



HAL
open science

Intericonicidad y trazo infantil en Postales de Leningrado (2007) de Mariana Rondó

Irma Velez

► **To cite this version:**

Irma Velez. Intericonicidad y trazo infantil en Postales de Leningrado (2007) de Mariana Rondó. Iberic@l, 2014. hal-02158311

HAL Id: hal-02158311

<https://hal.science/hal-02158311>

Submitted on 18 Jun 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Intericonicidad y trazo infantil en *Postales de Leningrado (2007)* de Mariana Rondón

Irma Velez

Resumen: Este análisis pretende examinar las prácticas de intericonicidad (hetero)diegética en el segundo largometraje de Mariana Rondón, *Postales de Leningrado (2007)*, prestándole especial atención a las funciones narrativas de los medios de comunicación y al trazo infantil incorporados a la película. La *performance* mediática y de género que propone esta obra confronta los aspectos más carnavalescos de la cultura venezolana a la hora de ser (encarnando a un género) y de ver (descarnando los géneros audiovisuales) en el contexto guerrillero de los sesenta. A través de la mirada de una niña, se desconstruyen los géneros y la memoria, en una *performance* mediática.

Palabras claves: intericonicidad, trazo infantil, género, tecnologías de la información, cinema venezolano siglo XXI, Mariana Rondón.

Résumé : Cette analyse prétend examiner les pratiques d'intericonicité (hétéro)diégétique dans le second long métrage de Mariana Rondón, *Cartes Postales de Leningrad (2007)*, en prêtant une attention spéciale aux fonctions narratives des moyens de communication et du tracé infantile intégrés dans le film. La *performance* médiatique et genrée que propose cette œuvre confronte les aspects les plus carnavalesques de la culture vénézuélienne dans l'être (incarné dans un genre sexué) et le voir (désincarnant des genres audiovisuels) dans le contexte guerrier des années soixante. Au travers du regard d'une petite fille, les genres et la mémoire se déconstruisent dans une *performance* médiatique.

Mots-clés : intericonicité, tracé infantile, genre, technologies de l'information, cinéma vénézuélien XXI^e siècle, Mariana Rondón.

“ L'album entretient la vieille nostalgie de l'époque nobiliaire, où chacun savait sa fondation fabuleuse et glorifiait ses héros. [...] La photo remplace le souvenir vrai parce que nous nous en sommes remis à elle aveuglément, dès l'instant de la prise [...] Ici les vivants sont tenus hors champ, hors cadre Hors sujet”.

Anne-Marie Garat,
Photos de familles. Un roman de l'album.

*Postales de Leningrado*¹ (2007) relata la historia de una niña nacida el día de la madre, de dos guerrilleros clandestinos que se conocieron en el monte: Teo y Marcella. Hija de combatientes de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional de Venezuela (FALN), la niña rescata parte de la historia del grupo guerrillero establecido por el Partido Comunista de Venezuela en 1962 para luchar contra el gobierno de Rómulo Betancourt (1908-1981)² a partir de imágenes de archivos y de la grabación fílmica

1. *PL* de ahora en adelante.

2. BRACCI ROA, Luigino, “*Postales de Leningrado... ¡Las guerrillas venezolanas, a debate público!*”, *El espacio de Lubrio*, [en línea], 2007, 8 de septiembre, disponible en: <<http://lubrio.blogspot.com/2007/09/postales-de-leningrado-viva-venezuela>>.

de un “gringo” que acompaña la militancia de los padres por el monte y la ficción autobiográfica de la niña (Fotograma 1).

Fotograma 1:
La voz off de la niña



A la niña le fue robado el nombre para salvar a su madre de una militancia clandestina. Su voz comenta la película como si se tratara de la escena de lectura de un álbum multimedia en el que se incorpora la historia de sus padres clandestinos, y los de su primo, quienes les mandaban postales desde, creían, Leningrado. La recepción de estas postales puntúa la película que incesantemente transforma la imagen en fotografía, a su vez absorbida por otros medios como la prensa o la televisión para volver a filmar lo *encarnable*, que a su vez se convierte en ilustraciones de las postales. La banda filmica alterna así entre imágenes movedizas e imágenes fijas de las postales de las respuesta de Mario a su madre, creándose juegos de *mise en abyme*, con transiciones y fundidos sorprendentes por inesperados (Fotograma 2).

Fotograma 2:
Las postales presentadas por la niña



html>, [07/07/2013].

De los egresados de la Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba, Mariana Rondón ha incursionado también en las artes plásticas y se presenta en su página Web con una doble filiación artística: “cine-arte electrónico”. En ella, se exponen una serie de proyectos de instalaciones denominadas *Llegaste con la brisa 0*, declinada también en *1.0*, *1.5* y *2.0*, títulos que indican una evolución mediática hacia un tipo de instalación interactiva. De la descripción virtual del proyecto³ destacan tres orientaciones mayores: 1) “la investigación sobre el imaginario genético” como materia artística prima en su obra; 2) la relación tecnológica de Rondón al arte y 3) la creación de un “espacio fronterizo para vivir el momento onírico, virtual”. Interpreta en *PL* este tríptico de su credo artístico desde una zona de contacto doble:

(1) La zona de contacto entre varios medios⁴ de comunicación caracterizados por el uso de un marco⁵ (fotografía, postales, televisión, prensa y cine) (Fotograma 3).

