

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA Y SOCIOLOGÍA

ESTUDIOS SOCIALES Y CULTURALES DE LOS ANDES VENEZOLANOS

www.bdigital.ula.ve

LA REPRESENTACION SOCIAL DEL PÁRAMO MERIDEÑO. UN ANÁLISIS

SOBRE LA PELÍCULA: *UNA VIDA Y DOS MANDADOS* (1996).

AUTOR: Lic. RAFAEL DUARTE

TUTOR: MSc. CAMILO PINEDA

Mérida, Venezuela.

Reconocimiento

INDICE GENERAL

PP.

Cuadro 1.....	74
Cuadro 2.....	77
Índice general.....	ii
Resumen.....	5
Introducción.....	6

CAPITULO I: EL PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN.

1.1 Planteamiento del problema.....	10
1.2 Antecedentes de la investigación.....	16
1.3 Objetivo General.....	19
1.4 Objetivo Especifico.....	19
1.5 Justificación.....	20
1.6 Limitaciones de la Investigación.....	22

CAPITULO II: APROXIMACIÓN EPISTEMOLÓGICA AL TEMA DE LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DEL PÁRAMO MERIDEÑO EN LA PELÍCULA: *UNA VIDA Y DOS MANDADOS* (1996)

1. La cultura y sus elementos en la construcción de la sociedad.....	25
2. Las representaciones sociales.....	28
2.1. Constitución de las representaciones sociales.....	32

i. La objetivación.....	32
ii. El anclaje.....	33
3. El cine como vehículo de representaciones.....	35
3.1. Un invento llamado cine.....	35
3.2 El cine como representación en la construcción del imaginario social.....	40
3.3 Aproximaciones a las representaciones sociales en el cine venezolano.....	45
4.4. Representaciones sociales en cine venezolano.....	46
4. Aproximación a la representación del páramo merideño.....	51
4.1. Geografía y geología y del páramo merideño.....	51
4.2. Aproximación sociocultural del páramo merideño.	56

CAPITULO III. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA

5.1 Enfoque del método/ Nivel de la investigación.....	62
5.2 Diseño de la investigación.....	63
5.3 Técnicas de recolección de datos.....	65
5.4 Técnicas de procesamiento y análisis de datos.....	66
5.5 Instrumentos.....	66
5.6 Validez y Confiabilidad.....	67

CAPITULO IV: APROXIMACIÓN A LA REPRESENTACIÓN DEL PÁRAMO MERIDEÑO EN EL FILM: *UNA VIDA Y DOS MANDADOS* (ALBERTO ARVELO, 1996).

6.1 Resumen de la película <i>Una Vida y dos Mandados</i> (1996).....	70
6.2 Identificación de los elementos socio-culturales en la película <i>Una Vida y Dos Mandados</i> (1996).....	73
6.3 Aproximación a la Representación del Páramo Merideño en el film <i>Una Vida y dos Mandados</i>	78
6.4 Análisis Final.....	89
CONCLUSIONES.....	92
BIBLIOGRAFÍA.....	97
ANEXOS.....	104

www.bdigital.ula.ve

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

CONSEJO DE ESTUDIOS DE POSTGRADO

MAESTRIA EN ESTUDIOS SOCIALES Y CULTURALES DE LOS ANDES.

LA REPRESENTACION SOCIAL DEL PÁRAMO MERIDEÑO. UN ANÁLISIS

SOBRE LA PELÍCULA: *UNA VIDA Y DOS MANDADOS* (1996).

Autor: Lic. Rafael Duarte

Tutor: Msc. Camilo Pineda

www.bdigital.ula.ve

RESUMEN

El cine más allá de presentarse como un vehículo de espectáculo y diversión, se presenta como un indicador socio-simbólico que, como dice Gerard Imbert (2010), nos va revelando las representaciones e imaginarios de la sociedad. Aunque poco han sido los estudios que se han realizado sobre la materia, teóricos como Sorlin (1985) y Cabrera (1999) coinciden al decir que entender el cine como representación es posible desde el abordaje desde el estudio interdisciplinar de las ciencias sociales. A razón de ello, el propósito de esta investigación será conocer la representación del páramo merideño presente en el filme *Una Vida y Dos Mandados* (1996) de Alberto Arvelo. En tal sentido, el presente estudio estará fundamentado en los conceptos sobre las representaciones sociales expuestas por Moscovici (1984) y Jodelét (1984) y la representación del páramo merideño. Para ello, la metodología aplicada será de carácter documental desde el análisis de contenido, apoyada en el trabajo hermenéutico y en técnicas de inferencias lógicas. Por tanto, las conclusiones de este trabajo se dirigirán a construir una suerte de aproximación de la representación del páramo merideño presente en el film de Alberto Arvelo, a la luz de algunas representaciones ya expuestas por algunos autores merideños, y desde la interpretación del autor.

Palabras Claves: Mérida, Cine, Representaciones Sociales, Una Vida y Dos Mandados.

INTRODUCCIÓN

En el mundo actual, el cine más que un artificio para el espectáculo y la diversión es un recurso indispensable para entendernos como sociedad. Al ser un arte interdisciplinar, que toma de diversos campos como la fotografía, la música, el teatro, la literatura, la historia, e incluso de la filosofía, el cine se presenta como un recurso multidimensional que nos presenta y nos representa como humanos.

Al tener la capacidad de apropiarse de los grandes imaginarios sociales y representaciones sociales para documentarlos o convertirlos en ficción, el cine deja de manifiesto los grandes temores, intenciones, proyecciones o deseos sociales, transformándolos y haciéndolos partícipes de una intencionalidad que termina representada en una idea concreta, algunas veces material, pero en el mayor de los casos como guía eidética de carácter social.

De este modo el cine se presenta como una fábrica de imagerías y representaciones sociales que representa cosas desde su inagotable posibilidad de relatar lo humano, y que, no se limita a su actividad creadora, sino que por el contrario se abre a la posibilidad de establecer nuevos horizontes epistemológicos en el mundo.

En este sentido, el representar la sociedad desde el cine no es otra cosa que una suerte de extensión de lo que somos. Por ello la empatía o la antipatía que se siente con el protagonista o el antagonista en alguna escena en particular; porque el cine más allá de mostrar la historia fantástica del otro tiene como tarea principal representar.

La presente investigación buscará indagar sobre la representación social del páramo merideño presente en la película venezolana: *Una Vida y Dos Mandados* (Alberto Arvelo, 1997). El abordaje de análisis se hará en dos dimensiones: primero se hará una descripción detallada de los elementos que componen la imagen de páramo en la película de Alberto Arvelo y luego se hará una interpretación de los contenidos.

Para el análisis se tomará como eje central los diálogos que refieran directa e indirectamente a la idea, concepto o representación del páramo merideño, a la luz de las representaciones sociales que han construido algunos autores merideños, a fin de establecer análisis comparativo y crear una aproximación de la representación de páramo presente en el film.

En este sentido, la presente investigación será meramente temática e interpretativa, dejando a un lado el análisis cinematográfico y estructural, y tendrá como análisis final la apreciación del autor que servirá como aporte bibliográfico a la construcción de la representación del páramo merideño en el cine nacional, esto debido a que no existe bibliografía alguna que aborde el tema de la representación social del merideño en el cine venezolano.

A razón de ello, se tomará como modelo metodológico la propuesta investigativa de Eugenio Sulbarán y Emperatriz Arreaza: *Representación del Indígena en el Cine Venezolano*, así como la compilación que hace la Universidad de los Andes (VE) desde la obra Cubagua/ Un Filme de Michel New (1987), y el trabajo de grado presentado por la Magister Belén Gisela Rojnik titulado: *La Imagen de Marca de Mérida-Venezuela como destino turístico. Una aproximación desde las representaciones sociales (primera década del siglo XXI)*.

Por tanto, la investigación será de carácter exploratorio y su diseño será de tipo documental, y a razón de ello, su resultado será entendido como una aproximación conceptual que servirá como base fundamental para futuras investigaciones. En este sentido,

cada capítulo tendrá un prefacio introductorio donde a través de una breve descripción del apartado se irá introduciendo didácticamente al lector.

Así pues, en el capítulo I de la presente investigación se comenzará por el planteamiento del problema donde se expondrá el tema central a desarrollar, para seguir con los antecedentes de la investigación, luego con los objetivos generales y específicos, la justificación y finalmente las limitaciones de la idea a desarrollar. En el capítulo II, se realizará una aproximación epistemológica que girará en torno a la idea de las representaciones sociales, el cine como vehículo de representación y la idea de páramo. En el capítulo III se realizará una aproximación metodológica, abordando puntos como el diseño del método, el tipo de investigación y las técnicas diseñadas para acercarse a la noción de representación del páramo en la película de Alberto Arvelo. En el capítulo IV se representarán los resultados obtenidos a través del ejercicio de interpretación fílmica sobre la representación de páramo merideño en el film, a la luz de algunas representaciones sociales que han construido autores merideños, así como la apreciación analítica y cinematográfica del autor.

Y para finalizar se presentarán las conclusiones de la investigación, donde se mostrarán los aportes que ofrece el proyecto de investigación para futuras indagaciones. Adicionalmente en los anexos se incorporará algunos datos documentales que complementarán el trabajo de investigación.

CAPÍTULO I: EL PROBLEMA DE LA INVESTIGACIÓN.

www.bdigital.ula.ve

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El problema de investigación del presente trabajo tiene como objetivo central demostrar la relación que existe entre las representaciones sociales y los medios de comunicación como formas de entender la realidad social. De forma particular se abordarán las representaciones sociales en el cine nacional desde el estudio de los andes venezolanos. Sin embargo, para conocer tal relación es necesario entender inicialmente algunos conceptos fundamentales entre los campos de estudio a trabajar a fin de establecer fundamentos metodológicos para abordar el problema de la investigación.

Las sociedades actuales están pensadas desde la producción y el consumo de constantes imágenes. Cada día cientos de elementos icónicos, simbólicos y alegóricos, producidos a través de la televisión, el ordenador personal y el teléfono celular han hecho del mundo un lugar más visual, que comienza a constituir como una suerte de mundo mediático, cuya función pareciera ser la de tele-dirigir a la sociedad desde la misma sociedad en si; configurando en este sentido modos de vida desde la imagen.

En este sentido, la aparición de los *mass medias* como modos de trasmisión de comunicación global, han llegado a ocupar espacios necesarios en el desarrollo de todos los procesos sociales. En el caso de los clásicos medios de comunicación masivos como la radio, el cine o la televisión, tales espacios han posibilitado una forma de representar e identificar a

través de una red de producciones simbólicas y semánticas, una suerte de auto-definición en desarrollo, que pareciera anclarse al consumo masivo.

Por ello, entre las funciones más relevantes que estos recursos ofrecen a la sociedad se encuentran la constitución de imaginarios sociales desde la constante producción de imágenes de estabilidad que sirven como autoridad y guía conceptual y moral para proporcionar explicaciones globales y estructurales acerca de los diversos procesos sociales existentes (Pintos, 2005).

Por tanto, es a través de estos grandes procesos de comunicación que comienzan a constituirse e instaurarse nuevas representaciones sociales desde el carácter elucubrador y contrastador que permiten tales medios. Esta función creadora y supervisora a la vez, sirve como cauce epistemológico para establecer en sentido ontológico lo que es y no es verdad en la sociedad. Así, en el intercambio entre la palabra y la imagen se establece lo real desde las representaciones sociales.

En la obra *El cine o el hombre imaginario*, Morín (1995) siguiendo esta misma línea de investigación comenta que el ser humano constituye lo real gracias a los imaginarios simbólicos, manifiestos en las representaciones o proyecciones culturales de un momento concreto. Para el filósofo, los grandes imaginarios mediáticos, entendidos como imaginarios sociales, como ese espacio común de imágenes, que no son otra cosa que magnánimas estructuras de representación social, cumplen la función de construir la realidad compartida y pre-determinada dando sentido a lo real y sirviendo como referente en los procesos sociales (pp.74).

Y más adelante agrega:

El cine, como la música, contiene la percepción inmediata del alma por sí misma. Como la poesía se desarrolla en el campo de la

imaginación. Pero más que la poesía, más que la pintura y la escultura, opera a través de un mundo de objetos dotados de la percepción práctica, y expone narrativamente un encadenamiento de acontecimientos. Le falta el concepto, pero lo produce, y por eso, si no las expresa todas (sic.) – al menos quizás no todavía, fermenta todas las virtualidades del espíritu humano (Morín, 1995. pág.178).

Para Gerard Imbert (2006) esto funciona porque el cine se presenta como:

[...] un indicador socio-simbólico que nos informa también acerca del inconsciente colectivo y [que] remite al imaginario social. Entendemos el imaginario social como un depósito de imágenes, fantasmas, ilusiones, fobias, pequeños temores, grandes pánicos, esto es, un conjunto de representaciones más o menos claramente formuladas, más o menos conscientes para el sujeto social, que reenvían a la imagen que el sujeto tiene —y se construye— del mundo, del otro y de sí mismo (Imbert, pp. 29-30).

Para el teórico, el cine se presenta más que un documento de carácter social que se expresa a través de las imágenes en movimiento. El cine se muestra como una caja de resonancias de lo que se ve y de lo que no se ve socialmente; de este modo puede decirse que la imagen en movimiento no se determina como una objetivación atemporal e inmóvil, sino que queda abierta a la posibilidad gnoseológica y epistemológica de ser otra ante el mundo.

A razón de ello, el término “imaginario social” hace alusión a una suerte de concepción mental compleja que abarca ideas como: creencias, ideologías, normas o valores sociales, que a su vez son compartidos por un sujeto, grupo o comunidad y que están presentes en medios como el cine. Tales repertorios de referentes y de sentidos, facilitan la vida social afectiva de todos individuos que participan en la sociedad, permitiendo que estos se identifiquen o des-identifiquen con ellos; una capacidad de recoger y representar imaginarios que según Goldman 1972 el séptimo arte tiene:

El cine posee la particularidad de estar fundamentalmente anclado en la realidad de su tiempo, y ello más que cualquier otra forma de arte (...) como todo arte, el cine es la creación de un mundo y para ello el realizador dispone de útiles: la imagen, los personajes de carne y hueso y una técnica cuya manejabilidad, permite al espectador menos avisado entrar en el tiempo y el espacio que el realizador quiere imponerle (p.25).

Para el teórico, el cine posee esa particularidad de engranar en el imaginario social de cada individuo, porque parte del hecho social en sí; que no es otra cosa que su individualidad y su relación con la sociedad. Por lo tanto, el cine se ancla a la realidad y crea un mundo, haciendo que todo espectador sea espectador y protagonista a la vez. De este modo, el cine se apropia del mundo y lo transforma de acuerdo a las condiciones de posibilidad humana, desarrollándose así nuevos imaginarios y estableciendo nuevas representaciones.

Deleuze (1991) coincide con Goldman al afirmar que el cine forma parte de la historia, así como del pensamiento y comenta que: “no es que el cine sea como las obras de arte que apuntan a un irreal a través del mundo, sino que hace del mundo mismo más bien un irreal o un relato” (p.87). De allí que el cine posea la capacidad de sumergirse en la vida interpretativa de las personas, influyendo en sus valores y en sus modos de actuar, configurando así los modelos referenciales de identidad y la manera de captar el mundo y todo lo humano (De Fleur, M. y Ball-Rokeach, S. 1982; Colorado y Otros: 2010 y Aponte: 2012).

Por ello quien defina el cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento, no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumentos de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria [social] (Gubern: 1971, p.12).

A razón de ello, en el mundo actual los discursos audiovisuales han llegado a crear una nueva cultura constitutiva de las representaciones sociales, estableciéndose como vehículo de entendimiento social, donde las constelaciones de signos, símbolos han creado estereotipos e imaginarios que van transformando la realidad. De esta forma hay una relación primera entre las representaciones sociales y el cine como medio de comunicación que va estableciendo modos y formas de vida y que en definitiva va conceptualizando el hecho social.

Esto sucede porque que según Imbert (2010) el cine tiene la posibilidad de sustituir a los tradicionales aparatos de mediación tradicional como la escuela, la familia y la comunidad, por una forma más cercana de realidad, en las que ha surgido nuevas fuentes de saber y pautas de comportamiento continuamente actualizadas, que poco a poco van rebasando los límites de lo establecido en los canones tradicionales.

Se puede decir entonces que el cine se representa como una suerte de constructo identitario que sirve como un universo de referencia simbólica para establecer y renovar nuevas y preexistentes representaciones sociales, gracias a su carácter elucubrador al tener la capacidad de tener lo que el filósofo brasileiro Julio Cabrera llama poder *logo-pático*, como capacidad de ser razón y emoción a la vez (pág. 17).

En tal sentido, a sabiendas de que el cine documenta, representa y exhibe las diversas manifestaciones del hombre y de la sociedad, y tomando esta tesis como presupuesto epistemológico para la presente investigación, se plantea conocer la representación del páramo merideño a través del análisis de la película venezolana: *Una vida y dos Mandados* (1996) de Alberto Arvelo.

Este planteamiento parte en principio como necesidad de articular desde la posibilidad explicativa del cine, la relación y el poder que tiene la imagen en movimiento en la construcción y la constitución de las representaciones sociales, que en el caso del cine venezolano han girado en torno a temas como la corrupción y la violencia social, explicando

una representación reduccionista de ser del venezolano, dejando a un lado otras formas de representaciones de la idiosincrasia e identidad de un país.

