



32

AÑO 19 N° 32
ENERO-DICIEMBRE 2024

situArte

Revista Arbitrada de la
Facultad Experimental de Arte
Universidad del Zulia
Maracaibo - Venezuela

Dep. Legal ppi 201502ZU4671

Esta publicación científica en formato digital es continuidad de la revista impresa
ISSN 2542-3231 / Depósito legal pp 200602ZU2376

Maracaibo no existe: el cine zuliano versus las fuerzas del post-colonialismo

Maracaibo doesn't exist: Zulia cinema versus the forces of post-colonialism

Recibido: 05-06-23
Aceptado: 12-08-23

Alexis Cadenas

Universidad del Zulia
Maracaibo, Venezuela
alexiscadenas@gmail.com

Resumen

La expansión del capitalismo facilitó la creación de grandes imperios, basándose principalmente en lo económico. Las películas fueron parte de este esfuerzo: algunos cines nacionales se construyeron sobre la necesidad de crear un cuerpo de trabajo distinto que se enfrentara a los cines dominantes; incluso dentro de los países este ha sido el caso. Cuando las películas de una región desafían abiertamente la influencia de otra, surgen algunas preguntas: ¿Es posible definir un cine dentro de un cine nacional?, ¿qué es un cine nacional cuando una nación se extiende más allá de las fronteras de los países?, ¿podemos hablar de un cine nacional o regional cuando hablamos de un conjunto de obras que refleja profundamente las películas de otras naciones/regiones? Para esta exploración, hacemos una aproximación histórica-narrativa, analizando *La otra muerte*, *Al otro lado del mar* y *Ramón no sabe volar*, películas realizadas en el Zulia, al noroeste de Venezuela.

Palabras clave: Post-colonialismo, cine nacional, cine regional, cine zuliano.

Abstract

The spread of capitalism facilitated the creation of large empires based mainly on economics. Films were part of this endeavor. Some National Cinemas were built on the need to create a distinct body of work that stands up against more dominant cinemas. Even within countries this has been the case. When the films of a region openly defies the influence of another, some questions arise. Is possible to define a cinema within a National Cinema? What is a National Cinema when a nation is spread across countries' frontiers? Can we talk about a National or a Regional Cinema when talking about a group of films that have been deeply mirroring the films of other nations/regions? We will explore these questions using a historical-narrative approach analyzing the films *La Otra Muerte*, *Al Otro Lado del Mar*, and *Ramón No Sabe Volar*, made in the Zulia region in northwest Venezuela.

Keywords: Post-colonialism, National Cinema, Regional Cinema, Zulia Cinema.

La ciudad de Maracaibo está situada en la región zuliana, en el noroeste de Venezuela, separada geográficamente de las otras regiones por el Lago de Maracaibo, el más grande de Sudamérica e, históricamente, por las guerras de independencia del siglo XIX, que no terminaron hasta que la ciudad fue forzada a unirse con el resto del país. Sin embargo, Maracaibo no existe en los libros de cine, a menos que estén escritos en la ciudad e, incluso en esos libros sólo unos pocos mencionan a la ciudad como fuente de producción o crítica cinematográfica. La única mención que Maracaibo tiene en la literatura convencional sobre la historia del cine aparece en el libro *Film History: An Introducción* "1897, 28 de Enero. Se proyectan películas Lumière en un teatro de moda en Maracaibo, Venezuela" (Bordwell y Thompson 1994, 15)¹, y los autores ni siquiera reconocen que dos de esas películas, *Muchachas bañándose en la laguna de Maracaibo* y *Célebre especialista sacando muelas en el gran Hotel Europa*, fueron realizados en la ciudad, las primeras en el país y entre las primeras de Sudamérica.