Fotograma 3:
La zona de contacto entre el cine y varios medios



(2) la zona de contacto entre la banda-imagen y un trazo infantil que ilustra esa banda o se incorpora a ella para convertirse en imagen de animación fílmica. El trazado como técnica de cuño manuscrito acompaña el comentario oral de la banda-imagen sin que sepamos quién lo hace. Podría ser la niña como su primo Mario, por aparecer éste dibujando en al menos tres escenas. La película no resuelve por tanto ni la versátil identidad nominativa de la niña, ni el/la incógnito/a autor/a del trazo. (Fotograma 4).

3. Cf. <http://marianarondon.com/>

4. Por “medio” entenderemos la definición que nos ofrece de ello Eliseo Verón como “un conjunto formado por una tecnología más las prácticas sociales de producción y de apropiación de esa tecnología” in VERON, Eliseo, “De l’image sémiologique aux discursivités”, *Hermès*, [en línea], 1994, vol. 13-14, págs. 45-64, disponible en: <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15515/HERMES_1994_13-14_45.pdf>, [07/07/2013]. Traducción mía de *Ibid.*, pág. 51.

5. Hay otros medios como la radio que no vienen enmarcados y de los que no trataré aquí.

Fotograma 4:
El trazo rojo



Ante la pluralidad de fuentes mediáticas emergentes de estas dos zonas de contacto, sólo se logra estabilizar la mirada espectral en la voz de la niña. Este análisis pretende por lo tanto demostrar que estas prácticas de intericonicidad (hetero) diegética desde el anonimato infantil promueven operaciones de inversión histórica de los usos y de la recepción de la imagen tanto fotográfica, publicitaria como cinematográfica entonados sublimando el miedo infantil con “la efervescencia de la contracultura”⁶. Rondón desconstruye la propaganda ideológica de los medios desde aquellas zonas francas (de contacto) que generan conflicto interpretativo por la disyuntiva inherente entre marco (histórico) y punto de vista (infantil). Como resultado, se ve afectada tanto la *performance* narrativa como la de los géneros que atraviesan los aspectos más carnavalescos de la cultura, a la hora de ser (encarnando a un género) y de ver o recordar (descarnando distintos géneros audiovisuales).

Si Herbert Marshall McLuhan declaraba en 1964 (dos años antes de los eventos relatados en la película) con respecto a la obra de Yeats que en aquella la mujer era una prolongación/extensión tecnológica del hombre⁷, Rondón nos propone, ella, contemplar visualmente de qué manera las tecnologías de la información operan como tecnologías del género.

Una estética transmediática y carnavalesca

La escena de apertura de los créditos de esta coproducción peruano-venezolana evita cualquier visión miserabilista de la militancia o de sus lastres sobre la infancia. Y eso le ha valido de hecho algunas críticas poco gratas tanto dentro como fuera de Venezuela⁸. Al contrario, se sirve con desenfado

6. BONFIL, Carlos, “Postales De Leningrado”, *La Jornada*, [en línea], 2008, miércoles 14 de mayo, disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2008/05/14/index.php?section=opinion&article=a10o1esp>>, [07/07/2013].

7. Mc LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. Jean Paré, Mame/Seuil, 1964, pág. 44.

8. Ver SOTINEL, Thomas, “«Cartes postales de Leningrad»: Les bambins de la guerre révolutionnaire”, *Le Monde.fr*, [en línea], 2009, 10/03, disponible en: <http://www.lemonde.fr/cinema/article/2009/03/10/cartes-postales-de-leningrad-les-bambins-de-la-guerre-revolutionnaire_1165777_3476.html>, [07/07/2013].

analógico, de un documental de TV norteamericano sobre el carnaval en Caracas, para justificar las ventajas de la clandestinidad. Si el documental valoriza una visión arquitectónica modernista de Caracas, el comentario off de la niña nos incorpora a la invisibilidad carnavalesca de la clandestinidad con sus ficciones mediáticas. Las imágenes del carnaval lucen a mujeres disfrazadas y el nombre de Mariana aparece al surgir de la izquierda de la pantalla una mujer enmascarada con un tridente rojo del diablo en mano ofreciendo una *performance* de género dentro del carnaval como espectáculo de la invisibilidad (Fotograma 5). En esta secuencia inaugural se injerta sin transición, un fragmento de video doméstico de una niña bailando con un tutú blanco y anhelos de ser el Hombre Invisible. Los créditos de apertura inauguran por tanto el peculiar lugar que le concede la película a la imagen enmarcada, al trazo y al sonido.