Esto debido a que según Martínez (2010), en la época dorada del cine venezolano, cuando la mayoría de las obras lograron concretar en el imaginario venezolano representaciones míticas y estereotipadas, se establecieron discursos de identidad clasista que conformaron ese “ser venezolano” desde las ideas de corrupción y violencia.

Sin embargo, en la actualidad se cree que esas clasificaciones y códigos están gastados, producto del devenir social y cultural que ha surgido del hecho social. Por ello, cuando se quiere repensar las representaciones del cine venezolano desde una representación predeterminada, es necesario repensar una nueva clasificación y estructuración de los códigos y las representaciones del cine en sí.

A razón de ello, no hay duda de que lo popular se expresó como el referente central de la mayoría de las películas con mayor éxito comercial para esos años y se estableció como representación social. Sin embargo, durante los años 90 surgieron cineastas como Luis Alberto Lamata, Atahualpa Lichy o Alberto Arvelo quienes comenzaron a mostrar propuestas distintas a la violencia, intentando enmendar la idea que se ha tenido sobre el cine nacional.

Actualmente pudiera decirse que la representación social de la corrupción y la violencia ha pasado a un segundo plano con la aparición de nuevas temáticas narrativas, mostrando otras representaciones sociales del ser venezolano. Por ello, no es de extrañar ver películas que abordan temáticas como la eutanasia o la homosexualidad, pero también representaciones como la zulianidad, la caraqueñidad o la merideñidad para hablar de lo que somos.

En el marco de la presente investigación se abordará específicamente la temática andina y en particular la merideña, desde la representación del páramo merideño. Esto porque

pareciera ser Alberto Arvelo quien muestra de manera distinta una nueva visión del país; recogiendo significativamente la idiosincrasia del merideño desde películas como *Una Vida y Dos Mandados* (1996) y *Una Casa con Vista al Mar* (1998).

Conociendo estos presupuestos se intentará responder a la pregunta: de qué manera aparece representado el páramo merideño en la película *Una Vida y Dos Mandados* (1996), esto con la idea de conocer la representación del páramo que hace un hombre que le ha tocado salir siendo muy niño.

Antecedentes de la Investigación:

Los antecedentes teóricos suponen referencias directas y en algunos casos indirectas del objeto a estudiar. En relación a la presente investigación, no existen antecedentes directos que aborden el tema de la representación del páramo merideño en la película *Una Vida y Dos Mandados* (1996); e incluso no existe alguna investigación que aborden el tema de la representación del páramo en el cine nacional.

En tal sentido, las referencias que existen acerca del páramo en el cine nacional existen como referencias indirectas, aisladas y sin fundamentos teóricos, a través de materiales audiovisuales cuyos argumentos temáticos parecieran girar en torno a ideas relacionadas al páramo, a la andinidad y a la merideñidad. A razón de ello, cada una de estas representaciones solo pueden distinguirse haciendo un análisis temático e interpretativo, siendo un trabajo complejo, exhaustivo y que requiere ser abordado desde la hermenéutica y el estudio interdisciplinar.

Haciendo un acercamiento en este sentido, sobre el cine venezolano que aborda la temática merideña, pudiera decirse que una de las primeras producciones que toca el tema de esta región del país se inicia con Freddy Siso, través del largometraje documental titulado:

Los Nevados (1979) donde ya comienza a abordarse elementos paisajísticos e idiosincráticos de la merideñidad.

Años más tarde, el cineasta regresaría con el largometraje: *Diles que no me maten* (1986), que recoge desde la ficción, una historia que muestra a través de un crimen el modo de vida del merideño. Y más tarde e inspirándose en su predecesor aparece Alberto Arvelo Mendoza con sus dos primeras películas: *La Canción de la Montaña* (1987) y *Candelas en la niebla* (1988), comenzando a dar matices de una visión menos estereotipada del quehacer andino.

Arvelo quien se convierte rápidamente en uno de los primeros directores que toca el tema de la merideñidad, se deslata de modo significativo del tema de la violencia, realizando años después *Una Vida y Dos Mandados* (1997) y *Una Casa con Vista al Mar* (2002); y convierte ambas producciones en representaciones del imaginario merideño. Pero Arvelo no solo es el cineasta que busca representar la merideñidad en el cine comercial venezolano. Tiempo después, aparecen un trío de películas como: *La Ciudad de los Escribanos* de José Velasco (2005), *El Manzano Azul* (2008) de Olegario Barrera y *Samuel* (2011) de Cesar Lucena (producida por Alberto Arvelo) que siguen mostrando representaciones de la sociedad merideña en distinta historias.

En *La Ciudad de los Escribanos* la historia va del surgimiento del seminario San Buenaventura que después dio origen a la Universidad de los Andes, tocando tímidamente algunos elementos socioculturales del merideño del siglo pasado, donde quedan dibujados temas como la religiosidad y la relación que tiene la ciudad con la universidad. Entretanto, en el *Manzano Azul*, el filme cuenta el encuentro entre un abuelo y su nieto que deben subsanar diferencias familiares y culturales, mientras tratan de resolver un conflicto con la comunidad; y en *Samuel*, una historia que va de un campesino que tiene el don de curar, pero que se niega a reconocerlo.

Cada uno de estos cineastas han contribuidos desde sus filmes de ficción en la construcción de una parcela de la andinidad y la merideñidad, y casi todos ellos han usado el páramo como representación central para describir y contrastar los elementos socioculturales e identitarios que componen la representación del andino y en particular del hombre merideño.

Tanto *Una Vida* y *Dos Mandados* como *Una Casa con vista al Mar*, se centran en mostrar la cosmovisión del merideño haciendo que cada personaje enmiende los conceptos estereotipados y desprestigiados que se tienen sobre el andino. Así pues, se ve cómo en cada uno de los protagonistas se exalta la idiosincrasia de una región, dejando a un lado ese lastre de sujeto apaciguado, sumiso o dictador.

Más allá de ello, Arvelo demuestra que se pueden contar temáticas distintas a las tradicionales encontradas en el cine venezolano. A razón de ello, pareciera ser el nieto del poeta Torrealba quien comienza a hacer películas que abordan de manera más amplia el concepto de la merideñidad y sus representaciones afines, dibujando entre sus personajes el solipsismo y el minimalismo, propio de una región que se representa diariamente más allá de la imagen en movimiento.

OBJETIVO GENERAL:

Analizar la representación de páramo merideño presente en el film: *Una Vida y Dos Mandados* de Alberto Arvelo (1996).

OBJETIVOS ESPECIFICOS:

1. Identificar los elementos socio-culturales que componen la representación de páramo merideño en film *Una Vida y Dos Mandados* (1996)
2. Analizar la representación páramo merideño presente el film *Una Vida y Dos Mandados* (1996).
3. Elaborar un análisis de contenido del film *Una Vida y Dos Mandados* (1996) tomando como fundamento la representación de páramo.

JUSTIFICACIÓN E IMPORTANCIA DE LA INVESTIGACIÓN

Una Vida y Dos Mandados (1996) pareciera ser la película comercial de finales de los años 90 que recoge de manera solemne los elementos de identidad de la cultura merideña. Romer, el protagonista de la historia, es un niño de páramo que tras vivir una serie de desafueros del destino se convierte en un gran empresario de ciudad. El argumento más que contar la vida de Alexis Montilla como personaje insigne en el desarrollo del país, es de alguna forma una metáfora de la historia del país que se recoge desde las distintas expresiones emocionales que vive el protagonista.

Pareciera que es Arvelo quien comienza a exponer a través de *Una Vida y Dos Mandados* la esencia de la merideñidad desde las representaciones sociales que se arropan bajo conceptos como páramo-ciudad, religión-misticismo-religiosidad, familia y educación, o visiones como el hombre de futuro, el sentido de la ley y relaciones de autoridad.

A razón de ello, la presente investigación analizará la representación del páramo merideño presente en el film de Alberto Arvelo: *Una Vida y Dos Mandados* (1996) desde los conceptos de las Representaciones Sociales expuestos por Moscovici (1979) y Jodelet (1984), para construir una aproximación de la representación páramo presente en el film

Por tanto, tal investigación será de carácter documental dirigida a proporcionar un basamento teórico que intente sumar a la pregunta por lo que somos como país, contribuyendo así con la construcción de identidad regional y a su vez, sirviendo como material bibliográfico para la cultura cinematográfica del país.

Por ende, en el marco de esta investigación tal propuesta será posible desde el análisis de contenidos teóricos y filmicos, analizándose e interpretándose conceptos e ideas referentes a contenidos sociológicos donde se abordarán ideas como las representaciones sociales y el páramo merideño.

Así pues, se considera que la ejecución de esta investigación es totalmente realizable, ya que se cuenta con los recursos teóricos, tecnológicos y humanos necesarios para realizar un análisis sobre el tema de la representación del páramo en el film *Una Vida y Dos Mandados* (1996).

www.bdigital.ula.ve

LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN:

- La presente investigación abordará la representación del páramo merideño presente únicamente en el film *Una Vida y Dos Mandados* (1996).
- El diseño de la investigación será netamente documental y el resultado será un análisis interpretativo.
- Para abordar la noción de páramo se tomarán algunas secuencias, escenas y diálogos que se relacionen directa e indirectamente con la representación del páramo merideño abordada en el marco teórico.
- La aproximación a la representación de páramo merideño se construirá desde la interpretación del autor, a la luz de las representaciones hechas por autores como Arturo Uslar Pietri (1986), Jaqueline Clarac (1985) y Luis Ricardo Dávila (2006).

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO II:

APROXIMACIÓN EPISTEMOLÓGICA AL TEMA DE LA REPRESENTACIÓN SOCIAL DEL PÁRAMO MERIDENO EN LA PELÍCULA: *UNA VIDA Y DOS MANDADOS* (1996)

El marco teórico o conceptual es un conglomerado de conceptos y teorías que se utilizan para formular y desarrollar un argumento o tesis (Valenzuela, 2002). En el siguiente capítulo se encontrarán los términos, conceptos y teorías que guiarán la investigación. Los bloques temáticos de esta parte estarán divididos en tres unidades:

En la primera unidad se encontrará *la Cultura y sus Elementos en la Construcción de La Sociedad* y la teoría de las *Representaciones Sociales*, con el segmento sobre *La Formación de las Representaciones Sociales*, donde se abordará el tema de *La Objetivación y El Anclaje*.

En la Segunda Unidad se encontrará *El Cine como Vehículo de Representaciones*, *El Cine como Representación en la Construcción del Imaginario Social* y *las Aproximaciones a las Representación Sociales en el Cine Nacional*.

Y en la última sección una *Aproximación a la Representación Social del Páramo*, donde se abordará el *Marco Geográfico y Geológico de los Páramos Venezolanos* y la *Representación Socio-Cultural del Páramo Merideño*.

1. La Cultura y sus Elementos en la Construcción de La Sociedad

Según Morín (1981) la caracterización de los rasgos esenciales de la cultura resultan complejos de aprehensión en tanto que son un proceso cognitivo, inmanente y a veces de intangible identificación, propio de todo proceso y abordaje social. Para el teórico, en el proceso cultural intervienen factores históricos, geográficos, económicos y sociales que determinan las singularidades de los habitantes de una región específica, de la cual surge una identidad que es la correlación entre acervo, normas, mitos, símbolos e imágenes que a su vez crean todo un sistema de valores ético-moral.

En este sentido, la cultura se presenta como todo un complejo que incluye conocimiento, creencias, derecho, moral, costumbres, hábitos y capacidades adquiridas de vida, donde todo individuo en cuanto miembro perteneciente a la construcción de sociedad se va transformando a sí mismo y va transformando su entorno a través del cúmulo de experiencias y fundamentos que componen todo el sistema social. Este conjunto de hechos simbólicos presentes en toda sociedad es entendido como una organización social del sentido, que parte de la comunicación de los individuos desde el momento que comparten sus experiencias, concepciones y creencias de la vida (Kahn, 1976, pág. 22 y Thompson, 1998, pág. 201)

Para Pargas (2012), la cultura no puede existir como una forma abstracta e indeterminada, sino que se va encarnando en “mundos culturales concretos” que van surgiendo a través de una red de referencias de contextos sociales e históricos, expresadas en universos simbólicos propios de todo proceso social. En este sentido, la cultura es vista como un conjunto de estructuras de significados socialmente establecidos y predeterminados que a

su vez se presentan como una suerte de “telaraña de significados”, que van dando sentido y significado a la realidad.

A razón de ello, para Sánchez (1999) la cultura se presenta como la posibilidad para comprender todas las circunstancias que puedan aparecer en las relaciones humanas a través del proceso de comunicación donde dos o más individuos inscriptos en una misma cultura pueden entenderse si dominan un mismo código lingüístico, siendo el lenguaje el vehículo de comunicación que va generando el proceso social.

Es a través de la posibilidad de comunicación y el dominio de los códigos lingüísticos que los individuos pueden formar cultura y sociedad. Según el teórico, la llamada tradición neokantiana, llevada a cabo por pensadores como Humboldt o Cassirer, establecieron códigos lingüísticos a través de distintos universos simbólicos como el mito, la lengua, el arte y la ciencia que sirvieron como una suerte de instrumentos de conocimiento y de la construcción del mundo expresados en un tejido simbólico.

Sin embargo, para Thompson (1998) lo simbólico que procede de toda construcción cultural y que se recubre desde el vasto conjunto de procesos de significados y significantes, producto del lenguaje y de los procesos de comunicación, posee inminente tres grandes problemas epistemológicos:

- 1.) La problemática de los *códigos sociales*, pudiendo entenderse como *sistemas articulatorios* de símbolos o como *reglas* para determinar otras posibles articulaciones, dándose un problema de relativismo.
- 2.) La problemática de la *producción del sentido* como categorización para representar las ideas y las visiones del mundo.

3.) La problemática de la *interpretación* o del *reconocimiento*, como problema para comprender la cultura desde la “gramática del reconocimiento” o el “interconocimiento social”.

Más allá del problema de interpretación y representación que puede generar el tema simbólico en la construcción de la sociedad, tanto Thompson (1998) como Sánchez (1999) dejan implícito que todo proceso cultural puede presentarse como una suerte de mediación simbólica que se fundamenta en la construcción de las relaciones sociales, en tanto mecanismo de retención de información, conocimiento y experiencia, ya en sea a nivel individual o colectivo. Es así como toda sociedad se va componiendo desde el poder que tiene lo simbólico, pues lo simbólico a su vez implica el carácter social.

Pareciera que es aquí donde el lenguaje se presenta como un instrumento por el cual se va transformado todo el acervo cultural, a través de las llamadas “formas simbólicas”, “telaraña de significados” o lo que Heidegger (1968) llama “Mundo” como sistema referencial de representaciones sociales, siendo estas últimas las estructuras de contenido donde va descansando las infraestructuras socio-simbólica de toda sociedad.

2. LAS REPRESENTACIONES SOCIALES.

Las Representaciones Sociales (RS) es una teoría de la psicología social desarrollada en Francia en los años 60 por el pensador Serguei Moscovici, cuyo antecedente conceptual más reciente vienen de la sociología conceptual de Emilio Durkheim quien propone el término “representación colectiva” como una forma de hablar de la construcción mental que tiene la sociedad sobre todo lo que concibe como real. En la obra *El psicoanálisis, su imagen y su público*, publicada en 1961, Moscovici expone un método sociológico para estudiar la construcción sociológica de la sociedad y acuña el concepto de “Representación Social”, entendido como un:

(...) conjunto de conceptos, declaraciones y explicaciones originadas en la vida cotidiana, en el curso de las comunicaciones interindividuales. Equivalen, en nuestra sociedad, a los mitos y sistemas de creencias de las sociedades tradicionales; puede, incluso, afirmarse que son la versión contemporánea del sentido común (Moscovici, 1979. p.181).

Para Moscovici estos modos de pensar y crear la realidad social están constituidos por elementos de carácter simbólico, que a su vez constituyen un pensamiento social desde lo imaginario, simbólico e ilusorio, como formas para dotar de sentido a la realidad social. En este sentido, la finalidad de las Representaciones Sociales es la de transformar lo desconocido en algo familiar o en otros términos: hacerlo más cercano.

Entretanto para Jodelét (1984), estas estructuras simbólicas se caracterizan como una suerte de entidades operativas para el entendimiento, así como para la comunicación y la actuación cotidiana de los individuos con un sentido normativo, a través de la cual un conjunto de estructuras, nociones, creencias, ideas, metáforas, y en definitiva

representaciones propias de las relaciones sociales, van definiendo a los actores sociales para llevar a cabo todos los planes de acción.

Desde esta primera visual, tanto Moscovici como Jodelét coinciden en afirmar que las representaciones sociales se presentan como un conjunto de estructuras socio-psicológicas que abordan nociones como creencias, estilos de vidas, mitos e ideas y que en definitiva sirven como referente ontológico para entender y orientar la sociedad, estableciéndose así como un suerte de infraestructura eidética y cognoscitiva que no es otra cosa que un marco referencial para guiar a los individuos en la sociedad.

