



UNIVERSIDAD  
DE LOS ANDES

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES  
FACULTAD DE ODONTOLOGIA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES  
BIOANTROPOLOGICAS Y ARQUEOLOGICAS  
DOCTORADO EN ANTROPOLOGÍA

**“Plaza Bolívar, Temporalidad Mítica y Espacio Cinematográfico”**

**Tesis presentada para optar al título de Doctor en Antropología.**

**Autor:**

Lic. Andrés Agustí Gómez

**Tutora:**

Dra. Jacqueline Clarac de Briceño

Mérida, febrero de 2020

C.C.Reconocimiento

## AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Jacqueline Clarac de Briceño.

A la profesora Janett Segovia, por su continuado apoyo al proyecto, desde su génesis en el taller de etnografía hasta la culminación del film.

A mi familia; Lidia, Andreina, Ignacio, Antonieta, Juana.

A mis alumnos del taller III de realización documental de la Escuela de Medios Audiovisuales ULA.

A los que hicieron posible esta tesis audiovisual con su presencia en la plaza

Al doctorado en antropología, en las personas de María Eugenia Rondón, Gladys Gordones, Lino Meneses y Carlos Sívoli por su académica y paciente complicidad con la poesía.

Al jurado evaluador de la defensa de tesis:

A la Dra. Luz Pargas y a la Dra. Fabiola Bautista por sus oportunas observaciones sobre los aspectos patrimoniales y formales de este documento así como por su generosa opinión sobre la perspectiva autoral adoptada en nuestro film. Por último pero no por eso menos importante a la Dra. Segovia por sus sinceras y elogiosas palabras de reconocimiento a nuestra tesis.

## RESUMEN

Lo que caracteriza nuestra película tesis como cine antropológico es su punto de partida: la fórmula canónica del mito, planteada por Claude Levi Strauss, (Antropología Estructural, 1954), aplicada al aspecto mitocéntrico de la Plaza Bolívar de Mérida. Situados en el ámbito experimental de la etnografía audiovisual representamos la dimensión mítica del mencionado espacio público urbano, asociándola en nuestro discurso a una temporalidad donde presente y pasado se mezclan dando lugar a un tercer tiempo “mítico” que transcurre en un espacio proyectado sobre una pantalla en la que pululan usuarios del espacio mítico inmersos en su cotidianidad, como actores de las escenas que se repiten, siempre iguales y siempre distintas. Nuestro film será un nuevo mito sobre el viejo mito de la plaza o no será.

**Palabras clave:** etnografía experimental, fórmula canónica del mito, Levi- Strauss, espacio público urbano.

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

## ABSTRAC

What characterizes our thesis film as anthropological cinema is its starting point: the canonical formula of the myth, proposed by Claude Levi Strauss, (Structural Anthropology, 1954), applied to the mythocentric aspect of the Plaza Bolívar in Mérida. Located in the experimental field of audiovisual ethnography, we represent the mythical dimension of the mentioned urban public space, associating it in our discourse with a temporality where present and past are mixed, giving rise to a third “mythical” time that takes place in a space projected on a screen in which users of the mythical space swarm immersed in their daily lives, like actors in scenes that are always repeated the same and always different. Our film will be a new myth about the old myth of the square or it will not be.

**Keywords:** experimental ethnography, canonical formula of myth, Lévi-Strauss, urban public space.

## ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	1
RESUMEN.....	2
ABSTRAC.....	2
INDICE DE IMÁGENES.....	5
INDICE DE FOTOGRAFIAS.....	5
INDICE DE PELICULAS.....	6
INTRODUCCIÓN.....	8
CAPITULO 1.....	15
1.1    Metodología.....	15
1.1.1    Definición tema problema.....	15
1.1.2    Definición tema problema:.....	25
1.1.3    Viabilidad del proyecto:.....	26
1.2    Objetivos de investigación:.....	27
1.2.1    General:.....	27
1.2.2    Específicos:.....	27
1.3    Sociología Urbana Producción social del espacio.....	27
1.3.1    Sociología Urbana: Cotidianidad.....	29
1.3.2    Historiografía urbana.....	34
1.3.3    Estructuralismo levi Straussiano.....	346
1.3.4    Antropología visual y cine etnográfico.-.....	43
CAPITULO 2.....	52
2.1    Antecedentes Justificados.-.....	52
2.1.1    Cine y ciudad: La eterna sinfonía ciudadana.....	52
2.1.2    Paradigma cualitativo para abordar el problema.-.....	58
2.1.3    Paradigma(s) interpretativo (s).-.....	64
2.1.4    Formula canónica del mito.....	76
2.1.5    Participantes.-.....	83
2.2    Procedimientos para la obtención de la información.....	84

2.2.1	Observación participante.....	84
2.2.2	Búsqueda iconográfica en archivos de bibliotecas y organismos públicos en las siguientes entidades.....	89
2.2.3	En redes sociales .....	92
2.2.4	Donaciones y aportes de carácter personal, de colecciones, albums de fotografías familiares, etc.- .....	93
2.2.5	Informantes sobre la plaza.- .....	94
2.2.6	Personal de apoyo en la obtención de información iconográfica.....	94
CAPITULO 3 .....		96
3.1	Análisis y procesamiento de datos .....	96
3.1.1	Análisis de imagen.....	96
3.1.2	Construcción del objeto sonoro .....	96
3.1.3	Elaboración de la versión final. ....	96
3.1.4	Resultados Preliminares .....	99
CAPITULO 4 .....		106
4.1	Resumen de las actividades desarrolladas en el plan de formación, productos generados en la investigación .....	106
4.1.1	Planimetría.....	106
4.1.2	Evaluación Paisajística .....	106
4.1.3	Fenología de los árboles: .....	107
4.1.4	Determinación de ángulos.....	110
4.1.5	Permisologías .....	111
4.1.6	Instalación de anclajes.....	111
4.2	Productos generados. ....	113
4.2.1	Audiovisuales. ....	113
4.2.2	Publicaciones.- .....	114
4.2.3	Participación en eventos.- .....	114
Anexos .....		116
Constancia de asesoría .....		116
Resumen Curricular de la Dra. Kathy Vieira.....		117
Créditos de realización película tesis.....		119
BIBLIOGRAFIA .....		123

## INDICE DE IMÁGENES

### INDICE DE FOTOGRAFIAS

Fotografía 1: Fotografiar y ser fotografiado.....	892
Fotografía 2: Fotografiar y ser fotografiado.....	892
Fotografía 3: Fotografiar y ser fotografiado.....	89
Fotografía 4 Anclaje mono pie con Bucare al fondo.....	1002
Fotografía 5 Anclaje Bucare detalle.....	1002
Fotografía 6: Desde la terraza del edif. el Fortín.....	1080
Fotografía 7: Bucare al fondo .....	1080
Fotografía 8: Cedro al fondo.....	1080
Fotografía 9: Iguana viendo la cámara.....	1091
Fotografía 10: Anclaje n° 1 (frente al bucare), mono pie en anclaje n°1.....	1124
Fotografía 11: Anclaje n°2 (frente al guayacán), mono pie en anclaje n°1.....	1124
Fotografía 12: Anclaje n° 4. Pared límite de la azotea del Edf. El Fortín con la avda. 3.....	115

C:\Users\Familia Rivas Rondon\Familia Rivas Rondon\Desktop\tesis2.doc - \_Toc64886513

C:\Users\Familia Rivas Rondon\Familia Rivas Rondon\Desktop\tesis2.doc - \_Toc64886514

C:\Users\Familia Rivas Rondon\Familia Rivas Rondon\Desktop\tesis2.doc - \_Toc64886515

C:\Users\Familia Rivas Rondon\Familia Rivas Rondon\Desktop\tesis2.doc - \_Toc64886516

C:\Users\Familia Rivas Rondon\Familia Rivas Rondon\Desktop\tesis2.doc - \_Toc64886517

C:\Users\Familia Rivas Rondon\Familia Rivas Rondon\Desktop\tesis2.doc - \_Toc64886518

C:\Users\Familia Rivas Rondon\Familia Rivas Rondon\Desktop\tesis2.doc - \_Toc64886519

C:\Users\Familia Rivas Rondon\Familia Rivas Rondon\Desktop\tesis2.doc - \_Toc64886520

C:\Users\Familia Rivas Rondon\Familia Rivas Rondon\Desktop\tesis2.doc - \_Toc64886521

## INDICE DE PELICULAS

1	À propos de Nice, (A propósito de Niza)	Jean Vigo	1930	Francia
2	A Bronx Morning	Jay Leyda	1931	USA
3	À Valparaiso	Joris Ivens	1962	Chile-Francia
4	Barcelona, ritmo de un día	Antonio Román	1941	España
5	Berlin, Symphonie einer Grosstadt. Berlin, Sinfonía de una Ciudad.	Walter Ruttmann	1927	Alemania
6	Berlin – Sinfonie einer Grosstadt. (Rememorando el primer documental rodado en 1927)	Thomas Schadt	2002	Alemania
7	Caracas dos o tres cosas (descartes de un film inconcluso)	Ugo Ulive	1976.	Venezuela
8	City, The. Ralph	Steiner Van Dyke	1939	USA
9	Construcción de una ciudad	Néstor Frenkel	2007	Argentina
10	Douro, faina fluvial	Manoel de Oliveira	1931	Portugal
11	El corazón de una nación	Edmundo Urrutia	1928	Chile
12	Manhatta	Strand y Sheeler	1921	USA
13	Metropolis.	Fritz Lang	1926	Alemania
14	My Winnipeg	Guy Maddin	2007	Canada

15	Moscú	Mikhail Kaufman	1927	Rusia
16	Música de Semáforos	Andres Agusti.	2017	Venezuela
17	MänniskoriStad (Symphony of a City / Stockholm: Rhythm of a City).	Arne Sucksdorf.	1947-48	Suecia
18	O'Dreamland..	Anderson L.	1956	Inglaterra
19	One-way boogie woogie	James Benning	2012	USA
20	Parque Central	Andrés Agustí.	1951	Venezuela
21	Pluie. .	Joris Ivens	1929.	Holanda
22	Rien que les heures	Marcel L'Herbier	1926.	Francia
23	São Paulo A Symphonia da Metrópole	Rodolfo Luftig y Adalberto Kemeny	1929	Brasil
24	Suite Habana.	Fernando Pérez	2003	España-Cuba
25	Tel Aviv City Symphony.	Grant Gee	2003	Gran Bretaña
26	The Man with a Movie Camera	Dziga Vertov	1929.	Rusia
27	Tishe!.	Victor Kossakovsky	2002	Rusia
28	Twenty-Four-Dollar Island.	Robert Flaherty	<u>1927</u>	USA
29	Una gran ciudad.	Joaquín Cortes.	1973	Venezuela

## INTRODUCCIÓN

Podríamos evaluar esta película tesis comparándola con la traducción de una lengua a otra, preguntándonos: ¿hasta qué punto transmite la película el contenido antropológico que la origina?, ¿puede el lenguaje de las imágenes articuladas con el sonido, recrear los contenidos de la propuesta original sin que esta pierda sentido?, desde otro ángulo, ¿qué le aporta el nuevo significante formulado en categorías espacio temporales al significado original planteado en una ecuación matemática? ¿Son las imágenes articuladas en el montaje cinematográfico una ilustración que acompaña a la palabra? O más allá.

¿Generan un conocimiento que no existía en el texto que lo origina?, si así fuese, ¿es útil para la disciplina antropológica?

Consciente de la dificultades teóricas que entrañan los temas aquí planteados, y lejos de cualquier pretensión normalizadora, nuestro proyecto posee una vocación poética, aunque el escrito que acompaña nuestra película tesis presentando el marco teórico de la misma tiene, es forzoso admitirlo, un estilo monográfico más que ensayístico. Sin embargo pretendemos obtener la indulgencia del lector de estas líneas, remitiéndolo al visionado de nuestra película, mediante un link al final de esta breve introducción, ofreciendo no obstante, dos opciones para su visualizado: de una vez al terminar este apartado introductorio y posteriormente revisar el andamiaje teórico o por el contrario optar primero por la lectura del marco teórico continuando los contenidos especificados en el índice y posteriormente ver la película, queda abierta la elección al gusto del lector.

1.- Nuestra película contemplada desde la academia se acoge lógicamente a la dualidad de perspectivas que plantea el clásico acercamiento teórico a la disciplina denominada como

antropología visual, modernamente conocida como antropología audiovisual. Por una parte la cuestión de la utilización de la imagen como medio de investigación y construcción de conocimiento antropológico, inevitablemente asociado a alguna teoría de la imagen, por la otra la reflexión sobre la materialidad y los aspectos simbólicos y estéticos de imagen como objeto de estudio para la antropología, inevitablemente asociado a alguna perspectiva teórica antropológica. Adicionalmente se producen significativas lecturas intertextuales o intersemióticas entre ambas perspectivas, como por ejemplo la de ciudad y cine y/o urbanismo y mito, es en este espacio intertextual donde tiende a ubicarse nuestro film. Nuestros paradigmas son, como teoría de la imagen, las del lenguaje cinematográfico desde una perspectiva estructural y experimental y como perspectiva antropológica la mencionada fórmula canónica del mito. Opino y de esa forma he planteado la película, que la antropología audiovisual puede plantearse enfrentar la alternativa hermenéutica de explicar o comprender, mediante la elaboración de una concordancia isotópica entre la forma del significante y la forma del contenido, estableciendo una especie de tregua en el clásico antagonismo planteado entre estos, vertebrado en la historia de la filosofía como una pugna entre idealismo y materialismo, desde una posición alineada con similares perspectivas en la postmodernidad de las ciencias humanas cuando se habla de la “mirada comprensiva” en sociología, de síntesis metodológicas entre lo cualitativo y lo cuantitativo, de rizomas y mesetas, de giros en varias direcciones, de nudos borromeos, entre otras figuras metafóricas; en relación a dicha contienda comenta Pardo L., (2001):

“En un artículo justamente célebre, el matemático y lógico Gottlob Frege sancionó el divorcio que las ciencias «del espíritu» planteaban con la dicotomía entre explicar y comprender (o entre lo nomotético y lo idiográfico), separando el territorio de la verdad (ocupado por quienes se dedican exclusivamente a

aquellos «signos» dotados de referencia o a enunciados dotados de valor de verdad) del campo del sentido (en el cual se mantienen quienes reparan en signos sin referencia o frases sin valor de verdad, como los poetas y los narradores, pero también aunque Frege no pensaba en ello- como los antropólogos, los historiadores o los filólogos).”(pág. 6)

2.- Un aspecto fundamental en el proyecto fílmico que nos planteamos realizar como tesis es que aunque la polisemia de la imagen se maneja normalmente en el cine antropológico conducida por el comentario, en nuestro film la voz expositiva o “voz en off”, como se conoce popularmente, no está planteada, presentando nuestra reflexión a partir de la capacidad enunciativa de la mirada, se trataba de “mostrar” el espacio de la plaza es decir : mostrar nuestra versión antropológica del espacio de la plaza, siendo más precisos : el aspecto mítico del espacio de la plaza renacentista, apoyándonos en la fotografía cinematográfica, la yuxtaposición rítmica de planos relacionados con una banda sonora, que puede incluir, músicas y sonidos diegéticos o no diegéticos, prescindiendo de un comentario expositivo o descriptivo.

Este proyecto se ha realizado bajo la supervisión tutorial de la Dra. Jacqueline Clarac de Briceño quien ha respaldado con su conocimiento antropológico, mi proyecto de tesis, a partir del conocimiento de mi obra etnográfica “naif “y por su empatía con el desafío que plantea lo experimental como forma de producir conocimiento. Posteriormente, dicho reconocimiento se transformó en complicidad por el abordaje que se fue desarrollando a través de los seminarios de tutor y por la configuración del tema en los avances de tesis. Debo confesar, a costa de la vulnerabilidad que me acarrearé ante algunos sectores de la academia, que por haber intuido en este proyecto una suma de subjetividades antropológicas y cinematográficas, de interpretaciones de interpretaciones, me he esforzado en obtener una verdad heurística cercana a la reflexión

hermenéutica, basada en la fórmula matemática formulada por Levi Strauss en su **Antropología Estructural**(1958):  $Fx(a) : Fy(b) \rightarrow Fx(b) : Fa-1 (y)$ , en la que mostraba la forma narrativa del mito, para construir un modelo cinematográfico del aspecto mítico del espacio urbano renacentista de la plaza, utilizándola como un laboratorio, a través de una derivación de la mencionada fórmula, planteada por el antropólogo G. Mosko:  $Fx(a) : Fy(b) \sim Fx(b) : Fy(a)$ , **The Canonic Formula of Myth and Nonmyth, 1991** que modifica el término final, manteniendo su validez matemática, redirigiéndola a una fractalidad amerindia. Este concepto moduló la praxis etnográfica en el campo atravesándola con aspectos éticos y procedimentales, posteriormente, en la habitual línea de trabajo del audiovisual, estuvo presente en la actividad de clasificación y ordenación de los resultados, pretendiendo una vez más armonizar, primero en el campo con el espacio, ahora en la silla de una máquina del tiempo, con mi pretensión teórica inicial, dentro de parámetros discursivos cinematográficos aceptables para la academia los ordené y los reordené, aceptando la transformación que esta había experimentado al encarnarse en una materialidad fotográfica y sonora en una intensa y no necesariamente concluida, (hasta su aprobación por parte del jurado evaluador), labor de edición cinematográfica.

No pretenderé desarrollar una apología de lo que hice en términos de la historia del cine etnográfico, mucho menos quitar o poner rey en el pensamiento antropológico contemporáneo. En el tramo final de mi carrera profesional, seré experimental en cine y *bricoleur* en la antropología. Propongo una reflexión abierta enfocada en la relación entre la imagen cinematográfica y la antropología, que pudiera resultar útil tanto al cineasta antropólogo como al antropólogo cineasta, en todo caso para emprender distintos caminos a los mostrados aquí.

Creo que el aporte en esta tesis a la disciplina antropológica consiste en mostrar un producto audiovisual explicando el marco teórico que lo produjo y la metodología para su

realización. Uno de los posibles logros de la película sería constituirse en un símbolo del símbolo que interpreta, (creo que Levi Strauss podría decir, siendo favorable al proyecto: un mito del mito). Inmovilizados en su anacronismo material, la plaza y la película sobre la plaza, existen en el imaginario de sus usuarios, cada vez más alejados del momento de su creación material, en la dirección irreversible del tiempo diacrónico. La isotopía que pretendo construir entre la película y la plaza reside precisamente en el carácter anacrónico de ambos dispositivos.

### **Por una hermenéutica de la mirada**

*“El antropólogo es el astrónomo de las ciencias sociales” Claude Levi Strauss, antropología estructural. (p.389)*

He escogido esta frase de Levi Strauss como epígrafe de este texto, por que hace referencia a un hecho fundamental en mi planteamiento etnológico: una episteme metaforizada en un hecho observacional, en este caso la distancia entre observador y el sujeto observado, lo observable requiere de una determinada distancia focal: un telescopio, conclusión provisional: hay que alejarse para ver mejor, distinta a la que propone la observación con un microscopio, o a la realizada con una lupa por Sherlock Holmes, podríamos añadir también al capitán Nemo, escondido para poder observar, (el atractivo del periscopio es su vínculo con el voyerismo), y por supuesto al fotógrafo con una pierna enyesada, personaje del film ” La Ventana Indiscreta”, de Alfred Hitchcock, cuyo observar, como el nuestro, tiene que ver con una circunstancia temporal añadida, (forzado por su pierna enyesada), observa la misma porción de espacio en forma continua, su campo de observación son los balcones y ventanas de los cercanos edificios frente a la ventana de la sala de su pequeño apartamento, en nuestro proyecto como parte de nuestra estrategia observadora en el espacio de la plaza hemos instalado anclajes que nos permiten colocar

la cámara exactamente en la misma posición y repetir indefinidamente un determinado encuadre, como ocurre en el personaje de Hitchcock con un límite temporal, hasta que el yeso sea retirado o algo interrumpa la observación, lo que suceda primero. Es fácil observar que cada una de estas distancias corresponde una pregunta formulada a partir de una intención, de un interés, a partir del cual se diseña el dispositivo correspondiente, (argumenta Morín que el cine y el avión nacen juntos). Cada uno de estos observadores con un instrumento inadecuado, una lupa en vez de una lente teleobjetivo, o un microscopio en vez de un periscopio, fracasaría en su intento de observación, no vería lo que debía ver, para cumplir su objetivo: hundir un barco, o mostrar la cotidianidad en la plaza..

Así podríamos pensar que existe una adecuación entre lo observado y la mirada como dispositivo de observación, comportándose como una lupa o como un telescopio, discriminando lo observable y por lo tanto lo no observable, lo que habiendo sido observado, no es significativo y se convierte en material de descarte, la toma que no se utiliza, - “el descarte enunciativo”, diría Foucault-con la que el otro haría su película, pero como el árbol que nadie oye al caer, no existe. La observación pierde una vez más su inocencia, vemos lo que queremos ver, lo que necesitamos ver, pero también en una dimensión autoral vemos lo que podemos ver, Alejandro Dumas interrogado por su madre sobre la razón de su llanto, respondía: porque tengo lágrimas. Consideramos la mirada como un principio activo, constructivo, una habilidad ciertamente susceptible de ser enseñada y que como la música depende en buena medida de una aptitud fisiológica, hay Mozarts de la visión, también cíclopes y piratas con parche negro que ven más con un ojo que con dos y siempre aciertan al pensar mal, y finalmente monjes ciegos que ven “metafóricamente”, más allá de lo que los ojos revelan, expresando una desconfianza instintiva hacia lo visible; “no es oro lo que brilla”, contrastándose con la valoración fenomenológica de la

realidad aparente; “ver para creer”,(completamente devaluada en la post- modernidad digital). El cineasta del celuloide, el último de los artesanos del siglo XX, pugna con la materialidad de su obra, como Midas, es víctima de su deseo absurdamente satisfecho, pero en vez de oro, todo lo que toca el cine se convierte en asíntota de la realidad, en una suerte de mimesis aristotélica, donde la realidad se transmuta en verdad develada, como un fantasma lo es del mundo real.

***Si desea ver la película en este punto, haga clic en el siguiente enlace:***

**<https://vimeo.com/388813449/e7dc4fad5c>**

*(De lo contrario puede continuar la lectura del marco teórico y proceder a la visualización al finalizar dicha lectura, donde encontrara un link similar.)*

www.bdigital.ula.ve

C.C.Reconocimiento

## CAPITULO 1.

### 1.1 Metodología

#### *1.1.1 Definición tema problema*

Nuestra investigación parte desde la tipificación de las características mito céntricas del espacio arquitectónico conocido como Plaza Bolívar, originariamente Plaza Mayor de Mérida y de un concepto de la sociología urbana: la producción social del espacio, Manuel Castells, (1974), Henry Lefebvre, (1974), (Alicia Lindón, 2000, 2009), asociada a su vez a la idea de cotidianidad, Ágnes Heller, (1970), De Certeau (1990), Georg Lukács, (1963), Henry Lefebvre, (1947/58, 1961, 1981).

Proponemos nuestra investigación a través del lenguaje audiovisual, seducidos por el reto experimental que propone la interpretación cinematográfica de dichos conceptos en sus dimensiones espaciotemporales. Para este objetivo utilizaremos dos paradigmas con una marcada vocación formal (no formalista) y estética (no necesariamente artística): el estructuralismo levistraussiano aplicado al **análisis del mito** expresado en la **formula canónica**, (AE.1954), y el concepto de **ritmo análisis**, de **Henry Lefebvre (1992)**.

Esperamos demostrar su afinidad isotópica al marco teórico de nuestra investigación, en el transcurso de este texto y por supuesto en el producto final: una película.

