranda versus Hugo Chávez Frías, desde la apropiación y montaje de la historia en el filme con una reflexión de las películas sobre Francisco de Miranda y el imaginario nacional a través de la producción de imágenes tomadas de la historia. El estudio de estos filmes sirvió para demostrar la sucesión de pasos para la intersemiosis que involucra las diferentes formas de representación, a través de la traducción de procesos intersemióticos de evento de la historia en la pintura al cine, con sus tramas dentro y fuera de los filmes, en la creación de un nuevo texto que se puede leer como un texto original. Se muestran los resultados conseguidos a través de estrategias intertextuales para conformar una estructura imaginaria del poder de Hugo Chávez y finalmente desembocar en el legado de un militar que desplaza a Francisco de Miranda por otro militar, como lo es su sucesor Hugo Chávez Frías.

Este estudio va más allá de las películas sobre Miranda, pues se plantea como la representación de este personaje es evocado por Hugo Chávez Frías durante su vida, por ello, se engloba el trasfondo de estas producciones para intentar resaltar uno de los dos filmes y así, trascender como figura de un nuevo héroe militar ante su registro fílmico biográfico, demostrando que su legado es la revolución bolivariana con una marcada ideología descrita como el socialismo del siglo XXI, la transformación del imaginario nacional dada por el populismo y un discurso reiterativo sobre la lucha por la libertad e independencia pero en esta oportunidad una independencia ideológica, económica y política ante el capitalismo del imperio Yanki, así se refería Chávez al expresarse de Estados Unidos.

Asimismo, existe un tiempo dividido en dos líneas paralelas, el hecho histórico de Miranda representado en el cine de ficción y el hecho construido por Chávez en su historia propia, son montajes anacrónicos de los acontecimientos representados, se recurre a esta estrategia sólo para efectos de este análisis comparativo. Si bien se muestra este montaje con lo que ocurre en el hecho histórico de la pre- independencia de Venezuela a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, también se presenta este mismo evento representado en la pintura a mediados del siglo XX, y la producción de los filmes Francisco de Miranda (2006) y Miranda Regresa (2007) doscientos años más tarde del hecho histórico original.

Las representaciones de las imágenes pictóricas y filmicas pensadas hacia una versión de nación como memoria del registro histórico tangible del venezolano. Todos estos cambios, planteados tanto de forma como de contenido, evidencian los tránsitos entre formatos y la reconstrucción del evento representado en los textos, discursos y medios. Es por ello, que este análisis realiza una revisión crítica de la noción de imaginario nacional, la propaganda y las posturas populistas como estrategias en el discurso de las estructuras de poder del Estado venezolano, estas tramas de poder se desglosan con el legado político en un discurso que coincide con el fin de analizar el tejido sistemático del poder. Hugo Chávez cuando llega al poder, emergió un nuevo movimiento del populismo en el resto de los países de América Latina, su triunfo demostró que el carisma puede más que el sentido común, su humor opaca el conocimiento económico de la nación.

En las conclusiones, se presentan las contribuciones reflexivas, críticamente distantes al debate sobre la representación, el imaginario nacional y su reconstrucción. Todas ellas cumplen los criterios esenciales que se establecen al comprender cómo se reducen o amplían los términos intertextualidad, interdiscursividad e intermedialidad de la historia a la pintura hasta llegar al cine para retornar a la historia.

CAPÍTULO 1.
DEL LIENZO AL CINE
LA TRANSICIÓN DE UN HECHO HISTÓRICO

CAPÍTULO 1. DEL LIENZO AL CINE. LA TRANSICIÓN DE UN HECHO HISTÓRICO

Se aborda un hecho histórico visto desde lo pictórico en lo cinematográfico, lo que conlleva a armar una estructura de análisis crítico en un nivel discursivo¹ en dos tiempos, por ello se requirió una basta y extensa tarea de revisión histórica, política y sociocultural en relación a otros discursos, para concatenar diferentes posturas sobre la pre-independencia y acontecimientos posteriores en Venezuela, representada en dos filmes titulados: *Francisco de Miranda* (2006) dirigida por Diego Rísquez y *Miranda Regresa* (2007) del cineasta Luis Lamata. Estas lecturas de traducción intersemióticas expuesta por Peeter Torop² se reeplantan y se utilizan como herramienta metodológica para analizar como se reescribe la historia de un país, en este estudio se representa la pintura en el cine de ficción y a su vez, se entrelaza en esta transición en la representación para la reconstrucción del imaginario nacional. Zavala (2008) también estudió la teoría de Torop y en su texto³ explica que el cine se presenta como una herramienta ideal para estudiar de manera sistemática la representación de una idea u objetos diferentes de sí mismo, en las diversas formas de traducción intersemiótica, asimismo sostiene que existen algunos modelos de análisis semiótico para el estudio de diferentes sistemas de comunicación y expresión como el cine, literatura, diseño gráfico, pintura, arquitectura, filosofía y escritura etnográfica, entre otros.

¹ El nivel discursivo debe considerarse “Las formas en que ese discurso construye su identidad, su posición en relación con otros discursos, los diversos tipos de interferencia entre ellos” Ver Robyns, C. “Translation and Discursive Identity”, en *Poetics Today*. 1994, núm. 15 (3), pp. 405-428.

² Esta teoría de traducción intersemiótica la describe como “esta unidad perceptual de la cultura crea la base para la comprensión interlingüística, intertextual, interdiscursiva e intermediática, es decir, la intersemiosis de la ontología del signo en textos aislados de una misma cultura”. Ver Torop, Peeter, *Intersemiosis y traducción intersemiótica*. Ciudad de México. 2002, P. 24.

³ Zavala, L. *La traducción intersemiótica en el cine de ficción*. México. 2008, p. 47.

Dicha reconstrucción es justificada a raíz del libro *Imágenes e Imaginarios en el Ultramar Español*⁴ de Naranjo y Serrano (1999), como claro ejemplo de la teoría del imaginario nacional reunida en varios capítulos desde diferentes autores. Lo que conllevó a realizar un registro tangible para la representación y reconstrucción del imaginario nacional específicamente, de estos dos filmes realizados durante dos años consecutivos sobre un mismo personaje, un prócer pre-independentista y este imaginario también engloba el acontecimiento histórico en torno a él. Se trata de Francisco de Miranda un hombre blanco, hijo de criollos, ilustre venezolano, que participó en tres revoluciones e inició el proceso de la independencia de Venezuela, Chile y Estados Unidos. Por su participación en la revolución francesa fue condecorado al grabar su nombre en el Arco del Triunfo de París⁵. Asimismo, su retrato se encuentra en la Galería de los personajes en el Palacio de Versalles. Miranda fue representado en pocas pinturas patrióticas, fue hasta la creación de la pintura *Miranda en la Carraca* (1826) de Arturo Michelena⁶ cuando comenzaron a producirse otras obras emblemáticas que forman parte de la extensa iconografía de Venezuela. Es con la obra de Arturo Michelena que este personaje militar prevalece como ícono en la educación, trabajos culturales y contextos sociopolíticos.

⁴ En el libro explica como el imaginario en el siglo XIX comienza a estudiarse desde la nacionalidad, a partir de <la raza> vista desde todo un sistema de relaciones políticas, sociales y culturales. “En el diseño de la nacionalidad y de la nación futura, en pro de la cohesión nacional, se buscó también la unidad racial como símbolo y fundamento de dicha nacionalidad con lo que llegó a equiparar la raza de la nación” Con esta postura se refleja la realidad del hombre blanco, que es excluyente por la élite blanca, que tiene el poder ante la sociedad, la cultura y por su puesto en la política. Ver Naranjo, C., Serrano, C. y Puig-Samper, M., *Imaginario e Imaginarios Nacionales en el Ultramar Español*. Capítulo *Fernando Ortiz: Herencias culturales y forja de la nacionalidad*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Casa Velásquez. Madrid, España, 1999. P.197.

⁵ Francisco de Miranda es el único americano que tiene su nombre grabado en el Arco del Triunfo de París. Miranda fue Mariscal de Campo de destacada actuación en la batalla de Valmy y futuro precursor de la independencia de América. Este es un monumento nacional con gran carga histórica, fue encargado por Napoleón Bonaparte en 1805 luego de prometer a sus hombres “Volveréis a casa bajo arcos triunfales”.

⁶ Arturo Michelena pintó *Miranda en la Carraca* (1826), una obra conocida por el pueblo venezolano pertenece a la iconografía nacional. Esta imagen se encuentra en todos los libros de artes plásticas y de historia de Venezuela desde la escuela primaria hasta la preparatoria. Muestra a Francisco de Miranda como un hombre anciano, decaído. recostado en una cama en la cárcel.

1.1 Un héroe patriótico en el cine

El cine como herramienta permite representar una realidad y difundir de manera más clara el desarrollo de un hecho histórico- artístico. Esta investigación ayuda comprender un proceso complejo en la representación para la reconstrucción del imaginario nacional que se fortalece a través de la integración del lenguaje cinematográfico, para ampliar la visión y percepción de los modos de representación. Este recorrido histórico que se pasará por sistemas políticos- culturales que engloban al objeto de estudio. Se inicia el abordaje con el montaje histórico dado desde lo intrínseco y su relación con lo extrínseco en las películas seleccionadas. Son una figura pública del ámbito político y un héroe de la pre-independencia de Venezuela los seleccionados para representar audiovisualmente un proceso histórico que evocan el imaginario nacional.

En este estudio la identidad nacional es determinante, se recurrió a esta industria cultural dirigida a las masas, para mostrar un héroe patriota admirado por un pueblo que está en la búsqueda de un salvador, ese mesías que les dará igualdad y justicia social. Es así como, exaltar la historia de los próceres ilustres y los símbolos patrios forman parte del retrato de una nación, con ese nacionalismo popular de izquierda⁷ que se hace desde el cine, donde se muestra a los héroes de la patria con sus grandes hazañas y guerreros luchando a muerte en las batallas, portando la bandera o el escudo nacional con orgullo, con el interés de elogiar la cultura popular de lo nacional y con un imaginario que se construye desde la representación de personajes que cantan y gritan consignas, son hombre fuertes y guerreros, terratenientes con historias en haciendas como en estos

⁷ Rosario Vidal Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*, Op. Cit. 2010, p. 174 – 175

filmes mexicanos: *Río Escondido* (Emilio Fernández, 1947)⁸ y *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936)⁹. Estos argumentos que muestran la ideología de lo nacional toma gran auge en el siglo XX.

En ese sentido, no hay que pasar por alto las representaciones de caudillos en la pintura¹⁰. Fue durante el siglo XIX que estas escenas de batallas y victorias se veían en cuadros escenificados o vivientes, los motivos religiosos e históricos era lo más acostumbrado. Estas representaciones escénicas eran de pintores reconocidos y que posteriormente sus biografías fueron llevadas al cine. Parte de estas reproducciones de pinturas se muestra un interés por la historia y a su vez, por llevar a la gran pantalla la vida de estos artistas o las escenas de sus pinturas entre ellas los retratos de reyes, próceres ilustres o caudillos con sus temáticas de guerras, batallas, victorias, entre otras. Durante décadas las películas han sido usadas como documentos históricos, ese vínculo con los historiadores en el proceso de construcción siempre ha estado presente, aunque no significa que estén de acuerdo en la narrativa presentada por los pintores o cineastas.

⁸ *Río Escondido* es una película mexicana de drama romántico filmada en 1947, dirigida por Emilio Fernández y protagonizada por María Félix como Rosaura una joven maestra rural, en el pueblo está sometido a la tiránica voluntad de Don Regino (Carlos López Moctezuma).

⁹ *Allá en el Rancho Grande* es una película mexicana de drama romántico rodada en 1936, dirigida por Fernando de Fuentes y protagonizada por Tito Guízar y Esther Fernández. Se le considera como la cinta mexicana que inició el «cine industrial mexicano» que redundaría en la llamada época de oro del cine mexicano.

¹⁰ En la pintura se representa toda la iconografía del caudillo durante la independencia, los personajes están con su mirada y postura firme. Muestran su uniforme de militar con los méritos adquiridos como medallones, estrellas, botones donde se resalta el color dorado. En algunos momentos con la presencia del caballo sano y fuerte símbolo de victoria y conquista. Lo que muestra su lado guerrero, hombre de acción, conocedor de armas y estrategias militares. Alude a su condición de líder de batallas y de actividades políticas.

En esta reconstrucción de lo nacional volteamos la mirada a la independencia como un proceso importante para la historia de una nación, porque se busca la libertad que permite al pueblo ejercer derecho a ser libre y autónomo. Por ello, también será fundamental el registro histórico desde lo cinematográfico para mostrar hechos importantes que un pueblo tiene sobre la independencia y su desarrollo, lo convierte en un acontecimiento relevante al ser registro audiovisual sobre el pasado común de un país. En Venezuela, en 1836, se establece la creación del Registro Público.¹¹ Más adelante a inicios del siglo XX se construye un edificio para el resguardo de documentos que sustentan la historia de Venezuela. Para 1914, se presenta la ley de archivo nacional. El Archivo general de la nación adquirió importantes documentos como la *Colombeia*,¹² un compendio de escritos de Francisco de Miranda, y documentos políticos y correspondencia de Simón Bolívar. Ambos forman parte del Programa de Memoria del Mundo de la Unesco.¹³ Para el pueblo venezolano el proceso de independencia comprende una época fascinante, por ser el tiempo de hombres que luchan por ser libres, son hombres con grandes ideales y destacado valor, estos patriotas hicieron posible la victoria de admirables causas, que llenan orgullo a un pueblo y por supuesto de sentir patrio. Durante el gobierno de Chávez se conmemoró el bicentenario de la

¹¹ El Archivo General de la Nación es un establecimiento público de Venezuela, dependiente del Ministerio de la Cultura. Su meta esencial es la conservación, preservación, y difusión del patrimonio documental de Venezuela de carácter histórico y administrativo, así como la coordinación de las actividades de archivología del país. Su documento más antiguo es el *Libro de Acuerdos de los Oficiales de la Real Hacienda de la Provincia de Venezuela*, el cual data de 1535. Fuente sitio web oficial: <http://www.agn.gob.ve>

¹² Son 63 extensos libros que forman el archivo del venezolano Francisco de Miranda, prócer de la Independencia Hispanoamericana. El nombre proviene de *Colombia*, pues tras dar el nombre de continente colombiano a lo que hoy conocemos como Hispanoamérica, Miranda creó el derivado griego *Colombeia* es decir papeles, documentos relativos a *Colombia*. Estos libros son conocidos también como el Diario de Miranda.

¹³ El Registro de la Memoria del Mundo es una lista del patrimonio documental que ha sido aprobado por el Comité Consultivo Internacional y ratificado por el Director General de la UNESCO como elemento que cumple los criterios de selección del patrimonio documental considerado de importancia mundial. Fuente web oficial: <http://www.unesco.org/new/es/communication-and-information/memory-of-the-world/register/>

independencia de Venezuela,¹⁴ dicho evento es de gran importancia para los venezolanos porque celebraron y reafirmaron la noción de libertad e independencia soberana de la nación.

Muchos hechos históricos han sido llevados al cine para contar las biografías de héroes, artistas o personajes ilustres como en este caso, la figura del prócer venezolano apodado el generalísimo Sebastián Francisco de Miranda, un héroe que participó en tres revoluciones. Fue reconocido por su destacada participación en grandes batallas. La construcción personajes con perfiles de héroe, luchador, guerrero, salvador y prócer de la patria, trasladan así al espectador a momentos históricos, como lo hacen de forma evidente los cineastas en los filmes a analizar, quienes a través del montaje en sus largometrajes documentalistas de ficción, logran captar ese ambiente resignificado por los artistas plásticos en sus pinturas.

Es así, como se plasma a través del mundo cinematográfico un momento histórico para la memoria y registro de artes plásticas, y audiovisuales en la reconstrucción de esta representación del imaginario nacional en dos tiempos. Estos hechos y sus personajes históricos son aprendidos y reconocidos desde la infancia a través de la escuela, fechas como el 19 de abril de 1810 se declaró la independencia, y que el 5 de julio de 1811 se firmó el acta que sentenció la irrenunciable decisión de ser libres, prueba de ello se cuenta con el referente de las pinturas presentes en los filmes sobre

¹⁴ El Bicentenario de Venezuela se realizó entre el 19 de abril de 2010 y el 5 de julio de 2011, Durante el Gobierno de Hugo Chávez se conmemoró estas fechas con el fin de recordar los hechos ocurridos durante la revolución del 19 de abril de 1810 y la firma del Acta de la Declaración de Independencia de Venezuela, el día 5 de julio de 1811. Ambos eventos se celebraron en la ciudad de Caracas, los cuales propiciaron el nacimiento de Venezuela como nación independiente y soberana.

Miranda, de estos dos importantes sucesos retratados por los artistas plásticos Juan Lovera¹⁵ y Martín Tovar y Tovar¹⁶ en un primer tiempo. Fue representado en un segundo momento desde el formato audiovisual. Esta acta de independencia deja por sentado en su texto que la abolición de la monarquía fue una decisión popular, toda esta postura bajo los valores de la igualdad de los individuos, la prohibición de la censura y la libertad de expresión. A partir de esto, con la presencia de Juan Germán Roscio, Fernando Peñalver, Simón Bolívar, Francisco de Miranda, entre otros asistentes, se consagra el principio constitucional como salida a todas las imposiciones que se tenían de la corona española. Con este hecho se opone a ellos radicalmente a sus prácticas políticas, culturales y sociales que habían existido durante trescientos años en la América española. Hecho que fue representado en la pintura y en años posteriores en el cine venezolano.

Venezuela fue el primer país de América Latina en lograr la independencia definitiva de la corona española. Se registra este caso con el acta del 5 de julio de 1811, los diputados ratificaron el documento escrito el 7 de julio del mismo año, que declara su independencia absoluta de la colonia española de América.¹⁷ Asimismo, esta historiografía definió el eje central que radica en el proceso de reconstrucción de la representación del imaginario nacional y la concepción de libertad con una gran postura ideológica que se ha repetido y legalizado durante años por los jefes de estado- nación y su entorno. Los patriotas independentistas impusieron su versión de historia, y la utilizaron como basamento ideológico al servicio de una idea de todo un proyecto político que

¹⁵ Fue un pintor venezolano del siglo XIX. Sus obras más conocidas son *El 19 de abril de 1810* y *el 5 de julio de 1811*, pinturas históricas que representan la declaración y la firma del acta de Independencia de Venezuela ante España.

¹⁶ Destacando pintor del siglo XIX, principalmente en los géneros del retrato uno de los más importantes y de la pintura histórica.

¹⁷ La independencia de Venezuela fue el proceso jurídico-político desarrollado entre 1810 y 1830 con el fin de romper los lazos coloniales que existían entre la Capitanía General de Venezuela y el Imperio español.

defendieron por décadas, que inicia cuando materializaron sus ideas y vieron oportuno separarse de España. Por tanto, la historia patria cumple un papel ideológico en la representación para la reconstrucción del imaginario nacional, que es puesto al servicio de los intereses del nuevo orden político que se estableció en Venezuela a partir del 19 de abril de 1810. Es entonces cuando se consolida la ruptura con el pasado colonial y es representada en diferentes fuentes y medios como la premisa fundamental historiográfica, que convirtió la idea de libertad e independencia en el ideal fundacional para la creación de la nación venezolana y en este punto se marca el inicio de la historia contemporánea de dicho país. La historia es la encargada más adelante de reinterpretar estos momentos desde el discurso literario, pictórico y cinematográfico junto a sus historiadores y críticos, que llevan a un pueblo las versiones de los acontecimientos marcados dentro de este contexto que se ha descrito.

A través de los filmes sobre Francisco de Miranda se busca reescribir un hecho histórico, Márquez (2014: 530) afirma “Su versión de la historia se centra en el período de la independencia siendo una historia de batallas en la que se exalta a los hombres de armas”.¹⁸ Es importante destacar que para el 2007, se filma la primera película de corte histórico encargada por el gobierno bolivariano durante su mandato, paralelo a este evento se creó también en el año 2007 el Centro Nacional de Historia (CNH) con el fin de “Impulsar las políticas del Estado Revolucionario Bolivariano, destinadas a liberar la conciencia histórica y fortalecer la identidad nacional y nuestro americana, para la construcción de la patria socialista”.¹⁹ Ministerio del Poder Popular para la

¹⁸ Márquez, M. L. (2014). Neopopulismo y chavismo. En Ahumada, C. y Angarita, T. (Eds.). *La región andina: entre los nuevos populismos y la movilización social* (pp. 65-123). Bogotá: Observatorio Andino.

¹⁹ Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Despacho del ministro (2013). *Memoria 2012*. Caracas: Ministerio del Poder Popular para la Cultura. En el 2006, Chávez agregó un prefijo a los ministerios, a partir de ese momento todos son denominados “Ministerio para el Poder Popular (...)”

Cultura (2012). Las implicaciones políticas en las producciones cinematográficas no sólo se evidencian en la creación de esta institución, sino también en el lanzamiento de la Villa del Cine con la intención de legitimar su proyecto político desde la historia de Venezuela.

A continuación, se presentan algunos de los aportes que se utilizan como antecedentes y bases teóricas de esta investigación, las teorías están enmarcadas en las categorías: la representación y la traducción intersemiótica de la pintura al cine desde un hecho histórico, el imaginario nacional, la propaganda y el populismo durante la reconstrucción y creación de historia.

1.2 La intersemiosis desde la representación pictórica a la filmica

Este apartado permite reconocer la conexión de un hecho histórico llevado al cine y a su vez capturado de la pintura, como forma de representación desde la intertextualidad, entendida como un texto dentro de otro. El caso más conocido y frecuente en los estudios sobre traducción intersemiótica, que explica el paso del significado de un sistema semiótico a otro es, sin duda, de la literatura al cine. Sin embargo, Torop (2002) explica que “este terreno se ha visto reducido a la producción de taxonomías estructuradas a partir del concepto intuitivo de fidelidad al texto original, al dejar de lado la especificidad del lenguaje de llegada, es decir, el lenguaje cinematográfico”.²⁰ El estudio a las formas de intertextualidad desde un enfoque teórico intersemiótico, permite analizar las relaciones y el proceso de intermedialidad e interdiscursividad

²⁰ Torop P. *Intersemiosis y traducción intersemiótica*. op., P. 24-35.

entre pintura y cine a partir de la representación para la reconstrucción del imaginario nacional luego de la producción de películas: *Francisco de Miranda* y *Miranda Regresa* estrenadas en el año 2006 y 2007 respectivamente. Este estudio abre su análisis para abordar el contexto histórico de los filmes con respecto a los factores externos que intervinieron en su producción durante el Gobierno de Chávez.

1.2.1 Retrospectiva: Conexión Pictórica- Fílmica

Se plantea una retrospectiva para delimitar la producción cinematográfica con propuestas plásticas, donde se evidencia el tránsito de la pintura al cine desde sus diferentes enfoques. Este recorrido permite mostrar no sólo lo que se ha hecho en este género, sino los problemas por los que ha transitado, entre ellos la representación, exhibición y proyección, así como el imaginario nacional captado por el espectador como traductor de un hecho histórico, llamado por Torop (2002) un traductor intertextual, intersemiótico, que describe como se da este proceso de representación, traducción y los problemas que conllevan. Zabala (2008)²¹ hace esta traducción en sentido de Hjelmslev, quien es el que propuso reconocer la existencia de una doble distinción, entre sustancia y forma de la expresión, así como la forma y sustancia del contenido. Cada uno de estos cuatro planos semióticos es indisoluble de los otros, y su reconocimiento permite precisar la naturaleza de todo lenguaje, más allá de la lingüística de Hjelmslev,²² es decir, en el terreno de los sistemas semióticos. En estas notas propone utilizar esta distinción para estudiar las formas de traducción intersemiótica al examinar las teorías de Torop y Peirce, que proporcionan herramientas

²¹ Zabala L. *La Traducción intersemiótica en el cine de ficción*. Ciencia Ego Sum. Vol. 16. Universidad Autónoma de México. Toluca, México, 2008.

²² Margot Bigot: *Apuntes de Lingüística antropológica. Hjelmslev: Una Relación del Signo Lingüístico*. 2010. p. 73

útiles para el análisis. Partiendo de estas aportaciones se analizarán obras para encontrar sus elementos fundamentales, con especial atención en lo intermedial, interdiscursivo e intertextual.

1.3 Tránsito de la historia a la pintura y el cine

Los cineastas introducen la pintura para construir una representación de la historia que enriquece el relato cinematográfico y analizan con mayor precisión estas estrategias narrativas de las pinturas dentro del filme, al detenerse en este estudio de los sistemas de representación que se desprenden de diferentes perspectivas y que puede ser dada de distintas maneras. El estudio de filmes con esta concepción de encuadres pictóricos en lo cinematográfico y un modo de expresión común como lo es el texto visual, y la construcción de los modos de reproducción de miradas totalmente diferentes, al mostrar lo pictórico en el cine como una representación secuencial por sus veinticuatro cuadros por segundo, su principal finalidad es contar una historia, el cine al igual que la fotografía buscaba en su momento emular a la pintura. El estudio de la composición de la imagen, la denotación y connotación de cada objeto en el cuadro está muy bien pensado como parte del mensaje, al igual que la pintura los planos, la iluminación, el ambiente o la escenografía, la profundidad de campo y por supuesto los personajes, forman parte de la puesta en escena de una composición visual. En ese sentido, como lo expresó Aumont (1998) “la relación entre el cine y la pintura no deja de ser directa y familiar (...) este es el primer aspecto a pensar y desarrollar para la elaboración de una buena ficción”.²³

²³ Aumont, Jacques; Bergala, Alain. *Estética del cine Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona, Ed. Paidós. p. ,1998.

Un problema evidente es el conflicto presente en el relato filmico con respecto al que pudiera o no representar la pintura, su producción de movimiento no está enlazada en la articulación dinámica y desarrollo del conflicto en acción, sino en la presentación contemplativa, compositiva, descriptiva de aquello que está allí, expuesto en un sólo cuadro. Por su parte, la pintura, puede capturar el momento, su esencia, que necesariamente no tiene que ver con el drama y el conflicto, sino con otras condiciones, donde entran la representación de emociones, los colores, las texturas, la composición, entre otros elementos sintácticos. Al construir una escena en la pintura, se estructura como una escena más contemplativa y menos el acto. Los modos de construcción narrativa de un hecho histórico en la pintura no dependen necesariamente del conflicto, en una escena pictórica se puede observar un evento, con o sin conflicto, que pudiera o no ser secuencial. La escena y el acto en el teatro o en el cine transportan la acción de un lugar a otro, al mostrar diferentes escenarios con un tiempo definido desde un inicio, un desarrollo del conflicto que involucra al actor. En el caso del teatro y el cine con el sonido o palabra representada, y cerrar esta representación con un final que resuelve o no el conflicto presentado. En este orden de ideas, los modos de producción de estrategias visuales conllevan a que el recorrido visual y su lectura, sea dada por parte del espectador, totalmente diferente debido a como se representa el movimiento y la duración. Como señala Barrientos Bueno (2008):

(...) su finalidad es conducir a la autorreflexión sobre la representación visual, el lenguaje cinematográfico en oposición al pictórico (contrasta sus respectivas coordenadas espacio-temporales) suspendiendo durante unos instantes el discurrir temporal. Su presencia en el cine clásico se caracteriza por no interrumpir la narración sino estar al servicio de esta, mientras que en las manifestaciones cinematográficas alternativas busca sorprender al espectador con su

aparición inesperada, se presenta de forma visible un deliberado paréntesis del tiempo cinematográfico a la vez que nos aparta del espacio narrativo. (2008:19).²⁴

La movilidad de una escena de una pintura que es estática e inmutable, en cuanto a la materialidad del formato debido a que cambia la estructura de los elementos compositivos al ser llevada al cine, es decir, de las artes del espacio a las artes del tiempo, con un relato que se enriquece y adquiere otros códigos y cargas significativas, se complejiza al ser llevada al plano del filme, es un argumento muy diferente al dado por el problema de la literatura al cine que se han reducido a la adaptación.²⁵ La representación del teatro al cine complejiza un poco más la relación y ha producido montajes adaptados mucho más interesantes, llamados filme d'art como se denominaron las primeras obras teatrales que se adaptaron al cine y se contextualizan en otras situaciones, como la representación dada por los actores dedicados al teatro que no tienen ese reconocimiento social que los que se dedican al cine. Estas adaptaciones de la literatura al cine y del teatro al cine, aunque también son un problema de traducibilidad, no se abordan en esta tesis, aún así, son vistas como posibles discusiones a futuro.²⁶

De acuerdo con lo antes mencionado, las problemáticas que se desprenden de la representación de la historia en la pintura y de esta al cine involucran cambios en la materialidad del formato, siendo de un formato a otro, movimientos de diferentes modos de construcción pictórico y en el

²⁴ Barrientos Bueno, M. “*Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y La hora de los valientes*”, *Quaderns de cine*, 3, Cine i memòria històrica, p. 15-21. 2008.

²⁵ Rodríguez, M. *Teorías sobre adaptación cinematográfica*. Revista Casa del Tiempo. 11, pp. 82 - 91. Universidad Autónoma Metropolitana México, 2007. ISSN 0185-4275

²⁶ Sánchez Noriega. J. *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Paidós, Barcelona, 2000, 238 pp.

cine desde lo pictórico, pero con una escena secuencial. La obra del artista plástico representa todo un evento, que no necesariamente es la visión del cineasta cuando toma esta pintura para trasladarla a una escena de la acción, al mostrar un antes y después con el recorrido que crea con el relato de ese hecho histórico, esta representación también es enriquecida con un proceso previo intertextual de un mundo creado por el lector a partir de los textos redactados por historiadores. Pero qué pasa con las escenas pictóricas que no tienen nada que ver con la pintura, pensar en el cine que ni siquiera se trata de pintura y que involucre otra configuración en su representación, como planos que voltean a ver lo pictórico para la construcción de la escena. Es entonces, la pintura sólo influencia de los directores para trabajar el manejo de la luz y la composición en su filme o hacer un relato basado en la biografía de un artista, personajes políticos, religiosos, entre otros, como los filmes sobre los pintores: Caravaggio (1986), El loco del pelo rojo (1956), Rembrandt (1936), de los cineastas Jarman, Minelli y Korda respectivamente. El cine emplea imágenes con diferentes formas de expresión, aun así, no deja de recurrir a la literatura, poesía o a la pintura para su representación. En ese sentido, se pueden encontrar símbolos filmicos en diferentes modos de representación del cine, como:

Es el estilo clásico, la nouvelle vague, neorrealismo italiano, en algunas más y otras menos, pero todas se caracterizan por unas pautas de representación que se convierten en íconos que comunican al espectador (que lo ha asimilado por convención) como va a desarrollarse la película. Se tratan de un conjunto de significantes filmicos. (Stangler, 2009: p. 2).²⁷

²⁷ Stangler. Victoria Monserrat. *Cine de gala. Análisis Semiológico*. Publicado por Peralimoneraen, 2009.

Estos elementos guían al espectador hacia lo que pasará en el desenlace, puede que hasta deduzca y acierte el final. Y aunque no es un estudio de audiencias o de recepción, sí es importante describir cómo los símbolos e iconos son reconocidos por los espectadores porque pertenecen a su imaginario nacional. Existe un gran número de películas centradas en la vida de destacadas figuras públicas de la historia, que evocan a pintores o en su obra que han ido asentando las pautas de la representación de la pintura que mediante este modo de convención han sido asimilados y por ello, se ha elaborado toda una concepción propia de las películas de esta temática, en su mayoría con modos de representar ciertos aspectos de la vida del pintor con su obra misma.

De este modo, (Poloniato, 2003) expresa que “el fotograma casi como si se tratara de una fotografía o una pintura al haber ignorado el hecho de que nunca se presenta aislado, sino que transcurre junto a muchos otros. Aunque cada cuadro o fotograma es fijo y en ese sentido igual a la fotografía, la sucesión de cuadros de película en el rodaje y luego en la proyección, sucesión regulada de acuerdo con un cierto número de cuadros por segundo (18 en el cine mudo, 24 en el sonoro) dan lugar a la impresión de movimiento continuo, hecho por el cual el cine se incluye entre las artes temporales”.²⁸ Al ver como Poloniato se acerca desde su análisis al cine de Eisenstein, al considerar que el cine no conduce necesariamente a suponer que las otras artes son estáticas como la pintura, por ejemplo, ha demostrado hacer uso compositivo en los límites del cuadro de muchos y diferentes medios para expresar el movimiento, cuando recurre la pintura a indicar tensiones de fuerzas, direccionalidad, ritmo, armonías o desarmonías, sin embargo el cine se ha sentido más

²⁸ Poloniato, A. “*Notas sobre Pintura y Cine*”, UAM. México, Ed Trillas. p. 2003.

realista que cualquiera de las otras artes u otros sistemas de representación, y es evidente con su rodaje con movimiento continuo y no se queda en lo estático en un solo plano.

El cine necesita del resto de las artes para su proceso creativo, es con la pintura, la literatura, la poesía y la fotografía. La construcción del guion con sus argumentos es gracias a la literatura y a los directores. La pintura y la fotografía son elementos de expresión esenciales para la iluminación cinematográfica, en cuanto a la expresión corporal, también se recurre al teatro y a la danza para su movimiento. La música y banda sonora son elementos imperativos para la construcción de la escena fílmica. Por su parte Di Giovanni (2015:9) expresa que la literatura y el cine desde un inicio se relacionan desde un modo de expresión común: un texto escrito. la “película siempre nacerá de un guion y sólo después se transformará en imágenes y el sonido. La literatura y cine siempre han ido de la mano y han intercambiado ideas”.²⁹

Desde sus inicios, el lenguaje cinematográfico vio en la representación pictórica un referente importante (Pablos Pons, 2006:4).³⁰ El encuadre cinematográfico, por ejemplo, sigue las mismas reglas que la pintura ya que en ambos casos nos encontramos ante una representación bidimensional, que busca representar una realidad deseada o imaginada, recurren al uso color en sus composiciones como referente y metáfora de una espacialidad de lo real. (Gimeno, 2011: 4) sostiene que “las posibilidades de integrar la pintura en un filme son múltiples y variadas: el cine puede utilizar la pintura para componer la imagen basándose en las analogías que existen entre el

²⁹ Di Giovanni, E. *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de "Relato soñado" de A. Schnitzler y "Eyes wide shut" de S. Kubrick.* p. 9. 2015.

³⁰ Pablos Pons, J. *El Cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper.* Universidad de Sevilla. Madrid p.4, 2006.

encuadre de la pantalla y del lienzo, puede emplearla como fuente inspiración para recrear ciertos ambientes y épocas, etc.”.³¹ Sin embargo, más allá de motivaciones puramente estéticas, los cuadros pueden aparecer en la pantalla con fines narrativos.³² Al incorporar el cuadro en el filme se le da otro sentido a la narración cinematográfica, porque aporta elementos metafóricos, analógicos, de inclusión que actualiza la relación entre sistemas sígnicos.

Al abordar el estudio de la inclusión de la historia en la pintura y en el cine se debe establecer otra diferenciación básica que para (Barck 2008:12-13) es importante, el lienzo puede aparecer en la película de modo directo, es decir, el cuadro enmarcado aparece como tal en la pantalla. De este modo, se tiene una imagen pictórica dentro de otra imagen cinematográfica. El cuadro puede aparecer en la pantalla de manera no explícita, es decir, produciéndose un traslado compositivo, debido a que la imagen pictórica se integra en la imagen cinematográfica sin que aparezca un marco que separe el cuadro de la pantalla (Guserl 2009:61-62).³³ En esto se diferencian ampliamente el encuadre pictórico del cinematográfico. El autor expone que la intertextualidad e intermedialidad se presenta cuando hay un conocimiento del objeto por parte del espectador, cuando este logra identificarlo para lograr hacer una analogía. Aunado a esto, se traslada lo compositivo, se puede abordar cómo distinguir entre las analogías de composición relacionadas con los colores, la iluminación, los contrastes, etcétera. Como ejemplo de ello, los llamados *tableaux vivants* (Guserl 2009:126), también conocidos como “efecto cuadro” o “cuadros

³¹ Gimeno, E. *Cuadros en movimiento: la pintura en el cine. Relaciones intermediales en La hora de los valientes* (Mercero 1998) y *Te doy mis ojos* (Bollaín 2003). Universidad Wien. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Olivar. Vol. 12, nro. 16. p.4, 2011.

³² Pablos Pons, J. *El Cine y la pintura: op. cit.*, p.4, 2006.

³³ Guserl, S. *Relaciones intermedias de pintura y cine: una aproximación utilizando el ejemplo de Goya*. Viena: tesina inédita. 2009, p. 61 - 62, 126.

vivientes”. El tableaux vivant fílmico es cuando se realiza una puesta en escena de una pintura por parte de los personajes de la película. Es aquí cuando se muestra claramente la repetición, sustitución y adición de algunos elementos que han sido llevados de un cuadro a otro. Es en este momento cuando se concreta el proceso de intersemiosis.

Por otra parte, (Mitry, 1978:34) expresa “así, pues, (en imágenes fílmicas) las mismas ideas pueden ser significadas de múltiples maneras, pero ninguna de ellas podría ser significada cada vez mediante imágenes idénticas. No existe ninguna ligazón, ningún carácter de fijación entre el significante y el significado, en caso contrario aquél se convertiría pronto en un signo abstracto desprovisto de las cualidades vivas que les son indispensables”.³⁴ En tal sentido, uno de las diatribas más polémicas de la semiótica del cine es la consideración de la imagen como signo, esta fue anunciada por George Damas en la década de los treinta, por ello, Jean Mitry (1978) lo retoma.

1.3.1 Filmes con pinturas representadas en sus escenas

Se presentan una variedad de filmes documentales en los que, mediante avanzadas técnicas cinematográficas, se introduce al espectador en el proceso de creación pictórica, pues se observa que estos cineastas involucran obras de arte, pintores reconocidos y actores famosos para estas puestas en escena. Como lo expresa Martínez:

³⁴ Mitry J. *Estética y Psicología del Cine*. Madrid, España. 1978, p. 34.

El cine tuvo su forma de presentación prioritaria en las pinturas de los clásicos. Era muy común ver en el teatro los cuadros vivientes (*tableaux vivants*), representaciones didácticas con fondo histórico o religioso, que reproducían preferentemente cuadros clásicos. El cine, en búsqueda de una legitimación plástica y estética, reprodujo muchas pinturas, componiendo en muchas ocasiones filmes completos inspirados en las composiciones pictóricas de los grandes maestros de la pintura (Martínez, 2017:128).

La pintura representada en el cine se destaca en varios filmes, como con el artista Salvador Dalí quien tuvo una relación directa con su obra en el filme. La obra plástica de Dalí está presente en sus guiones cinematográficos, así como en su colaboración con Luis Buñuel en *Un perro andaluz* (1929) y *La edad de oro* (1930). Se muestra con estas producciones desde estas películas que la composición de una imagen es determinada por una morfología y una sintaxis. Dondis (1995), la morfología que consiste en la elección de los elementos que van a ingresar en la imagen y una sintaxis que define como se van a articular los unos con los otros,³⁵ sin duda alguna, para que se presente la intertextualidad entre la pintura y la escena filmica es necesario hacer un desglose comparativo de la sintaxis de la imagen pictórica a la cinematográfica. Las películas *Kermesse heroica*, del director Feyder (1935), y *La Ronda de la Noche*, de Greenaway (2007), evidencian la representación de la pintura en el séptimo arte.³⁶ En la primera película, están los personajes de la pintura el capitán Frans Banninch o Banning Coq, su figura está en el centro de los ejes del cuadro, también se observa al teniente Willem van Ruytenburch de baja estatura, es el que recibe la orden de preparar la compañía para la formación militar. Los habitantes del pueblo se preparan para la guerra, mientras un grupo de notables posa para un cuadro representado desde

³⁵ Dondis D.A. *La Sintaxis de la Imagen*. Edit. GG Diseño Barcelona. España. 1995.

³⁶ Barrientos-Bueno *Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas en el cine*. Barcelona, Editorial UOC. 2017, p. 128-130.

la obra *La Ronda Nocturna* de Rembrandt, que data de 1715 (Ver fig. 1). Y en la segunda, Rembrandt los relaciona en sus cuadros, haciendo a los nobles a parecer como rufianes.



Fig. 1. Pintura: “La Ronda Nocturna” de Rembrandt (1715).



Fig. 2. Filme: La ronda de noche o Nightwatching de Peter Greenaway (2007)

El director británico Peter Greenaway expresa con *Nightwatching* (Ver fig.1) su afición por retratar al arte en la gran pantalla y revela el gran secreto de la obra más famosa de Rembrandt, La Ronda de Noche. Entre las biografías más destacadas de artistas llevados al cine es la de Rembrandt con el *filme Rembrandt* (1936) del director Korda. Una de las primeras obras maestras del género, inspirada en la obra pictórica del maestro holandés, repasa la vida social de la época y la relación con sus esposas; y *Rembrandt Fecit 1669* de Stelling (1977), obra original y esteticista que formalmente acude, al igual que el artista holandés, al trabajo de la luz y la composición. Por su parte, Ortiz y Piqueras (1995):

Serguei Mijailovich Eisenstein (1898-1948) y Peter Greenaway (1942) son, salta a la vista, dos directores muy distintos entre sí. Pero hay un punto en el cual la obra de ambos cineastas revela una semejanza su concepción del encuadre derivada indudablemente del cuadro pictórico. Sus películas no se pueden entender sin tener en cuenta que, previa a la existencia del cine, está la pintura. (Ortiz y Piqueras, 1995).³⁷

Luego de este recorrido que relaciona a las artes plásticas con el cine, se observa también como directores y fotógrafos cinematográficos fueron pintores, como Fritz Lang, Murnau y Houston. Otros han puesto su arte al servicio de los decorados, Dalí, por ejemplo, o al vestuario, los títulos, la dirección artística o los diseños arquitectónicos. El cine, por otra parte, “ha contribuido a reencuadrar la pintura moderna”, según José Luis Borau (2002). Tres son, según él, las aportaciones principales del cine a la pintura: la luz, el encuadre y el movimiento.³⁸ Respecto a la luz, considera que el artificio empleado en el cine para imitar la realidad se ha llevado intencionadamente a muchos lienzos, iluminación deliberadamente artificial de los cuadros de Eduardo Arroyo o David Hockney, desenfoque de algunos objetos en la pintura de Umberto Boccioni o Patrick Caulfield y los reflejos en algunas de Richard Estes.

Borau (2002) considera también que el cine ha contribuido a establecer otro tipo de encuadres en la pintura. Así, recuerda las salidas de plano de alguna pintura de Freud, los picados y contrapicados de Malevich, las escenas inacabadas de Jacques Monory, el plano y contraplano de Arroyo, incluso los retratos como si fueran negativos de películas de Hamilton.³⁹ En ocasiones la

³⁷ Ortiz, A. y Piqueras, M. J. *La pintura en el cine*. Barcelona: Paidós, 1995.

³⁸ Borau J. *El cine en la pintura*. Real Academia Bellas Artes. Madrid. España. 2002.

³⁹ Borau J. *ídem*.

pintura será un complemento artístico y en otras se verá implicada en la dramaturgia interna de la narración. Es decir, las temáticas, su universo simbólico e icónico, enumerado más arriba, se verá refrendado en muchas ocasiones por la presencia de cuadros y creaciones pictóricas originales. La pintura se ha vinculado desde los inicios con este modo de representación, a través de los decorados u otros elementos. La evolución de la sintaxis cinematográfica ha permitido incorporar la pintura en más aspectos. El realizador Pedro Almodóvar utiliza el arte pictórico de diversas formas, creando nuevas organizaciones o recreaciones por medio de la composición de los planos o la disposición de los personajes en la escena.⁴⁰

Luego de este recorrido de pinturas llevadas al filme, en algunos casos se observa que la intertextualidad con las películas viene a ser un recurso recurrente para generar un relato con una narrativa de ficción y de no ficción. Los personajes o situaciones extraídas son llevadas a un nuevo lenguaje propio de la pintura en el que este se usa de referente, al recrear a través de la intertextualidad estas pinturas y cotidianidad de los artistas plásticos. En algunos casos, se toman escenas de la película reinterpretadas para contar una nueva narrativa y cómo los personajes han sido trabajados por los actores manteniendo las características de sus referentes pictóricos de la pintura original.

⁴⁰ Navarrete, R. *Almodóvar: Concepción de la Pintura en los Fotogramas*. 2011. *op. cit.* p. 5-12.

1.3.2 Filmes con tratamientos pictóricos en sus escenas

Una de las investigaciones que aborda la pintura en el cine es la tesis: Más acá de lo real: la pintura en el cine de Alexander Sokurov de Luelmo Jareño.⁴¹ Esta tesis hace una lectura en relación del cine con la pintura, en esta investigación describe la puesta en escena del director ruso Alexander Sokurov. Por su parte, Luelmo (1989) afirma que:

Existe un cambio casi lógico de modelos conceptuales y estructurales de la pintura hacia el cine, un legado que concierne a la propia naturaleza del medio y la determina de forma implícita, pero no menor importancia adquiere la gama de motivos y recursos pictóricos que siguen apareciendo, con variable nitidez, en la cinematografía rusa contemporánea. Se trata de una sorpresa y una controversia con fundamentos casi ontológicos, de hecho, que invita a reflexionar no sólo sobre el eventual pictórico del cine de Sokurov sino, más genéricamente, acerca de las relaciones entre las dos artes. (Luelmo, 1989:4)

Dicha investigación de Luelmo concluye, esta circunstancia incide también y que sí es importante la pintura como objeto y como modelo interno del sistema de representación fílmica y dado que la pintura misma es un sistema de representación en evolución, es siempre legítima la pregunta: ¿qué pintura?⁴² Pese a su obvia pertinencia, un planteamiento así sería bastante inusual, a las atmósferas de luz o a los recursos compositivos de los géneros clásicos, es decir, a determinadas características de determinada pintura. En el texto sobre la concepción de la pintura en los fotogramas de (Navarrete, 2011: 1) expresa que “la pintura se ha vinculado desde los inicios

⁴¹ Luelmo Jareño. *Lo mismo de otro modo: Relaciones entre cine y pintura en la obra de Alexander Sokurov*. Universidad Politécnica de Valencia Grupo de Retórica de la imagen, arte y ecosistemas visuales. España, 1989. p. 4-6.

⁴² Luelmo Jareño. *Óp. cit.*, p.5.

con este modo de representación, a través de los decorados u otros elementos. La evolución de la sintaxis cinematográfica ha permitido incorporar la pintura en más aspectos”.⁴³ En ese sentido, el análisis de la pintura y el cine es visto como una herramienta idónea para estudiar de manera sistemática, las diversas formas de traducción intersemiótica analizados principalmente por universidades en México y Argentina en los últimos diez años. Se evidenció que existen algunos modelos de análisis semiótico para el estudio de diferentes sistemas de comunicación y expresión como el cine, literatura, diseño gráfico, pintura, arquitectura, filosofía y escritura etnográfica, entre otros.

Este apartado sobre los filmes con tratamientos pictóricos en sus escenas se incluye debido a que el cine voltea a ver a la pintura y busca representarla. Muchas películas lo han hecho a lo largo de los años, sin embargo, es importante acotar el terreno de esta investigación. Los directores con esto buscan explorar otros encuadres para sus montajes, recurren a la pintura por ser referente directo de una imagen del pasado, es darle otro tipo de movimiento a la obra. También “la pintura ha reflejado el peso del cine como la obra del artista Francis Bacon, quien en sus obras muestra el plano- contraplano muy recurrente en el cine e intentar reflejar movimiento en su pintura, Bacon es influenciado por Eisenstein y Buñuel.”⁴⁴ (Martínez, p.125: 2017). La pintura es inspiración para los cineastas, ha sido de mucha ayuda en el cine porque nos logra llevar a momentos históricos muy importantes para el hombre. Es toda una enciclopedia histórica, en este sentido, muchos cineastas han retomado la pintura o a los pintores para expresar su obra. Desde esta perspectiva se hace un recorrido de estos cineastas. Las obras de artistas italianos de mediados de siglo XIX como

⁴³ Navarrete, R. *Almodóvar: Concepción de la Pintura en los Fotogramas*. 2011. p 5-7.

⁴⁴ Martínez, S. óp. cit. 2017. p.125.

Francesco Hayez, Silvestre Lega, Giovanni Boldini, Telémaco Signorini y Cristiano Banti fueron inspiración para el cineasta italiano Luchino Visconti, evidentes en los filmes *Senso* (1954) y *El Gatopardo* (1963). Su idea principal era ambientar sus escenas con vestuarios y escenografías de la época, cada detalle fue cuidado por su carga histórica que servían para la representación de melodramas.

En el filme *El Gatopardo* se presenta la pintura dietética, por la presencia de la obra para definir una escena con los personajes en la película. La diégesis es un fenómeno relacionado particularmente con el cine, y que puede ser definida como la operación de estructurar una realidad, pero también como la construcción mental elaborada por el espectador del filme (Jacquinot, 1977).⁴⁵ Con *Le fils puni* del pintor Jean-Baptiste Greuze, 1778 (Fig. 4), el Visconti realiza una metáfora con la muerte y el acercamiento a ella del personaje del filme al mostrar el cuadro en la escena, que describe a su vez el declive de la aristocracia siciliana y su estilo de vida. El príncipe de Salina es el protagonista que mira la obra.

⁴⁵ Jacquinot, G. *Image et pédagogie*. Presses Universitaires de France, París. 1977. p. 61.



Fig. 3. Pintura: *Le fils puni*, de Jean-Baptiste Greuze, (1778) óleo sobre tela, 130 cm. x 162 cm. Museo del Louvre



Fig. 4. Filme: *El Príncipe de Salina*, observa el cuadro: *Le fils puni*, de Greuze, en una secuencia *El Gattopardo* (1963)

Además de la pintura, la poesía y la literatura según Pablos Pons (1989: 13) “la utilización de la voz en off, flechas, subtítulos, la formulación de preguntas, la elaboración de sumarios, etc., supone la operativización de códigos característicos del universo didáctico”.⁴⁶ La representación de las escenas en las pinturas son llevadas al cine pero sólo para ser interpretadas por los actores,

⁴⁶ Pablos Pons. *La diégesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas*. Universidad de Salamanca. 1989. p.13.

en ningún momento hablan o evocan al pintor, tampoco aparece el lienzo en la escena, todas estas obras son utilizadas en su mayoría para recrear y ambientar la escena del cineasta, de la mano del director de fotografía y del director de arte. Una de las películas es *La última cena* de Da Vinci (1495-1497), de Buñuel (1961) en su filme *Viridiana*. Se puede ver como los actores interpretan a unos vagabundos que ante la ausencia de los dueños de la casa deciden hacer un festín para cenar y se beben el vino que no les pertenece. Hay un leproso que parafrasea un fragmento de la Biblia al que le cambia la letra, finalmente deciden tomarse una foto tal cual a la obra de Da Vinci, con Jesús en el centro, representado por el ciego y más desprotegido del grupo, formado por los doce apóstoles, todos escenifican en este nuevo cuadro que ahora es filmico. Buñuel participó activamente en el proceso creativo, aunque se vio afectado porque estuvo condicionado por sus actores, pues eran impuestos los protagonistas de algunos de sus rodajes por cuestiones de presupuesto y financiamiento.



Fig. 5. Filme: *Viridiana*, observa el cuadro *la última Cena*, de Buñuel (1961).

El cineasta Buñuel antes de llegar al plató ya tenía todo detalladamente planificado para evitar improvisaciones, todo era muy marcado desde las posiciones de los actores hasta donde estaba ubicada la cámara, hacia una evaluación diaria del trabajo durante el rodaje. En ocasiones llegó a suprimir escenas al estar en pleno rodaje, quizás por una prudente autocensura y la hacía a último momento para evitar problemas con los productores o rupturas en el propio relato que resultarían demasiado extravagantes para el espectador, pero la mayor parte en su proceso de producción cuando suprimía una escena era por economía de tiempo o dinero.

Pasolini se apropia de este lenguaje como su cortometraje *La Ricotta* (1963) y en *El Evangelio según San Mateo* (1964). “Cada vez que empiezo un encuadre o una secuencia, quiera o no tengo mi mundo visualizado a través de elementos pictóricos y, por ello, mis referencias a la plástica histórica son continuas. En el Evangelio he intentado evitar referencias a una plástica única o a un tipo preciso de pintura. No me he referido a un pintor o a una época, sino que he intentado adecuar las normas de los personajes y de los hechos” Pasolini (1965).⁴⁷ Otro de los directores que también va a retomar la pintura para sus películas es el francés Jean- Luc Godard, sobre todo en *Pasión* (1982). Donde se evidencian gran cantidad de representaciones pictóricas clásicas de artistas emblemáticos como Goya, Delacroix, Ingres, Rembrandt, entre otros. Stanley Kubrick con su película *Barry Lyndon* (1975), *Domingo de Carnaval* (1945) de Edgar Neville como también, James Cameron en su película *Avatar* (2009), utilizan la pintura como arte de inspiración.