Según el mismo Moscovici (1979) las representaciones sociales son concebidas como estados creados en el curso de las comunicaciones interpersonales que tienen por función la elaboración de comportamientos y la comunicación entre individuos, mientras que para Jodelet (1984) las representaciones sociales son modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el establecimiento del medio social, material e ideal como forma de ser social. En este sentido, Banchs (2002) las representaciones son:

(...) imágenes con significados que actúan como un sistema de referencia, y se confirman por creencias, sentimientos, conocimientos, experiencias, etc, que nos permiten interpretar y comprender la realidad concreta. Son estas representaciones compartidas que las personas de una sociedad concreta poseen sobre los diferentes grupos, subgrupos o categorías reconocidas socialmente (pp. 154-155)

En ese proceso de relación con el otro, la Representación Social se va constituyendo como un tipo de conocimiento ordinario y natural que juega un papel crucial sobre cómo la gente piensa y organiza su vida cotidiana desde el sentido común, estableciéndose así un marco de referencia para el desarrollo de las relaciones humanas. Así pues, la idea de

representación está pensada desde el hombre concreto que piensa y desde allí parte el hecho social, como una suerte de capacidad de expresividad que se manifiesta en la existencia y en la experiencia de todos los individuos en tanto que pertenecen a una sociedad. Por tanto el producto permanente de construcción y la reconstrucción de la sociedad resulta del lenguaje y del diálogo necesario para lograr la legitimación consensual, desde donde parten las llamadas representaciones sociales (Pargas, Silva y otros, 2001: pg. 143 y Araya, 2002: pág.11)

Así pues, las representaciones sociales comienzan a entenderse desde las relaciones verbales y no verbales que permite el lenguaje y la comunicación, presente en las estructuras sociales y simbólicas que influyen en la dinámica social. Es así como toda representación social se plantea desde la diversidad de las representaciones, producidas en la pluralidad de los espacios sociales y a su vez en las relaciones lingüísticas y semánticas. De allí que para Moscovici (1979), las representaciones sociales sean:

Un corpus organizado de conocimiento y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios y liberan poderes de su imaginación (pp. 17-18).

Para Araya, (2002) esas relaciones de intercambio se establecen como sistemas de valores y principios interpretativos, orientadores a constituir la llamada “conciencia colectiva” de la que habla Durkheim, la cual se instituye entre los límites y las posibilidades con fuerza normativa, cuyo fin último es la producción de comunicación, lenguaje y significados, desde la construcción del sentido común, que son posible según Pargas (2012) por tres condiciones de posibilidad:

1. La actitud como disposición a apropiarse de la representación u objeto de estudio la cual dependerá de una actitud positiva o negativa para que haya conocimiento.
2. La información; entendida como organización de conocimiento de un grupo u

objeto.

3. El campo de conocimiento; entendido como el contenido concreto en relación a las representaciones y a la forma en cómo se estructura.

Por esta razón, el sentido común tiene una función no solo orientadora en las conductas de las personas en su cotidianidad, sino también en las formas de organización y comunicación de las relaciones sociales y epistemológicas donde se desarrollan. De allí que las representaciones sociales constituyan en primera instancia un eje epistémico-cognitivo, que partan de las actitudes, y donde es posible reconocer estereotipos, opiniones, creencias, valores propios de toda sociedad. Por ello es que para Jodelet las Representaciones Sociales designan el saber del mundo desde del sentido común, cuyos procesos generativos y funcionales con carácter social hacen alusión a una forma de pensamiento social.

En definitiva, las Representaciones Sociales son:

(...) la manera en que nosotros sujetos sociales, aprehendemos los acontecimientos de la vida diaria, las características de nuestro medio ambiente. En pocas palabras el conocimiento “espontáneo”, ingenuo que habitualmente se denomina conocimiento de sentido común o bien pensamiento natural por oposición al pensamiento científico (Jodelet, 1984:473).

Es así como partir de las representaciones sociales, las persona producen significados, para comprender y actuar en el mundo. Al final las representaciones se expresan como una red semántica de sentido y significados a través de los que Wittgenstein llama *Juegos del Lenguaje* que va construyendo permanentemente el devenir social como un cúmulo de representaciones que se establecen a partir de las creencias establecidas por los grupos sociales. En este sentido, la gente común se apoya de tales verdades de sentido común y van haciendo sociedad.

2.1 Constitución de las Representaciones Sociales:

Para Araya (2002), existe en toda sociedad un fondo cultural acumulado que está constituido por creencias compartidas, valores básicos y referencias históricas y culturales que va conformando la memoria y la identidad colectiva de la sociedad. Esta forma de determinación son las Representaciones Sociales las cuales se encuentra en todos los procesos sociales a través del lenguaje y las instituciones, y que solo pueden surgir a través de los siguientes procesos:

b) La objetivación:

La objetivación pertenece a la forma en que los procesos sociales y las ideas acerca de determinados objetos entran a formar parte de las representaciones sociales de dichos objetos a través de una serie de transformaciones elementales y específicas. La objetivación no tiene una realidad concreta, sino que pertenecen al ámbito de la abstracción; de las ideas, es decir, al ámbito de lo intangible e inaprensible otorgando participación permanente en la vida diaria. El proceso de recuperación de saberes sociales hace lo concreto a través de la emergencia de imágenes y metáforas (Moscovici, 1961 y Araya, 2002).

Para Jodelét, el proceso de objetivación implica tres fases (1984):

1. **Construcción Selectiva:** entendida como la retención exacta de elementos que después son liberados para la construcción de la representación. Esto es una descontextualización del discurso natural en función de los criterios culturales y normativos ya preestablecidos.
2. **Esquema Figurativo:** entendido como el discurso que se estructura y se objetiva en un esquema figurativo de pensamiento concreto, estable y simple. Para Moscovici son una suerte de *núcleo figurativo*, que captura la esencia del concepto o idea a objetivar.
3. **Naturalización:** un objeto se transforma en una imagen (*eidos*, -en sentido griego-) cuando se convierte en una realidad con sentido autónomo. Los conceptos abstractos pasan a ser sustituidos por imágenes para constituir finalmente la realidad cotidiana.

c) El anclaje:

El anclaje es un proceso que da cuenta de cómo inciden las estructuras sociales sobre la representación de las formaciones sociales y de cómo intervienen los esquemas en la elaboración de nuevas representaciones sociales. El proceso de anclaje, al igual que el proceso de objetivación, permite transformar lo que es extraño en familiar. Sin embargo, este proceso actúa en una dirección opuesta a la objetivación (Araya, 2002).

En tal sentido, el proceso de anclaje permite incorporar lo extraño y desconocido en una red de categorías y significaciones por medio de dos modalidades:

1. Inserción del objeto de representación en un marco de referencia conocido y preexistente como forma de asociación.

2. Instrumentalización social del objeto representado, a través de los procesos de comunicación y comprensión.

De esta forma, tanto la objetivación como el anclaje se presentan como un sistema de interpretación del mundo e ideas sobre los marcos establecidos que ofrece toda sociedad. Es a partir de este sistema que las representaciones sociales no solo se asocian a la elaboración de conocimiento científico, sino que se magnifica en la construcción de sentido común o vulgar, a través de la inserción de instrumentos de representación como el lenguaje que permiten transmitir conocimientos, valores, creencias y modelos de conductas ya preestablecidos.

Por tanto, toda Representación Social parte de un fondo cultural social acumulado que va transformando toda representación social existente en una nueva representación, que a su vez va transformando el concepto que se tiene de la realidad y que solo es posible a través de dos procesos indispensables: la objetivación y el anclaje como es una forma de transferir lo extraño en común y familiar, sirviendo como base fundamental para regir la sociedad.

De este modo, para Sandoval (citado por Amaya: 2002, p.37) las Representaciones Sociales ofrecen:

1. La posibilidad de pensar el mundo y sus relaciones sociales como un todo orgánico.
2. Calificar, vigilar y enjuiciar el hecho y el quehacer social.
3. Comunicar como creación y recreación de representaciones sociales.
4. Establecimiento de nuevas representaciones sociales.

Para Pargas (2012) las Representaciones Sociales tienen como función describir y explicar las relaciones mentales y materiales de la sociedad estableciendo puentes entre los

individuos, la cultura y la historia como modo para articular el pensamiento cotidiano desde una epistemología de lo común. Sin embargo, su labor epistémica se encuentra hoy en un proceso de reactualización abriéndose a la interdisciplinariedad.

Por esta razón las representaciones sociales son una suerte de construcción permanente de relaciones sociales y procesos interpersonales, gracias al lenguaje y a los procesos de comunicación, permitiendo que la sociedad se centre en la elaboración indisoluble de discursos de comportamiento y conocimiento del hecho social, establecidos desde la legitimación consensual: un proceso que solo es posible desde el estudio de las ciencias humanas y el campo de la interdisciplinariedad.

3. EL CINE COMO VEHÍCULO DE REPRESENTACIONES:

www.bdigital.ula.ve

En esta segunda parte se abordará el cine y su relación con las relaciones sociales. En el primer punto se hará un breve recorrido por la historia del cine hasta nuestros días desde el segmento llamado *Un Invento llamado Cine*, para seguir en un segundo momento con *El Cine como Representación de la Construcción del Imaginario Social*, donde se expondrá la importancia del séptimo arte en la constitución del imaginario social.

3.1. Un invento llamado cine.

En diciembre de 1895 los hermanos Lumière realizarían la presentación pública de lo que sería la primera obra audiovisual con la primera escenas filmadas en *la Société*

d'Encouragement à l'Industrie Nacional. Un año más tarde el artificio de los franceses llegaría a las manos de George Méliés quien introduciría los efectos especiales desde la obra *El Viaje a la Luna*, fundándose así las primeras bases del séptimo arte (Escudero, 1970).

Charles Pathé es el cuarto hombre de lo que sería la industria fílmica al catapultar el cine a una escala comercial. Inventando el negocio de la producción, la distribución y la exhibición, el francés se convertiría rápidamente en el Edison de la industria del cine en Francia, gracias a su técnica narrativa donde presentaba *escenas dramáticas realistas*, en la cuales se percibían situaciones de bajeza humana como la violencia y la pobreza que terminarían siendo temas atractivos para el público de la época, ofreciendo reflexión y sensibilidad (Colorado y otros, 2010: 39 y Escudero, 1970: 31 pág.).

De este modo, el cine comenzaba rápidamente como mera distracción y diversión de ferias; de hecho era el pasatiempo predilecto de muchos de los inmigrantes pobres que no podían ir al teatro y cuando se hizo conocido por un grupo significativo de ellos, el nuevo invento tuvo una cuantiosa demanda, resultando de ello un proceso de comercialización que posteriormente se fue expanando por varias ciudades. Tal receptividad produjo que las proyecciones se establecieran en locales fijos, de lo cual se consiguió la atención de la burguesía, que más tarde lo convertiría en un espectáculo de lujo (Escudero, 1970: 31-32 pág.)

A partir de tal impacto, en la primera década del siglo XX surgieron en Estados Unidos y Europa pequeños estudios cinematógrafos originando producciones cortas entre las cuales, la mayoría de ellas, sólo presentaban situaciones diversas sin ningún hilo argumental; y años más tarde empezaron a aparecer los primeros géneros, que se narraban dentro de las imágenes en blanco y negro y sin sonido. Posteriormente aparecería de manera externa el uso del piano

y la figura del narrador como los primeros indicios que incorporaban imágenes en movimientos y sonido (Escudero, 1970).

Hay que señalar que el invento de los Lumière apenas había atraído una docena de curiosos al sótano de *El Gran Café* (situado en el *Boulevard des Capucines* en París el 28 de Diciembre de 1895) y ya se le cuestionada haber presentado un espectáculo incompleto, en el cual los personajes eran mudos (Jeanne y Ford, 1974). Esta percepción que paulatinamente se fue manifestando en significativas críticas, se sumó a una crisis económica en la industria fílmica, haciendo surgir a personajes como Leon Gaumont quien esboza junto a Alice Guy las primeras ideas para producir cintas sonoras acompañadas con un aparato llamado *cronófono*. A pesar de estas primeras técnicas instrumentales, el cine mudo seguía sumergido en la crisis (ibídem.)

Ya a mediados de 1926 el cine mudo estaba en su mayor crisis y entre los grandes empresarios inmersos en la industria fílmica se encontraban los Hermanos Warner quienes buscaron la posibilidad tecnológica de hacer un comercial sonoro. Las técnicas y la tecnología de la época concibieron el deseo de los Warner y produjeron un comercial llamado *Don Juan*, el cual fue presentado el 6 de agosto del mismo año en *Warner Theater* que obtuvo buena receptividad y mostró los primeros indicios de los que sería el cine sonoro (Jeanne y Ford, 1974).

A partir de ese momento, el cine ya empezaba modestamente a hablar, hasta que en 1927 se presenta la producción del norteamericano Alan Crosland *El cantante de Jazz* convirtiéndose así en el primer film en el cual se incorporó un significativo uso de la palabra. Trascurrieron nueve meses hasta que Bryan Foy realiza el film *Lights the New York* (6 de julio de 1928), el cual sería el primero en tener sonido de principio a fin. Para el año siguiente entre las casas productoras que ya se habían instaurado, Paramount anuncia que

lanzaría para la temporada 1929-1930, 70 filmes de los cuales 50 serían sonoros; por su parte La Metro promete 40 sonoros, Fox; 30, La First National; 30, la Universal; 16 y la United Artist proclama que en lo sucesivo todos sus film serían sonoros, y de este modo, oficialmente el cine comienza a hablar (ibídem.)

A partir de esta revolución tecnológica el cine se expandió por otros países europeos. Según Jeanne y Ford (1974) en Francia “los cineastas estaban molestos por tener que cambiar sus costumbres bajo la presión y el aprovechamiento del extranjero” (p.19). Era necesario adquirir los recursos técnicos para mejorar y actualizar las antiguas proyecciones. En Alemania, la revolución fue menos significativa, pues la empresa Tondild Syndikat A.G tenía posesión de las patentes cinematográficas y el cine estuvo silente.

En Italia, Mussolini defendía el cine nacional y proclamó que las cintas debían ser habladas en italiano, prohibiendo así las proyecciones de filmes extranjeros. Por su parte Inglaterra consumía los “filmes hollywoodense” hasta que en 1928 se abre a iniciar sus primeras producciones comerciales. El cine soviético estuvo aislado hasta 1929 cuando aparecieron figuras resaltantes como Sergei Eisenstein y Vsévolod Pudovkin con un cine sonoro inicialmente muy tímido del que posteriormente fueron occidentalizando (ibídem, pág. 65).

En Venezuela el cine como proyección inicia dos años después de su inauguración -28 de Enero de 1897, en el teatro Baralt en Maracaibo, siendo una de las primeras experiencias en Suramérica que atrajo a un significativo número de espectadores para presenciar las primeras imágenes en movimientos. Sin embargo, no fue hasta el primer periodo presidencial de Juan Vicente Gómez cuando se funda el Laboratorio Nacional de Cine, cuyo objetivo sería el de realizar documentales y películas propagandísticas sobre su gestión (Acosta, Molina y otros, 1998).

Mientras este acontecimiento sucedía en Venezuela, en distintas partes de Europa el cine comenzaba a buscar otras formas de expresión como las corrientes vanguardistas que empezaron a romper con la estructura del cine convencional o cine clásico y que junto con la literatura comenzaron a darle un vuelco a la tradicional forma de contar historias. Así, empezaron a destacar corrientes como el impresionismo y el surrealismo en la cinematografía, o cine como el expresionista alemán, comenzando a destacar con películas como *El Gabinete del Doctor Caligari* (1919) de Robert Wiene (ibídem.).

Más tarde se suman otros movimientos como el Neorrealismo Italiano, donde se busca plasmar un realismo intenso con la participación de actores no profesionales y un significativo uso de escenarios naturales. Poco después surge la Nouvelle Vague, donde se pretendía mostrar mediante la espontaneidad, la improvisación y el rodaje en exteriores intentándose mostrar otros modos de la realidad. Posterior a ello, el Nuevo Cine Alemán se erige como una crítica al materialismo burgués y consecutivamente, fueron surgiendo otras manifestaciones como Cine Postmoderno (Jeanne y Ford, 1974, Escudero et. otros).

Del laboratorio de los Lumière salieron la cámara cinematográfica de filmación y proyector cinematográfico y se convirtieron más tarde en los artilugios esenciales para el espectáculo, la diversión, las propagandas y *perspectivismo* cultural de este siglo. A partir de ello el cine surgía como un invento complejo tras una acumulación de hallazgos y experiencias diversas, en cuya base hay que colocar la fotografía y la representación del entretenimiento de feria.

3.2 El Cine como Representación en la Construcción del Imaginario Social.

Las películas nos hablan a cada uno en particular y a todos; se dirigen a la audiencia tanto individualmente como en cuantos miembros (sic) de un grupo social, una cultura, una edad, un género, y esto implica que dentro de la propuesta de sentido (película) se constituyan ciertos modelos o posibilidades de identificación (Goyeneche, pg. 64)

Así comienza Goyeneche su escrito para decir que el cine tiene el poder de identificar y construir mundos desde lo simbólico, que según Sorlin (1985), es posible gracias a la reproducción y el reforzar de estereotipos sociales en relación con los problemas históricos como mecanismo ideológico que buscan perpetuarse en ideas vinculadas a procesos sociales más amplios.

Sin embargo, al pensar el cine de este modo pareciera que queda de manifiesto el problema de la verdad histórica de las películas. Claro está que la cuestión fundamental no es determinar si el cine falsea, trivializa u obstaculiza la verdad histórica, puesto que el cine no cuenta la historia en sí, sino entender cómo el cine se presenta como un medio por el cual se cuenta la historia y el hecho social.