#### **Aproximación diacrónica al mitocentrismo.**

Tomando la emblemática Plaza Mayor como punto de partida para nuestra investigación sobre la centralidad del diseño actual de la Plaza Bolívar merideña, citamos algunas ideas de Richard Morse referidas al origen de la Plaza Central en la ciudad española en América:

“Algunos han hecho hincapié en que la colonización ultramarina española fue parte de un

gran proyecto imperial, hecho posible por la anterior consolidación de España como Estado nacional. El plano cuadrangular para las ciudades, que resultaba impracticable para el crecimiento irregular de las ciudades españolas bajomedievales, fue concebido para racionalizar la apropiación del vasto territorio ultramarino. La disposición geométrica simbolizaba la voluntad imperial de dominación, y la necesidad burocrática de imponer el orden y la simetría. Esta interpretación toma como paradigma del urbanismo español en ultramar el plano rectangular de Santa Fe de Granada, ciudad fundada por los Reyes Católicos en 1491, para el asedio final de los musulmanes del sur de España. Se ha querido hacer remontar las influencias de este trazado hasta la Antigüedad, principalmente a Vitrubio, muchos de cuyos preceptos sobre la ciudad ideal están presentes en las ordenanzas de colonización españolas de 1573.<sup>1</sup> También se ha argumentado que los antecedentes de Santa Fe y de las ciudades de las Indias se encuentran en el trazado regular de las ciudades medievales fortificadas del sur de Francia y el noroeste de España,

Una tercera interpretación señala hacia la creciente influencia que el Renacimiento italiano o los planos neoclásicos ejercieron sobre la edificación de las ciudades del Nuevo Mundo durante el siglo XVI y posteriormente.

Un segundo punto de vista nos recuerda que los conquistadores españoles y los colonos que les siguieron eran absolutos ignorantes en materia de urbanismo, y que difícilmente podrían haber estado al corriente del origen de los elegantes estilos antiguos, medievales o neorromanos. Sus soluciones urbanísticas eran pragmáticas: poblados mineros improvisados y enmarañados, comprimidas fortificaciones portuarias, sofocantes aldeas rurales, así como centros administrativos espaciosos y ordenados. Cuando la situación geográfica y las circunstancias lo permitían, la cuadrícula era una solución natural y simple muy del agrado de los responsables de efectuar concesiones de tierras de límites inequívocos a colonos ambiciosos y pendencieros. La

amplitud de la cuadrícula y de la plaza había sido compatible con la inmensidad de los territorios recién ganados para la Cristiandad. Algunos, incluso aventuran la hipótesis de que esta solución reflejaba la magnificencia de los lugares ceremoniales indígenas, y E. W. Palm\* sugiere que la configuración monumental de la Tenochtitlan azteca llamó la atención de los urbanistas europeos por la influencia que ejerció sobre la concepción de la «ciudad ideal» de Durero”

Por último, se ha argumentado que, mientras los colonos españoles debían ceder inevitablemente ante las circunstancias, y mientras los legisladores estaban al corriente de los precedentes clásicos, el trazado de las nuevas ciudades era, en última instancia, una forma de expresión cultural inmersa en el fundamento de la tradición. El urbanismo americano estaba en consonancia con ciertos tratados medievales españoles que, a su vez, eran herederos de la obra de santo Tomás de Aquino *De regimine principum*. Gabriel Guarda cree, de hecho, que las ordenanzas de colonización españolas de origen neovitrubiano fueron menos extensamente aplicadas que las de inspiración aristotélico-tomista. En esta argumentación se presta más atención al urbanismo como expresión de la filosofía social que a las bases funcionales o estéticas del mismo. Se nos recuerda que la fundación de una ciudad constituía un acto litúrgico mediante el cual se santificaba una tierra recientemente apropiada. La concepción urbanística era mucho más que un mero ejercicio cartográfico. Servía como vehículo para un trasplante de los criterios sociales, políticos y económicos, y como ejemplificación del «cuerpo, místico» que constituía el núcleo del pensamiento político hispano”.

Podemos señalar que en las distintas posibilidades que maneja Morse para explicar el origen del diseño de las primeras ciudades fundadas por los españoles en América, existe un punto en común, la preponderancia espacial del centro; veamos ahora la aproximación que propone André Leroi-Gourhan, en relación al simbolismo del centro en la planificación y construcción de

ciudades: Esta continuidad ideal es asegurada por el movimiento del cielo que ofrece la encrucijada de los puntos cardinales o cualquiera otra referencia astral considerada como fija. La ciudad se encuentra entonces en el centro del mundo y su fijación es, en cierto modo, la garantía de la rotación del cielo alrededor de ella. Punto central del cielo y de la tierra, ella se encuentra integrada en el dispositivo universal, cuya imagen refleja: el sol se levanta a *su* Este y se acuesta al Oeste, a distancias iguales, y sus habitantes están inducidos a pensar que, mis allá de su aureola existen unos centros menos favorecidos, muy cercanos del Oeste y del país de la sombra, o cercanos del punto de origen del sol naciente. Su Oeste y Este son el Este y el Oeste por excelencia, puesto que marcan la entrada y la salida del astro en un microcosmos totalmente humanizado y simbólico” (André Leroi Gurham, 1971. pág. 120)

“En efecto es un carácter constante del microcosmos urbano el asegurar, además de las ligazones cardinales, la del centro con el cielo. La ideología cristiana hace de esta ligazón un rasgo puramente místico, pero el lugar de la subida al cielo y de la bajada a -los infiernos corresponde con el centro del universo cristiano.”(op.cit.pág.328).



Imagen 1: Vista de Saline de Chaux, establecida en el siglo XVIII por Ledoux

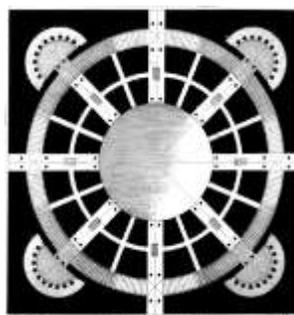


Imagen 2: Proyecto para el cementerio de Chaux, por Ledoux, inspirado del simbolismo cósmico

El arquitecto Ledoux ha llevado esta cosmogonía repensada hasta su punto extremo, soñando con conjuntos urbanos ordenados según el plano del sistema solar: “Hasta un cierto umbral la ciudad, con sus monumentos centrales, sus museos, sus jardines y su parque zoológico, continúa siendo un reflejo cósmico del universo, reflejo que se vuelve a encontrar en el hombre de las calles, en los hoteles con sus rótulos evocando las diferentes provincias o los países amigos, cuando no conquistados o conquistadores.” No hay diferencia profunda entre la ciudad Babilónica y la capital moderna, pues no es por una especie de refinamiento intelectual gratuito que una ciudad es la imagen de un mundo.” (op.cit.pág.335)

Mostraremos ahora algunas imágenes de las llamadas “**ciudades geométricas**”, definidas por José María Muzas (2011) como: “Las ciudades geométricas son ciudades planificadas desde el poder, que se expresa como tal estableciendo un orden simbólico o funcional a través de las líneas y las formas.”



Imagen 3: “La ciudad más antigua encontrada es Al Rawda (Siria) que data de 2600 a.C. y fue descubierta bajo el desierto en 1996 [1]. En la actualidad se sigue excavando.

La foto aérea es una imagen geomagnética que muestra sus restos bajo la arena. Vemos una ciudad circular, con los rasgos principales de la que siglos más tarde se llamará ciudad radioconcéntrica”.

Este tipo de ciudad se repite en Oriente Próximo y Mesopotamia durante mucho tiempo, hasta el s. VIII. Así, también se encuentra en Irán: Hamadan y Firuzabad.

El centro tiene un valor emblemático y está reservado al recinto sagrado.



Imagen 4: Hamadan



Imagen 5: Firuzabad

Tras el Medievo, el ideal del Renacimiento, inspirado en la armonía de la arquitectura clásica, ambiciona grandiosidad y belleza. Para lograrlas, donde hay un gobernador con poder absoluto (requisito político necesario), se reconstruye parcialmente la caótica ciudad medieval: trazando calles rectas y plazas, buscando simetrías.

Antonio Averlino (1400-1469), llamado Filarete, ofrece en 1465 a Francisco I Sforza, duque de Milán, el sueño urbanístico de Sforzinda, que no se llegó a construir.

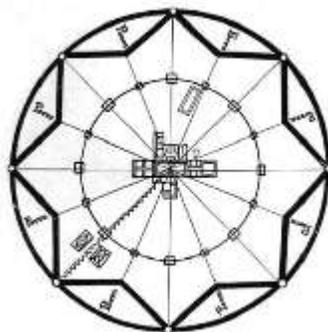


Imagen 2: Plano Cenital de Sforzinda

Sforzinda debía ser una estrella de 8 puntas inscrita en un foso circular. En sus vértices convexos tendría 8 torres y en sus vértices cóncavos, 8 puertas. Todas ellas conectarían por 16 calles radiales con la gran plaza central, sede de la catedral y la torre vigía. Tras el Medievo, el ideal del Renacimiento, inspirado en la armonía de la arquitectura clásica, ambiciona grandiosidad y belleza. Para lograrlas, donde hay un gobernador con poder absoluto (requisito político necesario), se reconstruye parcialmente la caótica ciudad medieval: trazando calles rectas y plazas, buscando simetrías.

Continuando la reflexión hacia los orígenes de la preminencia del centro en los espacios urbanos, veamos la opinión de Jan Bazant, (2008):

Si bien Alberti es el primer teórico urbano del Renacimiento, su trabajo discute las condiciones topográficas ideales para ubicar un poblado: la relación con el paisaje, algunos principios de organización, así como las condiciones económicas y de tráfico que es preciso considerar en la realización del plan. Sin embargo, la propuesta de Alberti en el sentido de tener un edificio central como una estructura monumental del poblado, se convirtió en la idea básica en la arquitectura del Renacimiento. También el concepto de una plaza central con calles radiales fue

la cristalización del pensamiento teórico, aunque se concretara siglo y medio después. En su tiempo, los proyectos de Alberti eran un patrón bidimensional de calles y plazas, y en ellos aún no se permeaban las ideas innovadoras del Renacimiento. El primero en delinear un proyecto urbano renacentista fue Antonio Filarete, cuyo tratado publicado de manera póstuma en 1464 se basa en algunas ideas de Alberti y en la vaga descripción de la utopía de Platón. Su ciudad ideal se trazaba sobre un octágono regular con ocho calles que radiaban de la plaza central. En el centro de la plaza se ubicaba una torre aislada y en su contorno la catedral, el palacio ducal y demás edificios principales. (pág.20)

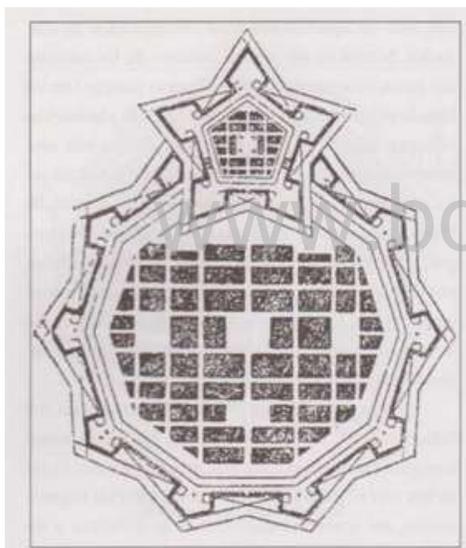


Imagen 3: Ciudad ideal según Cataneo,  
1567

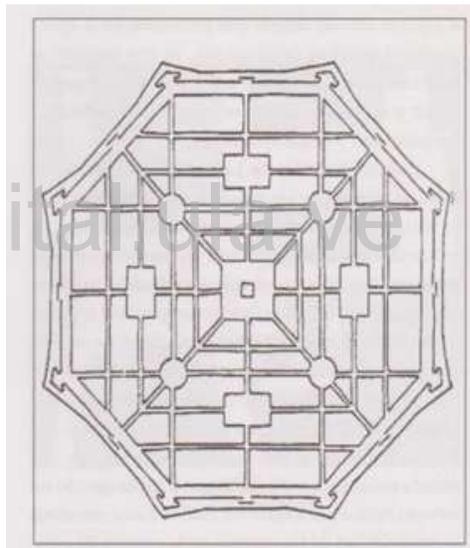


Imagen 4: Ciudad Ideal según Vasari,  
1598

No quisiéramos dejar fuera de nuestra reflexión sobre los aspectos simbólicos del espacio urbano que nos permiten el abordaje desde el mito las observaciones de Christian Norberg-Schulz, (1980), en lo que se refiere a la noción de centralidad:

En lo que se refiere a la percepción espontánea, el espacio del hombre está "subjetivamente

centrado". Sin embargo, el desarrollo de esquemas no sólo significa que la noción de centro está establecida como un medio de organización general, sino que ciertos centros están situados externamente como puntos de referencia en el ambiente circundante. Esa necesidad se deja sentir con tanta fuerza que el hombre, desde tiempos remotos, ha creído que el mundo entero estaba centrado. En muchas leyendas el "centro del mundo" se concretaba como un árbol o un pilar que simbolizaba un axis mundi vertical. (pág.21)

A través de la noción de "espacio existencial"; "El espacio es, por consiguiente, el producto de una interacción entre el organismo y el ambiente que lo rodea en que es imposible disociar la organización del universo percibido de la actividad misma" (pág. 20).

Refiriéndose más adelante a la condición de verticalidad, afirma lo siguiente:

"si la verticalidad tiene algo que sobrepasa el mundo real, las direcciones horizontales representan el mundo concreto de acción del hombre. En cierto sentido, todas las direcciones horizontales son iguales y forman un plano de extensión infinita. Por consiguiente, el modelo más sencillo del espacio existencial del hombre es un plano atravesado por un eje vertical." (Norberg-Schulz C., 1980, pág.25).

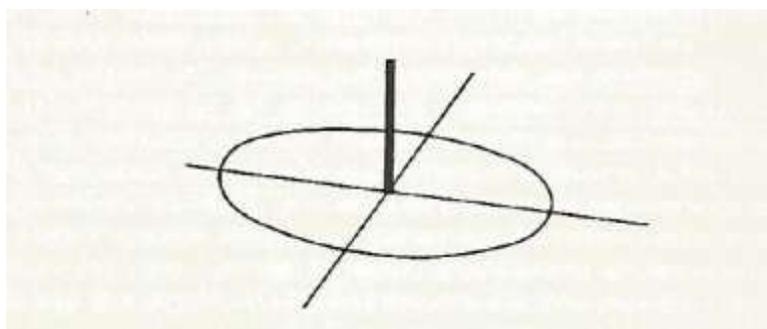


Imagen 5: Christian Norberg-Schulz. Existencia, espacio y Arquitectura. Ed.Blume. Barcelona.1980

Noción está muy significativa para nuestro análisis del espacio de la plaza, donde se plantea una organización horizontal de “extensión infinita” alrededor del eje vertical como “espacio existencial” representado por el pedestal con la estatua ecuestre de Simón Bolívar, que alcanza una altura de cerca de los 8 más.



Imagen 6: Corte lateral.-Corte realizado por el Arq. Adrián Navia

Finalizaremos esta aproximación histórica con la cita del arquitecto merideño Christian Páez Rivadeneira (1992), sobre el vínculo “ab origine” de la plaza con la centralidad renacentista:

“Este tipo de plaza que tendrá tanta fortuna en la mayoría. De los países americanos de origen hispano descende de un modelo francés, definido en la primera mitad del siglo XVII y que fue elaborado no solamente con la finalidad de embellecer las ciudades sino también de glorificar la figura de los soberanos monárquicos. El prototipo es el resultado de la conjunción de la idea renacentista de monumento y el concepto de plaza. La primera manifestación de este tipo de plaza regular con caminerías internas trazadas de ángulo a ángulo y de costado a costado de la plaza y con el monumento centralizado, lo podemos encontrar en la Place Royale construida en París en honor de Luis XIII en el 1612, hoy conocida como Place des Vosges”. (pág. 205)

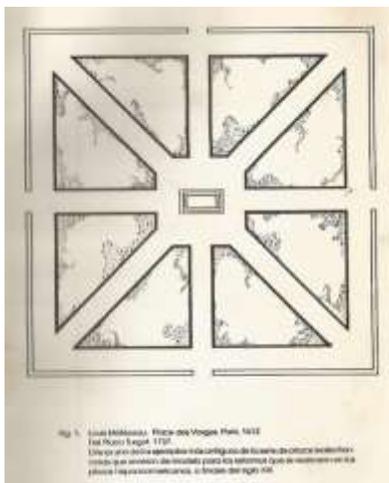


Imagen 7: Louis Metezeau. Place des Vosges, Paris, 1612.

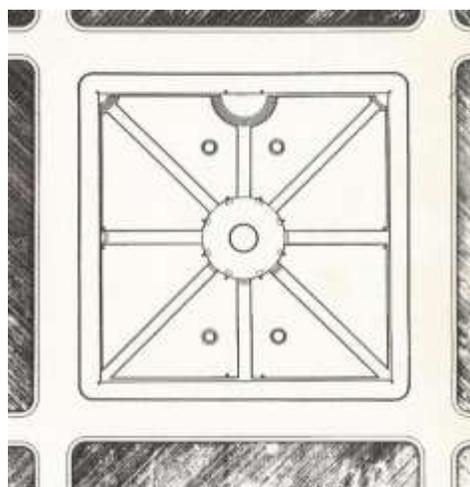


Imagen 8: plano de la Plaza Bolívar, 1930

“El Nuevo Ideal, que se configura en el siglo XIX no se propone renovar la entera trama urbana o la estructura de la ciudad colonial: al contrario, restringe su propio campo de acción a una intervención limitada en primer término a la plaza que se separa del contexto antiguo para acentuar, por contraste, la excelencia de la obra. Renace con este episodio el tema de la plaza proyectada, destinada a embellecer la ciudad pero fundamentalmente, a servir de marco al monumento centralizado;”... “La posterior repetición de ese elemental esquema, sirvió de modelo a la mayoría de plazas coloniales reformadas en el siglo XIX en toda la América de tradición hispana. (Páez C., 1992, pág. 205).

### ***1.1.2 Definición tema problema:***

Cine etnográfico, construcción de memoria colectiva

Se trata de la realización de un video etnológico\*, cualitativamente indagatorio y de vocación experimental con una duración prevista inicialmente en veinte minutos y finalmente en cincuenta, suerte de modelo reducido de la realidad, construido mediante los materiales obtenidos

en observación participante y re-construido en la edición cinematográfica sobre la **formula canónica del mito** (Levi Strauss, 1962), ritmado en el concepto de **ritmo análisis** (Henry Lefebvre, 1992), sobre la producción de cotidianidad en el espacio público de la Plaza Bolívar de Mérida. La observación participante desarrollada en el correspondiente trabajo de campo planteado estrictamente en los límites espaciales de la plaza, cuya duración estimamos en unos dos años, desde el comienzo de los estudios preliminares a mediados del 2017, el abordaje de campo de manera sistemática desde enero del 2018, hasta su presentación como tesis. Adicionalmente a las imágenes realizadas durante dicha observación, incluiremos en la fase de edición de nuestro video, una selección de imágenes de la plaza de distintas épocas y procedencias, desde su existencia como plaza mayor hasta la contemporaneidad; grabados, fotografías y videos recopilados, mediante la pesquisa historiográfica y etnohistórica; personales, institucionales, turísticas, para finalmente componer un texto audiovisual de carácter transdisciplinar.

Con esta experiencia nos proponemos aportar de manera general a la reflexión sobre el paradigma de la construcción social de la mirada expresada en el discurso audiovisual, como herramienta de análisis de la realidad y de manera particular a la construcción de la memoria histórica de la ciudad de Mérida.

### ***1.1.3 Viabilidad del proyecto:***

Buena accesibilidad al sujeto, costos moderados, dos años de ejecución. La actual inflación económica ha sido un importante obstáculo para el financiamiento del proyecto y de no solucionarse a corto mediano plazo, lo será aún más para su culminación.

## 1.2 Objetivos de investigación:

### 1.2.1 General:

Generar comprensión de la dimensión mítica del espacio público urbano conocido como Plaza Bolívar de la ciudad de Mérida, elaborando un discurso cinematográfico, como “modelo reducido de la realidad”, (Levi Strauss,1962), que incluya solo imágenes y sonidos registrados durante nuestro trabajo de campo, editados de acuerdo a la *fórmula canónica del mito*, (Levi Strauss,1954), ritmados mediante la edición cinematográfica en sincronía con la banda sonora que, a su vez incluiría varias piezas musicales y corales basadas en elementos tanto del folclore merideño como del paisaje sonoro de la plaza, , prescindiendo de cualquier otro texto expositivo, tales como entrevistas o comentarios en off, que podrían alejar la lectura del aspecto mítico que queremos representar en nuestro discurso.

### 1.2.2 Específico:

- a) Contribuir a fortalecer el patrimonio historiográfico de la Plaza Bolívar de Mérida
- b) Contribuir al debate y al desarrollo teórico de la etnografía.
- c) Innovar la metodología etnográfica mediante el uso del audiovisual.
- d) Ofrecer una lectura privilegiada del transcurrir cotidiano en la plaza Bolívar de Mérida a los usuarios de las numerosas Plazas Bolívar a lo largo y ancho del país, así como en otros países bolivarianos.

## 1.3 Sociología Urbana Producción social del espacio.

Tomamos como referencia inicial a Manuel Castells, relativizado en el amplio contexto teórico propuesto por los autores de “Pensar lo Urbano”, (2000) y posteriormente destacando su mención a la dimensión mítica del concepto urbano, de su libro, “La Cuestión Urbana”, (1974):

La discusión al interior de la sociología urbana parece una polémica que enfrentó naturalistas y culturalistas colocando a partidarios de la denominada cultura material (condiciones objetivas) contra los defensores

de valores y símbolos, (condiciones subjetivas)) en tanto que determinantes de la forma espacial urbana. Sin embargo, entendemos que se trata de un aspecto teórico tradicional en el contexto de las ciencias sociales: la problemática Cultura-Naturaleza. (Peñalver L., Pargas L., y Aguilera O., 2000, Pág.49).

Por otra parte, la imposibilidad de encontrar un criterio empírico de definición de lo urbano no es más que la expresión de una vaguedad teórica. Esta imprecisión es ideológicamente necesaria para connotar, a través de una organización material, el mito de la modernidad.

Por consiguiente, y en espera de una discusión propiamente teórica del problema, más que hablar de urbanización, trataremos del tema de la producción social de formas espaciales.

En el seno de esta problemática, la noción ideológica de urbanización se refiere al proceso a través del cual una proporción significativamente importante de la población de una sociedad se concentra en un cierto espacio, en el cual se constituyen aglomeraciones funcional y socialmente interdependientes desde el punto de *vista interno*, y en relación de *articulación jerarquizada (red urbana)*. (Castells M., 1974. pág.26).

De esta forma:

“En las formulaciones de Castells opera en primer lugar un cambio en las denominaciones del objeto de estudio, de lo urbano se pasa a la denominación del espacio (o como señala el autor; del análisis de la ciudad se pasa al análisis del espacio)”. En segundo lugar, la construcción del objeto está situada dentro de una problemática teórica diferente, social e históricamente constituida, lo cual significa

una ruptura epistemológica con respecto al conjunto de investigaciones realizadas por la sociología urbana. Esta problemática teórica no es otra que la del materialismo histórico en su variante estructuralista. (Peñalver L., Pargas L., y Aguilera O., 2000. Pág.90).

Más adelante, los autores de “Pensar lo urbano” refiriéndose a dicha variante estructural advierten del riesgo que podría acarrear superponer formalismo y empirismo, por la elaboración de un sujeto real separado de un sujeto teórico, señalan sin embargo que Castells toma en cuenta esa posibilidad al señalar que no existe una teoría general sino la “elaboración de conceptos que permiten estudiar situaciones particulares y definidas. (Peñalver L., Pargas L., Aguilera O. 2000. Pág.91).

www.bdigital.ula.ve

### **1.3.1 Sociología Urbana: Cotidianidad.**

Nuestro acercamiento a la cotidianidad parte de la estrategia *bricoleur* hemos tomado metáforas espacios temporales de varios autores de la práctica del hacer que otorgan espacialidad y corporeidad al concepto: conjuntos de acciones protagonizadas por grupos de individuos.

Iniciemos pues, nuestra reflexión sobre el tema con la siguiente cita tomada de su libro “Sociología de la vida cotidiana de Heller A. (1991): “la vida cotidiana es el conjunto de actividades que caracterizan la reproducción de los hombres particulares, los cuales, a su vez, crean la posibilidad de la reproducción social”. (pág.19).

“Por lo tanto, la vida cotidiana de los hombres nos proporciona, al nivel de los individuos particulares y en términos muy generales, una imagen de la reproducción de la sociedad

respectiva, de los estratos de esta sociedad. Nos proporciona, por una parte, una imagen de la socialización de la naturaleza y, por otra, el grado y el modo de humanización” (Heller A. 1991, pág.20).