⁴⁷ Pasolini, P. *En Entrevista con Miquel Porter Moix*, publicada en la revista Serra d'Or, 1965.

Son diferentes los motivos por el que los cineastas recurren a la pintura, sin embargo, no se pretende realizar un inventario de todas las películas que han tenido un acercamiento a la pintura, pero si mencionar las más destacadas para el abordaje de esta investigación, quedarán muchas obras y artistas por fuera, aún así se acota para contextualizar al lector. En ese sentido se presentan investigaciones que abordan este estudio. Otra investigación destacada es de Morales (2013),⁴⁸ con un artículo que tiene la intención de plantear de la pintura al cine documental y su participación a través de crowdfunding, una breve genealogía de la representación del donante como figura central del crowdfunding o financiamiento de masas en el cine documental. Se observa que el donante tiende a una cierta performatividad al aparecer en pantalla de algunos filmes que él mismo financia, y juega así un doble papel: el económico y el creativo, en este campo, el donante se consolida como un agente social relevante para el mercado y la producción del cine documental.

Pablos Pons (2006) por su parte, también investiga sobre la pintura en el cine,⁴⁹ pero este artículo propone un estudio crítico- analítico a las relaciones entre la pintura realista y el cine, la manera en la que estas manifestaciones artísticas han evolucionado compartiendo elementos comunes. El análisis de las relaciones entre pintura y cine se centra en las figuras del director de cine Víctor Erice y el pintor Edward Hopper. El cineasta ha sido muy influido por la poética de algunos grandes pintores. El pintor norteamericano ha declarado su fascinación por el mundo del cine y que a efecto de esta investigación es un antecedente que ha dedicado su atención sobre pintura y cine, propicia un cambio fundamental en el concepto a representar, ya que sitúa al espectador ante el lienzo desde un punto de vista espacial.

⁴⁸ Morales. *El donante en el tiempo: de la pintura al cine documental y su participación a través de crowdfunding*. 2013.

⁴⁹ Pablos Pons, J. *El Cine y la pintura: una relación pedagógica. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper*. Universidad de Sevilla. Madrid, 2006. p.4.

García (2004), al hablar de intertextualidad en las artes plásticas, en la arquitectura y la literatura y su relación con el lenguaje cinematográfico del filme *Más allá de los sueños*, dirigida por Vincent Ward (1998), expone que a menudo como espectador de cine se tiene la necesidad de encontrar en lo que ve, un reflejo o mejor dicho, un vínculo a algo que una vez vio u observó en otro lugar.⁵⁰ Las artes comparadas permiten análisis prácticos y objetivos que exponen las relaciones de las que se alimentan el cine, la literatura, la pintura y la arquitectura; dicha intertextualidad complementa el estudio de las artes. Durante años esta línea de investigación ha sido parte capital de interés y estudio. El análisis de estos parentescos entre lo histórico, el espacio fílmico y el espacio pictórico cobra un especial significado.

De este modo, se evidenció con esta búsqueda bibliográfica que desde finales del siglo XIX, y en paralelo al inicio del cine, existía una forma de representar las pinturas de los artistas. Era muy común ver en el teatro los cuadros vivientes, representaciones didácticas con fondo histórico o religioso, que reproducían preferentemente cuadros clásicos. El cine, en su búsqueda por una legitimación plástica, reprodujo muchas pinturas, al crear en varias ocasiones, filmes completos inspirados en las composiciones pictóricas de los grandes maestros de la pintura como: Van Gogh por Kirk Douglas, Miguel Ángel por Charlton Heston, Toulouse Lautrec por José Ferrer y El Greco por Me laFerrere, entre otros. En ese sentido, durante todo el siglo XX, los directores de cine no han podido evitar inspirarse en ellos; ya sea para comprender las obras representadas, para reproducir ambientes y colores, así como para contar sus vidas, recrear sus argumentos y revivir sus formas de expresión. Por tanto, la pintura, la fotografía, el teatro, el cine y la danza son algunas

⁵⁰ García. *Intertextualidad en las artes plásticas, en la arquitectura y la literatura y su relación con el lenguaje cinematográfico: "Más allá de los sueños"*. 2004.

de las artes que ponen en evidencia esta semiótica de lo visual, pues analizan lo que transmiten de forma directa e indirecta esos sistemas de signos y sus representaciones. Asimismo, el cine puede ser utilizado como lazo sensible entre lo que se plasma en la plástica y los momentos de esos tiempos históricos que buscan reproducir al espectador.

CAPÍTULO 2.

**IDEA E IMAGEN DE NACIÓN:
LOS IMAGINARIOS EN VENEZUELA**

CAPÍTULO 2. IDEA E IMAGEN DE NACIÓN: LOS IMAGINARIOS EN VENEZUELA

La construcción de imaginario nacional recorre en este apartado varios puntos de interés, que inicia en la creación de una identidad nacional, se centra este apartado principalmente en Venezuela. Al hacer esta lectura, se muestra el caso de la pintura y el cine, específicamente la representación de la independencia en el cuadro para crear un sentimiento nacionalista y patriótico ante el pueblo, más adelante el cine utilizado para este mismo propósito. También se encontrará en esta sección la producción cinematográfica durante el gobierno de Hugo Chávez⁵¹ sobre héroes militares durante la independencia. En la siguiente sección se explican las posturas que surgieron en las discusiones sobre las nociones de nacionalismo, populismo, caudillo, revolución y socialismo, que entran en vigor ante la reconstrucción del imaginario nacional. Cabe destacar que es un apartado hace un recorrido por las principales categorías que van a describir la construcción del objeto estudio.

2.1 Construcción de los imaginarios en Venezuela

La construcción de una idea de nación se relaciona a tiempo, espacio y poder. Ahora bien, la nación le permite al pueblo identificarse, pertenecer a algo e identificarse con el otro, por ello, nace la necesidad de crear los imaginarios en Venezuela. Como se ha expresado en apartados anteriores es a través de la pintura que se realiza el registro visual para reconocer el sujeto - objeto y el papel que tenía ese espacio. Por tanto, este papel va a estar unido al poder que tiene sobre un espacio. Esta cuestión comienza a ser resuelta, Ernest Gellner (1983:1) afirma que el nacionalismo

⁵¹ Hugo Rafael Chávez Frías fue un político, militar y líder del movimiento socialista Bolivariano, presidente de Venezuela desde el 02 de febrero de 1999 hasta su fallecimiento el 05 de marzo de 2013.

es básicamente un principio político que mantiene que la unidad política y la unidad nacional deben ser congruentes. En ese sentido, los gobernantes imponen una cultura visual ante la sociedad para identificar y separar los grupos, es su manera de organizar y transformar algunas culturas que ya existían, para adecuarlas al proceso. El nacionalismo emerge de estas condiciones que han sido expuestas bien sea por los gobernantes o por la sociedad y que va a generar una reacción en el individuo como, por ejemplo, la lucha y muerte por su país con gran pasión y entrega.

En el nacionalismo es importante el origen de la nación, sus héroes y victorias, las cualidades que hacen especial a la nación es lo que construirá el imaginario nacional. También es importante hablar de patriotismo, sobre todo en el llamado a la guerra lo que involucra el espacio, los ejércitos y relación entre el militarismo y la educación obligatoria. De esta manera, Gellner (1964) expresa que: “Para que la nación exista es necesario que se cuente. Si no se cuenta no construye una imagen que le permita hacerse”. El nacionalismo se encarga de inventar naciones donde no existen. Gellner sostiene que “sólo existen comunidades imaginadas. Las comunidades se distinguen no por su falsedad o autenticidad, sino por el estilo en el que ellas son imaginadas”.⁵² Cuando se cuenta la historia de una nación se legitima el poder, con la herencia historiográfica que se mantiene en vigencia los modos de escribir el hecho histórico desde el nacionalismo para los historiadores. Es importante diferenciar el imaginario nacional de la iconografía nacional, el

⁵² La elaboración de una "estructura de la historia humana" al análisis del nacionalismo (*Pensamiento y cambio*, 1964; *Naciones y nacionalismo*, 1983) La primera versión de su teoría apareció en este capítulo 7 de *Thought and Change*. Londres: Weidenfeld and Nicolson, 1964; Su libro otro *Nation and Nationalism*. Blackwell, 1983, cuenta con una versión más amplia.

imaginario nacional usa a la iconografía, es mucho más extenso y va de la mano con la historia reconocida. Las comunidades y sus culturas crean imágenes mentales para confiar en sí mismas. Es en este momento que la presencia de los símbolos patrios tomará una gran carga significativa para el imaginario nacional. Esta construcción de imágenes mentales puede darse al reconocer un aspecto de la nación en los colores y relacionarlos con su bandera, el animal, el escudo, la canción, la flor, comida o una estrofa de su himno nacional y traer a la memoria las zonas geográficas, las batallas ganadas, todas estas son imágenes⁵³ mentales que van a aportar en la identidad de lo nacional.

Las imágenes a su vez son dignidad, orgullo y por su puesto identidad que buscan crear reacción en el pueblo y se logra con el imaginario crear un espíritu colectivo, que va unido a estos símbolos creados durante esta reconstrucción del imaginario nacional. En la primera mitad del siglo XIX se crean las banderas que devienen de los escudos otro símbolo patrio destacado. Todo esto para sectorizar espacios y poder desde la identidad, y a su vez, crear relaciones entre naciones que mantienen unido al pueblo dentro de un contexto político, social y cultural. Ahora bien, en esta creación se incorporan nuevas estructuras sociales más articuladas, en algunos casos se delinear a su estilo con la imposición de la religión, las leyes, la ética social, la lucha, la política que dejan huella en las costumbres y la cotidianidad de un pueblo. Rojas (1991) “En América con la Independencia se despliegan simultáneamente dos imaginarios, ambos de integración: el nacional y el continental. Este último concebido bajo el concepto de Hispanoamérica. La

⁵³ “En efecto, no hay que olvidar que si toda imagen es representación, esto implica que necesariamente utiliza reglas de construcción. Si estas representaciones llegan a comprenderlas otros que los que las inventaron es porque hay entre ellas un mínimo de convención socio-cultural”. Ver Joly, M., *Introducción al análisis de la imagen*. Buenos Aires. Argentina. 1999., p. 45

construcción de uno y otro plantea numerosos problemas. Desde luego la cuestión de los orígenes”.⁵⁴ Hispanoamérica, también es definida desde la religión con las imágenes del catolicismo y el vínculo espiritual, la familia como imagen de autoridad política.

2.1.1. La pintura en los imaginarios de lo nacional en Venezuela

La imaginación nacional es un agente importante que se ha servido del género pictórico para reconstruir los Estados nacionales. Asimismo, la historia también ha sido registrada en la pintura lo que le ha permitido evolucionar con ella. (Pérez, 2001:73) sostiene que “Del uso de las imágenes para crear realidad y de la capacidad de la historia para legitimar el presente”.⁵⁵ Los pintores dieron forma a la historia con sus imágenes, representaron un proceso de construcción de una nación, lo que ayuda a entender como se veía la sociedad imaginada o imaginaria. En este recorrido se ha explicado a grandes rasgos la importancia de la pintura de historia, a efectos de esta investigación y por su carácter representativo, por ello, para lo que se estudia se seleccionan pinturas del proceso de independentista. La pintura histórica en muchos casos retrata momentos cruciales para la reconstrucción del imaginario nacional que permite que la nación exprese su identidad colectiva, junto con su papel ideológico y cultural. Pérez Vejo afirma:

La pintura de historia no es sólo un episodio más de la evolución de la historia de la pintura; es un sofisticado ejemplo del uso de las imágenes como elemento de persuasión ideológica, de la

⁵⁴ Rojas, M. *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*. Editorial Universidad de Costa Rica, p. 1991.

⁵⁵ Pérez, T. *Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes*. Historia y Grafía. Revista semestral del Departamento de la Universidad Iberoamericana. Núm. 16, año 8, 2001. p. 74-110.

capacidad de las imágenes para crear realidad y de la capacidad de la historia para legitimar el presente. (Pérez, 2001: 75)

En el renacimiento el retrato legitima a la clase que tiene poder, así como los mecenas que patrocinaron, financiaron, apoyaron, pero sobre todo encargaron a destacados artistas la producción, temática y proyección de sus obras. Ahora bien, este mecenazgo también es evidente en la producción contemporánea, al encargar y financiar filmes sobre una temática e ideología específica, con la intención de reconstruir poco a poco los símbolos que representarán una nueva versión de imaginario nacional. Los pintores exploran la vida cotidiana, muchos de recordados por sus pinturas sobre la representación de la independencia, además que de esta manera se busca reconstruir el momento histórico al mostrar fiestas populares, batallas, héroes victoriosos, costumbres de lo cotidiano, muchas temáticas que evidencian las tradiciones culturales y de esta manera construir la identidad nacional y lo tradicional. Por otra parte, durante el romanticismo se expresa un arte de la cotidianidad nacional con la acentuación del paisaje, la ciudad, la vida popular y sus costumbres.⁵⁶ En Venezuela, los retratos de próceres y las batallas fueron representados por grandes maestros de la pintura, entre los más destacados están Juan Lovera, Martín Tovar y Tovar y Arturo Michelena. Con ellos se compone toda una iconografía de la independencia de Venezuela que desde el siglo XIX han sido registro y memoria nacional e ideológica.

Durante la constitución de la república los ideales de libertad e independencia constituyeron los primeros signos de formación de la nacionalidad, es con el sacrificio por la patria por parte de las

⁵⁶ Rojas, M. *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*. Editorial Universidad de Costa Rica, p. 1991.

clases populares que le dan forma al sentimiento nacional. A su vez, el triunfo en batallas, el espíritu de lucha y la independencia se plasman en el lienzo. Esta representación se extendió a inicios del siglo XX con los muralistas en México. La revolución y el mestizaje hace que el pueblo se involucre en la lucha a muerte por la libertad y justicia social. El estilo colonial estaba impregnado en el estilo de vida de la sociedad venezolana que pasaba por una transición de poder y un nuevo estilo republicano. Es con la independencia que aparece también un cambio notorio en la pintura venezolana, el motivo religioso sería desplazado por el civil y militar.

El movimiento artístico estilo laico en Venezuela se da a partir de la independencia con Juan Lovera,⁵⁷ que refleja un contenido patriótico y que cobra fuerza con dos obras emblemáticas y destacadas en esta investigación, *19 de abril de 1810* y *el 5 de julio de 1811*, por estas Lovera es considerado el fundador de la pintura histórica. Años mas tarde, se destaca Tovar y Tovar un pintor venezolano preparado en Europa, quien se convierte en el pintor oficial durante el mandato dictatorial de Guzmán Blanco⁵⁸. Obtiene un contrato para realizar obras de carácter heroico, pero el encargo mas importante es el mural del Salón Elíptico del Palacio Legislativo, finalizado en 1887. También es reconocido por su lienzo sobre la *Batalla de Carabobo*. Muchos artistas fueron contratados por Guzmán Blanco, pero fue el pintor Tovar y Tovar el más emblemático. El estilo pictórico de la independencia logró construir los primeros símbolos, identidades e ideologías en una república naciente. En estos países que se formaron con la independencia, van a crear un

⁵⁷ Calzadilla, J. *Pinturas Antológicas*. Galería de Arte Nacional. Venezuela, 2012. p. 12-14.

⁵⁸ Guzmán Blanco (1829-1899) fue el 18° presidente de Venezuela en tres ocasiones. Abogado, caudillo, militar, político. un gobernante que promovió el progreso en materia económica, educativa y política pero fue despótico en el ejercicio del poder.

proyecto político con los héroes o padres de la patria, este proyecto con ideas revolucionaria y valores culturales. Simón Bolívar, Francisco de Miranda, Andrés Bello, Ezequiel Zamora, entre otros, serán figuras ilustres de gran importancia para el pueblo y son orgullo nacional. La libertad e independencia de estos próceres ilustres serán registrados para posesionarse en la historia a través de la pintura.

2.2. Los imaginarios construidos en cine durante el gobierno de Hugo Chávez

El imaginario cuenta la historia de los muertos y vivos con la recopilación de relatos contados por tradición oral, escrita o a través de imágenes desde el arte. El imaginario nacional relata nuestros orígenes y alcances de identidad cultural, es el pasado el que ayuda a crear las condiciones necesarias para que aparezca el imaginario del futuro. En este continuo presente se busca modificar elementos de pasado para poder reescribir la historia. Cuando la nación quiere cambiar lo que proyecta se reinventa y se crea un imaginario nacional. De esta manera Rojas (2009) expresa que “Con el imaginario se busca la creación de un espíritu colectivo, destinado a mantener la unión del pueblo en un contexto de relaciones sociales, políticas e internacionales”.⁵⁹ Un espíritu colectivo que mueva a las masas, escribía Hegel refiriéndose desde su perspectiva al espíritu nacional, “En historia ese principio se convertía en la determinación de un peculiar espíritu nacional, que era el que imponía un sello común a su religión, su construcción política, su ética social, su sistema legal y sus costumbres. Ese sello es lo que llamamos identidad”.⁶⁰ Noción que ha sido ampliamente

⁵⁹ Rojas, M. *El Imaginario Nacional*. 2009. Disponible en: <http://miguelrojasmix.com/imaginario-nacional/>

⁶⁰ Hegel, G. W. F. *Propedéutica filosófica*. Traducción de Eduardo Vásquez. Caracas: Editorial de la Universidad Simón Bolívar, 1980.

explicada en la investigación por ser una de las aristas que define la construcción del objeto de estudio.

Al profundizar sobre los modos de apropiación en el cine con dos filmes sobre Francisco de Miranda producidos durante el cine bolivariano de Chávez donde se cuestiona el hecho o evento histórico como tal, y a su vez la representación de nuevos imaginarios para recontar la historia de la nación en los filmes sobre héroes militares de la independencia. Es por ello, que el análisis realizado se centró en factores políticos, económicos y socioculturales con sus modos de configurar la mirada para mostrar cómo se imagina una nación, es decir, cómo producir imágenes que remitan a toda una identidad colectiva para imaginar la historia con la ayuda del cine, en ese sentido, “la producción de imágenes que apelaban a la identificación colectiva tuvo un papel fundamental, en sus diferentes dimensiones, ya sea a través del arte, de las industrias culturales, y especialmente del cine, al cual los públicos asistieron “no a soñar sino a aprender” (Monsiváis, 2000; Barbero, 1997).⁶¹ Aquí reside una de las críticas más destacadas desde el contexto, con las realidades políticas e ideológicas de ese imaginario nacional construido desde el populismo, definido por Laclau (2005) como “práctica política históricamente diseñada, es pensar como lógica social y modo de construir lo político”,⁶² esta dimensión en el análisis esboza las identidades sociales, que son prescindibles para estudiar los movimientos populares y su escenario. Por ello, se mostró un panorama del populismo en América Latina con el fin evidenciar cómo a través del cine se logra una construcción intertextual e interdiscursiva del imaginario nacional. Se desglosa esta estructura imaginaria de poder, se define un término clave y reiterativo en el discurso del

⁶¹ Monsiváis, Carlos. *Aires de Familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Anagrama. 2000. Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediciones, Comunicación, cultura y hegemonía*, Lima, FELAFACS, Gustavo Gili. 1997.

⁶² Laclau, E. *La razón populista*. FCE, México. p. 56-57, 2005.

caudillo como lo es revolución, muy utilizada por Hugo Chávez Frías durante su mandato para expresar cambio y transformación social. Valecillos sostiene:

Es una categoría exclusiva de Chávez y por revolución se menciona al movimiento que lo lleva al poder. La revolución, identificada con el adjetivo de bolivariana, es común encontrarla para referirse al cambio que se introduce en la sociedad venezolana. El concepto sigue vigente durante todo su mandato, pues con ella se justifican los cambios que la gestión gubernamental genera en cualquier sector económico, social o político. (Valecillos, 2014: 103)⁶³

Si se recurre a la historia, conseguimos que la revolución mexicana con Pancho Villa inició una larga tradición de revolución populista en América Latina, al mostrar al hombre de familia y trabajador que se subleva ante los oligarcas para exigir igualdad de derechos. Es cuando los campesinos derrocan a los nobles, lo que parecía una causa justificada. Lo que lleva a un estudio de concepción teórica sociopolítica del discurso del populismo y el socialismo aplicada en Venezuela. La postura política e ideológica van a predominar en las artes visuales y audiovisuales, por ello se producen piezas con una mirada reflexiva de ese pasado con respecto al presente de Venezuela, específicamente durante el gobierno de Hugo Chávez con su proyecto bolivariano. Mauricio (2009: 112) explica:

El proyecto bolivariano se reconoce en una larga lista de nombres de la historia libertadora de América: Manuelita Sáenz, Sucre, Miranda, San Martín... también José Martí, Sandino, O'Higgins. Esta amplia iconografía representa una tradición independentista y patriótica cuyos sueños es preciso materializar, no sólo en Venezuela, sino en la construcción de una América

⁶³ Valecillos, C. *La construcción de representaciones sociales en los discursos anuales de los presidentes venezolanos: Betancourt, Caldera, Pérez y Chávez*. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid. 2014. p.103.

unida, integrada y floreciente (...)”.⁶⁴

Así inicia la reconstrucción del imaginario nacional durante el gobierno de Chávez con la producción de películas de tinte histórico sobre héroes militares, patriotas con ideales de revolución, equidad, justicia social, libertad e independencia.⁶⁵ Algunos de estos héroes y soldados revolucionarios han sido representados en películas propuestas por el gobierno nacional después del primer filme *Francisco de Miranda*, al siguiente año *Miranda Regresa*, se representaron también en años posteriores en la pantalla a Simón Bolívar, Ezequiel Zamora, Taita Boves y el soldado Pedro Pérez apodado Maisanta. Desde otra mirada del cine histórico en Venezuela y opuesta al gobierno de Chávez se produjeron filmes sobre Manuela Sáenz, Francisco de Miranda y Simón Bolívar. Ahora bien, Chávez como contexto situacional en su construcción de imaginario nacional utilizó los mensajes públicos de las redes sociales digitales como en el twitter para elogiar al precursor y enaltecer los símbolos que ahora son reforzados en la revolución bolivariana. Utiliza los símbolos patrios para enaltecer a Francisco de Miranda, pues fue Miranda el que llevó a Venezuela la primera bandera como símbolo patrio de independencia y libertad. (ver fig. 6)

⁶⁴ “El proyecto bolivariano se reconoce en una larga lista de nombres de la historia libertadora de América...”, *El Proyecto político Bolivariano de Venezuela. Génesis y Trayectoria (1982-2008)* de Mauricio Álvarez Arce, México, 2009. Óp. Cit, p. 112.

⁶⁵ “Es el viejo sueño de Bolívar y de Martí y de Sandino y de O’Higgins y de Artigas, es la unión, es la unión de todos, la unión en lo interno de cada país, la consolidación de todos nosotros uno a uno, pero al mismo tiempo la consolidación de un gran bloque de fuerza en esta parte del mundo (...) Demos ejemplo nosotros al mundo, marchemos hacia un proceso unitario, y es mi llamado, y es mi pregón (...) (Chávez, H., *Discurso de toma de posesión*). (Mensaje Anual del presidente Hugo Chávez Frías ante la Asamblea Nacional Caracas, 11 de enero de 2008: 139). *El Proyecto político Bolivariano de Venezuela. Génesis y Trayectoria (1982-2008)* de Mauricio Álvarez Arce, México, 2009, p. 112.



Fig. 6. Tweet de Hugo Chávez. 03 de agosto de 2012

En el poder Hugo Chávez goza de populismo y paso a paso, comienzan sus hacinadas ideas de permanecer en el poder desde la necesidad de profundizar el socialismo del Siglo XXI, en esta construcción del imaginario nacional, se intensifican estos rasgos populistas y sus posturas autoritarias. A su vez, en su revolución constantemente expresa que él es un soldado – al igual que Bolívar y Miranda- con ello, no sólo la armada venezolana lo tiene como líder sino también el pueblo que lo observa como un héroe seguidor de los ideales bolivarianos. Al expresar “El pueblo de Bolívar somos” Chávez inculca al pueblo a seguir esta doctrina y ser parte de ella como él lo es.



Fig. 7. Tweet de Hugo Chávez. 11 de abril de 2012

Este mensaje en redes sociales representa su idea, pero más allá de eso también queda por escrito para ser consultado en cualquier momento, se tiene acceso libre y público a esta información. Su contenido ideológico indica que todos “somos” soldados y pueblo de Bolívar, con gran carga simbólica, nos lleva a una lectura en primera persona que involucra al pueblo como parte del acontecimiento, pero también es un mandato de Chávez en nombre de Bolívar.

En este deseo de imposición identitaria en el poder, algo que inevitablemente comporta una cierta dosis de paternalismo salvador, característica en ambos líderes. Tanto en Francisco de Miranda como Hugo Chávez, con sus discursos, a la vez, populista y retador, con el cual se busca la identidad retórica de clase, justicia social, al mismo tiempo que se pretende asegurar los factores de movilización del pueblo a su favor, pero con el fomento de una subcultura de la confrontación. En la construcción de un imaginario nacional bolivariano- chavista, Hugo Chávez acude una vez más al Twitter, para expresar al pueblo que Chávez son millones, refiriéndose a sus seguidores y muestra un video en el que se evidencia las multitudinarias marchas con sus afectos, y además estos seguidores visten de rojo un signo importante para el chavismo.



Fig. 8. Tweet de Hugo Chávez. 12 julio de 2012

Ahora bien, para el mes de abril de 2012 inició su discurso indicando “El pueblo de Bolívar somos” para julio de 2012 su discurso evolucionó a “Chávez es un pueblo” este texto enfatiza el poder en medios masivos, implica también gran carga de contenido ideológico con el color rojo, las convocatorias masivas, en el video de youtube que compartió en este mismo twitter, muestra toda una marea roja del pueblo que lo acompaña a través de marchas y grandes concentraciones, deja una mirada de amplio apoyo por sus seguidores. Los medios son utilizados para afianzar la cobertura y el terreno como espacio de poder que ha ganado Chávez. Asimismo, el mandatario indica a través de este mensaje que son tantos seguidores que ahora “Chávez somos millones”, agrega “Tú también eres Chávez”. Con este mensaje difundido en una red digital masiva Hugo Chávez muestra autoridad hacia sus seguidores y fanáticos, los llamados chavistas. Ser parte de Chávez es no sólo apoyarlo sino adular al líder que los sacará de la miseria, que cubrirá sus necesidades, así pues, con este video logra mostrar al mundo su popularidad ante el pueblo venezolano.

2.2.1 El populismo y la transformación del imaginario nacional

El populismo de hoy es una autocrítica al sistema, los usos ideológicos del populismo nos llevan a reflexionar sobre este fenómeno complejo en Venezuela y sus consecuencias para la democracia. El populismo no sólo es de izquierda, también en la derecha ha cobrado fuerza, como en Estados Unidos recientemente con el presidente Donald Trump. El populismo no es visto como ideología, es un estilo de gobernar, y por supuesto deriva de la forma en la que se le habla al

pueblo, una manera de hacer demagogia. Este populismo, es visto como mecanismo de manipulación psicológica y se sirve a todos los que quieren llegar al poder para servirse de él. Este término propio de la lucha política, para descalificar planteamientos políticos que se le oponen. Para América Latina el populismo ha funcionado como régimen autoritario, no necesariamente totalitario.

La corriente principal en la investigación del populismo estudiada por Stavrakakis, hace una reflexión sobre la extrema derecha, desarrolla este estudio crítico del discurso con una innovadora teoría metodológica y analítica. Él toma la realidad simbólica del antagonismo político y hace distinción entre los discursos y proyectos políticos, populista y anti- populista. En su investigación Stavrakakis (2017:2) expresa “las fuerzas populistas a menudo denuncian los poderes tiránicos de sus enemigos que supuestamente ignoran o reprimen la voluntad popular, incluso para poner de relieve, a través de la diferencia, su propio compromiso”. Estas fuerzas son expresadas por Hugo Chávez, quien es intolerante hacia la crítica, en sus discursos populistas se expresan los intereses del pueblo, representa sus identidades y centran sus discursos en atender las demandas y carencias por parte del pueblo.

En Venezuela, un pueblo cree en su líder Hugo Chávez, porque los reivindica, como pueblo se sienten defendidos ante una élite explotadora y corrupta denunciada por Chávez, quien se encarga de articular el discurso para que encaje según la voluntad del pueblo. Para Stavrakakis, existe una lista de representaciones discursivas, que muestra una población polarizada, con la

intención de debilitar y anticiparse a la élite o establecimiento según este investigador. Desde el campo socio- político invita a establecer vínculos de unidad, hay un intento por inspirar y movilizar a los sectores populares que se encuentran excluidos y frustrados. Stavrakakis expresa (2017:6) “La centralidad del sujeto: el significante (el pueblo) funciona aquí como punto nodal, un centro de referencia que alrededor de otros significantes e ideas pueden convertirse en periféricos y, a menudo antitética articulado” en este sentido, otorga un enfoque discursivo al pueblo, para designarlo desde una posición, el pueblo es el centro del discurso. El espacio estará dividido de las élites. En una perspectiva destaca algunos discursos en representación de los excluidos, para que puedan incorporarse a la representación democrática contra el poder opresor. Ahora bien, también presenta “El antielitismo: una representación dicotómica de campo social y político entre nosotros (los marginados, los de abajo, el pueblo y Ellos, el establecimiento, el 1%, la élite)”. Es decir, “we the people”, los excluidos y no privilegiados ese 99% contra la clase dominante, esa élite o el establishment con el 1%. Las demandas sociales y una crisis establecida conforma un discurso de oposición común al enemigo compartido. Están estos enfoques permiten entender que el populismo no surge sin privilegiar a gente, cualquiera de los dos enfoques conlleva toda una cadena de significación según su espacio político. Stavrakakis argumenta (2017:12):

El populismo se beneficia del registro de las diferentes representaciones que reclaman la expresión de los intereses populares, identidades y demandas y, además, los complejos y polarizadas juegos de lenguaje que se desarrollan en torno a la expresión simbólica y la inversión afectiva de estas demandas. Tales juegos de lenguaje pueden implicar el reconocimiento o la idealización, el rechazo o la demonización del fenómeno en cuestión (que conduce al desarrollo de populista distinta y campamentos anti-populistas).

Stavrakakis explica que existe una distinción entre el populismo incluyente y excluyente, desarrolladas en el 2013 por Cass Mudde y Cristóbal Rovira Kaltwasser, en esta investigación se aborda el populismo de inclusión pues opera el significante: el pueblo y su vacío, este es reconocido por los de izquierda. El inclusivo está presente en América Latina, en cambio en Europa, si impera un populismo excluyente, se le adjudica al significante: raza, nación, entre otros. Es decir, el discurso populista excluyente es un nacionalista y xenófobo, son características dadas por la extrema derecha. Existen fuerzas populistas incluyentes en Europa, como Podemos en España o Syriza en Grecia.

El populismo actual se refiere a los antecedentes políticos en Rusia y Estados Unidos, por movimientos campesinos y pequeños propietarios que no se sentían representados. A finales del siglo XIX surgieron nuevos partidos, varios políticos criticaban el modelo de desarrollo económico y consideraban que la división del trabajo y el capitalismo era hundir al pueblo en la pobreza. A finales del siglo XIX, también se adoptan los ideales los socialistas, eran nacionalistas del patriotismo ruso, ligados a los movimientos de la izquierda sobre todo en Rusia. Por tantas injusticias ante el imperio Ruso buscaron poner fin al régimen y expresaron un nacionalismo muy marcado.

Por otra parte, dirigir a la sociedad en una forma totalitaria desde lo cultura, social, económico, esta esencia es compartida por dos corrientes muy diferentes: el naciismo y el facismo. Estos dos colocan al pueblo en el centro de su discurso, para estas corrientes su es discurso populista y está

cargado de la supremacía del colectivo, del pueblo y la nación siempre estará por encima del sujeto. Las motivaciones y sus intereses personales pasan a un segundo plano, no importa el individuo sino la patria. Ahora bien, las corrientes nacistas y facistas son muy diferentes, pero tienen la misma característica, colocan al pueblo oprimido como protagonistas en su discurso por lo que tienen una arista populista.

En América Latina las ciudades tienen algo en común: servicios públicos deficientes, infraestructuras deterioradas que colapsan, sobrepoblación, desempleo, inseguridad, crimen y drogas. Podríamos nombrar a cualquier barrio de ciudades como Lima, México, Guayaquil, Caracas, Bogotá, Santiago de Chile, entre otras, con características similares de pobreza que conforman las condiciones de vida de por lo menos un tercio de la población. Las propuestas de los presidentes populistas van en busca de políticas que desarrollen asistencia social que beneficien a la mayoría de la población al distribuir alimentos, adquisición de viviendas, acceso a la educación y a la salud. Por su parte, Laclau sostiene que toda política es populista dado que el populismo no sería otra cosa que la forma en que un líder simboliza y articula demandas sociales insatisfechas.⁶⁶ Los programas planteados por el gobierno son los que le traen popularidad y es parte de sus dinámicas propagandísticas de toda una corriente de líderes latinoamericanos conocida como populista. Sin embargo, el populismo no es una solución a nuestros problemas pues no es una novedad para nosotros.

⁶⁶ Laclau, E. *La deriva populista y la centroizquierda latinoamericana*. 2006.

Aunque el populismo inició en Uruguay fue en México donde tomó mayor auge y es en el teatro de la República de Querétaro donde la revolución mexicana se proclamó en forma de constitución en 1917.⁶⁷ Con limitaciones en la propiedad privada, prohibiciones a la iglesia católica, entre otras decisiones de esta revolución cargada con un discurso de espíritu liberador y con soluciones acordes al pueblo. Los artistas, pintores, poetas fueron los primeros en apoyar esta revolución representada en sus grandes murales que evocan esta lucha y realzan el poder del pueblo ante los aristócratas. Son los héroes revolucionarios quienes resaltan en estas obras llenas de batallas, victorias, protestas y muerte. Es una evidente muestra de que el arte junto a la política en América Latina genera poder ante una la sociedad muy visual con alto índice de analfabetismo. La diferencia entre la sociedad con alto poder adquisitivo y los pobres es abrumadora en América Latina, esta desigualdad es lo que abre la puerta a los líderes con carisma que con su idea de salvador de los pobres buscan igualdad y justicia social en la población. Lo que beneficia a los de bajos recursos porque les prometen una revolución social y una equitativa distribución de los bienes, servicios y por supuesto, la redistribución de las riquezas y tierras.

Las promesas de algunos presidentes como Juan Domingo Perón, Fidel Castro, Salvador Allende, Evo Morales con la bandera de la igualdad, equidad y justicia social es discurso más

⁶⁷ Barragán, E. *Retrato a dos tintas: imaginario de la Revolución Mexicana*. Siglo XXI Editores. Crítica y autocrítica, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2013.

usado para acceder al poder rápidamente.⁶⁸ Este sueño populista de la izquierda revolucionaria aparece a comienzos del siglo XXI con el presidente de Venezuela Hugo Chávez, con sus promesas de programas sociales de vivienda, alimentación, salud, educación para los más pobres en su llamada revolución Bolivariana del socialismo del siglo XXI. Tirado sobre el populismo sostiene:

Este respaldo de las masas de trabajadores, desposeídos y sectores tradicionalmente marginados de la vida política, a la Revolución Bolivariana es visto con preocupación por cierta academia, medios de comunicación y líderes políticos que lo asocian con el “populismo”, donde populismo es un término que se usa más con sentido peyorativo que explicativo. (Tirado, 2015: 194).⁶⁹

En los orígenes del populismo contemporáneo solemos pensar en que es un fenómeno más destacado por la izquierda, pero realmente el populismo también se resalta los líderes populistas en Europa en la primera mitad del siglo XX, como Hitler, Benito Mussolini y Francisco Franco con su ideología totalitaria con militarismo. En América Latina es Juan Domingo Perón el más resaltante de los populistas. De cualquier manera, existe un vínculo entre los líderes y las masas, una estrategia discursiva o una retórica.⁷⁰ Ernesto Laclau, se convierte en coextensivo con la noción misma de política y expresa: “Mostrar que el populismo no tiene ninguna unidad referencial porque no está atribuido a un fenómeno delimitable, sino a una lógica social cuyos efectos

⁶⁸ Márquez, M. *El eterno retorno del populismo en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

⁶⁹ Tirado, A. *La Política Exterior de Venezuela Bajo La Presidencia de Hugo Chávez: Principios, Intereses e Impacto en El Sistema Internacional De Posguerra Fría*. Universidad de Barcelona, 2015. p. 194-196.

⁷⁰ Márquez, M. *El eterno retorno del populismo en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012. p.140.

atraviesan una variedad de fenómenos. El populismo es, simplemente, un modo de construir lo político”. (Laclau, 2005: 11) ⁷¹

Los líderes populista y revolucionarios suelen repetir ciertos patrones mientras están en la silla presidencial como centralizar el poder, generar más burocracia, pero lo más común en el populismo es la nacionalización de industrias y la expropiación de instituciones privadas. Estas nacionalizaciones con la excusa de recuperar las riquezas del país en poder de extranjeros. Así como lo hizo en 1930 Lázaro Cárdenas en México, un patrón repetido por muchos populistas entre ellos Evo Morales en Bolivia, Rafael Correa en Ecuador, Hugo Chávez en Venezuela, entre otros. Con esta idea buscan devolverle al pueblo ese poder, al expresarle que son los dueños de importantes productoras nacionales, que ya no están en manos de oligarcas o extranjeros, pero realmente están ampliando su territorio de poder al apropiarse de las riquezas sin beneficiar al pueblo.

Por otro lado, estos populistas saben que los más pobres son el mayor porcentaje de electores. Los líderes sólo deben buscar inspirar al pueblo y llenarlos de esperanza con falsas promesas de cambio. Ahora el nuevo héroe reconocido por el pueblo se va a identificar como uno más de ellos, con su carisma dice ser uno más del pueblo, pero con voz para representarlos, la voz que hablará por los desvalidos, pobres, enfermos, amas de casa, adultos mayores, desempleados, obreros, madres solteras, entre otros. Es en este momento cuando ocurre el salto a la fama del líder entre

⁷¹ Laclau, E. *La razón populista*. FCE, México. 2005. p. 11.

los que viven en la miseria, pero tiene el poder de ponerlo en la silla presidencial, es la hora de defender a su héroe populista porque su victoria es la de ellos. Un líder populista que bien pudiera ser de gobiernos de izquierda o de derecha. Este tipo de discurso populista logró gran aceptación en el país, hasta el punto en que, dentro de la sociedad venezolana hasta el 2019, no ha calado otro tipo de discurso que no se fundamenten en gobiernos de tipo asistencialista. “El populismo se ancla en el imaginario político del venezolano, por lo que los valores de la cultura política han conservado una fuerte vinculación al carisma del líder, al mesianismo, a los ritos y al personalismo.” (Bermúdez y Martínez, 2000: 59)⁷²

Paramio (2006), con la intención de delimitar una izquierda populista de una que no lo es, clasifican a los gobiernos de izquierda a partir de un *continuum* que va, desde el “*socialismo democrático*”, hasta el “*populismo redistribuidor*” (Paramio, 2006). Partiendo de una noción general de populismo: “gobierno que introduce medidas sociales y económicas favorables a las mayorías”,⁷³ el autor considera:

Los gobiernos que más se acercan a esta categoría son Venezuela y Argentina, en la medida en que este modelo: (...) distingue a la sociedad entre sectores populares y oligárquicos, basa su discurso en la confrontación que pretende crear seguidores, no ciudadanos. Por otra parte, la dinámica política del populismo puede derivar fácilmente en políticas económicas poco o nada responsables, ya que su prioridad es la redistribución clientelar en lugar de la inversión y la transformación de la sociedad (Paramio, 2006: 72).

⁷² Bermúdez, E. y Martínez, G. *Hugo Chávez la articulación de un sentido para la acción colectiva*. En: Espacio Abierto, Vol. 9. 2000.

⁷³ Paramio, L. *Una nueva agenda de reformas políticas en América Latina*. Fundación Carolina-Siglo XXI, Madrid. 2006.

El populismo es un fenómeno más destacado en la izquierda latinoamericana, que ha sido una herramienta estratégica de los líderes políticos para llegar a sectores marginados. La izquierda se caracteriza por responder a rasgos populistas que en esencia nos es democrática. Ahora bien, Ernesto Laclau (2005) sostiene que no todo populismo es bueno o malo por definición dependerá del estilo del discurso y su contenido. La ruptura populista tiene lugar a partir de:

(...) la dicotomización del espacio social por la cual los actores se ven a sí mismos como partícipes de uno u otro de dos campos enfrentados. Implica la equivalencia entre las demandas insatisfechas, la cristalización de todas ellas en torno de ciertos símbolos comunes y la emergencia de un líder. Esto no anticipa nada acerca de los contenidos ideológicos del viraje populista (...) Construir al pueblo como actor colectivo significa apelar a “los de abajo”, en una oposición frontal con el régimen existente. Esto implica que, de una forma u otra, los canales institucionales existentes para el flujo de las demandas sociales han perdido su eficacia y legitimidad, y que la nueva configuración espacio público. Esto no anticipa, desde luego, nada acerca de los contenidos ideológicos del viraje populista. Ideologías de la más diversa índole –desde el comunismo hasta el fascismo– pueden adoptar un sesgo populista. En todos los casos estará presente, sin embargo, una dimensión de ruptura con el estado de cosas actual que puede ser más o menos profunda, según las coyunturas específicas (Laclau, 2006: 56-57).⁷⁴

En esta perspectiva el debate populista toma otro giro donde la política describir su tendencia, el autor expresa el proyecto bolivariano se identifica con la ruptura populista, donde tiene lugar el desplazamiento de los de los grupos políticos tradicionales en función de construir un nuevo autor, “cuyo símbolo es el bolivarianismo y cuyo emergente es Hugo Chávez” (Laclau, 2006:56).⁷⁵ En

⁷⁴ Laclau, E. *La razón populista*. FCE, México. 2005. p. 56-57.

⁷⁵ Laclau, E. *La deriva populista y la centroizquierda latinoamericana*. 2006. p. 56.

ese caso, existe una izquierda bolivariana que busca construir un nuevo actor político y legítimo. Al utilizar Hugo Chávez las palabras Pueblo, Patria y Nación, intenta legitimar la identidad nacional que definitivamente está dentro del proyecto bolivariano. Los movimientos de izquierda apelan a la necesidad de justicia social y su resolución política, la asignación de recursos al pueblo, cambios y replanteamientos de la soberanía, el dominio de Estado y su estructura organizacional, nuevos roles políticos populares que generen inclusión y participación.⁷⁶ Todos estos elementos construyen el movimiento y partido que se autodenominan de izquierda, para generar una respuesta del pueblo en ese camino al cambio social.

En América Latina han resurgido el movimiento populista como respuestas a las crisis generadas por las políticas neoliberales y de libre mercado, que dejaron decepción en el pueblo. Chávez con el socialismo del siglo XXI, busca concretar este proyecto de revolución socialista, se muestra como una idea innovadora y de gran alcance. Después de ganar elecciones, lo que consigue es mantenerse en el poder y esto se consigue por su discurso populista hacia los seguidores, continúa su discurso de líder mesiánico que los sacará de la pobreza y que está haciendo algo por ellos, mantiene contacto directo cara a cara con el pueblo, a través de su programa dominical y además, satura su política con su presencia en los medios. El clima polarizante lo mantiene en sus discursos y crea enemigos reales e imaginarios. Con estas posturas se conceptualiza a profundidad el populismo, lo que ha permitido desarrollar un criterio más claro. Para algunos autores el populismo es una manera de comunicarse, un arma política, pero el carisma es lo que emerge a los líderes, los populistas son carismáticos es más no hay populismo sin carisma.

⁷⁶ Álvarez, M. *El Proyecto político Bolivariano de Venezuela. Génesis y Trayectoria (1982-2008)*. Tesis Doctoral. México, 2009. p. 21-24.

Aunque no se han declarado ni autoproclamado como populistas, después de definir este término y según politólogos se les calificó populistas a los Gobiernos de Hugo Chávez y Nicolas Maduro en Venezuela, Evo Morales en Bolivia, Luiz Inácio Lula Da Silva en Brasil, Rafael Correa en Ecuador, Daniel Ortega en Nicaragua, Cristina y Néstor Kirchner en Argentina. Su característica es tener un líder con matriz de izquierda y revolucionaria, Fidel Castro es el líder. La mayoría de estos populistas están siendo acusados por corrupción, autoritarismo y por llevar a sus países a crisis sociales y económicas con sus excesivos gastos. Se oponen a las políticas neoliberalismo como la inversión extranjeras. Dichos factores suelen dividir a la sociedad en dos grupos. El socialismo del siglo XXI, se relaciona al neopopulismo porque es una extensión dentro del término del populismo clásico por sus nuevas aristas.

El término neopopulismo surge como una nueva necesidad para referirse a gobiernos como el de Chávez por sus variantes ante el populismo, el neopopulismo es un gobierno con teorías marxista, su principal objetivo es apoyar a través el protagonismo político a los más pobres y desprotegidos. La fuerza ideológica del marxismo ya no es el fundamento principal pues se ha derrumbado en otros gobiernos, lo que hacen es más impuestos, nacionalizar recursos, expropiación, no pagar la deuda externa, todo esto lo que genera más pobreza. El estilo del populismo siempre se identifica en los discursos. Actualmente, la discusión del populismo está más vigente que nunca y esto por todos los cambios sociales que busca generar, los imaginarios nacionales son un resultado de ello.

2.2.2 Imaginario y populismo en el poder popular

Con Hugo Chávez en Venezuela se produjo un proceso desde el control del Estado que incluiría una alianza cívico-militar, en este punto se divide la alianza, sólo involucra al chavismo y los opuestos a ellos quedan excluidos. Este poder civil estará en manos de las comunas o consejos comunales, asambleas populares y los comités de defensa de la revolución, una vez organizadas estas poblaciones tendrán el aclamado poder popular. Chávez para darle poder al pueblo afirma que ha sido ignorado y explotado este sector por las élites y los oligarcas, incorpora la política de ampliación de poderes sociales y con estos analiza las libertades civiles y políticas. Las voces opositoras son anuladas, y Chávez cuenta con el apoyo popular. A este pueblo se le ha dado un poder condicionado, debido a que estas concentraciones populares tenían un tinte político, una participación y control del gobierno, lo que no es del todo un poder popular. Esta postura genera contrasentido, pues siendo una propuesta progresista no genera una verdadera participación activa y protagónica, entendida como la toma de decisiones colectivas de manera directa e indirecta y tendrán representantes legítimos. Esta participación debería ser espontánea y de libre crítica política, en vez de estar condicionada a las ideologías del Gobierno Bolivariano.

El poder popular tiene una larga historia en los movimientos socialista y los movimientos revolucionarios, entre sus antecedentes está la revolución francesa, hubo formas de organización popular y es importante tomarlas en cuenta de lo que fueron los debates de cómo ejercer el poder para evitar un poder igual al burgués. Posteriormente, con Marx se aborda a profundidad el análisis económico, pero el tema del Estado y de poder propiamente no lo abordó con la misma intensidad,

a través del manifiesto comunista⁷⁷ deja su perspectiva sobre las clases, de hecho expresa que “Ya dejamos dicho que el primer paso de la revolución obrera será la exaltación del proletariado al poder, la conquista de la democracia”. Marx hablaba de la democracia, pero no del poder ejercido por la clase trabajadora u obrera. Durante la comuna de París, los trabajadores se organizaron y es cuando Marx comienza a dirigirse, su texto donde reflexiona sobre esto en su texto La Guerra Civil en Francia, desde este momento elabora la idea de la dictadura del proletariado, es ese poder de la clase obrera que se centra en la destrucción del estado burgués. Marx dice en este texto de la Guerra Civil en Francia “Pero la clase obrera no puede limitarse simplemente a tomar posesión de la máquina del estado tal como está, y a servirse de ella para sus propios fines”. En este texto los trabajadores no pueden hacerse cargo de la maquinaria del estado, al contrario, hay que destruir la maquinaria del poder burgués y gestar un poder que desde que nace busque la extinción del estado, idea muy recurrente en Marx, quien analiza la dictadura del proletariado y que hay un tipo de poder dado a las comunas, en el que los cargos electos por sufragio eran responsables y recurrentemente revocables, los elegidos no se quedan fijos en el cargo.

La comuna de Paris le permite a Marx pensar en el poder como una acción no separada del pueblo, controlado por este. El poder popular en la revolución rusa, las masas populares las que en 1905 se instalan en parlamentos llamados los Soviets. Luego en 1917, Lenin lo retoma y los vuelve a instalar como mecanismo del poder, expresa que los Soviets son la única forma posible de gobierno revolucionario, es cuando dice todo el poder a los Soviets. Al relacionar la Comuna de

⁷⁷ K. MARX & F. ENGELS (1948) Manifiesto Del Partido Comunista. Digitalizado Para El Marx-Engels Internet Archive Por José F. Polanco en 1998. Retranscrito Para El Marxists Internet Archive Por Juan R. Fajardo En 1999.

París con este movimiento de 1917, con 40 años de diferencia podemos determinar que los revolucionarios no tienen una teoría del todo formalizada y terminada, ellos van a través de la experiencia con los sectores populares y la clase obrera a elaborar la idea del poder popular, lo que lleva a estos revolucionarios como Marx, Lenin y Los Bolcheviques, que teorizaron sobre la importancia de un poder en el pueblo. En el primer caso, la dictadura del proletariado dado al pueblo y a los obreros con la Comuna de Paris y en segundo caso a los Soviets. Son momentos muy importantes que dieron un impulso teórico político y social en la misma dirección. Y es que la lucha de clase y su experiencia con las masas es el centro del estudio como revolucionarios y socialistas. Tanto Marx como Lenin tratan de sistematizar esa experiencia de la comuna y los Soviets para extraer los elementos más destacados y desde esta propuesta teórica, es devolver a los organismos de poder lo que ellos mejoraron, estas bases se asientan desde una creación espontánea de los sectores populares en su momento. Su reflexión teórica rescata la creación y la modifica, con una nueva versión para evitar las burocracias y las deformaciones. Esta política revolucionaria sobre las experiencias con las masas, es para separar aquellos elementos anticapitalistas y revolucionarios, con la finalidad de reproducirlos en el espíritu.

Ahora bien, en las experiencias en América Latina, también hemos tenido una enorme experiencia de luchas de masas, obreras, indígenas, estudiantiles y de clases. En la revolución cubana, aunque no se da el poder popular, si inicia con la creación de un órgano de poder popular como el Comités de Defensa de la Revolución, llamados los CDR. Pero una experiencia más cercana se da en Ecuador, con los parlamentos populares provinciales y también está la revuelta

sobre todo la del año 2003 en Bolivia, donde crearon los cuarteles indígenas que fueron órganos de poder popular.

El poder popular no es un movimiento social, es un elemento fundamental de organización popular pero no necesariamente es una forma de poder popular. Las masivas movilizaciones sociales dadas en América Latina son instancias capaces de destruir el gobierno y neutralizar el modelo neoliberal pero eso no es considerado poder popular. Se han constituido órganos de poder popular países como Bolivia en 1970, cuando se creó la asamblea popular; también están las coordinadoras interfabriles de la clase obrera argentina en el año 1975, que surgen para enfrentar a la burocracia sindical que reprimía a los trabajadores. También agregamos a esta lista a los cordones industriales en Santiago durante el Gobierno de Salvador Allende. La importancia que le damos al poder popular en América Latina es que funcionan con poderes diferentes a los estatales, toman decisiones en lo productivo, organizativo y de poder desde el núcleo con su sistema propio. Estos movimientos han conquistado estos territorios y esa población organizada toma decisión sobre todo lo que se hace. En Venezuela, es la excepción pues es único proceso conocido que el gobierno apoye a estas experiencias, al promover la creación de las comunas, con el poder popular estos procesos son muy diferentes a otros.

Durante el Gobierno de Hugo Chávez, se busca producir cambios y se manifiesta con estos órganos de poder popular, también está el caso de Caracas, donde 300 edificios fueron tomados por el movimiento de pobladoras en el 2012. En México, la comuna de Oaxaca en el 2006, cuando

la población se organizó, tomó decisiones y ejerció un control de la ciudad durante seis meses y finalmente, también en México, el movimiento Zapatista en Chiapas como experiencia rural e indígena, organizada como formas de poder, las comunidades con sus micropoderes toman decisiones políticas, sociales, culturales y económicas. Un poder que se adapta para transformar a la sociedad, para la lucha por el proceso revolucionario.

El poder popular no es el estado, es la organización propia de los sujetos revolucionarios y tiene sus características particulares como sujeción al colectivo y a la rotación. Su relación con el estado de cooperación o de conflicto, siempre están en conflicto con el gobierno con la excepción del Gobierno de Hugo Chávez, lo que a su vez crea un conflicto, por su apoyo condicionado y dado al poder popular. El espacio entre el poder popular siempre estará presente por las demandas de un pueblo.