Desde esta perspectiva, el cine, para las ciencias sociales, debe comprenderse como un medio de representación y expresión que, aunque no reproduce de manera explícita la realidad o la historia, permite comprender las formas como las sociedades contemporáneas construyen e implementan modos y códigos específicos de representar, vinculados a modelos culturales y estéticos que dependen de sistemas ideológicos (Sorlin, 1985, p. 170).

Para Torres-San Martín (2006) al hablar de cine se está hablando indiscutiblemente de una de las principales “industrias culturales” que permite a través del proceso de creación,

producción y comercialización de contenidos; y donde se introduce la intencionalidad del autor, una forma de ver y entender la cultura y en definitiva los procesos sociales.

De este modo, la imagen como representación social comienza a surgir como la base constitutiva de la identidad de un pueblo, que va existiendo en relación a la cultura y al desarrollo social. Es así como el cine se convierte en una extensión de la memoria cultural a través de la imagen en movimiento, porque la imagen en sí vehiculiza la posibilidad de entender el mundo desde otra perspectiva. De este modo, si la cultura es el alma de una nación, serán las industrias culturales el motor de expansión y desarrollo social. Por lo tanto, dentro de las industrias culturales, se van produciendo imágenes de la comunidad que en definitiva son imágenes del hombre en sí y de su identidad (ibídem.)

En este sentido el cine se presenta como un medio de expresión y comunicación que demuestra desde su potencialidad para la diseminación de representaciones sociales la posibilidad de contribuir a la conformación de nuevas identidades sociales y culturales, desde un proceso de adscripción que es complejo, pero además contradictoria y cambiante a la vez y que determina distintos universos simbólicos que condicionan el pensamiento y el comportamiento de los sujetos como una forma para extender la memoria colectiva (Vizcarra, 2005).

Para Torres-San Martín (2006), la historia del cine no tiene memoria sagrada que se encuadra completamente en el campo de las explicaciones y de las comparaciones autorizadas, solo se limita a problemas periféricos y específicos como las cuestiones de producción o de relación, donde se consideran los filmes en tanto objetos directos o como el eje para la investigación.

De este modo, el discurso narrativo y cinematográfico demuestra y problematiza la realidad y, es a través de este ejercicio metodológico y conceptual que se habilita un horizonte de posibilidades a través de los sentidos, significados y las representaciones

sociales. Esto es lo que Sorlín (1985) llama el cine como forma de posibilidad que pone en escena al mundo y al hacerlo como mundo lo convierte en un lugar que constantemente cobra forma ideológica.

De este modo, la narrativa cinematográfica puede representar las características políticas, económicas, socio-culturales de una sociedad, siendo en sí misma una interpretación de una parcela de una verdad, que se construye y forma parte de los discursos elucubradores que dan sentido a esa realidad. De allí que otros de los elementos que abordan las narrativas cinematográfica sean el espacio simbólico, en el que entran en juego los procesos de construcción de identidades. En este sentido, todo filme es una puesta en escena social que primero selecciona y luego clasifica personas, lugares, acontecimientos y otras características a través de la mirada artística de un realizador para significar desde el relato imaginario una nueva producción de significados y conocimientos del mundo social (Sorlin: 1985 y Paula Ladevito, 2012).

A razón de ello, Slavoj Žižek (citado por de los Ríos y Ayala, s.f) señala que para entender el mundo actual se necesita del cine, ya que en él se encuentra la realidad de forma fragmentada y como un todo a la vez. Esto porque según el teórico el cine tiene la capacidad de percibir desde la dimensión de lo *Imaginario* la formación del ego social, entendido este ego como el “estadio del espejo”, donde el hombre puede identificarse con su propia imagen que se genera en el dinamismo social.

Este acontecer social, que no es otra cosa que un constructo permanente de representaciones sociales, va originando una suerte de la estabilidad suficiente que se va erigiendo como una supra estructura socio-cultural y simbólica que pasa a ser objeto de reflejo en el cine como medio masivo. Este anclaje en particular, propio del cine de ciencia ficción, como género pasible de recrear escenarios no admisibles por las formas de expresión

realista, no es otra cosa que un constructor de representaciones sociales (Pidoto y Guralnik, 2016).

De allí que para Gerard Imbert (2006) el cine actual, en tanto productor de contenidos y formas, vaya reflejando las mutaciones y transformaciones que se están produciendo en la sociedad a través de la instauración y reacomodo de nuevas e indubitables representaciones colectivas. Por ello, el cine, más que un documento de carácter social se presenta como una caja de resonancias de lo que se ve y de lo que no se ve en la sociedad, y en este sentido el cine es:

(...) un indicador socio-simbólico que nos informa también acerca del inconsciente colectivo y remite al imaginario social. Entendemos el imaginario social como un depósito de imágenes, fantasmas, ilusiones, fobias, pequeños temores, grandes pánicos, esto es; un conjunto de representaciones más o menos claramente formuladas, más o menos conscientes para el sujeto social, que reenvían a la imagen que el sujeto tiene —y se construye— del mundo, del otro y de sí mismo (Imbert, pp. 29-30).

Así pues, el cine se presenta como un conjunto de representaciones que nos va indicando hacia dónde va la sociedad. Esta suerte de *representación de representaciones* de las que habla el autor, se van reproduciendo a través de los gustos, los anhelos y las fobias sociales. Entretanto para Zizek la importancia del cine radica en los juegos dialécticos entre la realidad y la fantasía y cómo este ejercicio va establecidos límites simbólicos en la sociedad, desde su carácter representativo e ideológico (Imbert, 2010 y De los Ríos y Ayala. s.f).

En este sentido, el cine contribuye a “construir la realidad” a partir de la conformación de imaginarios colectivos, creando universos de referencia (pautas de comportamiento, modelos estéticos, modas, etcétera), moldeando el sentir social, alimentando/exacerbando las representaciones colectivas, a veces hasta la obsesión o fomentando el morbo, en particular en los temas referentes al sexo y a la violencia (Imbert. pp. 30)

De allí que según el teórico el cine tenga una función productora de realidad, presentándose como un productor de una realidad imaginada e imaginaria después de haber pasado por el filtro de las fantasías y de las representaciones de la sociedad, que a su vez vienen dándose desde un proceso de retroalimentación. De este modo, el cine recoge las representaciones sociales en el imaginario colectivo, lo concentra y comienza a darle una forma narrativa, inscribiéndolo en la cultura cotidiana, otorgándole una visibilidad que estuvo invisibilidad en el inconsciente social.

Para Anderson (1993) quien sigue una línea similar de pensamiento a las de Zizek e Imbert, el cine es una suerte “comunidades imaginadas”, que se fundan en la narración de los relatos relacionados de la modernidad y que buscan representar comunidades individuales e intersubjetivas, permitiendo la identificación o desidentificación de grupo de personas consigo mismo:

La narración permite entonces construir la metáfora de la cohesión social moderna, vale decir, una experiencia colectiva unitaria bajo la imagen de “los muchos como uno”. A este respecto las películas participan, como imágenes-narraciones, de un proceso de resignificación cultural dirigido al imaginario de quien la ve, desencadenando una relación entre tiempo y memoria y dando un nuevo significado a la experiencia presente (Anderson: 1993, pp.144-145).

De este modo, el cine permite en palabras del teórico un “vivenciar” mediante la imagen representativa de identificación y proyección que se genera en el hecho social. A razón de ello el cine tenga el potencial para difundir las representaciones sociales encaminadas a construir las identidades sociales, desde determinados universos simbólicos que poco a poco irán moldeando el pensamiento y el comportamiento de los individuos (Anderson, 1993 y Vizcarra, 2013).

Para Imbert (2006) en la cultura actual los discursos audiovisuales han llegado a crear un verdadero universo constituido en la *imagería* a través de la constelaciones de signos y

símbolos que van representando, donde los héroes cinematográficos; muchos de ellos creados para un público juvenil, van creando objetos de moda, así como una maneras de hablar, de vestir o establecer modos de vida que van sustituyendo a los tradicionales modelos de vida que establece la escuela, la familia y la comunidad, ofreciendo así nuevas fuentes de conocimiento y pautas de comportamiento que van actualizando constantemente la pregunta por lo que somos.

A partir de ello, el cine se convierte en fuente epistémica que instaura desde las bases de las representaciones sociales ya establecidas, una nueva construcción imaginaria y representativa para entender la sociedad. Esto es posible ya que el cine tiene una capacidad *logo-pática*, cuyo poder imaginativo se construye taxativamente en una supra estructura de referencia social. Acertadas o no estas estructuras, los referentes cinematográficos son parte de los procesos sociales y culturales de la sociedad, otorgándole a la misma sociedad una suerte de posibilidad de enmendar las fantasías o deseos, desde la posibilidad de verse como quien se ve delante de un espejo.

4. APROXIMACIONES A LAS REPRESENTACIÓN SOCIALES EN EL CINE VENEZOLANO.

En el siguiente apartado se hará un resumen analítico abordando el tema de las representaciones sociales en el cine nacional, desde un recorrido por la historia del cine venezolano, tomando como base las representaciones sociales que han predominado durante sus inicios, así como sus representaciones más significativas y las representaciones sociales presentes en la actualidad.

4.1. Representaciones Sociales en Cine Venezolano.

Cuando se habla de cine nacional se escucha entre los menos entendidos el lugar común de siempre: *el cine venezolano es malo*. Pareciera que hablar de cine venezolano es hablar de un cine violento y de malandros, tal como lo expresa el profesor Arturo Serrano (2011) en el artículo titulado: *Un Cine Violento, Corrupto y de Malandros*. Para Serrano, no es que el cine venezolano sea violento en sí, sino que el espectador venezolano ha satanizado el tema de lo violento porque le cuesta aceptar la realidad que presentan los filmes. Y es que, según el catedrático, quien consume la violencia de Tarantino, también consume la violencia de *La Hora Cero* (2010) de Diego Velasco entreviéndose entre ello cierta ironía en el postulado inicial.

(...) más allá de que los directores deben contar con libertad artística, pretender que nuestro cine deba reflejar una realidad distinta a la nuestra es un sinsentido. El barrio está en la pantalla porque es nuestra vida diaria, vivamos allí o no. Como expresión artística es normal que el cine pretenda reflexionar sobre este asunto (ibíd., 2011).

Pareciera según el propio Serrano que el espectador venezolano usa criterios distintos para evaluar el cine venezolano a los que usa para evaluar el cine norteamericano. Para Martín y otros (2007)

(...) no es el hecho de la mera violencia y sus meras representaciones lo que ha hecho que el cine venezolano se juegue constantemente cartas de *aesthesis violenta*. Pensamos que nuestra “pobre” *cultura estética* para generar juicios propios sobre un producto cultural, exige no juicios morales o éticos, sino estéticos, porque estos nos invitan a pensar el problema más orgánico, pero ante esta fragilidad aparece la culpa del espectador con respecto a nuestra cultura, aferrándose a argumentos morales y éticos como salvavidas (...) (pp.146).

En este sentido, Martínez (2012) señala que a finales de los 50 se inicia en Latinoamérica un movimiento conocido como “nuevo cine” que rompe con los patrones de producción cinematográfica que promovía Hollywood, quebrando por completo con el lenguaje clásico de la comedia y el melodrama, y surgen nuevos lenguajes que se apropian de lo popular de la sociedad. A razón de ello, la base fundamental de esta tendencia comenzaba a ser el cine con compromiso social que en Venezuela surgía en la década de los setenta como intento de hacer un arte político, o por lo menos un arte-reflejo de los grandes problemas sociales dirigido a transformar la vida y la sociedad.

Así pues, cuando se establece a partir de los 70 la industria cinematográfica en el país, ya establecido como proyecto formal, la violencia se documenta como uno de los graves problemas de la sociedad. Según Acosta, et al. (1998) En *Cuando Quiero Llorar no Lloro* de Mauricio Walerstein; film basado en la obra de Miguel Otero Silva, la cinta se convierte en el primer film venezolano con carácter industrial que representa las manifestaciones sociales de la realidad venezolana de la época, en la que hubo *una forma de hablar, de actuar y, en definitiva de ser venezolano*, estableciéndose como referente identitario. Un tiempo después aparece *La Quema de Judas* de Román Chalbaud quien con una calidad artística similar a la de Walerstein, mantiene el vínculo de la realidad violenta.

Chalbaud indagó en las expresiones de violencia que se desplazaba en las capas populares, ya por la vía de la acción guerrillera, ya por la policial, también por la delictiva, pero siempre por la ilegal. Lo de la violencia no fue un mero pretexto de taquilla, como cualquier producción comercial, sino un ingrediente fundamental en la comprensión del país (ibid.76).

Pero no es solo Walerstein y Chalbaud quienes usan la violencia como medio de expresión social, también Carrer con *Canción Mansa para un Pueblo Bravo* (1976),

Clemente de la Cerda con *Soy un Delincuente* (1978), *Retén de Catia* (1984), Oropeza con *La Graduación de un Delincuente* (1985) o *Macu, la mujer del policía* (1987), son filmes que se convierten en grandes referentes culturales del cine nacional a través de la violencia. En los 90, de aproximadamente 40 películas producidas, más de la mitad presentan hechos violentos como asesinatos, secuestros, ultrajes, corrupción de estructura y violaciones morales y éticas. (Acosta, et al.:1998 y Martín: 2007)

Según Martínez (2012), para finales de los ochenta, el discurso cultural del cine venezolano y el meta-relato de la identidad venezolana se desarma por los influjos de la globalización y el cine venezolano comienza a buscar una nueva narrativa de identidad nacional; y surgía un cine que:

(...) fue eminentemente político y a pesar de ello alcanzó una audiencia masiva y logró que la gente se identificara más con los personajes que con el drama social en sí, con esto el cine venezolano estaba girando de un eje meramente sociológico al psicológico, en esta retrospectiva, centrando en su vocación social (Ibíd. 147).

En este orden de ideas, para Martínez (2011) la filmografía venezolana adquiere mayor relevancia como representación social cuando comienza a vincular “lo venezolano”, a la cultura popular del país. Lo popular empieza a expresarse como el referente central de las películas más exitosas y, en este sentido, se da una exploración de lo social, como universo dramático predominante dando forma a los marcos institucionales, sociales y culturales del país. Es allí cuando la violencia aparece como una carta de presentación del cine nacional, moldeando la visión sobre lo popular en el imaginario social.

En el caso venezolano, teóricos como Martín, Martínez y Altman coinciden en que la filmografía venezolana a partir de los años 70 adquiere mayor relevancia en el imaginario social venezolano cuando comienza a representar “lo venezolano” a la cultura popular del

país, haciendo referencias a ciertos íconos del mundo urbano-marginal de la sociedad de esa época; dándose entre otras cosas una explotación de temas como la pobreza y la violencia social que terminaron representando y alimentando los grandes imaginarios de la venezolanidad (Martín y otros: 2009, Martínez: 2010 y Altman: 2008).

Según Martínez (2010), para esos años, la mayoría de las obras lograron concretar en el imaginario venezolano las particularidades míticas que conforman los discursos de identidad clasista del “ser venezolano”. Entre las representaciones sociales analizadas, hubo una gran división y conceptualización de ricos y pobres, haciendo que tales discursos de identidad lograran satisfacer las contingencias que vivió Venezuela durante los años setenta, ochenta y parte de los noventa. Sin embargo, en la actualidad se cree que esas clasificaciones y códigos identitarios están “gastados” y considera que es oportuno repensar la identidad desde una identidad cultural que surja a través de “nuevos códigos y clasificaciones míticas de las representaciones sociales que atañen el ser venezolano” (Martínez, pp. 153-155).

Para los 90, el cine venezolano presenta una amplia producción de críticas a las instituciones públicas que se evalúan desde una perspectiva moral y ética, y hay en el trasfondo de todo este planteamiento una suerte de goce a una violencia cotidiana. De hecho, la mitad de las películas de los 90 presentan hechos violentos, corrupción de estructuras sociales y éticas, tanto individuales como institucionales, anclando una suerte de representación social sobre lo violento que no es difícil de reconocer (Martín y otros, 2006).

A razón de ello, no hay duda de que lo popular se expresó como el referente central de la mayoría de las películas con mayor éxito comercial para esos años, pero ese referente ha cambiado; durante los años 90 surgieron algunos cineastas como Luis Alberto Lamata, Atahualpa Lichy o Arvelo Mendoza quienes comenzaron a mostrar propuestas cinematográficas distintas a la violencia, intentando enmendar la idea que se ha tenido sobre

el cine nacional. Actualmente se pudiera decir que el referente de la violencia ha pasado a un segundo plano con la aparición de nuevas temáticas que abordan otros procesos multiculturales que distingue el ser venezolano actual.

En los últimos años, el cine venezolano ha abordado una diversas temáticas tratando de deslastrase del tema de la violencia. En propuestas de renombre internacional como *Azul y No tan Rosa*, *La Distancia más Larga*, *Pelo Malo o Desde Allá*, por nombrar algunas, la violencia deja de ser el motor argumental de la historia, contando otras formas y representaciones de vida. En tal sentido, Izaguirre (2016) comenta que:

(...) nuestro cine [en la actualidad] ha diversificado los temas, eso permite abarcar y conquistar otros mercados. Antes era un solo tema; la delincuencia, las prostitutas, los muchachos perseguidos por la policía. Nuestros cineastas están contando nuevas historias y lo están haciendo muy bien.