Fotograma 5:

*Escena de apertura:
El carnaval visto en
TV*

Off (periodista):
“*This is a time when
the festivities take
on the semblance of
movies*”.

*Final de la escena:
En casa con los
home videos*
Off (niña): “*Mi
disfraz preferido es el
del hombre invisible*”.



El enlace original de la película entre el espacio de la calle, el espacio público y el de la narración sonora, se da por la visión de un documental televisivo y otro doméstico, con una doble escena de carnaval callejero y casero. La intriga se abre con una primera secuencia fílmica de lectura de fotografías de la narradora bebé, enmascarada y sin nombre con un trazo rojo como el de la diablesa de Caracas. La segunda secuencia relata un sacrificio navideño de un perrito anticipando el sacrificio real (la clandestinidad) y ficcional (las postales) de su familia. La superposición de marcos iconográficos y pantallas sobre las calles de la capital las convierte en espacio performativo comunitario que según lo ha demostrado Bakhtin genera dualidades. En ellas se enfrentan el bien y el mal, la muerte y la vida, lo absurdo y la sabiduría⁹, orquestados por el determinismo de la niña comentarista. La incesante carnavalización de los medios dramatizan los reiterados desfases semánticos entre banda sonora e imagen fílmica en un acto de *mediófagia* cumulativo: imágenes de un niño obeso disfrazado de Batman y de una niña poco hábil de bailarina, con deseos manifiestos de convertirse en el Hombre Invisible, inauguran la práctica. Los desajustes semánticos y visuales abren una línea estética que opera desde los dos espacios fronterizos como mencionados *supra*, valorando el carnaval como metáfora de la invisibilidad nacional y el género como performance carnavalesca. Esta estética evidencia el diálogo intermediático como proceso narrativo de concientización histórica y juega con el carácter autoficcional y autográfico del trazado para cuestionar los archivos nacionales de la historia.

9. BAKHTIN, M. M., *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. por Caryl Emerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984, pág. 126.

Mise en abyme de los marcos icónicos

Para Victor Ferenczi y René Poupert, “si la alusión en la retórica del discurso es una manifestación de la intertextualidad, la alusión en retórica de la imagen es un fenómeno de intericonicidad¹⁰”. El pasaje de un medio a otro se da mediante una *mise en abyme* de los marcos icónicos con una práctica intensiva de intericonicidad e imágenes repletas de virtualidades connotativas, tanto a nivel diegético como hétérodiégetico.

Si consideramos **la intericonicidad diegética**¹¹, es decir la alusión autoreferencial de imágenes producidas por la misma película, el carnaval se mantiene presente a lo largo de la narración mediante el trazo rojo y su enlace con las telas femeninas del mismo color. La niña va a tirar de los hilos rojos del carnaval televisivo para llevarnos por un laberinto en el que guía con el trazo a través de una variedad de fuentes y de medios concertados (la publicidad de la “Señorita Mayonesa”, las grabaciones de un videasta amateur norteamericano tras los pasos de los guerrilleros en la selva, los carteles publicitarios urbanos, las fotografías de prensa, los videos de archivos del gobierno y de sus acciones antiguerrilleras). El trazo es por tanto un hilo de Ariadna para rescatar a Mario del laberinto de las postales, y de los medios que carnavalizaron su memoria histórica. La asimilación multimedia promueve perspectivas con multi pantallas y cuestiona la relación del marco con la perspectiva en función de los conflictos que genera el punto de vista infantil. El dialogismo intericónico y la polifonía multimedia se carnavalizan tanto en la forma como en el contenido dentro de una tradición fílmica marcadamente nacional¹².

Este nivel de intericonicidad le brinda mayor visibilidad a los actores (*a priori* invisibles), aumentando su tiempo de presencia oral en pantalla, cual sea el marco mediático que los incorpore o excluya. Las resistencias críticas se justifican entonces por la gimnasia mental que supone seguir la imaginación de estos niños, desde una racionalidad infantil antihistórica, y mediante una visibilidad que no sea exclusivamente frontal, mediática, sino oral. La invisibilidad del videasta “gringo”¹³ por ejemplo, interlocutor de los guerrilleros filmados, nos alerta de los juegos de cámara de Rondón que lo persigue. Este índice de presencia de otro punto de vista fuera de marco es el que nos permite cuestionar nuestra credulidad espectral ante lo visible. La canibalización diegética de los medios transforma así el medio receptor federador, el cine, sometido a lecturas diegéticas y heterodiegéticas puntualmente contradictorias (los guerrilleros le dicen al videasta extranjero qué y cómo filmar). Por ello, la intericonicidad diegética sirve para mantener una coherencia dentro de una representación multimedia que no respeta ni unidad de tiempo ni de lugar y en la que el carnaval se propone constantemente cuestionar la autoridad y la autoría de las representaciones. La propia reproducción de las imágenes internas a la película y su reiterada evocación, edifican pilares para nuestra recepción como espectadores provocados por la polisemia de las alusiones a la producción de las propias imágenes internas.