Me parece importante destacar para nuestro proyecto el aspecto diacrónico de la cotidianidad, que la autora resalta en el siguiente párrafo:

“El resultado será diverso si, por el contrario examinarnos la vida cotidiana no desde el punto de vista de los rasgos comunes, sino desde el de la relativa continuidad” ..... “Es decir, la vida cotidiana también tiene una historia. Y esto es cierto no sólo en el sentido de que las revoluciones sociales cambian radicalmente la vida cotidiana, por lo cual bajo este aspecto ésta es un espejo de la historia, sino también en cuanto los cambios que se han determinado en el modo de producción a menudo (y tal vez casi siempre) se expresan en ella antes de que se cumpla la revolución social a nivel macroscópico, por lo cual bajo este otro aspecto aquella es un fermento secreto de la historia.” (Heller A. 1991, pág.20).

De Georgy Lukács, quien fue maestro de Agnes Héller, y para concluir esta breve referencia autoral, me parece importante la siguiente cita, tomada del prólogo a la mencionada obra de Agnes Heller:

“...En mi *Estética* –en la que he intentado mostrar de qué modo la posición estética tiene su base ontológica en el terreno de la espontaneidad de la vida cotidiana, pero cómo sin embargo, para poder realizar su nueva fisonomía histórico-social, debe ser (consciente o inconscientemente) sometida -por un camino que naturalmente también está socialmente determinado- a transformaciones cualitativas fundamentales ya sea de

contenido o ya sea formales-, yo he escogido este camino. Poner de relieve con fuerza semejantes tendencias evolutivas significa precisamente intentar demostrar de qué modo esta importante forma de la genericidad humana puede surgir, necesariamente, sólo sobre este terreno y cómo de tal modo este terreno, precisamente en el proceso de su radical devenir-otro, revela sus rasgos más propios y más específicos. No se puede negar que con tal metodología aunque puedan destacar plásticamente determinados rasgos esenciales de la vida cotidiana, sin embargo, no se está en condiciones de exponer la totalidad de su ser específico”... Gyorgy Lukács, *Budapest, enero de 197*. (Heller A., 1991, pág.13)

Otra referencia imprescindible en este tema se encuentra en la obra de Michel de Certeau (1996): Este ensayo está dedicado al hombre ordinario. Héroe común. Personaje diseminado. Caminante innumerable. Al invocar, al principio de mis relatos, al ausente que les da comienzo y necesidad, me pregunto sobre el deseo a partir del cual representa el objeto imposible. A este oráculo confundido con el rumor de la historia, ¿qué le pedimos que haga creer o nos autorice a decir cuando le dedicamos la escritura que antes se tributaba como homenaje a las divinidades o a las musas inspiradoras?...

...El número tiene lugar, el de la democracia, de la ciudad, de las administraciones, de la cibernética. Es una multitud flexible y continuo tejido apretado como tela sin desgarrones ni zurcidos, una multitud de héroes cuantificados que pierden nombres y rostros al convertirse en el lenguaje móvil de cálculos y racionalidades que a nadie pertenecen. Ríos de cifras de la calle. (De Certeau M., 1996, pág. 3).

Donde adicionalmente extraemos este comentario, responsable (con algunos otros cómplices) de nuestro planteamiento de “objeto sonoro”, para la construcción de la banda sonora de nuestro film:

“En fin, en estos cuentos mismos, los efectos, retruécanos y "figuras" de estilo, las aliteraciones, inversiones y juegos de palabras participan también en la recopilación de estas tácticas. Son asimismo, pero más discretamente, los museos vivientes, marcas de un aprendizaje. La retórica y las prácticas cotidianas se pueden definir igualmente como manipulaciones internas en un sistema, el de la lengua o el del orden construido. Los "giros" (o "tropos") inscriben en la lengua ordinaria los ardidés, desplazamientos, elipsis, etcétera, que la razón científica ha eliminado de los discursos operativos para constituir sentidos "propios". Pero, en estas zonas “literarias” donde los han rechazado (como en el sueño en que Freud los reencuentra), permanece la práctica de estos ardidés, memoria de una cultura. Estos giros caracterizan el arte del habla popular. Tan vivo, tan perspicaz para reconocerlos en el narrador y en el merolico, el oído de un campesino o el de un obrero sabe descubrir en una manera de expresar una manera de tratar el lenguaje recibido. Su apreciación divertida o artística se refiere también a un arte de vivir en el campo del otro. Distingue en estos giros del lenguaje un estilo de pensamiento y de acción: modelos de prácticas.” (De Certeau M., 1996, pág. 29).

También el autor Bajtín nos comenta sobre la dimensión sonora de la plaza: “El papel de los «pregones» en la vida de la plaza y de la calle era enorme. Aludían a aspectos muy variados. Cada mercadería: alimentos, bebidas o ropas, poseía un vocabulario propio, una melodía y una entonación características, es decir, su propia figura verbal y musical. [...] Es importante recordar que no sólo la propaganda era verbal y proclamada a voz en grito, sino que también los anuncios, bandos, ordenanzas y leyes, etc., se ponían en conocimiento del pueblo por vía oral. En la vida

cultural y cotidiana, el papel del sonido y de la palabra hablada era mucho más importante que en nuestros días, esta época de la comunicación radial. [...] La cultura de la lengua vulgar era en gran medida la de la palabra proclamada a viva voz al aire libre, en la plaza y en la calle. Los gritos ocupaban un lugar de suma importancia dentro de la cultura de la lengua popular” (Bajtín M. 1988, pág. 164).

Pese a la desaparición del ágora griega, sin embargo, el foro romano o las plazas medievales y renacentistas conservarán en parte su significado como espacios públicos (en oposición al ámbito controlado de la casa privada), y seguirán constituyendo la localización de una multiplicidad de funciones y formas de publicidad. De modo significativo, las plazas medievales y renacentistas mantuvieron la función de foro para la libre transacción, circulación y concurrencia; pero, además la plaza se iría convirtiendo en un escenario para todo tipo de espectáculos públicos, de manera que toda una cultura popular se desplegó en el ámbito de las plazas, en las que era posible asistir a representaciones teatrales, corridas de toros, torneos, carreras, así como escuchar a cantantes de cuentos o charlatanes, e incluso presenciar ejecuciones. (Burke P., 2005, pág. 170-171)

Sin embargo en el devenir diacrónico de la ciudad señala Sennett R. (2002) en: El declive del hombre público. “En fin, la plaza ruidosa, que era el foco de la interacción popular, se convirtió en el escenario monumental de una observación impersonal entre extraños. En ese sentido, –si la publicidad se asocia a la presentación en público y a la escenificación entre extraños bajo códigos de expresión convencionalmente compartidos– las plazas siguieron constituyendo un lugar de auto escenificación en común, sólo que cada vez más basada en la observación silenciosa de otros, ante quienes se deambula anónimamente. Por lo demás, el caminar por la calle, para experimentar el placer de la observación en medio de extraños, se fue convirtiendo en una actividad social de

creciente importancia; de ese modo, las calles y los parques atrajeron progresivamente esa función de posibilitar paseos y encuentros espontáneos”. (pág. 128-130).

Por último en esta imprescindible referencia autoral y temática:

“Mi intención no apunta directamente a la constitución de una semiótica. Consiste en sugerir algunas maneras de pensar las prácticas cotidianas de los consumidores, al suponer de entrada que son de tipo táctico. Habitar, circular, hablar, leer, caminar o cocinar, todas estas actividades parecen corresponder a las características de astucias y sorpresas tácticas: buenas pasadas del "débil" en el orden construido por el "fuerte", arte de hacer jugadas en el campo del otro, astucia de cazadores, capacidades maniobreras y polimorfismo, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros.” (De Certeau M., 1996. pág. 4)

### ***1.3.2 Historiografía urbana***

A partir de la utilización en nuestra producción audiovisual a través de la pesquisa del imágenes, grabados, fotografías, video, del espacio central asociado a la fundación de Mérida, conocido como Plaza Mayor hasta nuestra contemporaneidad como Plaza Bolívar, a través de la historiografía tradicional asociada a la “gran narrativa”, pero también la “micro narrativa” relacionada al retrato de la gente común en su cotidianidad, tradicionalmente en las páginas de los álbumes de fotografías familiares y modernamente expuesto en las denominadas “redes sociales”, como parte del “régimen escópico “, de nuestra contemporaneidad.

### ***1.3.3 Estructuralismo levistraussiano***

En una estrategia dialéctica, vamos a introducir ahora en nuestro análisis el pensamiento de dos importantes críticos de Levi Strauss, el primero Jacques Derrida (1966), en un texto clásico en las ciencias sociales, vinculado al tránsito hacia el post estructuralismo: “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”:

“En contraposición al discurso epistémico, el discurso estructural sobre los mitos, el discurso mito-lógico debe ser él mismo mitomorfo. Debe tener la forma de aquello de lo que habla. Es eso lo que dice Lévi-Strauss en “**Lo crudo y lo cocido**”, del que quisiera ahora leer una extensa y hermosa página:

“Efectivamente, el estudio de los mitos plantea un problema metodológico por la circunstancia de no poder conformarse al principio cartesiano de dividir la dificultad en tantas partes cuantas se requiera para resolverla. No existe, en el análisis mítico, un verdadero término, no existe unidad secreta alguna que se pueda aprehender al cabo del trabajo de descomposición. Los temas se desdoblan hasta el infinito. Cuando cree uno que los han desenredado unos de otros y que los mantiene separados, es sólo para constatar que vuelven a soldarse, en respuesta a solicitudes de afinidades imprevistas. Por consiguiente, la unidad del mito es sólo tendencial y proyectiva, no refleja nunca un estado o un momento del mito. Fenómeno imaginario implicado por el esfuerzo de interpretación, su papel es el de dar una forma sintética al mito, e impedir que se disuelva en la confusión de los contrarios. Se podría decir, pues, que la ciencia de los mitos es una anaclástica, tomando este antiguo término en el sentido amplio autorizado por la etimología, y que admite en su definición el estudio de los rayos reflejados junto con el de los rayos rotos. Así, este libro sobre los mitos es, a su manera, un mito.

*Afirmación que se repite un poco más adelante (CLS.1969. pág 20):*

“Como los mitos mismos, por su parte descansan en códigos de segundo orden (dado que los códigos de primer orden son aquellos en los que consiste el lenguaje), este libro ofrecería entonces el esbozo de un código de tercer orden, destinado a asegurar la traducibilidad recíproca de varios mitos. Por ese motivo no sería equivocado considerarlo un mito: de alguna manera, el mito de la mitología”.

Es, pues, aquí donde el «bricolage» etnográfico asume deliberadamente su función mitopoética. Pero al mismo tiempo, aquél hace aparecer como mitológico, es decir, como una ilusión histórica, la exigencia filosófica o epistemológica del centro. (Derrida J., 1966, pág. 25).

\* Conferencia pronunciada en el College international de la Universidad Johns Hopkins (Baltimore) sobre «Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre», el 21 de octubre de 1966. Traducción de Patricio Peñalver en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.

Veamos ahora un texto de Paul Ricoeur sobre el estructuralismo como método, en un aspecto fundamental: la relación diacronía sincronía, aparecido en español con el título, “Estructura y hermenéutica”

“La historia es más bien responsable de los desórdenes que de cambios significativos; Saussure \*lo enuncia claramente:

"Los hechos de la serie sincrónica son relaciones, los hechos de la serie diacrónica, acontecimientos en el sistema. Consiguientemente, la lingüística es en primer lugar sincrónica, y la diacronía solo es comprensible como comparación entre los estados anteriores y posteriores del sistema. La diacronía es comparativa; por eso, depende de la sincronía. Finalmente, los acontecimientos solo son aprehendidos al ser realizados

en un sistema, es decir, al recibir de un aspecto de regularidad. El hecho diacrónico es la innovación surgida de la palabra (de una sola, de algunas, poco importa), aunque "convertida en hecho lingüístico". (Saussure, 1949. pág. 140)

Comprendámonos bien: no adjudico al estructuralismo, como algunos de sus críticos, una oposición pura y simple entre diacronía y sincronía. Levi-Strauss, en este aspecto, tiene razón al oponer a sus detractores (Antropología Estructural, pp. 101,103) el gran artículo de Jakobson sobre los "Principios de la fonología histórica", donde el autor disocia expresamente sincronía y estática. Lo que importa es la subordinación, no la oposición, de la diacronía a la sincronía. Para la comprensión hermenéutica, el problema es esta subordinación. La diacronía sólo es significativa por su relación la sincronía, y no a la inversa. (Ricoeur P., 1975. pág.123).

En cuanto a la transposición del modelo lingüístico en antropología estructural continúa Ricoeur P., (1975):

"Sin embargo, Levi-Strauss debe reconocer que la correlación entre cultura y lenguaje no está suficientemente justificada con el rol universal de lenguaje en la cultura. El mismo recurre a un tercer término para cimentar el paralelismo entre las modalidades estructurales del lenguaje y de la cultura: "No hemos caído suficientemente en la cuenta de que lengua y cultura son dos modalidades paralelas de una actividad fundamental. Me refiero, en este punto, a ese huésped presente entre nosotros, aunque nadie haya pensado invitarle a nuestros debates: el espíritu humano" (pág. 81).

Este tercero, mencionado de este modo, plantea graves problemas; dado que el espíritu

comprende al espíritu, no solo por analogía de estructura, sino por recuperación y continuación de los discursos particulares. Ahora bien, nada garantiza que esta comprensión dependa de los mismos principios que los de la fonología. La empresa estructuralista me parece, pues, perfectamente legítima y al abrigo de toda crítica, mientras conserve la conciencia de sus condiciones de validez, y, por lo tanto, de sus límites. En toda hipótesis es cierto que la correlación no debe buscarse "entre lenguaje y actitudes, sino entre expresiones homogéneas, ya formalizadas, de la estructura lingüística y de la estructura social" (Ricoeur P., 1975. pág.82).

Con esta condición, y solo con esta, concluye Ricoeur P., (1975): "se abre el camino a una antropología concebida como teoría general de las relaciones, y al análisis de las sociedades en función de los caracteres diferenciales, propios de los sistemas de relaciones que los definen a unos y otros" (pág. 110)

Me parece que Ricoeur no niega la posibilidad de una isotopía entre caracteres de distintos sistemas de relaciones, solamente saca fuera del juego al "espíritu humano"; para finalizar la aparición de Ricoeur, citaré las conclusivas frases finales de un dialogo entre él y Claude Levi Strauss, donde además, participaron las siguientes personas por orden de aparición : Jean Conilh, Fierre Hadot, Jean Cuisenier, Jean Lautman, Rostas Axelos, Jean-Pierre Faye, Mikel Dufrenne, Marc Gaboriau, publicado con el nombre de "Respuestas a algunas preguntas:

*"Paul Ricoeur.- Tal vez podamos entendemos, precisamente, respecto al campo en el que desemboca su propia obra. ¿Forma parte su filosofía de sus motivaciones personales, pasajeras e impuras? ¿O cree que existe una filosofía estructuralista vinculada al método estructural? En el primer caso, su obra sería filosóficamente neutra, y nos dejaría, de ese modo, ante la responsabilidad de tener que elegir, asumiendo nuestros propios costes y riesgos...*

**Claude Lévi-Strauss.** —No, sería hipócrita por mi parte pretenderlo; pero, en este caso, no hablo ya como el hombre de ciencia que trato de ser cuando intento resolver problemas etnológicos, sino como un hombre formado en el ámbito de la filosofía, y que necesariamente sigue siendo aún algo filósofo. Una vez hecha esta aclaración, confieso que la filosofía que implica, a mi modo de ver, mi investigación se encuentra completamente a flor de tierra. Es la más limitada de las concepciones que usted mismo esbozó en su estudio cuando se preguntó por la orientación filosófica del estructuralismo y terminó señalando que podían concebirse varias. No me asustaría si se me demostrase que el estructuralismo desemboca en la restauración de una especie de materialismo vulgar. Pero, por otra parte, sé lo suficientemente bien que esa orientación se contrapone al movimiento del pensamiento filosófico contemporáneo como para no dejar de adoptar con respecto a mi trabajo una actitud de desconfianza: leo la señalización y me prohíbo a mí mismo avanzar por el camino que indica...

**Paul Ricoeur.-** *Diría, más bien, que esta filosofía implícita forma parte del campo de su trabajo, el cual me parece una forma extrema del agnosticismo moderno. Para usted, no hay «mensaje». No hablo en el sentido de la cibernética, sino en el kerigmático. Parece encontrarse en la desesperación del sentido; pero se salva gracias a la idea de que, aunque la gente no tiene nada que decir, al menos lo dice tan bien que su discurso puede someterse al estructuralismo. Salva usted el sentido; pero se trata del sentido del no sentido, del admirable ordenamiento sintáctico de un discurso que no dice nada. Creo que conjuga el agnosticismo con una hiperintelección de la sintaxis Por ello, resulta a la vez fascinante e inquietante.”(op.cit., pág.455)*

Desde otro ámbito del pensamiento francés contemporáneo con Levi Strauss y para finalizar este segmento, es necesario revisar la proposición de Roland Barthes (1964), cuando

dice lo siguiente:

“El objetivo de toda actividad estructuralista, tanto si es reflexiva como poética, es reconstruir un "objeto", de modo que en esta reconstrucción se manifiesten las reglas de funcionamiento (las "funciones") de este objeto. La estructura es pues en el fondo un simulacro del objeto, pero un simulacro dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere así, ininteligible en el objeto natural. El hombre estructural toma lo real, lo descompone y luego vuelve a recomponerlo; en apariencia es muy poca cosa (lo que mueve a decir a algunos que el trabajo estructuralista es "insignificante, carente de interés, inútil, etc."). Sin embargo, desde otro punto de vista, esta poca cosa es decisiva; pues entre los dos objetos o los dos tiempos de la actividad estructuralista, se produce algo nuevo, y esto nuevo es nada menos que lo inteligible general: el simulacro es el intelecto añadido al objeto, y esta adición tiene un valor antropológico, porque es el hombre mismo, su historia, su situación, su libertad y la resistencia misma que la naturaleza opone a su espíritu. Vemos pues por qué hay que hablar de actividad estructuralista: la creación o la reflexión no son aquí "impresión" original del mundo, sino fabricación verdadera de un mundo que se asemeja al primero, no para copiarlo, sino para hacerlo inteligible. Este es el motivo de que pueda decirse que el estructuralismo es esencialmente una actividad de imitación, y en este aspecto, propiamente hablando, no hay ninguna diferencia técnica entre el estructuralismo

científico de una parte, y la literatura en concreto, el arte en general, de otra: ambos proceden de una mimesis fundada no en la analogía de las sustancias (como en el arte llamado realista) sino en la de las funciones (que Lévi Strauss llama homología). (pág.295).

Y más adelante en una inevitable referencia al montaje cinematográfico, prosigue Barthes R., (2003):

“La actividad estructuralista comporta dos operaciones típicas: **recorte y ensamblaje**. (nuestro subrayado) Recortar el primer objeto, el que se da a la actividad de simulacro equivalente a encontrar en el fragmentos móviles cuya situación diferencial engendra un determinado sentido; el fragmento en sí carece de sentido, pero es tal que la menor variación aportada a su configuración produce un cambio del conjunto; un cuadrado de Mondrián, una serie de Pousseur, un versículo del Mobile de Butor, el "mitema" en Levi Strauss, el fonema en los fonólogos, el "tema" en determinado crítico literario, todas estas unidades (sea cual sea su estructura íntima y su extensión, muy diferentes según los casos) sólo tienen existencia significativa por sus fronteras: las que les separan de las otras unidades actuales del discurso (pero ése es un problema de ensamblaje), y también las que les distinguen de otras unidades virtuales, con las que forman una determinada clase que los lingüistas llaman paradigma “. (pág.297)

Confrontemos ahora lo dicho por Barthes R., (2003), con un fragmento del “Finale” del “El Hombre Desnudo” de Claude Levi Strauss: “Por lo que atañe a los gestos y a los objetos, todos

los observadores han advertido con razón que el ritual les asigna una función que se agrega a su uso práctico y que a veces lo suplanta: gestos y objetos intervienen “*in loco verbi*”, remplazan palabras. Cada uno connota de manera global un sistema de ideas y representaciones; utilizándolos. El ritual condensa en forma concreta y unitaria procedimientos que, sin ello, habrían sido discursivos. No hace gestos, pues, no manipula objetos como en la vida corriente, para obtener resultados prácticos derivados de operaciones en cadena, unida cada una a la precedente por un nexo de causalidad. El ritual pone gestos y cosas en lugar de su expresión analítica. Los gestos ejecutados, los objetos manipulados son otros tantos medios que el ritual se otorga para evitar hablar....

Esta observación se encuentra en el acto con una paradoja. Pues de hecho el ritual habla mucho...

.....Pero aquí también se abstendrá uno de buscar lo que dicen esas palabras rituales, para limitarse a la única cuestión de saber cómo lo dicen. Pero a este respecto se impone una doble verificación y se aplica tanto a la elección y a la manipulación de los objetos como a la ejecución de los gestos. En todos estos casos el ritual recurre constantemente a dos procedimientos, por un lado la **fragmentación**, por el otro la **repetición**.” (pág. 606)

y para finalizar concluye Barthes R., (2003):

“El simulacro así edificado no devuelve el mundo tal como lo ha tomado, y la importancia del estructuralismo reside ahí. En primer lugar, manifiesta una categoría nueva del objeto, que no es ni lo real ni lo racional, sino lo funcional, vinculándose así a todo un complejo científico que se está desarrollando en torno a investigaciones sobre la información. En segundo

lugar y sobre todo, saca a plena luz el proceso propiamente humano por el cual los hombres dan sentido a las cosas. ¿Es esto algo nuevo? En cierta medida, sí; evidentemente en ninguna época el mundo ha cesado de buscar el sentido de lo que se le da y de lo que produce; lo que es nuevo es un pensamiento (o una "poética") que busca, más que asignar sentidos plenos a los objetos que descubre, saber cómo el sentido es posible, a qué precio y según qué vías. Incluso podría decirse que el objeto del estructuralismo no es el hombre rico de ciertos sentidos, sino el hombre fabricante de sentidos, como si en modo alguno fuese el contenido de los sentidos lo que agotase los fines semánticos de la humanidad, sino únicamente el acto por el que se producen estos sentidos, variantes históricas, contingentes. Homo significans: éste sería el nuevo hombre de la investigación estructural". (pág.300)

#### **1.3.4 Antropología visual y cine etnográfico.-**

La antropología en su desarrollo histórico fue constituyéndose como ciencia particular elaborando explicaciones de la "otredad cultural" a partir de la constitución de una imagen, de un modelo de quienes consideraba objetos de su estudio. La imagen figurativa, en tanto representación o simulación del mundo exterior, aparece como un elemento recurrente en la elaboración del discurso antropológico, a punto tal que podríamos considerarla como uno de sus rasgos característicos y particulares. Su utilización contribuyó a diferenciar la antropología de las demás ciencias del hombre y a los antropólogos de otros científicos, construyendo así su propia imagen. De la misma forma como el cine perdió su lugar exclusivo y hablábamos de un cine

antropológico (Cassetti) es igualmente cierto que la proyección antropológica de la imagen en el ser humano promueve la existencia de una antropología de la imagen.

Belting H., (2002), nos recuerda: Aunque la etnología occidental se ha interesado en este sentido por las imágenes de los otros, ahora se dirige hacia su propia cultura, y se pregunta por las condiciones bajo las cuales “el imaginario individual (como podría ser el sueño) circula con el imaginario colectivo (como podría ser el mito). (pág., 37)

Cine y antropología constituyen actualmente dos campos diferenciados de conocimiento con puntos de contacto, desencuentros y reconciliaciones pero que comparten ante todo un mismo origen histórico: los cambios en el modo de producción, el desarrollo tecnológico experimentado por Europa durante el último cuarto del siglo XIX que permitió la aparición de una gran cantidad de innovadores aparatos técnicos, entre ellos el cinematógrafo y como señala Morín desplegando una filosofía del objeto técnico, establecida mediante la sugestiva comparación entre el cinematógrafo y el avión, es muy eficaz para proponer una lectura antropológica sobre tradiciones imaginarias que auspician el dispositivo, prefigurándolo: los ángeles, Ícaro, del lado de los artefactos voladores, la duplicación de la realidad en como la gran pretensión positivista, del lado del cinematógrafo. Sus predecesores; Muybridge, Marey y Démeny le dan el mismo valor que el microscopio para el anatomista.