Por ello, si el cine venezolano ha abordado tales temas violentos es porque muestra una realidad de cómo somos, y si tal realidad es una fealdad es porque, como señala Molina (1997) de algún modo, en el imaginario venezolano existen inmanentemente estas representaciones sociales que se están reproduciendo constantemente. De modo que tal vez como dice Molina, pareciera que exista un problema como sociedad que radica en que somos “como el monstró que se aterra con su propia fealdad cuando se mira al espejo, ergo, elimina el espejo” y que no reconoce lo que es (citado en Acosta, et al.:1998, pg. 90).

En tal sentido, no pudiera considerarse el cine venezolano como malo en sí, aun cuando la mayoría de sus producciones se hayan centrado en una determinada representación; sería ingenuo y hasta extraño a la vez rechazar otras manifestaciones de la realidad. Habrá que aceptar y al mismo tiempo entender que el cine venezolano forma parte de un medio que expone cualquier representación social, y si presenta corrupción o violencia es porque algo

tiene que decir. De modo que quien hable del cine nacional como un cine de malandros, violencia o prostitución, no está sino hablando de una fragmentada visión del cine nacional.

5. APROXIMACIÓN A LA REPRESENTACIÓN DEL PÁRAMO MERIDEÑO

En la presente unidad se hará una suerte de aproximación a la representación del páramo merideño comenzando con una definición general y geográfica del concepto “paramo”, para seguir con la definición socio-cultural del mismo desde la visión de autores como Vareshi, Clarac, Weidmann, Sodja, Wagner, Hofstede, Robert y otros quienes hacen desde distintos aportes antropológicos, etnológicos y literarias, una aproximación de la representación del páramo merideño.

www.bdigital.ula.ve

5.1 Geografía y Geología del Páramo Merideño:

El páramo es un ecosistema intertropical que se encuentra en distintas zonas del mundo, su hábitat se caracteriza por ser una zona muy fría, de gran altitud y con especies de flora y fauna autóctonas. El punto más alto de toda la geografía paramera se encuentra ubicado en Colombia con 4650 msnm, y es una de las tres regiones del planeta donde puede encontrarse este tipo de ambiente:

1. **Páramos de África Oriental:** considerada como una región ecológica, denominada también *eco región*, se caracteriza por ser un área de mucha extensión que aguarda

un clima, hidrología, flora y fauna, muy similar a la zona andina de Suramérica. Actualmente forma parte de la lista *Global 200*, como zona de protección y conservación del medio ambiente a cargo del Fondo Mundial para la Naturaleza de la *World Wildlife Fund* (Porto y Gardey, 2015).

2. **Páramos de los Andes:** son un ecosistema de montaña perteneciente al llamado Dominio Amazónico, que forman parte de un corredor interrumpido de más de 30.000 km² entre la cordillera de los andes en Venezuela hasta la depresión del Huancamba en Perú, con separaciones en centro América, en particular en Costa Rica y Panamá; en la Sierra Nevada de Santa Marta en Colombia; y en Ecuador en los llamados páramo ubicados en la cordillera oriental y occidental del país. Sus altitudes van desde los 3.000 msnm hasta los 4.300 msnm (Hofstede, Robert et. al., 2014 y Porto y Gardey, 2015).

3. **Páramo Montano de Etiopía:** es una región ubicada en África tropical, una de las ocho zonas ecológicas más grande del mundo que abarca sitios como Madagascar, el África subsahariana, las islas del océano Índico occidental y el sur de la península arábiga, conformando la región montañosa más extensa del continente africano (Porto y Gardey, 2015).

Por lo general, los ecosistemas pertenecientes o relativos a la geografía del páramo, están situados a lo largo y ancho de cadenas montañosas relativas a la zona tropical del planeta, sus alturas superan los 3.000 msnm, lo que hace que se establezcan ambientes característicos, los cuales se componen en 4 grandes ecosistemas.

1. **Piso Andino:** entendido como una franja que corresponde a la zona de selva nublada, presente en la alta montaña. Se caracteriza por ser una zona fértil que en algunas regiones paramera ha servido como franja de cultivo, en particular para la siembra de tubérculos (Hofstede, et. al., 2014)
2. **Súb-Páramo:** su vegetación se caracteriza por estar compuesta de pastizales y arbustos de pequeñas dimensiones. Su clima es más frío y la cobertura vegetal es menos densa, el único uso de la tierra es el pastoreo extensivo, pudiéndose encontrarse especies de rosetas gigantes del género de la *Espeletia*. Por lo general su ecosistema se compone de numerosas lagunas con juncos, así como frailejones, musgos y líquenes y es también considerado como la tundra alpina (ibídem.).
3. **Páramo:** la “zona alpinera o paramera” como también se conoce, tiene una vegetación principalmente frailejonal-pajonal, predominando plantas herbáceas como la *Calamagrostis effusa* y otras especies de *Espeletia*, que a su vez están acompañadas por humedales ácidos donde se acumula gran cantidad de materia orgánica y pastizales. La temperatura promedio de esta zona es de 5 hasta 15° Celsius y por lo general se encuentra entre los 3.000 y 4.500 metros de altura.

Por lo general este tipo de ecosistema se encuentra América Central, África, en algunos puntos de Oceanía, pero en particular en América del Sur, ubicándose específicamente en toda la cordillera andina de Suramérica desde Perú hasta Venezuela, siendo este tipo de ambiente considerados como templados o simplemente como páramos, cuya temperatura, humedad y precipitación producen un clima impredecible y extremo (ibídem.).

4. Súper páramo: entendido como un espacio donde predomina el hielo, -también conocido como las nieves perpetúas que datan desde el holoceno; hace alrededor 10.000 años cuando los glaciares descendían a los 3.900 msnm. Por lo general la temperatura oscila entre los -2 a 6C° en días soleados. Habitualmente se encuentra por encima de los bosques montanos y en su paisaje abundan árboles medianos. Su temperatura promedio es de 10° Celsius. Por lo general, el ciclo de máximo congelamiento es por la noche y descongelamiento por el día, pero la constitución de la zona impide toda actividad agrícola, originándose dos formaciones vegetales: por un lado, un páramo desértico y por otro, un desierto peri-glacial colonizado (ibídem.).

www.bdigital.ula.ve

En el caso de los andes venezolanos, el ecosistema paramero forma parte de los 8.500 kilómetros de longitud que inicia desde la Tierra de Fuego en Argentina y finaliza en Venezuela. Considerada la cadena montañosa más larga y alta de Suramérica; la gran cordillera andina se divide en Venezuela en tres ramas: la primera parte va hacia la cordillera de Mérida, la segunda hacia Sierra de Perijá y la tercera parte de esta gran masa geológica hacia la cordillera de la costa del Atlántico, con latitudes desde los 11°N en Talamaca Costa Rica, hasta 8° S en Perú (Karl Weidmann: 1980, Clarác: 1985 y Vareski: 1975)

En el caso de la cordillera de Mérida se sitúa en Venezuela entre los estados Táchira, Barinas, Apure, Mérida y Trujillo, siendo Táchira, Mérida y Trujillo los estados con más elevación en la orografía central. La ciudad de Mérida se presenta como el centro, casi perfecto, de la cordillera de los andes ocupando un alargado y estrecho rectángulo de más de 400 km. Al extremo de esta gran construcción natural, dos depresiones o fosas delimitan los

extremos del accidente orográfico; en el sur-oeste se sitúa la depresión de Táchira y al noreste la depresión de Lara (Vivas, 1992 y Nucete, 2007)

La mole de los andes venezolanos se inicia en el páramo del Tamá y continua por los páramos del batallón y el rosario para luego dividirse hacia los páramos de veriguaca y la negra, comenzando una degradación altitudinal que llega hasta Trujillo, cuyo punto más elevado es el Pico Bolívar. Todo este macizo, está formado por rocas de todas las eras geológicas desde precámbricas hasta cenozoicas, pasando por las paleozoicas y mesozoicas. La litología andina constituye un mosaico de sedimentarias, y su variedad constituye la juventud de la formación litológica (ibídem.).

A diferencia de los andes de otra región de Suramérica, la gran cordillera andina está compuesta por un ecosistema muy variado debido a los cambios geológicos y altitudinales que posee. A lo largo de la carretera trasandina que sube hasta los 4.000 metros de altura, se pueden observar distintos países que comienzan con una selva lujuriante, para seguir con páramos secos y fríos, compuestos de escasa vegetación, donde hace presencia los musgos y el frailejón, para cerrar con un paisaje de valles y mesetas frías que se congelan en espesos glaciares en algunos meses del año (Clarac, 1985)

En tal sentido, existe en la cordillera de los andes una gran desigualdad en la variación de estaciones, las cuales no son definidas como en el resto del país, dependiendo en gran medida de los cambios climáticos que se originan durante el año. Por tanto, la flora y la fauna dependen en gran medida de la estacionalidad de la zona. En el caso de la cordillera de Mérida las lluvias son más frecuentes, entre abril a noviembre y en ciertos años duran de marzo a enero, quedando el periodo de sequía relativamente corto, constituyendo así una atmosfera envolventemente fría, en cuya vegetación predomina el frailejón (Vareski, 1975 y Osilia 2015).

A partir de esta visual, el páramo andino comienza a definirse geográficamente como una zona de alta montaña, perteneciente a la cordillera de los andes de Suramérica, con alturas que superan los 3.000 msnm, cuyo ecosistema se compone como una zona fría, de escasa vegetación, donde predominan las montañas y donde existe presencia de musgos y frailejón que se crecen a temperatura promedio que oscilan entre los 15 a 5 grados Celsius.

5.2 Aproximación sociocultural a la representación Páramo Merideño.

La palabra páramo es un término que se deriva del vocablo latino *paramus*, refiriéndose por lo general a una superficie llana, desértica y poco fértil que por lo general suele ubicarse a más de 3.000 metros sobre el nivel del mar. Generalmente el concepto “páramo” también se emplea para nombrar lugares que no brindan abrigo o protección y, siendo muy empleado en algunas regiones de la geografía de Suramérica.

Para Hofstede et. al. (2014), la noción de páramo es un concepto complejo de definirse puesto que comprende la representación de varias regiones de Suramérica. Sin embargo, el concepto en sí, “es un concepto europeo aplicado a un bioma tropical” (pág. 14) que se originó con el proceso de colonización europea y que fue cambiando como representación en las distintas zonas de la cordillera andina a lo largo de los años.

En tal sentido, la primera traducción que se tiene sobre la palabra *páramo* se traduce en “meseta desértica y árida, batida por el viento” (citado de Vareschi, en Hofstede, et. al. (2014) que estuvo inspirada por las semejanzas geográficas de otras zonas del mundo como paisaje montañoso, y cuya referencia directa la hace Felipe II luego de establecer la sede de su gobierno en el “madshit moro”, que es una colina esteparia desierta que los conquistadores percibían como una región salvaje y sin árboles (Vareschi, 1970).

Para el alemán, solo en la época actual en la que pudo hacerse una comparación de la geografía de distintas regiones del mundo, resultó que la geografía paramera ocupa un lugar distintivo entre todos los paisajes montañosos habidos en el planeta y que en Ecuador se mezcló con el concepto “urku” y en Perú con el concepto “jalca” para referirse al territorio montañoso de sus regiones, que por lo general, empiecen donde termina el reino de las selvas y terminan donde comienza la región rocosa o de las nieves perpetuas (Hofstede, et. al., 2014 y Vareshi, 1975).

Sin embargo, algunos teóricos manifiestan que de toda la cordillera suramericana donde se aplica la categoría páramo para hablar de este ecosistema es en Perú donde existe una cierta confusión con la palabra “jalca”. En este sentido, para Hofstede, et. al., (2014) la definición más amplia del concepto páramo descansa sobre la representación de un ecosistema húmedo de la zona tropical, que se caracteriza por la vegetación herbácea, con presencia arbustiva que se ubica por lo general a partir del límite superior de los bosques montañosos, pero agrega:

Sin embargo, fenómenos como la existencia de gradientes complejos entre bosque y paramo, la dinámica temporal del límite de bosque y la influencia humana que ha modificado el páramo, hacen que la aplicación de la definición en el campo sea difícil y su delimitación precisa, una tarea compleja (pg. 14).

Por esta razón, se hace difícil delinear una definición consensuada a tan variable del término que no solo depende de una región, sino que también concierne un presupuesto histórico, cultural en completa evolución. Sin embargo, desde los antecedentes antes anunciados el páramo comienza a entenderse como una zona o lugar perteneciente a América del Sur que tiene múltiples elementos de identificación, entre los cuales destacan los límites y zonificaciones, representando un ecosistema determinado cuya construcción conceptual como

representación social depende de un proceso de apertura antropológica e interdisciplinar y regional.

Según Erika Wagner (citado por Clarac, 1985), en el caso de los andes venezolanos, el páramo no pudo haber servido de habita permanente al hombre precolombino a causa de sus condiciones climáticas hostiles. La zona paramera habría sido utilizada para las practicas mágico- religiosas de las poblaciones indígenas, si se toma en cuenta los numerosos objetos ritualisticos que se han conseguido al día de hoy (pág.16).

Según Saignes (1952) se cree por ejemplo, que la cultura timoto-cuica (a quienes llama *Muku*), una de las más relevantes del eje andino, procedente de las culturas Tairona de Santa Marta, Quimbaya del Quindío y Chibchas, configuraron estas primeras prácticas religiosas, conformando los rasgos y modos de proceder del hombre paramero. Además se cree que la única vinculación el páramo estuvo relacionada más con lo religioso que con el tema agrícola, aunque desarrollaron sistemas como los llamados *cultivo de los andenes*.

Solo para los últimos decenios del siglo XIX los andes se convirtieron junto a los litorales centrales y la isla de Margarita en las áreas más poblada de la nación, albergando el 20% de la población. Entre los años 1891 y 1926, los andes superaron al país en crecimiento poblacional relativo, y en este periodo se observó un acrecentamiento de la identidad andina, beneficiadas por el aumento de poblamiento regional, así como por la valorización de las condiciones ambientales de sus tierras altas y la relación con la agricultura que comenzaba a explotarse en las zonas altas de la región (Vivas, 1992).

A razón de ello, la relación del hombre con el páramo siempre estuvo ligada como una relación más de tipo comercial, vinculada a la agricultura. Para autores como Hofstede, et. al., (2014) la mayoría de los pobladores que habitan el páramo son familias que hacen vida en las zonas bajas del páramo y producen economía explotando las zonas altas desde la agricultura.

Por esta razón, no pudiera hablarse de “población del páramo”, sino de población que están relacionadas al paramo.

Pareciera que la relación que hacen Hofstede, y otros autores es generalizada, difiriendo de la posturas de autores como Irama Sodja (2013) quien desde la investigación titulada *Explorando la investigación páramo por parte de los habitantes del municipio Rangel del estado Mérida*, luego de hacer una serie de entrevistas a algunos pobladores de Mucuchies, Llano el Hato, Apartaderos, Mifafi, y otras zonas en los andes venezolanos, construye una definición distinta de páramo y del hombre que lo habita.

Para Sodja (2013) el páramo está constituido más allá de la relación binaria entre gente-naturaleza, entendida esta primer categoría como individuo que habita o transita en este lugar; un tránsito que también pudiera entenderse como una relación comercial, cuya característica principal radica en un modo particular de percibir y entender la realidad que va cambiando constantemente. A razón de ello, dirá que tales elementos constitutivos que se dibujan en la representación del páramo merideño, se presentan como una suerte de construcción histórica y colectiva que se va reflejando desde la cotidianidad, a través de categorías “emocionales” donde quedan expresados sentimientos como: “paz” o “libertad”, o categorías estéticas como: “belleza”.

En tal sentido, la etnóloga señala que la construcción de la representación del páramo depende de la relación integral de distintas características socio-culturales y psico-emocionales donde reposan imaginarios vinculados a la montaña; y dentro de ellas, mentalidades donde se reflejan elementos geográficos con representaciones como lagunas, frailejones, frio y altura, que vinculados a las características fenotípicas de la gente que habitan en estas comunidades, dan una representación de lo que es el páramo merideño.

De este modo, la construcción del páramo que plantea Sodja es, a nivel socio-cultural, una construcción más integral, que ha estado relacionado al referente histórico y

antropológico del hombre que habita el páramo; distinta a la apreciación que hace Hofstede al definir esta relación como mercantil. Por tanto, se pudiera decir que el páramo merideño comienza a definirse como una región, propia de los andes venezolanos, cuyo ecosistema y entorno geográfico responden a un ambiente húmedo con predominio de temperaturas bajas, que lo hacen poco habitable.

En tal sentido, aunque la agricultura ha sido una forma de relación con las montañas, pareciera ser la relación mágico-religiosa la que juega un papel determinante en la representación del páramo merideño. De allí que haya una acepción más emocional como la que habla Sodja para representar el páramo, entendiéndose esta representación como un lugar aislado, pero a su vez como un lugar sagrado, que sirve de constructo identitario e imaginario de una población.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO III:

APROXIMACIÓN METODOLÓGICA:

www.bdigital.ula.ve

Enfoque del Método/ Nivel de la investigación:

Desde sus inicios, el campo de la sociología se ha fundamentado en el estudio del positivismo lógico con el objetivo de dar sentido y significado de la realidad desde las ciencias sociales. A partir de ello, ha surgido en los últimos años una corriente de estudio que se ha abierto al análisis interdisciplinario, tomando fundamento una metodología integral que parte de lo múltiple para abordar un mismo tema.