Con respecto a **la intericonicidad heterodiegética** (las alusiones hechas a imágenes producidas fuera de la película), ocurre un extraño y reiterado fenómeno de inversión histórica, de los usos de esas imágenes. Para ilustrarlo, daré tres ejemplos de ello.

1. Las poéticas fílmicas de los **documentales memorialistas coetáneos** de esta obra incrementaron

10. Traducción mía de FERENCZI, Victor y René POUPERT, *La société et les images : approches didactiques*, Paris, Didier, 1981, pág. 80.

11. En este caso entenderemos la intericonicidad diegética por las alusiones a las imágenes internas a la película, retomadas en otro medio que no sea el cine.

12. Podríase ver en ello un homenaje al origen mismo del cine Venezolano, en los que surge en 1909 un primer cortometraje en Caracas, titulado *Carnaval en Caracas*, realizado por Augusto González Vidal y M. A. Gonhom y al que seguirán otros sobre estos festejos nacionales.

13. Del videasta sólo vemos la mano en una apariencia final en pantalla, dándole cuerpo a su presencia [01:01:59].

en la última década con montajes y *collages* cada vez más elaborados. En ellos¹⁴, el alambicado y esculpido tratamiento multimedia de los documentos históricos le conceden una complejidad al entramado narrativo que ha tenido como efecto mayor el de ir borrando la frontera entre los espacios históricos y ficcionales en la producción fílmica documental contemporánea, con particular afán en la producción de las cineastas mujeres para valorar la historia personal *versus* las versiones oficiales y nacionales. Pero también ha permitido liberar padeceres colectivos a partir de reconstrucciones memorialistas intimistas, todas teniendo que ver con la violencia del estado y las consecuencias de su biopolítica en la memoria de los seres queridos. *PL* ofrece por tanto una propuesta coyunturalmente mucho más trabajada en el cine documental que en el cine de ficción. Pero al contrario de los documentales esta docuficción sobre los hijos de la guerrilla se convierte en un rescate de la imaginación infantil para superar el terror de la pérdida, y rehúye por tanto la solemnidad del homenaje a la memoria –dicha– histórica, sea histórica o personal. La imaginación infantil es de hecho el protagonista (sin nombre) de la película.

2. *PL* se arma en torno a la recepción de postales con trasfondo sepia, ilustraciones negras y sellos rojos, dentro de una tradición visual de arte propagandista. En los albores de la historia de la fotografía, surgieron dos medios de difusión masiva: el de las **postales** y el de las **exposiciones didácticas** que se llevaron a cabo en Europa entre las dos guerras mundiales. Estas últimas cumplieron con una función publicitaria en la televisión de los años sesenta, y tenían una fuerte carga ideológica a las que también alude *PL*. Fue el caso de *The Family of Man* de Steichen que juntó 503 fotografías de 273 fotógrafos y que recorrió el mundo entero reuniendo a más de 9 millones de espectadores entre 1955 y 1964. Aquella exposición fue un intento de demostrar que la fotografía podía servir los ideales democráticos y se contrapone claramente a la escena del encuentro prenatal de la familia de Mario donde los valores democráticos peligran desde el sacrificio de Pedro (el cerdo casero), hasta la detención del tío en el mismo núcleo familiar. Sin embargo en esta escena también se sacan fotos festivas comentadas por la narradora adjudicando distintos marcos de visibilidad a los chivos expiatorios de su *family without men*, sostenida por una abuela que parece haber perdido el juicio.

El modelo de inspiración de aquellas exposiciones didácticas había sido el cine al que se pretendía asimilar el *collage* de miles de fotografías puestas juntas para dinamizar la perspectiva de los foto-murales. La estética fílmica de Rondón está íntimamente vinculada con aquellos intentos de pluriperspectivismo constructivista que superponían a modo de *collage* gigantesco muchas imágenes. Pero al contrario de aquellas exposiciones didácticas el pluriperspectivismo multimedia de *PL* es coartado por la voz de los comentarios de la niña que nos impone una lectura infantil, entiéndase desacralizante, de lo “visible” y de una concepción de la imagen como hecho. Promueve un pluriperspectivismo icónico con una conciencia individual monológica propia de la escena de lectura infantil y no de las propagandistas vanguardias europeas constructivistas con vocación a cambiar el mundo. El mundo de la infancia le fue cambiado y su lectura es una negación y una superación de ese cambio.