¿Por qué nadie habla de lo que pasa en Maracaibo?, ¿acaso no es importante?, ¿ni siquiera para los autores de la ciudad?, ¿cuántas ciudades del mundo tenían películas propias en enero de 1897?, ¿qué pasó después? Esas no fueron las dos únicas películas realizadas en Maracaibo. ¿Por qué incluso en Caracas, la capital del país, se habla tan poco de esto? Estas piezas registraron a Venezuela por primera vez en el cine y, cuando fueron proyectadas, estas películas mostraron, para quienes no lo sabían, cómo es el país, según los venezolanos, los hermanos Trujillo Durán, que casualmente eran de Maracaibo. ¿Fue esta una coincidencia? Ninguna de estas preguntas es fácil de responder. Y se pueden hacer preguntas similares sobre el cine venezolano fuera del país, pero este es probablemente el primer indicio de que algunas de las respuestas que buscamos pueden encontrarse utilizando un enfoque histórico-narrativo en nuestro análisis. Solo si revisamos la aparición de los cines nacionales y de los cines regionales dentro de ellos, podremos encontrar las respuestas a algunas de las preguntas que nos hacemos.

El enfoque histórico-narrativo

Jacques Aumont y Michele Marie, en su libro *L'Analysis des films*, mencionan un enfoque narrativo (basado en temas) y un enfoque histórico para el análisis de películas. El primero, tiene en cuenta los aspectos narrativos de las películas: la historia, contada con imágenes y sonidos, y cómo se narra la historia. El segundo enfoque se ocupa principalmente de los aspectos históricos concretos de tales narrativas. Al utilizar un enfoque histórico-narrativo, intentamos comprender las narraciones de las películas que elegimos estudiar y cómo estas narraciones evolucionan con el tiempo como resultado de los cambios históricos

del contexto en el que tuvieron lugar. Comenzaremos describiendo el proceso histórico del que son producto estas películas, y luego procederemos a comprender cómo sus narrativas hicieron avanzar la conversación dentro de este proceso histórico.

El auge de los cines nacionales

Al hablar de la aparición de las naciones, Benedict Anderson (1983), uno de los autores más importantes en el tema, sostiene en su libro *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, que una de las razones de la creciente popularidad de la idea de nación fue el hecho de que, por primera vez en la historia, la gente pudo reconocer a otras personas como ellos lejos de su barrio, gracias a la difusión del documento impreso. "La convergencia del capitalismo y la tecnología impresa en la fatal diversidad del lenguaje humano creó la posibilidad de una nueva forma de comunidad imaginada, que en su morfología básica sentó las bases para la nación moderna" (Anderson 1983, p. 46).²

Para Anderson (1983, p. 6), el nacionalismo estuvo vinculado a las tecnologías mediáticas desde el principio. Primero, al documento impreso, que permite a quienes están en el poder promover en gran medida la idea de "una comunidad política imaginada"³, no una definida por hechos sociales externos y objetivos como propone su tesis principal. A medida que aparecieron nuevos medios, no sorprende que se utilizaran con las mismas intenciones, especialmente aquellos que estaban bien preparados para hacerlo, como el cine, un arma aún más poderosa en las guerras de propaganda que a veces formaba parte del otro tipo de guerras que eran necesarias para establecer y proteger esas comunidades imaginadas.

Así como los gobiernos de estas comunidades imaginadas sintieron la necesidad de enfrentarse a la influencia de otras naciones, los cines nacionales fueron parte de la confrontación y se crearon cuerpos de trabajo enteros para satisfacer esta necesidad. Muchos cines nacionales se definieron en torno o en contra de cines más influyentes, como los que reflejaban el cine francés o el cine italiano, por ejemplo, o los que resentían la influencia del cine estadounidense, usualmente llamado Hollywood.

Así como la idea de "nación" ha sido frecuentemente criticada, la pregunta acerca de qué es exactamente un cine nacional, ha sido materia de muchas discusiones. "Nación" es una noción abstracta, cuya esencia ha sido imposible de determinar... Definir 'Cine Nacional', como han reconocido tantos estudiosos, no ha sido menos difícil" (Corrigan, Mazaj y Blanco 2010, p. 906)⁴.