En este sentido, el enfoque de la presente investigación está orientado desde el método cualitativo e interdisciplinariedad que brindan los estudios de las ciencias sociales. De este modo, se abordará la noción de representación social del páramo merideño en relación al análisis cinematográfico de una película venezolana. Para ello, se entenderá el film como un *concepto- imagen*¹, que puede estar compuesto por conceptos menores, entendidos como ideas, situaciones o hechos y que expresa representaciones de la sociedad. De esta forma, un *concepto-imagen* se expresa como una idea o una representación que en vez de expresarse en palabras, se expresa imágenes (Cabrera, 1999:38).

Por consiguiente, el nivel de investigación a realizar será de carácter exploratorio, a fin de descubrir qué conceptos e imágenes se presentan en el film de Alberto Arvelo: *Una Vida y Dos Mandados* (1996) como representaciones del páramo merideño. Todo esto teniendo como base la teoría de las Representaciones Sociales expuestas por Moscovici y Jodelet.

¹ Concepto que expone Julio Cabrera en la obra *Cine: 100 años de Filosofía* para tratar el cine como un concepto visual.

Diseño de la investigación:

En toda investigación se debe intentar responder a preguntas claves en función al diseño del trabajo que se va a realizar. Preguntas como qué, para qué, cómo y cuándo deben quedar respondidas de principio a fin a través de citas conceptuales de revistas científicas, textos literarios, textos especializados, fuentes electrónicas y ejercicios hermenéuticos para lograr resolver el problema planteado. Para ello es necesario crear una serie de estrategias y técnicas básicas que sirvan de soporte metodológico para la recopilación y la estructuración de la información que se va a trabajar. En este sentido, todo concepto e idea relacionada con el tema de investigación debe estar encaminada a demostrar y contribuir con una nueva lectura epistemológica.

En tal sentido, y en relación a la presente investigación, se tomará como línea directriz la propuesta teórico- metodológica de Eugenio Sulbarán y Emperatriz Arreaza, quienes desde la obra: *Representación del Indígena en el Cine Venezolano; aproximación a una metodología del análisis fílmico* (1998)² de Alberto Lamata hacen un análisis estructural del film *Jericó*, tomando como partida la identificación de elementos culturales propios del film, en relación a las nociones de representación social e identidad nacional. Además de esta línea orientadora, la investigación estará acompañada por la compilación metodológica que hace la Universidad de los Andes (VE) desde la obra *Cubagua/ Un Filme de Michel New* (1987), donde se hace un análisis conceptual, tomando como punto de arranque algunos fragmentos históricos de lo que es Cubagua como lugar histórico y geográfico, así como la construcción dramática de la obra homónima de Enrique Bernardo Núñez, y la adaptación cinematográfica que hace Michel New.

² Objeto Visual. 1998. Cuadernos de Investigación Cinematográfica. Fundación Cinemateca Nacional: Caracas.

De igual forma, se tomará como antecedente directo para la relación interdisciplinar en el tema de las representaciones sociales y el estudio de las ciencias sociales el trabajo de grado presentado por la Magister Belén Gisela Rojnik La Riva, bajo la tutoría de la profesora Luz Pargas, quien realiza la tesis: *La Imagen de Marca de Mérida-Venezuela como destino turístico. Una aproximación desde las representaciones sociales (primera década del siglo XXI)*, publicada en el año 2013, en Mérida Venezuela.

En cada una de las investigaciones nombradas anteriormente, el diseño metodológico es aproximativo, documental e interdisciplinario, y busca ofrecer desde las ideas esbozadas por los autores, una visión más amplia e integral de los conceptos- representaciones sobre un hecho social y su relación con otras áreas del saber. A razón de ello, el diseño de la presente investigación se fundamentará en un modelo exploratorio y de tipo documental que recoja desde la metodología interdisciplinar de las ciencias sociales; donde se examine en concreto ideas como las representaciones sociales y la interpretación fílmica, la relación entre la representación “Páramo” que queda expuesta en la cinta *Una vida y Dos Mandados* (1996) de Alberto Arvelo.

Para ello, el diseño investigativo se estructurará en tres líneas de trabajo:

1. Identificación de elementos teóricos para el análisis conceptual de la investigación.

La primera parte del trabajo se desarrolló en el marco teórico de la investigación haciendo un bosquejo conceptual acerca de las representaciones sociales, los elementos cinematográficos presentes de la película de Alberto Arvelo y la representación del páramo merideño.

2. Relación interdisciplinar entre conceptos teóricos y *conceptos-imágenes* cinematográficos. Una vez identificados los conceptos claves para el desarrollo teórico, se tomará las nociones e ideas de teóricos como Moscovici, Jodelet, Julio Cabrera, Gerard Imbert, Slavoj Zizek, Jaqueline Clarac y Luis Ricardo Dávila, para abordar el tema del páramo merideño, en correspondencia a las secuencias cinematográficas de la película *Una Vida y Dos Mandados* (1996).

3. Aproximación interpretativa desde los conceptos teóricos y *los conceptos-imágenes* en la construcción de la representación del páramo merideño en el film *Una Vida y dos Mandados* (1996). En esta última línea de trabajo se obtendrá como resultado una producción interpretativa desde los conceptos expuestos por los autores ya nombrados y su relación con la representación del páramo merideño. Más allá de ello, la interpretación de la investigación dependerá en gran medida del autor de la presente investigación.

Técnicas de recolección de datos:

Con el objetivo de garantizar el procesamiento y el análisis de contenido de forma congruente y acertada, a fin de conocer desde una aproximación conceptual la representación social sobre el páramo merideño desde la película *Una Vida y Dos Mandados* (1996), la presente investigación se llevará a cabo mediante la recopilación de datos a través de contenidos de fuentes bibliográficas, documentales y electrónicas, expresadas en los capítulos I, II y III, así como de visualizaciones fílmicas por parte del autor.

La obra audiovisual utilizada para el estudio de esta investigación fue la película venezolana *Una Vida y Dos Mandados* (1996) dirigida por Alberto Arvelo la cual sirvió desde

el análisis interpretativo como soporte imprescindible en la construcción de una aproximación conceptual al problema planteado.

Técnicas de procesamiento y Análisis de datos:

Los datos recolectados se clasificaron de manera sistemática de acuerdo con el contenido examinado, para ello se trabajó mediante el análisis de contenido para relacionar el tema de las representaciones sociales, con el análisis cinematográfico y los fragmentos fílmicos de la película: *Una Vida y Dos Mandados*. De este modo el análisis se hizo a través de técnicas-lógicas (inducción, deducción, análisis, síntesis), donde se intentó responder implícitamente a preguntas como qué es el páramo; cuáles elementos sociales componen la idea páramo y cómo queda presente el páramo en el film. Por consiguiente, el análisis conceptual tuvo como base fundamental los distintos aportes teóricos, así como algunas referencias literarias y el aporte interpretativo y personal del autor.

Instrumentos:

Según Fidias Arias (2006) para la investigación documental los instrumentos a usar son: fichas, computadoras y unidades de almacenaje. En el desarrollo de la presente investigación se tomó en consideración todos los elementos mencionados, teniendo como instrumento o material fundamental para el análisis de contenido la película: *Una Vida y dos Mandados* (1996) dirigida por Alberto Arvelo.

Validez y Confiabilidad:

Hay que mencionar que los aportes ofrecidos por el autor son y serán un punto de vista fundamentado en las teorías sociológicas y filosóficas que exponen las ciencias sociales en relación al tema de las representaciones sociales. Por tanto la construcción de un análisis interpretativo de la representación de páramo merideño en la película *Una Vida y Dos Mandados* (1996) queda reflejada en la presente investigación como una aproximación hermenéutica, cuyos resultados, al tener como base el diseño cualitativo, son representativos en sí mismos.

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO IV:

www.bdigital.ula.ve

APROXIMACIÓN A LA REPRESENTACIÓN DEL PÁRAMO MERIDEÑO EN EL

FILM: *UNA VIDA Y DOS MANDADOS* (ALBERTO ARVELO, 1996).

El objetivo de la presente investigación ha sido conocer la representación social del páramo merideño presente en la película *Una Vida y Dos Mandados* (1996). A razón de ello, el siguiente capítulo intentará responder a pregunta sobre de qué manera queda expuesta la representación del páramo merideño en la cinta de Alberto Arvelo.

De este modo, el capítulo IV se estructurará metodológicamente comenzando con un resumen sobre la película *Una Vida y Dos Mandados*, para seguir con una identificación de elementos culturales relacionados a la representación del páramo en la obra cinematográfica, la aproximación a la representación páramo en el film *Una Vida y dos Mandados* (1996) y cerrar con un análisis final.

1. RESUMEN DE LA PELÍCULA:

El resume de la película *Una Vida y Dos Mandados* (1996) presentado a continuación, ha sido elaborado por el autor a fin de ilustrar al lector sobre la película que se va a trabajar en relación al tema de la representación del páramo merideño. En este sentido, el resumen de la película de Alberto Arvelo se abordará tomando las ideas resaltantes de la historia sin entrar en una descripción técnica y estructural, y sin ser un resumen de tipo analítico, como el expuesto en el anexo de la presente investigación (véase: Reseña Cinematográfica Publicada en *Revisa Sic*, 795. Junio 2017)

Para entender la película, hay comenzar diciendo que *Una Vida y Dos Mandados* (1996) está relatada desde la narración cíclica usando como técnica narratológica el recurso del *flashback*³. Esto quiere decir que la historia se cuenta de forma fragmentada, no lineal y por tanto se pudiera hablar de una doble temporalidad.

En tal sentido, la primera línea de tiempo comienza con el Romer Adulto en la fiesta de su cumpleaños número 50, quedando los recuerdos como la segunda temporalidad que van revelando cómo el chico de páramo se convierte en un hombre de ciudad.

³ Es un mecanismo narrativo usado en el cine que nos permite retroceder al pasado de la acción principal, generalmente para después regresar al presente. Tubau, D (2011)

PELICULA: *Una Vida y Dos Mandados*

PAIS: Venezuela

DIRECCIÓN: Alberto Arvelo Mendoza.

INTERPRETES PRINCIPALES:

Jordani Montilla, Nelson Ramírez, John

Márquez, German Mendieta, Ramona

Pérez, Bernardino Ángel.

ACTUACIONES ESPECIALES:

Andrés Magdaleno, Alfredo Carnevalli,

Ingrid Muñoz, Leonardo Moreno y

Alfonso Urdaneta.



AÑO: 1996

www.bdigital.ula.ve

La película comienza cuando Romer está celebrando su cumpleaños número 50. Hasta ese momento el director nos da breve una descripción del personaje donde se puede percibir que es un empresario exitoso, con una familia bien constituida y un buen grupo de amigos. Todo se ve relativamente bien hasta que aparece un retrato de su infancia que lo desequilibra emocionalmente.

En la foto, aparece Romer niño al lado de su madre en la casa del páramo. A partir de allí y a través de los recuerdos Alberto Arvelo nos mostrará la historia del Romer-niño que le toca salir del páramo merideño a buscar un mejor camino y que después de mucho tiempo volverá para decir que ha cumplido con la misión de haber tenido una *Vida y dos Mandados*.

Con una narrativa fragmentada, la historia comienza cuando Romer niño es internado en el seminario de La Grita. Allí vemos como una decisión impuesta por su madre para su formación intelectual y su calidad de vida comienza a confrontar a nuestro protagonista. En el seminario, Romer enfrenta un nuevo mundo con nuevas ideas y nuevas doctrinas que lo van llevando a escaparse de aquel lugar.

Del seminario, Romer niño se marcha con su amigo Cosme. Años más tarde, el film nos muestra a Romer de adolescente emprendiendo en la ciudad de Mérida y allí conoce a una chica que luego se convertirá en su novia. Un tiempo después Romer, ya adolescente, quien se encuentra nuevamente con Cosme, decide emprender en un proyecto cultural a través del teatro. Aunque los tres se animan a montar una pequeña compañía, el proyecto fracasa por la falta de empeño de Cosme. Ante el apostar todo y el perder todo, Romer va más allá y decide irse a Caracas, pero ahora con otro oficio.

En Caracas vemos a un Romer adulto; un sujeto maduro que tiene que comenzar desde cero. Romer, quien trabaja lavando platos en el Country Club de Caracas, después de un tiempo recibirá de su tío el consejo de buscarse un mejor trabajo y decide mudarse a los llanos venezolanos. Ahora, en las inmensas sabanas Romer adulto tendrá que comenzar de nuevo para lograr cumplir con su misión. En los llanos, nuestro protagonista es educador hasta que una tempestad destruye por completo la escuela. Luego de ello, el film nuevamente nos muestra a Romer empresario, esta vez sentado delante de la casa del páramo y bajo la lluvia desde donde recuerda la historia que hasta este momento nos cuenta Arvelo.

2. Identificación de los Elementos Socio- Culturales en la película *Una Vida Y Dos Mandados* (1996)

Tubau, D (2011) indica en el libro *El Guión del Siglo 21. El futuro de la narrativa en el mundo digital* que el guión se estructura en tres actos, entre los cuales se dan dos o tres giros⁴, dependiendo del paradigma que se siga, para dar un cambio en la historia. En el primero se plantea la historia, en el segundo se da una confrontación, y en el tercero se da la resolución al problema inicial. En tal sentido, al final del primer acto el protagonista da paso a un punto sin retorno que le llevará a las complicaciones del segundo acto, donde deberá salir del problema confrontando a otros o así mismo, y en el tercer acto, deberá salir del problema, con alguna habilidad o cualidad especial que le hará solucionar, sin implicar un final feliz.

En una *Vida y Dos Mandados* (1996), el primer punto de giro comienza cuando Romer recibe el retrato en su fiesta de cumpleaños número 50, a partir de este momento, observamos cómo el protagonista se derrumba emocionalmente, pues el pensar en el páramo le recuerda sus primeros años de vida. En tal sentido, el segundo punto de quiebre de la historia aparece con la lectura de la carta que la madre le escribió; trayéndole los más duros recuerdos que hacen confrontar al protagonista durante la mayor parte de la historia. Finalmente la historia cierra con un tercer *plot point*, que aparece cuando Romer atravesando la puerta de la casa en ruina, luego de hacer el proceso catártico que lo lleva a hacer la reconciliación con su mamá.

⁴ Entendido también como *plot point*. El punto de giro es el momento en el que cambia la situación y generalmente se complica la vida de los personajes. En el paradigma de Field hay uno al final del primer acto y otro al final del segundo acto. Otras veces se llama a este mecanismo *turning point* (ibídem, 2011).

Cada uno de estos tres puntos de giro, van desarrollándose en relación a la representación del páramo merideño. Desde el primer momento que el protagonista toma el retrato, entiende que la fotografía lo conecta directamente con la casa del páramo que ahora está en ruina. De este modo, pensar y recordar del páramo supone hacer un proceso de recoger y representar que queda mejor expresado con los recursos de las cartas.

El presente apartado buscará acercarse desde el análisis comparativo los elementos socio-culturales relacionados explícita o implícitamente a la representación del páramo. Para ello se hará una inferencia interpretativa, tomando como elemento característicos la descripción de la secuencia o escena y la construcción conceptual hecha desde la teoría de las representaciones sociales, entendiendo la representación como una red semántica de sentido y significados que se va construyendo permanentemente para comprender y actuar en el mundo, en tal sentido, solo se expondrán y se analizarán a grandes rasgos las secuencia/escenas más significativas que recogen de algún modo la representación del páramo en el film *Una Vida y Dos Mandados* (1996).

Nº SECUENCIA	DESCRIPCIÓN DE LA SECUENCIA/ ESCENA	ELEMENTOS SOCIO-CULTURALES RELACIONADOS A LA REPRESENTACIÓN DEL PÁRAMO MERIDEÑO
SEC. 1	El film comienza con Romer niño corriendo bajo la lluvia hacia la casa del páramo.	El paisaje del páramo como espacio característico de la andinidad y merideñidad, entendido a su vez como un ecosistema despoblado y frío, en medio de altas montañas que se hace distintivo, donde abundan especies de <i>Espeletia</i> , como los frailejones, acompañados por un ecosistema frío y
SEC. 10	(...) Romer niño corriendo hacia la casa del páramo. Romer entra y se encuentra con su hermana. La	

<p>SEC. 11</p> <p>SEC. 12, 18, 20, 22,</p>	<p>secuencia regresa al árbol y muestra un pequeño pueblo (a escala) destruido por la lluvia. Romer sale de su casa se encuentra con su papá, busca los zapatos y se monta en el auto que lo llevará hasta el seminario de Mérida. En esta escena vemos la despedida padre e hijo (...)</p> <p>(...) en otra secuencia vemos con mirada perdida a Romer en un día lluvioso y en esa misma escena vemos una suerte de paralelismo visual donde aparece la madre de Romer escribiendo una carta. La carta la escribe su hija. De nuevo en la escena del llano, aparecen otras imágenes de las majestuosas sabanas y aparece una alumna de mediana edad de Romer, mojada por la llovizna que cae (...)</p> <p>(...) vemos a Romer adolescente viajando en un carro y narrando a través de una carta las vivencias a su mamá y su papa. Mientras va haciendo la narración, van pasando imágenes del páramo en la cinta (...)</p>	<p>seco.</p>
<p>SEC. 6</p>	<p>[En tonos sepia] Aparece Romer niño recogiendo hojas secas en el suelo, cerca de una laguna. Unos hombres lanzan un ataúd al agua. En la misma secuencia, pero en otra escena se ve a Romer abriendo la puerta de la casa del páramo; con mirada cabizbaja (...)</p>	<p>La laguna como lugar sagrado, donde quedan presentes elementos mágicos religiosos y se hace presente la representación de la muerte.</p>

SEC. 8	(...) Romer viaja en su camioneta por una vía montañosa. Seguidamente aparecen otras escenas donde vemos paisajes de páramo.	Paisaje merideño y presencia de pobladores con vestimenta típica andina.
SEC. 14	En otra escena vemos a Romer niño entrando a la casa y jugando con juguetes artesanales. Luego aparece una escena donde Romer toma un álbum de personalidades (álbum que llevará al seminario). Más adelante el chico sale de la casa con su perro; comienza a construir un pueblecillo de arcilla y aparece una escena donde un grupo de campesinos recogen trigo. De nuevo la escena del pueblecillo, ahora Romer niño juega con una niña [...] Y vemos en otra escena a Romer niño con un amigo pescando truchas en medio de una pequeña laguna. [...] En otra escena aparece Romer niño con su padrino quien está construyendo una casa. Romer le ayuda. Al fondo se ve la procesión de Isidro. El padrino ve a su pretendiente saliendo con otro hombre. La edición vuelve a Romer niño destruyendo el pueblito que construyo. Le acompaña una niña. La escena del padrino regresa; ahora lo vemos delante de la casa de Romer, hablando con la mamá del chico. Hay un cambio de escena. Se ve al padrino recorriendo el páramo.	Tradiciones y representaciones sociales relacionadas al páramo, presentes desde la infancia de Romer.