Si comparamos el fotomontaje de Josep Renau expuesto en 1937 en el Pabellón español de la exposición Internacional de Artes y Técnicas en París, con el que ofrece Rondón en el apartado “Hijos de la guerrilla” de Sudacafilms.com se preserva la lógica del montaje con vocación pedagógica (militancia y niños). La cineasta declara haber hecho esta película sobre los años 60 para superar la representación histórica de los archivos televisivos del gobierno¹⁵. Al enfrentarse a la visión que le quedó a la gente de aquella época, era obvio que la imagen popular del guerrillero no tenía nada que ver con la de las

14. A modo de ejemplo y por citar algunas pocas de los últimos años, podrían considerarse *Diário de uma busca* (Flávia Castro, Brasil, 2010); *Abuelos* (Carla Valencia Dávila, Ecuador, 2010) o *El retrato postergado* (Andrés Cuervo, Argentina, 2009).

15. MUÑOZ, B. *op. cit.*, pág. 43.

representaciones oficiales¹⁶. La inversión estética e histórica de los usos propagandísticos de las imágenes aludidas es por tanto paródica, al contrario de los modelos europeos en los que se ha podido inspirar por otra parte, estéticamente al menos. Por ello, la práctica de intericonicidad heterodiegética es la que abre nuevas perspectivas interpretativas. Si bien no descubrimos a Leningrado, *terra incognita*, la lectura de sus postales nos presenta un creativo homenaje a la lucha armada desde la visión de los hijos.

3. Entre las parodias mediáticas, habría que destacar **los estereotipos de género en los usos publicitarios** de aquellos años sesenta que desconstruye *PL* barajando desajustes entre eslóganes publicitarios y situaciones filmadas. Por una parte importa documentales reales llevados a cabo por la televisión venezolana sobre los logros del ejército, tanto en la construcción de la masculinidad como de los valores afines al patriotismo nacional. Por otro lado anexa la publicidad como *doxa* consumista edificante de la feminidad burguesa.

Fotograma 6:
*Estereotipos de
géneros en los usos
publicitarios*



Dos escenas desconstruyen el género como una tecnología de la des-información: la de la grabación de la publicidad “Señorita Mayonesa” (en la que se revela una guerrillera activista falsamente satisfecha en el rol doméstico) (Fotograma 6a) y la de las guerrilleras frente a la publicidad de un quiosco en la que se lee la palabra “Alegría” (en el momento en que va a ser descubierta y presa por las autoridades venezolanas una de ellas) (Fotograma 6b). Las construcciones mediáticas de la masculinidad y de la feminidad parodian además los códigos fílmicos de las películas de acción de los años 60 como *Batman* o *El avispon verde* en una elaborada escena de *split-screens* protagonizada exclusivamente por mujeres con ritmos adaptados a las *James Bond girls* y aplicados a los actos guerrilleros de las mujeres de Caracas con armas (Fotograma 7).

16. Cf. *Ibid.* y el documental *Hijos de la guerrilla*, [en línea], disponible en: <<http://sudacafilms.com/postales-de-leningrado/hijos-de-la-guerrilla/>> en el que Rondón explica el origen de la película *PL*.

Fotograma 7:
Split y multi-
screens



No es novedoso el punto de vista infantil si pensamos en la producción cada vez más difusa de un relato nacional narrado por o filmado desde la experiencia de los niños. En los últimos años, Chile (*Machuca*, Andrés Wood, 2004), Cuba (*Viva Cuba*, Juan Carlos Cremata Malberti, 2006), Argentina (*El premio*, Paula Markovich, Mexique, 2011), Colombia (*Los colores de la montaña*, Carlos César Arbeláez, 2010¹⁷), y Nicaragua (*La Yuma*, Florence Jaugey, 2010) son algunos de los países que exploraron los imaginarios infantiles aplastados por biopolíticas del terror. Tampoco es inhabitual el lugar que se le concede al niño en el cine latinoamericano, siquiera en el cine venezolano donde la primera película argumental valorada se atribuye a *Juan de la calle* de Rafael Rivero¹⁸. En *PL* la interconicidad heterodiegética convocada no revela “el desamparo de los niños a partir de su representación simbólica¹⁹” sino que extiende el compromiso de Rondón con un proceso de restauración de la ficción contra el desamparo. Por encima de los edificantes y mediatizados valores nacionales de un terrorismo de estado de cuña patriarcal, Rondón rescata la imaginación infantil.

Lo insólito fue por tanto darle a una niña la orquestación de la mirada de un espectador sumergido en una entrecruzada mediática que atraviesa su primo Mario y de la que ni él sale indemne, ya que se convierte a su vez en un medio, transmediático (por su capacidad a entrar y salir de todos ellos). Mario es en definitiva el medio actoral por el cual la prima construye su lectura del álbum multimedia familiar. Mario es el actor que ilustra los enunciados de la niña, un instrumento al servicio del despertar de una conciencia mediática del mundo en desajuste permanente con los usos y las lecturas propuestas por los medios. La interconicidad heterodiegética reafirma, lo veremos con el trazado, una voluntad de transgresión antipropagandista con vocación a despertar sentido crítico.