2.2.3 Héroes de la independencia venezolana resaltados por Chávez

La memoria histórica de un pueblo tiene en la independencia su desarrollo, lo que convierte a este acontecimiento en el eje principal del pasado común de un país. Para el pueblo venezolano el proceso de independencia comprende nuestra época más fascinante, por ser el tiempo de grandes hombres, con grandes ideales y destacado valor, hicieron posible la victoria de admirables causas que llenan orgullo de un pueblo y por supuesto se sentir patrio. Fue hasta el bicentenario que los venezolanos celebraron esta noción de libertad independencia del pasado porque se aprende una

misma interpretación de los hechos, es decir se conoce una misma historia. Estos hechos y sus personajes históricos enseñan en la escuela, fechas como el 19 de abril de 1810 se declaró la independencia, y que el 5 de julio de 1811 se firmó, el acta que sentenció la irrenunciable decisión de ser libres prueba de ello se cuenta con el referente de las pinturas de estos dos importantes sucesos retratados por los artistas plásticos Juan Lovera y Martín Tovar y Tovar. Esta acta de la independencia deja por sentado que se abolió para siempre la Monarquía bajo los valores de la igualdad de los individuos, la prohibición de la censura y la libertad de expresión. Consagra el principio constitucional y se opone radicalmente a las prácticas políticas, culturales y sociales que habían existido durante trescientos años en la América española.

La Declaración es notable por ser el primer caso de una Colonia española de América que declara su independencia absoluta. Asimismo, esta historiografía definió el eje central que radica en el proceso de libertad con una gran postura ideológica que se ha repetido y legalizado por dos décadas por los jefes de estado y su entorno. Los patriotas independentistas impusieron su versión, y utilizaron la historia como basamento ideológico al servicio del proyecto político que defendieron, iniciado en el mismo momento en que vieron con claridad la oportunidad de separarse de España. Por tanto, la historia patria cumple un papel ideológico puesto al servicio de los intereses del nuevo orden político que se estableció en Venezuela a partir del 19 de abril de 1810. Justificar la ruptura con el pasado colonial y su representación en el cine fue la premisa fundamental de esta historiografía, que convirtió a la libertad e independencia en el mito fundacional de la nación venezolana y en el punto que marca el inicio de la historia contemporánea del país y que la historia se encargará más adelante de reinterpretar estos momentos desde el discurso cinematográfico y llevar a pueblo versiones de los acontecimientos marcados dentro de

este contexto que se ha descrito. Las protestas, exigencias, reclamos, reivindicaciones del día a día son expresadas en el arte, tanto en la pintura como en medios masivos a través la televisión y del cine.

Se recurre a estos medios para contar una historia que representa una realidad social para que los espectadores se identifiquen, pues refleja su entorno al comparar indirectamente la revolución que lucha por encontrar la libertad, independencia, igualdad y justicia social. Se Habla de la independencia llena de lucha de poderes, sacrificios con marcadas divisiones entre clases sociales, problemas cotidianos como deficiencia o ausencia de servicios públicos, vivienda, educación, seguridad, empleo y salud. Estos son elementos resaltantes utilizados en los discursos de líderes populistas, lo que genera elogios del pueblo hacia su nuevo héroe como un nuevo salvador, alabados como el mesías y de esta manera logran conseguir seguidores, porque el pueblo es el que se identifica con su propuesta que expresan una solución a sus necesidades.

El líder buscará llenar este vacío, será a través de héroes de la historia que propiciará esta conexión con su pueblo. La representación de libertad y la construcción de un personaje como lo es el héroe independentista. Se enfocan en un hecho histórico resignificado en el discurso cinematográfico, se destaca en detalle la concepción de libertad, tanto del punto de vista extrínseco e intrínseco en la historia de Venezuela en el cine. Desde esta macro visión se busca demostrar que las películas biográficas sobre la imagen del prócer de la independencia Francisco de Miranda en sus dos versiones producidas en Venezuela en los años 2006 y 2007. La independencia como

el proceso más importante de la historia de una nación, porque se logra el cambio que permite al pueblo ejercer derecho a ser libre. Por ello, se resaltan los héroes de la independencia en la pantalla grande, se muestran seis filmes que representan líderes que luchan por la libertad, justicia social, e independencia de Venezuela.

Estos directores venezolanos se basan en circunstancias históricas y ambientan las escenas para mostrar una época determinada, siguiendo la línea del tiempo (ver fig. 4) iniciamos con el filme *Manuela Sáenz, la libertadora del libertador* (2000), de Diego Rísquez, es una historia de amor entre Bolívar y Manuela Sáenz en medio de su lucha por la libertad de América del Sur. Para el año 2006, este director también será el encargado de llevar al cine a otro héroe de la independencia con su filme *Francisco de Miranda*, biografía que un año después también sería representada en el filme *Miranda Regresa* (2007) por el director Luis Alberto Lamata. El héroe de la guerra federal venezolana del siglo XIX fue Ezequiel Zamora, el cineasta Román Chalbauld dirigió *Zamora* para el 2009. Esta línea del tiempo se completan con los filmes sobre Simón Bolívar, el primero *El Libertador* del director Alberto Arvelo, es año 2013 y fue estrenada en Venezuela para el 2014. Y finalmente, la película *Bolívar el hombre de las dificultades*, estrenada en agosto 2013 del cineasta Luis Alberto Lamata.

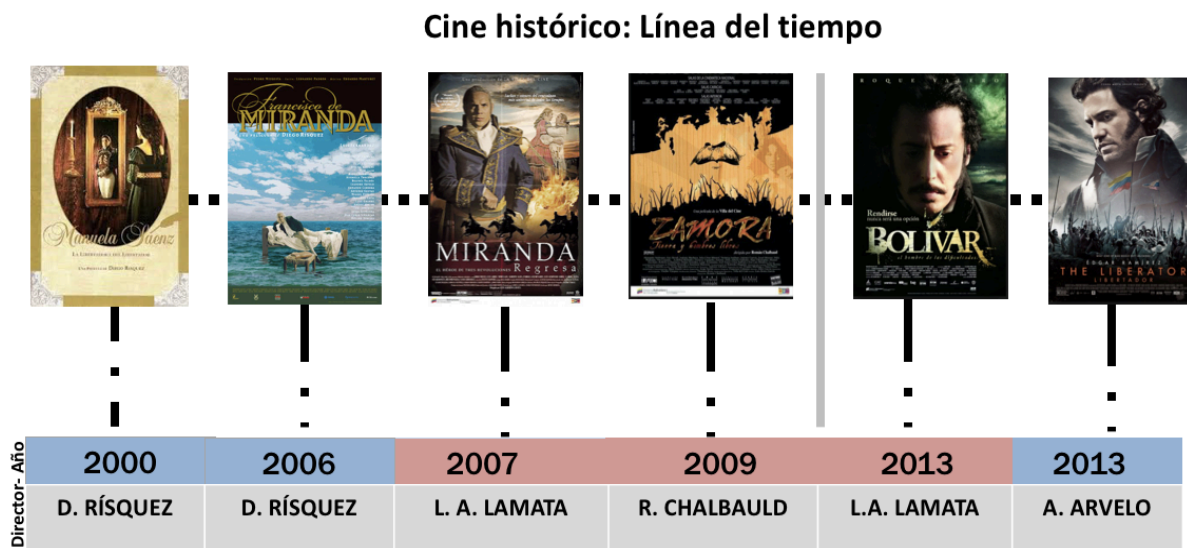


Fig. 9. Héroes históricos resaltados por Hugo Chávez.

Hugo Chávez falleció en marzo del 2013 y no estuvo presente para los estrenos de los filmes sobre Bolívar pues para la fecha estaban en posproducción. Se colocan en esta línea de tiempo por ser el héroe histórico más resaltado por él, además de que las producciones fueron financiadas o cofinanciadas por la Villa del cine, Institución del Gobierno Bolivariano de Venezuela. Se observan (fig. 9) las seis producciones sobre héroes independentistas, siendo los cineastas Diego Rísquez y Luis Alberto Lamata los que repiten en estas producciones de corte histórico. Se delimitan las películas con dos colores, azul con inclinaciones ideológicas por parte del director en contra del Gobierno Bolivariano y el color rojo por las posturas del cineasta a favor del chavismo, estas producciones fueron encargadas a los directores y financiadas en mayor porcentaje por la Villa del Cine.

En este apartado se refiere a la historia, y como vimos también a su protagonista, el personaje que se encargará de trazar y crear cada uno de estos episodios, una de las definiciones de héroe es la de Konigsberg (2004:254) “Personaje masculino principal en una novela, obra de teatro o película con quien el lector o el espectador simpatiza y se identifica. A esta figura también se le llama protagonista”.⁷⁸ Una definición que centra al protagonista en el género masculino y que será el encargado de transmitir al público su esencia más emotiva para lograr conquistarlo. Existe muchos tipos de héroes que además pasan por diferentes etapas para cumplir sus propósitos, Sánchez Escalonilla (2002) hace siete propuestas de los acontecimientos por los que transitan el héroe y los personajes:

Búsqueda: el personaje se encomienda a la búsqueda de algo que necesita, ya sea físico, o emocional. Consiste en la búsqueda de un objeto preciado e importante por la razón que sea.

Aventuras: el protagonista decide vivir nuevas experiencias y emociones por el placer de vivirlas, aunque no existan motivaciones demasiado profundas.

Rescate: el protagonista inicia un viaje para rescatar a alguien privado de su libertad. Por tanto, debe haber un claro antagonista, cuyas acciones se desarrollarán paralelamente a las del héroe.

Persecución: el protagonista trata de escapar en todo momento: (...) tratan de escapar de un peligro que les acosa, convirtiendo la aventura en una pesadilla. (Sánchez-Escalonilla, 2002: 67)

Huida: los personajes se fugan de un lugar premeditadamente.

⁷⁸ Konigsberg, I. *Diccionario técnico akal de cine*. Madrid: Akal. 2004. p. 254- 258.

Venganza: uno de los grandes temas, y a la vez uno de los grandes motores de personajes

Enigma: el protagonista dedica sus esfuerzos a desenmascarar misterios. Resuelven acertijos, y la inteligencia y la astucia se hacen importantes en los héroes.

Al comprender los misterios, el héroe demuestra así su superioridad con respecto a los demás. Sánchez Escalonilla (2002) muestra con estas siete etapas versión más común en la presentación de un héroe⁷⁹. Pero que pasa con un héroe más específico como el héroe histórico, que construyó su propio camino y que no necesariamente pasó por estas siete etapas de Sánchez. Estos héroes representados en el cine se involucran con un contexto y personajes reales o de ficción, pero en su mayoría buscarán apegarse a la historia que representan. A ejemplo de ello, en los filmes sobre la independencia de Venezuela el contexto va a situar al espectador. Durante el gobierno de Chávez se buscó resaltar a héroes de la independencia, propone cambios no sólo en el ámbito de las artes plásticas y lo cinematográfico, sino también una revisión de la historia general de Venezuela y la geografía.

Un héroe de la historia tiene conexión directa con el pueblo y lucha por la patria, es el precursor de hechos históricos importantes de un momento que trajo cambios y transformaciones sociales, políticas o económicas para un Estado o nación. El héroe histórico remite a un pasado

⁷⁹ Sánchez- Escalonilla, Antonio. *Guion de aventuras y forja del héroe*. Barcelona: Ariel. 2002.

real o ficticio, pertenece a un mundo externo de la realidad o de lo imaginado. Como lo ejemplifica Gil Ruíz (2014):

Históricos: como personaje, Máximo alude a las clases sociales existentes en la antigua Roma, tanto en cuanto a su rol en el ejército, como al que ocupa como esclavo. Es una historia ficticia enmarcada en un entorno histórico real; Máximo se muestra como referente ficticio del modo de vida de esa época; época del emperador Marco Aurelio.⁸⁰ (Ruíz, 2014: 344)

La mayoría de estos personajes han salido victoriosos de guerras, y se califican como patriotas. Las figuras heroicas de Miranda, Bolívar y Zamora son representadas en el cine, y personajes de la independencia más destacados durante el gobierno de Chávez. Francisco de Miranda, al igual que el Libertador Simón Bolívar, son personajes que han pasado por cientos de interpretaciones, tanto en la literatura como en la pintura y el cine. El filme *Bolívar el hombre de las dificultades* (ver fig. 10) fue llevado en el 2013 a la pantalla grande por el cineasta Luis Alberto Lamata, el mismo director del filme *Miranda Regresa* (2007). El filme *El Libertador* (ver fig. 11) del director Alberto Arvelo también se estrenó en el 2013, esta elogiada por su gran producción, se dispuso para su realización unos 50 millones de dólares y fue una coproducción entre Venezuela y España, se rodó en siete naciones y contó con financiamiento del Gobierno de Chávez. El actor Edgar Ramírez representa a Bolívar. Ahora bien, el filme *Bolívar*, está basado en las dificultades que tuvo que pasar Simón Bolívar durante los años 1815 y 1816, protagonizada por Roque Valero, un actor influyente en el círculo del chavismo y cercano a Hugo Chávez, en *Bolívar*, hay

⁸⁰ Ruíz, G. *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos*. Universidad Complutense de Madrid, 2014. p. 344-351.

estereotipos marcados pues refleja una ideología chavista, es notorio que fue financiada por el Gobierno de Chávez, a través de la Villa del Cine en cooperación con el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas. *Bolívar* presenta al héroe que decidió luchar por la liberación de los esclavos y para lograrlo debe enfrentarse a sus propios hombres.

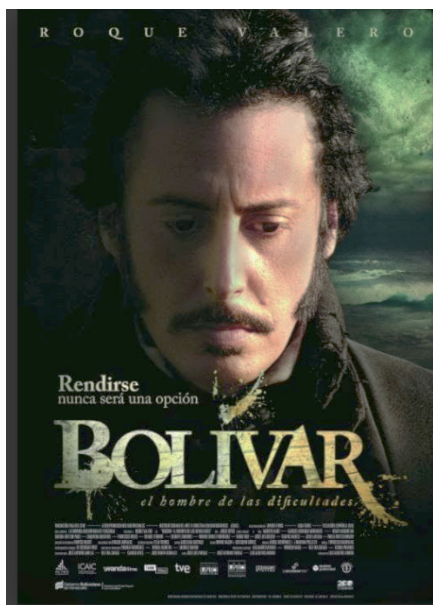


Fig. 10. Filme: *Bolívar* de Luis A. Lamata (2013).



Fig. 11. *The Libertador*, Alberto Arvelo (2013)

Ambos filmes muestran un Simón Bolívar súperhéroe que pelea con su espada contra los villanos y logra vencerlos mientras pronuncia sus consignas. Bolívar con sus estrategias militares sale victorioso tanto en tratados, como en importantes batallas. El personaje representado es un héroe histórico de la independencia, es militar como la figura pública de Hugo Chávez al igual que Bolívar posee liderazgo, autoridad, pero también admiración por parte del pueblo. Langue (2009) considera:

El entendimiento de la autoridad por parte del héroe, el trasfondo constante de la mentalidad en la cual se formó es, por ende, otro punto clave de esta aproximación en términos de representaciones políticas y sociales. La autoridad la ejerció de hecho y sin trabas casi hasta el final de sus días. Por todas estas razones, el mismo Marx le tuvo poco aprecio a la figura y a la acción pública del Libertador.⁸¹ (Langue, 2009: 248)

La reconstrucción de la patria de Bolívar fue la idea retomada por Hugo Chávez, que utilizaba recurrentemente en sus discursos frases de estos héroes de la patria. En proyecto bolivariano⁸² incluye en gran parte la ideología política, social y cultural de Venezuela. “La omnipresencia del culto bolivariano, la arraigada posición del mito afín en el imaginario político venezolano” Estos héroes de la historia son reconocidos y por ello, la intención del Gobierno de Chávez de llevarlos a la pantalla grande. Francisco de Miranda es entonces un héroe militar y popular, algunos de sus rasgos es su participación en tres revoluciones por lo que se debe mencionar fue un destacado general. La intención de mostrar en la pantalla grande un héroe que además es militar al igual que Hugo Chávez. En su investigación sobre héroes militares o populares Millones Martínez (2009) sostiene una pieza clave en la representación para la reconstrucción del imaginario nacional:

⁸¹ Langue, F. *La Independencia de Venezuela, una historia mitificada y un paradigma heroico*. Anuario de Estudios Americanos. Sevilla, España. 2009. p. 245-276.

⁸² Álvarez. A. *El Proyecto político Bolivariano de Venezuela. Génesis y Trayectoria (1982-2008)*. México. 2009. p. 10, “Otras investigaciones se han concentrado en examinar el proyecto bolivariano a la luz de la evolución histórica de la esfera política venezolana. Dentro de ellas, es importante destacar las realizadas por Luongo (“De Herrera Campins a Chávez”), y Vivas Terán (“El proceso de transformación del sistema político de Venezuela (1959-2004)”). Para esta tendencia, resulta relevante definir los factores históricos que influyeron en la llegada de Hugo Chávez al poder, así como los cambios que este acontecimiento suscitó en la dinámica del sistema político”.

Algunos intelectuales cuestionaron el empleo de un héroe nacional con fines partidarios y subversivos. De acuerdo, a esas críticas se estaría tergiversando una de las funciones de los héroes patrios: integrar ciudadanos, difundir valores, cimentar una identidad nacional. Esta preocupación expresa un problema frecuente en torno a la legitimidad simbólica de las figuras heroicas: tienen varios significados que pueden ser explotados por diversos grupos e intereses.⁸³ (Millones, 2006: 49)

La representación de un héroe militar nacional como lo es Miranda en el cine será estrategia para cimentar una identidad nacional como lo afirma Millones (2006) en su investigación. Hugo Chávez se apropia de este personaje y lo considera un héroe de izquierda, además de expresar que Miranda es un gran socialista, toda esta construcción a su vez, llama a la unificación de lo civil con lo militar y ahora las fuerzas armadas son revolucionarias y bolivarianas. El militarismo indica autoridad, jerarquía, respeto, pero sobre todo el Miranda un héroe militar, que llega al poder para tratar de permanecer en el, muy semejante al personaje también militar, llamado por sus seguidores comandante supremo se trata de Hugo Chávez en Venezuela y quien buscará representarse años posteriores en el filme.

Finalmente, se observó como los héroes históricos Simón Bolívar, Francisco de Miranda, Manuela Sáenz, Ezequiel Zamora, entre otros, se convierten en próceres bolivarianos, todos guiados por el ideario de Bolívar están relacionados directamente con el proceso independentista

⁸³ Millones Maríñez, I. *El mariscal Cáceres: ¿un héroe militar o popular? Reflexiones sobre un héroe patrio peruano Iconos*. Revista de Ciencias Sociales. Ecuador núm. 26, 2006, p. 47-57. Entre la historia y el uso falaz del pasado”, el diario *El Comercio* publicó un artículo del historiador Héctor López Martínez (2005). También en ese contexto, y destacando que “Cáceres es un patrimonio de todos los peruanos” y no de un grupo político, escribió el historiador Nelson Manrique (2005).

en Venezuela y por ello, forma parte de la historiografía e iconografía de la nación. Estos héroes, son los precursores, liberadores y defensores de la justicia, libertad e independencia. Thomas Carlyle citado por Langué (2014):

Thomas Carlyle exponente de la teoría del héroe (desde el año 1843), la que sirvió de andamio a Venezuela para construirse como nación. Se convirtió en una referencia identitaria obligada para el Estado venezolano en las postrimerías del siglo XIX, a partir de la repatriación de sus restos en 1842 y luego, durante el gobierno positivista de Guzmán Blanco, con la celebración del natalicio del Libertador. El matiz conservador del ideario bolivariano. (Langué, 2014 :254)⁸⁴

2.3 La propaganda se convierte en arte: pintura y el cine

La relación entre arte y la política es muy común, son los gobernantes se han servido del arte para fortalecer y perdurar en el poder. El poder de un imperio representado en grandes estructuras arquitectónicas como las pirámides de Egipto o el Coliseo Romano, ambas símbolo de poder. La propaganda también presente en lo pictórico, en la Edad Moderna es conocida por la participación

⁸⁴ Citado por Frederique Langué, *La Independencia de Venezuela, una historia mitificada y un paradigma heroico*. P.254. 2014. Thomas Carlyle: *De los héroes*, México, Cumbre, 1978. Pedro Enrique Calzadilla: “Las ceremonias bolivarianas y la determinación de los objetos de la memoria nacional en Venezuela”, *Tierra Firme*, vol. 22, núm. 86, Caracas, 2004. Nikita Harwich Vallenilla: “Un héroe para todas las causas. Bolívar en la historiografía”, *Iberoamericana*, III-10, Madrid, 2003, pp. 7-22. María E. del Valle de Villalba: “El culto al héroe en la enseñanza de la historia: Germán Carrera Damas”, *Letralia*, XI-n.o 158, <http://www.letralia.com>. Miguel Acosta Saignes: *Acción y utopía del hombre de las dificultades*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.

del coleccionista de las cortes en Europa. Para el siglo XVII con el grabado de reproducción se comienza a propagar la fama y talento de un artista, lo que conlleva a una retribución económica con los encargos que esta reproducción logró.⁸⁵ Durante el siglo XX se muchos cambios incidieron en el aumento de la propaganda para uso político. Se utilizó este poder visual para llegar e influenciar a la mayor cantidad de personas posible. Es por ello, que tanto en el discurso del cine como en la pintura se encuentra lo propagandístico. Este discurso legitima y reproduce a las masas la ideología. En este espacio se muestran como los gobiernos en su mayoría totalitarios han recurrido al cine propagandístico.

En el cine se dio la famosa nuevas olas de los años setenta, posterior a la Revolución de Mayo o Mayo Francés, se consolida el género de cine político, diferente al cine de propaganda que estaba condicionado por un régimen o gobierno. El cine político tiene funciones opuestas al propagandístico, debido a que este cine va a denunciar el poder del sistema político y social según las posturas ideológicas que estén subordinados a un gobierno. Estas películas además de ser un documento histórico también son importantes por sus estudios según el momento histórico en el que se filmó. Por ello, al analizar este género de cine político es relevante estudiar tanto el contenido de la película como su contexto. El montaje, los actores, el guion, los contextos de producción y por supuesto de elaboración del guion.

⁸⁵ Carrera, P. *Arte y Propaganda. Coleccionando la historia política del siglo XX*. Analiza los Disponible en: <https://www.iberlibro.com/arte/propaganda/index.shtml>

Los filmes con predominante enfoque propagandístico, tienen una carga ideológica de manera indirecta, el subtexto de su mensaje es subliminal. Por ello, muchos elementos deben analizarse desde su contexto externo.

2.3.1 Filmes como método propagandístico ideológico

Cuando se quiere controlar a las masas es el cine una herramienta idónea, este es el caso de los gobiernos absolutistas o regímenes totalitarios que quieren llegar de manera directa al espectador. A ejemplo de ello, es el cine de propaganda durante la Segunda Guerra Mundial, para este momento el cine propagandístico era mucho mas evidente. Se hizo una acotada selección de filmes para entender la propaganda política en el cine. *El acorazado Potemkin* (1925) un filme de Sergei Eisenstein, película de gran importancia por la teoría del montaje y una nueva propuesta al transmitir emociones con la cámara. Es clara la propaganda, aunque no es reconocido este filme por su mensaje político de la revolución rusa en 1905, realmente es recordada por las actuales escuelas de cine por su gran expresividad y secuencia en el montaje que hace de este filme una gran obra de arte cinematográfica.

El cine soviético, con Sergei Eisenstein como principal exponente en esta primera etapa, gestará obras que actuarán de soporte de legitimación del nuevo régimen y su ideología. La Huelga, 1924– o que servirán para trasladar a la pantalla la revolución bolchevique –Octubre, 1928–, con toda la carga propagandística que esto conlleva. (Argudo, 2015: 7).⁸⁶

⁸⁶ Antonio Argudo Álvarez. *Hollywood y propaganda ideológica durante la era Reagan (1981 – 1989)*. Universidad de Barcelona, Ciencias Políticas y Administración. 2015. p.7.

La intención propagandista es obvia al magnificar la figura de Hitler, exaltar su poder ante lo militar y civil como en la película *El triunfo de la voluntad* (1935), es un filme de Leni Riefenstahl, fue encargado directamente por Hitler, este documental muestra al partido nazi en su mayor apogeo, se realizó en Nuremberg en 1934. Logra captar el discurso político del líder nazi. Este filme realmente logró su intención de llegar a las masas. Por otra parte, los republicanos se impusieron con el cine para convencer al pueblo que termina cayendo ante el fascismo, como en el filme *Tierra de España* (1937) un filme de Joris Ivens, muestra los turbulentos y violentos momentos de la Guerra Civil de España .

Se demuestra como el cine a través de su discurso propagandístico ha sido utilizado por los regímenes totalitaristas. El nacional- socialista alemán; durante la guerra civil en España, por el régimen italiano, o bien, por los soviéticos en su momento utilizaron lo cinematográfico “para legitimar y reproducir su ideología entre la masa social” (Argudo, 2015: 7).⁸⁷ *El gran dictador* (1940) Chaplin logra representar una historia de un dictador, pero con humor y drama, es antinazi, aunque es propaganda es con un uso inverso con respecto al discurso porque no busca doblegar e imponer una ideología a las masas, sino al contrario es una alegoría a la libertad. (Ver fig. 12 y 13).

⁸⁷ Antonio Argudo Álvarez. *Hollywood y propaganda ideológica durante la era Reagan (1981 – 1989)*. Universidad de Barcelona, Ciencias Políticas y Administración. 2015. p.7.



Fig. 12. Filme: El gran dictador (1940)



Fig.13. Escena: El gran dictador (1940)

Todos estos filmes de propaganda realizados durante las guerras o con temáticas sobre guerras, muestran su poder a través de grandes concentraciones de soldados, armamento y vehículos de guerra. En estos filmes hay tanto de propaganda documental como de ficción. La propaganda es una gran arma psicológica y de manipulación para los soldados y civiles, la idea de invasión que les autojustifica en los hechos para asesinar, luchar e invadir otros territorios. El sacrificio por la patria es una idea que los estimula a luchar contra el enemigo en un modelo político- social e ideológico como legitimador.

Muchos filmes propagandísticos son utilizados por los gobiernos o regímenes como uso interno para preparar a sus soldados o para documentalizar los escenarios de guerra. En norteamérica este género de cine es dominante, estos eventos son reflejados en la pantalla grande para generar una falsa idea de enemigo externo, incorporando mayor seguridad y justificando la necesidad de estar armados y unidos al servicio de país, los militares representan el poder

norteamericano en pro de la defensa de la nación y luchan contra esta amenaza visto en el cine de ficción. Los enfrentamientos son contra el terrorismo, el eje central estará ligado al héroe patriota o ciudadano ejemplar que salva al país de un inminente colapso. La situación política y social es reflejada desde la grandeza de la nación, el himno nacional y la bandera norteamericana son símbolos propios del cine de propaganda. Los cineastas de Hollywood durante la segunda guerra mundial, rodaron varios documentales dirigidos a soldados, la mayoría eran informativos, sobre estrategias de guerras, tipos de armamento y sus funciones, entre otros temas relacionados con la guerra que servían para prepararlos para el campo. Esta investigación no busca hacer un listado de todos los filmes de propaganda en norteamérica u otros países, sino asentar las bases de la importancia de su estudio y sus abordajes, aclarar que existió este proceso de construcción de la representación del discurso propagandísticos y que Estados Unidos fue influente en su momento en la cartelera. Al acercarnos a este cine en Estados Unidos, también se da el carácter persuasivo, aparece el cine bélico con Frank Capra con *Why We Fighth* (1942), estos documentales fueron encargados por el gobierno de Estados Unidos, para explicarle a los ciudadanos y soldados la importancia de pelear en la segunda guerra mundial. Entre las películas más destacadas está *The Battle of Midway* (1942) de John Ford, *Menphis Belle* (1944) de Wyler, *Lifeboat* (1944) de Hitchcock, entre otros. Ahora bien, la ideología estará presente en estos filmes por su tendencia propagandística, en la mayoría de las producciones se presenta de manera explícita, la guerra es claro ejemplo para demostrar como lo ideológico es evidente, la propaganda es clara. Se justifica la idea de que la guerra es necesaria y hay que luchar contra los enemigos, hay que ser valientes y leales. La figura del enemigo es recurrente en este discurso propagandístico y un elemento necesario en el cine de ficción en Estados Unidos.

2.3.2 Construcción del cine patriótico y la propaganda durante el gobierno de Hugo Chávez

En este apartado se analiza brevemente el discurso de Chávez como recurso propagandístico. El gobierno de Hugo Chávez en su llamada revolución cultural crea para el 2005 el Ministerio del Poder Popular, anteriormente llamado Consejo Nacional de la Cultura y ahora como Ministerio de Estado. Para el 2007, crea la Fundación Centro Nacional de Historia (CNH), esta institución se encarga de la difusión de procesos históricos, memoria y cuenta de la producción nacional, y la construcción colectiva de la nación venezolana.⁸⁸ Ahora bien, muchas acciones políticas e ideológicas influyeron en la propaganda de Hugo Chávez, estas acciones iniciaron con sus campañas presidenciales y las elecciones ganadas en su momento, lo que conllevó a apropiación de una imagen visual ideológica bolivariana y chavista. Chávez como líder sostuvieron por años el programa por radio y televisión titulado *Aló Presidente*⁸⁹ un programa transmitido todos los domingos, Hugo Chávez encontró acercarse a su público de una manera mas directa. El pueblo podía tener contacto con él con sólo marcarle por teléfono. Chávez con este programa logró establecer relaciones internacionales, demostrar sus relaciones públicas y estatus ante el escenario nacional e internacional. En varias oportunidades llamó durante su programa en vivo por vía telefónica a mandatarios como Fidel Castro, Cristina Fernández, Luiz Lula Da Silva, Evo Morales,

⁸⁸ Calzadilla, Juan. *Rostros y Rastrros de un Líder Hugo Chávez Memoria de un Pueblo*. Archivo General de la Nación y el Centro Nacional de Historia. Venezuela: Caracas, 2013. P. 10.

⁸⁹ Programa se transmitió por primera vez el 23 de mayo de 1999, tres meses después de Chávez haber llegado al poder, este programa se emitió en el canal del gobierno. En muchas oportunidades se ampliaba la frecuencia a cadena nacional. La cobertura de este programa iniciaba a 11:00 am, y se extendía de cuatro a siete horas. La intención de este programa es conectar al público con Hugo Chávez, el televidente podía hablar con el presidente por medio de llamadas telefónicas y dicha platica se escuchaba en vivo. Luego este programa cambió formato, se encargaba de hacer anuncios de proyectos, misiones, ayudas y usualmente mostraban todos los logros del gobierno. El público se interesaba en ver como se resolvían problemas nacionales y se tomaban medidas importantes. El presidente hacia cambios en vivo de los cargos de sus directivos o bien, podía dar anuncios importantes en materia económica. El 29 de enero del 2012 fue la última transmisión de Aló Presidente debido al cáncer que tuvo Chávez.

Rafael Correa, entre otras figuras políticas, artísticas y deportistas. Hizo de *Aló Presidente* un programa mediático con participación de presidentes aliados y activos en sus cargos, lo que acentúa alianza entre gobiernos y es una estrategia de poder como líder para unir a América del Sur y a su vez, liberarse de las ataduras imperialistas refiriéndose a Estados Unidos. Para el 2007, el presidente de Ecuador Rafael Correa también presenta su programa semanal de radio y televisión. En Rusia por su parte, disponían de un espacio mediático con Vladimir Putin lo llamaba “Conversación con Putin” este era un programa anual. El formato del programa atendía las peticiones de un pueblo que necesita acercarse a su líder, volverlo mas humanizado, ahora es accesible y se convierte en uno mas que sí los escucha. En ese sentido, Hugo Chávez toma importantes decisiones políticas mientras se transmitía este programa en vivo, algunas eran decisiones militares. Durante su programa número 306 de *Álo Presidente*,⁹⁰ expresó “ordeno de inmediato que se retiren de la embajada de Venezuela en Colombia, movilizar tropas a la frontera de Venezuela con Colombia, en respuesta al ataque colombiano a las FARC en Ecuador, Chávez afirmó que apoyaría a Ecuador en cualquier circunstancia⁹¹. Las relaciones diplomáticas de Chávez se vieron comprometidas por sus palabras provocadoras y rebeldes con sus discursos de lucha de clases e igualdad social. Con su programa fue tildado de reality show que busca conflicto con lideres de otras naciones que se oponen a su ideología. Y es que Hugo Chávez se declara antiyanqui (se opone a las políticas neoliberales de Estados Unidos), lo que le abrirá las puertas en sus relaciones con China e Irán. Esta intención de realizar una conexión directa con su audiencia

⁹⁰ El mandatario en su programa nro. 306, dice que ha estado conversando con Rafael Correa sobre el conflicto entre Ecuador y Colombia. Además, Chávez expresa que “Álvaro Uribe es un lacayo, mentiroso, presidente de una mafia, un paramilitar que tiene un narco-gobierno y es un criminal” y sostiene que “Uribe hace lo que le manda a decir Bush y dirige una banda de criminales” Disponible en YouTube: minuto 1:51:01 <https://www.youtube.com/watch?v=VmPQdGL83FE> Consultado el 25 de abril de 2018

⁹¹ Obel Mejías Valdez, Yolimer (2 de marzo de 2008). *Presidente Chávez ordena movilización de tropas a frontera con Colombia*. El Universal. Consultado el 18 de octubre de 2016. http://www.eluniversal.com/2008/03/02/chcol_ava_presidente-chavez-or_02A1400879.shtml

hace que tenga poder por su forma de comunicarse, sus discursos son propagados en diferentes formatos por los medios.

El chavismo se convierte en un fenómeno social que se magnifica en la televisión. Este apoyo a Chávez era comúnmente representado por las multitudinarias concentraciones que lo respaldaban. Lo que también convierte a Venezuela en un país polarizado, dividido por las posturas ideológicas encontradas. Pero Chávez tildado de ser el responsable de esta separación social por exponer en sus discursos temas polémicos que causan esta ruptura social. Durante su mandato censuró algunos diarios impresos y no renovó la concesión a un importante medio televisivo como lo es Radio Caracas Televisión. Este hecho significó en gran medida una censura por parte del gobierno y a su vez, una declarada falta de libertad de expresión por parte de la oposición. La construcción de la imagen de Chávez como persona y su gobierno cambia desde este momento, cuando tiene problemas con varios medios de comunicación internacionales como norteamericano CNN y el canal de noticias colombiano NTN24. La transmisión de los discursos de Chávez se acentúa en los medios oficialistas gubernamentales, para el 2007 su gobierno utiliza la frase “hegemonía comunicacional” para anunciar su propósito de ampliar el espectro en mayor cantidad de medios.

Hugo Chávez durante su presidencia estuvo favorecido por las encuestas, como presidente gozaba de alta popularidad. Algunas encuestadoras venezolanas como Datanálisis para el 2009, registraron una baja en su popularidad, sin embargo a pesar de la baja seguía siendo el favorito.

La prospección de Chávez con políticas era de estar siempre en campaña ante su pueblo, lo que genera un rechazo por parte de la oposición. Por ello, se dice que es una figura populista y polarizante. Naim afirma (2001):

Chávez ha tenido mucho éxito en acumular poder y puede que no reconozca la necesidad de cambiar una que hasta ahora le ha servido muy bien. Aún así, Chávez no sostuvo políticas eficientes que pusiera la economía estable, tampoco presentó reformas que mitiguen la pobreza y reduzcan la desigualdad social, al contrario, condujo al país hacia un decaimiento que está causado más por la ideología, lo que llevó a la incompetencia en muchos sectores públicos. Como líder político no identificó las competencias en sus colaboradores, el éxito de un gobierno está relacionado a reclutar personal preparado para dicha tarea. Naim (2001)

Hugo Chávez como figura política es construido con acciones muy marcadas con la propaganda y su discurso populista. Los hechos históricos durante su gobierno también generan cambios para un pueblo que lo conoce desde un golpe de estado, referéndums, reelecciones presidenciales indefinidas, enmiendas constitucionales, elecciones democráticas, entre otros. Todos estos aspectos llevan a esta figura a estar presente para el pueblo, ahora Chávez es el líder que representa al pueblo, y que tiene enemigos declarados por él a los que llama “oligarcas, imperialistas, vende patria, yanquis o pitianquis”⁹² El descalificar, degradar y desmoralizar a los que se oponen a su

⁹² El creador del modismo fue el poeta puertorriqueño Luis Llorens Torres (1876 - 1944). En Venezuela el vocablo fue introducido en las décadas de 1940 y 1950 por Mario Briceño Iragorry, quien en artículos publicados solía utilizarlo. Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, un "pitianqui" (vocablo masculino, despectivo y propio de Venezuela), viene del francés, 'petit' y de yanqui, y significa "imitador del estadounidense". Hugo Chávez utiliza este término reiteradamente en sus discursos denomina a los opositores de esta manera, es una para despectiva para señalar a este grupo de personas que no están de acuerdo con su gobierno. Un 'yanqui chiquito', es mucho más que esta parca definición. Es un "vendepatria", "arrastrado", "oligarca" "lleno de amargura", sinvergüenza y anti-revolucionario. Consultado el 13 de abril de 2017 en diario digital noticias info 7 <http://www.info7.mx/seccion/chavez-crea-un-nuevo-enemigo-en-venezuela-los-pitianquis-/357502>

gobierno con términos peyorativos es una estrategia en su discurso, pues los minimiza y lo que genera una repetición de conducta en sus seguidores.

Chávez es una figura que irrumpe con el pasado político de Venezuela y que con el paso de los años fue perdiendo popularidad entre sus seguidores. Como personaje político se configuró en un escenario cada vez más complejo e inestable económicamente. La identidad nacional se define por los colores rojo para el chavismo y azul para la oposición. Según la ideología política se divide también espacialmente a una familia, vecinos, comunidades o una región del país. Lo que ha ocasionado intolerancia ideológica con la separación, confrontación, conflictos, protestas, enfrentamientos y asesinatos entre ambos bandos. Vestirse con uno de estos colores es anunciar visualmente el apoyo, la representación y la empatía a un gobierno bolivariano - chavista o a su oponente.

En este recorrido se busca explicar el panorama de la llegada y reconocimiento de Hugo Chávez como militar que entra a formar parte de la historia de Venezuela. Por ello, retomar la memoria histórica del pueblo venezolano y cómo llegó Hugo Chávez al poder es a través de los sucesos del Caracazo.⁹³ Un levantamiento civil en contra del gobierno de Carlos Andrés Pérez, que por

⁹³ El nombre proviene de Caracas, la capital de Venezuela donde ocurrieron los hechos, aunque realmente iniciaron en la ciudad de Guaremas del estado Miranda parte del área metropolitana de Caracas. Deviene el término al recordar el Bogotazo, otro hecho ocurrido en Colombia el 9 de Abril de 1948.

segunda vez era presidente electo para el 2 de febrero de 1989.⁹⁴ A los pocos días de asumir el cargo firma un préstamo con el FMI para obtener 4.500 millones de dólares, este acuerdo de gobernabilidad definido como “Punto Fijo”. Este acuerdo tendría medidas restrictivas en un llamado “paquete económico”. Con esta medida entra en vigor la regulación del gasto público por lo que los venezolanos se vieron directamente afectados, sobre todo para el 26 de febrero cuando anuncian el aumento del precio de la gasolina, este anuncio incrementaría el precio del transporte un 30%. Es por ello, que el pueblo rechaza la medida, a primera hora del 27 de febrero de 1987 ocurre en Caracas un levantamiento social llamada “rebelión popular”. El descontento y la anarquía de un pueblo se apoderó de la capital y se extendió en varias ciudades del país. La situación de emergencia impactó también a los comerciantes con saqueos y robos con violencia. El Gobierno aprueba el Plan Ávila, que consiste en una intervención de las calles del país, la milicia y la Policía Metropolitana (PM) esta autorizada a usar armas de guerra para instaurar el orden tras un toque de queda, suspensión de garantías constitucionales y represión estatal por parte del Gobierno. Al día siguiente, el Gobierno sostiene que si hará el acuerdo a través de una carta como lo explica (Rodríguez, 2012: 37) “una Carta de Intención con el FMI. El suceso dejaba unas consecuencias devastadoras. Las cifras oficiales estimaron más de 300 muertos y más de un millar de heridos en tan sólo dos días, mientras que las cifras extra-oficiales indicaban más de 1.500 víctimas”.⁹⁵ Con este evento del Caracazo el pueblo buscaba un cambio que les permitiera salir de

⁹⁴ Honorio Martínez, José: “Causas e interpretaciones del Caracazo” en Revista electrónica Historia Actual Online (HAOL). No 16, Primavera 2008, pp. 85-92. Disponible en:

<http://www.historiaactual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewFile/253/241>

⁹⁵ Rodríguez, L. *El Discurso de Hugo Chávez (1999-2009): una Década de Hegemonía Comunicacional y Revival Propagandístico*. Universidad Complutense de Madrid. 2012, p. 37

la crisis en la que estaban “Los venezolanos soñaban desde el silencio un líder que los representase” según (Rodríguez, 2012: 37).

El imaginario colectivo de una nación está permanentemente presente con los sucesos del Caracazo, con las imágenes de muertos, heridos, enfrentamientos y saqueos. Los más afectados fueron la población de bajos recursos, este estrato representa a la mayoría del país. Este hecho ayudó gestar un golpe de Estado para el 4 de febrero de 1992, denominado por Chávez como el “4F”. Este hecho fallecieron 32 personas, aunque no logró su objetivo cambió la ideología política venezolana. Los teniente coroneles Hugo Chávez, Francisco Arias Cárdenas, Yoel Acosta Chirinos y Jesús Urdaneta, fueron los líderes y oficiales rebeldes que dirigieron este intento de golpe de Estado al presidente constitucional Carlos Andrés Pérez. Este evento introdujo a Chávez a la escena política, pues para 1999 hasta 2013 se convierte en presidente de la república. De los cuatro militares además de Chávez, Francisco Arias Cárdenas también estuvo en la política como gobernador del estado Zulia y como candidato presidencial oponente de su compañero Hugo Chávez en el 2000. Ambos militares buscan la silla presidencial, pero es Hugo Chávez el que gana y sigue permaneciendo en el poder. Todos los que participaron en el golpe de Estado fueron llevados a prisión y puestos en libertad luego de haber cumplido dos años, el presidente Rafael Caldera los indultó, hizo una alianza con los grupos militares de izquierda involucrados en el golpe. Entre estos militares estaba Hugo Chávez.

El Caracazo se convirtió en el primer gran hito para legitimar el golpe de Estado impulsado por Hugo Chávez, militar que había vivido de primera mano la conflictividad de los sucesos. Su

intento fallido, cuatro años más tarde, generaría una huella indefectible en la memoria perpetua del pueblo venezolano (Rodríguez, 2012: 37).

El Caracazo y el golpe de Estado dieron paso al Chavismo. La población no participó al llamado hecho por los militares durante el golpe de Estado, es cuando aparece la figura de Hugo Chávez por televisión nacional, como líder anunció la rendición, este momento fue significativo puesto que aumentó su popularidad ante los venezolanos principalmente de la clase obrera o de bajos recursos. Su alocución llamó la atención del pueblo que estaba afectado por las medidas económicas. El mensaje va dirigido a los militares golpistas que lo apoyaron, el Gobierno de Pérez le permitió hablar en rueda de prensa a pesar de que ya estaba detenido y puesto a la orden de la justicia. Se le permite dirigir este mensaje con la intención de comunicar la rendición pero este mensaje le permitió a Chávez ir un poco mas allá, no sólo darse a conocer sino también transmitir su ideología política. El Gobierno realmente lo que buscaba era mostrar ante todos que ya tenía la situación bajo control y que el líder estaba en su poder. A continuación discurso de Chávez, es la primera vez que habla en ante las cámaras, su primera aparición en medios masivos, esta aparición es importante porque será el punto clave para entender la importancia de los medios y como a través de ellos se construye la memoria visual e historia de un país. Chávez inicia su discurso dirigiéndose a los militares, pero su estrategia es que el pueblo lo conozca y sepa quien es él.

Primero que nada quiero dar buenos días a todo el pueblo de Venezuela y este mensaje bolivariano va dirigido a los valientes soldados que se encuentran en el regimiento de paracaidistas de Aragua y en la brigada blindada de Valencia. Compañeros, lamentablemente por ahora, los objetivos que nos planteamos no fueron logrados en la ciudad capital, es decir,

nosotros acá en Caracas no logramos controlar el poder. Oigan mi palabra, oigan al comandante Chávez, que les lanza este mensaje para que por favor reflexionen y depongan las armas, porque ya en verdad los objetivos que nos hemos trazado a nivel nacional, es imposible que lo logremos. Compañeros oigan este mensaje solidario y les agradezco su lealtad, les agradezco su valentía, su desprendimiento. Y yo ante el país y ante ustedes asumo la responsabilidad de este movimiento militar bolivariano... Ya es tiempo de evitar mas derramamiento de sangre, ya es tiempo de reflexionar y vendrán nuevas situaciones y el país tiene que enrumbarse definitivamente hacia un futuro mejor (Chávez en rueda de prensa. 1992)⁹⁶

Con estas palabras se inicia la construcción de una nueva figura en la política de ideología de izquierda ante la televisión. El pueblo se sintió identificado con este líder porque expresa una lucha social y aunque habla un militar esta figura tiene las características una investidura que representa poder. Chávez está ante las cámaras como un nuevo líder que asume que fueron derrotados pero el pueblo lo verá como un posible mesías o salvador. Para el pueblo hay alguien que hace algo por ellos, ese militar los ayudará, detuvo el golpe para evitar matanza en el país, un militar que quiere llegar al poder a la fuerza pero que se humaniza cuando expresa que quiere evitar más derramamiento de sangre. Abre la posibilidad que algo pasará en el futuro y les daría un mensaje de esperanza no sólo a los militares sino también al pueblo. Y es el “por ahora” estas dos palabras lo que anuncia y a la vez promete que viene otro evento, “por ahora” no conquistaron los objetivos, pero mas adelante sí, enuncia que habrá otra oportunidad y que él lo intentará de nuevo, estas dos palabras mantuvieron vivo a sus seguidores en los años siguientes. Los venezolanos soñaron con un líder así y ahora tendría un nombre, sería Hugo Chávez.

⁹⁶ Rueda de prensa el 4 de febrero de 1992. Video de archivo. Consultado el 9 de mayo del 2018. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VBUo-pYeVfQ>



*Fig. 14. Escena de Hugo Chávez en rueda de prensa después del arresto 1992.
Canal: Radio Caracas televisión*

Chávez ante esta sublevación se expresa en tercera persona al incluir a su equipo “los objetivos que nos planteamos no fueron logrados” es un golpe planificado por otros militares también. Además también sostiene en su mensaje “no logramos controlar el poder” en vez de decir no logré controlar el poder, Chávez atribuye la acción del golpe de Estado a todo su equipo que se ha fijado como meta llegar al poder. El discurso tiene palabras claves que expresan autoridad “oigan al comandante Chávez, oigan mí palabra” dice su rango de militar y su apellido como indicador de alto mando y poder, también ordena que “depongan las armas”. Con una voz serena y clara sostiene que los soldados fueron los encargados del movimiento bolivariano. Las ideas aparecen en su discurso sobre Bolívar, con su investidura de militar que lucha por la libertad. Sus palabras tienen gran carga ideológica y su figura con investidura de militar emula a un nuevo héroe que luchará

por la patria, y que ya cuenta con apoyo militar al emular una gran carga simbólica de poder, aunque se está rindiendo ante los medios. Las sublevaciones son comunes en estas estructuras y jerarquías de poder, los soldados son ejemplo de esto en la historia. Este movimiento encabezado por Hugo Chávez y su grupo expresan con este levantamiento que no quieren seguir obedeciendo al gobierno de turno. Tantan de tomar el control de la situación y aunque no lo logra, este poder parecerá que se quiebra pero es sólo cuestión de tiempo para cambiar esta realidad, esta figura de Chávez lo muestra como un hombre responsable que asume la responsabilidad de sus acciones y acepta ir preso por parte del gobierno de Carlos Andrés Pérez.

Ahora bien, el poder muestra su lado injusto al sacrificar vidas por conseguir cambiar un escenario y permanecer en él. Las sublevaciones y sus insurgentes buscan justificaciones para estas acciones, tienen como premisa no obedecer al opresor y levantar las armas si es necesario. Algunas impresiones de los soldados que apoyaron el golpe expresaron durante un programa televisivo en Venezolana de televisión titulado: *Chávez 4F 1992, la rendición y el comienzo de la revolución*⁹⁷ (ver fig. 14) un militar expresa “Esta transmisión fue un impacto para muchos” esta frase muestra sentimientos encontrados entre orgullo, tristeza y decepción, “ver al comandante rindiéndose” su líder ha caído, están solos, han perdido pero lo hizo por ellos y por el pueblo. En este proceso de entrega de armas otro militar expresa. “El pueblo nos cantó el himno nacional” un símbolo de identidad nacional y canto a una sola voz en apoyo a las acciones que realizaron. “El pueblo nos apoyó” los soldados escuchaban cuando el pueblo les gritaba en las calles “nos decían no te rindas”

⁹⁷ Programa “Chávez 4F 1992 la rendición y el comienzo de la revolución” transmitido en el canal del Gobierno Venezolana de Televisión, durante la presidencia de Hugo Chávez, recopila las impresiones de algunos soldados que participaron y apoyaron a Chávez durante el golpe. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=CdjFu3_wOnM consultado el 4 de mayo de 2018

“no te entregues”. Los militares cumplieron la orden de Hugo Chávez que transmitió por televisión durante la rueda de prensa, su voz se convirtió en orden (mandato) y ganó respeto y poder ante los militares y fue conocido por el pueblo, a partir de este momento lo ven como su líder que perdió su libertad.



Fig. 15. Programa Chávez 4F 1992 la rendición y el comienzo de la revolución, transmitido durante el Gobierno de Chávez en el canal oficial Venezolana de Televisión.

Este programa televisivo rememora las acciones del 4 de febrero (4F), y aunque no fue realizado durante la presidencia de Chávez, revive y justifica el momento al recordar como Chávez luchó por el pueblo junto a sus militares para llegar al por primera vez al poder. La televisión es un medio determinante para la construcción del discurso bolivariano- chavista. Un militar de bajos recursos, buen orador que se sacrifica y espera volver a intentarlo para lograr un cambio. Con sus discursos y acciones logró la popularidad y aceptación de la mayoría de un pueblo que lo seguía por los medios.

Para 1998 se estrenó el filme Amaneció de Golpe dirigida por Carlos Azpúrua y escrita por José Ignacio Cabrujas. Este filme se basa en un hecho real de la historia contemporánea de Venezuela, muestra el derrocamiento del dictador Pérez Jiménez y tiene como eje central los

hechos de la noche del golpe de Estado de 1992. Muestra poco a poco como se construyó el Caracazo y como emergieron líderes, lo que justifica los hechos y por otro lado, muestra sangrientas imágenes de los heridos y muertos producto del levantamiento militar. Aunque se trata de una sublevación controlada, después de este evento los personajes habían cambiado, ya no eran los mismo. Es con el Caracazo del cineasta Carlos Azpúrua que se detona la producción con los militares involucrados, un triángulo amoroso, la clase media representada con una familia y los pobres los que pasarán calamidades por tratar de lograr asistencia médica durante el golpe. En el filme (Ver fig. 16) aparecen imágenes de hecho real como un fragmento del discurso del presidente Carlos Andrés Pérez, en esa misma escena un militar que observa el televisor, luego aparece Hugo Chávez en su discurso por unos segundos y algunas imágenes de militares en las calles como el francotirador.

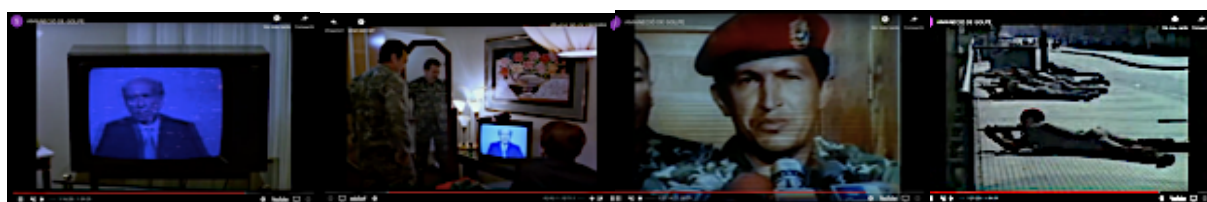


Fig. 16. Fotograma de las escenas del filme: *Amaneció de Golpe* (1998) dirigida por Carlos Azpúrua

La figura de Hugo Chávez está en este filme, ahora se ve en la pantalla grande por primera vez. Con o sin intención legítima el poder que tuvo y lo registra en la historia con esta película. No es un actor representando a Chávez, es la misma escena de la rueda de prensa dentro de la trama de este filme. El idealismo latinoamericano, la lucha de clases, la justicia social, la corrupción y por supuesto, la insurrección militar son algunos de los temas de este drama. En la carátula y el cartel publicitario de filme aparece un militar con boina o gorro rojo, uniforme militar,

agarrando un arma entre las manos (ver fig. 16). Su rostro expresa gran fuerza, listo para el combate, con actitud de coraje y lucha. Su postura se encuentra agachado y dando espalda a algo o a alguien, representando la rendición o el impulso para salir a combatir al enemigo. El color rojo de la boina que usa Chávez en su discurso será símbolo de la ideología política chavista. El verde los une como militares, será el apoyo de sus compañeros y Chávez la única voz de mando. Aparecen tres escenas importantes del filme que representan el miedo, la lujuria, rabia y angustia.