Cuadro 1.

Luego de este primer recorrido estructural, se pueden identificar algunas secuencias claves que abordan el tema del páramo merideño. De hecho, en cada una de las secuencias descritas existe como denominador común la idea o representación del páramo como lugar del encuentro, desde la imagen o el concepto. Desde el principio, vamos viendo cómo el director nos va situando en el páramo como primera locación para contar la vida del protagonista y al mismo tiempo la historia de una región, observándose que la idea del páramo comienza a describirse como un espacio propio y característico de la andinidad y la merideñidad que va quedando reflejada desde la música, las tradiciones y una forma distintiva de ver y entender a los pobladores. La siguiente tabla recoge desde las estructuras del guión de Field y Mckee, las representaciones sociales relacionadas al páramo presente en el film *Una Vida y Dos Mandados* (1996):

	ACTO I: PLANTEAMIENTO	ACTO II: CONFRONTACIÓN	ACTO III: RESOLUCIÓN
ESTRUCTURA	Primer punto de giro (Field)	Segundo punto de giro (Field)	Clímax-resolución (Mckee)
ARGUMENTO	Romer recibe el retrato y luego decide visitar a su madre.	Romer en la casa del páramo comienza a recordar su pasado y su relación con su mamá.	Romer se reconcilia con su mamá.
REPRESENTACIONES SOCIALES RELACIONADAS AL PÁRAMO	1. El paisaje del páramo como espacio característico de la andinidad y la merideñidad.	2. Idiosincrasia del paramero. 3. Tradiciones y representaciones sociales relacionadas al páramo. 4. Relación mágica religiosa. La laguna como lugar sagrado	5. Significado del páramo para Romer.

Cuadro 2.

De esta forma se puede decir que la película recoge esencialmente ciertos elementos identitarios que conforman la representación del páramo que hacen autores ya mencionados

como Vareshi, (1975), Clarác, (1985), Weidmann (1980) Hofstede, et. al (2014) y Sodja , (2013), pero que componen de manera distinta la representación personal que hace Romer sobre el páramo merideño.

3. Aproximación a la Representación Páramo en el film *Una Vida y dos Mandados* (1996).

El siguiente apartado se desarrollará a través de un análisis de contenido sobre la representación del páramo presente en la película *Una Vida y Dos Mandados*. El mismo será desarrollado a la luz de algunos elementos ya abordados sobre las representaciones sociales, así como de algunos fragmentos literarios que complementarán el trabajo analítico. La introducción de estas imágenes literarias, tendrán como objetivo complementar metodológicamente la representación sobre páramo que se quiere construir.

En tal sentido, como señala Husserl desde el método fenomenológico y Hofstede, et. al (2014), la representación del páramo se presentará como la suma de una serie de impresiones comunes sobre un lugar. Por esta razón el presente análisis partirá desde la carta entendida como elemento indicador directo, que en términos cinematográficos, marcaría el segundo punto de giro o *plot point*, desde el cual se desarrolla la historia en torno a la representación del páramo.

A partir de ello, se seleccionarán algunas escenas y secuencias de la película que abordan directa o indirectamente la representación del páramo en el film, y de este modo se hará un análisis de contenido, tomando las aproximaciones antropológicas, literarias y

culturales, que hacen algunos pensadores como Arturo Usler Pietri, Héctor Mújica, Jacqueline Clarac de Briceño y Luis Ricardo Dávila la representación a trabajar.

Por tanto para diferenciar el contenido de la investigación de los diálogos expuestos en el film, se hará una excepción en el tipo de letra y se usará el tipo: Courier New. De igual forma, en algunos párrafos se optará por usar el marcado de *negrita* para resaltar algunas frases de interés que tengan relación con la representación páramo. A continuación, algunas de las secuencias y escenas que recogen la representación del páramo andino:

Exterior. Día. Ruinas de la casa del páramo. 1996.

Romer de pie y llevándose las manos hacia la cara en tono reflexivo saca la carta de su bolsillo y comienza a leer.

(Voz en off)

Romer: "hijo, dios me lo bendiga y me lo haga bueno. Soy su mamá quien le escribe.

(Voz en off)

Ninfa: (...) "recibí su carta, quiero escribirle para que sepa que nos vamos de la casa del páramo. Que ahora mismo estoy en la cocina; mirando la vega que no volveremos a cruzar juntos. Su papá ya arregló todo para irnos a vivir a Cacute, a ver si se siente mejor. El lunes temprano nos vamos para siempre de aquí. **Y le digo de verdad que lo que más me duele de irme es usted. Mejor dicho el recuerdo nuestro de este lugar suyo y mío.** (...) ⁵

⁵ Carta completa en los anexos de esta investigación. Página 112

La primera representación relacionada al páramo aparece cuando Romer recibe un retrato de su infancia en el cumpleaños número cincuenta. A partir de este momento, el director se introduce en la vida íntima del protagonista, plasmando pusilánimemente la infancia del protagonista desde una vieja fotografía que muestra a Romer niño, con su madre y su hermana. Con el retrato en mano, se observa cómo Romer se desconcierta emocionalmente frente a su esposa; hay todo un cambio de semblante en el protagonista quien ahora se aprecia inmerso en la nostalgia y ocurre en términos cinematográficos, el primer *plot point*.

A partir de este primer momento, surge en el protagonista una serie de evocaciones y reminiscencias que giran en relación al páramo merideño. El director comienza estas remembranzas introduciendo cuestiones como el perdón y el miedo a la muerte, a través del recurso onírico. A raíz de estos elementos, aparece la carta, como el recurso orientador e ilustrador desde el cual se puede llegar de forma integral a la representación del páramo merideño en *Una Vida y Dos Mandados*.

Es a través de este medio que el protagonista va contando su historia de vida y la historia de un país que se va transformando con él en el tiempo. De este modo, en las primeras líneas de la carta queda de manifiesto la importancia que representa el páramo para el protagonista: “Y le digo de verdad que lo que más me duele de irme es usted. Mejor dicho el recuerdo nuestro de este lugar suyo y mío” (*Una Vida y Dos Mandados*: 1996, Alberto Arvelo).

Tales líneas comienzan a dejar presente la relación de Romer con el lugar donde vivió su infancia y donde aprendió los valores fundamentales de la vida. En la misiva, la casa del páramo representa un lugar de encuentro emocional que a su regreso lo hará hacer un recogimiento espiritual. Por ello, la casa es el segundo elemento clave para componer la

representación del páramo, porque es el lugar que comienza a representar el espacio de encuentro entre lo que ha sido y lo que es.

Romer [niño]: ¿papá, puedo ir un momentico a la casa?

Papá: no, porque están por salir.

Romer se suelta del padre y sale corriendo.

Papá: ¡no!, no hijo, ¡¿pa dónde va?!

Romer sale corriendo.

En esta secuencia, Romer va mostrando claramente la relación con su casa como el lugar sagrado del cual no se quiere separar, y que más tarde su madre reafirmará en la carta que le envía:

(Voz en off)

Ninfa: "(...) No sé dónde está usted en este momento. Y no se ni siquiera lo que siento sin tenerlo aquí, ni siquiera sé si debo escribirle, pero tengo que decirle alguna vez que desde la noche que decidimos mandarlo al seminario, **esta casa nunca fue la misma, pero me queda la ilusión, de saber que todo pasó para que usted fuera un hombre mejor y más bueno.** Lo bueno viene cuando quiere y cuando quiere se va. **Y ahora nos tocó a nosotros irnos de esta casa, de esta casa hijo, que siempre será usted.**

A partir de estas líneas, queda expreso, por un lado el motivo que lleva a Romer a alejarse de su casa y por otro la importancia que comienza a representar el lugar para el chico, cuando la madre dice: *esa casa nunca fue la misma*, y que sin duda se va convirtiendo en un lastre existencial que el protagonista tendrá que curar solo volviendo al páramo y haciendo un ejercicio de perdón consigo mismo.

Por ello, cuando Romer recibe el retrato sabe lo que representa volver al páramo. El protagonista que ha pasado más de 30 años por fuera de su casa sin ver a su mamá entiende que volver a la casa que ahora está en ruinas es encontrarse con los fantasmas que ha cargado consigo mismo desde hace mucho tiempo. En tal sentido, la casa es el punto de encuentro donde el protagonista hace catarsis consigo mismo, desde las ruinas de su soledad.

Para Usalar Pietri (1986) en la obra *Tierra Venezolana. N° 109* la casa andina es “la casa blanca, de oscuro techos de tejas, que se envuelve en la neblina a la hora en que las gallinas se suben a las trojes para dejar en silencio la entrada de la noche” (pg. 138); y es la casa que muestra Alberto Arvelo en la cinta, para contar la vida de Romer; que no es otra que la casa distintiva que representa la vivienda tradicional andina y que se vincula con el espacio de la primera formación en valores y crecimiento espiritual.

Más allá de ello, el Romer adulto que ahora vive en la ciudad y se desempeña como empresario, sabe de la tranquilidad y del silencio que impera en la casa del páramo, a pesar del inclemente frío y la neblina que llega por las noches, pero que va entretejiendo una forma representativa y distintiva de ver la vida:

Ext. Viaje en auto. 1963⁶.

⁶ Carta N° 2. De Romer a Ninfa. Ver página. 112.

Ustedes me dieron unos ojos, unas manos, un entendimiento y **un valle donde crecí pescando truchas**. Y lo mismo que no puedo arrancarme los ojos, **tampoco puedo quitarme la alegría todos los domingos en la mañana, o el olor del páramo en diciembre, ni puedo borrarle las manos de papá cuando me agarraba de la mano.**

En el diálogo, el protagonista sigue profundizando sobre los primeros años de su infancia y su marcada relación con el paisaje paramero. Habla de un Valle pescando truchas, donde deja evidente la referencia a los ríos y lagunas que se encuentran en el páramo andino; así como el olor de la región en diciembre que como dice Vareschi (1970) es cuando la región entera resplandece. Para Uslar Pietri (1986), el páramo merideño es un espacio geográfico que está compuesto por distintos valles al nivel del frailejón, con entumecidos dedos de terciopelo, donde no hay sino soledad, y donde las piedras pulidas por el viento y unos lagunazos escarchados y quietos como ojos de ciego, son parte del paisaje desde hace mucho tiempo.

En este sentido, el intelectual aborda dos conceptos claves para apropiarse de la representación más amplia de páramo andino y colocarlo en contraste con la representación de otros lugares. Por un lado, habla de nivel de los frailejones, donde solo hay soledad; y luego dice que hay unos lagunazos escarchados como ojos de ciego. En ambos casos, comienza a construir una representación del páramo como un lugar de misterio y soledad.

En la película, el protagonista va contrastando ese misterio y soledad con el ambiente enajenador que le brinda la ciudad. Pero no un misterio y soledad como ocultamiento y nostalgia, sino como posibilidad de desciframiento y aislamiento necesario para hacer un recoger emocional. Romer siente que es indispensable hacer el viaje porque sabe que el

páramo es el lugar donde puede encontrar la paz interior, que al final no encontró durante su recorrido por distintos lugares, luego de salir del seminario.

(...) Caracas es una ciudad pobre llena de ricos. Claro que también hay gente que tiene que pedir limosna para poder comer, pero casi todas las personas reciben plata del gobierno, los ricos y los pobres. **No es como en el páramo, que sea como sea cada quien tiene su tierrita.**

En la última línea, el protagonista quien ya es un adolescente, expresa con profundo sentimiento las relaciones sociales y culturales de su entorno, dejando de manifiesto la idiosincrasia del lugar, cuya identidad se compone en relación con el ambiente y la circunstancia socio-cultural, como lo comenta Clarac (1985):

[en la zona rural merideña] la casa se proyecta más allá de la puerta: la casa también es el patio de atrás; el gallinero, la cocina (a menudo separada) es el terreno de al lado y el cafetal vecino. “Casa” significa las habitaciones donde se duerme y donde se cumplen las relaciones matrimoniales, donde se juega (el patio, el camino, el cafetal, la loma, la vía principal) donde se friega y se lava (la acequia), donde se trabaja la tierra” (pp. 154-155).

Pero tanto Romer como Clarac saben que la casa supone mucho más. De hecho, en la película vemos cómo la representación del páramo se va estructurando desde el discurso de la representación de la casa del páramo; no solo como hogar y recuerdo, sino como espacio de vida y de encuentro consigo mismo. Por ello, el volver a casa le ayudará al protagonista a disenter sobre lo que es y no es la vida en el páramo merideño, y cómo ese mismo imaginario lo van abriendo epistemológicamente a entender el mundo de otra manera:

(...) cualquier día de estos vuelvo a Mérida. Lo que pasa es que en Mérida casi no hay trabajo. Y si puedo subo a verla. Trate de escribirme. Mándeme las cartas con el bus de Expresos Barinas, que ellos las traen

hasta aquí. Dígame cómo está papá y si todavía están en el páramo alto o si ya se mudaron pa más abajo. El frío es dañino para los huesos y El Valle del Caballo es muy húmedo.

Para el protagonista, la Mérida de los años 60-70 es un lugar donde no hay trabajo y las condiciones de vida rural son duras y hostiles. Por ello, cuando Romer está en Mérida comienza a entender que la vida del páramo se resume en la faena diaria del trabajo del campo. El “volver a verla” supone un desconectarse del mundo laboral formal, propio de la ciudad, dejando expreso una dinámica distinta de trabajo en relación al páramo. Uslar Pietri (1986) ilustra esta relación que hace Romer en su misiva del siguiente modo:

“...de la caña al trigo, **del trigo al frailejón**, son los niveles por donde el camino sube y baja haciendo su zig-zag por las cuestas dormidas (...) **al nivel del trigo los arboles ralean, el verde es más tenue, los hombres y los bueyes se destacan en el campo** y los arroyos pedregosos saltan en el ruido y en espuma” (pg. 138).

Parece que entre más alto es el páramo, más solo y solitario es el espacio geográfico, laboral y emocional para quienes viven allí, tal como lo expresan Sodja (2013) y Hofstede y otros autores (2014) en el II capítulo de la presente investigación. Hay en el recorrido de Uslar Pietri y en distintas escenas de Alberto Arvelo, una diferenciación inminente que se da desde los cultivos de caña hasta el frailejón, donde existe un abismo entre la sociedad merideña como representación de comercio y del páramo, entendido en estos términos como representación del espacio agrícola, pero al mismo tiempo como espacio de aislamiento y desolación.

Para Dávila, el salir del páramo “se construía entonces como una manera de trascender las dificultades para salir a la ciudad; una especie de reflejo para no dejarse atrapar en el espacio cerrado de la verde altiplanicie y volverse nostalgia” (Pg. 199). Al final esta nostalgia de la que habla Dávila es la que termina sacando del páramo a los padres de Romer y es la que Romer se lleva durante todos sus años de vida, una vez que sale de allí.

Carta N°2 De Romer a Ninfa. Romer iniciando la carta⁷:

(...) hace casi dos años que la estoy escribiendo, pero quiero que sepa que yo no me olvido de ustedes. No importan los años que pasen. **Llevo adentro de mí los años que pasamos en el páramo, antes de irme al seminario. Los cargo como si fueran un maletín sin peso** (...)

Para Ninfa, Romer debía convertirse en un hombre de bien, por eso sale del páramo, pues el contexto, las pocas posibilidades y oportunidades de una vida distinta lo limitaban significativamente. De allí que el páramo comience a verse como un espacio de frialdad y aislamiento que termina convirtiendo al hombre que lo habita en un ser distinto al hombre de ciudad, que Uslar Pietri (1986) lo representa desde la siguiente descripción:

A veces, en el corredor de la posada que asoma en el recodo hay un mendigo. Va enfundado de un viejo traje color de polvo; sobre la ruana terrosa le cae la barba blanca; el pantalón va ajustado a la pierna con cuerdas; el sombrero, metido hasta los ojos apagados (pg. 138).