17. Y mucho antes por supuesto un director tan destacado como Víctor Gaviria con *La vendedora de rosas* (1998).

18. Izaguirre considera que el mismo año que nacía Ávila Films se producía tal vez “la primera película venezolana cuyo argumento es escrito directa y especialmente para el cine por un escritor profesional; en todo caso, por un escritor de la talla de Gallegos” con una película que “trata sobre el problema de los niños desamparados [...]” en IZAGUIRRE, Rodolfo, “Venezuela: Los inicios: 1897-1960”, 1988, *Hojas de cine testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: volumen III*, [en línea], México D.F., Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, pág. 7, disponible en: <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/471.pdf>>, [07/07/2013].

19. Escriben :

“Consideramos tres ejes fundamentales como punto de partida para vincular los films, y estos son los siguientes:

- 1) La brutalidad del poder y su tratamiento cinematográfico en América Latina;
- 2) El cine de los desposeídos que engendra una Estética Latinoamericana.
- 3) Un recorrido por el desamparo de los niños a partir de su representación simbólica en el Cine Latinoamericano. Cf. : GARCÍA RIVELLO, Ariadna y Alfredo MARINO, « Niñez, desposeídos, brutalidad y poder en el cine latinoamericano », in *Cine argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*, 2004, Buenos Aires, pág. 51.

El trazo infantil frente al imperio de los medios

Hemos evocado el hilo rojo que se desprende de la escena inaugural de carnaval, recorriendo los atuendos femeninos en un trazo infantil que vuelve sobre la ropa de las mujeres con particular insistencia. En la historia de la fotografía sin embargo, fueron dos hombres norteamericanos quienes desplegaron los códigos de representación de la mujer en el ámbito de la moda: Edward Steichen (1879-1973) que trabajó también cierta connivencia entre la fotografía y las demás artes (pintura y escultura) y Richard Avedon (1923-2004). Steichen fue además el fotógrafo que permitió dar el paso de la ilustración a la fotografía porque la moda tradicionalmente se fue desarrollando en base a la ilustración y no a la imagen fotográfica. En *PL* se produce sin embargo el fenómeno inverso con la representación fotográfica de los efectos masivos de la moda sobre la vestimenta de la mujer (esencialmente elaborada en base a modelos fotográficos hechos por hombres) y un trazo rojo que ilustra los comentarios en off. La escena del desfile de mujeres comprometidas en acciones terroristas urbanas es una de las tantas en las que el lápiz interviene para empoderar la actuación femenina. Tras un plan armado por una mujer rebelde –y con causa– se incorpora el grupo de mujeres a un supermercado abriendo bolsos de donde sacan ratas para asustar a los clientes y poder asaltar el supermercado. Se produce en esta escena una doble inversión histórica del uso de los medios con un valor transgresivo: el de la fotografía a la ilustración en el campo de la moda (el trazo revela las armas de las guerrilleras), y de paso se demuestra con el desparpajo de las series de acción de los años sesenta que la acción política y armada fue asunto de mujeres.

El trazo ocupa un lugar anacrónico e inesperado por su carácter figurativo, otorgándole por supuesto a la narradora una administración panóptica de la recepción de los medios parodiados. Las coloraciones rojas de las postales mantienen esa fidelidad intericónica con las costumbres propagandísticas de las vanguardias rusas de las que El Lissitsky generalizó el uso de elementos gráficos y tipográficos. Aquí también se invierte el uso histórico de los colores en el trazado suelto que ilustra una imaginación infantil.

El origen difuso de esos trazos le otorga cierta universalidad a la representación infantil, alterando la visibilidad de la violencia y el terror en particular bajo forma de regresión ilustrada, figurativa. En ese sentido el trazo podría leerse como una involución, un regreso a lo figurativo en la imposibilidad de superar el marco de las múltiples pantallas aludidas y en particular de lo que Umberto Eco llamó la *paleotelevisión*²⁰, o sea el uso que se llevó a cabo de la televisión hasta los años ochenta, de dar cuenta de realidades con vocaciones didácticas. La neotelevisión empezaría en la década de los ochenta, con programaciones y técnicas más autoreflexivas en las que se permite visibilidad al aparato técnico que la compone. La neotelevisión se refleja de hecho aquí en la construcción de la película del videasta norteamericano, con apariencia de documental en construcción en el que los mismos actores participan de su elaboración.

El regreso figurativo del trazo, además de representar el hilo de Ariadna de la imaginación de los niños, es por supuesto el trazo del duelo entre dos sistemas de representación técnicos con los que los niños reescriben la memoria histórica de Venezuela, aliados a los nombres del elenco, también escritos en rojo. Los niños se vuelven así emisores de una narración propia, por vía sonora e ilustrada. Por ello, el protagonismo actoral de Mario es más importante que el de la niña, que aparece escasas veces, y siempre muda en planos secuencias brevísimos. La idea que el cine contemporáneo pueda abarcar distintos medios, ser multimedia a su manera, es una idea que problematiza el lugar del sonido extradiegético, fuente principal aquí del conflicto semántico entre los medios convocados.