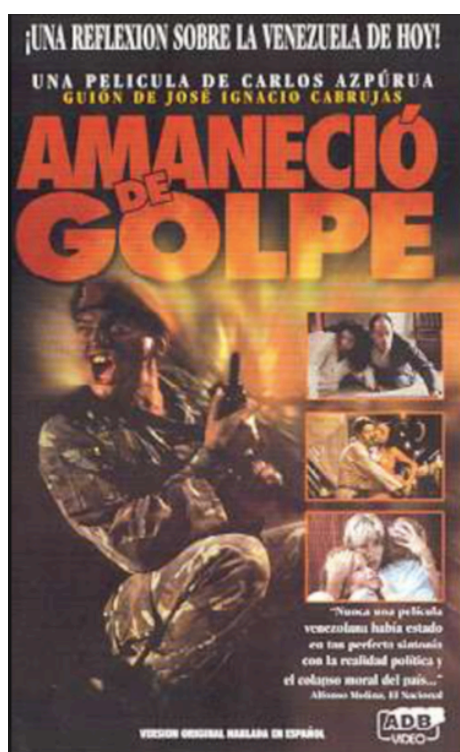


Fig. 17. Filme: Amaneció de Golpe (1998) Carlos Azpúrua

Posterior a este filme la masacre del Caracazo fue llevada al cine por Roman Chalbould, este reconocido director, dramaturgo y guionista venezolano describe los hechos históricos del 27 de febrero 1989, donde se muestran los actos vandálicos versus los actos de sectores más extremistas

de la oposición venezolana. El filme titulado “*El Caracazo: El día que cambió un país*” (Ver fig. 18). Fue estrenado en el 2005, para la fecha una de las producciones más costosas en la historia del cine venezolano, la inversión fue de un millón y medio de dólares. Chávez encarga este filme a Chalbaud que hace toda una construcción de una narrativa a través del Caracazo, lo que involucra otra imagen de Chávez con respecto al evento posterior, como lo es el golpe de 27 Febrero (27F), el Estado se dio a la tarea de reivindicar su nombre y justificar los hechos con este filme. El impacto visual, social y psicológico del Caracazo afectó a la sociedad venezolana por lo que se buscó ver otras caras de los hechos, como lo sostiene Vargas (2018) ⁹⁸ es el punto de partida de la revolución bolivariana.

Caracazo será tomado por una manifestación caótica e irracional que desestabilizó momentáneamente el régimen democrático que luego será restablecido con la suspensión de las garantías constitucionales. Para los defensores del nuevo pacto social y político que nació con la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela del año 1999, el Caracazo representará el punto de partida y la génesis de un nuevo periodo histórico: “la revolución bolivariana” (Vargas, 2018: 3).

Chávez (2010) también atribuye a este evento la creación de la revolución bolivariana que trae una ideología denominada Socialismo del siglo XXI. El mandatario compara este evento con otros

⁹⁸ Vargas, Livia. *Dossier – 29 años del Caracazo. Voces del Caracazo: la disputa política por la memoria.* <https://www.laizquierdadiario.com.ve/Voces-del-Caracazo-la-disputa-politica-por-la-memoria> (Consultado 03-05-2018). Publicado 28-02-2018

hechos históricos, eleva su voz en contra del neoliberalismo y a todo aquel que no sigue su política al expresar:

Hoy, en este día, estamos conmemorando 21 años del Caracazo. Mejor dicho, del Venezolanazo porque la rebelión popular de febrero de 1989 se extendió por todo el país. Ciertamente su epicentro estuvo en Caracas pero fue de carácter nacional (...) Un 27 de febrero de 1989 nos cansamos de serlo y dijimos ¡basta! 27 de febrero de 1989: el hecho político de mayor trascendencia del siglo XX venezolano y la fecha del Renacimiento de la Revolución Bolivariana. El mismo año en que caía el muro de Berlín, el pueblo venezolano despertaba y se alzaba contra el Fondo Monetario Internacional y el neoliberalismo, dándole un rotundo mentís a la falacia del “fin de la historia”: una nueva historia comenzaba en Venezuela con la rebelión de los pobres, con la conciencia de lucha, de batalla, que encarnó en las seculares víctimas de la desigualdad y la exclusión. Una nueva historia escrita con la heroica sangre popular venezolana.⁹⁹ (Chávez, 2010)



Fig. 18. Filme: *El Caracazo. El día que cambió un país*. Dirigida por Román Chalbaud (2005)

⁹⁹ *Discurso de Chávez el 28 de febrero de 2010. Las líneas de Chávez: ¡Del Caracazo a la Revolución!*
http://www.cubadebate.cu/especiales/2010/02/28/del-caracazo-a-la-revolucion/#.w_esxs3mhoq (Consultado el 22 de enero de 2018).

El filme cuenta con un amplio reparto, están presente muchos actores reconocidos de la televisión venezolana. Un aspecto importante en este filme es que agrupó una multitudinaria participación de extras o figurantes¹⁰⁰ y actores posicionados en el medio. Se destaca en la carátula y el cartel de la película “con la participación especial de Mimí Lazo” esta productora y actriz de teatro, televisión y cine, también actúa para los filmes de corte histórico realizado al siguiente año, titulado *Francisco de Miranda* (2006) y posteriormente, *Miranda Regresa* (2007), ambos filmes objetos de estudio de esta investigación. Ana María Lazo Domínguez es conocida como Mimí Lazo, esta actriz se preparó en Italia y en Actors Studio de Nueva York. Debutó en 1979 en el cine venezolano y desde entonces ha sido aclamada por el público venezolano. Como actriz está posesionada en el medio, su presencia en la televisión y en el cine es constante, para el televidente venezolano si aparece Mimí Lazo en la película, significa que la producción tiene recursos y un buen guion. Por su parte Vargas (2018) expresa sobre este hecho histórico para el venezolano que el Caracazo fue un evento importante para que Hugo Chávez entrara al poder y le diera un nombre al nuevo proceso de cambio para el país:

Lo inverso ocurrirá en los últimos 20 años. Especialmente después de la llegar al poder Hugo Chávez Frías, el Estado asumirá como política suya la reivindicación del 27-F como parte de la historia reciente venezolana, una historia signada por su carácter transformador y

¹⁰⁰ Término extras o figurantes recibe la persona que participa el teatro, televisión y cine sin ser actor. Aparece en el fondo o muy rápido en la escena, no tiene diálogo, aunque si puede representar personajes. Por ejemplo: militares, policías, pueblo, comensales, transeúntes, entre otros. Están usualmente en plano general para contextualizar la escena.

emancipador. El Caracazo marcará el inicio de un nuevo periodo en la Historia contemporánea de Venezuela, a saber, el del “proceso bolivariano”. (Vargas, 2018: 4).¹⁰¹

Asimismo, los libros de historia y sus académicos comenzaron a escribir y a cuestionarse sobre estos eventos, el Caracazo y el 27 de Febrero marcaron la historia de Venezuela. Vargas (2018) explica como se construye la imagen de un héroe a través de la propaganda durante el Gobierno de Hugo Chávez:

Mientras, en los terrenos de la academia alguno que otro murmullo tímido se asoma en las arenas desérticas donde habita la reflexión sobre el 27-F. Llama la atención, por ejemplo, cómo en los últimos años el gobierno venezolano ha consolidado una memoria del Caracazo dentro del calendario de conmemoraciones nacionales a través de actos, manifestaciones, canciones, revistas divulgativas, reportajes, conferencias, programas de televisión, etc., y cómo, por el contrario, en sus centros de investigación y divulgación académicos no se encuentran producciones que tengan entre sus objetos de reflexión al 27-F. (Vargas, 2018: 4).

Se observa como fue representada la figura de Chávez en un evento por un niño, (ver fig. 19) hecho que causó la muerte de cientos de venezolanos ahora se justifica a su favor y se representa en las escuelas para cambiar una versión de la historia, a su vez se construye la imagen de héroe,

¹⁰¹ Vargas en su ensayo *Voces del Caracazo. La disputa política por la memoria* expresa las diferentes definiciones y apropiaciones del hecho el 27 y 28 de febrero. Disponible en <https://www.laizquierdadiario.com/Voces-del-Caracazo-la-disputa-politica-por-la-memoria> Consultado el 28 de septiembre del 2018.

Hugo Chávez con su contenido ideológico en las escuelas, el video muestra a un niño con la misma vestimenta de Chávez representando a este líder en el evento del 4 de febrero.¹⁰²



Fig. 19. Acto cultural: Representación del 4-F. Canal: Venezolana de televisión.

La figura de Chávez es construida desde una nueva narrativa con la propaganda y los medios de difusión. Durante el Gobierno de Chávez y su sucesor Nicolas Mduro se conmemora el 4-F y el 27- F, estas fechas de febrero convoca a celebrar en grande este evento a todo el pueblo. Como se evidencia en la representación de un acto cultural transmitida en cadena nacional un 27 de Febrero. Para conmemorar los 21 años del Caracazo como “Día de la Rebelión Popular”, Chávez expresó en su discurso populista:

Hoy estamos a 21 años del Caracazo. Recordemos las causas, no las olvidemos nunca. La burguesía no debe olvidarlas tampoco. Los enemigos del pueblo no deben olvidar la causa: el capitalismo, la causa: el neoliberalismo, la causa: el saqueo de la patria, la causa: el empobrecimiento del país, la causa: el incremento de la miseria y de la pobreza producto del

¹⁰² Se observa en la imagen secuencia de un video transmitido por canales nacionales y actualmente se puede consultar en <https://www.youtube.com/watch?v=CoktAjYtV-M>

capitalismo, producto del consenso de Washington (...). Estamos obligados a triunfar para que las muertes de nuestros mártires del 27 y 28 de febrero de 1989 no hayan sido en vano.¹⁰³

Toda una amplia difusión de los eventos comienzan a revivir estos hechos históricos, en sus discursos los fallecidos durante el Caracazo son mártires, expone que está prohibido olvidar como una amenaza a la burguesía y su capitalismo. El Caracazo es retomado por los medios de comunicación 21 años después, como se vio con la producción del filme encargada por el Estado venezolano a Román Chalbould. A continuación se presenta la cronología de todos los hechos explicados en este apartado (ver fig. 20). Los hechos históricos que desencadenaron acciones antes los medios y el cine nacional.

Estos hechos entran en disputa continua, pues hay dos versiones de las narraciones históricas sobre el Caracazo y el 4-F, celebradas por el chavismo y lo que causa indignación ante la oposición, pues no se celebra un hecho que afectó a tantas familias o un golpe de Estado contra un gobierno democrático. Esta ruptura da paso al período revolucionario, se justifica este hecho y no se puede repetir la historia, es ahora que se recuerda con estos eventos conmemorativos y filmes que resaltan su virtud como héroes y expresan que, con la revolución bolivariana no habrá otra masacre como la ocurrida en el Caracazo en manos de la burguesía.

¹⁰³ Hugo Chávez Frías, *Discurso pronunciado en el acto de conmemoración de los 21 años del Caracazo, "Hugo Chávez: 27 de febrero Día de la Revolución Popular"* [video online], <https://www.youtube.com/watch?v=wkOuVRH4EWA>. (Consultado el 25/09/2018).

Ahora bien, el Estado comienza a producir su propia narrativa historiográfica, este es el momento en el que se compromete con la memoria histórica y promueve las producciones sobre el 27 febrero de 1989. Algunas de esas producciones fueron olvidadas pero retomadas durante estas conmemoraciones. Documentales como: *Pégale Candela* (2005), *Venezuela 27 de Febrero: de la concertación al desconcierto* (1990), y *La otra mirada* (1991). Dos de estas producciones por Cotrain, con la idea de recuperar la memoria sobre el evento del Caracazo con entrevistas y testimoniales del pueblo que vivió en carne propia este hecho.

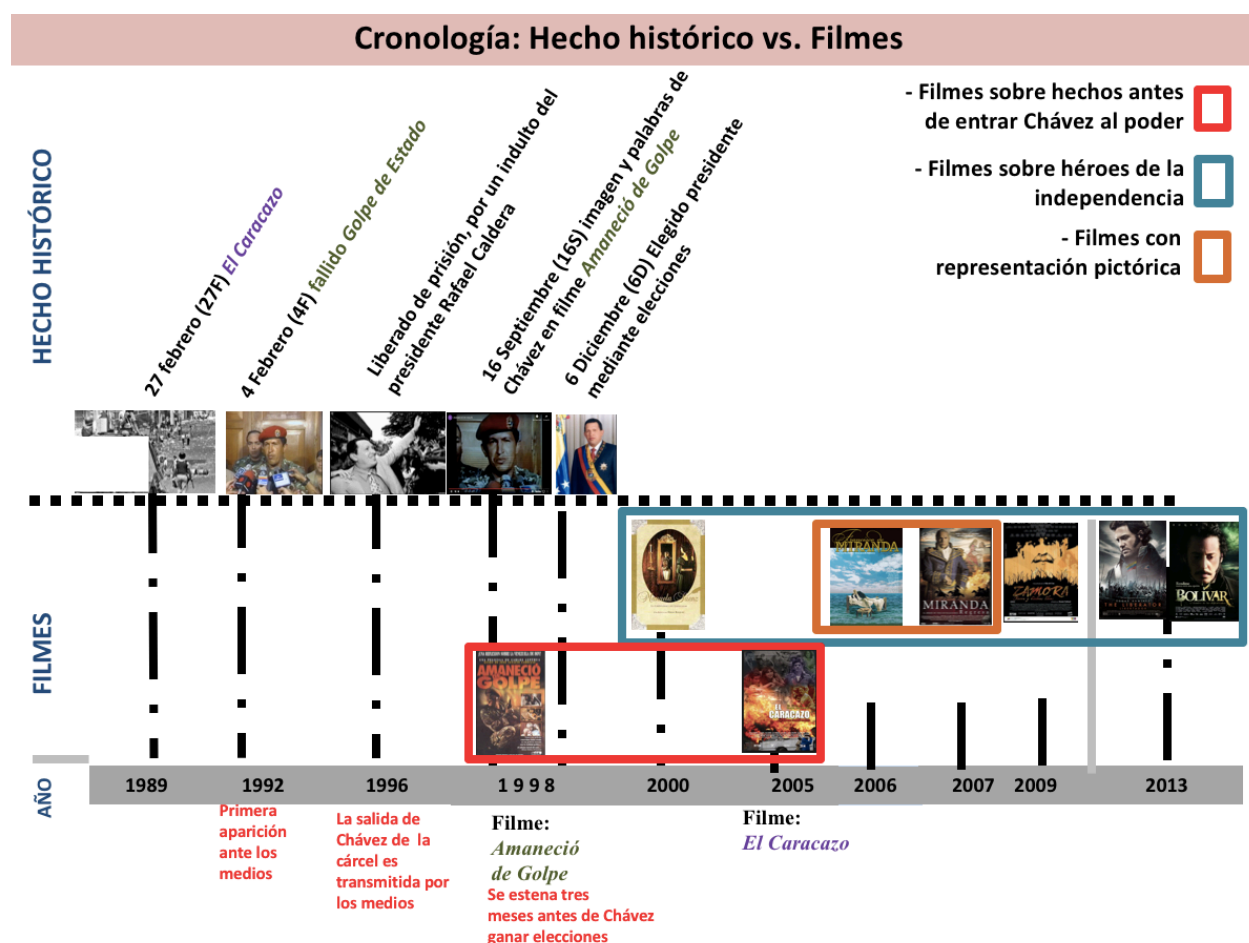


Fig. 20. Cronología: Hecho histórico versus filmes.

2.3.3 Libertad versus vetas propagandísticas

El carácter múltiple y generalizado de las narrativas de libertad social que impone la reorganización de las estrategias de estudio y análisis de un fenómeno que es, por sus circunstancias históricas y sociales, de características multivariantes: la representación de la independencia de Venezuela. En general, se utilizará el término de “narrativa” (Labov 1972) en el sentido del método que se emplea para analizar una experiencia previa, encadenando una secuencia verbal de cláusulas, independientes o subordinadas, con una secuencia de hechos que ocurrieron en la realidad o en su defecto según el diario la Colombeia, escrito en 63 tomos por personaje principal de Miranda. Al formular el sintagma narrativas de libertad se quiere hacer referencia a la producción de un tipo particular de narraciones que cuentan las representaciones audiovisuales de los personajes representados, organizadas en las tramas argumentales y enmarcadas en unas coordenadas espacio-temporales específicas. Estas narraciones comparten unas características muy concretas que las distinguen del prototipo de narrativas que se destaca.

Se explicó la noción de libertad desde la teoría marxista, ideología a la que se adhirió el expresidente de Venezuela Hugo Chávez, definida como una interpretación de la historia y basada en esta interpretación se define la acción política, que, usando las posibilidades históricas dadas, es capaz de establecer una sociedad sin explotación, miseria e injusticia. Por ello, propone el socialismo y hace un llamado a través de sus redes sociales digitales a luchar por la revolución. Para el 2010, Chávez abre su cuenta en twitter @chavezcandanga y considera que la mejor forma de luchar contra sus enemigos y detractores es usar sus mismas herramientas de internet para

comunicarse, con ello crea polémicas por ser un servicio norteamericano o del imperio Yanki como lo llamaba Chávez. En varias ocasiones ordenó a sus seguidores que abran su cuenta en esta red social digital para luchar contra los que critican a su gobierno y ganar terreno en este espacio virtual, una vez mas busca reproducir y expandir su propaganda ideológica. Cuando un usuario crea su perfil en una red social digital, es libre de decidir a quien seguir, no está limitado por la clase social. Chávez al igual que los usuarios de twitter va a utilizar este espacio para generar su identidad virtual, espacio que toma importancia pues es un medio para informar de manera inmediata al pueblo.



Fig. 21. Tweet de Hugo Chávez (10 marzo de 2012)

Los movimientos sociales también se desenvuelven y se proyectan desde las redes sociales digitales, van a marcar acciones importantes, como se observa es una herramienta utilizada por Chávez para llegar al pueblo. En uno de sus tuits expresa como el socialismo va ayudar al pueblo, en pocas palabras explica los programas sociales que tiene este sistema, como presidente se acerca con este medio digital a su público que le responde y es otra forma de interactuar con él. Es una

estrategía de difusión masiva que utiliza para expandir su ideología. El socialismo de Chávez establece un cambio o más bien un socialismo evolucionado por ello lo llama “Socialismo del siglo XXI”. La redes sociales como el twitter lo utiliza para explicar sus programas de ayuda social definida por el mandatario como las misiones. Una vez más esta herramienta ayuda a posicionar la propaganda ideológica con esta estrategia comunicacional populista. Chávez a través de estos mensajes públicos hay libertad de expresión, por otra parte, explica a sus seguidores como se construye el socialismo y el daño que ha causado el capitalismo. Para sus seguidores este sistema socialista será la mejor propuesta pues con el socialismo erradicará la pobreza como se muestra en el siguiente mensaje de corte populista de Chávez:



Fig. 22. Tweet de Hugo Chávez (20 de abril de 2012)

Ahora bien, Chávez en un momento negó seguir la teoría marxista, años posteriores expresó estar leyendo el Capital de Marx y se declara marxista. La teoría crítica del marxismo busca medir a la sociedad en su época desde sus propia potencialidades y capacidades históricas como lo sostiene Dunayevskaya (1982):

Su establecimiento en la etapa de la industrialización avanzada es “solamente” un problema político, que según Marx ha de resolverse por una revolución que coloque al proceso productivo bajo el control colectivo de los “productores inmediatos”. Pero esta no es la libertad, la libertad es vivir sin necesidad de un trabajo agotador, sin ansiedad: es el despliegue de las facultades humanas. La realización de la libertad es un problema de tiempo: la reducción de la jornada laboral al mínimo, lo cual transforma la cantidad en calidad. Una sociedad socialista es una sociedad en la cual la medida social de la riqueza y la dimensión de la existencia individual es el tiempo libre y no el tiempo de trabajo. Dunayevskaya (1982:7)

Chávez como seguidor del sistema socialista con base en Marx crea la revolución bolivariana-marxista pero no sigue los fundamentos del Marxismo, por ello algunos autores como Romero (2010) explica:

Mas en vista de que cabe conjeturar que de El Capital tan sólo conoce algunos párrafos de contenido “revolucionario”, podemos sostener que lo que Chávez tiene de marxista se limita al apego a una mal aprendida y mal digerida utopía, a una ilusión que vislumbra un “mar de felicidad” situado más allá de la experiencia histórica concreta, experiencia que enseña a todas luces que el capitalismo ha cambiado y el socialismo ha fracasado (Romero, 2010: 4).



Fig. 23. Tweet de Hugo Chávez (03 Mayo 2012)

La libertad y la justicia social la otorga el socialismo del siglo XXI como lo sostiene el mandatario. De esta manera, Romero (2010:4) explica que “tanto en su estructura conceptual como en su praxis política, la teoría marxista debe responder a la realidad histórica en proceso: la modificación de los conceptos teóricos y de la praxis política que ha de guiarse por ellos y forma parte de la teoría misma”. Algunos autores exponen que Hugo Chávez no estaba claro sobre su concepto de “Capitalismo” pues este ha evolucionado después de Marx, así como el concepto “Revolucionario”.

Chávez acoge del Marxismo unos cambios en su programa polarizante, como lo es la lucha de clases, con ello, causó división entre las clases sociales en Venezuela y en varias oportunidades fue llamado dictador por lo que se refugió en las masas de mayor población electoral para permanecer en el poder, siendo su principal estrategia política. “Lo que resta entonces es únicamente el discurso irredento de un demagogo, que encontró en un Marx resumido una manera de dar forma a algunas ideas simples acerca de la historia y la sociedad, y de articular consignas

incendiarias, todo ello para servir la causa de un socialismo del siglo XXI, tan deplorable y estéril como el del pasado siglo". Romero (2010:4).

La noción de la sociedad capitalista para el marxismo deviene de un punto de vista filosófico como lo es la economía capitalista, en ese sentido dicha sociedad establece las limita la expresión de la libertad y la razón como doble juego también crea las condiciones previas para una que como sociedad pueda permanecer libre y racional. Este doble discurso visto en la praxis con la noción libertad que no es como tal. Romero (2010) explica que Marx sostiene que la sociedad capitalista crea las condiciones previas para una existencia sin trabajo excesivo, pobreza, injusticia y ansiedad, al mismo tiempo que perpetúa el trabajo excesivo, la pobreza, la injusticia y la ansiedad. El valor de tal objetivo no es cuestionado por Marx, quien acepta el humanismo no como una filosofía más, sino como un hecho histórico o más bien una posibilidad histórica; las condiciones sociales para la realización del individuo integral pueden establecerse cambiando las condiciones sociales establecidas que impiden dicha realización. En este sentido Dunayevskaya (1982):

La teoría marxista no describe ni analiza la economía capitalista en sí y para sí misma, sino que la describe y la analiza desde otro punto de vista, en términos de las posibilidades históricas que han llegado a ser metas reales para la acción. Una sociedad socialista es una sociedad en la cual la medida social de la riqueza y la dimensión de la existencia individual es el tiempo libre y no el tiempo de trabajo: Esta es la imagen de una sociedad en la cual la ocupación del individuo es la de moldear su tiempo libre como su propio tiempo, mientras el proceso de la producción material,

organizado y controlado por individuos libres, crea las condiciones y los medios para el ejercicio de su libertad para el placer (Dunayevskaya, 1982: 6).

Si Chávez la ha leído, cosa que como dije debemos dudar seriamente, entonces no tiene sentido sorprenderse de que el líder de la revolución bolivariano-marxista esté aún más confundido que de costumbre. Mas en vista de que cabe conjeturar que de El Capital tan sólo conoce algunos párrafos de contenido “revolucionario”, podemos sostener que lo que Chávez tiene de marxista se limita al apego a una mal aprendida y mal digerida utopía, a una ilusión que vislumbra un “mar de felicidad” situado más allá de la experiencia histórica concreta, experiencia que enseña a todas luces que el capitalismo ha cambiado y el socialismo ha fracasado (Rivera, 2009, p. 12).

CAPÍTULO 3.
LA TRIPLE REPRESENTACIÓN Y SUS IMPLICACIONES
DE UN HECHO HISTÓRICO

CAPÍTULO 3. LA TRIPLE REPRESENTACIÓN DE UN HECHO HISTÓRICO

3.1 La representación en sentido Perciano

La representación ha sido estudiado por muchos filósofos, al ayudar a darle al análisis del objeto cualidades, características y definir los elementos que dan una aportación vigente a los campos de la semiótica y la historia. Aristóteles con el objeto, el símbolo que es representado y el modo en que el símbolo es representado, se acerca a la representación con estos tres aspectos. Se define este término de representación antes de llegar a la doble representación, según Deleuze (1989) la “representación” que se mantiene vigente en la *Lógica de la Sensación*: “Se llama representación a la relación del concepto y su objeto, bajo el doble aspecto de su efectuación en la memoria y en la conciencia de sí”¹⁰⁴. La representación es un medio para alcanzar la reconocibilidad, su crítica de la lógica de la representación tiene base en este reconocimiento y las técnicas para llegar a él. Es una repetición por semejanza, el artista no copia su mundo, sino que representa su entorno en diferentes formatos. Por su parte, Peirce presenta la teoría general de los signos, del significado y la representación. La semiótica Peirceana expresa que todo lo que existe es signo, según la capacidad de ser representado, así como también medir y llevar a la mente una idea. Por lo tanto, la semiótica estudia y clasifica los signos, y va más allá al estudiar todos los fenómenos universales. Peirce da la siguiente definición de signo:

Un signo o representamen es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo

¹⁰⁴ Deleuze. *Lógica del sentido* (Barcelona: Barral, 1970) tr. Ángel Abad. Nueva traducción (Barcelona: Paidós, 1989) tr. Miguel Morey y Víctor Molina.

equivalente, o quizás un signo más desarrollado. A ese signo que crea lo denomino interpretante del primer signo. El signo está por algo, su objeto. (Peirce, 1987: 228).¹⁰⁵

Aunque las definiciones de esta terminología se parezcan, la primera de Deleuze está más cercana a una teoría del reconocimiento. Aunado a esto, en la semiótica y en sentido Peirce la representación es un concepto formal cuyo funcionamiento puede decirse que “a está en el lugar de b”, para Peirce la representación es la “operación de un signo o (como) su relación al objeto para el intérprete de la representación”.¹⁰⁶ (Peirce, 1987:244). El caso más habitual (ver fig.24) es aquel en que el objeto de estudio (pintura-película) está en representación de todo un dominio de objetos (obras de arte, escenificación de la misma, guion, actores, elementos de composición y los elementos que rodean al objeto de estudio), del cual él es, además, uno de sus integrantes. Se presenta al signo o representamen (pintura) como *S*, objeto o fundamento es *O* y el interpretante es *I* (representación de *O-S* en la mente del intérprete) presentándose:

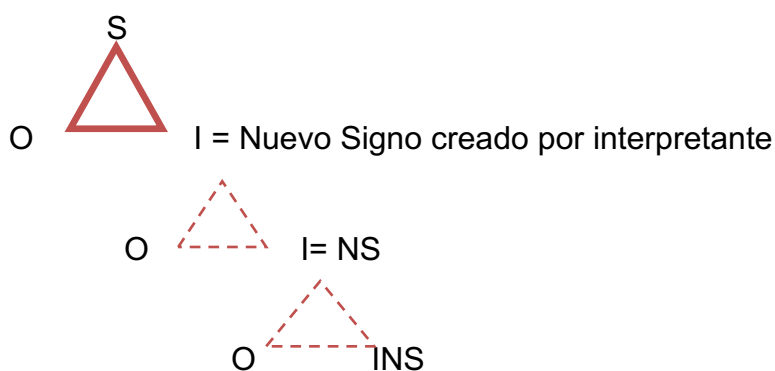


Fig. 24. Relación triádica. Peirce (1987)

¹⁰⁵ Peirce. *Obra lógico-semiótica*. España.,1987. p. 228

¹⁰⁶ Peirce. *op. cit.*, 1987. p. 244.

De este modo, la semiosis se convierte en un acto en el que se ven involucrados tres elementos (objeto, signo e interpretante) y en el que la determinación de un marco cultural concreto es fundamental por acción del interpretante. Peirce explica que el signo se puede volver infinito, siendo ahora este signo creado el interpretante del primer signo. Cada interpretante es un signo de su objeto, y a su vez, requiere de otro signo para su interpretación, así mismo que un signo depende de otros signos (*ver fig.24*), siendo todo esto un sistema de signos; es decir, Peirce explica el tercer podría volverse el Primero y así sucesivamente hasta llegar al infinito. Los trabajos de Jakobson y Gorleé (1963) se inscriben en la semiótica de las interpretaciones, cuyo origen se encuentra en Charles Sanders Peirce. (1936),

A efecto de esta investigación la traducción de la inter-semiótica como modelo de análisis y entendida a través de la circulación del significado por medio de los interpretantes, supone al *objeto* como un hecho histórico narrable, el *representamen* como la fuente histórica, la textualización del hecho histórico narrado y el *interpretante* como la imagen filmica que es el proceso de narración en el cine y el hecho histórico que surge de la versión filmica del director. Esta relación trídica no puede darse con menos elementos. Sin un signo o representamen con posibilidad de existencia que inspire a un creador plástico y cineasta para realizar un objeto o fundamento, no hay signo, y sin un interpretante de que dé una interpretación o significado a éste, el ciclo no se cierra y muere, no está vivo, pues sólo existirá en la obra del creador y nadie más sabrá de él, por lo que no se encuentran términos de comunicación.

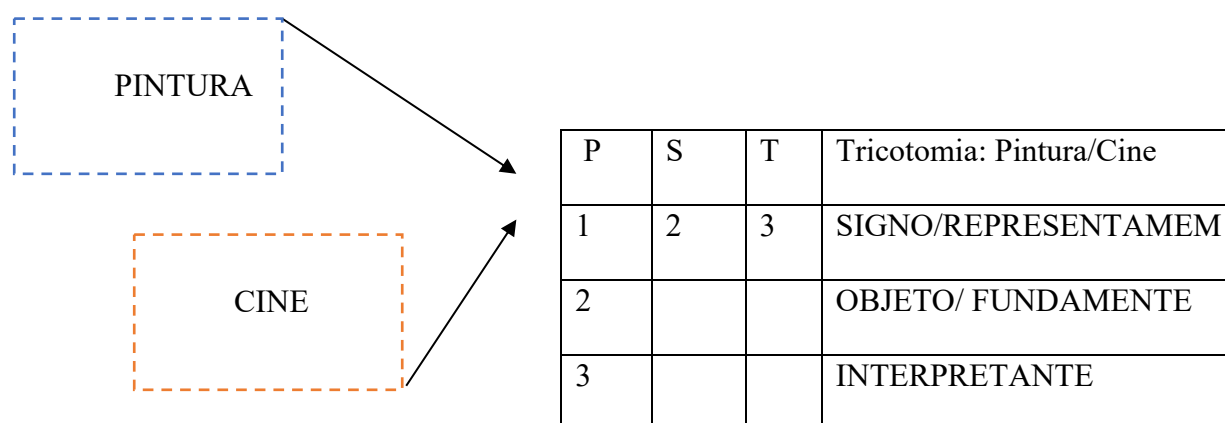


Fig. 25. Correlación Triádica pintura cine

La correlación triádica consta de tres categorías que Peirce denomina Primeridad (P), Segundidad (S) y Terceridad (T) (ver figura 25). Peirce (1958) concede que sus categorías son “ideas tan generales que pueden considerarse como algo semejante a inclinaciones o tendencias hacia las cuales se dirigen los pensamientos”.

A efectos de esta investigación se toma el concepto de representación en sentido Perciano (1987) al adoptar un sentido lógico para indagar desde una perspectiva semiótica y considera que la lógica “es simplemente la ciencia de lo que puede y debe ser verdaderamente representación. En la medida que la representación puede ser conocida sin ninguna acumulación de hechos especiales más allá de nuestra vida cotidiana ordinaria. En resumen, la filosofía de la representación”.¹⁰⁷ (Peirce, 1987:244). Afirmar que la lógica es la filosofía de la representación. A

¹⁰⁷ Ídem.,

su vez, Peirce presenta la semiosis como representación.¹⁰⁸ Ahora bien, la representación es definida como un registro de un medio a otro medio, es transformar una idea en una imagen tangible o intangible, lo que permite darle forma y contenido. En el caso de la expresión artística se logra a través del color, la textura, la línea, el sonido y la forma. Es ese sentido, se puede hacer la lectura de una obra con estos elementos de expresión, lo que permite un análisis más profundo y completo. Se presenta una imagen con técnicas, contenido, forma, temática y contexto, que va a cargar de signos una representación. Este recorrido lleva al lector a entender, disfrutar, contemplar o simplemente visualizar la obra.

Cada autor crea los elementos propios de representación resumidos de la tabla 01 de Balbuena (2013), todas las propuestas estructuran estas unidades de significación. Por último el símbolo, entendido como signos que dependen de cómo serán interpretados según hábitos de referencia y significados asociados en un contexto. El símbolo no depende del parecido ni de la conexión entre hechos. El ejemplo más común para explicar este signo es la paloma como símbolo del Espíritu Santo en el arte cristiano. Desde este punto, se puede afirmar que la obra de arte es representativa, debido a que tiene varios significados independientes pero combinables entre sí. En cuanto a los elementos mínimos de representación,¹⁰⁹ han sido varios los autores que se han detenido a preguntarse sobre cómo es la construcción del enunciado visual para encontrar aquellos elementos de la gramática visual. Algunos de estos intentos, se reflejan en la siguiente tabla 01 (Balbuena, 2013, p.133).

¹⁰⁸ Para Peirce la representación en la semiosis entendida como la operación de un signo, la abre a la posibilidad de pensarla en términos de la configuración que hay de un signo, un objeto y un interpretante.

¹⁰⁹ Balbuena. *Teoría de la Representación Simbólica en la Comunicación Gráfica*. Universidad Autónoma de Barcelona. España, 2014. p.133-134

AUTOR	UNIDADES DE SIGNIFICACIÓN
Moles (1972)	(1) Impulsos visuales del umbral mínimo de percepción óptica, (2) la percepción de morfemas geométricos, (3) Imágenes parciales de objetos significativos, (4) “sintagmas” icónicos, (5) los discursos icónicos, (6) Secuencia de Imágenes
Bense (1971)	Cronemas – todos los colores diferenciables Formemas- Elementos geográficos topológicas – punto, líneas área o cuerpos Cronemas Formemas y se unen en un signo
Bertin (1967)	Las imágenes están compuestas por seis unidades elementarías: color, forma, tamaño, grado de claridad, el patrón y dirección.
Zimmer (1987)	Pictógenes: unidades de imagen que están constituidos por componentes visuales más pequeñas. Coincide con el lenguaje visual de los fonemas (aunque no postula una dependencia entre el lenguaje y la imagen, al menos en términos de la percepción).
Biederman (1987)	Geones: set de 36 componentes simples (íconos geométricos) que en diferentes con combinaciones pueden llegar a un sinfín de representaciones (theory of recognition by components)

Tabla 01. Elementos de representación (Balbuena, 2013: 133).

3.2 Traducción intersemiótica desde Torop: reproducción visual

La traducción intersemiótica en sentido de Jakobson (1971) citado por Torop (2002) donde sostiene que la traducción es total, “puede ser autónoma en el caso de la adaptación cinematográfica y complementaria en el caso de una ilustración o una fotografía que acompaña a un artículo de periódico, etcétera. Este acercamiento hace más complicada una comparación entre el texto fuente (texto de partida) y el texto meta”.¹¹⁰ El autor coloca el ejemplo de la novela que presupone la inclusión en historia de la literatura, ahora bien, también una adaptación cinematográfica con la inclusión en la historia del cine. Por su parte, James Holmes “distingue entre diferentes tipos de información en distintos niveles de comprensión del texto fuente: información contextual al nivel de objeto lingüístico, información intertextual al nivel de objeto literario, información situacional al nivel de objeto sociocultural” Holmes (1988;84).¹¹¹ Una forma de traducción esta estructurada sobre la base de la correlación de estos tipos de información.

El traductor debe entender de qué manera está integrado el texto y trazar los límites de la semiosis para comprender las unidades textuales (signos) separadas. De acuerdo con Gorlée (1993;163),¹¹² la pérdida de información debe ser más alta en la traducción intersemiótica, en la cual la semiosis muestra un máximo de degeneración (y por tanto un mínimo de generación); y debe ser menor en la traducción intralingüística, en la que la semiosis muestra un máximo de

¹¹⁰ Torop. *Intersemiosis y la traducción Intersemiótica*. México, 2002. p. 17.

¹¹¹ Holmes. *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi. 1988. p.84.

¹¹² Gorlée, D. *Semiótica y el Problema de la traducción con especial referencia a la semiótica de Charles S. Peirce*, 1993. p. 163.

generación (y por tanto un mínimo de degeneración). La noción de semiosfera de (Lotman, 1990;125)¹¹³ incluye todo el espacio semiótico de la cultura que se caracteriza por la heterogeneidad los lenguajes que llenan el espacio semiótico son diversos y se relacionan unos con otros a lo largo del espectro que va desde la completa traducibilidad mutua hasta la completa intraducibilidad mutua. La heterogeneidad se define tanto por la diversidad de los elementos como por sus diferentes funciones. Este acercamiento conduce inevitablemente a la individuación de otras semiosferas dentro de la semiosfera. Como resultado, aparece la frontera de la semiosfera de la cultura y dentro de ella la compleja totalidad de semiosferas con fronteras entretejidas (Torop, 1998).¹¹⁴

Por su parte, Zavala tiene una amplia investigación sobre la traducción intersemiótica lo que ha generado grandes aportes en esta área de estudio, al llegar a resultados importantes como las traducciones intersemióticas para cada sistema semiótico se deben conocer los componentes formales para su análisis. En ese sentido, las traducciones de literatura a cine, de pintura a cine, entre muchas otras de naturaleza intersemiótica, exigen un cambio en el sistema semiótico. (Zavala, 2008:53) Sostiene:

Las traducciones de cine a cine que constituyen, en conjunto, las diversas formas de repetición y series intrasemiótica implican necesariamente una fidelidad a la sustancia de la expresión el medio y a la forma del contenido, es decir, al empleo de ciertos recursos formales del lenguaje

¹¹³ Lotman. *Universo de la Mente: una Teoría Semiótica de la Cultura*. Londres, Nueva York, 1990. p.125.

¹¹⁴ Torop. *Sistemas de Signos*. Universidad de Tartu. Moscú. 1998.

cinematográfico de manera simultánea a una transformación en la forma de la expresión la estructura y en la sustancia del contenido, es decir, en la ideología del texto original.¹¹⁵

La ideología es de gran importancia para la traducción intersemiótica expuesta por Zabala. Se continúa con las investigaciones basadas en intersemiosis está Di Giovanni (2015) con su tesis: *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de Relato soñado* de A. Schnitzler y *Eyeswideshut* de S. Kubrick.¹¹⁶ En la primera parte de su trabajo habla de la relación entre la novela y la película como un caso concreto de traducción intersemiótica y examina las teorías en un primer acercamiento a Jakobson (1959), y se desarrolla desde Torop (2002) que celebra la ambigüedad introducida por Jakobson en esta subdivisión, pues “abre el camino a muchas otras distinciones específicamente, en el concepto de traducción al universo de la interpretación. ¿Puede traducirse la novela en cine? ¿Y la pintura en poesía? ¿Puede traducirse la vida cotidiana en vaudeville?” (Di Giovanni, 2015: 17),¹¹⁷ para este investigados estas teorías proporcionan herramientas útiles para analizar la pintura representada en el filme. Se parte de estas aportaciones para analizar ambas obras para encontrar sus elementos fundamentales, con especial atención a las intersemiosis de Torop. Finalmente, la traducción intersemiótica, muestra esas evocaciones hacia la plática cinematográfica, recreaciones de las escenas de las pinturas en el plano del filme por parte del director, ese cineasta que recrea o crea a partir de esta representación al generar atmósferas de las obras.

¹¹⁵ Zabala L. *La traducción intersemiótica en el cine de ficción*. México, 2008.

¹¹⁶ Di Giovanni, E. *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de "Relato soñado" de A. Schnitzler y "Eyes wide shut" de S. Kubrick*. 2015.

¹¹⁷ Di Giovanni, E. *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de "Relato soñado" de A. Schnitzler y "Eyes wide shut" de S. Kubrick*. 2015. p. 17.

Las pinturas son llevadas al formato cine, y se incorpora en la composición visual elementos de un sistema icono-plástico. Por ello, se aborda el imaginario nacional en el cine con la teoría de la traducción intersemiótica de Torop,¹¹⁸ al analizar este proceso de traducción de lo histórico en la pintura y su representación en el cine como intersemiosis desde una perspectiva sociosemiótica, donde se evidencie las problemáticas de la producción de sentido en el proceso de traducción intertextual, interdiscursivo e intermedial de la historia a la pintura hasta llegar al cine y retornar a la historia. Se actualizan las características desde Peirce y Torop en esta investigación que involucran cambios de un formato a otro y sus diferentes modos de reproducción visual en la construcción de la historia en lo pictórico y en el cine como imagen secuencial en un montaje desde lo interno hasta lo externo de los filmes.

3.2.1 Conexiones: Intertextualidad, Intermedialidad e Interdiscursividad

El análisis de un hecho histórico en la pintura, el cine y el retorno a la historia es visto como una herramienta idónea para estudiar de manera sistemática las diversas formas de traducción intersemiótica. Existen algunos modelos de análisis semiótico para el estudio de diversos sistemas de comunicación y expresión como el cine, la literatura, el diseño gráfico, la pintura, la arquitectura, la filosofía, la escritura etnográfica y otros. Considerar la repetición cinematográfica como una forma de traducción intrasemiótica como lo explica Zabala (2008),¹¹⁹ lo cual permite reconocer su conexión con otras formas de intertextualidad, intermedialidad e interdiscursividad

¹¹⁸ Torop, Peeter, *Intersemiosis y traducción intersemiótica*. Ciudad de México. 2002, P. 24-35.

¹¹⁹ Zabala L. *La traducción intersemiótica en el cine de ficción*. México, 2008.

en la vida cotidiana contemporánea. La intertextualidad en la historia se entrelaza y también consigue esos nudos en donde se agrupa un significado con otro, cuando aparece el conflicto, los vínculos con otros textos y la riqueza, tanto de la interpretación como de la creación. Bengoechea (1997: 6) señala la importancia de la intertextualidad.

El análisis intertextual (es) un instrumento clave para entender las contradicciones en las creencias y representaciones socioculturales que encontramos en un texto dado”, y agrega “El fenómeno intertextual se centra en la producción del significado allí donde varios textos, puntos de vista y perspectivas entran en conflicto y se articulan.¹²⁰

La intermedialidad está presente una dimensión material, es el medio de comunicación masiva o bien puede ser lo tecnológico. En este medio entran las condiciones históricas (los materiales, institucionales y discursivas) El análisis intermedial es la relación entre la forma y el medio según Luhmann (1986)¹²¹ La intermedialidad está presente la intersemiosis, a través de los signos de diferentes textos dentro de ese proceso de comunicación. Este tipo de análisis se enfoca en diferentes formas mediales desde la historia para hacer posible transmitir desde diferentes medios los hechos históricos y sociales en un fenómeno mediático. Para Prieto (2017) “El análisis intermedial se enfoca en cambio en las interacciones entre distintos medios en un específico contexto histórico o en un determinado campo cultural, así como tiende a hacer patente la especificidad semiótica de cada medio”.¹²² Es decir, la intermedialidad es la condición del medio como por ejemplo. El cine,

¹²⁰ Bengoechea y Sola. *Intertextuality / intertextualidad*. Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá. p.6. 1997.

¹²¹ Luhmann, Niklas. *Das Medium der Kunst*, vol. 4, n.º 1, 1986. p. 6-16.

¹²² Prieto. *El Concepto de Intermedialidad: Una Reflexión Histórico- Crítica*. 2017. p.11.

el teatro, el internet, la televisión, entre otros. No es sólo un cambio de medio, también es la combinación de medios, o cuando hay referencia de varios medios. La intermedialidad es un recurso semiótico que se utiliza para analizar la apropiación y relación medios, Franz Albersmeier (2001), propone repensar la historia como “la historia integrada de los medios”¹²³ para que se de un diálogo con la cultura visual para aproximarse a ella. Por su parte, Barthes (1988)¹²⁴ también se refirió a la intertextualidad, al plantear la muerte del autor, por la contaminación de significados debido a la utilización de muchos subtextos, lo que se aleja de una autoría real por la carga de elementos de otros textos y que no permite identificar la fuente de la obra.

El fenómeno de la interdiscursividad incluye a la intertextualidad por su posibilidad de relación entre textos y discursos. Aunque la incluye es diferente a esta pues existe una relación entre diferentes discursos y la relación que se tiene entre disciplinas, donde caben la producción, interpretación, recepción además de estudios sociales y culturales. Ramírez Caro, por su parte, define la interdiscursividad como la manifestación de la polifonía de los textos o “la expresión de la ideología y la formación discursiva de las formaciones sociales por las que atraviesa el texto” (Ramírez, 2000: 137).¹²⁵ Es decir, es con la palabra que se realiza este fenómeno interdiscursivo que además cuenta con la presencia de una carga ideológica dada por el entorno social y cultural. Es un acto de recepción porque el lector según este autor se convierte en una especie de texto con indicaciones intertextuales que dejan huellas al permitir reconocer los discursos para así, activar lo que tiene en su memoria. Algunos autores se han referido a interdiscursividad a la relación entre

¹²³ Albersmeier, Franz Josef. *Teatro, cine, literatura en España: la historia literaria como historia de los medios integrados*. Berlín. 2001.

¹²⁴ Barthes, R. La muerte del autor», en R. Ed., *crítica y teoría modernas*: 1988.

¹²⁵ Ramírez. *Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica*, 2000. p. 137- 161.

texto literario con otros textos como la pintura, cine, entre otros fenómenos. la intertextualidad es la teoría que propone y aplica en la clasificación de los textos Genette (1989) a través de la interdiscursividad,¹²⁶ va a incluir la transtextualidad y la architextualidad que están dentro del fenómeno interdiscursivo, esto es lo que va a distinguir los planos y su relación con los textos.

3.2.2 La traducción de la historia en el cine y su retorno a esta

La traducción intersemiótica, específicamente de la pintura a un texto cinematográfico, nos lleva a todo un recorrido creativo de una puesta en escena de un creador, bien sea del director o del guionista, cada uno de ellos tendrá diferentes formas de representación para recrear el sentido de la pintura seleccionada como imagen referencial y punto de partida, siendo menos compleja las interpretaciones visuales pues manejan mensajes completos y parámetros comunes entre ambos, a otros casos de traducción intersemiótica, como el de la literatura al cine. Si bien, el texto literario y cinematográfico son dos sistemas narrativos con una estructura secuencial en la que se puede identificar claramente la trama, el argumento y el que va a permitir determinar el inicio y el final de la historia,¹²⁷ es de la pintura al cine donde se evidenciará la adaptación de un formato bidimensional y con un sólo plano, a otro formato con una escena llena de planos y movimientos de los personajes. A este respecto, el trabajo consiste en abordar planteamientos sobre lo que es arte y su análisis socio-semiótico en diferentes filmes, al analizar los sistemas de signos en la comunicación visual y audiovisual, asimismo se estudiará su funcionamiento, al entender no sólo las motivaciones psicológicas de los personajes o las acciones históricas de los eventos narrados,

¹²⁶ Genette. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. España. 1989

¹²⁷ Barthes, R y otros. *Análisis Estructural del Relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo 1970. p. 24

sino también lo que se encuentra detrás de esa representación, la forma como una determinada cultura se retrata en forma indirecta y mediatizada a través de las obras que produce. De ahí que, se trasladó al espectador a momentos históricos, como lo hace de forma evidente los directores, donde muestra esa esencia de comunicar con el cuerpo al usar toda una puesta escenográfica, teniendo como recurso la pintura al igual que la fotografía entre escenas, es así como se plasma a través del mundo cinematográfico un momento histórico para las artes plásticas y audiovisuales.

El proceso de traducción es muy recurrente en el cine en diferentes sentidos, cuando se realiza un guion el escritor traduce elementos textuales de la literatura, el relato histórico, las crónicas, diarios, entre otros, herramientas para su construcción. En este proceso de comunicación está presente la traducibilidad, en este caso el lector de la obra. Un lector que se configura como preparado o entrenado pues es capaz de entender y descifrar el mensaje. Hatim y Mason (1995:158) expresan “lo que en realidad se transfiere es un signo que, a través de fronteras semióticas, trae consigo su completa historia discursiva, incluidos los nuevos valores sígnicos que haya adquirido en su recorrido”.¹²⁸ Estos autores, llevan al signo a un contexto intertextual haciendo referencia a una modificación sustancial de su código de significación en la lengua de llegada, este paso del signo de un texto a otro y transmitir la intencionalidad que supera el contenido informativo. Involucran por supuesto al traductor, porque es el que otorga mayor importancia a la intencionalidad de la referencia intertextual, debe ajustar la información a la luz de los grupos de

¹²⁸ Hatim, B. y Mason, I. *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Trad. de Peña, S. Barcelona, Editorial Ariel. 1995.

usuarios del texto de llegada y debe ser adaptado a sus distintos sistemas de conocimiento y creencias.

Se considera relevante que todo este proceso constituye una relación constante, al crear esta “red de anclajes semióticos” que indican al lector o al espectador la naturaleza del diálogo que el texto establece con otros textos y contextos. Hatim y Mason (1995) indican que “la intertextualidad ofrece una sólida base de pruebas para la aplicación de nociones semióticas básicas en actividades tales como la traducción o la interpretación”. Es por ello, que pretendo abordar el imaginario nacional de este cambio, reconstrucción o transformación del signo.

Por otra parte, (Zabala, 2008:53) explica que “las traducciones de literatura a cine, de pintura a cine o de filosofía a cine, entre muchas otras de naturaleza intersemiótica, implican necesariamente una transformación radical en la sustancia de la expresión (el medio) y en la forma del contenido (especialmente en los componentes de cada sistema semiótico) de manera simultánea a una fidelidad a la forma de la expresión (es decir, a la estructura del texto original) y a la sustancia del contenido (es decir, a la ideología)”¹²⁹ Zabala hace esta traducción en sentido de Hjelmslev, quien es el que propuso reconocer la existencia de una doble distinción, entre Sustancia y Forma de la Expresión, y Forma y Sustancia del Contenido. Cada uno de estos cuatro planos semióticos es indisoluble de los otros, y su reconocimiento permite precisar la naturaleza de todo lenguaje, más allá de la lingüística de Hjelmslev,¹³⁰ es decir, en el terreno de los sistemas

¹²⁹ Zabala L. *La traducción intersemiótica en el cine de ficción*. México, 2008. p.53.

¹³⁰ Hjelmslev, L. *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos. 1967.

semióticos. Esta “estructura original” y la “ideología” a la que se refiere son procesos y contextos esenciales como punto de partida del análisis de traducción.

En esta investigación se aplicará la semiosis que supone la sucesión de cadenas de tríadas. Como afirma Savan (1986), un interpretante es tanto el tercer término de una relación triádica dada como el primer término (el signo) de una relación triádica subsiguiente. Esta es la razón por la que la semiosis no puede definirse como una tríada aislada, sino que implica necesariamente cadenas de tríadas. Se presenta, en primer lugar, algunas nociones básicas de la filosofía pragmática del signo de Peirce para luego pasar a Torop. En los apartados siguientes se busca respuesta a varias preguntas que consideramos fundamentales para asegurar una aplicación precisa de la noción de artes plásticas y filmes en el contexto de las investigaciones acerca de sistemas semióticos que se abren a analizar todo aquello que rodea al objeto de estudio y no sólo abordar los filmes presentados.

Peirce explica que un signo, o representamen, es algo que está para alguien, por algo, en algún aspecto o disposición, el Interpretante es el signo que se dirige a alguien, y crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o quizá un signo más desarrollado. A este lo denominó el interpretante del primer signo. Por último, explica el fundamento del representamen, que cuando el signo está por algo, su objeto. Este está por tal objeto, no en todo sentido, sino respecto a un tipo de idea que algunas veces he llamado el fundamento del representamen. Aunque este punto ya fue expuesto en otro apartado si es importante recapitular debido a que será esquematizado con la propuesta de análisis pictórico y filmico.