“Así, la transformación fantástica y la transformación material de la naturaleza y del hombre se entrecruzan y se turnan. El sueño y el utensilio se encuentran y se fecundan. Nuestros sueños preparan nuestras técnicas; máquina entre las máquinas, el avión ha nacido de un sueño. Nuestras técnicas mantienen nuestros sueños; máquina entre las

máquinas, el cine ha sido atrapado por lo imaginario.” (Morín E., 2001, p.186)

Actualmente podemos hablar de una antropología visual dividida por lo menos en tres vertientes:

“La antropología visual, por su parte, congrega al menos tres tipos de actividad: la investigación etnográfica basada en el uso de técnicas de registro audiovisuales, el uso de estas técnicas como modo de escritura y publicación y, por último, el estudio de la imagen en sentido amplio (artes gráficas, fotografías, películas, vídeo), en tanto que objeto de investigación”. (Augé M., Colleyn J. P., 2005, pág. 75).

Para nuestro trabajo de tesis nos convocan las primeras dos opciones, en primer lugar la investigación etnográfica, basada en la observación, en segundo lugar la organización de dicha información a través de la edición cinematográfica en un determinado modo de escritura y publicación:

“Los efectos de conocimiento no sólo son vehiculados por los contenidos sino también por los sonidos, las imágenes, las técnicas y el estilo. Como el escritor, el documentalista cuida su sintaxis, busca la expresión adecuada, trabaja el ritmo, el relato, la emoción: el estilo, en suma. Realizar un filme documental es un arte discursivo que implica centenares de opciones: elegir en la realidad los detalles significativos, dejar otros en la sombra, encuadrar, cortar, pegar, reestructurar, graduar los colores, mezclar los sonidos, etc. Aunque la frontera entre ficción y documental sea difusa, ya que toda la película está construida, el pacto narrativo

propuesto por el realizador a los espectadores no es el mismo cuando se trata de una obra inventada que cuando se sitúa ante una realidad tratada desde una perspectiva particular. En el primer caso, la creación concierne a la totalidad del objeto fílmico; en el segundo, se aplica al tratamiento de un objeto que puede aprehenderse de mil maneras”. (Augé M., Colleyn J. P., 2005, pág. 76).

En relación a la inscripción de la imagen en los discursos de sobriedad presentes en el cine desde predecesores como; Muybridge, Marey y Démeny que le otorgaban el mismo valor que el microscopio para el anatomista Edgar Morin, (2001) comentaba:

“Sin embargo, aunque el género pedagógico se opone al filme fantástico, utiliza el mismo lenguaje. Es este mismo lenguaje implicado en las <<formulitas mágicas>> del que permite a Schuhl examinar un cine abstracto, no en el sentido de Hans Richter, sino como instrumento del pensamiento filosófico. Ese lenguaje realiza la unidad de los contrarios en la síntesis eisensteiniana y permite igualmente la diferenciación y fijación de los contrarios: Es un lenguaje total y polifuncional. “. (pág.166).

Retomando nuestra respuesta a la pregunta de André Leroy Gurham, sobre la existencia de un cine etnológico: si, entretanto exista una pregunta etnológica y admitiendo dicha pregunta como condición previa y suficiente de existencia del cine etnológico, nos colocamos inicialmente en la reflexión sobre la mirada indagatoria (bien claro, provista de un utillaje metodológico, es decir, capaz de articular preguntas), como un dispositivo

potencialmente hermenéutico.

En su libro comenta Alonso L. (1998):

“.....gran parte de las distorsiones de nuestras miradas sobre la realidad social surgen *de* nuestra incapacidad *de* reconocer que la mirada *es* singular, concreta y creadora y, por eso, nos empeñamos *en* utilizar reglas y rutinas prefabricadas que están diseñadas para organizar formalmente los datos secundarios de la observación antes que aceptar que toda mirada sobre la realidad es un acto de selección, de construcción y de interpretación que *se* hace desde un sujeto en un contexto. Mirada que es anterior, y posterior, al trabajo *de* organización técnica de las utilidades operacionales. (pág.17).

En referencia a la mencionada “organización técnica de las utilidades operacionales”, nos encontramos con cámaras, grabadores, micrófonos, programas de edición de imagen, conceptos técnicos para referirnos a procesos como mezcla de sonido, corrección de color, etc.

He encontrado en reiteradas ocasiones tanto personalmente como en referencias textuales, una justificada preocupación por la dificultad que entraña el manejo de la terminología y el conocimiento adicional que presupone la audiovisualidad antropológica, incluyendo el trabajo etnográfico audiovisual en sus diferentes fases. Me imagino que se podría comparar a mi temor como cineasta frente a los textos antropológicos y la necesidad de articularlos en mi trabajo como cineasta. Afortunadamente hay algunos ejemplos a los que podemos echar mano para ayudarnos a afrontar esta dilemática situación, rápidamente puedo

mencionar a Jean Rouch, un antropólogo francés que toma una cámara o en Jorge Prelorán un arquitecto argentino que se convierte en etnógrafo.

La pregunta que nos planteamos: ¿Cómo filmar etnográficamente lo que Manuel Delgado describe como? :

“.....un dominio de la dispersión y la heterogeneidad sobre el que cualquier forma de control directo era difícil o imposible y donde multitud de formas sociales se superponían o secaban, haciendo frente mediante la hostilidad o la indiferencia a todos los intentos de integración a que se las intentaba someter. Un crisol de micro sociedades el tránsito entre las cuales podía ser abrupto y dar pie a infinidad de intersticios e intervalos, de «grietas», por así decirlo. Como Wirth nos hacía notar, una ciudad es siempre algo así como una «sociedad anónima», y, por definición, una sociedad anónima «no tiene alma»,” de igual manera que mucho después Lefebvre escribiría que «*lo urbano* no es un alma, un espíritu, una entidad filosófica».' ¿Acaso no era la ciudad expresión de lo que Darwin había llamado la *naturaleza animada*, regida por mecanismos de *cooperación automática*, una simbiosis impersonal y no planificada entre elementos en función de su posición ecológica, es decir un colosal sistema biótico y subsocial” (Delgado M., 2003. pág. 28).

Podríamos decir que lo urbano es un principio de incertidumbre, nunca inmóvil, la situación como sujeto, la puesta en escena Goffmaniana, el interaccionismo simbólico, donde las coordenadas espacio temporales juegan un papel crucial y a partir de la cuales se puede inferir la

posibilidad del acontecimiento, efímeras solidificaciones que se preservan en la posibilidad etnográfica, continua Delgado:

“George Simmel había llegado a apreciaciones parecidas en el marco de la sociología alemana de principios de siglo, planteándose el problema de cómo capturar lo fugaz de la realidad, esa pluralidad infinita de detalles mínimos que la sociología formal renunciaba a captar y para cuyo análisis no estaba ni preparada ni predispuesta. Para Simmel la sociología debía consistir en una descripción y un análisis de las relaciones formales de elementos complejos en una constelación funcional, de los que no se podía afirmar que fueran resultado de fuerzas que actuaban en un sentido u otro, sino más bien un atomismo complejo y altamente diferenciado, de cuya conducta resultaría casi imposible inferir leyes generales. De ahí una atención casi exclusiva a los procesos moleculares microscópicos que exhiben a la sociedad, por decirlo así, *statu nascendi*, «solidificaciones inmediatas que discurren de hora en hora y de por vida aquí y allá entre individuo e individuo.”(Delgado M., 2003, pág. 29)

Un sujeto complejo que requiere planteamientos amplios y holísticos, desarrollo de técnicas cualitativas de investigación, para cualificar el anonimato de los espacios urbanos, dotarlos de una interpretación al dárselos al usuario, proponemos en nuestro proyecto una primera organización a través de una lógica de lo concreto:

“Toda clasificación es superior al caos; y aun una clasificación al nivel de las propiedades sensibles es una etapa hacia un orden racional. (Levi Strauss C., 1962, pág. 35).

Esta opción nos permite establecer taxonomías sensibles del usuario del espacio de plaza en funciones espaciales y temporales a partir de varias escalas y diferentes asociaciones rítmicas, sincrónicas y asincrónicas:

“El tiempo y el espacio sociales deben ser también distinguidos según la escala. El etnólogo utiliza un «macro tiempo» y un «micro tiempo», un «macro espacio» y un «micro espacio». Con toda legitimidad, los estudios estructurales extraen sus categorías tanto de la prehistoria, la arqueología y la teoría difusionista, como de la topología psicológica fundada por Lewin o la sociometría de Moreno”.( Levi Strauss C., 1954, pág.311)

Por fin en la confección de modelos estructuralmente isomórficos con la realidad, modelos que puedan superar la confusión que produce el caos, reducible al orden por la vía de la heurística estocástica o en nuestro caso por la del mito. ¿Modelo explicativo o modelo interpretativo?

La complejidad aparente del tejido público urbano hace plausible la utilización de paradigmas heurísticos:

“Un ejemplo de las aportaciones guía que pueden deparar las nuevas corrientes de la física en el estudio de la actividad social en espacios públicos lo tenemos en los trabajos de Dirk Helbing y su equipo sobre la actividad peatonal (cf. Helbing y Monás et al., 1996). En cualquier caso, el análisis del espacio público sería uno de aquellos en que sería más pertinente la aplicación de métodos de investigación inspirados en la cibernética y el análisis de sistemas complejos. (Gutiérrez y Delgado M., 1998).

Pero esa coherencia deseable y accesible al pensamiento racional tiene una naturaleza relacionada con la contingencia y una condición de fragilidad que acecha perpetuamente al ser humano, al que de todas formas las ciencias sociales trataran de explicar a través de la descripción de sucesos relacionados como causa o efecto de otros sucesos. Comenta Manuel Delgado que la vida social en los espacios públicos:

“...se caracteriza no tanto por estar ordenada, como por estar permanentemente ordenándose, en una labor de Sísifo de la que no es posible conocer ni el resultado ni la finalidad, porque no le es dado cristalizar jamás, a no ser dejando de ser lo que hasta entonces era: específicamente *urbana*, es decir, organizada a partir y en torno a la movilidad”

Creo que uno de los valores agregados de esta tesis sería la de constituirse como un aporte a la problemática relación entre la antropología y el cine, elaborando una nueva pregunta desde la de André Lirio Gurham:

¿Es posible un cine etnológico latinoamericano?

Concluiré con una cita de Marc Piauxt referida a lo específico de la audiovisualidad como tarea en su libro *Antropología y Cine* (2000): "... los antropólogos deberían de trabajar más el lenguaje de la imagen y su utilización, lo cual los haría entrar sin duda en una antropología diferente: los enfoques propuestos en la antropología visual parecen necesitar una reconsideración de la disciplina en su conjunto". (pág. 315).

## CAPITULO 2

### 2.1 Antecedentes Justificados.-

#### 2.1.1 Cine y ciudad: *La eterna sinfonía ciudadana*

Emparentados en la pasada modernidad, la ciudad en su dimensión urbana tiene en el cine su mejor posibilidad de reconocimiento en su condición espiritual e imaginaria. El alma, más allá de la extensión o el número de habitantes, señalaba Spengler (*La decadencia de Occidente*) es la condición sine qua non para que una ciudad pueda ser considerada como tal. La ciudad y lo urbano se ubicaban sin dificultad en la mejor literatura de ensayo: Walter Benjamín, la mejor poesía Baudelaire, la mejor música y por supuesto el cine produjo obras maestras en un ámbito documental algunas muy cerca del cine etnográfico, en otras como inspiración para movimientos y estilos donde la ciudad era escenario de tramas y personajes que le otorgaban una categoría “infraestructural” para la producción de determinadas estéticas.

Según Román Gobern (1969), comenta como era el cine visto en la ciudad:

“...el cine de los hermanos Lumiere Se exhibía en ferias y parques, en barracas de madera y ante un público popular. Su origen recuerda, por muchos motivos, el nacimiento anónimo de la poesía medieval, cantada por los juglares. Arte nómada y plebeyo, no tardó en asentarse en las principales ciudades, integrándose en los programas de algunos cafés-concierto franceses y *music halls* ingleses o americanos. Esto ocurría entre 1898 y 1902.” (pág.52)

El cine que entendió perfectamente esa condición imaginaria de la ciudad y la relacionó con su propia condición espiritual fue el denominado cine experimental, dando lugar a un subgénero del cine documental denominado “Sinfonías urbanas”, podemos citar algunos de sus

principales antecedentes:

El trotamundos brasileño Alberto Cavalcanti, que había debutado en 1923 como escenógrafo de Marcel L'Herbier y que en 1926 realizó *Rien que les heures*, cinta impresionista sobre un día de la ciudad de París, entre el amanecer y la medianoche, interrumpida periódicamente por primeros planos de un reloj que señala la hora. En Alemania, la tendencia documental estuvo representada por Walter Ruttmann, tráfuga del cine abstracto que influido por Vértov canta en imágenes a la capital alemana durante la primavera en *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (1927), cuya acción, al igual que en el film de Cavalcanti, transcurre desde la calma del amanecer hasta el caos de la noche berlinesa. (Gubern R., 1969.pag 305).

Desde el texto de otro historiador y teórico del cine: Jean Mitry (1986), tomamos de su obra Historia del Cine Experimental:

Mientras que el film de Flaherty *Twenty four dollars Islandes* un poema sobre la ciudad de Nueva York, su arquitectura, sus edificios, sus avenidas, en donde domina la mirada del pintor buscando en la fuga de las perspectivas alguna configuración abstracta, *Manhatta*, aunque muy original en las tomas y en la elección de sus angulaciones, se interesa más por la vida de las gentes, particularmente del pequeño barrio neoyorquino. La visión del poeta cede su lugar a la comprobación del reportero. Por desgracia el film de Paul Strand no obtuvo un éxito comercial de acuerdo con su categoría. Debido sobre todo a la influencia de los "Cine poemas" realistas de Dziga Verlov y de la *Symphonie einer Grosstadt* (Sinfonía de una gran ciudad) de Ruttmann, se hicieron notables esfuerzos en los

Estados Unidos para tomar conciencia de una manera realista y objetiva de las condiciones de existencia en las ciudades americanas. (pág.263)

En el ámbito del moderno cine documental norteamericano y desde la perspectiva de la teoría del paisaje podemos destacar la obra de James Benning a través del artículo de Muguero C., (2010):

“El Benning cineasta dedica meses a explorar el territorio antes de elegir el lugar preciso donde colocará la cámara. Una vez elegida esa porción de terreno, planta el trípode como si levantara una estancia, como si no hubiera más lugar que ese lugar, con la idea de permanecer allí, mirando, el tiempo que sea necesario. Cuando deja de filmar, el lugar que ha ocupado junto a la cámara queda como un territorio hollado, un lugar al que volver. Una casa a la que regresar. Y efectivamente, Benning vuelve con frecuencia a muchos de los lugares desde los que alguna vez filmó un plano. Simplemente para volver a mirar. Y veces, ocasionalmente, también para volver a capturar nuevas imágenes. (pág.189)

Así mismo de James Benning destacaremos su conexión con las matemáticas en la entrevista editada por Diego Brodersen, especialmente significativa para nuestro proyecto estructurado sobre una expresión algebraica:

“Es cierto que he estructurado algunos films siguiendo ciertas reglas; por ejemplo, la duración de los planos de Natural History está planteada a partir de los dígitos del número pi, lo cual da como resultado una extraña aleatoriedad que nunca había intentado hacer antes. Fue casi un juego con el montaje basado en mi fascinación por los números irracionales. Pero creo que la principal manera en la cual la matemática afecta la manera en

la que hago mis películas tiene que ver con la comprensión de que hay maneras elegantes de demostrar ciertos conceptos, como la demostración de que la raíz cuadrada de dos es uno de los catetos de un triángulo rectángulo. Esa elegancia es la que busco cuando hago una película, hallar la solución más simple y elegante para un problema”. (Brodersen D., 2017)

Con referencia a la escuela documental inglesa tematizada en la ciudad nos informa Mitry J. (1986):

“Tras los esfuerzos realizados por *Film Crown Unitantes* y durante. La última guerra, varios jóvenes críticos, entre los que se encuentran Lindsay Anderson y Karel Reisz, alentados por el "British Film Institute", reanudaron el cine documental de John Grierson, Basil Wright y Humphrey Jennings, creando, paralelamente a la rebelión contra el orden establecido por los "jóvenes enfurecidos" (*Angry Young Men*), un movimiento que se proponía establecer un cine libre, fuera de toda coacción tanto formal como moral o política. La acción comenzó con *Wakefield Express* de Lindsay Anderson (1953), documental sobre la vida de Una ciudad provinciana reflejada en su periódico. Siguieron, del mismo Lindsay Anderson, *Thursday's Children*(1955), sobre la reeducación de los niños sordomudos, y *O Dreamland* (1956), documental sobre un parque de atracciones.” (pág. 165).

En la relación cine ciudad en un plano antropológico me parece imprescindible la reflexión

de Manuel Delgado quien desde varios ángulos establece conexiones temáticas y bibliográficas que evidencia el conocimiento profundo del tema y fueron muy valiosas para inspirar e informar nuestra investigación:

Por ello, una etnografía de los espacios urbanos debería reclamar, asimismo, su precedente y su modelo en la cámara frenética de Dziga Vertov, aquel cineasta soviético que, en los años 1920 y como contribución al ánimo de las vanguardias, aspiró a captar «la vida de improviso» por medio del método del *cine ojo* con el objetivo de obtener "el estudio científico-experimental del mundo visible". Como se sabe, Vertov, quienes le imitaron entonces -los ya mencionados creadores de «sinfonías urbanas»: Oliveira, Cavalcanti, Kaufman, Ruttmann, Vigo...- y más tarde -Mekas, Wiseman, Van der Keuken-, se dedicaron a recorrer las calles de las ciudades a la captura de acontecimientos con frecuencia de aspecto banal, llevando al paroxismo la percepción estupefacta, aguda, apasionada, impaciente, candorosa que Baudelaire atribuía al *flaneur*, merodeador incansable en busca de *iluminaciones*. Para Vertov, la obra cinematográfica se presentaba como el estudio acabado de un campo visual que es la vida, cuyo montaje es la vida y cuyos decorados y actores. (Delgado M., 2003, pag.119)

En una cinematografía rusa contemporánea tematizada en la ciudad hay que mencionar a Víctor Kossakovsky, con *Tishe*, que significa en ruso: "calla", un film realizado desde las ventanas de su apartamento en San Petersburgo durante el transcurso de un año.

Una variante estática de *El Hombre con la cámara* porque, a diferencia de la película de Vertov *Tishe!* está planteada a partir de un único punto de vista. Vertov recorre la ciudad y establece vínculos entre su movimiento y el de sus habitantes, inspecciona las posibilidades visuales que ofrece la cámara para enfatizar un ojo mecánico que llega donde el ojo humano es

incapaz. Una exaltación del ritmo que Kossakovsky detiene para proyectar la mirada sobre una única calle, pero que a su vez también extrae imágenes insólitas. (Sureda M., 2006. pág.186).

### **Así mismo experiencias como las de Sergei Loznitsa**

El modelo de realismo del cineasta bielorruso, basado en la búsqueda constante de la imagen esencial y la investigación en el montaje, encuentra en su película de *foundfootage*: *Blocade* (Блокада, 2005) su continuación natural. A través de la selección del material visual y del trabajo de montaje de la banda sonora, un trabajo en el que adapta el sonido a la cualidad de las películas, envejeciéndolo para que acompañe unas imágenes que muestran las huellas del paso del tiempo fijadas en el celuloide, renunciando al recurso de voz en *off* y apostando por un sonido ambiental que refuerza la presencia de la imagen, una opción que huye de la tendencia expositiva, Loznitsa muestra una particular apropiación estilística de las imágenes que se filmaron del Sitio de Leningrado durante la Segunda Guerra Mundial, intentando recrear un retrato emotivo y colectivo, manteniéndose fiel a su estilo ilustran, en sus películas, un mosaico de impresiones sobre el mundo, sin diálogos ni actores. Unas imágenes ancestrales que parecen surgidas del cine de los orígenes, creando la ilusión de que la realidad se manifiesta por primera vez ante los ojos del espectador. El uso de un montaje visual y acústico, influenciado por la composición musical, les permite realizar películas que se escapan de la recepción puramente intelectual para convertirse en experiencia emotiva y sensorial, a través de su particular combinación de imagen y sonido. (Sureda M., 2006. pág.185)

Como en el caso de Benning, Loznitsa busca el ritmo a partir de la combinación de planos de distintas duraciones para crear un conjunto armónico y es precisamente la duración de cada uno de los planos lo que el cineasta calcula a partir del número áureo:

“Yo me sirvo de las matemáticas para mi trabajo. Todo es matemáticas, yo hablo de frecuencias, etc., las mates son el medio para describir, es un medio muy abstracto y yo me sirvo de este método. Las mates están abiertas, absolutamente abiertas a la interpretación. Existen muchas reglas que se pueden utilizar cuya base son las estadísticas. Las mates son para mí un medio de descripción. (Sureda M., 2006, pág.183)

En Latinoamérica las sinfonías de ciudad tuvieron su aparición con Sao Paulo, a Symphonia da Metropole, de Adalberto Kemey y Rudolf RexLusting, Brasil, (1929), El corazón de una nación 1928 de Edmundo Urrutia (Chile), en Venezuela Caracas dos o tres cosas (descartes de un film inconcluso), Ugo Ulive, 1969 (Venezuela), más recientemente Andrés Agustí con Parque Central (1995) y Música de Semáforos (2017).

### **2.1.2 Paradigma cualitativo para abordar el problema.-**

«L'héritage de Lévi-Strauss est moins une école ou un mouvement que l'ouverture d'un espace de problèmes et une certaine façon de les poser, moins une lignée qu'une brèche dans la pensée. »\* Vincent Debaene. "Oeuvres"

\*“La herencia de Levi Strauss es menos una escuela o un movimiento, que la apertura de un clase de problemas y de una determinada manera de enfrentarlos, menos una herencia que una brecha en el pensamiento”.

Los planteamientos y conceptos estructuralistas formulados por Claude Levi Strauss, son fundamentales en mi proyecto cinematográfico; el bricolaje, la formula canónica sobre la estructura del mito, el concepto de modelo reducido de la realidad, entre otros, me proporcionaron

un puente entre la naturaleza inconsciente del pensamiento humano y la producción de estructuras lógicas a partir de la aceptación del valor posicional de los signos, asumido como una línea de investigación, apoyada por nuevos caminos de la matemática, la cibernética o la teoría de los juegos. Así pues, hemos utilizado en nuestra investigación una suerte de patente de corso transdisciplinaria una perspectiva bricoleur: etnografía, fenomenología, enfoques historiográficos, etnometodología, y como intérpretes: la formula canónica del mito y el ritmo análisis de Henry Lefevre, unidos en la música como elemento portador de sentido y provisto de dimensión temporal, en cine Crithian Metz, Eisentein, Comolli. Por el hecho de provenir del cine me encuentro un poco al margen de las clásicas controversias epistemológicas que sacuden las ciencias sociales, soy naturalmente un bricoleur “naif” , que le presta tanta atención al discurso como al trabajo de campo, admitiendo que no hay una sola manera de hacer las cosas, proponiendo un resultado más que un camino, adecuado para mí y mi circunstancia, no necesariamente recomendable para otro como totalidad, parcialmente tal vez, matices, como dice **Denzin** uno de mis guías metodológicos y de quien tomos estas ideas: “Todos somos bricoleurs interpretativos atrapados en el presente, trabajando contra el pasado a medida que nos movemos hacia un futuro político intenso y desafiante”(pág.34).

Dentro del panorama de teorías donde se mueve la investigación cualitativa, nuestro proyecto se mueve hacia el estudio cualitativo, etnográfico y la representación de la vida cotidiana en un ámbito local (Denzin). Añadiendo inmediatamente que teniendo en cuenta que la forma en que el mercado ha cosificado la etnografía, no es posible estar tan seguro de lo que es la etnografía, (otra razón para ser experimental). Comenta Jameson (1990, pág.166), citado por Denzin, que la etnografía es mucho más que el registro de la experiencia humana, un nuevo texto etnográfico produce nuevas versiones de la realidad y enseña a los lectores a incorporar esta mirada del mundo

social. “Por último si bien el campo de la investigación cualitativa se define por constantes rupturas y quiebres, nuestro proyecto tiene un centro, que se encuentra a su vez, en movimiento: el compromiso humanista con la justicia social, puesto en acción a la hora de estudiar el mundo social desde la perspectiva del individuo en interacción.”(Déniz, pág.36).