El trazo infantil no es principalmente como lo demuestra la escena inaugural de los créditos una intervención estetizante, aunque al reiterarse acabe caracterizando una línea estética propia. Digamos

20. Eco, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999.

que el trazo infantil y su carácter figurativo orienta la mirada con precisión, reduciendo el marco del enfoque y saliéndose de la visión frontal convencional del contenido fílmico. El trazo nos enfoca a un contenido determinado dentro del marco en el que se inscribe. La técnica permite en este sentido salir de la frontalidad como perspectiva visual si suponemos con Marc Boucher que existe una correlación entre la disposición de las pantallas y de los marcos visuales acorde con un deseo de visión periférica:

En lo que se refiere a la relación de frontalidad y a la solicitud de la atención, varios medios convocan procesos análogos a los que se llevan a cabo en la lectura. Del fotograbado al cine, y de la televisión a Internet, la frontalidad como modo de percepción se impuso para la comunidad mediatizada del *entertainment*. Es como una suerte de simbiosis industrial-perceptual-cognitiva o cierre. Nuestras relaciones visuales son la mayoría del tiempo conjugadas en una modalidad frontal, modo idóneo para los distintos aparatos distribuidos a escala planetaria. Tantos objetos, aparatos, herramientas, artilugios que se pelean, alrededor nuestro, nuestra atención frontal. Como para no estar Split y multi²¹.

Con el trazo rojo se produce un desplazamiento de la mirada obstruida por un nuevo trazo, que a su vez se puede convertir en objeto animado tridimensional. Por tanto y a pesar que se despliegue también en un plano frontal, el trazo infantil superpuesto a las pantallas múltiples (*multi-screen*), participan de su ruptura (*Split-screen*) creando una distancia que impone la perspectiva figurativa y simbólica del trazado sobre la banda fílmica (Fotograma 7). Las numerosas perspectivas en contra picado como homenaje a la visibilidad desde el mundo infantil es otra de las maneras en que el montaje le da protagonismo a la mirada periférica, subalterna de los niños, justificando el título inicial de la película: “cielo despejado”.

El trazo también rasga la imagen, la ilustra y despliega su propio contenido gráfico. La superimposición del trazo sobre la imagen filmada reinscribe lo perceptible del trazado desde los códigos de expresión infantil más originales. Varenka y Olivier Marc consideran el trazo infantil como expresión de la memoria que constituye el modo de ser interno de los niños²². Según el estudio etnológico que llevaron a cabo, el desprendimiento de la madre y la ilusión de unidad original fundamental se va a proyectar en los primeros trazados infantiles y ven en ellos una huella de la memoria universal a la vez que un triunfo de la superación de la muerte. Lo interpretan como una representación del duelo que han podido corroborar con dibujos de niños producidos en todas partes del mundo, independientemente de su filiación cultural. Los trazados de círculos son, según ellos, el trazo privilegiado del renacer y el centro de energía síquica y de la contención. Su presencia en la película de Rondón responde a la voluntad de darle forma al (re)sentimiento infantil, su mitología, o su mortificación: la de Mario y el temor a no reconocer o ser reconocido por su padre (Fotograma 8).

21. Traducción mía de BOUCHER, Marc, “Vision périphérique et disposition des écrans”, in *Du split-screen au multi screen. La narration vidéo-filmique spatialement distribuée. From Split-Screen to Multi-Screen. Spatially Distributed Vidéo-Cinematic Narration*, Bern, Peter Lang, 2010, pág. 56.

22. MARC, Varenka y Olivier MARC, *Premiers dessins d'enfants. Les tracés de la mémoire*, Paris, Nathan, 1992.

Fotograma 8:

Los trazos de círculos rojos al que se une el de Mario sobre el mantel de la abuela, hecho con un pedazo de tela del vestido de su desaparecida madre.



Los trazos rojos en pantalla evocan el trazo circular que diseña Mario compulsivamente con los dedos sobre los lunares circulares rojos de la tela del mantel, hecho con el vestido de su madre clandestina (Fotograma 8). Podemos considerar por tanto que en esta composición fílmica los trazos rojos cobran una triple función: la de superar el trauma de la desaparición de los padres, la de valorar una visión infantil del universo, y por tanto la de otorgarle un espacio creativo a la imaginación de los niños. De esta manera, la irrupción del trazo infantil le permite a Rondón unir los tres ejes de su obra plástica citados en apertura: 1) incorporar una relación tecnológica al arte 2) crear de “espacio fronterizo para vivir el momento onírico, virtual” y 3) investigar “sobre el imaginario genético” como materia artística prima en su obra.