3.3. La triple representación: las 3 “R” de una historia

Construir el perfil de director se ejemplifica este apartado con Buñuel, que ha trabajado la representación de la pintura en sus filmes, es muy meticuloso, previene todos los detalles de la jornada, las locaciones, correcciones del guion técnico. Pocas veces este director permitía a los actores improvisaciones y que se salieran del guion, al menos que sean actores profesionales de teatro, como el actor Fernando Soto, que hacía chistes, pero también porque era un actor cómico reconocido y era una manera de ganar adeptos dentro del público mexicano, también porque a Buñuel le interesaba esa actitud que aligeraba ese tono dramático del texto. La relación entre el director y el actor es muy importante en la producción de un filme (Stanislavski, 2005) afirma que:

Cuando una obra se revela en toda su esencia y plenitud es sólo cuando se representa en un escenario. Es sólo entonces cuando el alma viviente de una obra, de su texto y su subtexto, es transmitida por los actores. Los actores permanecen fieles al subtexto y a la línea general de la acción, adhiriéndose a su trazo interno de imágenes y por lo mismo, renuevan sus recuerdos emocionales, que les permiten vivir sus papeles. Para los actores, la vida en el escenario representa la vida real. En toda representación, nuestra vida es perseguir un sub-objetivo, por línea general de acción en circunstancias dadas al mostrar como los actores pueden lograr alcanzar la representación de un personaje y de su contexto (...) (Stanislavski, 2005: 3).¹³¹

Los actores interpretan sus papeles con impulsos interiores y varios tonos internos, transmitiendo sueños y pasiones humanas, al representar sus personajes de acuerdo con la trama del guion, a sus

¹³¹ Stanislavski. *Un Actor se Prepara*. México. Cap. II. 2005. *op. cit.* p. 2-4.

experiencias y sentimientos. Los actores representan personajes de la historia cargados de ideología, adaptando sus propias cualidades a la vida de su otra persona a interpretar y se encargan de recrear y producir estas representaciones por medio de un proceso creativo. Por ello, (Stanislavski, 2005: 2) cita a Salvini que dijo: “el gran actor... debe sentir lo que está representando... no sólo una o dos veces, mientras está estudiando su parte, sino en cada actuación, en mayor o menor grado, no importa que sea la primera o la milésima vez”.¹³² Los personajes representados devienen de una preparación interna de los actores, de un encuentro con el guion y de una propuesta del director, es esta forma se observa como inicia esa interpretación de un guion que refleja personajes históricos, y a su vez proyectan el contenido a través de la representación de obras de arte. La importancia de la representación de la figura de la pintura por el actor en este caso parte desde la relación fisionómica entre ambos, aunque sean diferentes contextos y personajes. Como lo vemos en esta fotografía de la figura 18, de su filme *Viridiana*, en la fotografía capturada por Masats se observa al director dando indicaciones en lo que sería la representación de *la Última Cena* de Da Vinci. Aunque no es una representación de un hecho independentista, si remite a una representación de un hecho religioso muy conocido por el espectador.

¹³² Stanislavski. *Ídem*.



Fig. 26. Luis Buñuel, de pie, dirige a los actores de Viridiana. Ramón Masats. Madrid (2017).¹³³

El proceso creativo de un director y del actor podía involucrar pinturas que no tienen nada que ver con el contexto del pintor, sólo las usa como referente para su montaje como el caso de Buñuel o Almodóvar, pero también está en caso en el que la película contaba la vida del artista plástico y aparecían los lienzos, esa imagen tal cual del cuadro del pintor dentro de la película, así como la representación de esta escena pictórica por parte de los actores en el plano del filme. Esta representación que parte de la vida e incidencias del mundo interior de ambos artistas pintor-director, y que han tenido para apropiarse de esta temática y llevarlo a su obra pintura- filme, una obra que refleja una escena dada por el mismo o quizás todo lo opuesto, simplemente el director

¹³³ Masats pudo acceder durante dos días al rodaje en exteriores de la película gracias a su amistad con el cineasta Carlos Saura y su hermano, Antonio, artista. Los Saura conocían a Buñuel y el trabajo de Masats se reflejó en la publicación 'Gaceta ilustrada'. Masats guardó los negativos hasta que en 2013, con motivo de un libro sobre 'Viridiana', la profesora de Historia del Cine Amparo Martínez se puso en contacto con él. Esta es una de las imágenes de la exposición 'Masats / Buñuel en Viridiana', que pueden verse en el Instituto Aragonés de Arte y Cultura Contemporáneos, de Zaragoza, hasta el 3 de septiembre. Ramón Masats. VEGAP, Madrid, 2017.

decidió tomar la obra ante su plano de composición sin tener el interés de contar la biografía del pintor. Lo importante es destacar cómo se da la representación desde ese paso de una imagen estática a otra que se le ha dado movimiento y que conllevó a todo un proceso técnico y conceptual. Este apartado dedicado al autor y su producto busca evidenciar cómo se da el proceso entre formatos, se seleccionaron dos películas para el análisis pictórico, cinematográfico y posteriormente el análisis intersemiótico, al destacar la triple representación, intertextualidades entre el hecho histórico, las pinturas, las escenas del filme, y finalmente los factores externos de una puesta cinematográfica de este proceso de intersemiosis.

Buñuel cuando introducía cambio como director en su producción era para reducir al mínimo el tiempo perdido, y también para agilizar la narrativa del guion. La preparación del rodaje y del proceso mismo como convertir varios planos en uno sólo haciendo secuencia con un leve movimiento a la cámara lateral, para llevarnos de la visión del espectador a la visión subjetiva del personaje, filmando todo en un plano. Con esa tendencia de simplificar y economizar los medios utilizados para la narración, introducía supresiones como la secuencia del majadero en el origen de la película, y muestra la representación de una pintura de la virgen de Guadalupe. Uno de los cambios hechos por el director en pleno rodaje fue cuando había previsto una secuencia entera de una lucha entre perros en un matadero y un toro que se atraviesa antes de ser sacrificado, una escena de mucha violencia visual y que recordó a los grabados de la Tauromaquia de Goya, porque los había utilizado como referencia pictórica para escribir el guion sobre Goya para su centenario en 1928. Al llegar al plató, se encuentra con que esta secuencia visual es muy potente, imposible de rodar sin afectar a los perros y además tenía dificultades técnicas para ser filmada con todos los

elementos que había planteado, finalmente, la reduce al mínimo con un toro que cabecea siguiendo la representación de la obra de Goya.

En este sentido, le dedico un espacio a la representación de los personajes, que son interpretados por actores en el filme, esta representación deviene de una preparación interna de los actores, de un encuentro con el relato y de una propuesta del director, es esta forma se observa como inicia esa interpretación de un guion que refleja personajes históricos, y a su vez proyectan el contenido a través de la representación de obras de arte. La importancia de la representación de la figura de la pintura por el actor en este caso parte desde la relación fisionómica entre ambos, aunque sean diferentes contextos y personajes. El actor en su proceso creativo hace un estudio del personaje que va a representar y aporta características que le darán vida en la puesta de escena, en este caso el actor recurre a la pintura realizada por este sujeto el pintor, quien a través de la imagen a impregnado su idea con rasgos particulares que le ayudarán en la construcción de este nuevo perfil. El director e incluso el director de casting son los encargados de llevar este personaje de la pintura a la pantalla grande, el rol de estos sujetos será guiar al actor en la representación e interpretación de este personaje que ahora cobrará vida. Finalmente, se muestra el proceso que involucra a los sujetos en la acción que inicia en algunos casos con el modelo que el pintor ha utilizado para su obra maestra, luego el personaje concluido en el formato pintura y el actor con la construcción de esa personaje que partió de la pintura y de un guion con indicaciones en ocasiones muy específicas del director, puede que en el proceso también se involucren el director de casting, de arte, de fotografía, sujetos esenciales en esta puesta en escena cinematográfica con carácter pictórico.

La elección de un actor o una actriz también es un condicionante para el filme, no sólo si se quiere trabajar con un fisonomía lo más cercana posible de personaje representada en la pintura, sino pues muchas veces son actores impuestos por factores de presupuesto, decisiones de la producción o por su aceptación ante el público para una demandada a taquilla y en otros casos la imagen representada por el actor se convierte en un icono, en un símbolo para la sociedad a ejemplo de ello, tenemos a Marilyn Monroe, Audrey Hepburn, Marlon Brando.¹³⁴

Las representaciones de los pintores en sus obras, transformadas por las condiciones de producción dadas por el contexto político, se convierten en un discurso único que se mueve entre el hecho histórico en el lenguaje cinematográfico con narrativa de ficción y la expresión plástica. En este sentido, el estudio de estos filmes servirá para demostrar la sucesión de pasos para la intersemiosis que involucra las diferentes formas de representación, es a través de la traducción de procesos intersemióticos de la pintura al cine que se representan los dos artistas como personajes, con sus tramas dentro de los filmes, en la creación de un nuevo texto que se puede leer como un texto original, a través de estrategias intertextuales.

Para (Torop, 2002:17) “un traductor debe determinar los elementos textuales menos importantes para crear un espacio de juego. Pero la tarea más importante es determinar el dominante, un elemento o nivel que proporciona la unidad textual. El dominante es un valor

¹³⁴ Stangler. Victoria Monserrat. *Cine de gala. Análisis semiótico-semiológico*. Publicado por Peralimoneraen, 2009.

objetivo que requiere de un esfuerzo intelectual para ser determinado”.¹³⁵ En la práctica es el traductor el que domina en el juego según Torop. Este autor sostiene que una traducción es sometida a funciones presupuestas y a los propósitos del traductor esto siempre pasa de manera consciente o inconsciente por este traductor. Sin embargo, en la práctica si se concuerda con Torop pues el dominante es impuesto en y por el texto y este siempre va a alterarse en la traducción, por ejemplo, si hacemos traducción en el lenguaje. También dependerá del interprete de como capture y codifique esta unidad textual.

Estudiar el imaginario nacional es con el propósito de examinar cómo se reconstruye a través de diferentes representaciones visuales un hecho histórico. La relación es contextual y permite establecer conexiones que se desarrollan para la producción de sentido, desde los elementos que interactúan en dicho evento, por ello, la necesidad de definir el objeto de estudio. La representación de un hecho histórico, de la pintura y del filme para analizar la intersemiosis de las mismas. Se observa en esta matriz el imaginario nacional (Fig. 27), esta permea todos los elementos, es a través de la intersemiosis y la triple representación que se analiza la puesta en práctica de un hecho actual con respecto al hecho histórico, como cuando un artista representa a otro artista, de un formato a otro, en diferentes momentos históricos. Ahora bien, se presenta la triple representación en esta investigación con la adición del hecho histórico, porque se crean nuevos códigos y significados, lo que alimenta el mensaje para reconstruir el imaginario nacional. Esta intersemiosis es un reflejo comunicacional de la cultura. La traducción intersemiótica según Torop puede ser autónoma o complementaria, esto implica la comparación entre el texto fuente y el texto meta. Hay varios

¹³⁵ Torop. *Intersemiosis y la traducción Intersemiótica*. México, 2002. p. 17.

niveles de traducción, para este análisis se presenta la intertextualidad, intermedialidad e interdiscursividad. En ellos podemos encontrar diferente información bien sea literaria, situacional o sociocultural. Realmente es un momento para trazar los límites de la semiosis, es decir, comprender los signos y su integración al texto.

Este proceso de análisis y reconocimiento del texto fuente con respecto a su traducción se llamará para el análisis la semiotización e interpretación para la reconstrucción del imaginario nacional. Para entender la intersemiosis dentro del espacio cultural, se presenta un análisis de las diferentes formas semióticas y sistemas de significación. El proceso de traducción intersemiótica del hecho histórico y su *Representación* (R) en la pintura (R1) o de un *hecho histórico al cine* (1R), se entiende 1R como abreviatura de la primera representación. La doble representación inicia desde el *hecho histórico pasa por la pintura y hasta llegar al cine* (2R). Finalmente, la triple representación, esta se da en un tercer momento, al registrar un hecho histórico en un contexto actual.

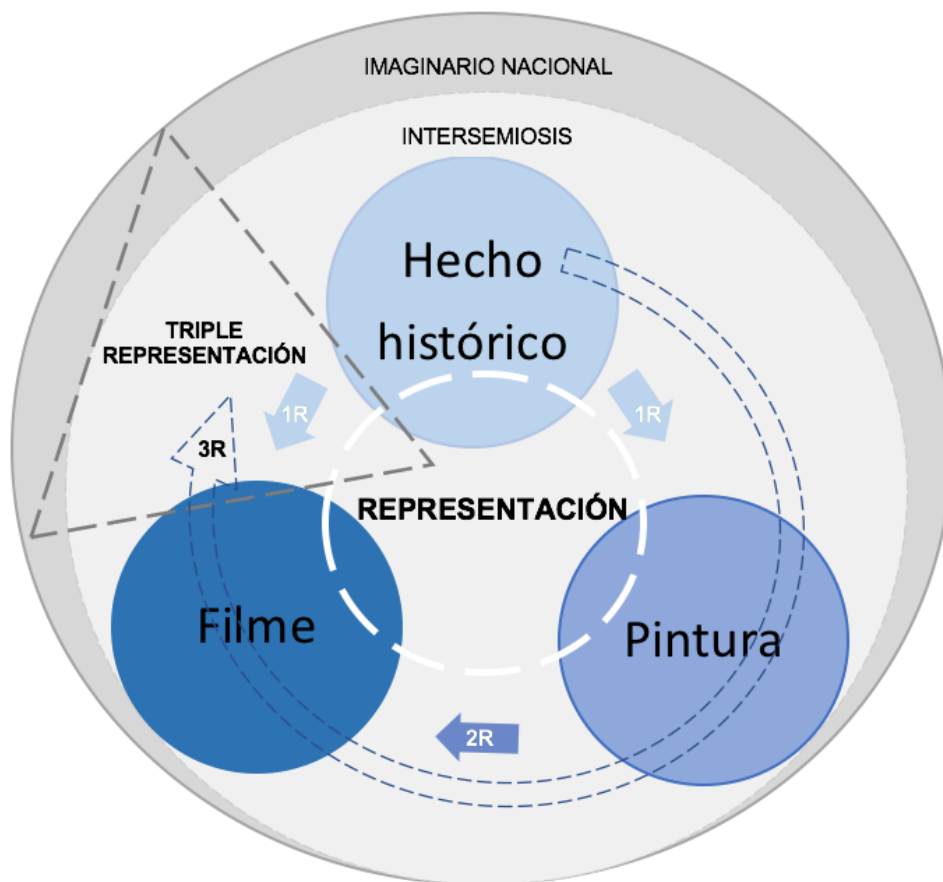


Fig. 27. La triple representación: semiotización e interpretación para la reconstrucción del imaginario nacional.

Esta representación que parte de la vida e incidencias del mundo interior de ambos artistas pintor-director que han tenido en sus experiencias de vida, y lo representan al apropiarse de esa temática y llevarlo a su obra pintura- filme, una obra que refleja una escena dada por el mismo o quizás todo lo opuesto, simplemente el director decidió tomar la obra ante su plano de composición sin tener el interés de contar la biografía del pintor. La triple representación y su reflejo entre las obras de arte, específicamente como se da esta repetición abordada por un director que toma la idea de un artista plástico y este a su vez del hecho histórico. Esta pintura inspira al director de cine a representarla en la escena, donde muestra otra pintura que no es la del artista plástico sino

una pintura hecha por él, evidenciado una doble representación de la imagen. Una pintura que aparece en la escena y que además del lienzo también aparece la escena recreada por actores, dicha escena es la que representó el director partiendo de la obra del artista plástico con la esencia de cada artista. El personaje que muestra la pintura es un personaje creado en principio por el pintor, y que fue tomado por el cineasta para transformarlo en “real” este personaje representado por el actor es de ficción o es creado basado en la vida y obra del artista del lienzo.

Se identifica una triple representación que muestra una tercera mirada creadora, la figura pública y política, como en este análisis una figura presidencial. Esta figura es crucial para la creación de identidad pues define la mejora o el deterioro de la imagen de un país. Imagen que emula al héroe y que va a escribir su propia historia a partir del personaje principal para resignificarlo, lo que implica una construcción de un nuevo imaginario nacional. El rol de héroe que lucha por la patria es configurado con el perfil del héroe independentista representado en la pintura y el filme, nos muestra el relacionista público (muy cercano a los medios), el caudillo social (ideología marcada) y el seguidor (ideología de otros y propia), estos tres perfiles se apropian de los discursos otros oradores (Simón Bolívar y Francisco de Miranda) para resignificarlos.

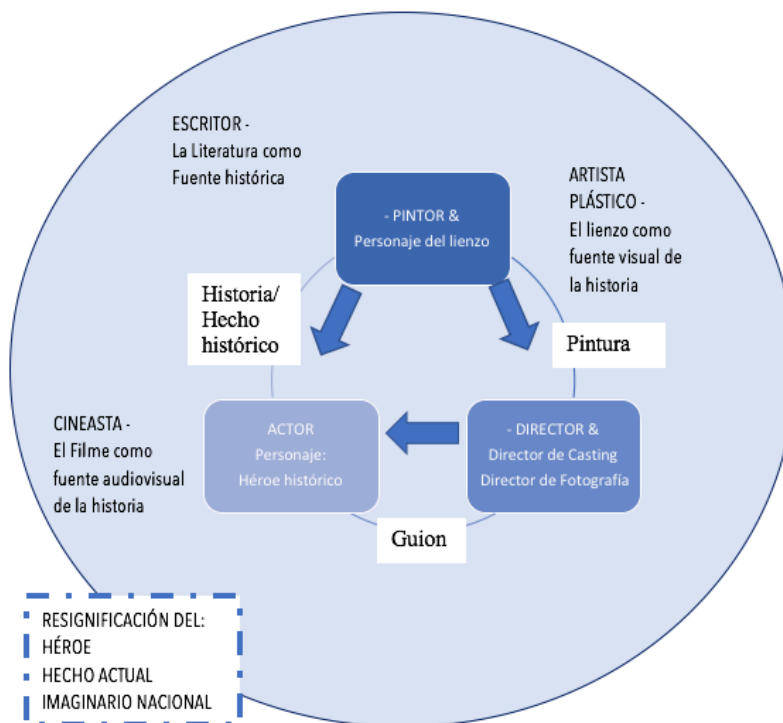


Fig. 28. La triple representación. Pintor- Director- Actor: figura pública

En este sentido, cómo se traza esa brecha entre lo representado y lo creado; entre lo irreal y lo real; este distanciamiento entre lo que lo aparente y lo no mostrado; una búsqueda incesante de mostrar una idea de creación basada en otra obra y que a su vez se le da movimiento al trasladarla a otro formato recreando la escena en un suceso real y tangible con diálogos, conflictos en otra dimensión. Donde los personajes ahora cobran vida y nos la cuentan, una vida que no siempre tiene que ver con la pintura inicial. Con relación al tratamiento de la historia suelen existir grandes manipulaciones, unos escritores realizan reconstrucciones detalladas y exhiben sus fuentes, pero otras no tienen más que el propósito de la divulgación e información, o simplemente crear un hecho de ficción. Mientras algunos hechos históricos se exhiben con documentos y hasta llegan a figurar en colecciones históricas (biografías como ocurre con Simón Bolívar o Félix Ribas) otras

desdibujan el marco y ubican la historia de modo casi intemporal, y para ello suprimen la cronología o se despreocupan por completo de ella. A este respecto, Sanz Villanueva (2000) expone:

Al nuevo novelista histórico no le preocupa ni la veracidad ni la verosimilitud. Lo único importante en los nuevos escritores es poder plasmar la propia versión o creación de la Historia, instaurar en definitiva una nueva memoria de la Historia. En esta nueva visión de la Guerra de la Independencia, acontecimiento que ahora es simplemente un telón de fondo, un argumento para inventar, los hechos históricos tienen poca importancia. La historia se manipula según la perspectiva y el propósito de cada autor. La historia se ficcionaliza para que pueda responder a las aspiraciones del escritor (Sanz Villanueva, 2000, p. 374).

Por esta razón, la mayoría de las obras producidas utilizan recursos más o menos llamativos para captar la atención de los lectores, y apelan a personajes famosos, inconfundibles para el lector, que los asocia a un imaginario y una iconografía, los desastres de la Guerra por ejemplo, en el caso de Goya. En ese sentido, la movilidad de una escena de una pintura que es estática e inmutable en cuanto a la materialidad del formato cambia la estructura de los elementos compositivos al ser llevada al cine, es decir, de las artes del espacio a las artes del tiempo, con un relato que se enriquece y adquiere otros códigos con cargas significativas, y que se complejiza al ser llevada al plano del filme. Es un argumento muy diferente al dado por el problema de la literatura al cine que se han reducido a la adaptación. La representación del teatro al cine complejiza un poco más la relación y ha producido montajes adaptados mucho más interesantes, llamados *filme d'art* como se denominaron las primeras obras teatrales que se adaptaron al cine y se contextualizan en otras situaciones, como la representación dada por los actores dedicados al teatro que no tienen ese

reconocimiento social que los que se dedican al cine. Un filme sobre un hecho histórico lo que hace es recrear este mismo ambiente a través de la ficción al reinterpretar discursos y técnicas para alcanzar el objetivo que se propone. No se diferencia en nada de otro tipo de intertextualidades, como lo expresa García Gual:

Los historiadores intentan ofrecer la verdad escueta de lo que sucedió en un relato fundado siempre en testimonios precisos sobre el pasado, mientras que la ficción novelesca juega con lo verosímil, un territorio infinitamente más libre y sobre el que caben varias y múltiples perspectivas. En este sentido, la novela histórica suele ofrecernos un viaje al pasado generalmente más ameno y lúdico que el mejor acreditado texto histórico (2007, p. 12).¹³⁶

De esta manera, el autor hace énfasis en que la historia evoca un pasado real, puesto que García Gual afirma que la novela histórica erige un edificio imaginativo a partir de los datos históricos. En este género el autor goza de cierta libertad para inventar siempre que no pierda como sustrato la historia. por su parte, Todorov (1991) distingue entre relato e historia. El relato es el elemento dominante de la obra en prosa; en este se desenvuelve la historia, y le concierne el orden cronológico: en la historia se entretajan varios hilos que van rotándose el orden de importancia en la narración, cada uno a su tiempo, “corresponde a una exposición pragmática de lo que sucedió. La historia va a entrelazar la narración del relato como lo afirma Todorov”.¹³⁷

¹³⁶ García, Recorridos imaginarios por el pasado. Publicado en el Diario el País, el 01 dic 2007 disponible en: https://elpais.com/diario/2007/12/01/babelia/1196469556_850215.html

¹³⁷ Todorov, T. Las categorías del relato literario. Premiá. México, D. F. 1991.

En este sentido, se puede afirmar que tanto el novelista como el guionista ocupan el mismo papel, a diferencia del historiador, no están obligados a relatar los sucesos tal como ocurrieron. Lo que caracteriza el discurso cinematográfico frente al histórico es su legitimidad para contar hechos históricos inventados o reinterpretados. Aunque el objetivo de esta investigación no es apostar por el estudio del grado de veracidad o de ficción, si es necesario definir el contexto por el que se dirige la investigación debido a su marco de representación historicista. En ese sentido, es posible argumentar este problema desde un estudio de la estructura narrativa de un hecho histórico representado en el cine, como lo es el movimiento independentista venezolano. Aunque esta construcción narrativa no genera mayor conflicto pues es una constante en toda producción cinematográfica, si lo será su implicación contextual como eje central para su creación.

En este orden de ideas, su enfoque no es la verdad sino la verosimilitud, no lo real sino lo posible (Fernández Prieto, 2003: 39).¹³⁸ Por eso podría decirse, opina (Halsall Albert, 1984 :102) que la novela histórica “La novela histórica pretende ofrecer una interpretación persuasiva de los elementos históricos tratados pero no busca la fiel transcripción de los sucesos históricos sino su narración verosímil”.¹³⁹ Fernández ofrece una mirada a cuestionar hasta que punto se puede hablar de fidelidad en la transcripción y lo verosímil es posible dentro de la narración de este estilo. Al narrar su pasado, “los individuos no simplemente lo repiten, sino que lo recrean y contextualizan dentro de unos códigos, modos de selección, énfasis y olvidos” (Riaño 2000: 157). Estas condiciones les permiten darle significado, primero, al pasado como pasado, y después, a sus

¹³⁸ Fernández. P. *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona, España: *op. cit.* 2003. p. 39.

¹³⁹ Hasali. A. “*La novela didáctica histórica*” en *poética*. nº 57, *op. cit.* 1984. p. 81-104.

experiencias, en un contexto humano y cultural que tiene que ver con los modos en que su vida diaria se apoya en un conjunto de redes sociales formales e informales.¹⁴⁰

En este aspecto, es importante destacar “el sentido en el cine se puede descifrar a partir de los modelos teóricos tanto narrativos como semióticos. Se trata de sistemas que permiten desglosar los componentes filmicos para hallar las maneras en que cada película, movimiento o cinematografía particular generan las redes de producción de sentido”. (Echeverri, 2008:414).¹⁴¹ Es por ello, que en este planteamiento se desarrolla un estudio teórico junto con el analítico de producciones cinematográficas sobre lo histórico. En este estudio en su dimensión externa de investigación se apoyan en teorías socio/semióticas culturales y la principal herramienta teórica metodológica implica seleccionar y analizar diversas acciones/ actividades, plástico/filmico. Esta investigación se clasifica en documental y filmográfica, pues los datos se obtuvieron tomando en consideración los objetivos, por medio de la revisión de material bibliográficas y hemerográfico, así como a través del análisis de documentos iconográficos con movimientos y elementos plásticos, evidenciados en los filmes de Luis Alberto Lamata y Diego Rísquez seleccionados para el análisis.

¹⁴⁰ Riaño. P. “*Recuerdos metodológicos: el taller y la investigación etnográfica*”. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas. V. 10. *op. cit.* 2000, p.143-157.

¹⁴¹ Echeverri, A (2008). *La producción de sentido en el cine*, en Ensayos semióticos / Douglas Niño (ed.). Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. ISBN: 978-958-725-003-9 (Pp. 413-457).

En efecto, el cine no sólo ha tomado de la pintura los encuadres, la puesta en escena, los colores, la iluminación y la perspectiva entre otras influencias, sino también la vida y obra de los pintores desde la construcción del director y actor para su puesta en escena. Muchas carreras han sido llevadas al cine para contar sus biografías de artistas o personajes ilustres como en este caso, con la representación del prócer venezolano apodado el generalísimo Sebastián Francisco de Miranda, quien participó en la revolución americana, hispanoamericana y francesa, también reconocido por llevar la primera bandera a Venezuela como símbolo patrio y un registro importante de este hecho histórico pre-independentista. La construcción de un héroe y personajes¹⁴² con perfiles basados en las obsesiones, debilidades, virtudes y excentricidades del prócer de la patria, representa ante el espectador momentos históricos de Francisco de Miranda, quien forma parte de la iconografía nacional. A partir de estos hechos históricos y su representación en la pintura, se analizan las condiciones extrínsecas de los procesos de producción del lienzo en las películas, con un macro escenario que se cerrará para llegar a los factores internos de traducción en los filmes, donde muestra esa esencia de comunicar con el cuerpo al usar toda una puesta escenográfica, teniendo como recurso la pintura al igual que la fotografía entre las escenas. Es así, como se plasma a través del mundo cinematográfico un momento histórico para la memoria y registro de artes plásticas y audiovisuales.

¹⁴² “Según una fórmula común general, una extensión que permite al héroe pasar por una serie de probables o necesarias etapas de la desdicha a la felicidad, o de la felicidad a la desdicha, puede bastar como límite para la representación de la trama”. Aristóteles, *Poética*. S.IV a. C.

En este capítulo se observó el estudio de la intersemiosis historia- pintura-cine como múltiples formas articuladas conjuntamente, destacando las interrelaciones entre los hechos históricos con la plástica, el cine y un nuevo hecho. En un primer acercamiento la pintura con respecto al hecho histórico, lo que permite relacionar más adelante la pintura y el cine, en este orden de ideas, las interrelaciones dadas en el proceso de traducción son las escena del pintor con su obra, la secuencia del filme basada en la pintura, el hecho histórico en la pintura y su tránsito al cine, de igual forma, la obra plástica versus la imagen técnica y la pintura, la transformación de un héroe¹⁴³ de un hecho histórico y del relato desde una noción de imaginario nacional, así como también, la concepción de populismo en la narrativa cinematográfica influenciada por condiciones externas de producción.

Finalmente, los filmes a analizar a continuación se caracterizan por presentar pautas de representación iconográfica que comunican al espectador desde el imaginario nacional según su semiotización e interpretación. Estos dos filmes son construcciones resignificadas por los cineastas Diego Rísquez y Luis Alberto Lamata en su discurso histórico- político, a partir del imaginario nacional y onírico de la película como registro tangible en la memoria de una nación. Asimismo, las representaciones de los pintores en sus obras, transformadas por las condiciones de producción son dadas por el contexto político, convirtiéndose en un discurso único que se mueve entre el lenguaje cinematográfico con narrativa de ficción y la expresión plástica.

¹⁴³ “En la mayor parte de las historias el personaje cambia de carácter, pensamiento o fortuna, pero existen algunas en las que el cambio está en la base de la idea temática”. Ver Fernández Diez, *El libro del guion*. Madrid: Editorial Díaz de Santos. Fundación Universitaria Iberoamericana, 2005., p. 25.

CAPÍTULO 4.
CONSTRUCCIÓN METODOLÓGICA

CAPÍTULO 4. CONSTRUCCIÓN METODÓLOGICA

Esta investigación toma en cuenta las películas sobre Francisco de Miranda (2007 y 2008) realizadas durante el gobierno de Hugo Chávez en la República Bolivariana de Venezuela, asimismo, todas aquellas fuentes que son relevantes y plural que aportan a este estudio. Aunque se habla de un contexto histórico y político en particular no hay un sesgo ideológico parcial, debido a que se incluyen fuentes a favor y en contra al gobierno. Estas críticas generan un análisis del espectro que rodea al hecho histórico representado en los filmes.

La intención es generar un estudio del objeto mucho más plural, amplio y objetivo posible. Es por ello, que la selección de las fuentes es dada desde diferentes autores que marcarán una visión que evitan la subjetividad. La publicaciones, referencias visuales y material audiovisual muestran ambas posturas lo que permitirá crear unas conclusiones equilibradas. Es importante destacar que se trata de una tesis contemporánea y que toma en cuenta publicaciones extraídas de redes sociales digitales como twitter e Instagram, videos de archivo en YouTube, páginas webs oficiales del Gobierno, noticias, periódicos digitales e impresos, artículos, crónicas, entre otros recursos electrónicos de diferentes años que enuncian la pintura, la propaganda, el populismo, el filme y el hecho histórico en sí. Aunque los filmes fueron estrenados en el 2007 y 2008, muchos hechos importantes rodearon al objeto de estudio y que siguen vigentes durante la realización de esta investigación.

Para abordar al objeto de estudio se ha establecido un análisis semiótico de los filmes seleccionados que permite tener en cuenta el contexto histórico y para conseguir un resultado más complejo se analizaron los elementos que rodean al objeto de estudio desde un contexto sociopolítico e histórico. Se utilizan los elementos discursivos visuales y audiovisuales institucionales y de la oposición con el fin de detectar las principales de Hugo Chávez como recurso de populismo, propaganda y poder ante en pueblo. Se repiten en la narración algunos hechos históricos del personaje de los filmes con respecto a Hugo Chávez lo que evoca la importancia de un mandatario militar y que va a determinar el uso de los filmes como principales fuentes claves para perdurar a través del cine en la historia de un país. Los filmes se contrastan entre sí, con un análisis exhaustivo de las pinturas históricas representadas en ambas piezas. Esto sirve para determinar cómo se monta el guion desde dos posturas y cómo se construye un personaje importante en la historia de un país, que va a incidir en la nueva figura Chávez que representa al Gobierno Bolivariano de Venezuela.

En cuanto a las fuentes bibliográficas se extraen datos importantes para la descripción de los objetos de estudio y su contexto, lo que permite extraer información de gran importancia y alcance para las conclusiones de esta tesis. Aunque no se analizan entrevistas, si se toman en cuenta la participación de algunos actores que levantaron su voz en diferentes medios digitales antes mencionados. Los recursos fotográficos son vitales para evidenciar como se ha dado el proceso político- social en Venezuela lo que permitirá entender el fenómeno de estudio y alcanzar conclusiones propias. Debido a la vigencia del objeto de estudio, los artículos electrónicos, discursos, imágenes y opiniones en redes sociales digitales son esenciales para la construcción de

esta investigación. Se hace un análisis crítico de un hecho histórico de la independencia y su contraste con la estancia de Chávez en el mandato, teniendo en cuenta en que influyen en la comunicación algunos elementos como la cultura, lo histórico, político, social por lo que se recurre a teóricos y de otras disciplinas más allá de la comunicación, pero aun así no se desliga de esta.

Es importante mencionar que, aunque esta investigación es realizada con un distanciamiento territorial en Ciudad de México, como investigadora tuve un acercamiento in situ con Venezuela, y en muchos de los eventos descritos en la investigación, algunos de ellos son: los estrenos de los filmes de Francisco de Miranda y Miranda Regresa en cartelera nacional y la transmisión de uno de los filmes en cadena nacional por Radio y Televisión. Pero también hechos como los discursos de Chávez en su programa dominical, marchas multitudinarias en pro del Gobierno y en contra de este, la propaganda en los medios y contextos sociales en la que figura Hugo Chávez como líder, la polarización de un país que está dividido entre chavistas y oposición o los llamados antichavistas, entre otros. Momentos que quizás son relevantes para el estudio, debido a que permitió contrastar las conclusiones extraídas de fuentes orales, escritas y audiovisuales que aportan al hilo conductor de esta investigación. La intención de este estudio del discurso analítico es generar avances, pues sirve como premisa para estudiar la pintura y su representación en el cine para entender los procesos políticos, sociales e históricos que permitirán las relaciones entre ellas. Las relaciones entre el discurso y la sociedad, la repetición de una ideología como poder social, la construcción de una figura como héroe militar para perdurar en el poder, y asentar figura en la memoria, registro y archivo de la nación.

Por otra parte, cómo se ha expresado la representación pictórica de un hecho histórico desde la reconstrucción del discurso narrativo del cine, logra ofrecer una visión amplia del discurso plástico y filmico en el cine de los directores Diego Rísquez y Luis Lamata. Asimismo, se considera la investigación de análisis de crítica de la cultura, lo que requiere en su momento análisis descriptiva para aproximarnos al objeto de estudio y lo que lo rodea, de esta manera, se afirma también su condición con enfoque semiótico crítico, es por ello por lo que se procedió a detectar, determinar e interpretar discursos de los fenómenos representados en el objeto.

4.1 Configuración de una estructura metodológica para la traducción intersemiótica

La estructura conceptual de traducción intersemiótica posee la configuración basándonos en la configuración propuesta por Torop y Peirce: *un aspecto semiótico*. La principal herramienta teórica metodológica implica seleccionar y analizar diversas acciones/ actividades, plástico/filmico. Se considera asimismo, que este trabajo es de carácter descriptivo, por cuanto procura señalar las particularidades de la situación planteada, es decir esa representación de pinturas en los filmes Francisco de Miranda (2006) y Miranda Regresa (2007), estableciendo de esta forma según Arias (1999:46) su estructura y comportamiento. Abordar el cine como manifestación socio histórica se hace necesario presentarlo como una unidad estructural, una unidad de estudio y objeto de investigación (en este caso es la pintura/película). Analizar un filme requiere de su descomposición, tomar en cuenta sus características como medio de comunicación, identificar el estilo filmico y su contexto, además de determinar los mecanismos de significación

que presenta para ordenar y esquematizar sus particularidades y atributos visuales, auditivos, en fin, comunicativo.

En esta investigación se realiza un diagnóstico global de la situación actual de la semiótica audiovisual. Basándose en planteamientos sobre la amplitud del objeto de estudio (la dimensión donde tienen su vigencia los signos) y las renovadas metodologías en análisis son tensionadas en un marco epistemológico donde confluye lo post-moderno, en una evaluación sumaria del estado del arte de la semiótica.

4.2 Nivel intrínseco: representación de la historia en imágenes

Los filmes que componen la muestra fueron seleccionados teniendo en cuenta que eran producidos durante el Gobierno de Hugo Chávez, ambos filmes presentan a un héroe de la independencia cuya biografía fue llevada al cine en años consecutivos, 2006 y 2007. Los directores Diego Rísquez y Luis Alberto Lamata, evidencian en sus filmes la representación de las mismas pinturas en sus escenas (ver. Fig. 29), son pinturas llevadas a un contexto fílmico desde dos posturas, con elementos morfológicos, estéticos y técnicos, que resaltan su carácter artístico e histórico. A Rísquez y Lamata se le atribuyen una serie de filmes de corte histórico, pero son largometrajes *Francisco de Miranda* y *Miranda Regresa*, donde destacan su labor como directores.



Fig. 29. Filmes sobre héroes de la historia de Venezuela durante el Gobierno de Chávez. (2019)

Se observan seis filmes sobre los héroes Manuela Sáenz, Francisco de Miranda, Ezequiel Zamora y Simón Bolívar. Los cineastas seleccionados realizaron dos filmes cada uno como se evidencia en esta línea del tiempo. Ahora bien, aunque *Manuela Sáenz, la libertadora del libertador*, sí cuenta con pinturas en sus escenas, no compite con otro filme que permita establecer una comparación. Sólo los filmes sobre los héroes de la independencia Miranda y Bolívar tienen dos puestas en escenas de diferentes directores. Las primeras cuatro películas fueron durante el Gobierno de Hugo Chávez, mientras que los filmes sobre Bolívar se estrenaron pocos meses después de su muerte. Aunque ya *El Libertador* había sido producida se encontraba en posproducción y Chávez no logró llegar a verla.

4.2.1 Filmes seleccionados

Morles (1994:54) expresa que: “La población o universo se refiere al conjunto para el cual son válidas las conclusiones que se obtienen, es decir, los elementos o unidades (persona, instituciones, o cosas) involucradas en la investigación”. Es por ello que el universo total de la investigación nos ofrece los filmes: Francisco de Miranda (2006) y Miranda Regresa (2007), dada la complejidad requerida para analizar un hecho histórico del discurso plástico al cinematográfico. En la siguiente *figura 30*, se muestran las películas en una línea de tiempo, según su fecha de producción.

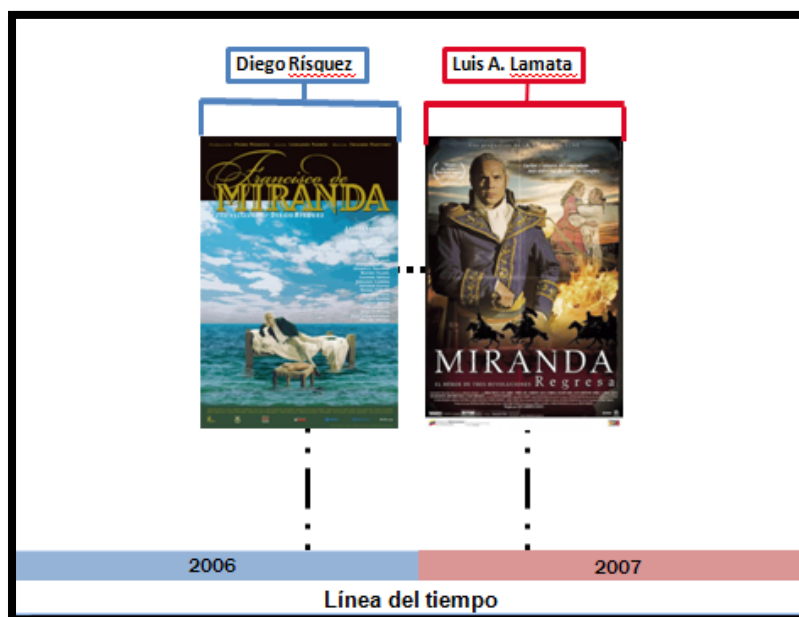


Fig. 30. Películas seleccionadas para el análisis intersemiótico

La muestra según Morles (1994;54) es un “subconjunto representativo de un universo o población” de esta forma, afirmamos que la muestra de esta investigación es una porción de la población en estudio, que estuvo constituida por los filmes y varias pinturas de artistas como Michelena, Tovar y Tovar, Lovera, entre otros, que demuestra que la “representación pictórica” claramente definida como espacio semiótico, es decir, se desarrolla la interpretación de obras de arte significativas en el contexto fílmico, en una época determinada y unas condiciones socio-políticas bien marcadas.

Para el análisis de este trabajo de investigación sobre semiótica plástica y filmográfica, ha sido necesario alinearnos a otras disciplinas conexas, tanto del mundo del cine como de campos culturales de otras artes, de otras semióticas particulares y a la semiótica en general. Para esta investigación se ha realizado un arqueo de fuentes primarias, obteniendo la información a través de la observación sistemática de los instrumentos utilizados como lo son el plan de observación desde el análisis del discurso. En las fuentes secundarias la observación simple de los instrumentos utilizados como: pinturas, diarios, registros, notas, fotos, videos, tesis doctorales entre otros textos de interés sobre dicha temática.

Es por ello, que se entiende este trabajo como un punto de partida, de cómo miramos lo cinematográfico desde lo pictórico, con una base histórica que trasciende para futuras investigaciones, que conduzcan a un conocimiento de cuanto se ha investigado y se sigue investigando sobre estas disciplinas. Se busca analizar la producción de sentido de las pinturas

seleccionadas para explicar la producción e interpretación de imágenes cinematográficas en general como un discurso, que a su vez para entender cómo se crea el discurso a partir de la creatividad del director y su sintaxis visual. El muestreo intencional u oponentico (Arias, 1999) estableciendo como criterio la selección de pinturas en la puesta en escena filmica. Es por ello, la muestra la integran los filmes: *Francisco de Miranda* y *Miranda en la Carraca*. A continuación, se observa la categorización de las pinturas que se encuentran en los filmes también forman parte del muestreo, las cuales se nombran a continuación:

FILME 1. Francisco de Miranda

Ficha técnica:	<i>Francisco de Miranda</i>
Director	Diego Rísquez
Director de fotografía	Cezary Jawoerky
Productor	Pedro Mezquita
Guion	Leonardo Padrón
Duración	105 minutos
Año	Venezuela
País	2006
Productora	CNAC

Tabla 02. Filme 1. Ficha técnica del filme Francisco de Miranda

FILME 2. Miranda Regresa

Ficha técnica:	<i>Miranda Regresa</i>
Director	Luis Alberto Lamata
Director de fotografía	Vitelbo Vázquez
Productor	Lorena Almarza y Marco Mundarain
Guion	Henry Herrera
Duración	142 minutos
Año	2007
País	Venezuela y Cuba
Productora	Villa del Cine

Tabla 03. Filme 2. Ficha técnica del filme Miranda Regresa

4.2.2 Pinturas representadas en los filmes

Las pinturas que se encuentran en los filmes también forman parte del muestreo, las cuales se nombran a continuación:

Pintura en el filme: Francisco de Miranda (2006)

1.-

Nombre obra	Miranda en la Carraca
Autor	Arturo Michelena
Año	1896
Medidas	196.6 x 245.5 cm
Técnica	Óleo sobre tela
Ubicación	Galería de Arte Nacional. Caracas, Venezuela.

Tabla 04. Ficha técnica del lienzo Miranda en la Carraca

2.

Nombre obra	Retrato del General Francisco Miranda
Autor	Martín Tovar y Tovar
Año	1874
Medidas	297×400
Técnica	Óleo sobre lienzo
Ubicación	Capitolio Federal de Venezuela

Tabla 05. Ficha técnica del lienzo Retrato del General Francisco Miranda

3.

Nombre obra	El Constituyente de 1811. Firma del Acta de la Independencia.
Autor	Martin Tovar y Tovar
Año	1883
Medidas	7 x 4,8 Metros
Técnica	Óleo sobre tela
Ubicación	Capitolio Federal de Venezuela

Tabla 06. Ficha técnica del lienzo El Constituyente de 1811.

Pinturas en el filme: Miranda Regresa (2007)

1.

Nombre obra	Miranda en la Carraca
Autor	Arturo Michelena
Año	1896
Medidas	196.6 x 245.5 cm
Técnica	Óleo sobre tela
Ubicación	Galería de Arte Nacional. Caracas, Venezuela.

Tabla 07. Ficha técnica del lienzo Miranda en la Carraca

2.

Nombre obra	Generalísimo Francisco de Miranda
Autor	Emilio Mauri
Año	1899
Medidas	-
Técnica	Óleo sobre tela
Ubicación	Palacio Legislativo Federal

Tabla 08. Ficha técnica del lienzo Generalísimo Francisco de Miranda

3.

Nombre obra	5 de julio de 1811. Firma del Acta de la Independencia.
Autor	Juan Lovera
Año	1838
Medidas	97 x 136 cm
Técnica	Óleo sobre tela
Ubicación	Capitolio Federal de Venezuela

Tabla 09. Ficha técnica del lienzo 5 de julio de 1811.

4.2.3 Semiotización e interpretación para la reconstrucción del imaginario nacional

Para mostrar realmente el análisis desde una disciplina compleja como la semiótica, hay que recurrir a mecanismos enumeradores y panorámicos que, al mismo tiempo de presentar una dimensión de crítica de la cultura, a partir de los contenidos de los significados plásticos y fílmicos presentados. La semiótica es un campo de estudio, tomado en esta investigación como un método

de análisis y una estrategia crítica. Lo que ha llevado a la situación actual de este complejo de matrices conceptuales, diferentes autores han expresado el significado de la semiótica es por ello, que es vista como una multidisciplinaria unificadora de líneas de pensamiento que enfocan distintos tipos de estructuras, la cognición para la semiótica es un tipo de semiosis.

El método semiótico es la manera de ir al fondo de una obra desglosando cada una de sus partes, este será aplicado en esta investigación basándose específicamente en la traducción intersemiótica de la pintura al cine según Peter Torop, se analiza los componentes formales que están presentes en la experiencia de ver una pintura son los siguientes: formas, colores, texturas, proporciones y ritmo visual. Y los algunos componentes formales que están presentes en la experiencia de ver una película son: inicio, imagen, puesta en escena, narración, género, ideología, intertexto y final. En lo posible se ha seguirá un método diacrónico que permita observar el paso del análisis semiótico de un hecho histórico en las obras plásticas y su representación en el cine por diferentes artistas y cineastas, hasta llegar a la reconstrucción del imaginario nacional desde los filmes realizados por Diego Rísquez y Luis Lamata. Observando el análisis semiótico de la simbología de identidad e ideología de una nación, resignificación narrativa de la imagen fílmica con respecto a las pinturas y los contextos de producción de los filmes con respecto a las pinturas.

Al estudiar la traducción intersemiótica del lienzo al cine y su retorno a la historia, conviene detenerse a estudiar las diferencias entre la relación que existe entre dos de estos componentes la imagen, en el caso del cine, con elementos específicos del lenguaje plástico, el tiempo y la reconstrucción en la representación imaginaria del espacio desde el registro tangible como

memoria colectiva, en el caso de la pintura, todos estos componentes formales están organizados en una forma relacional, a partir de lo cual se puede reconocer la estructura específica de cada película particular. Asimismo, se presenta también un panorama amplio de la semiótica del arte representada en el cine alcanzado por la investigación de este trabajo. Por último, se centra en el estudio de la semiótica del cine, fundamentalmente en la obra de sus teóricos como Peirce con la tricotomía del signo, Torop desde la intersemiótica y sus fundamentos. Estos autores serán referentes y puntos de partida para el análisis en un hecho histórico- cultural. A continuación, se presenta (ver tabla 10) la estructura para el análisis de la triple representación en los niveles intrínsecos y extrínsecos.

Triple Representación	Intersemiosis y traducción intersemiótica de Torop	Intertextualidad	<ul style="list-style-type: none"> - Información técnica de los largometrajes. - Elementos morfológicos de las intersemiosis pintura y filme. - Elementos de la traducción intersemiótica: pintura/ cine
		Intermedialidad	<ul style="list-style-type: none"> - Relación entre espacios y formatos - Conexión entre niveles intrínseco y extrínseco
		interdiscursividad	Semiotización e interpretación: <ul style="list-style-type: none"> - Espacio pictórico - Espacio filmico - Espacio histórico
	Tricotomía de Peirce	Signo o representamen	Materiales y técnicas Vocabulario, lenguaje Composición y reglas Lo formal, estilo
		Objeto	Práctico, indicativo, de producción Metalingüístico, valorativo Percepción, expresión
		Interpretante	Información, significado, Comunicación, intención, comprensión e interpretación

Tabla 10. Triple representación. (2018)

Cada largometraje se analiza por separado para luego relacionarlas entre sí, siendo los datos extraídos por la selección de pinturas que realizó el director Rísquez y Luis Alberto Lamata para posteriormente llevarlas a la gran pantalla, se organizan en una redacción continua que permite una lectura correlacionada y fluida, analizándose de la siguiente propuesta propia desde la perspectiva de la intersemiosis y la traducción intersemiótica de Torop.

- Información técnica de los largometrajes
- Elementos de la traducción intersemiosis pintura/ cine.
- Elementos morfológicos de las intersemiosis pintura y filme.
- Intertextualidad de los datos extraídos en las composiciones.
- Información del contexto a partir del análisis descriptivo, apoyado en la teoría presentada e información bibliográfica.
- Semiotización e interpretación entre filmes sobre Miranda.
- Semiotización e interpretación entre niveles: intrínseco y extrínsecos.
- Cuadro compuesto según método intersemiótico elaboración propia.

Los personajes representados devienen de una preparación interna de los actores, de un encuentro con el guion y de una propuesta del director, de esta forma se observa como inicia esa interpretación de un guion que refleja personajes históricos, y a su vez proyectan el contenido a través de la representación de obras de arte (ver tabla 11).

La sintaxis necesaria puede establecerse en esta relación, no sólo entre aspectos gráficamente representados en el interior de la imagen, sino que también puede establecerse relacionándola con actividades o con otros elementos externos a la imagen, pero en una proximidad que permita determinar la vinculación entre la pintura y el plano del filme. Una imagen que tuviera una única representación del objeto o que no pudiera vincularse a otra representación, actividad u objeto existencial externo a esa imagen, una imagen sin relaciones sintácticas internas o externas a la propia imagen, no sería nunca una imagen simbólica, en cuanto no construiría significación alguna. El director hizo la intesemiosis pintura/ filme antes del rodaje, comparando los elementos de la obra para la representación de ese personaje por actor en su filme.

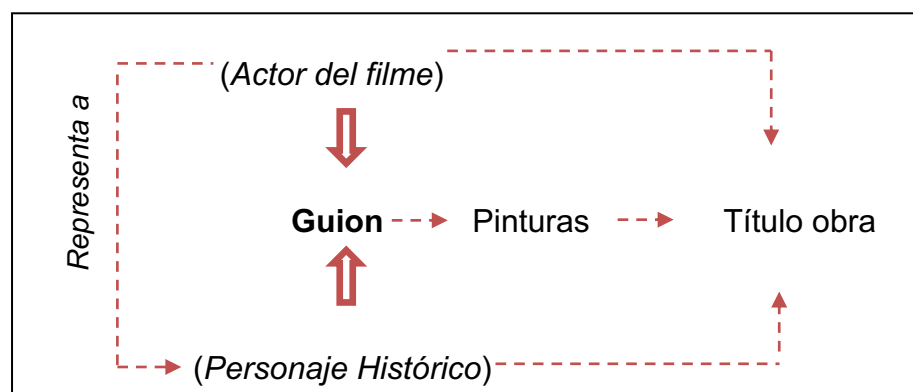


Tabla 11. Representación: Personaje- Actor.

Pintura	Pintor	Personaje Cine	Representación	Relación obra-personaje

Tabla 12. Representación del personaje.

Signo/ Representamen	Materiales y técnicas	Vocabulario y lenguaje	Composición y reglas
Pintura: Título de la Obra	<i>Materiales</i> <i>Colores</i> <i>Formato</i> <i>Técnica</i> <i>Tamaño</i>	<i>Gama</i> <i>Tono</i> <i>Imagen relación figura/fondo</i> <i>Encuadre</i> <i>Planos</i> <i>Angulo</i> <i>Escena</i> <i>Textura Táctil- Visual</i>	<i>Composición Figura</i> <i>Fondo</i> <i>Reglas</i>
Cine Título del Filme	<i>Materiales</i> <i>Colores</i> <i>Formato</i> <i>Técnica</i> <i>Tamaño</i>	<i>Gama</i> <i>Tono</i> <i>Imagen relación figura/fondo</i> <i>Encuadre</i> <i>Planos</i> <i>Angulo</i> <i>Escena</i> <i>Textura Táctil- Visual</i>	<i>Composición Figura</i> <i>Fondo</i> <i>Reglas</i>

Tabla 13. Tricotomía de Peirce, signo.