Ahora bien la investigación antropológica se nutre principalmente de información recogida en el campo en un nivel que se denomina comúnmente etnográfico, cuyo método resulta distinto según la orientación desde donde se formule, por otra parte cada situación requeriría de un método.

Comenta Vasiliachis.

“La recolección y análisis de datos que permitan capturar la complejidad de la realidad social suponen para Strauss (1989: 10) tres requisitos: 1) que esa interpretación y recolección estén guiadas por interpretaciones sucesivas realizadas durante la investigación, 2) que la teoría sea conceptualmente densa –con muchos conceptos y relaciones entre ellos– evitando caer en la simplicidad, y 3) que el examen de los datos sea detallado, intensivo y microscópico, con el objeto de exhibir la maravillosa complejidad que yace en ellos, detrás y más allá de ellos” (Vasiliachis, estrategias de investigación cualitativa, pág.30)

La recolección de datos, en su análisis y en el informe final, no son técnicas neutrales, están influenciadas por el sustrato ontológico y las capacidades cognitivas orientadas por un interés humano, su mayor fuerza y su mayor debilidad, (Patton2002:276) citado por Vasiliachis. Sin duda mis habilidades como cineasta y fotógrafo me han determinado en la aproximación a mi sujeto, facilitándome el manejo técnico de un lenguaje audiovisual, cuya complejidad podría distanciar a quienes no han tenido ese entrenamiento, Pero la técnica cinematográfica no puede

explicar por si sola un determinado acercamiento a lo antropológico. La cámara y después más todavía la edición representan la mirada, (sobre todo en un sentido epistemológico) de alguien con una provisto de alguna posición filosófica y existencial, no necesariamente concientizada, inevitablemente practicada, alguien más o menos capaz de desarrollar una capacidad de inmersión en la cotidianidad de la situación seleccionada mediante una concepción interactiva de la investigación, podría decir además de un deseo de interpretar lo social en la práctica real.

En mi caso siento que hago antropología desde el cine y no podría hacerlo de otra forma. Una vez más ahora desde el contexto de las definiciones operativas utilizamos la investigación cualitativa para comprender un contexto particular en el que los participantes actúan y la influencia que este contexto ejerce sobre sus acciones.

### **El campo en la plaza, obertura.-**

Es evidente que el comportamiento de los usuarios de la plaza ha cambiado a través de los años, su indumentaria, sus gestualidades, el acceso al pedestal, antes custodiado por cadenas. Esa percepción del cambio en un determinado lapso temporal es una característica esencial de la plaza. En todos los testimonios que recogimos se mencionaba dicha transformación como una pérdida, refiriéndose a atributos relacionados el deber ser del ciudadano: el debido respeto a la estatua, vinculado al estado actual del país. Aunque la entrevista, como dato, no forma parte del informe final, (en este caso del film), por estar basado en gestualidades, acciones, ritmos, al comienzo del trabajo en el campo se realizaron entrevistas exploratorias a sempiternos personajes de la plaza como una presentación del proyecto y del equipo, en un ritual de entrada al campo, hablándoles de una película de la Universidad de los Andes sobre la plaza, que iba a llevar un tiempo relativamente largo de investigación.

Revisando estos materiales hoy, un año después, nos sobrecoge el hecho de que algunos de estos personajes ya no están, la dimensión marmórea, vinculada materialmente al mausoleo, permanece incólume e indiferente frente a los humanos avatares de los usuarios de la plaza, constituyéndose un referente inmutable (o casi) como referencia de una cultura material y espiritual, que nos recuerda un poco a la de una fotografía, detenida en nuestro tiempo, no exenta totalmente del deterioro y la degradación material, sin embargo exhibiendo una inmovilidad conectada temporalmente con una duración que excede con mucho la de un ser humano, asociando lo fotográfico a dicha inmovilidad marmórea, el “punctum” (Barthes dixit), de la plaza es un monumento al deber ser: valentía, amor a la patria, expresados en dos cualidades mínimas: centralidad y verticalidad. La constatación de múltiples temporalidades fue el descubrimiento de la exploración teórica del “ritmo análisis” de Henry Lefebvre. No porque no lo hubiera utilizado intuitivamente en mis trabajos anteriores como cineasta, sino porque ahora después de esa aprehensión racional del fenómeno, podía manejarlo con mayor precisión. Sin embargo y esto es muy importante para una precisión metodológica: la práctica y la reflexión teórica se alimentan como dos líneas paralelas, la experiencia o si se quiere: lo experimental, ofrece resultados si se trabaja con rigor técnico y conceptual. Después de leer y escribir viene el fotografiar con parámetros conceptuales adquiridos en la teoría, pero la práctica también tiene su razón y al ver la foto se produce (o no) una forma de conocimiento:

“El cantar tiene sentido, entendimiento y razón

La buena pronunciación, el instrumento al oído”

Isabel Parra, Polo Margariteño

Me he descubierto adorador de los monumentos urbanos en mi reiterada persecución del centro y la verticalidad en otra película: “Parque Central” (Agustí, 1995). Decía Julio Miranda que el poeta siempre menciona su carencia, la verticalidad del monolítico ortoedro, suerte de menhir extraterrestre en la película *2001: Odisea del Espacio*. (Lubrico, 1968) me coloca en un equipo de adoradores de la verticalidad, provisto de una dimensión cuantitativa que borra cualquier pretensión de originalidad, para la alegría de Levi Strauss.

Finalicemos pues, momentáneamente, con esta cita de Raymundo Mier, para dejar en primer plano que la discusión abierta sobre la relevancia y alternativas de las metodologías cualitativas reclama una aproximación capaz de hacer concurrir múltiples puntos de vista. No hay comprensión unilateral de las “cuestiones de método”:

El conocimiento de lo social no requiere garantías de validez. El reclamo expresado de manera implícita o explícita mediante mecanismos normativos, o, de manera general, por la atribución indiscriminada de validez a una doxa epistemológica desprendida de una visión ingenua de las ciencias llamadas “duras”, o incluso por el efecto imperativo de las estructuras de reconocimiento institucional que se traducen en presiones administrativas o de gestión, no soporta por sí mismo la exigencia de garantías de validez. La validez se encuentra no pocas veces asimilada a la exigencia de objetivación en el marco de una pretensión de control. No obstante, esta exigencia de objetivación se revela como una condición imposible sobre el conocimiento reflexivo de los sujetos. La objetivación permanece ajena a las capacidades de construcción cognitiva, a los procesos de atribución y creación de sentido, y a las respuestas indeterminadas de la acción simbólica; la objetivación reclamada desconoce las condiciones del conocimiento derivadas de las dinámicas de la propia experiencia y de las tensiones de poder y juegos colectivos que la hacen posible. (Mier R., 2010. pág.253)

### 2.1.3 *Paradigma(s) interpretativo (s).*-

#### **Mito, ciudad y cine**

Puede ser que el relato mítico, ayer contado por el filósofo o el poeta, hoy por el novelista de ciencia ficción reúna las diversas “lexías” del fenómeno urbano sin ocuparse demasiado de clasificarlas por su procedencia o su sentido”. (Lefebvre, H. 1976)

Con esta cita de Henry Lefebvre invocamos nuevamente la presencia de lo mítico en el espacio urbano retomando el libro “Pensar lo Urbano” del grupo de investigadores:

“Nuestra tesis es que en nuestras sociedades latinoamericanas coexisten diversas fórmulas y diversos tiempos culturales. Por tanto no es extraño encontrar que en la vida cotidiana vivamos la práctica del mito de lo urbano o la práctica de un mito en un presente continuo en tanto este mito se ve recuperado como otros tantos antiguos pretextos existenciales porque le sirve al individuo-habitante de los espacios urbanos y porque le sirve a las nuevas formas de realización del capitalismo que no ha desaparecido” (Peñalver L., Pargas L. y Aguilera O., 2000, pág.141)

Antes de seguir avanzando en el último punto de este apartado dedicado a la isotopía mito-cine-ciudad, donde revisaremos los textos de Manuel Delgado, quiero aprovechar puntualmente la referencia de la cita anterior, “**a nuestras sociedades latinoamericanas**”, para efectuar una aproximación (necesariamente breve), al significado que la palabra “mito” pudiera adquirir si la examinamos precisamente desde la particularidad de “las antropologías segundas” de nuestras latinoamericanas sociedades , al respecto cito una vez más a María Eugenia Olavarría, en su obra,

” Levi Strauss” \*:

“Los límites establecidos por Levi-Strauss que corresponden a contenidos propios de la cultura occidental deben redefinirse en cuanto a sus contenidos específicos en una formación cultural étnica o multicultural. La noción de arte, si existe como tal, en una cultura particular considera las fronteras del triángulo mito/ciencia/arte a partir del contenido que adquiere este concepto en cada situación local. Por ejemplo, en lengua náhuatl, tal como es el caso de muchos otros idiomas, no existe un término que englobe al concepto occidental de arte. La expresión “in xochilt in cuicalt” “flor y canto” que a menudo se ha querido traducir como equivalente, no incluye las mismas categorías que la noción de arte en otro sistema cultural. Una expresión, común en el medio académico como “arte prehispánico” o “arte mexica” sólo tiene sentido forzando la categoría de arte.” (Olavarría M., 2012, pág.111).

En ese sentido y en una perspectiva crítica al logocentrismo, Chaparro Amaya en su artículo "De *Logos* a *Mythos*. Crónica de una involución", propone como estudio preliminar un ensamble (¿bricolage?) de teorías, de Foucault, Deleuze y Derrida, que hace plausible la descripción de las formaciones de saber en la América Hispana, a partir de la Conquista, me permitiré citar la pregunta que plantea al final de la exposición de sus premisas:

Este retorno a las fuentes del mito implica una inmersión en lo prefilosófico, sin que el *pre* anuncie una revelación ulterior que deniegue sus orígenes, o revele una verdad oculta que el mito pudiera esconder bajo su ropaje narrativo aparentemente caprichoso y fantástico. En el fondo, a

nuestro juicio lo que está en juego es el derecho a la filosofía como reflexión, descripción y puesta en concepto de las formaciones de saber en nuestra América • -

A su manera Lezama supo traducir esa anamnesis de lo nuestro en una nueva concurrencia poética de lo real y lo imaginario. En la frase de Martí “Pongo toda mi buena voluntad para agrandar esos temas, para poetizar estos parásitos desnudos, para infernizar estas implacables mansedumbres” (Lezama. "Tratado en la Habana”, tomo 2. p. 580.)

Una y otra vez vuelven las mismas preguntas: ¿Qué sentido tiene la descripción de saberes que hasta ahora se consideran como un conjunto de representaciones falsas, a lo sumo con un valor literario? ¿Qué validez adjudicar al discurso mítico si de hecho está por fuera de las reglas que caracterizan los juegos de lenguaje propios del género científico? Cómo conciliar la historia. *Súmmum* de lo contingente con el rigor epistemológico que exige la descripción de las formaciones de saber?. Así, lo que en muchos sentidos, ha sido un proyecto, siempre inconcluso, siempre en marcha.

Aunque nunca explícito, ese proyecto atraviesa el pensamiento latinoamericano de Oswaldo de Andrade a Viveros de Castro, de Martí a Vasconcelos, de Mariátegui a Carpentler, de Arguedas a Gruzinski, de Lezama Lima a Lyotard, de Todorov a una nueva generación de filósofos e investigadores que han decidido estudiar lo latinoamericano como problema”.

Retomemos el pensamiento de Manuel Delgado sobre lo urbano y en particular sobre el espacio público, Delgado tiene su lugar por derecho propio en nuestra investigación, sin embargo adicionalmente, ha sido de extraordinaria eficacia en este proyecto para conectar específicamente el estructuralismo de Levi Strauss con lo urbano a través de conceptos como el mito y el rito, de su libro “el Animal Público”:

“De manera aparentemente paradójica, es en la jurisdicción de la antropología simbólica y la etnología de la religión donde podemos encontrar materiales con los que el antropólogo puede jugar-también en la ciudad- a lo que mejor sabe, que es comparar, experimentar ese *déjàvu* del que no puede sustraerse. Cosa curiosa. En ese mismo ámbito que integra los ritos y los mitos, en que todas las sociedades instalan sus principios más inalterables, los axiomas de los que depende su continuidad y la del universo mismo, es donde pueden encontrarse técnicas destinadas a poner de manifiesto cómo no hay nada en la organización del mundo que no se perciba como susceptible de desintegrarse en cualquier momento, para volverse a conformar de nuevo, de otra manera” (Delgado M., 2003.pág. 125).

Esta continua deconstrucción y construcción constituye para Delgado una característica fundamental de lo urbano, instalado en un sistema de dualidades: rito, mito; pensamiento, acción; continuidad, discontinuidad

Por lo tanto, y no sólo metafóricamente, tenemos el derecho de comparar, como tan a menudo se ha hecho, una ciudad con una sinfonía o con un poema: son objetos de la misma naturaleza.

Quizá más preciosa aún, la ciudad se sitúa en la confluencia de la naturaleza y del artificio. Congregación de animales que encierran su historia biológica en sus límites y que al mismo tiempo la modelan con todas sus intenciones de seres pensantes, la ciudad, por su génesis y por su forma, depende simultáneamente de la procreación biológica, de la evolución orgánica y de la creación estética. Es a la vez objeto de naturaleza y sujeto de cultura; es individuo y grupo, es

vivida e imaginada: la cosa humana por excelencia“. (Levi Strauss C., 1955, pág.125)

Continúa Delgado M., (2003) vinculando la ciudad al concepto de mito en Levi Strauss:

“Hablar de la ciudad como un campo de significado —y el propio Ledrut así lo reconoce: "La imagen de la ciudad es parecida al mito" (1973:18)— es hacerlo homologando la ciudad a un mito, no en el sentido de mixtificación o reducción falsificadora de lo real, sino como planteaba Claude Lévi-Strauss (2006 [1971]: 601-602;), es decir, en tanto que instancia inteligente en la que los tres niveles en los que se expresa el mundo a los humanos —lo Real, lo Simbólico y lo Imaginario— coexisten mezclándose. En la ciudad vemos la misma sobre posición de instancias —la de lo Real y la de lo Imaginario— a las que se suma enseguida el trabajo de lo Simbólico —que, por otra parte, no es otra cosa que eso, es decir, un trabajo o producción— en una tarea que en el fondo no es muy distinta que la que hemos visto ejercer siempre a los mitos, empeñados una y otra vez en jugar con los distintos planos de la experiencia hasta hacerlos indistinguibles. En ese orden de cosas, la ciudad, en efecto, ejerce esa misma labor que Lévi- Strauss contemplaba que llevaban a cabo los mitos, que es la de confundir esos tres niveles: lo imaginario —entendido como la expresión más plausible y más ejecutiva de la realidad—, lo simbólico —como labor de producción de sentido— y lo real —como eso que está ahí y cuya presencia intentamos inútilmente conocer o quizá tan sólo mantener a raya. Acaso, como en relación con el mito, el urbanita sólo puede vivir la ilusión de que realmente es él quien

emplea los lugares de cualquier ciudad como instrumentos a través de los cuales pensar y hacer. Probablemente sea lo contrario y, como ocurre con los mitos, sean los lugares de cualquier ciudad los que empleen a los humanos —esos transeúntes que van de aquí para allá—para comunicarse y hacer sociedad entre sí. Ciertamente, por ello, todo ciudadano es en realidad un mitodano, el habitante de un mito” (pág. 104).

También las nociones de fragmentación y repetición como elementos básicos de la edición cinematográfica y del rito se ven reunidos en el pensamiento de Delgado M., (2003):

“Una de esas notas, contenida en el “Finale” de *El hombre desnudo,* propone pensar sobre el cine en paralelo al ritual y, a partir de ahí, verlo como una nueva concreción de una constante del espíritu humano cual es la de hacer inteligible el paso de lo continuo a lo discreto y viceversa. Es ahí donde se razona cómo la representación cinematográfica sería entre otras cosas, una forma de duplicar los mecanismos propios del ritual. Éste consistiría en un derroche de repeticiones, es decir en la recurrencia mecánica de un número extraordinario de determinadas fórmulas verbales y gestuales, separadas por breves intervalos, es decir una tarea consistente en fragmentar y repetir de una manera que podría antojarse casi maniática. Formulado de otro modo, tendríamos que las repeticiones rituales generan el mismo efecto que la película cinematográfica, que descompone el movimiento en unidades tan pequeñas que su sucesión rapidísima acaba por hacerlas indiscernibles, suscitándola impresión de una acción continuada. Como ocurre con el encadenado de los fotogramas, el ritual introduce diferencias en un cúmulo de operaciones que podrían parecer las mismas y, al mismo tiempo,

puede reiterar un mismo enunciado hasta cansarse. El ritual y el cine representan por tanto, la conducción al límite de los principios antagónicos e incompatibles de la diferencia y la identidad: distinciones que hemos convertido en infinitesimales repetidas casi infinitamente, acaban produciendo la sensación de unidad.” (pág. 58).

### **Ritmo análisis en Henry Lefebvre**

Contra todas las poetizaciones, digo que hay un poema sólo si una forma de vida transforma una forma de lenguaje y si recíprocamente una forma de lenguaje transforma una forma de vida.

### **Manifiesto por un partido del ritmo**

Henri Meschonnic

### **El ritmo análisis en la obra de Henry Lefebvre.-**

El concepto de producción espacial de Lefebvre está planteado en una relación triádica, dialécticamente interconectada referida a: una práctica social, un espacio representado y un espacio de representación. Lefebvre se refería a estas dimensiones como componentes o momentos de la producción del espacio, refiriéndose a espacio percibido” (perçu), “concebido” (conçu) y “vivido” (vécu), en una doble aproximación: aquella lingüística, esta fenomenológica. El profundo significado de estas dimensiones se clarifica en el contexto de la obra de Lefebvre.

Goonewardena K. (2011), en la revista digital URBAN explica:

Para ser justos con los múltiples seguidores del Derecho a la Ciudad y con sus muy distintas interpretaciones de esta obra, se debe reconocer que comprender a su autor no es tarea

fácil. Durante un periodo de más de seis décadas Lefebvre escribió unos setenta libros y un número incluso mayor de ensayos cortos sobre una impresionante variedad de temas. De hecho, se puede afirmar que estuvo profundamente comprometido en todos los grandes debates de la vida política e intelectual francesa del siglo XX, y que hizo contribuciones originales a alguno de ellos — primero durante las tres décadas en las que formó parte del Partido Comunista Francés (PCF) (1928-1958) y después durante otras tres fuera de él (1958-1990). En este empeño Lefebvre podría presumir de haber divulgado el marxismo en Francia, de haber desarrollado los conceptos de ‘vida cotidiana’ y Sociedad Burocrática del Consumo Controlado, de haber examinado la lingüística, analizado el psicoanálisis, dado clases de música, teorizado sobre el espacio, propuesto la *autogestión* y el Derecho a la Ciudad, y estudiado el tiempo mientras también daba a conocer sus puntos de vista sobre los temas dominantes del pensamiento francés, a través de polémicos análisis del surrealismo, el existencialismo, el estructuralismo, el postestructuralismo y de los así llamados finales de la ideología y de la historia... ..Lefebvre requiere una prolongada capacidad de atención, y una comprensión global, que no se encuentran en abundancia en la academia anglo-americana acostumbrada a la lectura de capítulos y artículos más que de libros y obras completas. No es sorprendente que la mayor parte de lecturas de Lefebvre, en particular dentro de las disciplinas espaciales, sigan siendo parciales y que las apreciaciones holísticas de su obra sean raras. (págs. 2 y 3).

El proyecto (incompleto) de ritmo análisis, muy cercano a su obra crítica de la cotidianidad, fue publicado bajo el título “Elementos de ritmo análisis” in 1922, un año después de su muerte. En 1985, Lefebvre había publicado “El proyecto ritmo analítico”, en co-autoría con su esposa Catherine Regulier. En el segundo volumen de la “Crítica de la vida cotidiana”, Lefebvre describe por primera vez la interacción múltiple entre tiempo cíclico y tiempo lineal.

“Critique of everyday life studies the persistence of rhythmic time scales within the linear time of modern industrial society. It studies the interactions between cyclic time (natural, in a sense irrational, and still concrete) and linear time (acquired, rational, and in a sense abstract and antinatural). It examines the defects and disquiet this as yet unknown and poorly understood interaction produces. Finally, it considers what metamorphoses are possible in the everyday as a result of this interaction.” (Lefebvre H. 1961, pág.49).

En el tercer volumen de “Crítica de la cotidianidad”, el ritmo análisis se define como una ciencia emergente que investiga las complejas interacciones de los ritmos, agrupados en dos categorías cíclicos y lineares.

“Rhythm analysis, a new science that is in the process of being constituted, studies these highly complex processes. It may be that it will complement or supplant psychoanalysis. It situates itself at the juxtaposition of the physical, the physiological and the social, at the heart of daily life. Elements of rhythm analysis could find a place here.” (Lefebvre H. 1981, pág.130)

Adicionalmente en su obra “elementos del Ritmo análisis”:

“Rhythm reunites quantitative aspects and elements, which mark time and distinguish moments in it and qualitative aspects and elements, which link them together, found the unities and result from them. Rhythm appears as regulated time, governed by rational laws, but in contact with what is least rational in human being: the lived, the carnal, the body.” (Lefebvre H. 1992, pág. 9)

Alicia Lindon (2004), por su parte define el ritmo análisis como la intersección de tiempo y ritmo:

“Por un lado, para Lefebvre el tiempo social es la permanente intersección de tiempos lineales y tiempos cíclicos, los primeros derivan de la tecnología, el conocimiento y la racionalidad; los segundos, de la naturaleza (Lefebvre, 1961:233). A esta intersección la llamó *ritmo análisis*“. (pág.43).

En dicha publicación sobre el pensamiento de Henry Lefebvre queremos destacar en esta breve reseña, el aspecto hermenéutico que anima nuestra investigación, en el sentido de proponer una reflexión sobre el abordaje de la cotidianidad, afirma Lindón:

“Los científicos sociales, los filósofos, sólo se proponen descripciones más o menos detalladas de la vida cotidiana. Se perdió la crítica y la mirada política de lo cotidiano. Se lo describe como si el objetivo último fuera la descripción minuciosa y detallada en sí misma –la etnografía– no por lo que contiene más allá de lo aparente, por su capacidad transformadora de la vida social ni por lo que enmascara”... “Indudablemente, esta crítica –no de la vida cotidiana, sino de la investigación sobre la vida cotidiana– que Lefebvre formula a inicios de los años ochenta, en el presente es aún más pertinente que en ese momento. Efectivamente, se instituyó como campo de estudio, pero en el camino se perdió lo crítico. El pensamiento científico avanzó al desmontar los dogmatismos, los absolutismos y caminar hacia relativismos que permitieran rescatar la complejidad; sin embargo, en ese proceso parecería que se diluyó el sentido de la producción de conocimiento como crítica”. (Lindón A., 2004, pág.59)

En nuestra metodología bricolera tomaremos de la obra de Lefebvre el concepto de ritmo análisis en primer lugar porque nos permite proponer un acercamiento (etnográfico en campo y posteriormente etnológico en la edición), de carácter dinámico (cinemático), entendido como praxis producto de la convergencia de la experimentación sensible guiada por estrategias de observación sistemática:

“El psicoanalista se encuentra con dificultades cuando está escuchando. ¿Cómo va a orientar sus conocimientos, olvidar su pasado, hacerse de nuevo y pasivo, y no interpretar prematuramente? El ritmo-analista no tiene esas obligaciones metodológicas: la representación pasiva de uno mismo, olvidar el conocimiento de uno, con el fin de re-presentarlo en su totalidad en la interpretación. Escucha - y primero a su cuerpo, aprende del ritmo de éste, con el fin de consecuentemente apreciar los ritmos externos. Su cuerpo le sirve como un metrónomo. Una difícil tarea y situación: para percibir claramente distintos ritmos, sin interrumpirlos, sin dislocar los tiempos. Esta disciplina preparatoria para la percepción del mundo exterior bordea en patología, más lo evita por ser metódica.” (Lefebvre H. 1992, pág. 17).