Stephen Crofts en su importante ensayo *Reconceptualizing National Cinema/s* explica que existen

1 Traducción del autor

2 Traducción del autor

3 Traducción del autor

4 Traducción del autor

siete tipos de cines además de Hollywood, frente al cual se definen los demás:

1) cines que se diferencian de Hollywood, pero que no compiten directamente, al dirigirse a un sector distinto y especializado; 2) aquellos que difieren, no compiten directamente *pero sí critican* directamente a Hollywood; 3) cines de entretenimiento europeos y del Tercer Mundo que luchan contra Hollywood con éxito limitado o nulo; 4) cines que ignoran a Hollywood, algo logrado por pocos; 5) los cines anglófonos que intentan vencer a Hollywood en su propio juego; 6) cines que funcionan dentro de una industria totalmente controlada por el Estado y, a menudo, sustancialmente subvencionada por el Estado; y, 7) cines regionales o nacionales cuya cultura y/o lengua se distancian del Estado-nación que los encierra. (Crofts 1993, p. 942)⁵

Los esfuerzos de los cines nacionales emergentes por luchar contra los cines nacionales dominantes han sido profusamente documentados en el pasado. Irónicamente, la misma dinámica se reproduce dentro de las naciones: Cuando una región ha desafiado abiertamente al cine nacional de un determinado país, ha enfrentado el mismo tipo de problemas que los cines nacionales emergentes frente a otros más influyentes: aislamiento, falta de respaldo financiero, prácticamente nula distribución o exhibición, exclusión de los relatos históricos profundizado, en muchos casos, por la ausencia de apoyo oficial del Estado, muchas veces porque un cine regional ni siquiera es reconocido.

Marsha Kinder, en su libro *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*, plantea que “el regionalismo es una construcción ideológica como la nacionalidad que se refiere a áreas tanto más pequeñas como más grandes que la nación” (1993, p. 14)⁶. Esta idea de regionalismo “micro” y “macro”, no está exenta de problemas, pues cuando hablamos de cine zuliano es difícil definirlo como un cine que se refiere a una parte menor o mayor de la nación, ya que un componente importante del cine zuliano son las películas dedicadas a los pueblos indígenas: el 10% de las películas registradas en los archivos de La Universidad del Zulia (Labarca y Méndez 2005, p. 53), entre los cuales, la población más numerosa, los wayuus, está repartida a través de las fronteras de Colombia y Venezuela. Sin embargo, si definimos el cine zuliano frente al cine venezolano, podríamos decir que es el conjunto de películas que tienen como base o hacen referencia a la región zuliana.

La importancia de las películas de los hermanos Trujillo Durán no es que fueran las primeras, lo cual algunos autores hoy dudan⁷, es el hecho de que los venezolanos,

zulianos en este caso, contaron su versión de la historia y se negaron a que otros fueran quienes lo hicieran. Emperatriz Arreaza, una de las investigadoras zulianas más importantes en esta materia, dice, en el prólogo del libro *La zulianidad en el cine regional*:

No serán las Leyes de Indias, ni la historia oficial, la que cuente lo sucedido. Es más, probablemente no serán sólo los vencedores los únicos que cuenten su versión de lo ocurrido, los nuevos medios de comunicación permiten que vuelva la palabra hablada, como forma primordial de expresión humana, y sobre todo, están permitiendo a los perdedores, los clases subalternas, recuperar sus voces para exponer y confrontar con su punto de vista. (Arreaza 2005, p. 5)

Sin embargo, uno de los principales problemas que tuvieron que afrontar las películas de Trujillo Durán y las siguientes para protegerse contra los cines amenazadores de otras regiones, se encontraba en el interior de las propias películas. Estas películas se parecen a las de otros países, ya disponibles en Venezuela en ese momento, películas que llevan una carga de valores post-coloniales, y cineastas que leen sus propias realidades usando esos valores como un filtro que les hace acercarse a sus propias culturas con una mirada que ya ha sido confundida y engañada.