Objeto/ Fundamento Semiótico	Lo formal, estilo	Práctico, indicativo, de producción	Metalingüístico, valorativo
Pintura: Título de la pintura	<i>Estética</i> <i>Estilo</i>	Ficha técnica adjunto: Nombre obra Nombre Obra Autor Año Medidas Técnica Ubicación	<i>Denotativo</i> <i>Connotativo</i>
Cine: Título del Filme	<i>Estética</i> <i>Estilo</i>	<i>Ficha técnica</i> <i>Director</i> <i>Director de fotografía</i> <i>Productor</i> <i>Guion</i> <i>Duración</i> <i>Año</i> <i>País</i>	<i>Denotativo</i> <i>Connotativo</i>

Tabla 14. Tricotomía de Peirce, el objeto

En el tercer cuadro se evidencia este el interpretante de la pintura o escena seleccionada para el análisis. La información se contrasta con la teoría para realizar el análisis. Esta estructura se elaboró basándonos el signo triádico Peirceano y intersemiosis de Torop

Interpretante	Percepción, expresión (idea más simple de la reflexión)	Información, significado, (intento de comprender)	Comunicación, intención, comprensión e interpretación (el sentido del significado)
Pintura: Título de la Obra	<i>Persona 1</i> <i>Persona 2</i>	<i>Persona 1</i> <i>Persona 2</i> <i>Dicen</i>	<i>Persona 1</i> <i>Persona 2</i>
Cine: Título del Filme	<i>Persona 1</i> <i>Persona 2</i>	<i>Persona 1</i> <i>Persona 2</i>	<i>Persona 1</i> <i>Persona 2</i>

Tabla 15. Tricotomía de Peirce, interpretante

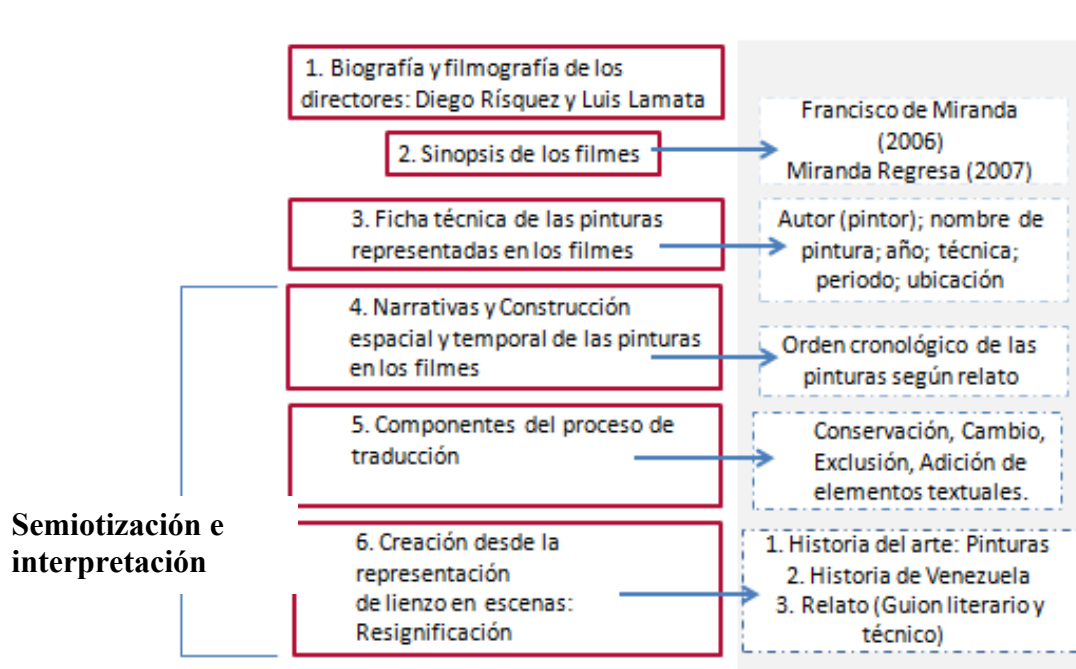


Tabla 16. Estructura analítica de traducción de la pintura al cine

CAPÍTULO 5.

HISTORIA EN IMÁGENES: FRANCISCO DE MIRANDA EN EL CINE VENEZOLANO.

ANÁLISIS INTRÍNSECO

CAPÍTULO 5. HISTORIA EN IMÁGENES: MIRANDA EN EL CINE VENEZOLANO

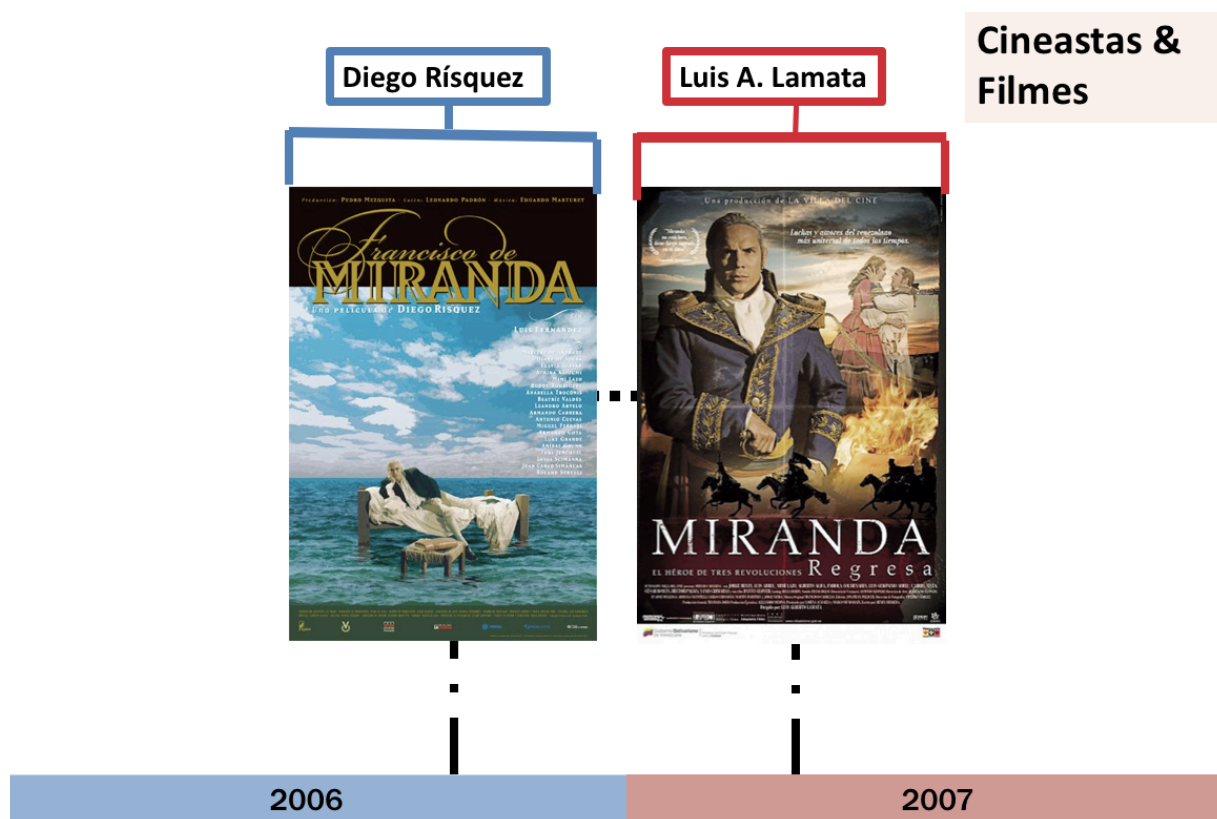


Fig. 31. Películas seleccionadas para el análisis intersemiótico

Se observan los carteles de los filmes a analizar, ambas películas incorporan cuadros pictóricos, son pinturas ya conocidas para el espectador venezolano, se plantean la creación de nuevos cuadros partiendo de los ya conocidos, estos basados en una nueva conceptualización lo que origina una original puesta en escena por medio de la técnica o la sintaxis fílmica. Se muestra, que los cuadros pueden aparecer de diferentes maneras, como objetos en sí mismos, o como el realizador a resignificado su propio cuadro. Muchas de estas obras han traspasado barreras culturales, para pasar a ser símbolos e iconos, debido a que se ha creado un discurso enriquecidos por nuevas

representaciones. En este análisis se observa como las películas enriquecen la imagen con estas pinturas en sus escenas, aportándole una carga cultural y valor artístico.

NIVEL INTRÍNSECO

5. 1 Biografías de los cineastas

5.1.1. Biografía del cineasta: Diego Rísquez Cupello

Nace en la ciudad de Juan Griego, Venezuela, 15 de diciembre de 1949, fallece en Caracas el 13 de enero del 2017. Fue destacado director de cine venezolano. Estudió Comunicación Social en la Universidad Católica Andrés Bello, pero la abandonó para dedicarse al teatro. Recibió clases de actuación y viajó por Europa y Asia. En 1975 regresó a Venezuela para iniciarse como cineasta y artista plástico. Diego fue uno de los mayores exponentes del cine experimental y de autor en Venezuela. Para el la cámara de Súper 8 era su pluma, integro su trabajo performático con el cine y esto lo llevó a destacar en Cannes primero con *Bolívar Sinfonía Tropikal* en el año 1981, posteriormente *Orinoko Nuevo Mundo* en 1984 y en 1988 *América Tierra Incógnita*. *Manuela Sáenz* (2000), *Francisco de Miranda* (2006), *Reverón* (2011) y *El malquerido* (2015). Diego fue un pintor en el cine, crea atmósferas llenas del realismo mágico latinoamericano, pero también llenas de trazos y expresión donde la naturaleza exuberante de Venezuela y la complejidad de sus personajes se mimetizan en sus filmes.

5.1.2 Biografía del cineasta: Luis Alberto Lamata

Luis Alberto Lamata (Caracas, 1959) Central de Venezuela, escribió desde muy joven para el cine y la televisión, donde ha participado en algunas de las telenovelas venezolanas de mayor éxito internacional: *Topacio*, *Cristal*, *Señora*, *La traidora* y *Las dos Dianas*. Filmó varios largometrajes dramáticos en video, y dos cortometrajes para cine, antes de estrenar *Jericó* (1990), su primer largometraje. En 1984 estrena su primer cortometraje para cine. La más grande de sus creaciones, y una de las mejores del cine venezolano de su época, es *Jericó*, que acontece en un lugar de la selva americana a comienzos del siglo XVI, cuando un fraile dominico participa con sus miedos e ilusiones en una de las aventuras de conquista más crueles y alucinantes. Los cinco años que va a vivir entre los indios caribes, lo convertirán en un ser completamente distinto del que salió de España. *Jericó* obtiene el premio Ópera Prima en Biarritz, el Gran Premio Coral en La Habana y el Premio Especial del Jurado en Cartagena. Si *Jericó* fue una ambiciosa producción histórica, la segunda película de Lamata, *Desnudo con naranjas* (1995) es también muy ambiciosa, con altos valores de producción, a pesar de los pocos recursos disponibles. Es una película de época, ubicada en un período crítico de la historia venezolana, pero aquí el tono es más de leyenda, de los mitos caribeños y de cómo estos afectan la vida de dos seres.

Se parte de un cuento de Robert Louis Stevenson, Lamata trasplanta a mediados del siglo XIX en medio de una revuelta civil, y presenta a un indio alistado en el Ejército Liberal, que, huyendo para salvar su vida, encuentra a una mujer, blanca, muda, y hambrienta. Se crea entre ellos un vínculo misterioso y juntos vagan por el Caribe, buscando una nueva vida.

5.1.3 Biografía de Sebastián Francisco de Miranda y Rodríguez.

Nace en Caracas, 1750 y fallece en San Fernando, Cádiz, 1816. Precursor del movimiento de emancipación de Hispanoamérica. Era hijo de un comerciante canario que había hecho fortuna en Venezuela. Francisco de Miranda estudió en la Universidad de Caracas y se alistó en el ejército español en 1771. Combatió en el norte de África, en las Antillas y en la intervención contra Gran Bretaña durante la Guerra de Independencia de los Estados Unidos; en 1781, su participación en el sitio de la colonia británica de Pensacola (Florida) le valió el ascenso a teniente coronel. Destinado en Cuba, diversas intrigas y acusaciones calumniosas lo determinaron a abandonar la isla en 1783.

Ese mismo año, finalizada la guerra con la metrópoli, se había consumado la independencia de los Estados Unidos. Seguidor de los enciclopedistas y los filósofos ilustrados, cuyo ideario político liberal había adoptado, Miranda vio en la emancipación estadounidense el ejemplo a seguir para la América hispana, y animado por este ideal se lanzó, por lo que le quedaba de vida, a luchar contra la dominación colonial española. Recorrió Europa y Estados Unidos defendiendo la causa de la independencia hispanoamericana, a imagen de lo que habían hecho las antiguas colonias británicas del continente. Su pertenencia a la masonería le facilitó el contacto con las personalidades más relevantes de las altas esferas, a través de las logias europeas y americanas.

Durante su estancia en Francia, apoyó la Revolución Francesa, que le nombró mariscal de campo, y prestó sus servicios para la conquista francesa de los Países Bajos (1792-1793). Por su actuación en la victoriosa batalla de Valmy (20 de septiembre de 1792) fue ascendido a general, y al mando del Ejército del Norte tomó las ciudades de Amberes y Roermond; pero su superior, el general francés Dumouriez (que más tarde se pasaría a los austriacos) lo responsabilizó ante la Convención de las derrotas de Maestricht y Nearwinden. Defendido por Chauveau-Lagarde, quien brindó uno de los testimonios más hermosos acerca de su trayectoria y servicios en favor de la libertad, Miranda fue absuelto de todos los cargos. Cuando llegaron al poder los jacobinos fue el inicio del Terror (1793), fue víctima de las persecuciones del Comité de Salvación Pública contra los girondinos y sus simpatizantes; encarcelado de nuevo, fue absuelto tras la caída de Robespierre.

Presidió luego una junta de representantes de las colonias españolas de América (fundada en París en 1797), que respaldó su campaña en busca de apoyos internacionales. En 1806 regresó a Venezuela, habiendo conseguido promesas de ayuda por parte de la zarina Catalina II de Rusia, del presidente norteamericano Thomas Jefferson y, sobre todo, de William Pitt el Joven, primer ministro de Gran Bretaña, de cuyos intereses geoestratégicos se convirtió en agente. El pintor venezolano Arturo Michelena representó el cautiverio del precursor en el célebre lienzo *Miranda en La Carraca* (1896), la cárcel española en que falleció Miranda pretendía formar un único Estado hispanoamericano independiente desde el Mississippi hasta la Tierra del Fuego, para el cual había proyectado una constitución, ideado un nombre (Colombia) e incluso diseñado una bandera (la actual de Colombia, Venezuela y Ecuador). Pero su primer intento de desembarcar en Ocumare fue rechazado por el capitán general de Venezuela; y un segundo desembarco en Coro

no despertó la adhesión que esperaba por parte de los criollos, por lo que regresó a Europa en busca de refuerzos (1807). La invasión de España por las tropas de Napoleón Bonaparte en 1808 creó en las colonias americanas una situación de desconcierto y vacío de poder, que los independentistas aprovecharon para lanzar su levantamiento con más garantías de éxito: Miranda fundó el periódico *El Colombiano*, desde el cual coordinó los movimientos independentistas que estallaron simultáneamente y con características semejantes en toda Hispanoamérica en 1810; en aquel año regresó a Venezuela, a instancias de Simón Bolívar y de la junta revolucionaria formada en Caracas.

Un Congreso proclamó la independencia de Venezuela al año siguiente, adoptando una Constitución inspirada en la de los Estados Unidos. Pero Miranda no fue tomado en cuenta para formar parte de las nuevas autoridades ejecutivas, y se recurrió a él únicamente para hacer frente al ejército realista que, con el objetivo de liquidar la insurrección, se estaba preparando en Puerto Rico, al mando de Domingo de Monteverde. La flamante República puso a Miranda al frente de las fuerzas rebeldes y le otorgó plenos poderes para detener el contraataque español (23 de abril de 1812). Sin medios para organizar un ejército eficaz, Miranda tomó la razonable decisión de rendirse tras la caída de Puerto Cabello, plaza defendida por Bolívar, aunque contaba con el respaldo de patriotas de la talla de Juan Germán Roscio, Francisco Espejo y José de Sata y Bussy, la firma de la capitulación (24 de julio de 1812) fue entendida como un acto de traición por parte de algunos jóvenes oficiales como Carlos Soublette, Miguel Peña y el mismo Bolívar. Desacreditado por sus errores políticos y militares, y enfrentado tanto a los republicanos radicales

como a los terratenientes conservadores, fue arrestado por Bolívar y entregado a los realistas, que le enviaron preso a España, donde murió.

5.2 Sinopsis de los filmes a analizar

5.2.1 Filme: Francisco de Miranda (2006)

El filme de Diego Rísquez relata la vida del joven Francisco de Miranda a partir de su decisión de embarcarse rumbo a España para servir al Ejército Real, en el año 1771, y en él se muestra el lado más humano de este prócer venezolano. El relato se caracteriza por los constantes vaivenes entre sus grandes momentos históricos y las más apasionadas historias de amor. Miranda luchó en las tres revoluciones más importantes de su tiempo: la americana, la francesa y la latinoamericana. Recorrió el mundo durante cuarenta años, gestionando y pregonando la independencia de Venezuela.

5.2.2 Filme: Miranda Regresa (2007)

Esta película de Luis Alberto Lamata narra de forma bastante detallada la intensa vida del revolucionario político que fue Francisco de Miranda desde su infancia y salida de Venezuela con apenas veinte años y su andar por Europa, África, Cuba, Jamaica, EE. UU., Haití, y su regreso a Venezuela para entregarse de lleno a lo que fue su anhelo de toda la vida: la lucha por la

independencia latinoamericana. Participante activo y destacado de su tiempo, Miranda fue un soldado que brilló en el ejército español en el que llegó a alcanzar el grado de coronel. Igualmente alcanzó altas posiciones en el ejército independentista de EE. UU. y en el ejército francés, donde su participación en la defensa de la integridad territorial de la Francia revolucionaria fue notoria. No comprendido por quienes compartieron ideales junto a él y continuamente acosado por sus enemigos, Miranda murió en La Carraca, notoria prisión de Cádiz en 1816 a los 66 años.

5.3 Intersemiosis: semiotización e interpretación

Se explora las líneas básicas y tentativas de la Intersemiosis en la obra de arte y su representación en el cine de Diego Rísquez y Luis Alberto Lamata, en cuanto constituye uno de los aspectos fundamentales en este análisis de la semiótica de la pintura y el cine. Lo cual, por ello, tal expresión: "la Intersemiosis en la obra de arte y su representación en el cine venezolano", requiere algunas precisiones preliminares que, no obstante, ya constituirían parte de esa misma semiótica. Para situarse en el campo de lo observable y con un relativo acotamiento del dominio universal que correspondería al concepto de objeto, se toma la particular experiencia hecho histórico del *cine y pintura* como ámbito de exhibición de determinados objetos.

Por esto, al enfrentar el estudio del significado del objeto, en el específico contexto del cine y la pintura, supone una tarea de exploración de la eficacia de la semiótica, en cuanto metodología de investigación, para explicar el proceso de proposición, interpretación y transformación del

significado de lo exhibido, así como su resultado, por el hecho de estar exhibido, según las características del diseño de la exhibición, presentación o proyección y adecuándose a los sistemas de interpretación de nociones de identidad y orientaciones ideológicas en los espectadores y su acceso público o censurado a la proyección.

Desde la perspectiva de Peirce, el objeto en el cine sólo adquiere su valor específico cuando resulta interpretado por cada uno de los espectadores que lo perciben efectivamente y según las características que, en la mente de cada uno de tales espectadores, adquiere esa percepción. Es por ello, que el término interpretación, bien sea de las obras de arte o de las escenas de la película involucran una triple tarea: la del reconocimiento, resignificación y la de interpretación propiamente dicha. La primera culmina cuando el director y espectador saben qué están viendo. La segunda, cuando el director hace su traducción intersemiótica dándole movilidad a los signos. Y, por último, el espectador vincula la construcción de la narrativa con diversos aspectos del sistema cultural y memoria colectiva del que dichos espectadores, este se identifica con la postura de identidad e ideología de alguno de los dos filmes. El director finalmente tendrá la capacidad para asignarle un contexto a su producción, fundamentalmente reafirma su postura ideológica para incluirlo en un sistema político e histórico.

Este es el ámbito de concurrencia, que puede abarcar desde la complementariedad de los personajes históricos: (Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Andrés Bello, Catalina la Grande de Rusia) hasta el conflicto de estos, con respecto a la propuesta de los director Rísquez y Lamata

a las películas, con la interpretación que el espectador llega a darle al salir de la sala de cine, así como, la interpretación de todo críticos de cine o los agentes involucrados directa o indirectamente en los filmes, hay mucho para precisar, debido a que hay todo un universo de significaciones. Téngase en cuenta que los directores Rísquez y Lamata son un sujeto colectivo, debido a que en el diseño, producción y rodaje del filme interviene siempre y necesariamente un equipo de varias personas con diversos conocimientos y habilidades (departamento de fotografía, de arte, escenografía, maquillaje, vestuario y entre otros). Por supuesto, también el término espectador designa un sujeto colectivo: el conjunto de personas que concurren al cine y establecen contacto con el objeto proyectado. Asimismo, todo pensamiento se establece en signos lingüísticos o de comunicación, por ello existe el emisor como lo es (*hecho histórico, pintor/ director y pintura/ cine*) que envían un mensaje a un receptor, basado en la sintaxis y gramática para que el signo sea coherente y lógico.

5.3 Dimensiones intrínsecas en las películas: Semiotización e interpretación

Los objetos *pintura-* plano, es decir, pintura de *Miranda en la Carraca* y el plano del actor Luis Fernández como Miranda, escenificando la misma acción de la obra, se proponen explícitamente a la percepción, en una determinada situación que lo privilegia para su contemplación y actualiza ante la conciencia del espectador determinada información, lo que el director Rísquez expresa como “Memoria Colectiva”, en cuanto no se agota en sí mismo, sino que su presencia propone algún tipo de relación con algo diferente al propio objeto de acuerdo a su

experiencia con los objetos de estudio. Pero esta relación con algo diferente tiene diversas variantes.

Por otra parte, la representación por parte del actor en la escena es explicada por Constantin Stanislavski (1963):

Cuando una obra se revela en toda su esencia y plenitud es sólo cuando se representa en un escenario. Es sólo entonces cuando el alma viviente de una obra, de su texto y su subtexto, es transmitida por los actores. Los actores permanecen fieles al subtexto y a la línea general de la acción, adhiriéndose a su trazo interno de imágenes y por lo mismo, renuevan sus recuerdos emocionales, que les permiten vivir sus papeles. Para los actores, la vida en el escenario representa la vida real. En toda representación, nuestra vida es perseguir un sub-objetivo, por línea general de acción en circunstancias dadas. (Stanislavski, 1963: 74).

Este autor expresa como los actores pueden lograr alcanzar la representación de un personaje y de su contexto; demostrando de esta forma como los actores Luis Fernández representa a *Francisco de Miranda*, al igual que Jorge Reyes en *Miranda Regresa*, interpretando sus papeles con impulsos interiores y varios tonos internos, trasmitiendo sueños y pasiones humanas, ejecutando sus personajes de acuerdo con la trama del guion y a sus experiencias y sentimiento. Ambos actores representan personajes de la historia venezolana, adaptando sus propias cualidades a la vida de su otra persona a interpretar. Los actores principales Luis Fernández y Jorge Reyes junto con sus directores Rísquez y Lamata son los que se encargaron de recrear y producir estas

representaciones por medio de un proceso creativo para el logro de ambas producciones. Stanislavski (1963) cita a Salvini que dijo: “el gran actor... debe sentir lo que está representando... no sólo una o dos veces, mientras está estudiando su parte, sino en cada actuación, en mayor o menor grado, no importa que sea la primera o la milésima vez”. Los personajes representados devienen de una preparación interna de los actores, de un encuentro con el guion y de una propuesta del director, es esta forma se observa como inicia esa interpretación de un guion que refleja personajes históricos, y a su vez proyectan el contenido a través de la representación de obras de arte. En cuanto a la películas:

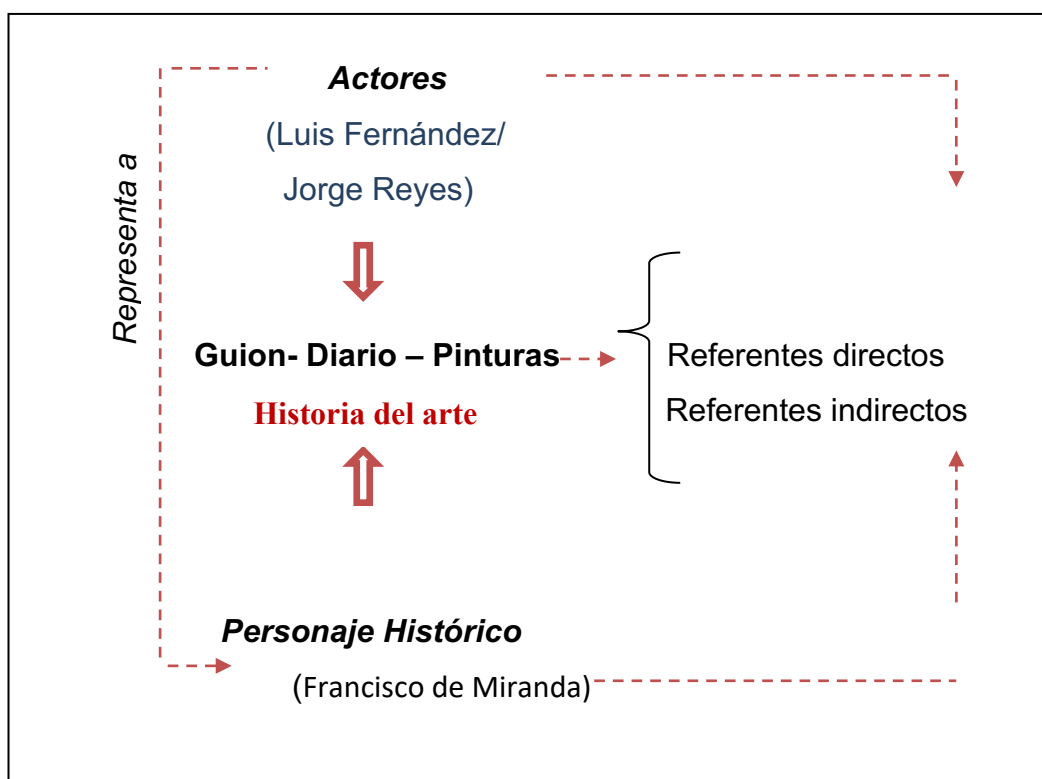


Tabla 17. Representación: Personaje- Actor.

Se observa entonces la relación con el personaje representado y esta con el actor, así como también la relación del personaje con representación de una pintura interrelacionada al contexto. Debido a que los personajes no siempre están relacionados los pintados en los cuadros por artistas

plásticos. La sintaxis necesaria puede establecerse en esta relación, no sólo entre aspectos gráficamente representados en el interior de la imagen, sino que también puede establecerse relacionándola con actividades o con otros elementos externos a la imagen, pero en una proximidad que permita determinar la vinculación entre la pintura y el plano del filme. Una imagen que tuviera una única representación del objeto o que no pudiera vincularse a otra representación, actividad u objeto existencial externo a esa imagen, una imagen sin relaciones sintácticas internas o externas a la propia imagen, no sería nunca una imagen simbólica, en cuanto no construiría significación alguna. La necesidad de poseer las claves interpretativas que permitan identificar las representaciones propuestas a la percepción y las relaciones que se establecen entre ellas, vincula estas imágenes al campo de lo simbólico.

En el caso del filme *Francisco de Miranda* (2006) también se da la relación con el personaje representado y esta relación con el actor, así como también la relación del personaje con representación de una pintura en cuanto al acontecimiento de la escena. A diferencia del filme *Miranda Regresa* (2007) estos personajes si están relacionados con los pintados en los cuadros por artistas plásticos (ver tabla 18). Hay que destacar que la primera obra analizada en este filme el *Retrato de Francisco de Miranda* por Martin Tovar y Tovar fue un referente para Rísquez. El director hizo la intersemiosis pintura/ filme antes del rodaje, comparando los elementos de la obra para la representación de ese personaje por actor en su filme, por ello, la obra no aparece en el filme *Francisco de Miranda* (2006), fue proporcionada por el director a través del making off de la misma. Por consiguiente, se evidencia la pintura y la representación de esta dentro del filme.

Pintura	Pintor	Personaje Cine	Representación	Relación obra- personaje
Miranda en la Carraca	Arturo Michelena	Francisco de Miranda	Francisco de Miranda	La pintura es una representación directa para el filme, el personaje se visualiza tal cual a obra. Un Miranda atrapado, decaído, solo en ese espacio lleno de penumbra y sueños incumplidos.

Tabla. 18. Relación de la Pintura con Personajes de los filmes sobre Francisco de Miranda.

Finalmente, se evidencia la relación de los personajes con respecto al filme, aun así se destaca que las pinturas fueron pintadas por estos artistas posterior a los acontecimientos, en algunos casos como *Miranda en la Carraca*, casi un siglo de diferencia, el actor que posó para Michelena fue el escrito venezolano Eduardo Blanco y no Miranda, fue el Manuel Sauri entonces; ninguno de los artista participó directamente en estos eventos, pasó casi un siglo después que Michelena pintará el cuadro y el mismo tiempo para que Rísquez lo representará en su filme; a diferencia de las majas de Goya, el artista sí pintó presencialmente a la duquesa. En cuanto al Filme *Francisco de Miranda* (2006) esta representación de personajes en el filme refiere a la misma realizadas por los artistas plásticos.

Pintura	Representación	Actor	Personaje	Representación
Retrato del General Francisco de Miranda	Miranda heroico, arrogante y victorioso	Luis Fernández	Francisco de Miranda	MIRANDA HERÓICO, ARROGANTE Y VICTORIOSO
		Jorge Reyes		MIRANDA LUCHADOR,
Firma del Acta de Independencia, 5 de Julio de 1811	Libertad e independencia	Luis Fernández	Francisco de Miranda	LIBERTAD EINDEPENDENCIA
		Jorge Reyes		
Miranda en la Carraca	Atrapado, Decaído, Decepcionado.	Luis Fernández	Francisco de Miranda	TRAICIONADO
		Jorge Reyes		ATRAPADO DECAÍDO DECEPCIONADO
PINTURA		CINE		

Tabla 19. Representación de Personaje: Pintura/ Personaje filme Francisco de Miranda.

En los marcos de las consideraciones anteriores, Diego Rísquez parte de inscribir la vida del joven Francisco de Miranda a partir de su decisión de embarcarse rumbo a España para servirle al Ejército Real en el año 1771. Muestra el lado humano de este prócer venezolano que lo caracteriza por los constantes vaivenes entre sus grandes momentos históricos y sus múltiples historias de amor. Se caracteriza al personaje como un viajero incansante, un idealista, un lector incansable, aventurero de guerras y persecuciones, protagonista de grandes honores y lúgubres cárceles, amante de las artes y la buena vida. Así era Francisco de Miranda, el único hombre que luchó en las tres revoluciones más importantes de su tiempo: la norteamericana, la francesa y la latinoamericana. El venezolano más universal de su época, que ideó la bandera de su país; escribió su primera constitución; nombrado Generalísimo y en sus últimos años conoció la traición. El director representa en su obra cinematográfica la Venezuela de 1770, donde es la comercialización

con el cacao en la que el joven Miranda de apenas 20 años toma como alternativa emigrar. Venezuela era un país que le restaba oportunidades al ser hijo de un comerciante isleño y desde ese momento decide, forjar un sueño de libertad y planificar un continente unido. Cabe agregar, que el hilo conductor de la película lleva por una síntesis de vida, hasta que Miranda logra alcanzar los 66 años y es encerrado en La Carraca.

Desde lo anteriores planteamientos se deduce, y atendiendo al discurso artístico que este filme se encuentra una maravillosa reconstrucción del vestuario de la época con sus diferentes matices según el espacio geográfico donde se desarrollaban los acontecimientos, una excelente promoción de edificios históricos entre los que se destacan; El Castillo de la Guaira, La Casa Guipuzcoana, El Palacio Federal Legislativo, La Casa Amarilla, entre otras edificaciones históricas locaciones ubicadas en las ciudades de Caracas, Mérida, Coro, Puerto Cabello y Tejerías. El director resignificó obras de arte para narra su historia, al mostrar el recorrido de Miranda por los museos y países visitados, como se evidencia en una escena, con apenas once minutos de haber iniciado el film, que muestra un juego de memorias con reconocidas obras de arte del Museo del Prado en España, entre las obras se observan (*ver fig. 32*), *las tres gracias de Rubens, las meninas y el príncipe Carlos Baltasar de Diego Velásquez, la anunciación de Fra Angélico, el nacimiento de venus de Boticelli*, entre otras obras con las que Miranda juega y narra sus viajes. Minutos más tarde, Miranda hace varios recorridos por grandes ciudades todas caracterizadas por su pintura o arquitectura, en la que se evidencia el *Partenón de Atenas*. *Las majas de Goya* vuelven a aparecer en el film de Rísquez, esta vez en dos pequeñas envolturas de chocolates, chocolates que serán comidos por Miranda, él aparece en la escena destapando el chocolate de *la maja desnuda* y se lo

come; se muestra así el poder que ahora tiene este personaje sobre la colonia española, expresa también, que tiene entre sus manos a la mujer que él desee.



CINE

Fig. 32. Secuencia Francisco Miranda. Rísquez. 2006.

La plástica, al igual que el cine, se hizo parte de la cultura visual y memoria colectiva, Miranda (como la reconoce el público) es un filme que se encuentra dentro del género drama, y proporciona la oportunidad de observar, desde la óptica de los directores Diego Rísquez y Luis Alberto Lamata.

5.3.1 Dimensión intrínseca: semiotización e interpretación del Retrato de Francisco de Miranda de Martin Tovar y Tovar

El retrato de Francisco de Miranda (ver Fig.33), llamado el primer criollo universal. Guzmán Blanco lo favorece con su protección, encargándole la formación de una galería de hombres célebres para decorar el salón elíptico del Capitolio Federal, obras que realiza en París. Todas estas

obras se caracterizan por su habilidad técnica, agrupación de figuras, y el paisaje en donde están bien resueltos los problemas de escorzos y perspectivas. La figura de un venezolano ejemplar, el Generalísimo Francisco de Miranda, se muestra la plástica en algunas escenas entre el modo de aparición del héroe en la historiografía y una construcción histriónica que se sustenta en la ficción válida para el séptimo arte.

El cineasta se apoyó en la obra de Tovar y Tovar (*ver fig.33*) para describir físicamente al personaje realizado por el actor Luis Fernández, es por ello que realizó toda una investigación para lograr un personaje lo más parecido al Miranda de la historia. Aunque esta obra no aparece en el film es importante nombrarla puesto que el recurso pictórico es una vez más usado por Rísquez, quien apela a utilizar la misma postura, el mismo vestuario, maquillaje y peinado de representado en la pintura al Miranda de su film. Al observar (*ver fig.34*) a Luis Fernández posando como Miranda, se evidencia su deseo por una construcción fiel al personaje.



PINTURA

**Fig. 33. Retrato del General Francisco de Miranda. Martín Tovar y Tovar, 1874.
Col. Capitolio Federal de Venezuela**

CINE (Making off)

**Fig. 34. Retrato del General Francisco de Miranda.
Fotografía de Cezary Jaworski. Filme Miranda. 2006.
Col. Capitolio Federal de Venezuela**



CINE

**Fig. 35. Escenas de los Filmes Francisco de Miranda. 2006 (Izquierda)
y Miranda Regresa 2007 (Derecha)**

Por otra parte, el Miranda de Lovera muestra un trazo libre, que permite la reproducción rítmica de los muy bien diseñados detalles ornamentales de color dorado que acompañan al uniforme militar y que destacan la fuerza y valor de este. La composición del cuadro coloca a Francisco, líder de la guerra, dentro de un marco dorado, en cuyo fondo en un exterior aparece heroico luego de una victoriosa batalla; el dibujo es preciso y bien definido; el color es elegante, aún en los contrastes y está enriquecido por el oro de los bordados del uniforme, la camisa blanca y el pantalón beige; toda la figura tiene dignidad; el rostro y la cabeza está delineado y seguramente idealizado como la figura entera, de manera que en conjunto, esta obra, excepcional en su expresión, es también reveladora de un ideal de arrogancia, de señorío y de poder por parte del general, este personaje es el estudiado por Rísquez, trabaja a través de esta obra toda la fisonomía de lo que será su personaje en el filme, hace un análisis de Francisco Miranda; su postura, vestuario, maquillaje, peinado y actitud en la escena de la pintura hacen que el actor Luis Fernández logre con este cuadro tenerlo como referente principal, por ello, la importancia de colocar esta obra en la investigación.

5.3.2 Descripción e interpretación: Firma del Acta de Independencia, 5 de julio de 1811

Juan Lovera fue artista, testigo de los acontecimientos que determinaron la independencia de Venezuela. Perteneció al grupo de pintores llamados imagineros, mucho de ellos anónimos que se dedicaban a pintar imágenes sagradas. Con él comienza el realismo en la pintura venezolana. Lovera en 1838 finaliza su obra “5 de julio de 1811”. Este óleo (*ver fig.26*) tiene la siguiente leyenda: “*Los representantes de las Provincias confederadas de Venezuela reunidos en Congreso*

Restauran y Vindican los Primitivos e Imprescriptibles Derechos de la Patria Sancionando Su Soberanía Su Libertad Política, y su Independencia de la España y de cualquier otra Nación el 5 de julio de 1811. En la Capilla de la Universidad y Seminario de Caracas". Este mismo año pinta a Don Marcos Borges y a su hijo el Dr. Nicanor Borges, en ocasión de recibir este el diploma conferido por la Universidad de Caracas.

Con esta obra, el artista Lovera se aventura en una composición arriesgada, donde la perspectiva es de gran importancia. Retrata a más de cien personajes en una superficie de mediano formato. Por otro lado, documenta un evento de gran importancia en la independencia de Venezuela y lo hace de manera bastante fiel a los hechos y personajes reales. Señala un país con un pasado que, aunque cercano, se percibía borroso por el humo y la sangre de las guerras. La pintura devela, ante el observador, un espíritu que pretende ser entusiasta y orgulloso por su pasado. *El 5 de julio de 1811* de Juan Lovera, es la materialización de un tímido nacionalismo, tan fracturado como la obra misma, la cual consta de más de cien retratos individuales, unidos por el hecho presenciar un suceso en común.

Desde que el ilustre José Gil Fortoul llamó la atención acerca del hecho, es ya un lugar común, en la historiografía venezolana, afirmar que los célebres cuadros de Juan Lovera y de Martín Tovar y Tovar que representan "La Firma del Acta de la Independencia" no corresponden estrictamente a la realidad histórica, pues la firma del Acta no se hizo el día 5 de julio de 1811, sino en una fecha

posterior. El óleo sobre tela firmado en la esquina inferior derecha de la escena: “J. Lovera” esta mide 0,975 x 1,38 cm, pertenece a la Colección Concejo Municipal del Distrito Federal, Caracas.



PINTURA

Fig. 36. El Constituyente de 1811. Martín Tovar y Tovar. 1883.



CINE

Fig. 37. El 5 de julio de 1811. Diego Rísquez. 2006



CINE

*Fig. 38. Making off del Retrato de Miranda y el 5 de julio de 1811
Diego Rísquez. 2006*

De su obra se conservan 21 oleos, incluyendo “El 19 de abril” y “El 5 de Julio”. Estos cuadros los pinta 25 años después de la proclamación de la independencia y constituyen las dos primeras obras de carácter narrativo sobre la emancipación de Venezuela, debido que Lovera se define como testigo de esos hechos. En el filme, el director utiliza por primera vez la pintura el 5 de Julio de 1811, de Juan Lovera, 1838; en este caso, los artistas encargados de interpretar a los personajes que, en la tela, representan tres tipos de personas que formaban la clase poderosa de la sociedad caraqueña: el clero, los militares y los civiles de la clase alta, es decir, los firmantes del acta son destacados ilustres y personajes de la historia venezolana.



PINTURA

Fig. 39. El 5 de julio de 1811. Óleo de Juan Lovera. 1838.



CINE

Fig. 40. El 5 de julio de 1811. Luis Alberto Lamata. 2007

Entre los pintores más importantes de este período destacan Arturo Michelena, Martín Tovar y Tovar, Cristóbal Rojas y Antonio Herrera Toro, que forman parte del grupo de los académicos; mientras que Juan Lovera fue formado en un taller. En cuanto a los elementos morfológicos representados en la pintura *El Constituyente de 1811. Martín Tovar y Tovar de 1883* (ver fig.41) en el filme *Francisco de Miranda* de Rísquez, ambas composiciones destacan a Francisco de Miranda en primer plano a la derecha (*contorno amarillo*), el general está observando a los firmante, de pie con su espada y traje que impone su alto rango. Rísquez toma de la obra de Lovera la mesa que es parte de la escenografía, esta mesa forma parte de este importante acontecimiento por la que tiene un mantel de color rojo para resaltarlas en la composición (*Línea azul*). De la pintura al plano, se observa que al igual que Lovera, Rísquez buscó a oficialistas y opositores al gobierno venezolano, así como especialistas de diferentes disciplinas, buscando una respuesta ante el uso político de uno de los emancipadores y líderes más controversiales de la gesta de la independencia.

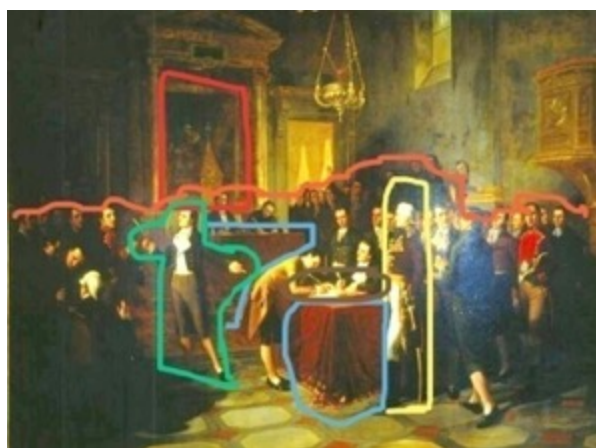


Fig. 41. Elementos representados del Lienzo al plano. Filme Francisco de Miranda 2006

En segundo plano (*línea anaranjada*) se observa a estos personajes que firmaron el importante documento (*línea marrón*), documento que toma el ilustre (*líneas verdes*) en sus manos para posteriormente firmarlo. En el plano de fondo, se encuentran unos cuadros (*líneas rojas*), pinturas que le dan profundidad de campo a las composiciones. Por otra parte, *El Constituyente de 1811*, es representado por personajes actuales intentando revivir dicho momento histórico. El director Rísquez decidió invitar a personajes relevantes y de posiciones encontradas, que forman parte de los intelectuales venezolanos para interpretar a los notables personajes.



Fig.42. Elementos representados del Lienzo al plano. Filme *Miranda Regresa* 2007

5.3.2.1 Traducción intersemiótica en el cine: *El Constituyente de 1811*

Objeto de estudio	(materiales y técnica)	(vocabulario, lenguaje)	(Composición, reglas)
<p>Pintura: <i>El Constituyente de 1811</i></p>	<p>Materiales: óleo, tela Colores cálidos, resaltan el rojo, amarillo, ocre, entre otros. Formato: Horizontal Técnica: Pintura de óleo sobre tela.</p>	<p>Gama: Cromática. Tono: Destaca los tonos oscuros, contraste de luces y sombras. Imagen. Relación figura/fondo: diversos personajes en la composición entre ellos están Bolívar y Miranda. Al fondo aparece una pared con cuadros y ventanales. Encuadre Planos: General. La Disposición de los personajes crea profundidad de campo. Angulo: Natural o Medio. Escena: Interior- Día Textura: <i>Táctil:</i> Se da por la superficie del lienzo y el óleo. <i>Visual:</i> marcada por los pliegues y tonos vestimenta, las tramas del piso y la pared.</p>	<p>Composición: cuadro horizontal. La disposición de los personajes se encuentra en diferentes niveles y superpuesto creando profundidad, perspectiva en plano, marcada por las líneas de la mesa, piso, ventanas y pared. El peso visual de la escena es dado por las mesas de color rojo para resaltar la firma del acta. Figura: Retrata a más de cien personajes en una superficie de mediano formato Fondo: Paredes con ventanales y cuadros, así como personajes que presencian el acto. Reglas Abundancia de valor. Predominio del dibujo. Colores análogos. Dominio de la perspectiva Contaste de luces y sombras Detalle de figuras. Predominio de colores tierra. Contraste de colores Saturación de tonos. Detallista de figuras.</p>
<p>Cine: <i>El Constituyente de 1811 en el Filme Francisco de Miranda.</i></p>	<p>Materiales: cámara, escenografía, vestuario, utilería, maquillaje, entre otros. Colores: fríos Formato: 35 mm</p>	<p>Gama: Cromática Tono: contrastado en la pared de fondo y la figura iluminada en la escena. Imagen. Relación figura/fondo: Ríspuez para esta escena utilizó a personajes de la política uniendo a oficialistas con</p>	<p>Composición: cuadro horizontal con equilibrio compositivo. La cabeza de los personajes crea una línea de horizonte. Una composición dividida en dos planos y el fondo. Figura: la mirada hacia la izquierda de todos los personajes, hacen que este sea el punto focal,</p>

		<p>opositores, así como ilustres y artistas, entre otros.</p> <p>Encuadre</p> <p>Planos: General a detalle</p> <p>Angulo: Medio o natural.</p> <p>Escena: Interior- Día</p> <p>Textura: Destacada por los pliegues de la mesa roja, por el cuadro de fondo con un paisaje en exterior, las líneas verticales de las columnas, así como por los ropajes de los firmantes presentes.</p>	<p>pues estos dirigen su atención al documento, que se encuentra en una mesa rosa, en primer plano en la parte derecha se muestra a un Miranda muy decidido y vivaz.</p> <p>Fondo: después de Miranda se observan dos mesas rojas del mismo nivel, detrás de estas todos los personajes presentes en la firma y en una gran pared, entre dos columnas, se observa una pintura con una marcada línea de horizonte.</p> <p>Reglas Contraste de color entre las figuras y el fondo. Saturación del color. Equilibrio compositivo. Nivelación de las figuras. Contraste de luces y sombras. Predominio del retrato.</p>
--	--	---	---

Tabla 20. El Constituyente de 1811 de la pintura al cine de Diego Rísquez.

Ambos filmes representaron el hecho histórico del 5 de julio de 1811, pero los directores seleccionaron dos pinturas diferentes para escenificar su momento. En el análisis del objeto de estudio anterior, se observa que Diego Rísquez acudió a Tovar y Tovar con la pintura El Constituyente de 1811. Sin embargo, Luis Alberto Lamata en su filme realizado un año después prefirió la obra de Juan Lovera. Ambas escenas muestran como héroes de la patria a Francisco de Miranda, Simón Bolívar, Juan German Roscio y otros próceres firmando el acta. Lo nacional impera con la presencia de la carta magna y las banderas tricolor. El grito de libertad e independencia absoluta de la corona española se formaliza en ambos filmes con este momento. A continuación, la obra de Lovera El 5 de Julio de 1811 y su representación por Lamata en el cine. En las escenas se muestra la presencia de unos 40 diputados que firman el acta constituyente.

Objeto de estudio	(materiales y técnica)	(vocabulario, lenguaje)	(Composición, reglas)
<p>Pintura: <i>El 5 de julio de 1811.</i> <i>Óleo de Juan Lovera.</i> <i>1838.</i></p>	<p>Materiales: óleo, tela Colores ocre, verdosos y rojizos. Formato: Horizontal Técnica: Pintura de óleo sobre tela.</p>	<p>Gama: Cromática. Tono: los tonos oscuros, contraste de luces y sombras muy pronunciado. Imagen. Relación figura/fondo: las dos mesas rojas resaltan en la composición. Miranda de pie en primer plano, al fondo y arriba una pequeña parte de un balcón. Encuadre Planos: General. La Disposición de las ventanas, las sillas y los personajes crea profundidad de campo. Angulo: Natural o Medio. Escena: Interior- Día Textura: Táctil: Se da por la superficie del lienzo y el óleo. Visual: enriquecida con los pliegues de las telas, las sombras en el piso de los personajes y la escenografía</p>	<p>Composición: cuadro horizontal. La distribución de las figuras muestra una clara profundidad de campo, la perspectiva en plano, marcada por las líneas de las ventanas, sillas y techo. El peso visual de la escena es dado por las mesas de color rojo para resaltar la firma del acta y la luz blanca natural que ilumina la ubicación de los personajes principales y el hecho histórico. Figura: Retrata a más de cien personajes en una superficie de gran formato Fondo: Paredes con ventanales y cortinas rojas, así como un gran público sentado que se disuelve en el fondo. Se observa un balcón. Reglas Predominio del dibujo. Colores contrastes. Dominio de la perspectiva Contaste de luces y sombras. Detalle de figuras. Saturación de tonos rojos y ocre. Detallista de figuras.</p>
<p>Cine: <i>El 5 de julio de 1811</i> <i>En el filme Miranda Regresa</i></p>	<p>Materiales: cámara, escenografía, vestuario, utilería, maquillaje, entre otros. Colores: cálidos Formato: 35 mm</p>	<p>Gama: Cromática Tono: contrastado en la pared de fondo y la figura iluminada en la escena. Imagen. Relación figura/fondo: Lamata para esta escena recreó la firma lo más cercano a la obra de Lovera. Las dos mesas, las sillas y los ventanales están distribuidos en la misma ubicación de la pintura. En el fondo se observa</p>	<p>Composición: en primer plano está la mesa donde se ubica el acta como punto central, las sillas y el numeroso público equilibran la composición que pon un momento pudiera centrarse más en la mesa del lado izquierdo. Figura: la ubicación de miranda parado a la derecha distribuye a los personajes, dándole más peso a Miranda en la</p>

		<p>un balcón con público, este disminuyó con respecto a la pintura.</p> <p>Encuadre</p> <p>Planos: General a detalle</p> <p>Angulo: Medio o natural.</p> <p>Escena: Interior- Día</p> <p>Textura: Los diputados firman el acta tienen trajes elaborados. El piso verde con recuadros muestra la textura y lo ostentoso del lugar. El oro presente en el ornamental altar. El acabado de las sillas, los pliegues de telas y la textura del techo muestran un lugar con altos contrastes.</p>	<p>composición, pero se mantiene en balance con respecto a la mesa donde se firma el acta.</p> <p>Fondo: Se evidencia la presencia de diputados, pero también del público protagonista y testigo. Se amplía el balcón con público a la escena para dar profundidad en la visión cinematográfica que detalla una obra bidimensional para mostrar otros ángulos no vistos en la pintura.</p> <p>Reglas Contraste de color entre planos. Las figuras principales en primer plano. Saturación del color. Equilibrio compositivo. Contraste de luces y sombras.</p>
--	--	---	--

Tabla 21. El 5 de julio de 1811 del filme Miranda Regresa

Se observó que ambas escenas recurrieron a los personajes de Miranda y Bolívar como protagonistas del evento, los directores muestran la firma del acta como un momento ocurrido el día 5 de julio de 1811, pero no aclaran el hecho histórico, se debió enfatizar la confusión con la fecha para el espectador, que se redactó y firmó dos días después, el 7 de julio de 1811. Por otra parte, Miranda está en ambos filmes se muestra con gran fuerza y orgulloso del momento, es el héroe patrio que Venezuela necesita, y que abraza a Simón Bolívar como símbolo de alianza y amistad.