Otro aspecto de gran significación para nuestro proyecto audiovisual en la teoría del ritmo análisis es la relación entre la música y vida cotidiana como apropiación del tiempo y el espacio mediante una praxis desarrollada a través del cuerpo:

“La relación entre la música y la sociedad cambia con *las épocas* y las sociedades mismas. Estrictamente depende de su relación con el cuerpo, la

naturaleza, a la vida fisiológica y psicológica”... “El ritmo musical no sólo sublima la estética y una regla de arte: tiene una función ética. En su relación con el cuerpo, al tiempo, al trabajo, ilustra la *real* vida (cotidiana). Se *purifica* en la aceptación de la catarsis. Por último, y sobre todo, aporta una compensación por las miserias de la cotidianidad, por sus deficiencias y fracasos” (Lefebvre H. 1992, págs. 43, 44).

Adicionalmente como componente fundamental para la integración de ritmos lineales y cíclicos desde lo empírico y observacional:

“Thus, in music the metronome supplies a linear tempo; but the linked series of intervals by octaves possesses a cyclical and rhythmical character. Likewise in daily life: the many rhythms and cycles of natural origin, which are transformed by social life, interfere with the linear processes and sequences of gestures and acts... (Lefebvre H., 1981, pág.130).

Lefebvre elabora una taxonomía binaria de categorías sobre aspectos y características musicales vinculándolas al concepto de ritmo, que en nuestro proyecto de tesis permite experimentalmente una posterior sincronización con las taxonomías binarias de imagen establecidas en nuestra observación etnográfica, de esta manera: gestualidades, acciones, fisonomías, grupos etarios, se pueden combinar con: Notas altas y bajas, Vivace y adagios, Verticalidad y horizontalidad, Tied- staccato, Logogenic y pathogenic, sagrado-profano, entre otras.

La importancia de la música en relación con el lenguaje en la obra de Claude Levi Strauss

que es bien conocida nos permite, a modo de conclusión de nuestra breve reflexión sobre el ritmo análisis, un “fínale” con una cita del mencionado autor, de su libro “De lo Crudo a lo Cocido”:

“Al principio de esta introducción declarábamos haber tratado de trascender la oposición de lo sensible y lo inteligible colocándonos de una vez al nivel de los signos”...“Esta búsqueda de un camino medio entre el ejercicio del pensamiento lógico y la percepción estética debiera, muy naturalmente, inspirarse en el ejemplo de la música, que siempre la ha practicado”. (Levi Strauss C., 1964, pág.23).

#### ***2.1.4 Formula canónica del mito***

La fórmula canónica del mito formulada por Levi Strauss en Antropología Estructural (1955), ha generado opiniones radicalmente opuestas que van desde la alabanza al desprecio y sigue siendo objeto, -lo que demostraría en cierto modo su relevancia,- de polémicas asociadas a las distintas formas de ver y relacionar la antropología cultural, la etnología y la psicología cognitiva, la diatriba estaría asociada asimismo a distintas posiciones en la compleja relación entre las ciencias naturales y las ciencias humanas, que se ha venido constituyendo en un importante campo de trabajo ante el desarrollo de la teoría de la complejidad en la década de 1990- que engloba la teoría de los denominados sistemas adaptativos complejos, teoría de los sistemas dinámicos y la teoría del caos, - denominada alternativamente como una nueva clase de ciencia solo comparable a la teoría de la relatividad o como una moda pasajera que ha recibido más promoción de la que merece.(Reynoso C., 2006)

Por mi parte decidí utilizar la formula canónica del mito en primer lugar desde mi intuición, es decir antes de poder explicar cómo y porqué, que siempre me acompaño en mi

trabajo como cineasta a largo de años de práctica etnográfica “naif”, en un primer momento más cercano a utilización de la teoría estética que a la matemática, lo cual no es sorprendente si se piensa en la importancia que la forma tiene en el pensamiento de Levi Strauss, de quien dice diseñan:

“Levi-Strauss integrates an aesthetics into anthropology (unless it is the other way round?), with all that this implies in terms of the reorientation of both. What determines the sequence of a mythical narrative is an underlying homology (‘equivalence’) of the type nature:culture:raw:cooked. Levi Strauss’s canonical formula formalizes in algebraic terms Jakobson’s poetic function” (Wiseman B., 2007, pág.7)

Entendiendo la necesidad de manejar un mínimo de conocimiento matemático para profundizar en el planteamiento he procurado una asesoría en algebra abstracta (matemáticas) en la persona de la Dra. Kathy Vieira, con quien tengo una deuda de gratitud por su paciencia. Desde ese lado del problema y provisto de dicha asesoría me apoyare en autores como Jean Petitot, entre otros, que propugnan su valor como “formula inteligente”, cuando afirma:

“.....en su forma abstracta, (la fórmula) no hace sino expresar principios estructuralistas generales. Este problema es similar al de las ecuaciones fundamentales de la física teórica. Son la expresión matemática de principios generales y, por lo tanto, contienen implícitamente un universo imprevisible de diversidad y complejidad. Este status ha merecido el título de « ecuaciones inteligentes ». La fórmula canónica es una « fórmula inteligente...” “...Ahora bien, la complejidad es tal que se la puede

considerar como un espacio clasificatorio universal para las estructuras míticas (formales) en general". (Petitot J. 1988, pp. 24-50.)

Recordemos brevemente la fórmula:

...todo mito (considerado como el conjunto de sus variantes) es reducible a una relación canónica del tipo:

$$F_x(a) : F_y(b) = F_x(b) : F_{a-1}(y)$$

En la cual, dados simultáneamente dos términos *a* y *b* y dos funciones *x* e *y* de esos términos, se postula que existe una relación de equivalencia entre dos situaciones, definidas respectivamente por una inversión de los términos y de las relaciones, bajo dos condiciones:

- 1) que uno de los términos sea remplazado por su contrario (en la expresión indicada arriba: *a* y *a-1*)
- 2) que se produzca una inversión correlativa entre el *valor de función* y el *valor de término* de los dos elementos (arriba: *yy a*),

Del conjunto de autores estudiosos de la fórmula he escogido a Mark S. Mosko, quién propone una modificación de la misma partir de una reinterpretación sólidamente argumentada, que permite su aplicación en la comparación cultural ventajosamente en el sentido que si bien se origina en la estructura del mito, no está restringida a los mitos.

Comienza Mosko, a partir de su experiencia con la tribu Mekeo del Norte de Papúa en Nueva Guinea, argumentando que:

"... varias categorías locales se formulan inicialmente como opuestas, inconsistentes con, o contradictorias una a la otra. Demostraré como, a

través de la subsecuente bisección e inversión o revocación recursiva de estas categorías, la tensión conceptual entre ellas se resuelve efectiva y sistemáticamente hasta producir un sentido general de orden no mítico – un orden homólogo con la fórmula modificada de Levi-Strauss para la estructura del mito. La relación del mito al no mito, yo estoy sugiriendo, es tan estructural como empírica (cf. Leach 1969:25- 26; Levi-Strauss1966:130)” (Mosko M., 1991. pág.3)

Argumentando la posibilidad de representar la dimensión diacrónica en procesos de reproducción social y transformación histórica lo que representa un punto decisivo en mí proyecto cinematográfico:

“la estructura dinámica idéntica de doble bisección o inversión recursiva implicada por la fórmula canónica modificada parecería estar involucrada en los procesos diacrónicos de reproducción social y transformación histórica para los Norte Meleo y estos otros sistemas también.” (Mosko M., 1991, pág. 4)

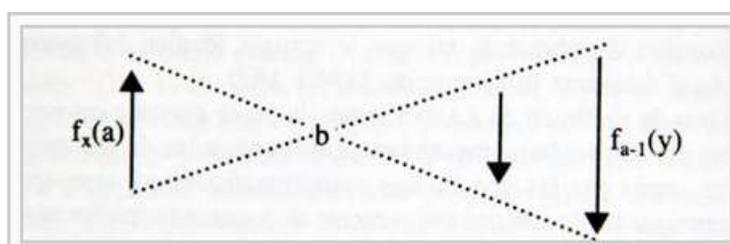
Clarificando y remediando lo que considera:

“yo espero poder ser capaz de clarificar y remediar algunos aspectos específicos de la fórmula de Levi-Strauss y de sus procedimientos estructuralistas que en general muchos han considerado, con justificación considerable, como oscuros, desconcertantes, o en algunos casos, empíricamente fallos.” (Mosko M., 1991, pág 5)

Se refiere Mosko a:

“El “giro doble” o “extra” del miembro final, en otras palabras, es un producto de las “deducciones trascendentales” entre mitos de diferentes culturas por los cuales los análisis de Levi-Strauss son reconocidos y por los cuales han sido frecuentemente criticados. “ (Mosko M., 1991, pág.30)

Dicho “Double Twist” o giro doble, representa a una asimetría entre el término inicial y el final, según Pierre Maranda:



FORMULA 1

www.bdigital.ula.ve

Sin duda estamos hablando de un punto especialmente polémico de la fórmula, el razonamiento lógico matemático de Mosko, que plantea transformar dicha asimetría parece válido para autores como Jack Morava, bien entendido: en situaciones “simétricas”:

“Levi-Strauss formula:  $Fx(a) : Fy(b) \rightarrow Fx(b) : Fa-1(y)$

Mosko's variant :  $Fx(a) : Fy(b) \sim Fx(b) : Fy(a)$ ,

**(Nótese el cambio propuesto por Mosko en el miembro final)**

also has such an interpretation, when the algebraic values assigned to the variables lie in a commutative group in which every element has order two, neutralizing the opposition between  $a$  and  $a-1$ . This presents Mosko's equation as a version of the CF valid in particularly symmetrical situations.” (Morava J., 2003, pág. 3).

Mosko justifica la propuesta en base a la importancia del pensamiento mítico como herramienta para entender la forma de pensar en el ser humano en referencias en la obra de Claude Levi Strauss:

“Los mitos nos enseñan en gran medida sobre las sociedades de las cuales proceden, ayudan a exponer los resortes íntimos de su funcionamiento , esclarecen las razones de ser de sus creencias, costumbres e instituciones, cuya organización a primera vista era {puede ser} incomprensible ... [y] sobre todo hacen posible descubrir ciertos modos operacionales del espíritu humano , tan constante en el correr de los siglos , y que están tan extendidos a lo largo de grandes distancias geográficas, que podemos suponerlos fundamentales y podemos intentar buscarlos en otras sociedades y en otras áreas de la vida mental, donde su presencia no se sospecha, y cuya naturaleza es por tanto iluminada traída a la luz.” (Levi Strauss C., 1971, pág.577)

Comenta Viveros de Castro, citando a Mauro Almedia en su artículo “Claude Levi Strauss fundador del posestructuralismo”, de la ”fractalidad” de la formula canónica debido a “nuevas interpretaciones matemáticas” La modificación que propone Mosko podría ser interpretado en ese sentido:

“Como argumenta mi colega Mauro Almeida en un notable artículo reciente, lo que la fórmula canónica describe es precisamente la transformación de historia en estructura y viceversa (pero el camino no es el mismo en los dos

sentidos): ese cambio se debe en parte a la influencia, sobre Levi-Strauss, de las nuevas interpretaciones matemáticas disponibles; pero sobre todo, en mi opinión, al cambio del tipo de objeto privilegiado por su antropología. Con el mito, las fronteras entre permutación sintáctica e innovación semántica, desplazamiento lógico y condensación morfogenética, se volvieron más tortuosas, más contestadas, más complicadas: más fractales. La oposición entre la forma y la fuerza (las transformaciones y las fluxiones) perdió sus contornos, y en cierto modo se debilitó” (Viveiros de Castro E., 2008, pág.52)

Para concluir esta reseña sobre la formula canónica del mito citaremos una idea básica en este proyecto, nuevamente en la voz de Viveiros de Castro, en su artículo citado “Claude Levi Strauss fundador del posestructuralismo”

“La idea de una amerindianización del estructuralismo es, en mi opinión, esencial para que la reanudación de la herencia intelectual de Lévi-Strauss se haga en la forma de un progreso epistemológico, es decir, político, y no de un retorno nostálgico a un pretendido rigor científico que la antropología posmoderna habría abandonado. Entiendo que es tan poco avisado separar la antropología de Lévi-Strauss de su condiciones de constitución en contacto con la lingüística de Saussure o con la morfología de D’Arcy Thompson, como lo sería separarlo de la experiencia formativa del autor, en el campo y en las bibliotecas, junto a los pueblos amerindios. Al definir las *Mitológicas* como el “mito de la mitología” y el conocimiento antropológico como una transformación de la praxis indígena, la antropología lévi-straussiana proyecta una “filosofía por venir”, marcada positivamente por el sello de la

interminabilidad y de la virtualidad". (Viveiros de Castro E., 2008, pág.54).

### ***2.1.5 Participantes.-***

Usuarios de la plaza en sentido amplio: transeúntes y no transeúntes, participantes en actos culturales y ofrendas a la estatua, orates y mendigos diurnos y nocturnos, desfiles y tránsito automotor en la avds limítrofes de día y de noche, en la actualidad o en materiales recopilados en archivos y en redes sociales.

- a.) Ofrendatarios de las diferentes ceremonias frente a la estatua
- b.) Personal militar y para-militar en formación o reposo
- c.) Agrupaciones religiosas, civiles y culturales en diversas actividades en la plaza.
- d.) El paisaje: vegetación, animales y usuarios reunidos en un todo construido en edición.
- e.) Tránsito automotor y peatonal en las avenidas limítrofes.
- f.) Usuarios de las redes que tengan retratos en la plaza y los cedan al proyecto)
- h.) con categoría de personajes participantes: campanas de la Catedral, pregones, gritos, oraciones, perros callejeros, la iguana, pájaros, ardillas.

## 2.2 Procedimientos para la obtención de la información

### 2.2.1 *Observación participante*

Enmarcado en el paradigma teórico levistraussiano anteriormente planteado, establecemos dos etapas en nuestro proyecto; comenzamos con una etapa etnográfica en la tradición del trabajo de campo que en nuestro caso supone básicamente una estrategia de observación participante guiada por una mirada indagatoria atenta a la producción social del espacio encarnada en elementos gestuales, proxémicos, rituales, etc. de la cotidianidad a través de muestreos sistemáticos planteados en la espacio temporalidad continua de la plaza, en relación al centro y a la periferia, como elementos situacionales rectores del manejo espacial del film. La experiencia dialógica en el trabajo de campo hasta ahora, estuvo expresada en nuestra presencia evidente en el espacio de la plaza, el trípode, la cámara, un asistente o un productor, moviéndose insistentemente por el espacio produjo verdaderas “actuaciones virtuales”, es decir actuaciones realizadas por actores no profesionales, lo que Nichols denomina: actor social, escogido por un criterio de contingencia a partir de su idoneidad física y gestual para representar un determinado tipo de usuario de plaza, que se da o no se da, dependiendo de micro gestualidades y miradas furtivas que indican agrado o desagrado y son señales para que el etnógrafo proceda con la sensibilidad necesaria para evitar una molestia en el observado.

En nuestro proyecto etnográfico repartíamos tarjetas de presentación que nos identificaban con el nombre del proyecto, un número de teléfono y una dirección e-mail, a través de la cual los fotografiados podrían conseguir una copia de la foto que acabábamos de realizar y donde le invitábamos a relatar su razón para estar en la plaza,... nadie respondió nunca, entregamos unas cien tarjetas.



Imagen 9: Tarjeta de presentación

Pero tampoco nadie, con muy escasas excepciones, se molestó por ser fotografiado, a lo sumo preguntar para qué eran las fotos o quiénes éramos, después de oír nuestra explicación proseguían tranquilamente sus quehaceres.

Las categorías que buscábamos en este punto de la investigación eran taxonomías de gestos y comportamientos planteadas como oposiciones binarias, tales como:

### Taxonomías gestuales y prosémicas

conversación = silencio

fotografiar = ser fotografiado

descanso = actividad

mirar = no mirar

espera = encuentro

vender = consumir

reverencia= indiferencia

predicar = leer

jugar = dormir

sentarse banco = echarse grama

sentarse grama = echarse banco

sentarse grama = echarse banco

**Grupos etarios.-géneros.-**

adultos = jóvenes

mujeres = hombres

ancianos= niños

heterosexuales = homosexuales

**Profesiones.-**

soldados = sacerdotes

músicos= policías

trabajadoras sexuales = personal de aseo en la plaza

vendedores = graduados universitarios

**Usuarios extraños y marginales**

mendigos = burgueses

orates = artistas

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)**Taxonomías espaciales.-**

vertical = horizontal

pedestal (centro) = periferia

arriba = abajo

bancos=escaleras

boulevard=avenidas

fachada iglesia=fachada comercio

fuentes funcionando=fuentes sin funcionar

### **Taxonomías temporales y climáticas**

mediodía = noche

mañana = tarde

amanecer=atardecer con niebla

lluvia=sol

### **Eventos.-**

Día festivo = día laborable

Conmemoración militar = conmemoración religiosas

Concierto = manifestación política

Represión policial= desfiles cívicos

### **Taxonomías sonoras.-**

Agudos=graves

Rítmicos=arrítmicos

Fuertes =débiles

Voz humana= sonidos mecánicos

Músicas in situ = silencios

Conversaciones= gritos

Ladridos=canto de pájaros

Campanas catedral=cornetas de automóvil

Sonido de lluvia=sonido de fuentes de la plaza

Pregones=oraciones

Al mismo tiempo que se desarrolló la actividad de observación participante en la plaza, se avanzó la búsqueda de material iconográfico, en organismos públicos y en las llamadas redes sociales. El resultado de estas búsquedas fue regular en los archivos y abundante en las redes. La búsqueda en las redes reveló preferencias por ciertos ángulos de la plaza para realizar retratos familiares y turísticos. En un universo de alrededor de 200 fotografías. Los usuarios fueron contactados y en su mayoría no dio permiso para utilizar sus fotos. Esta preferencia fue considerada entre otros factores para posteriormente escoger los ángulos donde se instalarían anclajes de timelapse.



Fotografía 3: Fotografiar y ser fotografiado



Fotografía 2: Fotografiar y ser fotografiado.



Fotografía 1: Fotografiar y ser fotografiado

Fuente: recolectadas en Facebook. El pasillo con la avd. 3 fue el más utilizado por los fotógrafos “amateurs”; identificado en nuestra nomenclatura como pasillo 8.

### 2.2.2 *Búsqueda iconográfica en archivos de bibliotecas y organismos públicos en las siguientes entidades*

#### **Biblioteca Nacional. Caracas**

Lic. Keyla Muñoz. Directora de la Dirección de Servicios y Atención al Público

Lic. Edith Vargas. Coordinadora del departamento de digitalización.

#### **Archivo Arquidiocesano de Mérida**

Dra. Ana Raquel Duque Directora

Raquel Morales Archivólogo

#### **Archivo General del Estado Mérida**

Lic. Milagros Contreras Directora General

**Archivo Histórico de la Universidad de los Andes- Mérida**

Lic. LuteciaFistel. Coordinadora

**Instituto Prevención y Administración de Desastres del Estado Mérida**

TSU José Gerardo Rojas. Director de INPRADEM

Geógrafo Nerio Ramírez

**Mapoteca de Geografía Universidad de los Andes**

Br. Ysmael Peña

**Biblioteca Central Tulio Febres Cordero, Departamento de Videoteca Mérida**

Lic. Janeth Ríos Hernández. Coordinadora de la videoteca.

Maureen Maldonado. Jefe de División

Hancer González Coordinador de la Biblioteca

Nelly Hernández

**Catedral de Mérida** (acceso a la grabación de las campanas de la catedral)

Luis Enrique Rojas. Párroco

José Gregorio García

Jesús Vera

**Cormetur**

Manuel Avendaño

Ing. Gerimily Da Silva

Ramón Calderón

### **Oficina de Información de la Gobernación del Estado Mérida**

Lic. Alexander Vallenilla .Jefe de la oficina de Información Institucional.

Wilmer Sosa. Coordinador de Prensa

Luis Rojas. Coordinación de Protocolo

### **Oficina de Seguridad y Paz de la gobernación de Mérida**

Lic. Iván Alfonzo Rivera. Jefe de la oficina de seguridad y paz

Franyel Molina. Camarógrafo

**Jefe de la oficina de comunicación institucional (OCI)**

Wilmer Iglesia

### **Parque Temático Venezuela de Antier**

Lic. Gerardo Montilla

Fernando Durán

### **Banda show del Liceo Libertador**

Profesor Pedro Aldana

Director de la Banda show Liceo Libertador

### **Banda marcial del estado Mérida**

Prof. Antonio Rangel Flores

**Dirección de cultura y extensión de la ULA DIGECEX**

Prof. Johnny Díaz. Director de Cultura

**Dirección de imagen Institucional de la ULA**

Prof. Rubén Bresán. Jefe de la Oficina de Imagen

Prof. Henry Picón. Coordinador de la Dirección de Imagen

**Sociedad Bolivariana de Mérida**

Coronel Ramón Hermoso Boscán. Presidente de la Sociedad Bolivariana

Prof. Alfonzo Castro. Secretario de la Sociedad Bolivariana

**Facultad de Geografía mapoteca**

Geógrafo Ysmael Peña

**2.2.3 En redes sociales**

Se obtuvieron ciento setenta y ocho (178) retratos relacionados visualmente con la estatua ecuestre a través de una campaña desarrollada en la red, la gran mayoría con consentimiento de uso en el proyecto.



Imagen 10: aviso publicado en las redes, diseño y producción

Las fotos obtenidas fueron clasificadas según su orientación, su proximidad a la estatua, por los motivos fotografiados y la técnica empleada: selfie, retrato personal, grupo, etc.

Los resultados fueron un factor importante en la escogencia de los puntos para los anclajes de los timelapses.

#### ***2.2.4 Donaciones y aportes de carácter personal, de colecciones, albums de fotografías familiares, etc.-***

José Manuel Quintero Strauss

Luis Amílcar Rivas Dugarte

Rosanna Carrillo

Prof. Henry Picón

De especial relevancia fue el aporte del Sr. Eduardo Molina, cronista fotógrafo, quién había coleccionado rescatándolos de la basura negativos del quehacer periodístico merideño.

### ***2.2.5 Informantes sobre la plaza.-***

Benito Mora	vendedor de café (ex-policía)
Frank Díaz	vendedor de libros y testigo de jehová
Maribel Carocci	vendedora de maíz para palomas
Lida Ramírez	vendedora de cotufas
Rigoberto González	vendedor del quiosco
Neri Arévalo	vendedor de ropa usada
Luis Amílcar Rivas Dugarte	Músico ex Director de la orquesta municipal
José Manuel Quintero Strauss	Cronista de Mérida. Periodista
Coronel R. Hermoso Boscán	Presidente de la Sociedad Bolivariana
Prof. Alfonzo Castro.	Secretario de la Sociedad Bolivariana

### ***2.2.6 Personal de apoyo en la obtención de información iconográfica***

#### **En campo:**

Camarógrafo fotógrafo, sonidista: Andrés Agustí

Asistentes técnicos, Br. Daniela Guevara.Br. Luis Manuel Sandia

#### **Producción de campo para realización cinematográfica**

Lic. Rosanna Carrillo Torres

Asistente de producción: Sr. Néstor Hernández

Alquiler y manejo drone: Pablo Imperatore Producciones

**En Investigación iconográfica en internet:**

Br. Daniela Guevara

**En Investigación iconográfica en la ciudad de Mérida**

Lic. Rosanna Carrillo Torres

**En Investigación iconográfica en la ciudad de Caracas**

Lic. Verónica Agustí

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

C.C.Reconocimiento

## CAPITULO 3

### 3.1 Análisis y procesamiento de datos

#### 3.1.1 Análisis de imagen

- a) Edición del primer modelo imagen con una duración prevista de 20 minutos

A partir del siguiente esquema:

#### 3.1.2 Construcción del objeto sonoro

- a) grabación sonidos plaza
- b.) recopilación material etnolingüísticos: archivos fonéticos ULA.
- c.) confección modelo sincrónico con modelo de imagen y modelo sonoro

#### 3.1.3 Elaboración de la versión final.

- a) Ajuste y mezcla de sonidos, músicas, ruidos, etc. Confección créditos y primera copia de proyección.

La versión presentada en la defensa se considera definitiva, pero en resolución mediana. La banda sonora de dicha versión esta premezclada y después de su aprobación, se procedería elaborar a una mezcla final. Se estima unos treinta días después de la defensa de tesis una versión masterizada, lista para su exhibición al público mediante transmisión herztiana, o digital.