El post-colonialismo en el cine zuliano: un germen difícil de exterminar

Al igual que aquellas enfermedades traídas por los europeos a América, los valores arraigados en la psique de los habitantes del continente después de 300 años de colonización, son difíciles de borrar o cambiar. El post-colonialismo, concepto utilizado para explicar la continuación de la influencia, violenta o no, de los colonos, después de que los colonizados ya no estuvieron bajo el dominio de los primeros, no es algo que podamos evitar fácilmente, quienes quiera que seamos “nosotros” en las ex colonias. Estos valores son parte de lo que somos, como el idioma que hablamos.

Aunque, ¿nuestra lengua hablada es realmente nuestra?, ¿quiénes somos?, ¿quiénes son los demás? Los primeros autores post-coloniales promovieron la ingenua idea de que debíamos volver a nuestros orígenes, pero, ¿cuáles?, ¿deberíamos aprender una lengua indígena?, ¿es una lengua indígena nuestra verdadera lengua? La respuesta es sencilla: no, no lo es. Incluso podríamos crear un nuevo idioma y esto no nos acercará más a nuestros orígenes. Luis Bravo, en su libro *El señor de los tristes y otros ensayos*, lo dice así:

(Con) la emancipación y el proceso de construcción de las naciones, se inicia esta modernidad nuestra interrumpida, una modernidad sin modernización

5 Traducción del autor

6 Traducción del autor

7 La única prueba que existe es una mención en un periódico local.

que nos arroja a las fronteras del mundo occidental. Una Postmodernidad interrumpida también (la nuestra) porque desde ese casi ningún lugar de la periferia somos occidentales por mucho que profundicemos las diferencias con los centros. (Bravo, 2006, p. 136)

El cine zuliano ha intentado mirar hacia adentro como lo hicieron los hermanos Trujillo Durán, pero muy poco ha hecho para evitar comprometer la lectura de su realidad a la influencia de los centros culturales dominantes. Los zulianos, casi siempre, han sido retratados como los miran los demás, incluso en las películas realizadas en la región. En muchas películas, los zulianos no hablan con su verdadero acento o este es exagerado y todos viven en el centro de Maracaibo; pero, ¿es incluso posible retratar al pueblo zuliano tal como es? Al menos el cine zuliano lo ha intentado.

La realidad representada tiene muchas limitaciones

Según el libro *La zulianidad en el cine regional*, un impresionante 77,5% de las películas registradas en el archivo de La Universidad del Zulia, el catálogo documentado más importante sobre el cine zuliano, habla de la región zuliana o su gente, y otros temas distinguiblemente zulianos (Labarca y Méndez, 2005, p. 53). Cuando Manuel Trujillo Durán decidió capturar la realidad que veía con la nueva máquina que acababan de adquirir él y su hermano, cambió para siempre la realidad que intentaba capturar, no sólo la que filmaba, sino especialmente la que quedó registrada en su película.

La máquina que usaba el señor Trujillo Durán podía registrar el movimiento, por lo que sus representaciones eran mejores que aquellas fotografías que él y su hermano tomaban en su famoso estudio de la Plaza Baralt, pero no podía registrar el color y sus rudimentarias lentes empobrecían considerablemente lo visto. No hablemos de las limitaciones de la emulsión que estaba usando, ni de su falta de experiencia con esta nueva tecnología. Quizás sea más útil hablar de las intenciones del señor Trujillo Durán. No porque sepamos lo que pensaba cuando filmaba a chicas jóvenes en la orilla del lago de Maracaibo o a un "especialista" sacando dientes en un hotel, sino porque sus intenciones determinaron sus películas de muchas maneras que podemos adivinar.

La intención detrás de una realidad representada: un elemento cohesivo

Como punto de partida, podríamos intentar responder a lo que a veces se pregunta el público del siglo XXI sobre las películas de Trujillo Durán: ¿por qué filmó a un

dentista trabajando?, ¿qué tenía de interesante una mujer completamente vestida en la playa? La respuesta parece obvia, pero no es así. Primero, podríamos decir que el señor Trujillo Durán estaba imitando las películas que veía; a pesar de su aparente diversidad, las películas de la época eran muy similares. En la película de Louis Lumière de 1895, *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (La salida de la fábrica Lumière de Lyon), vemos literalmente a los empleados saliendo de la fábrica, en *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat* (La llegada de un tren a la estación de La Ciotat, de 1896), llega un tren a la ciudad, y la mayoría de las otras películas eran parecidas a éstas: mujeres alimentando a las gallinas, bebés llorando, etc.