A continuación, se presenta la construcción de la escena del filme desde la pintura:

Fundamento Semiótico	Discurso (estético formal, estilo)	(práctico, indicativo, de producción y de receptor)	(Metalingüístico, valorativo)												
<p>Pintura: <i>El Constituyente de 1811. Martín Tovar y Tovar. 1883.</i></p>	<p>Obra que representa un acontecimiento histórico en Venezuela. Siglo XIX Retratista, dominio dibujo, composiciones complejas, que, aunque muestran una falta de academicismo. Se busca la naturalidad de la forma y el color. Abundante colorido.</p>	<p>Fichas técnicas adjunto:</p> <table border="1" data-bbox="711 457 1027 787"> <tr> <td>Nombre obra</td> <td>El Constituyente de 1811.</td> </tr> <tr> <td>Autor</td> <td>Martin Tovar y Tovar</td> </tr> <tr> <td>Año</td> <td>1883</td> </tr> <tr> <td>Medidas</td> <td>7 x 4,8 Metros</td> </tr> <tr> <td>Técnica</td> <td>Óleo sobre tela</td> </tr> <tr> <td>Ubicación</td> <td>Capitolio Federal de Venezuela</td> </tr> </table>	Nombre obra	El Constituyente de 1811.	Autor	Martin Tovar y Tovar	Año	1883	Medidas	7 x 4,8 Metros	Técnica	Óleo sobre tela	Ubicación	Capitolio Federal de Venezuela	<p>Denotativo: Muestra detalladamente la vestimenta y la posición de los criollos de esa época, así como la reservada relación de estos con Francisco de Miranda. Elementos que decoran el ambiente como cuadros, telas, sillas y lámparas. Aparecen unos cien personajes en la composición. Algunos personajes se disponen a firmar el acta.</p> <p>Connotativo: Una obra que sugiere aspectos de la vida social, política y religiosa de los años independentistas. Es el inicio de la igualdad de los hombres. Documenta un evento de gran importancia en la independencia de Venezuela, y lo hace de manera bastante fiel a los hechos y personajes reales.</p>
Nombre obra	El Constituyente de 1811.														
Autor	Martin Tovar y Tovar														
Año	1883														
Medidas	7 x 4,8 Metros														
Técnica	Óleo sobre tela														
Ubicación	Capitolio Federal de Venezuela														
<p>Cine: <i>El 5 de julio de 1811 en el Filme Francisco de Miranda</i></p>	<p>Independencia, liderazgo, Poder, libertad, pasión, progreso, un momento histórico e interpretado de la obra de Tovar y Tovar.</p>	<p>Ficha técnica: Francisco de Miranda Director: Diego Rísquez Director de fotografía Cezary Jaworski Productor: Pedro Mezquita y Liz Mago Guión Leonardo Padrón Música: Eduardo Maturét Duración: 90 min. Año: 2006 País: Venezuela Productora: Guacamaya</p>	<p>Denotativo: También destaca la labor de las artes en ese recuperar la historia y los héroes.</p> <p>Connotativo: Lo que paso históricamente es que había gente que estaba a favor de la revolución y otra en contra de esta, entonces me pareció divertido en la película dos lecturas, una que es la que agarra la mayoría de los que la leen y otra que conlleva a ese</p>												

			<p>subtexto. Nada de mis imágenes es gratuito, todo está ahí por algo. En este caso, los artistas encargados de interpretar a los personajes que, en la tela, representan a “los tres tipos de personas que formaban la clase poderosa de la sociedad caraqueña: el clero, los militares y los civiles de la clase alta. La pintura de la pared de fondo connota libertad, ese paso que se dio luego de la firma. Esta búsqueda de valores y de un pasado patrio es lo más relevante de la pintura.</p>
--	--	--	---

Tabla 22. Objeto El Constituyente de 1811 en el filme Francisco de Miranda

Fundamento Semiótico	Discurso (estético formal, estilo)	(práctico, indicativo, de producción y de receptor)	(Metalingüístico, valorativo)												
<p>Pintura: 5 de julio de 1811.</p>	<p>Obra que representa un acontecimiento histórico en Venezuela. Es una composición detallada con numerosos personajes muy bien definidos.</p> <p>Los colores en la escenografía resaltan la composición. El uso de ventanales agrega una luz blanca y contrastante que le da valor a la obra.</p>	<p>Fichas técnicas adjunto:</p> <table border="1" data-bbox="769 317 1105 762"> <tr> <td>Nombre obra</td> <td>5 de julio de 1811.</td> </tr> <tr> <td>Autor</td> <td>Juan Lovera</td> </tr> <tr> <td>Año</td> <td>1838</td> </tr> <tr> <td>Medidas</td> <td>1.260×795</td> </tr> <tr> <td>Técnica</td> <td>Óleo sobre Tela</td> </tr> <tr> <td>Ubicación</td> <td>Capitolio Federal de Venezuela</td> </tr> </table>	Nombre obra	5 de julio de 1811.	Autor	Juan Lovera	Año	1838	Medidas	1.260×795	Técnica	Óleo sobre Tela	Ubicación	Capitolio Federal de Venezuela	<p>Denotativo: La distribución de los personajes principales en la escena es muy detallada. Se enriquece la obra con la escena principal de la firma del acata de independencia y a su vez, la postura de Miranda, que está de pie, delante de una silla como observado del momento.</p> <p>Connotativo: La obra muestra la ostentosa vida de los criollos, el poder de algunos personajes y muestra las discusiones políticas y también cotidianas. La presencia del altar de oro sugiere respeto y carácter religioso. Documenta un momento crucial en la independencia de Venezuela, se muestra fiel a los personajes. En otro aspecto, la pintura trasluce la situación política en 1838. Es una muestra de la necesidad de símbolos y valores patrios en Venezuela.</p>
Nombre obra	5 de julio de 1811.														
Autor	Juan Lovera														
Año	1838														
Medidas	1.260×795														
Técnica	Óleo sobre Tela														
Ubicación	Capitolio Federal de Venezuela														
<p>Cine: El 5 de julio de 1811</p>	<p>Alianzas, Independencia, liderazgo, Poder, libertad, pasión, progreso, un momento histórico e interpretado de la obra de Lovera titulada: 5 de Julio de 1811.</p>	<p>Ficha técnica: Miranda Regresa Director: Luis Lamata Director de fotografía: Vitelbo Vasquez. Montaje: Jonathan Pellicer. Productor: Lorena Almarza y Marco Mundaraín Guion: Henry Herrera Año: 2007 Género: Drama País: Venezuela y Cuba. Productora: La Villa del Cine</p>	<p>Denotativo: También destaca la labor de las artes en ese recuperar la historia y los héroes.</p> <p>Connotativo: Lo que paso históricamente es que había gente que estaba a favor de la revolución y otra en contra de esta, entonces me pareció divertido en la película dos lecturas, una que es la que agarra la mayoría de los que la leen y otra que conlleva a ese subtexto. Nada de mis imágenes es gratuito, todo</p>												

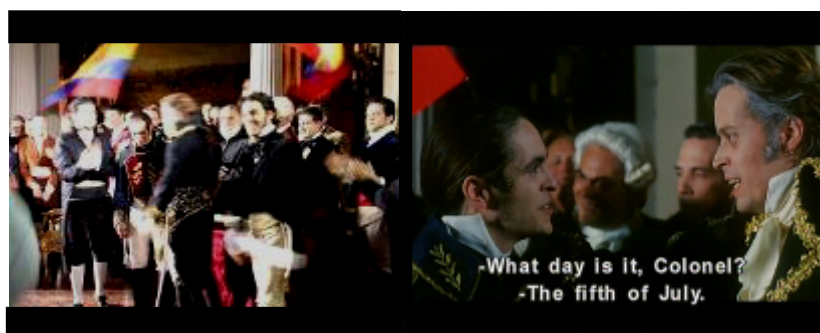
			<p>está ahí por algo. En este caso, los artistas encargados de interpretar a los personajes que, en la tela, representan a “los tres tipos de personas que formaban la clase poderosa de la sociedad caraqueña: el clero, los militares y los civiles de la clase alta. La pintura de la pared de fondo connota libertad, ese paso que se dio luego de la firma. Esta búsqueda de valores y de un pasado patrio es lo más relevante de la pintura.</p>
--	--	--	--

Tabla 23. Objeto 5 de julio de 1811 del filme *Miranda Regresa*

El cineasta Rísquez, a propósito de la firma del Acta de Independencia (fig. 43), destaca personajes relevantes y de posiciones encontradas, que forman parte del quehacer venezolano. Bajo una petición especial del autor, los actores que interpretaron la obra de Lovera fueron Claudio Perna, Diego Barboza, Gianni Dal Masso, Diego Rísquez, Ibrahim Nebrada, Roberto Obregón, Pájaro, Pedro Terán, Marilda Vera, Rolando Peña, John Gornés, Vicente Velutini, Luis Mariano Trujillo, Mauro Aristigueta, Peter Gala, Lorenzo Villamizar y Rato, Pedro León Zapata, Alfredo Chacón, Tulio Hernández, Tarek William Saab, Carlos Genatios, Jorge Castillo, Adbel Guerere, Julio César (III) Venegas, Luis Chataing, Bernardo Rotundo, Jaime Armas, Ricardo Sanz, Eduardo Kairez, Román Gutiérrez y Alvice Sacchi. Entre ellos: destacan cineastas, fotógrafos, pintores, dibujantes, diseñadores y artistas, a los quienes se les designó en la producción como “Los Notables”.



*Fig. 43. Planos de la escena El Constituyente de 1811
Diego Rísquez, 2006.*



*Fig. 44. Planos de la escena escena El Constituyente de 1811.
Conversación Bolívar y Miranda. Diego Rísquez, 2006*

Resulta productivo recordar que quienes firmaron el acta de 1811, los ejecutantes del “acto de ruptura más dramático de nuestra historia”, como los expresa Rísquez (2009), decretaron en ese documento la igualdad entre los individuos, sobre el honor como fuente inequívoca de diferenciación entre los ciudadanos y al hacerlo, se adjudicaron el rol heroico al que se sentían obligados por la historia, conscientes de que sus privilegios les avalaban para iniciar una tarea de enorme trascendencia. Es en el ejercicio de ese rol que, ya sobre el año 1980, aquellos ilustres deberían ser reemplazados por quienes pudieran medírseles en aptitudes y vocación, es decir, por

los artistas, porque en la propuesta de Rísquez, los próceres de la Venezuela del siglo XX serían los artistas.

5.3.3 Descripción e interpretación: Francisco Miranda en La Carraca de Arturo Michelena

La obra de Arturo Michelena fue inspiración para que Diego Rísquez decidiera trasgredir la imagen de un Miranda derrotado en La Carraca, por la imagen del guerrero universal.



PINTURA

*Fig. 45. Miranda en la Carraca. Arturo Michelena, 1896.
Col. Galería de Arte Nacional*



CINE

*Fig. 46. Miranda en la Carraca.
Actor Luis Fernández. Diego Rísquez. 2006*



CINE

*Fig. 47. Miranda en la Carraca.
Actor Jorge Reyes. Luis Lamata. 2007*

A continuación, se presenta la construcción de la escena del filme desde la pintura:

Francisco Miranda, en La Carraca (*ver fig. 48*). Se muestra tras la capitulación, él fue entregado y encerrado en prisión, esta pintura de Miranda en La Carraca de Michelena muestra una recreación imaginaria de este prócer venezolano, prisionero, decaído y decepcionado. El modelo que posó para la obra fue el escritor venezolano Eduardo Blanco y el actor que representó a Miranda en el filme es Luis Fernández. Aparecen ambos Mirandas con la misma postura (*líneas amarillas*), vestuario, gestos, peinado. Rísquez tomó de Michelena los mismos elementos para recrear la escena de su filme; es como la silla en primer plano (*línea azul*) aparece en ambas composiciones, pero a diferencia de la pintura, el diario de Miranda (*línea roja*) no está atrás en su cama sino mas bien Rísquez lo coloca encima de la silla para darle la importancia a la Colombeia (*línea anaranjada*), pues debido a este Rísquez pudo conocer la vida y obra del general. El resto de la utilería y escenografía como la sabana (*línea marrón*) un poco caída de la cama en paralelo a la pierna que reposa sobre el piso se representan también tal cual, al igual que las cadenas (*línea verde*) y la mesa (*línea beige*). Miranda mira fijamente al espectador. Dos velas iluminan la escena de Rísquez, aun así, reina la penumbra.

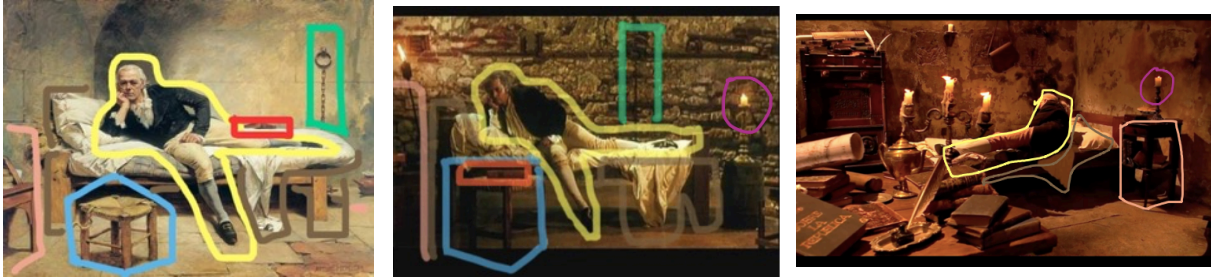
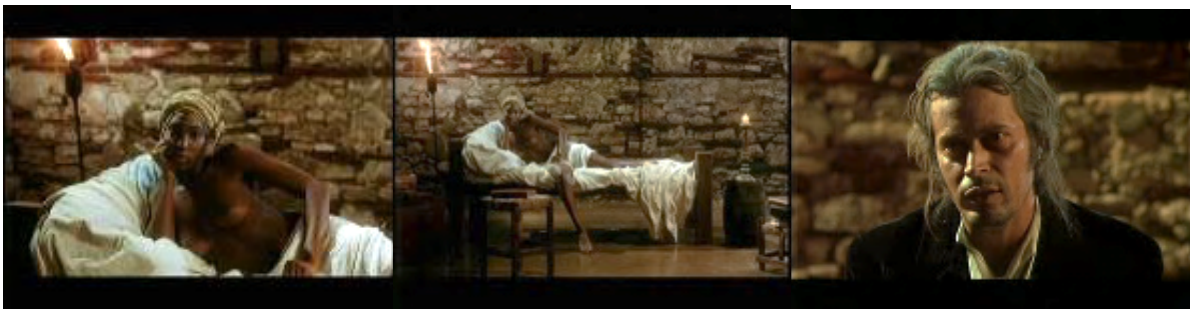


Fig.48. Elementos representados del Lienzo al plano en Miranda en la Carraca.

La obra se inscribe dentro del Academicismo venezolano, muy de moda a fines del siglo XIX. Muestra a Miranda observando al espectador, un recurso del artista para apelar a los sentimientos del espectador. Es la obra más conocida de Arturo Michelena y la que más se usó en los libros de texto.



CINE

Fig. 49. Secuencia Miranda y Negra en la Carraca. Diego Rísquez. 2006

Es importante destacar que la propuesta de Rísquez en el filme muestra no sólo a Miranda en la Carraca, sino también a su fiel servidoras la negra Paulina (ver fig. 49), quien fue su amante durante su adolescencia. La idea de colocar esta imagen, es debido a que él en sus últimos

momentos, antes de morir, comienza a hacer un viaje por su pasado, Miranda se muestra decaído, abandonado, reflexivo ante la traición por la que está pasando. Esta escena es culminando la película, luego del plano de la Negra Paulina, se muestra a Francisco en esa cama, representando la misma pintura de Michelena como se analizó anteriormente.

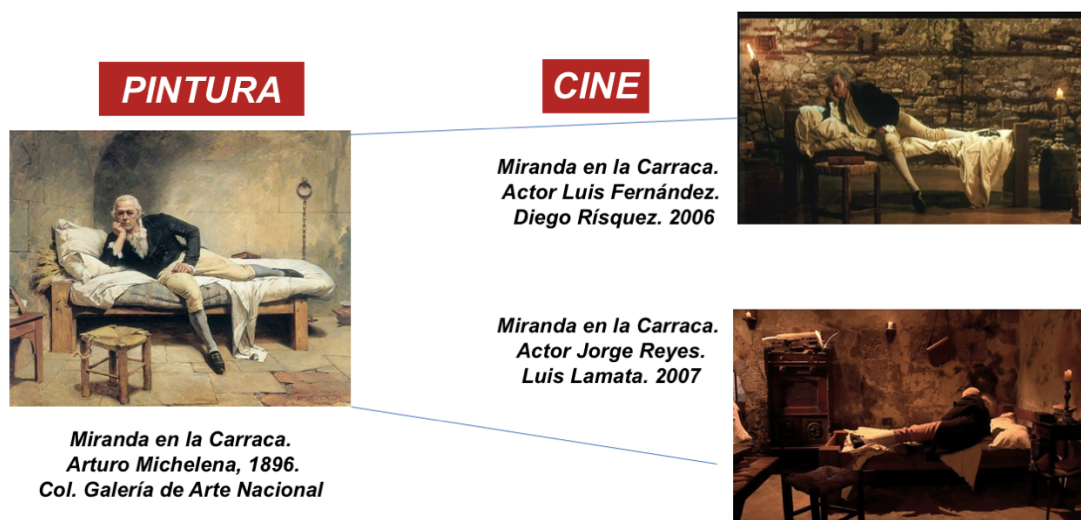


Fig. 50. Miranda en la Carraca. De la pintura al cine

El montaje siempre debe estar ligado a la narrativa del guión de Leonardo Padrón, a la carga simbólica que es reinterpretada por Rísquez. Al final de la película se muestra ese montaje que siempre tiene una articulación espacio-temporal, un Miranda ubicado en su presente pero que regresa al pasado, al rememorar sus recuerdos.



CINE

**Fig. 51. Miranda en la Carraca. Encerrado/ Libre
Diego Rísquez. 2006**



CINE

**Fig. 52. Miranda en la Carraca. Encerrado/ Libre
Luis Lamata. 2007**

Las relaciones espaciales de esta escena pueden recaer sobre el mismo objeto, en este caso los tres más destacados como la Colombeia (diario de Miranda), la cadena y la vela presentes en los dos planos interior noche y luego el plano general de día y en el exterior. La Colombeia, se muestra en el primer plano realizado por Rísquez aparece la misma escena representada como el lienzo de Michelena una espacio cerrado, a diferencia de la pintura, el diario que pintó el artista está en la cama y aquí se muestra en un banco ubicado en primer plano, luego de esto se observa que Rísquez y Lamata, representan a un Miranda libre en el mar y en este no aparece un diario sino todos los

libros rojos que Miranda escribió, del cineasta los coloca en primer plano pues gracias a la Colombeia él logró conocer la vida y obra del general para la realización de su filme. Como segundo objeto está la cadena, en el primer plano aparece en la pared, Miranda no está encadenado porque está encerrado, un espacio que no se le permite salir, en cambio en el plano que Rísquez hace para finalizar su filme muestra un personaje libre espacialmente, la inmensidad del mar un sitio con el que identifica al personaje de Miranda por todas sus vivencias y aventuras, pero aun así, Rísquez y Lamata lo representan en un espacio abierto y libre pero está atado, encadenado y lleva un peso la cadena viene del fondo del mar, representando la muerte, el entierro y con movimientos limitados.

El director refuerza su intención de ver a un Miranda libre, reconocido con sueños logrados, pero después de su muerte, por ello la unión de la cadena con el fondo del mar. Finalmente, como tercer objeto se tiene la vela, en el plano interior noche, está la vela encendida, representando la esperanza, vida y luz ante la oscuridad, seguidamente está el plano abierto de día en el exterior, esta vela está apagada, representando sueños inconclusos, culminación de la vida, finalmente Miranda se apagó la luz, por el viento o su muerte. Para reforzar esta Las escenas están destinadas a establecer las características que el espectador puede aceptar como adecuadas para la visualización de dicha pintura. Otras a poner a esta escena de la película en relación con un universo de conceptos e imágenes del inconsciente colectivo de las proviene, al tiempo de la puesta en presencia del espectador ante la pintura, la información necesaria para la semantización que ese espectador puede conferirle. Y otras relaciones espaciales, vincularán al objeto bien sea pintura o plano, en el imaginario del espectador, con un universo de comportamientos tendientes a las

construcciones de su dimensión pragmática. En cualquier caso, ese conjunto de relaciones espaciales implica una propuesta de reconocimiento de la pintura, según determinaciones desde las cuales el público estará dispuesto o no a aceptar la propuesta del cineasta Diego Rísquez.

5.3.3 Descripción e interpretación: traducción intersemiótica en el cine de Miranda en la

Carraca

A continuación, el proceso de construcción de la pintura- cine:

Objeto de estudio	(materiales y técnica)	(vocabulario, lenguaje)	(Composición, reglas)
Pintura: Miranda en La Carraca	Materiales: óleo, tela. Colores: análogos; destacando los ocres. Formato: Horizontal Técnica: Pintura de óleo sobre tela.	Gama: Cromática. Tono: Destaca los tonos ocres, tierras, amarillo. Imagen. Relación figura/fondo: Miranda reposa sobre su cama, su figura resalta por la chaqueta negra que lo viste. Él se encuentra encerrado en un calabozo. Encuadre Planos: General. El personaje se ubica en el centro del plano Angulo: Natural o Medio. Escena: Interior- Noche Textura: Táctil: Se da por la superficie del lienzo y el óleo. Visual: se evidencia en la madera de la cama, silla y mesa, así como en los pliegues de la suave sabana y almohada. Un piso de textura áspera, rocoso.	Composición: cuadro horizontal. Miranda es el centro de la composición el peso visual recae hacia la parte izquierda, debido a que el general está acostado con la cabeza hacia ese lado y él se encuentra mirando al espectador, la ubicación de los elementos (almohada, mesa, silla) que ambientan en lugar al igual que Miranda se ubican a la izquierda. Figura: Retrata a Miranda apoyado en su almohada, la pierna izquierda está apoyada en el piso en paralelo con una sábana que cae al piso, la otra pierna se observa encima de la cama. Fondo: Una pared de piedras con pinceladas marcadas, donde se muestra un contraste de luces y sombras, creando profundidad de campo. Reglas Abundancia de valor.

			Predominio del dibujo. Colores análogos. Dominio de la perspectiva Retratista
Cine: Miranda en La Carraca en el filme Francisco de Miranda	Materiales: cámara, escenografía, vestuario, utilería, maquillaje, entre otros. Colores: fríos y contraste de luces. Formato: 35 mm	Gama: Cromática Tono: contrastado en la pared de fondo y la figura iluminada en la escena. Imagen. Relación figura/fondo: Rísquez para esta escena utilizó a personajes como la negra y luego representó a Miranda en la cama, acostado con los mismos elementos de la pintura. En primer plano un banco o silla viejo. El fondo una pared ocre y vieja Encuadre Planos: General a detalle Angulo: Medio o natural. Escena: Interior- noche Textura: Se muestran los pliegues de las telas, las robusto de las piedras de la pared y	Composición: en el plano el personaje aparece en el centro de la composición, el peso visual se inclina en la parte izquierda, debido a que la cabeza de Miranda está de ese lado. La disposición de elementos a la obra de Michelena, Rísquez la reinterpreta agregándole otros elementos como velas y el diario, suma libros a la composición. Figura: repite la misma postura de la obra de Michelena. Su reinterpretación es por parte del actor Luis Fernández. Fondo: el fondo es una pared rocosa, que le da un acabado interesante al calabozo, enriqueciendo la locación. Reglas Saturación del color. Contraste de luces y sombras. Inestabilidad en la composición
Cine: Miranda en La Carraca en el filme Miranda Regresa	Materiales: cámara, escenografía, vestuario, utilería, maquillaje, entre otros. Colores: fríos Formato: 35 mm	Gama: Cromática Tono: contrastado en la pared de fondo y la figura iluminada en la escena. Imagen. Relación figura/fondo: Lamata presenta desde otro ángulo el inicio de esta escena. En primer plano una mesa con muchos libros y al fondo la cama con Miranda acostado leyendo. Encuadre Planos: General con secuencia a detalle Angulo: Medio o natural. Escena: Interior- Día Textura: los libros, velas, mapas, el vestuario de Miranda y el fondo rocoso y	Composición: en primer plano secuencia se muestra todos los objetos que caracterizan al personaje principalmente una gran biblioteca y mapas, es la primera aparición de Miranda en el filme. Esta escena continua con Miranda acostado con la misma posición de la pintura, solo que en principio se muestra de espalda hasta revela su rostro. Figura: repite la misma postura de la obra de Michelena. Su reinterpretación es por parte del actor Jorge Reyes.

		desgastado hacen que se enriquezca a escena con esta variedad de texturas visuales.	<p>Fondo: el fondo es una pared rocosa, oscuro, con velas que poco iluminan la escena. Es una Cárcel o calabozo,</p> <p>Reglas Contraste de luces y sombras. Texturas muy resaltantes. Figura y fondo en la penumbra. Composición equilibrada. Utilería muy variada.</p>
--	--	---	---

Tabla 24. Objeto Miranda en la Carraca

A continuación, se presenta la construcción de la escena del filme desde la pintura:

Fundamento Semiótico	Icono (estético formal, estilo)	Índice (práctico, indicativo, de producción y de receptor)	Símbolo (Metalingüístico, valorativo)	
Pintura: Miranda en La Carraca	Es un cuadro historicista. Siglo XIX Retratista, dominio dibujo, se observa naturalidad de la forma y el color. Abundante colorido. Expresa soledad, desesperanza, apatía, sueños inconclusos.	Ficha técnica adjunto:	<p>Denotativo: Se observan los detalles de los pliegues muy bien iluminado de la sabana y almohada. Los elementos que decoran el ambiente como mesa, silla y cama, entre otros.</p> <p>Connotativo: Una obra que sugiere aspectos de los últimos días de vida de Miranda. El modelo que posó para la obra fue un escritor venezolano, Eduardo Blanco.</p>	
		Nombre obra		Miranda en la Carraca
		Autor		Arturo Michelena
		Año		1896
		Medidas		196.6 x 245.5 cm
		Técnica		Óleo sobre tela
Ubicación	Galería de Arte Nacional. Caracas, Venezuela			
Cine: Miranda en La Carraca	Expresa soledad, recuerdos, encierro, injusticia, rememora el momento histórico reinterpretando la obra de	<p>Ficha técnica: Francisco de Miranda</p> <p>Director: Diego Rísquez</p> <p>Director de fotografía Cezary Jaworski</p> <p>Productor: Pedro Mezquita y Liz Mago</p>	<p>Denotativo: se muestra el mismo Miranda representado por Michelena, a diferencia de que algunos elementos involucrados por el cineasta. En el filme, la Colombeia (diario de Miranda) de color rojo aparece en el primer plano sobre la silla en la pintura del lado derecho de su cama.</p> <p>Connotativo:</p>	

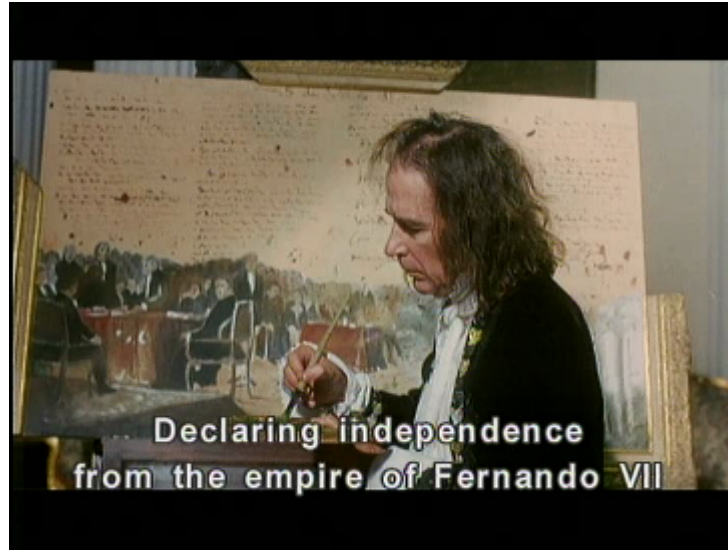
	Michelena: Miranda en la Carraca.	Guion Leonardo Padrón Duración: 90 min. Año: 2006 País: Venezuela	También destaca la labor de las artes en ese recuperar de la historia y sus héroes. Miranda en la Carraca es la obra con la que se recuerda este prócer y por ello se involucra la misma en este filme.
Cine: Miranda en La Carraca	Expresa esperanza, promesas por cumplir, sueños por realizas, planes de fuga, poder de la palabra, frustración por la traición.	Ficha técnica: Miranda Regresa Director: Luis Lamata Director de fotografía: Vitelbo Vasquez. Montaje: Jonathan Pellicer. Productor: Lorena Almarza y Marco Mundaraín Guion Henry Herrera Año: 2007 Género: Drama País: Venezuela y Cuba. Productora: La Villa del Cine	Denotativo: se muestra el mismo Miranda representado por Michelena, le da otra visión a la pintura. Aparecen más libros y mapas, carga la escena con elementos propios del personaje a diferencia de la pintura no aparece la Colombeia (diario de Miranda) como objeto resaltante. El calabozo se muestra más amplio. Connotativo: A pesar de estar en una cárcel Miranda en este filme goza de ciertos privilegios como estar solo, le permiten a su asistente Salím acompañarlo y además tiene muchas de sus pertenencias. El personaje tiene deseo de fuga, recibe visitas y no está encadenado. El espacio es amplio.

Tabla 25. Fundamento semiótico: Miranda en la Carraca.

5.4 Reconstrucción analítica: creador plástico / filmico.

A juicio del cineasta, Venezuela estaba en deuda histórica con Francisco de Miranda, así que su intención, al hacer su más reciente filme, “fue sacar al precursor del famoso cuadro de Arturo Michelena de Miranda en La Carraca y contar su historia como la de un hombre de carne y hueso”. (Raydán, 2006). Rísquez en este filme fue donde interpretó a dos artistas plásticos como lo son Juan Lovera y Arturo Michelena; hay que destacar que en su anterior filme *Manuela Sáenz* (2000) no interpreta a un artista como en el caso de Miranda. Fue el intencional de Rísquez aparecer en el filme *Francisco de Miranda* (2006), representando a estos artistas pues no fue el mismo artista el que pintó *la firma del acta de Independencia* y *Miranda en la Carraca* como lo hace parecer el cineasta en su filme.

Rísquez interpreta a un Lovera como si fuese no sólo el creador de la pintura sino el encargado de plasmar un momento resaltante en la historia venezolana. El director entonces pasa a ser el artista plástico siendo la pintura y el filme su creación. Se muestra (ver figura 53) una importante escena donde el mismo Rísquez actúa representado a Juan Lovera en 1881 pintor de la firma del Acta de Independencia. Además el actor enfatiza su actuación apareciendo en primer plano con el lienzo, en el plano de fondo se encuentran los próceres, ilustres e invitados a la firma del acta (ver figura 54).



CINE

Fig. 53. Diego Rísquez interpreta a Juan Lovera. 2006



CINE

Fig. 54. Secuencia Diego Rísquez interpreta a Juan Lovera. 2006

Una vez más Rísquez interpreta a un artista, esta vez no representa a un artista que pinta un acontecimiento de victoria y logros sino lo opuesto aparece como Arturo Michelena el artista encargado de pintar a *Miranda en la Carraca*. Al ver estas dos interpretaciones demuestra el interés de Rísquez por ser reconocido no sólo como cineasta sino como artista plástico, pues él se encarga de resaltar a su público que también se dedica a esta otra disciplina artística. Rísquez es entonces ese pintor frustrado

que busca a través el cine la posibilidad de pintar a través de una cámara. Es ello que se recurrió intencionalmente a agarrar estos dos personajes para su interpretación, personajes significativos en su película, Rísquez (2011) expresó: “Para algunas personas yo estaría representando a Arturo Michelena cuando pintó *Miranda en La Carraca* y a Juan Lovera, cuando pinta el *5 de julio de 1811*, digamos que es la interpretación del director sobre esos personajes que plasmaron parte de la historia en un lienzo”.



CINE

Fig. 55. Diego Rísquez interpreta a Arturo Michelena. 2006

Para Rísquez, Miranda es muy poco conocido por la mayoría de los venezolanos, quienes sólo tienen una referencia de este por el cuadro, *Miranda en la carraca*, del pintor Arturo Michelena, en el que aparece encerrado en la cárcel de Cádiz, donde permaneció durante tres años, hasta el momento de su muerte, a los 66 años. Con frecuencia, Rísquez contó entre las variables decisivas en su labor cinematográfica la familiaridad que mantiene con las artes plásticas, así como su propia actividad en este terreno. Para explicarse Rísquez habló de “pintura sin pincel”. Aceptó que no es de la literatura de donde provienen sus mayores influencias, sino de las artes plásticas: “verdadera columna vertebral de mis películas”. Y al asumirse como investigador del lenguaje.

Muchos hechos históricos han sido llevados al cine para contar las biografías de héroes, artistas o personajes ilustres como en este caso, la figura del prócer venezolano apodado el generalísimo Sebastián Francisco de Miranda, quien estuvo en tres revoluciones como la norteamericana, latinoamericana y francesa, y por su destacada participación en esta última, es el único hispano al que se le otorgó un reconocimiento de grabar su nombre en el Arco del Triunfo en Francia como un registro de este hecho histórico. La construcción de los personajes en las pinturas son llevados a la pantalla grande con perfiles basados en las obsesiones, debilidades, virtudes y excentricidades del prócer de la patria, trasladan así, al espectador a momentos históricos, como lo hacen de forma evidente estos cineastas en los filmes analizados, quienes, a través del montaje en sus largometrajes documentalistas de ficción, logran captar ese hecho histórico. Desde lo pictórico se logró construir las escenas de un hecho histórico, el escenario resignificado es reconocible para el espectador venezolano, pues pertenecen a su imaginario nacional. Estos filme sobre la independencia de Venezuela con un uso crítico dado por los historiadores, guinistas y directores, muestran su versión de los hechos. Representaron el proyecto político de Miranda, se logró mostrar los primeros símbolos, identidades e ideologías en una república naciente. La libertad y la lucha por la independencia fue registrada para posesionarse en la historia desde la pintura y posteriormente en el cine.

CAPÍTULO 6.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LO HISTÓRICO DESDE EL CINE

CAPÍTULO 6. LA RECONSTRUCCIÓN DE LO HISTÓRICO DESDE EL CINE

NIVEL EXTRÍNSECO

6.1 Miranda encarnado en Chávez

La imposición identitaria de poder se intensifica por parte de Hugo Chávez quien decide llevar a la pantalla grande su versión de héroe independentista más destacado de Venezuela. Este personaje es Francisco de Miranda, el prócer que lideró una búsqueda incesante por liberar al pueblo de Venezuela del yugo español a finales del siglo XVIII, esta idea de revolución retomada por el expresidente de Venezuela Hugo Chávez en 1999 ante el imperialismo estadounidense.

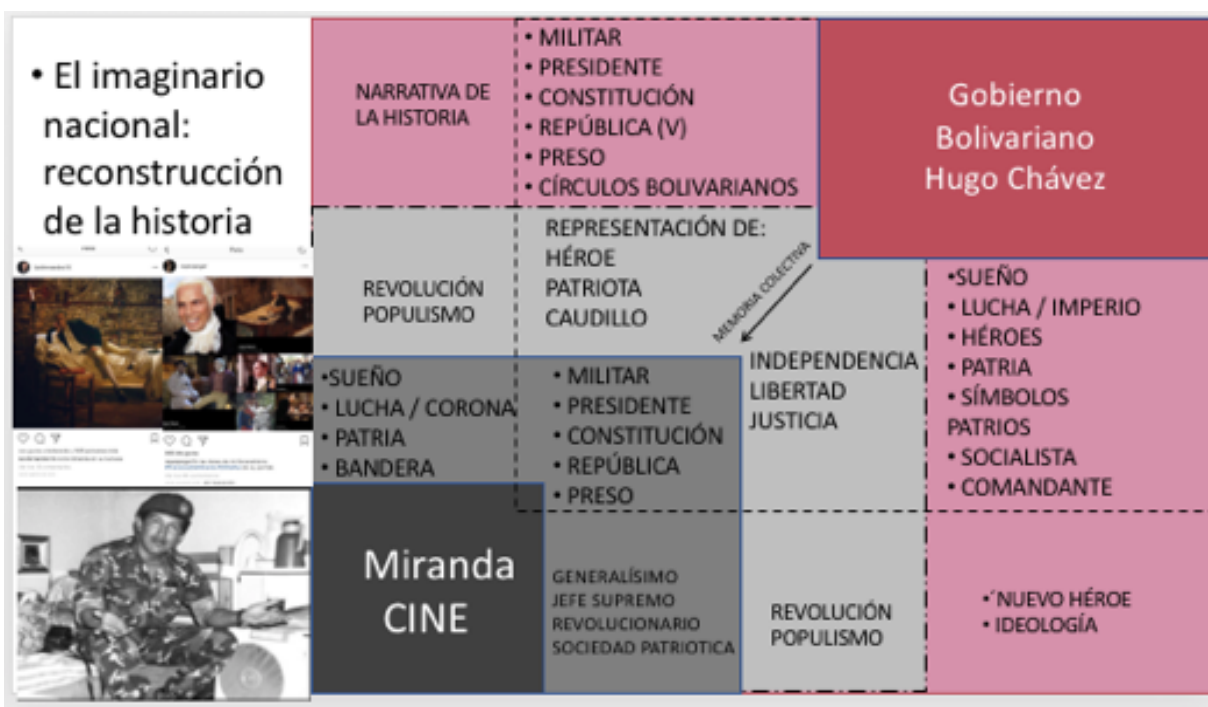


Fig. 56. Hugo Chávez & Miranda en la reconstrucción del imaginario nacional

Ambos líderes militares de oficio expresan sus ideales de libertad y justicia bajo sus políticas autoritarias. Francisco de Miranda fue considerado el primer venezolano universal y el americano más universal, fue partícipe de la Independencia de los Estados Unidos, de la Revolución Francesa y posteriormente de la Independencia de Venezuela, siendo Miranda el líder y gobernante de la Primera República de Venezuela en calidad de Dictador Plenipotenciario y Jefe Supremo de los Estados de Venezuela. Por su participación en la revolución francesa fue condecorado al grabar su nombre en el Arco del Triunfo de París¹⁴⁴. Asimismo, su retrato se encuentra en la Galería de los personajes en el Palacio de Versalles. Miranda fue representado en pocas pinturas patrióticas, fue hasta la creación de la pintura *Miranda en la Carraca* (1826) de Arturo Michelena¹⁴⁵ cuando comenzaron a producirse otras obras emblemáticas que forman parte de la extensa iconografía de Venezuela. Es con la obra de Arturo Michelena que este personaje militar prevalece como ícono en la educación, trabajos culturales y contextos sociopolíticos.

Estos líderes venezolanos abogaban por la autonomía del individuo. Miranda repetía que “no buscamos sustituir una tiranía antigua por otra tiranía nueva”. Sus sueños apuntaban a sociedades libres en el sentido más estricto de la expresión. Aunque Miranda y Chávez pelearon en diferentes momentos históricos en el terreno de las ideas y en el militar, siendo personajes de oposiciones, intrigas y difamaciones. Ambos intentaron formarse su propia visión globalizada del mundo en

¹⁴⁴ Francisco de Miranda es el único americano que tiene su nombre grabado en el Arco del Triunfo de París. Miranda fue Mariscal de Campo de destacada actuación en la batalla de Valmy y futuro precursor de la independencia de América. Este es un monumento nacional con gran carga histórica, fue encargado por Napoleón Bonaparte en 1805 luego de prometer a sus hombres “Volveréis a casa bajo arcos triunfales”.

¹⁴⁵ Arturo Michelena pintó *Miranda en la Carraca* (1826), una obra conocida por el pueblo venezolano pertenece a la iconografía nacional. Esta imagen se encuentra en todos los libros de artes plásticas y de historia de Venezuela desde la escuela primaria hasta la preparatoria. Muestra a Francisco de Miranda como un hombre anciano, decaído, recostado en una cama en la cárcel.

que vivían. Soñaron con organizar nuevos y poderosos imperios para regirlos. Fueron excelentes oradores y destacados diplomáticos y relacionistas, personajes con carisma, ejercieron atracción sobre las personas de su entorno.

6.2 Semiotización e interpretación el poder ante los medios propagandísticos

Para demostrar el problema de imposición identitaria de poder, se seleccionaron los filmes a estudiar que fueron producidos durante el gobierno del presidente Hugo Chávez (1999-2013) que según Human Rights Watch (2013) estuvo marcada por una alarmante concentración de poder e indiferencia absoluta por las garantías básicas de derechos humanos. Tras sancionar una nueva constitución que consagró amplias garantías de derechos humanos en 1999 y superar un breve golpe de estado en 2002, el presidente Chávez y sus partidarios desplegaron una estrategia de concentración de poder. Como lo expresa el diputado Borges (2013) “Tomaron el control del Tribunal Supremo de Justicia y debilitaron la capacidad de periodistas, defensores de derechos humanos y otros venezolanos de ejercer sus derechos fundamentales” es una primera evidencia de la censura y libertad de expresión durante el gobierno de Chávez. Tras sancionar una nueva constitución que consagró amplias garantías de derechos humanos en 1999 y superar un breve golpe de estado en 2002, el presidente Chávez y sus partidarios desplegaron una estrategia de concentración de poder. Tomaron el control del Tribunal Supremo de Justicia y debilitaron la capacidad de periodistas, defensores de derechos humanos y otros venezolanos de ejercer sus derechos fundamentales. Como evidencia de ello, es el testimonio de Yaniot (2009):

Al inicio de su segunda presidencia la concentración de poder y la erosión de garantías de derechos humanos permitieron que el gobierno gozara de plena discrecionalidad para intimidar, censurar y perseguir judicialmente a venezolanos que criticaban al presidente o se oponían a su agenda política. En los últimos años, el presidente y sus partidarios han empleado estas facultades en una gran variedad de casos resonantes, que han repercutido negativamente en amplios sectores de la sociedad venezolana (2009: 3).

Aunque la oposición venezolana continuó criticando al gobierno, la imposición identitaria del poder siguió. Sin embargo, la posibilidad de sufrir represalias a través de acciones estatales arbitrarias o abusivas obligó a periodistas y defensores de derechos humanos a medir las consecuencias de difundir información y opiniones críticas del gobierno, y socavó la capacidad de los jueces de pronunciarse en casos con fuertes implicancias políticas. La libertad de expresión se vio sesgada por el poder de Chávez como lo expresa Ferrer (2008):

El gobierno incrementó radicalmente su capacidad de controlar el contenido de los medios de radio, televisión y prensa del país. Sancionó leyes que ampliaron y endurecieron las penas previstas para quienes emitan declaraciones que ofendan a funcionarios públicos, prohíben la difusión de mensajes que “fomenten la zozobra en la ciudadanía” y permiten que el gobierno suspenda arbitrariamente canales de televisión, estaciones de radio y sitios web (2008, P.04).

Es posible afirmar con esta cita de Ferrer que las medidas de sanción y censura contra medios privados durante el gobierno de Chávez repercutieron fuertemente en las producciones

radiales, televisivas y cinematográficas. Muchos medios como la prensa se autocensuraron por temor a sufrir represalias del gobierno.



Fig. 57. Diario El País. Cine bolivariano para recordar a Bolívar y Miranda

El diario El País (2016), expone una crítica sobre el cine financiado por Chávez y la ideología que ha impregnado en estos filmes. Hacer películas sobre próceres de la patria para recordarlo, pero a su vez, impone el filme Miranda Regresa ante los espectadores, como se observa en la fig. 57, es el canal Venezolana de Televisión el medio por el que fue transmitido este filme, que fue dividido por capítulos y transmitido a las nueve de la noche, horario destinado para las novelas venezolanas. La independencia de América del Sur, el empoderamiento de los discursos de patriotas, militares y héroes ante el pueblo y por supuesto, se destaca la independencia de Venezuela de Estados Unidos y España para dejar de ser esclavos.

Estos temas ideológicos de gran interés para la revolución bolivariana son importantes, su difusión en los medios es esencial para ganar terreno en las acciones socio- culturales.

6.2.1 Fenómeno mediático en torno a Miranda con respecto a Chávez.

Los poderes y facultades que en un momento tuvo el *Generalísimo* como se le denomina a Sebastián Francisco de Miranda, y el jefe de estado el llamado Comandante *Supremo* Hugo Chávez Frías, en primera instancia se imponen con sus ideales de libertad ante relaciones de poderes de regímenes liberales de derecha. Que más adelante, Se trata de tendencias que se trenzan en esa especie de autoritarismo *progresista*: Un caudillismo de confrontación que, sin embargo, invoca el interés del pueblo desvalido. En el gobierno de Chávez, el cruce de ambas tendencias contradictorias toma cuerpo un sistema político provisto de un formato de competencia interpartidista que tiende al *equilibrio*, lo que es bueno para la democracia y sus necesarias incertidumbres; aunque también tendiente a la *polarización*, sobrepasando la adecuada diferenciación, incursiona en la exclusión, con sus secuelas de autoritarismo. El problema es que, por otro lado, él mismo Chávez parece haber creado la necesidad de la polarización y el ataque, como las formas superiores para ocupar el espacio de lo político y lograr permear otros espacios hasta llegar al cultural que es hacia donde se lleva esta investigación. No es casualidad que, para Hugo Chávez, Francisco Miranda fuera no sólo un héroe nacional, sino también un héroe personal, Chávez lo ponía como ejemplo, expresó que Miranda era la contribución del héroe a la liberación del continente, para sentar las bases del concepto que ahora lleva gran parte de América Latina hacia adelante.

CORREO DEL ORINOCO

El director consideró sano que la industria encargue producciones|Luis Alberto Lamata comenzó el rodaje de su tercer proyecto con la Villa del Cine

© 15 febrero, 2011

Buena parte de la filmación se realiza en Barlovento. F/Luis Franco

15 febrero, 2011

Luego de varios retrasos por diversas razones entre las que predominaron las lluvias de diciembre pasado, ayer comenzó el rodaje del séptimo largometraje de ficción de Luis Alberto Lamata, Azú, que cuenta la historia de una mujer esclava en el siglo XVIII. La película, inspirada parcialmente en hechos reales, cuenta una parte de la historia de Venezuela "que tal vez no conocemos del todo", adelantó el cineasta.

Lamata consideró primordial contar con figuras como la Villa del Cine. "Eso no era usual en el cine venezolano. Al no tener una industria como tal, era muy raro que un productor te llamara y te dijera, 'mira acá hay una película por hacer'. Siento que eso es importante. Y en este caso es una historia que además me gustó", afirmó.

T/ Luis Jesús González Cova
F/ Luis Franco

<http://www.correodelorinoco.gob.ve/luis-alberto-lamata-comenzo-rodaje-su-tercer-proyecto-villa-cine/>

Fig. 58. Diario el Correo del Orinoco. 2011

Como se observa en esta figura y ha sido explicado anteriormente, Hugo Chávez encargó el filme *Miranda Regresa* a Luis Alberto Lamata, lo que demuestra su intención comunicativa, muestra otra versión de Miranda más aproximado a sus ideales de líder militar que lucha por la libertad e independencia. Con dicho propósito de ser un héroe que salva a su pueblo, desde una aproximación teórica se retomarán las ideas de libertad e imaginario nacional en los contenidos discursivos, con la biografía de Francisco de Miranda representada en el cine. Se propone en esta investigación articular una explicación que se apoya en dos filmes: *Francisco de Miranda* (2006) y *Miranda Regresa* (2007), esta última apoyada por un grupo de partidarios de Hugo Chávez, una porción de quienes le siguen y que se autodenominan *chavistas*.

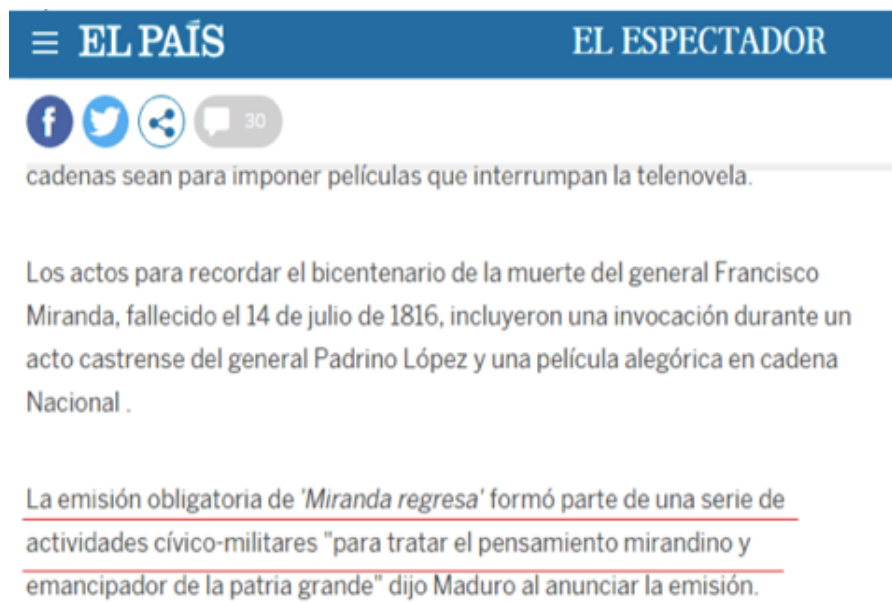


Fig. 59. Diario El País. Miranda Regresa y su convocatoria cívico- militar. 2016

En el diario El País se escribe sobre la imposición de un tema ante lo cinematográfico, con el artículo Cine Bolivariano para recordar a Bolívar y Miranda, la cultura oficial impone películas y series sobre los próceres ofrece una crítica acerca del filme Miranda regresa y su relación con la figura pública de Hugo Chávez. En el diario se expresa (2016) ¹⁴⁶ “Los actos para recordar el bicentenario de la muerte del general Francisco Miranda, fallecido el 14 de julio de 1816, incluyeron una invocación durante un acto castrense del general Padrino López y una película alegórica en cadena Nacional”. El filme Miranda Regresa, causó descontento por ejercer control a través de lo audiovisual sobre los usuarios, se muestra lo que el Gobierno bolivariano quiere. Con la intención de impulsar y divulgar lo nacional pero sin causar gran impacto sobre los espectadores.

¹⁴⁶ Cine Bolivariano para Recordar a Bolívar y Miranda. La Cultura Oficial Impone Películas y Series sobre los Próceres. (2016) México, disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/07/24/actualidad/1469372900_058049.html

De este modo, se toma una obra artística y se puede situar en un lugar de una realidad con referentes artísticos e históricos. La naturaleza misma del cine le hace traspasar barreras y por ello, el contacto entre movimientos culturales es inevitable. Lo que hizo Hugo Chávez es utilizar este recurso discursivo como herramienta de imposición identitaria en el poder. La traducción de los productos cinematográficos a ese tránsito del signo bien sea, cultural o contextual, desde el discurso histórico o de sentido trae consigo una interesante reflexión acerca de las relaciones interculturales las cuales se desarrollan en ambos filmes. En efecto, el cine no sólo ha tomado de la pintura los encuadres, la puesta en escena, los colores, la iluminación y la perspectiva entre otras influencias, sino también la vida y obra de los pintores, desde la construcción del director y actor para su puesta en escena según el ojo creador del director.

Ahora bien, no podemos pasar por alto un fenómeno mediático del contrato del actor estadounidense Danny Glover para el filme *Miranda Regresa*. En una entrevista realizada por el diario *La Nación* por Sánchez (2013)¹⁴⁷ al actor Glover, se expresa acerca de Chávez, que “Él no solo era mi amigo, era mi hermano. Es difícil que exista un líder como él en estos tiempos. Su visión humana y de mundo solo la puedo comparar con la de líderes como Nelson Mandela. Era un gran hombre y lloré su partida”. El actor fue invitado por Chávez a participar en el filme *Miranda Regresa*, además de apoyarlo a través del financiamiento de un filme sobre el líder independentista haitiano François Dominique Toussaint-Louverture. Dicho filme nunca se realizó, aunque el diario *Nación* asegura que se le entregaron 18 millones de dólares a la productora del

¹⁴⁷ Sánchez, A. (2013) Danny Glover: “Hugo Chávez no era solo mi amigo, era mi hermano” disponible en el diario *Nación*, versión digital: <https://www.nacion.com/viva/cine/danny-glover-hugo-chavez-no-era-solo-mi-amigo-era-mi-hermano/RKRHIZODCVAFVBMJN3NKZGOJQE/story/> consultado el 24 de enero de 2018.

actor. Por otra parte, es estrategia para Chávez invitar al actor de Hollywood a participar en un filme venezolano sobre la independencia, y es que este actor además de activista político y seguidor de Hugo Chávez también alaba la revolución socialista. Glover en sus discursos durante las concentraciones chavistas expresó que se unía contra la dictadura de Hollywood,¹⁴⁸ buscando resaltar los verdaderos héroes nacionales como argumenta Chávez en este artículo, pero no los héroes creados por Hollywood como Mickey Mouse o Superman, estos son personajes sin carga cultural y que no representan al venezolano. Esto causó polémica en el sector opositor, al cuestionar la participación de actor por un contrato estimado entre 3 y 5 millones de dólares para actuar en Miranda Regresa, pero aun así se opone al capitalismo, a los estereotipos de héroes creados por Hollywood y además cobra tal suma de dinero. Es un doble discurso refutado, pues en cuestiones de ideología y condiciones de participación, no imperó lo socialista para Glover.

20 Actualidad | Danny Glover se une a Chávez contra "la dictadura" de Hollywood | f | t

Danny Glover se une a Chávez contra "la dictadura" de Hollywood

EFE 22.05.2007 - 03:12H

- Dirigirá una película financiada por el Gobierno venezolano.
- Por el momento sólo se conoce el título del filme: Tousaint.
- Documentará la vida del líder independentista haitiano François Dominique Toussaint-Louverture.

BLOGS DE 20MINUTOS

- YA ESTÁ EL LISTO QUE TODO LO SABE
La araña cuya picadura puede provocar una larga y dolorosa erección
- EL BLOG DE LILUH BLUE
Enero, el mejor mes del año para ligar

Danny Glover. (Foto: Wikipedia), WIKIPEDIA

El actor y activista estadounidense **Danny Glover** dirigirá una película financiada por el Gobierno del presidente venezolano, **Hugo Chávez**, a través de

Fig. 60. Danny Glover se une a Chávez contra "la dictadura de Hollywood"

¹⁴⁸ Diario 20 Minutos. EFE (2007) Danny Glover se une contra "la dictadura" de Hollywood. Disponible en: <https://www.20minutos.es/noticia/237316/0/glover/pelicula/chavez/> consultado el 30 de noviembre de 2018.