- b) Elaboración dossier gráfico del proyecto cinematográfico

Se están buscando financiamiento y presupuestos en talleres gráficos para la elaboración

digital del mismo. Por otra parte el CNAC, puede financiar una impresión de afiche, y de dicho dossier, a partir de nuestra petición y dentro del convenio ULA-CNAC

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

C.C.Reconocimiento



### 3.1.4 Resultados Preliminares

#### 3.1.4.1 Planimetría.

A cargo del Arq. Adrián Navia

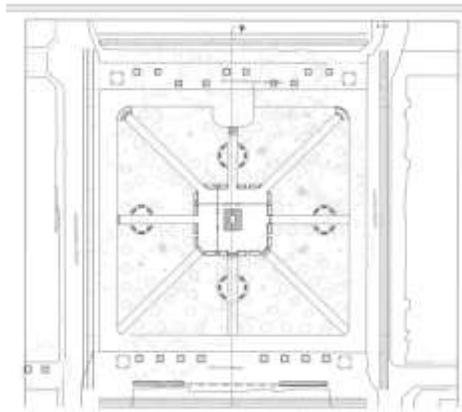


Imagen 11: Cenital



Imagen 12: Tridimensional



Imagen 13: Corte Lateral

### 3.1.4.2 *Diseño y construcción de soporte mono pie para realización de time-lapse*



Fotografía 5: Anclaje con bucare al fondo.



Fotografía 4: Anclaje Bucare detalle.

**Diseño y maqueta: Andrés Agustí**

**Fundición en aluminio a partir del modelo preliminar realizado en madera:**

Francisco Rivas. Fundición “El Hueco”. Alta Pedregosa.

**Herrería:** Rafael Antonio Reyes. Chorros de Milla.

**Tornería** Jesús López. Taller Albán. Final Viaducto Campo Elías.

### 3.1.4.3 *Grabaciones en video*

10 horas de grabación en video HD de diferentes ceremonias rituales de conmemoración y homenaje frente al monumento de Simón Bolívar.

Año 2016

CONMEMORACION MUERTE DEL LIBERTADOR.17 de dic de 2016

Año 2017

BICENTENARIO DEL NACIMIENTO DE EZEQUIEL ZAMORA.1 de febrero

DECLARACION DE INDEPENDENCIA del 19 de abril

BATALLA DE CARABOBO. 24 de junio

FIRMA DEL ACTA DE LA INDEPENDENCIA. 5 de julio

NAC DEL LIBERTADOR.24 de julio

DIA DE LA BANDERA Y DIA DE LA GUARDIA NACIONAL. 3 de agosto

DIA DE LA RESISTENCIA INDIGENA. 12 de octubre

CONMEMORACIÓN MUERTE DEL LIBERTADOR.17 de diciembre

Año 2018

ANIV. DIA DE LA JUVENTUD. 17 de febrero

DIA DE LA MUJER. 8 de marzo

OFRENDA FLORAL.19 de abril

OFRENDA FLORAL. 24 de junio

OFRENDA FLORAL. 5 de julio

OFRENDA FLORAL ANIV INDEPENDENCIA DE COLOMBIA.20 de julio

CONMEMORACIÓN NATALICIO DEL LIBERTADOR.24 de julio

**Fechas significación ciudadana y/o gremial frente al monumento**

**2 horas de video HD**

FOTOS DE GRADUANDO EN LA PLAZA, 2017

ANIVERSARIO DE LA BANDA SINFONICA DEL ESTADO. 3 de diciembre 2017

GRABACIÓN DEL ENCENDIDO DE LAS LUCES.21 de diciembre 2017

OFRENDA POR DIA DEL MAESTRO . 15 de enero de 2018

ANIV BANDA SHOW DE LICEO LIBERTADOR. 12 de febrero 2018

ANIVERSARIO AGUAS DE MERIDA.01 de septiembre 2018

**Ídem de actividades religiosas en el espacio de la plaza, bulevares y avenidas**

**2 horas de video HD**

Año 2017

PARADURA DEL NIÑO JESÚS. 28 de enero

NOMBRAMIENTO DE OBISPO. 29 de septiembre

SALIDA DE LA VIRGEN DE LA CHINITA. 18 de noviembre

Año 2018

PARADURA NIÑO DE LA CATEDRAL.27 de enero de

DOMINGO DE RAMOS. 25 de marzo

SALIDA VIACRUCIS DE LA MONTAÑA. 26 de marzo

PASO DE LOS PADRES A LA CATEDRAL. 27 de marzo

PROCESION DEL NAZARENO. 28 de marzo

**Otras actividades en varias áreas de la plaza**

**20 minutos video HD**

BODA CATEDRAL, 2017

CONCIERTO FUNDECEM . 01 de abril. 2018

#### ***3.1.4.4 Fotografías y videos institucionales***

Se obtuvieron cerca de 400 fotografías de distintas épocas, distintos formatos, todas sobre la plaza desde ángulos distintos, (por clasificar)

Varios videos turísticos de calidad técnica crítica fueron proporcionados por la Televisora Andina (TAM)

#### ***3.1.4.5 Fotografías obtenidas en las redes sociales y a través de donaciones.-***

Redes Sociales: a cargo de la Br. Daniela Guevara

Se obtuvieron 178 retratos relacionados con la estatua ecuestre a través de una campaña desarrollada en la red, la mayoría de ellas común consentimiento de uso en el proyecto posterior a la selección, obtenidos por mensajería (clasificadas)

Donaciones:

Se recibieron unas 70 fotografías de varios formatos, (por clasificar).

### 3.1.4.6 *Grabaciones sonoras.*

- Se realizaron 90 min. (aprox.) de sonidos plaza: reloj de la catedral, músicas de diferentes bandas y orquestas, tránsito, actos culturales, pregones, conversaciones, arengas, sermones, desvaríos, risas, entre otros sonidos característicos de los espacios públicos.
- Recopilación material etnolingüísticos: archivos fonéticos ULA.
- Aproximaciones indagatorias a la musicalización a cargo del profesor Virgilio Ferguson:
- Grabaciones de instrumentos aerófonos y percutivos
- Grabaciones de piano (composición serial)
- Grabación coral versionando pregones de venta de café en la plaza con alumnos de UNEARTE y CUDA

### 3.1.4.7 *Ajustes realizados al proyecto original:*

- Inclusión de la dimensión sonora del film a través de los conceptos como objeto sonoro, auralidad, oralidad, me hacen replantear la banda sonora para encontrar un modelo sonoro que pueda sincronizar con el modelo de imagen:

“Esta expansión es la que Veit Earlman reivindica para una antropología que durante mucho tiempo ha permanecido prácticamente sorda, centrada en la *oralidad* —que en el fondo no deja de ser el paradigma del *texto*— como una vía capaz «no sólo de producir nuevos y más ricos tipos de datos etnográficos, sino, lo que probablemente es más importante, también de forzarnos a repensar un amplio rango de cuestiones teóricas y metodológicas, para así comprender «cómo

la escucha desempeña un papel en el modo en que las personas se relacionan entre sí como sujetos a través de medios físicos, sensitivos y especialmente auditivos.” (Earlman V., 2005, pp. 2-3).

La primera conceptualización de la plaza fue en el plano de imagen, durante la investigación y a partir de los avances de tesis pude constatar la necesidad de crear la dimensión sonora del mito que había planeado solo en imagen. Era lógico pensar que la música era el aliado perfecto para esto. Pero el concepto de “objeto sonoro” me hizo pensar que se podía desarrollar un concepto asociado a la música con sonidos grabados en la plaza, voces, gritos, conversaciones, transito, pregones, el reloj de la catedral, etc. Al hacer la lista de sonidos me di cuenta de lo laborioso del trabajo y actualmente estoy en plena elaboración de las grabaciones que me permitirían confeccionar una banda de sonido “ isomorfica” con la imagen.

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

C.C.Reconocimiento

## CAPITULO 4

### **4.1 Resumen de las actividades desarrolladas en el plan de formación, productos generados en la investigación**

#### **4.1.1 Planimetría**

Elaboración de Planos bidimensionales y tridimensionales

Arquitecto Adrián Navia.

#### **4.1.2 Evaluación Paisajística**

Investigación de aspectos de flora, fauna y climáticos para su inclusión en el film.

**1) Se escogieron por su ubicación con la estatua los siguientes árboles, para realizar una grabación time lapse de su florecimiento y muda de follaje:**

a) *Handroanthuschrysanthus* ssp. *pluvicola* (guayacán);

b) *Erythrinapoepigiana*(bucare);

c) *Cedrelaodorata* (cedro).

**2) Se procedió al abono agroecológico trimestral de los arboles seleccionados durante el segundo semestre del año 2018, para mejores floraciones y color de hojas, a cargo de:**

a) Ramón Calderón Perito Forestal

b) Sr Carlos Saavedra. Ayudante

#### **4.1.3 Fenología de los árboles:**

Febrero: segunda semana del mes: bucare defoliados, una rama lateral mantiene las hojas; comienzo de la floración del bucare la última semana, la rama foliada sigue sin perder las hojas ni producir flores. Cedro y guayacán cubiertos de hojas.

Marzo: la segunda semana comienza a defoliarse el cedro, el bucare sigue en plena floración, menos la rama mencionada. La tercera semana cerca del 5% del guayacán se defolia, y produce flores solo en las ramas sin hojas. La cuarta semana se observa menos follaje en el cedro, el bucare comienza a perder flores y echar nuevas hojas (en paralelo) y el guayacán pierde cerca de la mitad de las escasas flores que produjo días atrás.

Abril: primera semana: el guayacán pierde aún más flores; el cedro permanece igual, cerca del 25% sin hojas, y sin flores; el bucare comienza a perder flores. Segunda semana: el guayacán pierde todas sus flores, y comienzan a brotar frutos; una rama adyacente, correspondiente a un 10% de la copa comienza a defoliarse; el bucare apenas mantiene un 10% de las flores y brotan algunas hojas nuevas en el área que floreó. Tercera semana: brotan algunas hojas nuevas en el guayacán, crecen los frutos; se perfilan botones en la porción recientemente defoliada; el cedro llega a perder, en total, cerca del 40% del follaje. Cuarta semana: el bucare solo tiene 5% de flores; el cedro con cerca del 50% del follaje perdido; el guayacán florece nuevamente, cerca de un 10%.

Observaciones: los guayacanes de Mérida florecieron profusamente entre la segunda y la tercera semana de marzo. El ejemplar de la plaza, al igual que unos pocos más en la ciudad, sin embargo, apenas produjo flores. Esto es algo común en la especie, según he observado los últimos cuatro años (2014-2018). Por lo común, aquellos ejemplares que no florecen o solo florecen

parcialmente durante el primer mínimo de precipitación del año (correspondiente a la primavera boreal), lo hacen luego, progresivamente, o repentinamente en el período septiembre-octubre, correspondiente al otoño. Unos pocos, incluso, pueden florecer masiva y más o menos aisladamente en otras épocas del año. Las razones aún no están claras, pero parece que en sitios con alta densidad de árboles y/o construcciones, así como a mayor altitud, la especie es más tardía y más fragmentaria en su floración.



Fotografía 6: Desde la terraza del edif. el Fortín



Fotografía 8: Bucare al fondo



Fotografía 7: Cedro al fondo



Fotografía 9: iguana viendo la cámara

**Fuente:** propia

Con respecto a la iguana es de difícil observación, sugerimos una intensidad de observación interdiaria (un día sí y un día no), unos 5 minutos en la tarde, y 5 minutos en la tarde cada día. Al parecer no es un animal frecuente en la plaza, como sí lo son las ardillas y varias especies de aves.

**Nota 1:** Observaciones realizadas en febrero-abril 2018 Plaza Bolívar de Mérida, por José Grande (Profesor de Ecología, Facultad de Farmacia y Bioanálisis-ULA),

**Nota 2:** la iguana apareció sorpresivamente y decidimos incluirla en el film, por lo que solicitamos un diagnóstico de apariciones, para grabarla con referencia de la estatua ecuestre.

**Nota 3:** Hay grabaciones de perros en la plaza, tanto callejeros como con dueño. No se han localizado ardillas, ni pájaros, por ahora.

#### 4.1.4 Determinación de ángulos

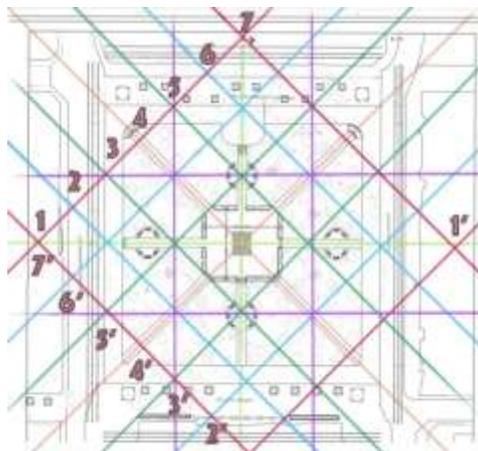


IMAGEN 14: SISTEMA DE COORDENADAS PARA MARCAR LAS POSICIONES DE CÁMARA UTILIZADAS EN FILMACIONES SUCESIVAS.

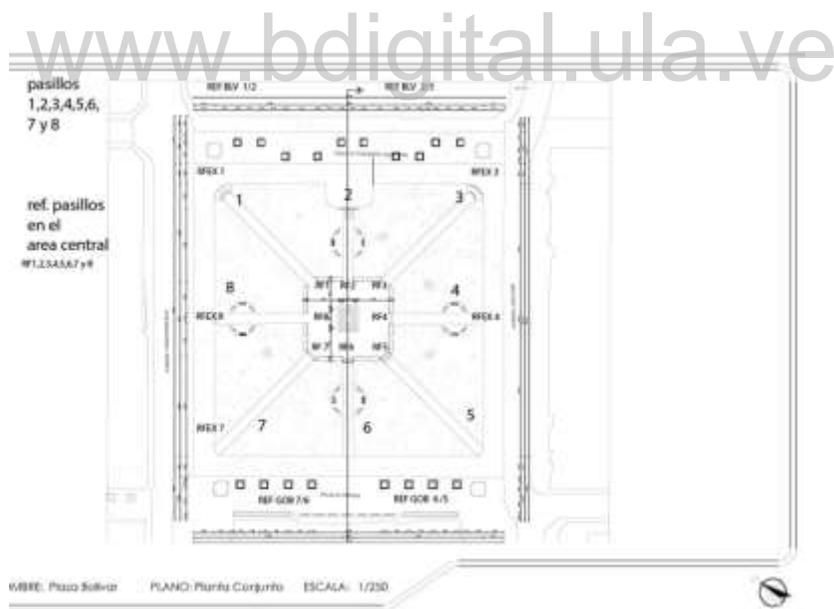


Imagen 19: Nomenclatura espacial para elaboración de plan de rodaje del plano elaborado por el Arq. Adrián Navia Segovia.

#### ***4.1.5 Permisologías***

##### **Permisos para anclaje azotea Edf. El Fortín y en la Plaza Bolívar**

Abg. José Gregorio Chuecos

Pdte. De Cormetur

Geógrafo Manuel Avendaño. Jefe de Proyecto

Gerimily Da Silva Ing. Forestal

##### **Fundecem**

Lic. Tamara del Rosario Díaz Pisani

Presidenta de Fundecem

Lic. Jorge Bastidas

Lic. Maigualida Suárez Struve

Jefe de Relaciones Públicas

Lic. Patricia Estrada

Jefe de Unidad de Patrimonio Histórico de FUNDECEN

#### ***4.1.6 Instalación de anclajes***

Para la realización de los times lapses se diseñó un mono pie que permitía el registro del ángulo, la altura y la distancia entre la cámara y el pedestal. Se procedió a instalar los anclajes en

la plaza, en esta primera etapa se instalaron cuatro, (4), tres en la plaza y un cuarto en la terraza del edif. El Fortín.



Fotografía 10: anclaje n° 1 (frente al bucare), mono pie en anclaje n°1



Fotografía 11: Anclaje n°2 (frente al guayacán), mono pie en anclaje n°1



Fotografía 12: Anclaje n° 4. Pared límite de la azotea del Edf. El Fortín con la avda. 3

Ingenieros a cargo de la obra:

Ing. Mayra Rodríguez

Ing. Daniel Sánchez

## 4.2 Productos generados.

### 4.2.1 Audiovisuales.

*a- Música de Semáforos”, (ver desde el link en el anexo)*

Cortometraje de diez (10) min. Con participación en los siguientes festivales:

- Cannes Short Corner 2017 y Marche du films Cannes (selección) 2017
- Toronto internationalindependent film Festival (Pre- selección) (2018)
- Festival de Caracas de Cine Documental (competición) CCSDOC 2018

- Mención Especial en el XII Festival de cine documental Francés en
- Venezuela febrero del 2018. Maracaibo

***b- Avances de tesis de los seminarios de tutor II; III y IV, realizados para la Dra. Jaqueline Clarac (ver desde los links en anexos)***

- etnografía III y IV del taller de la Dra. Janet Segovia. (ver desde los links en anexos)

**a) Dos (2) videos indagatorios sobre el tema propuesto. (ver desde los links en anexos)**

#### ***4.2.2 Publicaciones.-***

a.) traducción del inglés al español del artículo:

**La fórmula canónica del mito y del no-mito.** (34 págs.).Mark. S. Mosko – Universidad

Nacional de Australia

A cargo de la Prof. Rosa Katherine Vieira Villarreal. Asesora en el proyecto “Plaza Bolívar...” en aspectos operativos de la formula canónica del mito\*

#### ***4.2.3 Participación en eventos.-***

***a- Conservación y patrimonio***

Conferencia dictada en la Casa Bosse. Día del Patrimonio.Fundecem. 4 de abril 2018

***b- Antropología audiovisual***

Conferencia dictada en el Marco del Ciclo “Cine de Mérida”. Biblioteca Tulio Febres  
Cordero UNEARTE. Octubre. 2018

[www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

C.C.Reconocimiento

## Anexos

### Constancia de asesoría



Ministerio del Poder  
Popular  
para Educación Universitaria, Ciencia y Tecnología

Fundación Centro de Investigaciones  
de Astronomía "Francisco J. Duarte" (CIDA)



#### CONSTANCIA

Mediante la presente, yo Rosa Katherine Vieira Villarreal, titular de la cédula de identidad V-12.435.039, en mi calidad de investigadora asistente del Centro de Investigaciones de Astronomía (CIDA), y contando entre mis credenciales académicas con una Licenciatura en Ciencias Matemáticas otorgada por la Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, en Barquisimeto, Venezuela, mediante la presente hago constar que actuaré como asesora científica en la especialidad de matemáticas, para el trabajo de tesis doctoral titulado "Plaza Bolívar, temporalidad mítica y espacio cinematográfico", que está siendo trabajada por el antropólogo y cineasta Andrés Agustí para obtener su doctorado en Antropología en la Universidad de los Andes. Su trabajo de investigación involucra el uso de la fórmula canónica de Levi-Strauss, cuya comprensión cabal requiere el manejo apropiado y con conocimiento de varios conceptos matemáticos entre los que se incluyen por ejemplo, nociones de funciones, teoría de conjuntos, etc., sobre los cuales asesoraré a Andrés Agustí de modo que él pueda manejarlos con destreza y seguridad y pueda aplicarlos apropiadamente junto con la fórmula canónica a su sujeto de estudio.

A los quince días del mes de octubre de 2018, en la ciudad de Mérida.

  
Dra. Katherine Vieira  
Investigadora CIDA  
kathyvieira@gmail.com



Apartado Postal 284, Mérida 5101-A. Telf: (0274) 2450108 – 2451450 Fax: (0274) 2451587  
Rif. G-20003519-6 / N.E. 0281333674  
[www.cida.gob.ve](http://www.cida.gob.ve)

## Resumen Curricular de la Dra. Kathy Vieira

Octubre 15, 2018

Rosa Katherine Vieira Villarreal  
Centro de Investigaciones de Astronomía  
Edificio CIDA, Avenida Alberto Carnevalli  
Entrada al Jardín Botánico, Mérida

kathyvieira@gmail.com  
+58-414-952.7979

### RESÚMEN CURRICULAR

Astrónoma, especialista en Astrometría y con amplia experiencia en divulgación de la ciencia al público general. Locutora certificada (Licencia #46.636). Investigadora Asistente en el Centro de Investigaciones de Astronomía (CIDA), donde trabaja desde 2009. Profesora Invitada del Postgrado en Física Fundamental de la Universidad de los Andes desde 2012. Persona de Contacto y Contacto Nacional de Divulgación para Venezuela de la Unión Astronómica Internacional. Miembro del consejo editorial de la revista científica Cogent Physics. Miembro de la Sociedad Venezolana de Física.

### EDUCACIÓN

Yale University, New Haven, CT, USA. **PhD en Astronomía**, 2010.  
Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela. **Maestría en Física Fundamental**, 2002.  
Universidad Centroccidental Lisandro Alvarado, Barquisimeto, Venezuela: **Licenciada en Ciencias Matemáticas (mención Cum Laude)**, 1998.

**a.) links Vimeo de materiales audiovisuales**

Etapa académica y examen candidatural

Producto de tesis música de semáforos

<https://vimeo.com/303562967/1e0949e2f9>

Indagatorio n°1

<https://vimeo.com/303552791/35e9e0fd76>

Indagatorio 17 diciembre 2016

<https://vimeo.com/303552065/485645f876>

etnografía IV prof. Janet Segovia

<https://vimeo.com/303537793/adc889180a>

etnografía III prof. Janet Segovia

<https://vimeo.com/303505823/84ebfbe657>

4º avance de tesis

<https://vimeo.com/303486081/9afafb1ebc>

3er avance de tesis

<https://vimeo.com/303152341/a4339db9b2>

2º avance de tesis

<https://vimeo.com/303146834/58884e3c98>

---

**b.) Link Vimeo de copia de defensa de tesis**

Defensa de tesis

<https://vimeo.com/388813449/e7dc4fad5c>

**c.) Link Vimeo para visualizar la película tesis, copia de entrega :**  
 “ Plaza Bolívar, temporalidad mítica y espacio cinematográfico”

<https://vimeo.com/388813449/e7dc4fad5c>

**Créditos de realización película tesis**

“ Plaza Bolívar, temporalidad mítica y espacio cinematográfico”

Producción ejecutiva: Lic. Lidia Córdoba García

Dirección de Producción: Lic. Rosanna Carrillo Torres

Asistencia general: Nestor Hernández, ULA

**Guión cinematográfico**

Dirección de fotografía y cámara

Fotografía time lapse, diseño y puesta a punto de dispositivos

Sonido de campo y edición de sonido

Edición y colorización: Prof. Andrés Agustí, EMA

**Música:**

Compuesta y ejecutada por Virgilio Ferguson:

Arreglos al piano: “Preciosa Merideña” del músico y compositor Pedro Castellanos

“Himno Nacional de Venezuela”. Letra de Vicente Salias y Música de Juan José Landaeta

**Cotidianidad, ambiente N° 1**

Con instrumentos musicales experimentales y étnicos:

“Plaza Wayú”. Realizada con los siguientes instrumentos:

Maracas, guajibo y criollas

Sonajero wayú

Mangueras flexicon

Flauta Guajibo

Botutos plásticos

Troumpé Guayú

Carangano experimental

### **Grabación**

Estudio Escuela de Medios Audiovisuales EMA, ULA

### **Composición y dirección de las siguientes voces:**

Arreglo coral reclamo café

### **Voces:**

Daniel Rodríguez.

José Amílcar Briceño.

Camila Opancio.

Gabriela Gutiérrez.

Abner Peña.

Yulliend Mendoza.

Elvis Pérez.

Elida Sepúlveda.

Dilia Rodríguez.

Fredy “café-man”

Acompañados al contrabajo por:

José Salazar

Acompañamiento al piano y grabación de la versión RAP de “Preciosa Merideña”

Ejecutada por: Julio César Zurita Becerra

**Agradecimientos:**

Prof. Luís Sierra.

Alumnos del taller de Texturas Musicales, UNEARTE

Prof. Armando Nones

Bch. Carlos Hernández

Universidad Experimental de las Artes (UNEARTE)

La Fundación Biblioteca Los Grandes Espacios Marc de Civrieux

Museo de Instrumentos Musicales

Investigación iconográfica en la ciudad de Mérida:

Lic. Rosanna Carrillo Torres.