Todas diferentes, pero todas iguales a las de Trujillo Durán. Otra intención suya que podemos adivinar es que quería ver los mismos eventos, pero en su ciudad, Maracaibo. Esto era original, pero, ¿cuánto? Además de mostrar el mismo tipo de situaciones, usó esta tecnología de la misma manera que otros la usaron, por lo que nos preguntamos si la práctica de los hermanos Trujillo Durán fue solo el primer ejemplo de lo que estaba por venir, una larga lista de cineastas cuyas obras principalmente reflejaban las obras hechas en otros lugares. Cabría preguntarse si después de ellos hubo alguien que intentó representar a Maracaibo o a la región zuliana de otra manera. ¿Hay películas y cineastas en el cine zuliano que lo hicieron diferente? Hablemos de algunos de estos intentos, tres películas modernas de las últimas generaciones de cineastas: *La otra muerte* (1977), de Ricardo Ball, *Al otro lado del mar* (2006), de Patricia Ortega, y *Ramón no sabe volar* (2013), de Alexis Cadenas.

La otra muerte: Una cultura es testigo de su propia muerte

El premiado cortometraje del director Ricardo Ball expone muy claramente las tensiones entre los zulianos y los centros de los poderes post-coloniales y sus representantes, especialmente los del país y la región. La película habla de la muerte de un hombre y la destrucción de su barrio, pero este último no es un lugar cualquiera, pues se trata de la destrucción real de *El Saladillo*, el barrio más antiguo del centro de Maracaibo, que fue demolido casi en su totalidad por el gobierno nacional, con el apoyo del gobierno del estado Zulia, en los años setenta, como resultado de una campaña muy agresiva en pos del "progreso", financiado por el aumento de los precios del petróleo, el ingreso más importante del país y del Estado. Este puede considerarse el punto de inflexión de una tensión creciente entre quienes querían preservar lo que consideraban auténtico y quienes querían darle una oportunidad a la modernidad.

La otra muerte, de hecho, fue rodada en los restos del barrio real, enfatizando el paralelismo entre lo real y lo ficticio, o la realidad representada y la "real"; la película criticaba la destrucción de *El Saladillo* mostrando las consecuencias. Toda la película fue una protesta y la

estrategia fue ese paralelismo expresado de muchas maneras, siendo el ejemplo más importante, la muerte del hombre, Jacobo, y la muerte de su barrio, la otra muerte. La clave para entender la historia puede ser el destino común de los dos personajes principales: el hombre y el barrio, lo cual se confirma cuando en una de las escenas, una bruja le dice a Galino, nieto de Jacobo:

Los ancianos se cubren de oraciones y se pierden en esas casas podridas de soledad. Ojos viejos molestos por el polvo de las paredes. Casas construidas a partir de recuerdos. Estás vivo, pero cuando el silencio se endurezca con la noche, sentirás que tu destino es el destino de la ciudad. (Citado por Labarca y Méndez, 2005, p. 107)

El intento de Ball de retratar la ciudad y su gente es diferente al de los hermanos Trujillo Durán y otros después de ellos, porque llama la atención sobre la forma en que otros perciben la ciudad y las consecuencias de su percepción, y cómo los habitantes de la ciudad presencian esto desde dentro. Sin embargo, *La otra muerte* no propone una forma de contrarrestar las acciones de los centros de poder, como si la película asumiera la imposibilidad de este esfuerzo.