Conclusión

Hay un cine en América Latina que se caracteriza por dejar constancia de los abusos de biopolíticas represivas de los gobiernos y que lo hace a partir de usos creativos de los medios en procesos artísticos complejos con vocación memorialista. Si bien tienden a desplegarse con mayor soltura estas prácticas en el cine documental más que en el de ficción, cobran en éste, y en particular a partir de esta obra de Rondón, un papel importante que demuestra la ideología de los usos mediáticos tanto en la construcción simbólica de los géneros como en las modalidades visuales de esa construcción. La obra de Rondón nos

muestra a la vez el carácter polifónico y plurimediativo del cine así como su capacidad de renovarse con cuestionamientos íntimamente ligados al lugar de la relación al otro (siendo la memoria histórica una de sus formas colectivas) en los usos mediáticos. Porque en definitiva, y como lo diría Marc Augé, “en un mundo donde se multiplican los medios, la cuestión es de saber si no se desarrolla paralelamente una crisis de la mediación²³”, entendiéndose por mediación, la relación que tenemos con el otro²⁴, y con la historia que nos deja a través de los medios que dispone. El álbum de fotografía, o el álbum multimedia como lo venía anunciando en el epígrafe de este análisis Anne-Marie Garat, es por tanto un ejercicio de nostalgia y de resistencia contra el olvido desde la memoria infantil.

23. Traducción mía de AUGÉ, MARC, GEORGES DIDI-HUBERMAN, Y UMBERTO ECO, *L'EXPÉRIENCE DES IMAGES*, ED. FRÉDÉRIC LAMBERT, *LES ENTRETIENS DE MÉDIAMORPHOSES*, BRY SUR MARNE: INA, 2011, PÁG. 52.

24. Augé añade : « les médias, chez nous, ont l'apparence de la médiation en ce sens qu'ils donnent des informations. Mais très souvent, me semble-t-il, les médias, au lieu d'être médiateurs, fonctionnent un peu comme une image : je crois avoir une relation avec celui qui est sur l'écran de la télévision », *ibid.* pág. 52.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc, Georges DIDI-HUBERMAN, y Umberto ECO, *L'expérience des images*, ed. Frédéric Lambert, Bry sur Marne, INA, 2011.
- BAKHTIN, M. M. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trad. por Caryl Emerson, *Theory and History of Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- BOUCHER, Marc, "Vision périphérique et disposition des écrans", in *Du split-screen au multi screen. La narration vidéo-filmique spatialement distribuée. From Split-Screen to Multi-Screen. Spatially Distributed Vidéo-Cinematic Narration*, Bern, Peter Lang, 2010, págs. 47-71.
- BRACCI ROA, Luigino, "Postales de Leningrado... ¡Las guerrillas venezolanas, a debate público!", *El espacio de Lubrio*, [en línea], 2007, 8 de septiembre, disponible en: <<http://lubrio.blogspot.com/2007/09/postales-de-leningrado-viva-venezuela.html>>, [07/07/2013].
- DOLARA, Nerea, "Leningrado, al otro lado de la montaña", *El Nacional*, [en línea], 2007, 13 de octubre, pág. 13, disponible en: <<http://sudacafilms.com/notas-de-prensa/>>, [07/07/2013].
- ECO, Umberto, *La estrategia de la ilusión*, Barcelona, Editorial Lumen, 1999.
- FERENCZI, Victor, y René Poupard, *La société et les images : approches didactiques*, Paris, Didier, 1981.
- GARAT, Anne-Marie, *Photos de familles. Un roman de l'album*, Arles, Actes Sud, 1994.
- GARCÍA RIVELLO, Ariadna y Alfredo Marino, "Niñez, desposeídos, brutalidad y poder en el cine latinoamericano", *Cine argentino y latinoamericano. Una mirada crítica*, 2004, Buenos Aires, págs. 51-60.
- GUTIÉRREZ, Andreina, "María Rondón cineasta: creo en el espectador pensante", *Criticón*, [en línea], 2007, 4 de setiembre, págs.1-2, disponible en: <<http://encontrarte.aporrea.org/media/70/cineasta.pdf>> , [07/07/2013].
- IZAGUIRRE, Rodolfo, "Venezuela: Los inicios: 1897-1960", 1988, *Hojas de cine testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: volumen III*, [en línea], México D.F., Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, Fundación Mexicana de Cineastas, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988 págs. 1- 8, disponible en: <<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/471.pdf>>, [07/07/2013].
- MC LUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, trad. por Jean Paré, Mame/Seuil, 1964.
- MARC, Varenka y Olivier, *Premiers dessins d'enfants. Les tracés de la mémoire*, Paris, Nathan, 1992.
- MUÑOZ, Boris, "Insurgente de nacimiento", *Voces de Eva*, [en línea], 2007, agosto, págs. 42-43, disponible en: <<http://sudacafilms.com/notas-de-prensa/>>, [07/07/2013].
- VERON, Eliseo, "De l'image sémiologique aux discursivités", *Hermès*, 1994, vol. 13-14, págs. 45-64, disponible en: <http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/15515/HERMES_1994_13-14_45.pdf>, [07/07/2013].