**Investigación iconográfica en la ciudad de Caracas:**

Lic. Verónica Agustí

**Búsqueda, recopilación y permisología de fotografías en redes sociales:**

Bch. Daniela Guevara

**Donación de fotografías:**

José Manuel Quintero Strauss

Luis Amílcar Rivas Dugarte

Rosanna Carrillo

Prof. Henry Picón

Sr. Eduardo Molina

**Alquiler y operación de cámara aérea, (drone):**

Pablo Imperatore Producciones

Elaboración de planos y plantas: Arq. Adrián Navia Segovia

**Construcción soporte time lapse:**

Diseño: Andrés Agustí

Modelado en aluminio: Alfonzo Rivas, fundición El Hueco

Ensamblaje de piezas: Tornería Alba

**Informantes sobre la plaza.-**

Benito Mora	Vendedor de café (ex-policía)
Frank Díaz	Vendedor de libros y testigo de jehová
Maribel Carocci	Vendedora de maíz para palomas
Lida Ramírez	Vendedora de cotufas
Rigoberto González	Vendedor del quiosco
Neri Arévalo	Vendedor de ropa usada
Luis Amílcar Rivas Dugarte	Músico ex Director de la orquesta municipal
José Manuel Quintero Strauss	Cronista de Mérida. Periodista
Coronel R. Hermoso Boscán	Presidente de la Sociedad Bolivariana
Prof. Alfonso Castro.	Secretario de la Sociedad Bolivariana

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografías Temáticas:

#### Antropología Audiovisual.-

Augé M., y Colleyn J. P. (2005). *Que es la antropología*, eds. Paidós.

Belting H. (2002). *Antropología de la imagen*. Katz Editores.

Buxo, M. y De Miguel J. (0000). *De la investigación audiovisual*. Barcelona.

Clifford J., (0000). *Dilemas de la Cultura, antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Editorial.....

Grau Rebollo, J., (2005). *Antropología, cine y refracción*. Los textos fílmicos como documentos etnográficos, Revista Gazeta de Antropología nº21, año 2005.

Guarini C., (1991). "*Cine antropológico: Algunas reflexiones metodológicas*", En: Cine, Antropología y Colonialismo, Adolfo Colombres Comp, Ediciones del Sol, CLACSO.

Jure C., (2000). *La construcción de la alteridad a través de las imágenes*. Cátedra de Antropología Social / Facultad de Bellas Artes - UNLP.

Orobitg canal, gemma. *Miradas antropológicas: Relaciones, representaciones y racionalidades*, Edicions Bella terra, Barcelona. 2008.

Piault M., (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.

### Cine y Etnografía.-

- Alonso L., (1998). *La mirada cualitativa en sociología, una aproximación interpretativa*. Editorial Fundamentos. España.
- Ardevól E. (2008) *La búsqueda de una mirada, Antropología visual y cine etnográfico*. Cine etnográfico: relato, discurso y teoría. Edición Bella terra, Barcelona.
- Bajtín M., (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Banks, M., y Morphy H. (1999). *Rethinking Visual Anthropology*. Yale: University press.
- Barthes R., (1964) *Ensayos Críticos* Buenos Aires. Seix Barral, 2003 Traducción de: Carlos Pujol.
- Burke, P., (2005). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Brodersen D., (2019). *A los ojos; James Benning*. En: <https://www.pagina12.com.ar/56194-a-los-ojos>.
- Casetti F., (2005). *Teorías del cine / 1945-1990*, eds. Cátedra.
- Clifford J., y Marcus G. (2001). *Retóricas de la antropología*. Madrid: Ediciones Jucar. Barcelona: Editorial Gedisa,
- Delgado M., (2010). *La sustancia de los sueños: el cine según Claude Lévi-Strauss*. En: *Historia, Antropología y Fuentes Orales* No. 43, *Mundos Intangibles* (2010). Published by: Historia, antropología y fuentes orales <https://www.jstor.org/stable/25759015>.
- Debray R., (1994). *Vida y muerte de la imagen, historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Editorial Paidós.

- De Brigard E., (1985). *Historia del cine etnográfico* En: Imagen y Cultura. Perspectivas del cine etnográfico, Granada.
- Fernández A., (1997). *El cine y la investigación en ciencias sociales*, En: Cine, Antropología y Colonialismo, Adolfo Colombres Comp, Ediciones del Sol, CLACSO.
- Fontcuberta J., (2000). *El beso de Judas, fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Nichols B., (1999). *La representación de la Realidad*. Ediciones Paidós, Ediciones Proyecto A. (1999).
- Mitry J., (1986). *Estética y psicología del cine1. Las Estructuras*. Siglo XXI editores.
- Morín E., (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Mugiro C., (2014). *Filmar-habitar. De Robert Smithson a James Benning, apuntes para una teoría del paisaje en el cine*. Revista cine documental. N°10.
- Nichols B., (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Pink S., (2001). *Doing Visual Ethnography*. Londres: Editorial SAGE.
- Quintana A., (2003). *Fábulas de lo visible, el cine como creador de realidades*, ediciones Acantilado.
- Rebollo J., (2008). *El audiovisual como cuaderno de campo*. Edicions Bellaterra, Barcelona.
- Rouch J., (1995). *La cámara y los hombres*. En: Ardevol, E. Pérez Tolón, L. (compiladores). *Imagen y Cultura, Perspectivas del Cine Etnográfico*. Granada: Diputación Provincial de Granada. 95-121.

Sánchez V., (2004). *Cine y vanguardias artísticas*. Barcelona: Paidós.

Stam R., (2001). *Teorías del cine: una introducción*. Barcelona: Editorial Paidós.

### **Ciudad.-**

Bollnow O., (1969), *Hombre y Espacio*, Barcelona, Labor.

Cassirer E., (1971). *Filosofía de las formas simbólicas*, México, FCE.

Choay F., (1970). *El urbanismo, utopías y realidades*, Barcelona, Lumen.

Gasca J., (2005). *La ciudad: pensamiento crítico y teoría*, México, IPN.

Lefebvre H., (1978). *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península.

Lukács G., (1974). *Estética (I)*, En: «Los problemas del reflejo en la vida cotidiana», Barcelona, Grijalbo.

Mumford L., (1966). *La ciudad en la historia*, Buenos Aires, Infinito.

Mumford L., (1959). *La cultura de las ciudades*, Buenos Aires, Emecé.

Silva A., (1994). *La ciudad como arte*, *Díálogos*, núm. 40, septiembre.

Schütz C., (1980), *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, Blume, trad. Adrián Margarit.

Sjoberj G., (1969). *La Ciudad*, En: *El origen y evolución de las ciudades*, Madrid, Alianza.

Sjoberj G., (1979). *La ciudad: su origen, crecimiento e impacto en el hombre*, Madrid, H. Blume,

Spengler O., (1993). *La decadencia de Occidente, t. II*, Barcelona, Planeta-Agostini.

Trías E., (1997). *El artista y la ciudad*, Barcelona, Anagrama.

### **Ciudad Latinoamericana.-**

Ayala A., (comp.) (1995). *La odisea latinoamericana. Arquitectura y urbanismo*, UAM-Xochimilco, México.

Gorelik A., (2005). *La producción de la ciudad latinoamericana*. Universidad Nacional de Quilmes / CONICET.

Leslie B., ed. (1990). *Historia de América Latina*. 3 vols. Cambridge University. Editorial Crítica. Barcelona,

Romero J., (1976). *Latinoamérica, las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

### **Levi Strauss.-**

Lévi-strauss C., (1962), *El pensamiento Salvaje*, 1964

Lévi-strauss C., (1958), *Antropología Estructural*. 1987

Lévi-strauss C., (1971), *El Hombre Desnudo*, Mitológicas IV, Siglo XXI, editores s.a. de c.v .México, 1976

*Les structures élémentaires de la parenté (Las estructuras elementales del parentesco)*, 1949.

*Race et histoire (Raza e historia)*, 1952

*Le Père Noël supplicié (Papa Noël sacrificado)* 1952)

*Tristes tropiques (Tristes Trópicos)*, 1955.

*Anthropologie structurale (Antropologíaestructural)*, 1958.

*Le totémisme aujourd'hui (El totemismo en la actualidad)*, 1962.

*La pensée sauvage (El pensamiento salvaje)*, 1962.

*“Les chats” de Charles Baudelaire (“Los gatos” de Charles Baudelaire)* 1963

*Les mythologiques 1: Le cru et le cuit (Lo crudo y lo cocido)*, 1964

*Les mythologiques 2: Du miel aux cendres (De la miel a las cenizas)*, 1967.

*Les mythologiques 3: L'origine des manières de table (El origen de las maneras en la mesa)*, 1968.

*Les mythologiques 4: L'homme nu (El hombre desnudo)*, 1971.

*Anthropologie structurale deux (AntropologíaestructuralII)*, 1973.

*La voie des masques (La ruta de las máscaras)*, 1975.

*Race et culture (Raza y cultura)*, 1983.

*Le regard éloigné (La mirada alejada)*, 1983.

*Paroles données (Palabra dada)* 1984

*La potière jalouse (La alfarera celosa)*, 1985.

*De près et de loin (Desde cerca y desde lejos)*, 1988.

*Histoire de lynx (Historia de lince)*, 1991.

*Regarder, écouter, lire (Mirar, escuchar, leer)*, 1993.

**Entrevistas y conferencias:**

“Claude Lévi Strauss entrevistas con Georges Charbonnier”. Siglo XXI editores, 1971

“Mito y significado”. Las conferencias de Massey de 1977. Ed. Alianza, Madrid 1995

**Sobre Levi Strauss:**

Abad L., (1995). “La mirada distante sobre Lévi-Strauss”- Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI de España.

Gómez P., (1981). “La Antropología Estructural de Claude Lévi-Strauss”. Tecnos.

Merquior J., (1978), *L'esthétique de Lévi-Strauss*, puf, París, 1977; La estética de Lévi-Strauss, Destino, Barcelona.

Mier R., (2010), “La antropología y la imaginación metafórica: mito y música. Hacia el esclarecimiento de los procesos simbólicos”, en *Levi Strauss un siglo de reflexión* UAM- Iztapalapa / Juan Pablos (Biblioteca de Alteridades, 16)/ Archipiélagos/ Red Internacional de Antropología, México, 2010, pp. 353-386.

Millán S., (2004). *La etnología: una ciencia de la diversidad cultural*. En: Gloria Artís (coord.), *La antropología en su lugar*, Inah, México.

Paz, O., (1967). *Claude Lévi-Strauss, o el nuevo festín de Esopo*. Seix Barral, Barcelona.

Sebag L., (1964), *Marxisme et structuralisme*, Payot, París.

Simonis Y., (1968), *Claude Lévi-Strauss ou la passion de l'inceste. Introduction au structuralisme*.

Simonis Y., (1978), “Notes de recherche:Le mythe comme objet technique”, Site web:

[http://www.uqac.ca/Classiques\\_des\\_sciences\\_sociales](http://www.uqac.ca/Classiques_des_sciences_sociales)

Viet J., (1977), “*Los métodos estructuralistas en las ciencias sociales*”. Amarrarte, Buenos Aires.

**Formula del mito.-**

Levi-Strauss C., (2009). *Hourglass Configurations*. En: *The Double twist: From ethnography to Morphodynamic*. University of Toronto Press

Mosko M., (1991), *La fórmula canónica del mito y del no-mito*. *American Ethnologist*, Vol. 18, No. 1 (Feb., 1991), pp. 126-151. Published by: Wiley on behalf of the American Anthropological Association Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/645568>. Traducción al español de Kathy Vieira Villareal. Mérida. 2018.

Maranda P., (comp.). (2009). *The Double twist: From ethnograph Morphodynamic*. University of Toronto Press

Morava J., (2003), *ON THE CANONICAL FORMULA OF C. LEVI-STRAUSS*. Department of Mathematics, Johns Hopkins University, Baltimore, Maryland 21218. E-mail address: [jack@math.jhu.edu](mailto:jack@math.jhu.edu)

Petitot J., (1988), *Approche morpho dynamique de la formule canonique du mythe*. In: *L'Homme*, 1988, tome 28 n°106-107.

Reynoso C., (2006), *Complejidad y el Caos: Una exploración antropológica*, Universidad de Buenos Aires, [Billyr@microsoft.com.ar](mailto:Billyr@microsoft.com.ar).

Schwimmer E., (1977), *Is the Canonic Formula Use fol in Cultural Description?* En: *The Double twist: From ethnography to Morphodynamic*. University of Toronto Press.

- Thompson D., (2003), *Sobre el crecimiento y la forma*. Cambridge University Pres. Madrid.
- Thom R., (1977). *Parábolas y catástrofes. Entrevista sobre matemáticas, ciencia y filosofía*. Meta temas, Libros para pensar en la Ciencia. Evos
- Viveiros de castro E., (2008), *Claude Levi Strauss, fundador del pos-estructuralismo*. Conferencia ofrecida por el Dr. Eduardo Viveiros de Castro, funcionario del Museo Nacional de Río de Janeiro, 2008, con motivo del Coloquio: Lévi-Strauss: un siglo de reflexión.
- Wiseman B., (2007), *Levi-Strauss, Anthropology and Aesthetics*, 2007,
- Baringo D., (2013). *La tesis de la producción del espacio en Henri Lefebvre y sus críticos: un enfoque a tomar en consideración*. Quid 16 nº3. Revista de Estudios Urbanos. Instituto Nino Germani.
- Castells, M., (1976). *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI Editores
- Gasic I., Narváez A., Quiroz R., (comps.) (2015), *Reapropiaciones de Henri Lefebvre: crítica, espacio y sociedad urbana*. Editorial Triángulo. Santiago. Chile.
- Goonewardena K., (2011), *Henri Lefebvre y la Revolución de la Vida Cotidiana, la Ciudad y el Estado*. Henri Lefebvre and the Revolution of Every day Life, City and State, URBAN..N502. Artículos y notas de investigación.
- Lefebvre H., (2002). *Critique de la vie quotidienne II-Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Critique of Every Day Life (Vol.II). Foundations for a Sociology of the Everyday.
- Lefebvre H., (2005) *Critique de la vie quotidienne III: De la modernité au modernisme*. (Pour une metaphilosophie du quotidien) Critique of Every Day Life (vol.III). From Modernity to

Modernism. (Towards a Metaphilosophy of Daily Life).

Lefebvre H., (2004). *Elements of Rhythmanalysis* originally published as *Éléments de rythmanalyse* by Éditions Syllepse, Paris, continuum The Tower Building, 11 York Road, London SE1 7NX15 East 26th Street, New York NY 10010.

Levi-Strauss C., (1964). *Mitológicas I. De lo crudo a lo cocido*, FCE. México.

Lindón A., (2004), *Las huellas de Lefebvre sobre la Vida cotidiana*. Revista Veredas, Nº 8. Monográfico sobre Henry Lefebvre.

Revol C., (2001). *La rue Rambuteau hoy ritmo análisis en práctica*. URBAN. Artículos y notas de investigación. Sep 2001 Faculté de Philosophie, Université Jean Moulin – Lyon 3 (Francia), clairerevol@hotmail.fr.

### Historiografía Urbana.-

Almandoz A., (2008), *Entre libros de historia urbana. Para una historiografía de la ciudad y el urbanismo en América Latina*. Caracas: Equinoccio-Universidad Simón Bolívar.

Almandoz A., (2010). *El imaginario de la ciudad venezolana: de 1958 a la metrópoli parroquiana. Aproximación desde la historia cultural urbana*. Universidad Simón Bolívar (USB), Venezuela.

Derriba J., (1966). *La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas*. Trad. E. Trías. Barcelona. Anagrama.

Lefebvre H., (1976). *La revolución urbana*. Madrid: Alianza.

### **Objeto Sonoro.-**

Atienza R., (2004). Ambientes sonoros urbanos: la identidad sonora. Modos de permanencia y variación de una configuración urbana. En:  
[https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes\\_sonoros/p\\_sonoros01/atienza/atienza\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/atienza/atienza_01.htm).

Carles L., (2004). El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía con el sonido. José. Centro Virtual Cervantes.  
 En:[https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes\\_sonoros/p\\_sonoros01/carles/carles\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/carles/carles_01.htm).

Daumal D., (2004). Creatividad sonora en el pavimento. El paisaje sonoro a nuestros pies  
 En:[https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes\\_sonoros/p\\_sonoros01/daumal/daumal\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/daumal/daumal_01.htm).

Maderuelo J., (2005). El paisaje: Génesis de un Concepto. Madrid: Abada Editores. 2005.

Temtemfilipe. (2016). De la marginalidad del oído a la construcción auditiva del paisaje urbano.  
 ZARCH No. 7.

Villa A., (2005). Objets sonores, phénoménologie et sciences cognitives. Questions sur la modélisation de la perception auditive et musicale. Centre de recherche en Informatique et Création Musicale, Saint-Denis, France.

### **Plazas Venezolanas y Latinoamericanas.-**

Esteva R., (1986), *Guzmán Blanco y el arte venezolano*, Academia Nacional de la Historia, Caracas.

Pérez F., (1988). *Diccionario de Historia de Venezuela*, v.3, Fundación Polar, Caracas. Venezuela.

Gómez F., et al. (2011). *La plaza vieja de la Habana: proceso de recuperación* [Sevilla]:  
Consejería de Obras Públicas y Vivienda, 2011

Göbel C., (2013). compilado: *Diversas Miradas La Plaza Pública En La Ciudad De Hoy En  
Día*. Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, Av. San Pablo No. 180,  
DR © 2013, UAM Azcapotzalco.

Hardoy J., (1983). *Plazas Coloniales, Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, 15,  
Universidad Nacional de Tucumán.

Hernández C., (2016). *San Cristóbal a través de sus plazas y parques*. © De esta edición Heladería  
Uhmhm.

Montañez M., (2012). *Al rescate de la plaza el rol de la plaza en la sociedad urbana del siglo  
XXI*. [www.bdigital.ula.ve](http://www.bdigital.ula.ve)

Páez C., (1992). *La Plaza Mayor de Mérida. Historia de un tema urbano*. El libro menor 183  
caracas

Rangel M., González I., y Pérez A., (1986). *La Plaza Venezolana. Evolución Y Actualidad*.

Tamayo G., (1985). *La plaza. Forma y espacio*. Universidad Central de Venezuela. Caracas.

### **Sociología Urbana.-**

Castells M., (1974). *La cuestión urbana*. Siglo Veintiuno de España Editores, S.A.

Debord G., (1967). *La Société du spectacle*, Paris: Buchet-Chastel. De Certeau, M., (1996). “*La  
invención de lo cotidiano. J. Artes de hacer*”. México. 1996

García N., (1997). *Imaginario urbano*, Buenos Aires, EUDEBA.

Heller A., (1991). *Sociología de la vida cotidiana*, Barcelona, Península.

Lefebvre, H., (1978). *El derecho a la ciudad*, Barcelona, Península.

Lefebvre, H., (1984). *La vie quotidienne dans le monde moderne* (1968a), Paris: Gallimard, Collection Idées (1972) *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid: Alianza].

Lefebvre, H., (2013). *La production de l'espace* (1974). *La producción del espacio*. Gracel Asociados, Alcobendas (Madrid).

Lukács G., (1974). *Estética (I), Los problemas del reflejo en la vida cotidiana*, Barcelona, Grijalbo.

Peñalver, L., Pargas L., Aguilera O., (2000). *Pensar lo urbano: Teorías, mitos y movimientos*. Universidad de Los Andes Consejo de Publicaciones. Fondo Editorial Cratéra. Venezuela.

Sennett R., (2002). *El declive del hombre público*. Barcelona: Península. Editorial Anagrama.

Simmel G., (1992). *"Metrópolis y vida mental"*. Traducido por S. González. Caracas: Monte Ávila Editores.

Weber, M. (1977). *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*. Editado por J. Winckelmann. Bogotá: Fondo de Cultura. Económica.

Wirth L., (1968). *El urbanismo como modo de vida*. Buenos Aires: Ediciones 3.

### **Bibliografía General.-**

Almendola G., (2000), *La ciudad postmoderna*, Madrid. Celeste.

Arnheim R., (1971). *El pensamiento visual*. Buenos Aires, Eudeba.

- Auge M., y Colleyn J. P., (2005). *¿Que es la antropología?* eds. Paidós.
- Bachelard G., (2001). *La poética del espacio*. México. FCE.
- Barthes R., (2003). *Ensayos Críticos*. Seix Barral. Los tres mundos.
- Balandier G., (1997). *El desorden. La teoría del caos y las ciencias sociales. Elogio de la fecundidad del movimiento*. Gedisa, Barcelona.
- Bonte P. y Michel I., (2008). *Diccionario Akal de Etnología y Antropología*. Press es Universitaires de France 1991. Ediciones Akal.
- Benjamin W., (1988). *Dirección única*, Madrid, Alfaguara.
- Benjamin W., (1999). *Iluminaciones IV*. En: Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos. Madrid, Taurus.
- Berger P., y Luckmann T. (1969), *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Bourdieu P., y Wacquant L., (1995). *Respuestas por una antropología reflexiva*, Grijalbo, Mexico.
- Buck-mors, S., (1995) *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamín y la obra de los Pasajes*, Madrid, Visor.
- Clifford J., (1998). Sobre la autoridad etnográfica. En: AAVV, El surgimiento de la Antropología Posmoderna, Barcelona, Gedisa.
- Chaparro A., (2003). De Logos a Mythos. *Crónica de una involución*. En: Racionalidad y Discurso Mítico Grupo Estudios sobre Identidad Universidad del Rosario © Escuela

de Ciencias Humanas. Primera edición: Bogotá, D.C.

Delgado M., (2003). *Naturalismo y realismo en la etnografía urbana*. Revista Colombiana de Antropología. Volumen 39.

Elías N., (2000). *Sobre el tiempo*, México, FCE.

Earlman V., (2005). *Hearing Culture. Essays on sound, listening and modernity*. New York, Berg.

Gadamer H., (1997). *Mito y razón*, Paidós (Studio), Barcelona.

Geertz C., (1973). *Interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona.

Geertz C., (1989). *El antropólogo como autor*. Paidós (Studio), Barcelona.

Godelier M., (1996). *El enigma del don*, eds. Paidós.

Halbwachs M., (2004) [1950]. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Mauss M., (1979). *Sociología y Antropología*. 1936. Eds. Tecnos. Madrid.

Merleau-ponty M., (1970), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix-Barral.

Morse R., (1990). El desarrollo urbano de la Hispanoamérica colonial. En: Leslie Bethell, ed. Historia de América Latina. Tomo III. América Latina colonial: economía. Cambridge University. Editorial Crítica. Barcelona.

Leroi-gourhan A., (1971). *El gesto y la palabra*. Trad. de Felipe Carrera, Universidad Central de Venezuela (Ediciones de la Biblioteca), Caracas.

Meneses L., Clarac J., y Gordones G., (1999). *Elementos críticos en el futuro cercano de las antropologías latinoamericanas*. En: *HACIA LA ANTROPOLOGIA DEL SIGLO XXI*,

(2 tomos), CONICIT, CONAC, Museo Arqueología-ULA, Mérida, tomo 1, 74- 8 1.

Krotz E., (1993). *La producción de la antropología en el Sur: Características, Perspectivas, Interrogantes*. En: alteridades (Antropologías Latinoamericanas), Univ. Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, México, año 3, No. 6, 5-11.

Olavarría M., (2012). *Lévi-Strauss*. Universidad Autónoma Metropolitana. Unidad Iztapalapa/ División de Ciencias Sociales y Humanidades/ Departamento de Filosofía.

Pardo L., (2001). *Estructuralismo y Ciencias Humanas*. Editorial: Ediciones Akal.

Piaget J., (1995). *El estructuralismo*, Primera edición. En: ¿Qué sé? *Le structuralisme 1960*, Presses Universitaires de France.

Ricoeur P., (1975). *Hermenéutica y Estructuralismo*. Trad. Gr. Baravelle & M.T. La valle. Buenos Aires: Megápolis.

Reynoso C., (2003). *Teorías y Métodos de la Complejidad y el Caos: Una exploración antropológica*. Universidad de Buenos Aires.

Saussure, F. (1968). *Cours de linguistique générale*, Paris. Payot.

Voloshinov V., (1965) *El signo ideológico y la Filosofía del Lenguaje*. EUdeBA.

Wittgenstein L., (1988). *Investigaciones filosóficas*. México-Barcelona, UNAM/Crítica.