Al otro lado del mar: el lado desesperado de nosotros

Otra película que muestra una actitud similar ante las posibilidades de un cambio es *Al otro lado del mar*, cortometraje de Patricia Ortega. También radicada en el centro de Maracaibo, la película habla de la lucha de los más pobres de esos barrios por sobrevivir. Aunque el título parece referirse al lugar, no lo hace de manera directa, no hay un paralelismo obvio entre el lugar, la gente y las preocupaciones con el destino de la ciudad; la implicación es vaga y puede verse en los personajes principales: pobres, rodeados de drogas y prostitución, las mismas excusas que usaron los gobiernos regionales y nacionales para justificar la destrucción de *El Saladillo*. Los personajes de *Al otro lado del mar*, no tienen ninguna esperanza y el final de la película parece confirmarlo cuando la pequeña, tras ver a su amiga intercambiar favores sexuales por el dinero necesario para pagar su habitación, termina en la misma orilla sucia, al otro lado del mar, con su amiga, perdida hace mucho tiempo en este inframundo, y huele un poco de "pega", dando a entender que no hay mejor destino para aquellos que están atrapados en la periferia.

Un uso macabro de la luz que retrata la ciudad, quizás por primera vez, como un lugar misterioso y oscuro, casi como un laberinto de callejuelas en el que los empobrecidos apenas sobreviven a las fuerzas no identificadas que los alejan de un futuro mejor, que al parecer nunca sucederá de este lado del mar.

Ramón no sabe volar: ¿Dónde estamos?, ¿quiénes somos?

Ramón no sabe volar intenta una estrategia opuesta a la de sus antecesores. En este cortometraje de 2013, las preguntas parecen ser: ¿dónde está este lugar?, y ¿quiénes son esas personas? No es el centro de Maracaibo, aunque la atmósfera del lugar no es muy diferente: calor, como se evidencia en el sudor constante de los dos personajes principales; luz del sol; casas antiguas; el famoso puente del lago de Maracaibo cerca en la distancia, casi como un gigante somnoliento; y el acento reconocible de los personajes. En *Ramón no sabe volar* el lugar es importante solo para decir dónde no estamos como se nota en la primera escena dentro de la casa, cuando el maestro dice: "Aquí nada envejece porque todo es demasiado viejo. Si gritas es como gritar a la nada, si naces (aquí) es como si el resto del mundo no existiera", razonamiento que la joven estudiante destruye, al decir: "Acabamos de venir de allí".

El lugar y las personas de esta película son similares al lugar y a las personas de *La otra muerte* y *Al otro lado del mar*, pero parece que en *Ramón no sabe volar* avanzamos aún más en la eliminación de ellos como pertenecientes a un concreto espacio y tiempo. El lugar en esta película se parece a los lugares de las otras dos películas, pero no hay nada que nos diga dónde estamos. En la película de Ball queda claro que estamos en el centro de Maracaibo, toda la pieza trata sobre la destrucción del lugar. En la película de Ortega se puede reconocer la ciudad, aunque no está tan claro dónde se sitúan exactamente los lugares de la historia; lo mismo ocurre con la forma en que se retrata a la gente.

En *La otra muerte*, la forma de hablar de los personajes, por ejemplo, y lo que dicen, se refiere a una comunidad muy arraigada en el barrio *El Saladillo*; mientras en *Al otro lado del mar*, la gente parece apegada al lugar, pero no reconoce este hecho, simplemente vive allí, mostrando una relación más ambigua con él. En *Ramón no sabe volar* reconocen el lugar sólo para expresar lo alienados que se sienten al respecto; esta alienación sitúa plenamente la historia en un lugar que está perdiendo la batalla contra las fuerzas oscuras de los centros de poder, fuerzas claramente descritas en el ensayo de Miwon Kwon, *One Place After Another: Notes on Site Specificity*:

En el contexto actual de un orden capitalista en constante expansión, impulsado por una globalización en curso de la tecnología y las telecomunicaciones, las condiciones cada vez más intensas de indiferenciación espacial y departicularización exacerban los efectos de la alienación y la fragmentación en la vida contemporánea. El impulso hacia una civilización universal racionalizada, que engendra la homogeneización de lugares y la eliminación de las diferencias culturales, es de hecho la fuerza contra la cual Frampton propone una práctica

de Regionalismo Crítico... Si las tendencias universalizadoras del modernismo minaron las viejas divisiones de poder basadas en clases relaciones fijadas a jerarquías geográficas de centros y márgenes, sólo para ayudar a la colonización de espacios 'periféricos' por parte del capitalismo, entonces la articulación y el cultivo de diversas particularidades locales es una reacción (postmoderna) contra estos efectos. (Kwon 1997, p. 107)⁸

Ramón no sabe volar enfatiza la "alienación y fragmentación", sólo como una crítica a estos efectos pero, como las otras películas, su respuesta es una tímida reacción ante ellos.