Glover representa al personaje afroamericano, pobre, es un esclavo haitiano en el filme. Este actor estadounidense es del país al que Chávez expresaba como imperio o pityanqui, o sometidos por la dictadura de Hollywood, se destaca que sin esta industria Glover no fuese reconocido por Chávez, ni por la audiencia pero eso no se dice. Sin duda alguna la presencia de este actor generaría ante la población una película taquillera. El actor afroamericano y activista social que lucha en contra del racismo representa a un hombre al principio violento y que se expresa en inglés, Miranda hablaba perfectamente este idioma por lo que pudo comunicarse sin problemas y a su vez, justifica la presencia del actor por no expresarse en español y además que su escena es dada en un bar en Estados Unidos. En principio, Glover intenta robar y matar a Miranda para llevarse el oro pero la narrativa de violencia cambia cuando Miranda le explica sus intenciones y que su destino es liberar a Venezuela y que ha consagrado su vida para lograrlo.

El comportamiento negativo del esclavo representado por Danny es opacado cuando este se justifica, y le dice que quiere quitarle el dinero para ser esclavos libres (El actor está acompañado de otro esclavo). El discurso clave para el personaje representado por Glover es cuando expresa en tiempo del filme Miranda Regresa (01:36:42) “Yo sé que los Estados Unidos no quiere un Haíti con negros libre” un discurso vigente y que además coloca a Estados Unidos como un país racista y que esclaviza, en la actualidad podemos hablar de una esclavitud del consumismo o del poder ante el mundo. Ello lo vemos en la defensa de Miranda al replicarle que “España, los Estados Unidos y todas las naciones poderosas del mundo, quieren someter las libertades del hombre para satisfacer sus bastardos intereses económicos... yo pelee por la revolución francesa, pelee aquí en Estados Unidos para dejar de ser esclavos, como lo somos ahora”. Con este discurso y de los más

importantes el filme muestra su postura ante los Estados Unidos y porque los espectadores debe apoyar lo nacional, la ideología de Chávez que refuerza la libertad e independencia de latinoamerica ante el imperio. Quizás este filme pasó por alto un detalle importante y es que al inicio Francisco de Miranda vivía feliz, rodeado de esclavos de color que le servían, además de tener un seguidor como Salím, un personaje de ficción que asiste y sirve a Miranda, una representación de la esclavitud actual como el personal de servicio del hogar. Se muestra la secuencia de Miranda con los esclavos, subtitulada en español por su audio original en inglés.



Fig. 61. Secuencia de Danny Glover como esclavo haitiano en Miranda Regresa

6.2.2 Hugo Chávez y su trascendencia en el tiempo.

El mandatario a partir de estos hechos históricos la retoma para luego transformarla y hacer su propio recorrido con nuevos seguidores bolivarianos- chavistas. Por ello, en esta investigación se sostiene este análisis sobre el movimiento pre independentista y su representación social en la pintura, se analizaron las condiciones extrínsecas de los procesos de producción del lienzo en las películas, con un macro escenario que se fue cerrando hacia los factores internos de traducción en los filmes, para mostrar esa esencia de comunicar con el cuerpo al usar toda una puesta escenográfica, teniendo como recurso la pintura al igual que la fotografía entre las escenas. Es así, como se plasma a través del mundo cinematográfico un momento histórico para la memoria y registro de artes plásticas y audiovisuales. Este momento histórico es utilizado para crear uno nuevo por Chávez y perdurar en el poder.



Fig. 62. Comentarios sobre Miranda Regresa en Cadena Nacional. 2016

6.3 La representación se reconstruye imaginario nacional a través de un héroe en el cine bolivariano

Se presentó un análisis de como se emulan los ideales de Francisco de Miranda, Hugo Chávez busca poner un sello para imposición identitaria de su legado y poder de su gobierno, representando a este personaje independentista como memoria colectiva en la sociedad venezolana desde la imposición de nociones de libertad de Miranda y proclamadas por Chávez en su mandato. La representación de un proceso de análisis intersemiótico involucró una descripción con una lectura anacrónica que permite el cambio entre formatos y contextos, es a través de la traducción de procesos intersemióticos de la pintura al cine que representan la realidad social, ideología e imaginario de un hecho histórico que ha sido creado y narrado por imágenes. Esta creación de imágenes sobre la historia es dada por los artistas y los directores con sus personajes ubicados en dichas narraciones filmicas. Estos directores muestran como se imagina, construye y visualiza la representación personaje en torno a la historia. Como es el caso de la actriz Mimí Lazo, quien participó en ambos filmes 2006 y 2007, y años mas tarde alza su voz y comenta en la red social instagram que lamenta que quieran imponer en cadena nacional de televisión el filme de Miranda Regresa, este filme responde a la representación para la reconstrucción del imaginario nacional de un héroe retomado por Hugo Chávez y es esta perpetuación en el poder la que se evidencia a través de los medios que se ven obligados a transmitir y el pueblo a verlo pues fue transmitido a las nueve de la noche, horario dedicado para la transmisión de la novela venezolana.

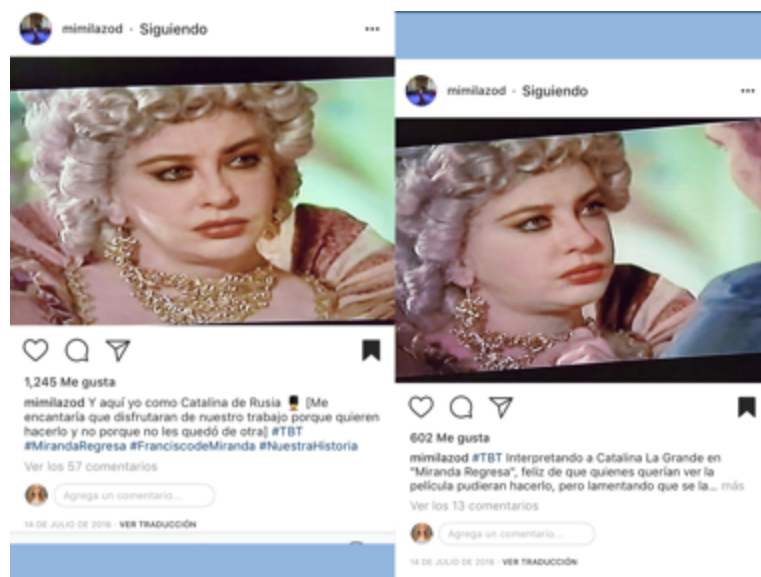


Fig. 63. Mensaje público de la actriz que participó en ambos filmes: Mimi Lazo (2016)

Por ello, se afirma que la representación de los personajes históricos- heroicos y sus discursos en el cine venezolano son el reflejo imágenes creadas en torno a la historia, dichas imágenes construyen una realidad social desde su imaginario e ideología de un hecho histórico para reescribirla y perpetuarse en el poder. Otras voces también respondieron a esta transmisión en cadena nacional, el rechazo a esta medida tomada por el Gobierno fue comentada por opositores, estas opiniones. se evidencian en la red social twitter en julio del 2016, años posteriores a la muerte de Chávez. Ahora bien, esta transmisión permite que la versión del Hugo Chávez permanezca en vigencia con su ideología y poder que ha trascendido después de su muerte.

CONCLUSIONES

Este estudio va mas allá de las películas sobre Miranda, pues se planteó como la representación de este personaje es evocado por Hugo Chávez Frías durante su vida, por ello, se engloba el trasfondo de estas producciones para intentar resaltar uno de los dos filmes y así, trascender en el tiempo. Un tiempo dividido en dos líneas paralelas con un montaje anacrónico de los acontecimientos representados, se recurre a esta estrategia solo para efectos de este análisis comparativo. Si bien se muestra este montaje con lo que ocurre en el hecho histórico de la pre-independencia de Venezuela a finales del siglo XVIII e inicios del siglo XIX, también se presentó este mismo evento representado en la pintura a mediados del siglo XX, y la producción de los filmes Francisco de Miranda (2006) y Miranda Regresa (2007) doscientos años más tarde del hecho histórico original. Las representaciones de las imágenes pictóricas y filmicas pensadas hacia una versión de nación como memoria del registro histórico tangible del venezolano. Todos estos cambios, planteados tanto de forma como de contenido, evidencian los tránsitos entre formatos y la reconstrucción del evento representado en los discursos y en los medios. Es por ello, que este análisis realiza una revisión de la noción de imaginario nacional, la propaganda y las posturas populistas como estrategias en el discurso de las estructuras de poder del estado venezolano.

1. Miranda vs. Chávez desde la apropiación y montaje de la historia en el filme.

1.1. Reflexión: las películas sobre Francisco de Miranda y el imaginario nacional a través de la producción de imágenes tomadas de la historia.

Al considerar al cine como estructura narrativa cargada de elementos semánticos, se abordaron las principales teorías cinematográficas desde la intersemiosis y traducción intersemiótica, se realizará un desglose del lenguaje audiovisual, donde se describen los principales componentes del discurso pictórico en lo cinematográfico, para ver las múltiples maneras en que estos se articulan desde lo intertextual, interdiscursivo e intermedial, teniendo en cuenta los códigos de ambos formatos visuales y para el cine lo sonoro y, sobre todo, el del montaje de lo pictórico en el cine. Se abordó también la representación en cada película a analizar, su comunicabilidad, el tratamiento espacial y temporal. Asimismo, se abordó la traducibilidad desde el cineasta y espectador, así como de los aspectos socioculturales que influyen en la producción e interpretación del sentido de un filme.

Esta investigación enfatizó la aplicación de análisis semióticos en los filmes a analizar, ampliando la importancia de la presencia de las pinturas o representación de las mismas en las escenas sobre los actos producidos e interpretados por los cineastas, que logran captar la fuerza y el valor del momento histórico en cada uno de los personajes, lo que permite en este trabajo realizar un análisis intertextual al objeto de estudio desde lo sociocultural, con la presencia de las pinturas y las representaciones de las estas en el cine. Por consiguiente, se abordó aspectos informativos,

sincrónicos y diacrónicos que permitirán al lector interpretar significativamente hechos históricos posibles.

Es por ello, se entiende con esta investigación de como miramos lo cinematográfico desde lo pictórico, con una base histórica que trasciende para futuras investigaciones de mayor profundidad, que conduzcan a un conocimiento de cuanto se ha investigado y se sigue investigando sobre estas disciplinas. Se busca analizar la producción de sentido de las pinturas seleccionadas para explicar la producción e interpretación de imágenes cinematográficas en general como un discurso, que a su vez para entender cómo se crea el discurso a partir de la creatividad del director y su sintaxis visual. A este respecto, el trabajo consistió en abordar planteamientos sobre lo que es arte y su análisis socio-semiótico en diferentes filmes, analizando los sistemas de signos en la comunicación visual y audiovisual, asimismo se estudió su funcionamiento, tratando de entender no sólo las motivaciones psicológicas de los personajes o las acciones históricas de los eventos narrados, sino también lo que se encuentra detrás de esa representación, la forma como una determinada cultura visual se retrata en forma indirecta y mediatizada a través de las obras que produce. De ahí que, se trasladó al espectador a momentos históricos, como lo hace de forma evidente los directores, quienes, con sus montajes en sus largometrajes documentalistas, logran captar ese ambiente de los personajes artísticos llevando sus movimientos, posturas, gestos, donde muestra esa esencia de comunicar con el cuerpo al usar toda una puesta escenográfica, teniendo como recurso la pintura al igual que la fotografía entre escenas, es así como se plasma a través del mundo cinematográfico un momento histórico para las artes plásticas y audiovisuales.

¿Cómo creamos imágenes en torno a la historia?

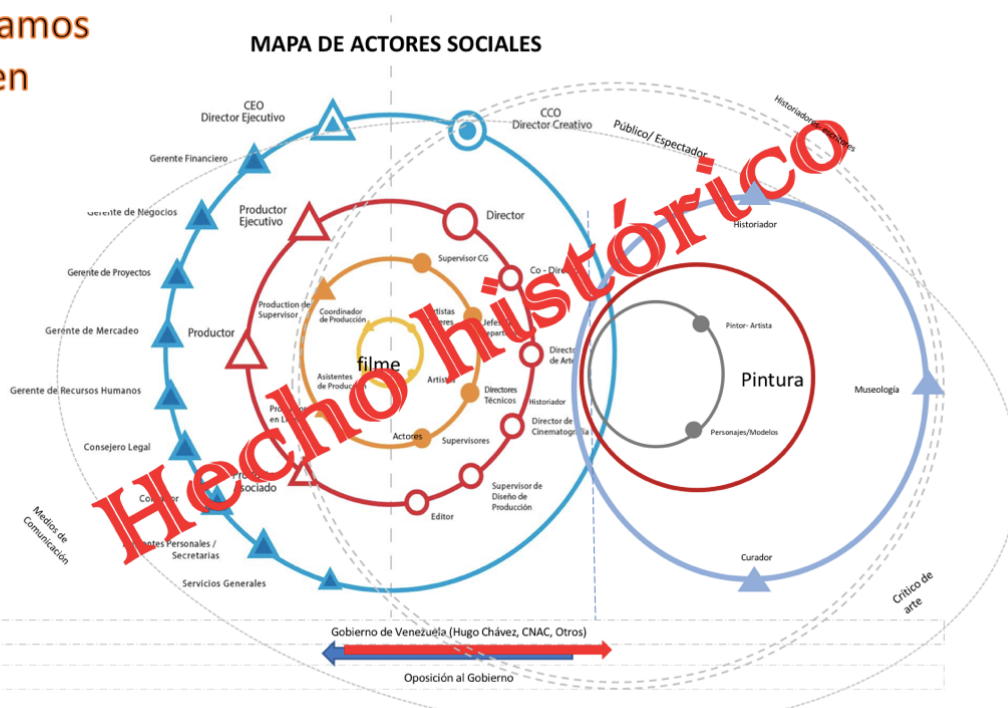


Fig. 64. Intermedialidad: Filmes sobre héroes de la independencia & hecho histórico

Este análisis es una macro visión que buscó ampliarse, las escenas representadas desde lo pictórico, con la pintura sólo como referente en el proceso de producción (fig. 64). De este modo, para que se complete esta traducción se tomó en cuenta toda esta sucesión de acontecimientos en un mundo reconocible para el espectador, a través del cual el lector entra en contacto con el tiempo y el espacio. De esta manera, Torop (2002)¹⁴⁹ se determina que la traducción intersemiótica fue el eje central del análisis que en el cine será extrapolado de algunos principios formales de un sistema semiótico, desde la concepción o interpretación que el autor o director tiene del texto fuente al texto meta.

¹⁴⁹ Torop, Peeter, *Intersemiosis y traducción intersemiótica*. Ciudad de México. 2002, P. 24-35.

A juicio del cineasta Rísquez, Venezuela estaba en deuda histórica con Francisco de Miranda, así que su intención al hacer este filme, “fue sacar al precursor del famoso cuadro de Arturo Michelena de Miranda en La Carraca y contar su historia como la de un hombre de carne y hueso”. (Raydán, 2006)¹⁵⁰. Rísquez en este filme fue donde interpretó a dos artistas plásticos como lo son Juan Lovera y Arturo Michelena; hay que destacar que en su anterior filme *Manuela Sáenz* (2000) no interpreta a un artista como en el caso de Miranda. Fue el intencional de Rísquez aparecer en el filme *Francisco de Miranda* (2006), representando a estos artistas pues no fue el mismo artista el que pintó *la declaración del acta de Independencia y Miranda en la Carraca* como lo hace parecer el cineasta en su filme.

La historia de un país contada en imágenes desde el cine con la finalidad de permanecer en el poder, y es con la figura de caudillo entendida como “cabecilla o líder, ya sea político, militar o ideológico”. Con este caudillo es donde se inicia la reconstrucción de la historia, una historia con héroes y villanos para perpetuar una estructura imaginaria de poder. Este carismático líder también fue alabado por sus seguidores por tener una actitud desafiante hacia presidentes y grandes potencias lo que llamó la atención de los medios en el mundo, pero también apoyo de otros países de América Latina que buscaban seguir estos ideales de izquierda, el problema es que las ideologías predicadas conducen finalmente a la censura, expropiación, represión, totalitarismo y

¹⁵⁰ Raydán, C. *Origen y expansión mundial de la fotografía*. Universidad del Zulia. Venezuela. 2006.

dictadura. Aún así, no logran solucionar los problemas de los más pobres ni mucho menos logran la llamada libertad, igualdad y justicia social.

¿Cómo creamos imágenes en torno a la historia?

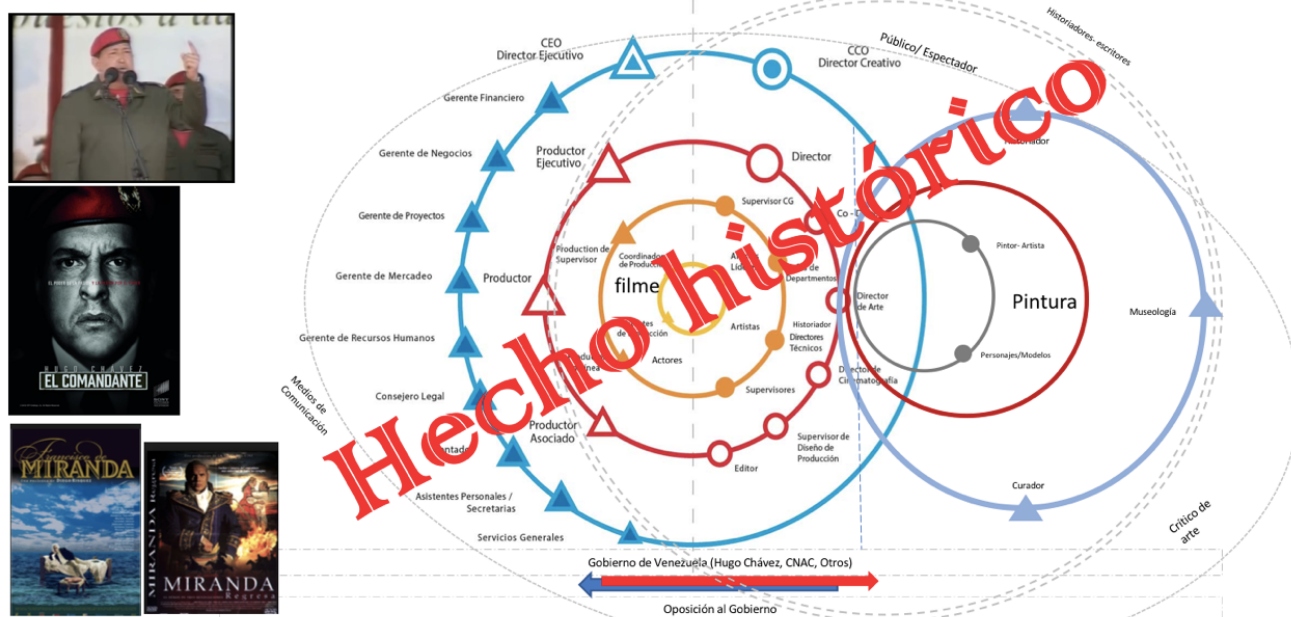


Fig. 65. Intermedialidad: Filmes sobre Miranda & Chávez

La apuesta de esta tesis fue trabajar con dos filmes sobre Francisco de Miranda que representan el imaginario nacional a través de la producción de imágenes tomadas de la historia (fig. 65), para volverse sobre esta, recortándolas para registrar en el tiempo su historia y afianzar una estructura imaginaria del poder durante el gobierno de Hugo Chávez. Al plasmar este imaginario fue indispensable reforzar la presencia de símbolos nacionalistas dentro y fuera de los filmes, símbolos que el pueblo reconoce, así como reforzar durante el gobierno de Chávez la presencia de un héroe militar como lo fue Miranda, este personaje fue seguido paso a paso y emulado por Chávez, con

la intención de ser también ese héroe militar que busca una revolución con la bandera que proclama libertad, independencia, igualdad y justicia social, cada con sus formas y en su momento. Como se trató de demostrar que se busca a través del cine lograr una nueva versión de héroe, ese caudillo que legitiman las historias reescribiéndolas con sus filmes y censurando al que se oponga. Perpetuar el poder desde el cine con un hecho histórico y hacer que estas historias sobre héroes independentistas una forma de reconocimiento, para crear tradición e identidad nacional.

2. Reflexión: las películas sobre Francisco de Miranda y el imaginario nacional a través de la producción de imágenes tomadas de la historia.

En uno de sus discursos Hugo Chávez afirmó “Estamos haciendo historia, estamos escribiendo páginas que no se borrarán más nunca de la historia venezolana, quedarán eternamente selladas en las páginas de nuestra historia”¹⁵¹ (Chávez, 2012: 9) Reescribir la historia y a su vez perdurar en el tiempo, historia que según la figura presidencial, no será cambiada porque permanecerá su gobierno en el poder, aunque él no esté presente. Finalmente, en la representación para la reconstrucción del imaginario nacional se requirió de todo un ciclo que fue evolucionando en la historia. Rojas (1991) sostiene “Perpetuar el hecho histórico y hacer de las tradiciones culturales fiestas populares es la forma de crear tradición e identidad nacional. Por eso el género histórico y el costumbrismo adquieren una gran importancia, motivando incluso a artistas extranjeros”.¹⁵² Perpetuar el poder desde el cine con un hecho histórico y hacer que estas historias sobre héroes

¹⁵¹ Cobos, E. *Rostros y Rastrros de un Líder Hugo Chávez Memoria de un Pueblo*. (Presentación). Archivo General de la Nación y el Centro Nacional de Historia. Venezuela: Caracas, 2013. P. 9.

¹⁵² Rojas, M. *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*. Editorial Universidad de Costa Rica, p. 1991.

independentistas una forma de reconocimiento, para crear tradición e identidad nacional. Recurrir a la independencia y sus héroes militares fue una estrategia que permitió emular e identificar al pueblo con dichos ideales, las promesas de ayudas sociales, libertad ante el imperio, conexiones con mandatarios socialistas bolivarianos y la propuesta de realizar una película sobre Hugo Chávez que cuente su historia, aunque si se realizaron varias series sobre Hugo Chávez estas han sido censuradas en Venezuela y se espera como lo expresó el director Luis Alberto Lamata, el filme por parte oficial del Gobierno sobre Hugo Chávez, este proyecto ya está encaminado y sus recursos millonarios ya han sido asignados y con ello, perpetuarse en la historia del cine nacional.



Fig. 66. Resumen de la construcción del imaginario nacional para perpetuarse en la historia

Todas estas posibilidades hacían más interesante la pregunta que se formulan sobre la representación de la Independencia y su visión de construcción del héroe quizá ofrece nuevas perspectivas respecto de la producción del pasado. De este modo, se configuró la estructura de esta investigación que se divide en dos partes conceptuales. En primer lugar, se revisó el factor externo de producción cinematográfico durante el gobierno de Hugo Chávez, específicamente en los años 2006 y 2007, con las versiones sobre la biografía de Miranda y sus acercamientos a los procesos históricos resignificados. Estudiar la historiografía difundida en los filmes y el significado que este acontecimiento tiene para la nación. En la segunda parte, se aborda la representación del imaginario en las acciones de los filmes sobre este héroe y la independencia contrastada con la noción de imaginario nacional, con estas producciones realizadas en el siglo del socialismo del siglo XXI con implicaciones del poder y autoritarismo. Se cuestionó el por qué del resurgimiento del tema versionando sobre un mismo prócer Miranda, con sólo un año de diferencia en la producción entre los dos filmes, y se comparó la estructura de dichas películas, las modalidades narrativas, con las reinterpretaciones de pinturas que muestran este hecho histórico y como es la versión de héroe en cada historia. La proliferación con intención por parte del Gobierno durante el 2006 y 2007 en la narrativa sobre independencia, libertad y lucha de clases dadas por Miranda que permiten responder las interrogantes del motivo de esta abundancia como un intención de dar a conocer una fuente para crear polémica y luego representar una nueva versión. Por ello, ese deseo del Gobierno de Chávez de reescribir una historia oficial, en esta acción intenta anular o censurar la versión anterior de un filme sobre Miranda. Ahora bien, puede que sean por motivos ideológicos al reinterpretar su visión de la historia, no sólo con el personaje de Miranda sino con Simón Bolívar, José Félix Ribas, Catalina la Grande, entre otros. Por motivos comerciales, editoriales o financieros también se construye una nueva imagen de un héroe nacional. Lo que lleva a la

oposición a preocuparse por dichos autores y por el tema de la libertad, esta libertad dada no sólo en la producción de un filme sino en la reconstrucción de la historia de Venezuela con estos filmes. Chávez buscó homenajear a grupos marginados en aquella época y relacionar a su pueblo con el hecho actual, en ese sentido reafirma la lucha por la libertad, la independencia y justicia social, compara la lucha de la independencia con la lucha por la revolución bolivariana- chavista en sus discursos populistas analizados en este documento. El Gobierno aprovechó el momento por proximidad del segundo centenario de la independencia, es un hecho al que relacionaron directamente con su ideología. Puede que estos filmes sólo se trata de un intento del gobierno de Hugo Chávez de entenderse desde su pasado y asentar su versión en el 2007 renegando el filme del 2006. A partir de esto, se abre una reflexión, esta medida es un acierto de Chávez para influir en la reconstrucción de la historia es decir el pasado en la configuración del presente. Tendrá que ver con imponer la identidad y reescribir la historia. Acaso existiría una crisis o un necesario reforzamiento de identidad en el gobierno de Chávez para saldar sus deudas con el pasado o perpetuarse en el futuro con estos filmes para iniciar y luego representarse como este héroe que emula a Miranda por lo tanto es un líder ideal pues tiene características similares a un militar en busca de lo mismo que los héroes bolivarianos. Después del bolivarianismo ahora lo le sigue el chavismo según estas conclusiones.

Como discurso político el populismo ha resultado ser una herramienta efectiva para llegar a la población, para denunciar los problemas actuales desde diferentes perspectivas no sólo en Venezuela sino también en Bolivia, Argentina, Perú, Brasil, Ecuador y otros países de América Latina. El populismo llama a la reflexión a un pueblo que ha padecido, denuncia los desaciertos de las democracias contemporáneas, el caudillo emerge ante una crisis política y económica, pero

esto suele empeorar la situación del país una vez que llegan al poder. La voz de Chávez sin duda alguna fue escuchada por la crisis democrática que vivía el país, sus palabras quedaron sólo en eso, y aunque sigue teniendo seguidores después de su muerte, no logró dar respuestas a las necesidades del pueblo. Después de haber criticado las políticas neoliberales terminó estando más lejos de la realidad. La historia a pesar de haber sido replanteada a través de imaginarios nacionales ha demostrado que el populismo ha fallado pues no hay coherencia entre las promesas y los resultados, no hay capacidad económica para realizarlas. Esta experiencia populista chavista en lo cultural ha sido fallida, no existen políticas públicas equilibradas que tomen en cuenta las demandas de la población y su capacidad para resolverlas. Al final, ante la crisis llevada por estos gobiernos populistas conducen a que el pueblo termine sin los derechos fundamentales como: la propiedad privada, el derecho a la vida o a la libertad. Sin importarles el resultado, es el pueblo el que ha sido sacrificado en su nombre consigue mantenerse en el poder y con el transcurrir de los años están en el mismo punto y sin resultados concretos.

El reto para el gobierno venezolano en su proyecto político consistió en crear una geometría de la igualdad y no de la desigualdad, pero esto lo que causó fue una polarización de la sociedad. Su planteamiento era darle poder popular a las comunas, esas organizaciones con gente solidaria, sin jerarquía, no es vertical sino horizontal. Por ello, Chávez tenía como proyecto crear un nuevo tejido social conformado por las redes de comunas que ejercieran el poder popular y expresa que es innecesaria la división territorial que existe en el país y latinoamérica. Expresaba que estamos en una lucha de clases, la clase dominante que tiene un control de mayor posibilidad que las clases

sometidas, se defiende y termina ganando en determinadas circunstancias, de manera que el chavismo ha tenido avances y retrocesos.

En los filmes sobre Francisco de Miranda se buscó despertar a los oprimidos pero también a las élites, se muestran los problemas de los que hay que hacerse cargo. Miranda mostró un conflicto que otros ignoraban, la lucha por la libertad y la justicia social que son también parte del populismo, el Gobierno de Chávez recurrió a este imaginario para transmitir su ideología. Los caudillos hacen siempre hacen nuevas constituciones, reforman leyes para incrementar su poder y están en oposición a las oligarquías como se observó con Hugo Chávez, pero también con Francisco de Miranda, aunque en circunstancias diferentes Chávez se apropió de la historia y la utilizó como recurso de propaganda política. En el Filme *Miranda Regresa*, se refuerza la idea de justicia e igualdad entre los hombres, de la voz del personaje de Miranda en el filme se escucha que “España, Estados Unidos y todas las naciones del mundo esclavizan a los más pobres, quieren someter las libertades de los hombres para satisfacer sus bastardos intereses económicos, yo pelee por la revolución francesa y aquí en Norte América para dejar de ser esclavos, como lo somos ahora”. Un discurso vigente para el pueblo venezolano y los seguidores de Hugo Chávez, que en reiteradas ocasiones expresó su oposición al imperio norteamericano. El socialismo del siglo XXI y la revolución bolivariana chavista son su legado, hacen de Chávez un líder populista destacado en América Latina.

APORTE TEÓRICO- METODOLÓGICO: LA TRIPLE REPRESENTACIÓN

Se analizaron las representaciones de los pintores en sus obras, transformadas por las condiciones de producción dadas por el contexto político. Por ello, el estudio de estos filmes servirá para demostrar la sucesión de pasos para la intersemiosis que involucra las diferentes formas de representación, y no sólo es a través de la traducción de procesos intersemióticos de la pintura al cine sino a la triple representación que se manifiestan desde los objetos de estudio. Ahora bien, se muestra a los dos artistas como personajes, con sus tramas dentro de los filmes, en la creación de un nuevo texto que se puede leer como un texto original, a través de estrategias intertextuales.

Luego de este extenso recorrido por el análisis intersemiótico de este espacio cultural, se determina que los teóricos Torop y Peirce dominaron su unidad textual pero están limitados en cuanto a la relación del sujeto y el objetos con el entorno y su historia. El estudio fue sometido a un proceso de semiotización e interpretación del imaginario nacional desde las pinturas, filmes y su entorno, proceso que forma parte del traductor intersemiótico. Estudiar el imaginario nacional es con el propósito de examinar cómo se reconstruye a través de diferentes representaciones visuales un hecho histórico. La relación es contextual y permite establecer conexiones que se desarrollan para la producción de sentido, desde los elementos que interactúan en dicho evento, por ello, la necesidad de definir el objeto de estudio. La representación de un hecho histórico, de la pintura y del filme para analizar la intersemiosis de las mismas. Se observa en esta matriz el imaginario nacional, esta permea todos los elementos, es a través de la intersemiosis y la triple representación que se analiza la puesta en práctica de un hecho actual con respecto al hecho

histórico, como cuando un artista representa a otro artista, de un formato a otro, en diferentes momentos históricos. Ahora bien, se presenta la triple representación en esta investigación con la adición del hecho histórico, porque se crean nuevos códigos y significados, lo que alimenta el mensaje para reconstruir el imaginario nacional. Esta intersemiosis es un reflejo comunicacional de la cultura. La traducción intersemiótica según Torop puede ser autónoma o complementaria, esto implica la comparación entre el texto fuente y el texto meta. Hay varios niveles de traducción, para este análisis se presenta la intertextualidad, intermedialidad e interdiscursividad. En ellos podemos encontrar diferente información bien sea literaria, situacional o sociocultural. Realmente es un momento para trazar los límites de la semiosis, es decir, comprender los signos y su integración al texto. Este proceso de análisis y reconocimiento del texto fuente con respecto a su traducción se llamará para el análisis la semiotización e interpretación para la reconstrucción del imaginario nacional.

Para entender la intersemiosis dentro del espacio cultural, se presenta un análisis de las diferentes formas semióticas y sistemas de significación. Finalmente, la triple representación, esta se da en un tercer momento, al registrar un hecho histórico en un contexto actual. Los personajes como el héroe del filme emulado por una figura pública se suman en la construcción de un figura con los atributos de este héroe histórico, se crea un nuevo héroe nacional que reescribe su evento para resignificarlo. Este proceso de traducción intersemiótica actualiza los elementos de la comunicación cultural, muestra otras aristas que se extienden y se conectan con otras realidades de un evento.

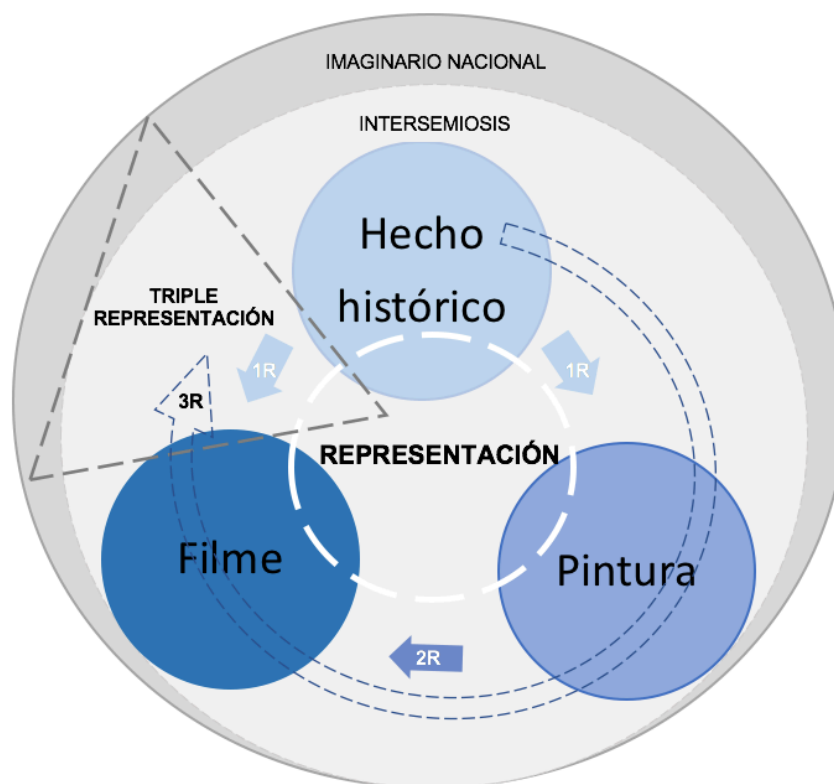


Fig. 67. La triple representación: semiotización e interpretación para la reconstrucción de imaginario nacional.

En este proceso intersemiótico también se observa una extensión interdiscursiva de una parte del filme, entran otros medios visuales y audiovisuales que reproducen, citan y comentan alguna escena de la película. A ejemplo de ello, una pintura representada en el cine y esa misma escena capturada en un fotograma son citados, luego representados redes sociales digitales y otras intermedialidades, que van a actualizar las maneras de proyectar y comentar estas intertextualidades ante el espectador. Estos medios ahora son los encargados de mostrar una versión de los hechos, cuando un actor coloca la imagen de su personaje en una red social digital (twitter, instagram, otras) y a su vez, emite una opinión de la misma, está haciendo uso de las

tecnologías para alzar su voz sobre la película o su contexto, esta información se extiende masivamente en estas plataformas digitales.

Los rasgos de los caudillos tradicionales se repiten en los populistas actuales, sin duda alguna la conexión con el pueblo, la autoridad paternal, represión a los opositores, división de la sociedad, el pueblo lo muestra como victima, se oponen a las políticas neoliberales y no puede faltar la intolerancia hacia la critica. Los populista al comienzo de su gobierno presentan resultados positivos, incluirán a grupos sociales que han sido excluidos por las élites y este punto es muy importante porque el pueblo que no tenía voz se siente representado. La reforma a la constitución también será un factor clave para Chávez, pues busca garantizar derechos para los trabajadores.

Los movimientos sociales serán vistos como un actor político, el pueblo es el protagonista con un condicionado poder popular. El nacionalismo revolucionario es lo que atrae a las masas por su bien común y todo a favor de los lideres. Lo nacional sigue imperando ante las acciones de Chávez, él como héroe nacional tiene el apoyo del pueblo para todos sus actos y son justificados porque sirven al bien común, lo que busca es protegerlos. El discurso nacionalista de Chávez es notorio en todos los sectores sobre todo el cultural, promueve los imaginarios nacionales, pero también se encarga de reconstruirlos, utilizar la propaganda como herramienta de difusión que quedará para la historia del país. Promover la independecia y hablar de una nueva revolución que transformará a la nación, todo ello, por su bienestar socioeconómico pero también para hacer historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERSMEIER, Franz Josef. (2001). *Teatro, cine, literatura en España: la historia literaria como historia de los medios integrados*. Berlín. Erich Schmidt Verlag.
- ALVAR (1992) El Lenguaje del Cine: Semiología del Discurso Fílmico. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid. España
- ARNHEIM, R. (1971). *El Cine como Arte*. Editorial Infinito. Buenos Aires. Argentina.
- ARNHEIM, R (1991). *Arte y Percepción Visual. Psicología del ojo* Creador Edit. Alianza. 9na Edición. Madrid. España.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain. *Estética del cine* (1998) Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje, Barcelona, Ed. Paidós.
- AYALA F. (1995). *El Escritor y el cine. Cátedra signo e imagen*. Madrid. España.
- BAJTÍN M. (1985). *Estética de la creación verbal*. Ed. Siglo XXI. México.
- BALBUENA Palacios Leonor M. tesis doctoral. *Teoría de la Representación Simbólica en la Comunicación Gráfica*. Facultad de Ciencias de la Comunicación. Universidad Autónoma de Barcelona. Impreso en Cataluña España. p.133-134, 2014.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (1997): *De los medios a las mediciones, Comunicación, cultura y hegemonía*, Lima, FELAFACS, Gustavo Gili
- BARCK, J. *Hin zum Film (Ir a la película) - volver a las fotos Tableaux vivants: "cuadros vivientes" in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*. Bielefeld: Transcript. P. 12-13, 2008.
- BARRAGÁN, E. *Retrato a dos tintas: imaginario de la Revolución Mexicana*. Siglo XXI Editores. Crítica y autocrítica, Universidad Nacional Autónoma de México. México, 2013.
- BARRIENTOS Bueno. Mónica, "Claroscuros de guerra junto a un veterano: Goya y La hora de los valientes", *Quaderns de cine, 3, Cine i memòria històrica*, p. 15-21. 2008.
- BARRIENTOS -Bueno Mónica, *Dentro del cuadro. 50 presencias pictóricas en el cine*. Barcelona, Editorial UOC, P. 128-130, 2017

BARTHES, R. (1988): La muerte del autor», en R. LODGE, Ed., crítica y teoría modernas: *A Reader*. Londres, Longman.

BÉLA Bálazs (1978). *El Film, Evolución y esencia de un arte nuevo*. Edit. G. Gill. Barcelona. España.

BENGOECHEA Y SOLA. *Intertextuality / intertextualidad*. Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones Universidad de Alcalá. p.6. 1997.

BORAU J. (2002). *El cine en la pintura*. Real Academia Bellas Artes. Madrid. España

BOULTON, ALFREDO. 1980: "Miranda, Bolívar y Sucre. tres estudios icnográficos". Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos. Caracas – Venezuela

CALZADILLA, J. (1979). Armando Reverón. Ediciones Corpoven, Caracas, Venezuela

CALZADILLA, J. y Aranguren, W. (1979). Reverón. 18 Testimonios. Catálogos general 2 Armando Reverón". Lagoven S.A, Galeria de Arte Nacional; Caracas, Venezuela

CALZADILLA, J. (2012). *Pinturas Antológicas*. Galería de Arte Nacional. Venezuela, p. 12-14,.

CRAIG, R. T. (1999) "Communication Theory as a Field", *Communication Theory*, 9, 2, pp.119-162.

DELEUZE, Gilles, *Lógica del sentido* (Barcelona: Barral, 1970) tr. Ángel Abad. Nueva traducción (Barcelona: Paidós, 1989) tr. Miguel Morey y Víctor Molina.

DI GIOVANNI, E. (2015) *De la literatura al cine: la traducción intersemiótica: el caso de "Relato soñado" de A. Schnitzler y "Eyeswideshut" de S. Kubrik*. Madrid, España.

DONDIS D.A. (1995) *La Sintaxis de la Imagen*. Edit. GG Diseño Barcelona. España.

DORFMAN (1995) *Death and the maiden*. Spanish. *La muerte y la doncella*. México, D.F.: Seix Barral.

ECHEVERRI Jaramillo, Andrea (2008). "La producción de sentido en el cine", en *Ensayos semióticos /Douglas Niño* (ed). Bogotá: Fundación de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. P. 413-45

EISENSTEIN, Sergei M. (1977) "La Forma del Cine", Ed. Siglo XXI. México.

ECO U. (1968) *La estructura ausente*. Edit. Lumen. España.

___ (1975). *Tratado de Semiótica General*. Edit. Lumen. España.

___ (1977). *Una teoría de la semiosis*, Londres, Basingstoke, MacMillan. p.71.

___ (1992) *Los límites de la interpretación*. Lumen. Barcelona. España.

___ (2002) *La definición del arte*. Ediciones Destino. Madrid. España.

FERNÁNDEZ Prieto, C. (2003). *Historia y novela: Poética de la novela histórica*. Pamplona, España: Ediciones de la Universidad de Navarra

FONTELA S. (1972) *Cine de aventuras*. *El Cine: Enciclopedia del 7º arte*. San Sebastián: BuruLan.

FOULCAULT, M. (1969). *La arqueología del saber*. Francia. Éditions Gallimard.

___ (1979). «Qué es un autor», screen, 20, págs. 13-33.

___ (1968) *Las Palabras y Las Cosas*. Ed. Siglo XXI; 21ª. ed. México, 1991.

GARCÍA D. (2004) *Intertextualidad en las artes plásticas, en la arquitectura y la literatura y su relación con el lenguaje cinematográfico: "Más allá de los sueños*. *Revista Digital de arte info-arte*.

GARCÍA GUAL, Carlos, (1996), “*Novelas biográficas o biografías novelescas de grandes personajes de la Antigüedad: algunos ejemplos*“(Romera Castillo, José, 1996) 55-62.

GARCÍA Gual, Carlos. *Recorridos imaginarios por el pasado*. 1 dic 2007 disponible en: https://elpais.com/diario/2007/12/01/babelia/1196469556_850215.html

GELLNER, E. (1983) *Naciones y nacionalismo*, Ed. cast: Alianza Editorial, S. A., Madrid.

GENETTE G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. España.

GIMENO, E. *Cuadros en movimiento: la pintura en el cine. Relaciones intermediales en La hora de los valientes* (Mercero 1998) y *Te doy mis ojos* (Bollain 2003). Universidad Wien. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. *Olivar*. Vol. 12, nro. 16. p.4, 2011

- GREIMAS, A. J. (1971). *Semántica Estructural*. Gredos. Madrid.
- GÓMEZ, R. (2001). *Análisis de la Imagen. Estética audiovisual*. Ediciones del Laberinto, S. L. Colección comunicación. Fuenlabrada (Madrid). España.
- GORLÉE D. (1993) *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotic of Charles S. Peirce*. Alblasterdam,
- HAMON P. (1977) *Pour un statut sémiologique du personnage. Poétique du récit*. Paris : Seuil. Francia.
- HASALI, W. Albert, (1984). *La novela didáctica histórica" en poética*. nº 57, p. 81-104.
- HATIM, B. Y MASON, I. (1995): *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Trad. de Peña, S. Barcelona, Editorial Ariel.
- HJELMSLEV, L. *Prolegómenos para una teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos. 1967.
- JAKOBSON R. (1963) *Ensayos de lingüística general*. Seix Barral. Barcelona. España.
- ____ (1981) *Lingüística y poética*. Estudio preliminar de F. Abad. Primera edición: 1960. Cátedra. Madrid. España.
- JACQUINOT, G. (1977). *Image et pédagogie*. Presses Universitaires de France, Paris. P. 61.
- JOFRE M. (1997) *Estado del arte de la semiótica actual*. Santiago de Chile.
- LACLAU, E. *La razón populista*. FCE, México. p. 56-57, 2005.
- ____ *La deriva populista y la centrozquierda latinoamericana*. p. 56, 2006.
- LANGUE, F. *La Independencia de Venezuela, una historia mitificada y un paradigma heroico*. Anuario de Estudios Americanos, 66, 2, julio-diciembre, 245-276, Sevilla (España), 2009 ISSN: 0210-5810
- LOTMAN I. (1979) *Semiótica de la Cultura*. Ed.. Cátedra. Madrid. España
- ____ (1979) *Estética y semiótica del cine*. Edit. Gustavo Gil. Barcelona. España.
- ____ (1990) *Universo de la mente: una teoría semiótica de la cultura*. Londres, Nueva York: I. B. Tauris.

____ (1984) *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia. España.

____ (2013) *Cultura y Explosión*. Gedisa, Barcelona: España.

LOTMAN (2000) *Semiosfera III. Semiótica de las artes y la cultura*. Edit. Cátedra. Madrid. España.

LUHMANN, Niklas (1986): "Das Medium der Kunst, vol. 4, n.º 1, pp. 6-16.

MÁRQUEZ, M. *El eterno retorno del populismo en América Latina y el Caribe*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2012.

MARTIN (1996) *El lenguaje del Cine*. Edit Gedisa. Barcelona. España.

MARTÍNEZ, M. (2004) *Semiosis de las problemáticas sociales en el discurso cinematográfico latinoamericano*. Trabajo Especial de Grado. Universidad del Zulia. Maracaibo. Venezuela

MARTINEZ, S.(2017). *Arte, Cine, Educación, Aprender con el cine*. Rev. Iberoam. Patrim. Histórico-Educativo, Campinas (SP), v. 3, n. 1, España. p. 127- 129, 2017.

MARTÍNEZ, Y. (2000) *Iuri M. Lotman y la recepción cinematográfica*. UAM. Mexico. 2001

MENDOZA Fillola (1994) *Literatura comparada e intertextualidad*. La Muralla. Madrid. España.

MENDEZ A. (2008) *Semióticas de la vida cotidiana en la filmografía de Roman Chalbaud*. Trabajo Especial de Grado. Universidad del Zulia. Maracaibo. Venezuela

METZ C. (2002) *Raymondt Christian caso de la literatura y el cine, en primer congreso Interdisciplinario en torno a la traducción. (1970)*. En *Ensayos sobre la significación*. Universidad Intercontinental. México.

MITRY J. (1978) *Estética y Psicología del Cine*. Tomo I. Las Estructuras Tomo III. Las Formas, edit. Siglo XXI. Madrid España.

MILLICENT M. (1993) *Filmmaking by the book: Italian Cinema and literary adaptation*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, p. 15.

MORRIS Ch. (1985) *Fundamentos de la teoría de los signos*. Paidós. Barcelona. España.

MORALES Gaitán, K. (2013). El donante en el tiempo: de la pintura al cine documental y su participación a través decrowdfunding. Revista de cine iberoamericano, El ojo que piensa. año 4, núm.8

MONSIVÁIS, Carlos (2000): *Aires de Familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona, Anagrama

MUKAROVSKY (1971) Signo, Función y Valor. Estética y Semiótica del Arte. Editores Plaza y James. Universidad Nacional de Colombia.

NAVARRETE, R. (2011). Almodóvar: Concepción de la Pintura en los Fotogramas. Nro.74 Revista electrónica de Comunicación: Razón y Palabra. p 5-12.

ORTIZ, A.; Piqueras, M. J. (2003). *La pintura en el cine*. Madrid, España: Paidós. Pp. 165-167.

PEIRCE Ch. (1958) 1931-1958. Collected Papers of Charles Sanders Peirce. Cambridge, Massachusetts: Harvard University.

___ (1974) *La ciencia de la semiótica*. Edit. Nueva Visión Buenos Aires. Argentina.

___ (1987) *Obra lógico-semiótica*. Edit. Taurus Madrid. España.

___ (1988) *El hombre, un signo (El pragmatismo de Peirce)*. Barcelona. España.

PABLOS Pons. (1989). *La diegesis cinematográfica y sus implicaciones didácticas*. Universidad de Salamanca, España. P.13.

PABLOS Pons, J. (2006). *El Cine y la pintura: una relación pedagógica*. Una aproximación a Víctor Erice y Edward Hopper. Universidad de Sevilla. Madrid

PARAMIO, L. (2006): *Una nueva agenda de reformas políticas en América Latina*. Fundación Carolina-Siglo XXI, Madrid

PAZ Gago, J. (2003). *Propuesta para un replanteamiento Metodológico en el estudio de las relaciones de Literatura y Cine*. Método Comparativo Semiótico Intertextual. Tesis de la Universidad de Coruña.

PASOLINI, P. *En Entrevista con Miquel Porter Moix*, publicada en la revista Serra d'Or, 1965.

PÉREZ, T. *Pintura de historia e imaginario nacional: el pasado en imágenes*. Historia y Grafía. Revista semestral del Departamento de la Universidad Iberoamericana. Núm. 16, año 8, p. 74-110, 2001.

- POLONIATO, Alicia (1992) “Cine y comunicación”, México, Ed Trillas.
- PRIETO. *El Concepto de Intermedialidad: Una Reflexión Histórico- Crítica*. Pasavento Revista de Estudios Hispánicos, Vol. V, n 1 pp. 7-18. p.11. 2017
- RAMÍREZ CARO, J. (2000): *Lecturas intertextual e interdiscursiva en sociocrítica*, *Letras*, 32, pp. 137- 161
- RIAÑO. P. (2000): «*Recuerdos metodológicos: el taller y la investigación etnográfica*». *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, V, 10, p. 143-157.
- ROJAS, M. 1991. *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- RUÍZ, G. *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos*. Universidad Complutense de Madrid, p. 344-351. 2014.
- SÁNCHEZ- Escalonilla, Antonio. (2002). *Guión de aventuras y forja del héroe*. Barcelona: Ariel.
- SÁNCHEZ Noriega. José Luis De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación Paidós, Barcelona, 2000, 238 pp.
- SANTOS, Fontela, C. (1972). Cine de aventuras. *El Cine: Enciclopedia del 7º arte*. San Sebastián: Buru Lan.
- SANZ Villanueva, novelista histórico guerra 2000, p. 374
- STANGLER. Victoria Monserrat . Cine de gala. Análisis semiótico-semiológico. Publicado por Peralimonera 2009. Disponible en: <http://come-cine.blogspot.com/2009/05/semiologia-cinematografica-todos-los.html>
- SCOLARI, Carlos (2008) *Hipermediaciones. Elementos para una teoría de la comunicación digital interactiva* Gedisa, Barcelona. España
- SIMONE (2000) *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*. Edit. Taurus. España.
- STANISLAVSKI. C. (2005) *Un Actor se Prepara*. Editorial: Diana S.A. Edición: 39ª Edición – México D.F.

STAVRAKAKIS, Y. (2017). La teoría del discurso en la investigación populismo. *Revista de Lengua y Política*, 6, 1-12.

TIRADO, A. *La Política Exterior de Venezuela Bajo La Presidencia de Hugo Chávez: Principios, Intereses e Impacto en El Sistema Internacional De Posguerra Fría*. Universidad de Barcelona, p. 192-196, 2015.

TODOROV, T. 1991. *Las categorías del relato literario*. Premia. México, D. F.

TOROP P. (1998) *Sistemas de signos*. Universidad de Tartu. Moscú.

TOROP P. (2002) *Intersemiosis y la traducción Intersemiótica*. Classical Film. Foreword by David Bordwell en Cuicuilco. *Revista de la Berlin*, Mounon.

URDANETA, C. Carlos. (1996) *Francisco de Miranda: entre la realidad y el cine*. por Analítica Consulting

VALERA, Analisse. (2004). *El cine de Diego Ríquez*. Consultado a través de <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/el-cine-de-diego-rsquez-analisse-valera.html>. Según Diego Ríquez, en entrevista realizada por la autora el 18-10-2004.

VALCUBERO, A. (2010). *Una Aproximación Metodológica en el Análisis de las Obras de Arte*. Universidad Carlos III de Madrid. Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual. *Arte, Individuo y sociedad*, 22.2: 63-72.

VALECILLOS, C. *La construcción de representaciones sociales en los discursos anuales de los presidentes venezolanos: Betancourt, Caldera, Pérez y Chávez*. Tesis Doctoral de la Universidad Complutense de Madrid. P.103, 2014.

VELASCO, Arnulfo Eduardo. *La Seducción de la Imagen. El cine considerado como un problema de análisis social*. Numero 28. Guadalajara. México.

WONG, Wucius. *Fundamentos del diseño bi y tridimensional*. GG Diseño, Barcelona.

ZABALA L. (2008) *La Traducción intersemiótica en el cine de ficción*. *Ciencia Ego Sum*. Vol. 16. Universidad Autónoma de México. Toluca, México.

Universidad Iberoamericana.
Ciudad de México
2020