Conclusión

Los cines regionales, especialmente los de las excolonias de todo el mundo, muestran huellas de la lucha entre estas regiones y los centros de poder que influyen en ellas, los valores postcoloniales todavía están presentes en las películas de las excolonias, y las películas realizadas en la región zuliana no son diferentes, pero los cineastas de esta región han tratado de sobrevivir a estos valores, incluso rebelarse contra ellos o, al menos comprenderlos, como lo demuestran las películas que estudiamos aquí.

Desde las primeras películas de Manuel Trujillo Durán, hasta películas más recientes de artistas zulianos como Ball, Ortega y Cadenas, todas muestran síntomas de rebelión, algunas incluso intentan dejar a un lado un contracine en el esfuerzo de proponer un enfoque fresco más allá de la dialéctica de los centros de poder y la periferia, como *Ramón no sabe volar*, que sitúa la historia fuera de los ámbitos de lo real, pero todos quedan atrapados en la discusión sobre cómo se retrata la periferia.

En todas estas películas, a veces es difícil la relación de los autores con la periferia y las dinámicas de poder que la rodean; pero esta parece ser una preocupación importante, por lo que intentan enseñar formas de abordar el problema estando conscientes y participando críticamente en la discusión, pero una generación de películas que vayan más allá en esta conversación aún está por llegar.

Referencias

Anderson, Benedict (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.

Arreaza, Emperatriz (2005). Prólogo de: *La zulianidad en el cine regional*, por Labarca, Catalina y Aminor Méndez. 5-9. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Aumont, Jacques; Michele, Marie (1988). *L'Analyse des films/Analysis of Film*. Nathan.

Ball, Ricardo (Director) (1977). *La otra muerte*. Maracaibo: La Universidad del Zulia.

Bravo, Luis (2006). *El señor de los tristes y otros ensayos*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamérica.

Bordwell, David; Thompson, Kristin (1994). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc.

Cadenas, Alexis (Director) (2013). *Ramón no sabe volar*. Maracaibo: Asociación Civil El Chivo.

Corrigan, Timothy; Mazaj, Meta y White, Patricia (2010). *Critical Visions in Film Theory*. Bedford/St. Martin's.

Crofts, Stephen (1993). "Reconceptualizing National Cinema/s." En *Critical Visions in Film Theory*, editado por Corrigan, Timothy; Mazaj, Meta y White, Patricia, 939-958. Bedford/St. Martin's.

Kinder, Marsha (1993). *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.

Kwon, Miwon (1997). "One Place after Another: Notes on Site Specificity." *Octubre* 85-110. Boston: Prensa del MIT.

Labarca, Catalina y Méndez, Aminor (2005). *La zulianidad en el cine regional*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

Lumière, Louis (Director) (1895). *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon*. Lyon: Lumière.

Lumière, Louis (Director) (1896). *L'Arrivée d'un Train en Gare de la Ciotat*. Lyon: Lumière.

Ortega, Patricia (Directora) (2006). *Al otro lado del mar*. La Habana: EICTV.

Trujillo Durán, Manuel (Director) (1897). *Celebre especialista sacando muelas en El gran hotel Europa*. Maracaibo: Trujillo Durán.

Trujillo Durán, Manuel (Director) (1897). *Muchachas bañándose en la laguna de Maracaibo*. Maracaibo: Trujillo Durán.

8 Traducción del autor.



UNIVERSIDAD
DEL ZULIA

situArte

Revista Arbitrada de la Facultad Experimental de Arte de la
Universidad del Zulia

Año. 19. N° 32_____

www.luz.edu.ve

www.serbi.luz.edu.ve

www.produccioncientificaluz.org