Esta imagen que construye el pensador del hombre andino, es una representación del hombre paramero-merideño que queda reflejado en algunas de las escenas de la película. Esta imagen del hombre enfundado en un traje blanco es el mismo que se ve en el padre de Romer,

⁷ Romer escribe esta carta desde el viaje por el llano. Ver apéndice. Pág. 112

en el cantinero y su amigo, en el padrino y en Lázaro. Es un hombre cuya relación con el páramo lo hace mostrarse ante el mundo de un modo particular.

Para Humboldt (citado por Vareshi, 1975) este tipo de hombre paramero que queda reflejado en el film, se presenta de tal forma porque

“(…) el páramo es una región azotada de día como de noche, por el ímpetu de los vientos que acompañan lloviznas y granizadas y que casi nunca llega a calentar la velada y triste luz del sol. Región pedregosa, difícilmente habitable, y que a causa de las excesivas destemplanzas del clima, se halla casi despoblada de árboles y solo está cubierta de escasas gramíneas y líquenes” (pg. 12).

Es una región que en definitiva es desértica y poco habitable por sus condiciones climáticas. De hecho, cuando se analiza la casa del páramo se observa que es una casa en medio de la nada, donde solo se dibujan las altas montañas y cristalinos ríos, haciendo que la relación con el otro sea casi nula y por tanto solitaria:

“(…) En sus parajes parece que la niebla pierde opacidad y se convierta en una especie de líquido envolvente, una sustancia voluptuosa y femenina que da a la luz el *arca*, lubricando a las rocas asiento del *arco*; cielo y tierra representados en ambas divinidades creadores de la mitología andina (Dávila, 2012, pp. 58-59).

En las líneas de Dávila queda expuesta la composición del paisaje andino desde las condiciones climáticas y ambientales, que inmanentemente van acercando al hombre paramero al encuentro consigo mismo. De allí que el páramo se presente como un lugar sagrado cuya relación sea una suerte de religiosidad.

De este modo queda representado el regreso de Romer en la casa del páramo como una suerte de encuentro con lo que fue, que no es otra cosa que un reencuentro

emocional. Por tanto, el páramo se presenta como un lugar íntimo donde el protagonista se encuentra a sí mismo, y expone la idiosincrasia de un lugar, desde un proceso catártico. Es a través de esa superación de sí mismo, cuando el protagonista comienza a sanar sus heridas, y que en la carta de Ninfa queda expresado de la siguiente manera:

(...) **pero cómo se le puede pedir a la vida que se vista de bonito para venir a vernos, es uno el que tiene que vestirse de fuerza** y de alegría para recibirla, ella que venga como quiera.

Lo quiere y lo recuerda, ninfa.

En la cinta, Arvelo va acompañando estos momentos de catarsis a través de la lluvia como recurso recurrente para que el protagonista vaya sanando emocionalmente. De hecho, la lluvia comienza cuando Romer llega a la casa del páramo y termina cuando se va a Cacute. De modo que la atmosfera que crea el director es de recogimiento, frialdad y soledad; característica del páramo merideño. Héctor Mujica en la obra *El aroma de la Muerte* (Cuentos Parameros, 1994), representa estas líneas de la siguiente manera:

“la montaña no solo tiene un encanto, sino hechos que consternan, repullos y estupores cuando una sola piedra es capaz de encantar el alma. El alma se encanta con la montaña. En la montaña todo es soledad. Soledad que angustia en las carreteras que serpentea entre bordes de piedra y aguas (...) Miro el páramo a cuatro mil metros de fondo y sé que me hallo profundamente solo y sin sentido”. (Ibídem)” (pp. 13-14).

Pero en el caso de Romer, es una soledad y un sinsentido como el que habla Kierkegaard en *Temor y Temblor* (1843) que va quedando expresada en la relación con el *absurdo*; como aquello que es inaprensible, inagotable e incluso inteligible; que en el caso de la cinta no es otra cosa que el encuentro consigo mismo. Para componer esta atmósfera, Arvelo recrea un silencio inalterable y eterno de principio a fin, que expone magistralmente el proceso espiritual que vive el protagonista.

Por ello, el páramo que nos presenta Romer en *Una Vida y Dos Mandados* es un páramo que se va construyendo desde el encuentro consigo mismo; que va más allá del espacio de frialdad, aislamiento y soledad que representa el lugar para otros. El páramo que retrata el protagonista es un lugar de encuentro con la vida misma desde el perdón, cuyo significado, es entender que ha vivido una vida y dos mandados desde un viaje emocional y espiritual.

Análisis Final:

El páramo merideño se presenta como el escenario ideal que necesita el protagonista para reflexionar su vida. Es por ello que vemos escenas donde en el Romer niño juega en el páramo representando lo puro de lugar, pero al mismo tiempo la inocencia de los primeros años de vida. En el páramo, Romer corre, juega y vive libremente. La ida en solitario a las lagunas o al río se presenta como representaciones de la curiosidad y el asombro por las cosas del mundo. En tanto, para el Romer adulto, el páramo se presenta como un lugar de recoger para pensar la vida y reflexionar.

El Romer adulto que construye Alberto Arvelo es un hombre solitario, que aunque tiene una empresa, amigos y una esposa no vive completamente su vida. Pudiera decirse que

vive en soledad extrañando algo. En las escenas de juventud, vemos al protagonista siempre haciendo trabajos en solitario. Como profesor de escuela se observa que la única relación que tiene con su alumna es sexual, pero nunca una relación de amistad con la chica. Entretanto en la escena de su estadía en Caracas, el Romer joven, aunque trabaja en un restaurante y vive con su tío, al final vive solo.

En la secuencia del emprendimiento en Mérida también vemos al protagonista trabajando solo en el comercio hasta que se encuentra con Cosme quien fuera su amigo de infancia. Y la misma imagen se repite en las escenas del seminario donde Romer merodea como un niño solitario. Haciendo acotación con lo anterior y tomando la relación con Cosme, vemos que la relación con este surge de modo accidental y luego de ello vemos que hay una separación, y al final se observa cómo el ambiente y las circunstancias lo llevan a ser un sujeto apaciguado y triste que vive con cierta soledad.

Esta representación del Romer adulto es distinta a la representación del Romer niño que vive en el páramo donde es más sociable. Pareciera que es a partir de la salida del páramo cuando Romer entra en una suerte de soledad; como forma de no aceptar el mundo que le ha sido impuesto por sus padres. De hecho, se nota que en sus primeros años de vida, la relación con ellos es de respeto y sumisión y que luego se va perdiendo por los cambios de la vida. Por ello, al salir del páramo su madre ya deja de ser su guía moral y la autoridad matriarcal, y esta figura autoritaria comienza a trasladarse a la institución que en la cinta queda presente a través de la iglesia y la institución militar.

Por su parte, la relación con su padre casi es extinta después que sale del páramo; lo poco que sabe de él es por los escritos que le envía su mamá. En este sentido tanto la relación matriarcal como la patriarcal se ven en un primer momento como cercanas, pero luego se

observa una distancia abismal. De allí que en un primer momento el páramo se represente como sagrado, puro y noble en su representación personal. Sin embargo es la separación física-emocional con sus padres y con su entorno natural el motivo que lleva a que sus relaciones se congelen y se vuelvas fría, produciendo una suerte de rencor y aislamiento en el protagonista que solo puede enmendarse cuando retorna al páramo.

Por tanto la representación que tiene Romer sobre el páramo merideño es una representación que gira más en el sentido psicológico y emocional que desde el sentido socio-cultural. Esto quiere decir que la representación en sí, tiene un carácter singular, íntimo e incluso poético, que parte de las referencias directas e indirectas que componen los recuerdos del páramo merideño que vivió, para enmendar su historia de vida. A razón de esto se puede decir que la aproximación sobre la representación del páramo presente en la película *una Vida y Dos Mandados* (1996) es una representación que se aborda desde la interioridad del protagonista para componer de forma muy particular una representación individual del páramo merideño.

www.bdigital.ula.ve

CONCLUSIONES:

Las conclusiones de la presente investigación se dividirán en dos grandes secciones para ver de forma interdisciplinar los aportes logrados:

1. En el segundo capítulo de la investigación se abordó el tema de las representaciones sociales, desde las ideas de Moscovici y Jodelet donde se expusieron conceptos como la objetivación y el anclaje para el desarrollo de las representaciones sociales, entendiéndose las representaciones como un cuerpo de ideas, normas e imágenes que tienen como función guiar, orientar y dirigir los procesos sociales de toda sociedad. En tal sentido, y en vista de que el tema de investigación ha sido poco estudiado, se siguieron las ideas teóricas de filósofos como Julio Cabrera, Gerard Imbert y Slavoj Žižek, quienes se han aproximado a relacionar el estudio del cine con las ciencias sociales y su importancia en la explicación de la sociedad para decir que el cine se entiende como un indicador sociocultural que va mostrando las distintas representaciones de la sociedad. Desde esta premisa se analizó el cine venezolano como representación social y construyó desde la línea histórica una suerte de aproximación de la representación del cine nacional, que llevó a la conclusión de que por mucho tiempo, el cine estuvo ligado al tema de la violencia, pero gracias a nuevos cineastas y narrativas que aparecieron durante la última década, el cine venezolano ha dado paso a otras representaciones sociales, perfilando una identidad en construcción. De cara al tema de la investigación donde se buscó conocer la representación del páramo merideño presente en el film *Una Vida y Dos Mandados* (1996), el marco teórico concluyó con un apartado dedicado al páramo merideño donde se construyó la

representación sociocultural del páramo siguiendo las aproximaciones geológicas, históricas y culturales de distintos autores. En este sentido, la construcción de este último apartado estuvo limitada por las pocas fuentes bibliográficas que se encontró sobre el tema de páramo merideño como representación, llegando a la conclusión de que el páramo es un ecosistema húmedo tropical, que se caracteriza por poseer una vegetación herbácea, con presencia arbustiva, ubicada generalmente en el límite superior de los bosques montañosos suramericanos que está vinculado a categorías emocionales como libertad, belleza y soledad.

2. El cuarto capítulo comenzó desde el resumen de la película *Una Vida y dos Mandados* (1996), comenzando con las ideas fundamentales del argumento de la película, sin adentrarse en el desarrollo secuencial. La idea fue ilustrar al lector de cara al análisis de la película. Seguidamente se tomaron las escenas más representativas que abordaban el tema del páramo. En este sentido de las 27 secuencias que componen el film se fueron identificando algunos elementos sociales durante 12 secuencias que expusieron de forma directa o indirecta la representación del páramo merideño. Para identificar estas imágenes, se hizo una inferencia lógica, partiendo de la representación del páramo desarrollada y tomando como metodología el *concepto-imagen* del que habla Julio Cabrera. Así, una vez seleccionadas las imágenes en movimiento se concluyó que la cinta, entendida como *concepto e imagen*, pareciera girar en torno a la representación páramo; representación sin la cual es imposible pensar la historia de Romer. Entre los aspectos socioculturales más resaltantes fueron quedando: el paisaje del páramo como espacio característico de la andinidad y merideñidad; la laguna como

lugar sagrado, como espacio característico de religación con lo misterioso de la naturaleza; las tradiciones como elementos característicos y definitorios de idiosincrasia e identidad, y el tiempo como representación de la vida misma. Tomando estos elementos a consideración se prosiguió a realizar un análisis integral a la luz de algunos autores merideños quienes desde la literatura han abordado muy efímeramente las representaciones del páramo merideño.

Para el análisis se buscó construir la representación del páramo merideño presente en el film *Una Vida y Dos Mandados* (1996) a partir de la representación del retrato, que en términos cinematográficos representa el primer *plot point* o giro argumental. A partir de este primer elemento en la construcción de la representación comenzó a estructurarse una aproximación psicológica acerca de la historia de vida del personaje que quedó patentado con la carta como segundo elemento característico para la composición de la representación. La carta a diferencia del retrato aparece en varias ocasiones y comenzó a estructurarse desde un análisis de contenido tomando como guía algunas de las líneas que se expresan sobre la representación del páramo que hace Romer y su mamá. A partir de la carta como elemento evocador de recuerdos, de la cual se fueron desglosando otras representaciones como la casa del páramo que va componiendo el paisaje y la vida del paramero; aparecieron otros elementos característicos como el frío, la altura y las montañas. A la luz de estas imágenes, después de una exhaustiva búsqueda, se fueron tomando las representaciones de Pietri, Clarac y Dávila quienes se sumaron desde la literatura y la antropología a realizar un análisis con más profundidad, dejando al descubierto, el tema emocional del protagonista como elemento central de la historia.

En tal sentido, se concluyó que el páramo que expone Romer más que una representación de tipo geográfica, social o cultural es una construcción psicológica y emocional que se construye con características análogas a la representación del páramo tales como el silencio, aislamiento y la soledad, y que en film se presentan como elementos oportunos para que el protagonista haga el proceso de catarsis emocional. A todas estas se puede decir que el páramo que presenta Romer en el film *Una vida y Dos Mandados*, es un lugar de encuentro consigo mismo, que va más allá de la representación socio-cultural que se tiene, cuyo significado, en definitiva es una representación de la vida misma

www.bdigital.ula.ve

www.bdigital.ula.ve

BIBLIOGRAFIA

LIBROS:

- Acosta, Molina y otros (1997) *Panorama Histórico del Cine en Venezuela*. (1era ed) Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. Suárez, Trans. 1º ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Arias, F (2006) *El proyecto de Investigación. Introducción a la metodología científica*. (5ª ed.) Caracas: Episteme.
- Cabrera, J. (1999) *Cine: 100 años de filosofía*. Barcelona, España: Gegisa.
- Clarác, J (1985) *La Persistencia de Los Dioses*.(1ed) Mérida: Venezuela. Ediciones Bicentenario.
- Colorado y Otros (2010) *El cine como recurso didáctico*. (1era ed.) México: Trillas.
- De Fleur, M. y Ball-Rokeack, S. (1982) *Teorías de la comunicación de Masas*. (4ª ed) Barcelona, España: Paidós
- Deleuze, G (1991) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Gérard, I (2010) *Cine e imaginarios sociales. El cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.
- Goldman, A (1972) *Cine y sociedad moderna*. Madrid, España: Fundamentos
- Gubert, R (1971) *Historia del cine. Vol. I*. Barcelona, España: Lumen.
- Kahn, J comp. (1976) *El concepto de cultura: Textos Fundamentales*. México: Editorial Anagrama.
- Hofstede, Robert et. al. (2014). *Los Paramos Andinos .Que sabemos? Estado de conocimiento sobre el impacto del cambio climático en el ecosistema paramo*. Quito, Ecuador. Editorial UICN.

- Navarro y otros (2007) *Lecturas y Miradas del Cine Venezolano*. Cuadernos de investigación de la cinemateca nacional. Caracas. Ed: Cinemateca Nacional. Revista Visual. N° 13
- Nucete, R. (2007) *Pueblos en la historia. El valle del Mocotíes*. Mérida, Venezuela. Ediciones del Rectorado.
- Morín, E (1981) *El Cine o el Hombre Imaginario*. Barcelona, España: Paidós.
- Moscovici, S. (1979): *El Psicoanálisis, su imagen y su público*. Buenos Aires: Huemul.
- Mújica, H (1994) *El Aroma de la Muerte. Cuentos Parameros*. (1era Ed) Mérida: Venezuela. Consejo de publicaciones de la Universidad de los Andes.
- Jeanne, R y Ford Ch. (1974) *Historia Ilustrada Del Cine 2*. Madrid: Alianza Editorial.
- Jodelet, D. (1984). *La representación social: fenómeno, concepto y teoría*. En Serge Moscovici (compilador). *Psicología social II*. España: Paidós.
- Rodríguez. C (Ed.). (1996). *Testimonios Merideños*. Mérida, Venezuela: Fondo Editorial Solar.
- Saignes, M (1952) *El área Cultural Prehispánica de los Andes Venezolanos*. Archivos Venezolanos de Folklore. Caracas. UCV. Año 1. N° 1
- Sánchez, J. (1999), *Lengua y cultura. La tradición cultural hispánica*. (E d) Madrid, Espala. Carabela.
- Sorlin, P (1985) *Sociología del Cine. La apertura para la historia del mañana*. México, Fondo de Cultura Económica
- Thompson, J (1998). *Ideología y Cultura Moderna. Teoría crítica social en la era de la construcción de masas*. (Ed). Madrid, España: Casa Abierta al Tiempo.
- Tubau, D (2011) *El Guión del Siglo 21. El futuro de la narrativa en el mundo digital*. España. Editor digital: minicaja
- Uslar, Arturo (1986) *Tierra Venezolana*. N° 19. Caracas Venezuela: Edición Colección de Libros Bohemia.
- Vivas, L (1992) *los Andes Venezolanos*. (1ª Ed.) Caracas, Venezuela: Academia Nacional de la Historia.

- Vareschi, V. 1970. *Flora de los Páramos*. Mérida: (1era Ed.) Consejo de Publicaciones de la Universidad de Los Andes.
- Weidmann, K (ed.) (1980) *Paramo Venezolanos* (1ed) Caracas: Fundación Polar.

REVISTAS INDEXADAS:

- Banchs, M (2001). *Jugando con las ideas en Torno a las Representaciones Sociales desde Venezuela*. Fermentum. Mérida- Venezuela- ISSN 0798-3069. N°30. Enero-Abril- 2001- 11- 32.
- Dávila, L (2006) *Mérida imaginada. El secreto de nuestra psique y Viaje al Amanecer. Procesos Históricos*. Revista de Historia y Ciencias Sociales, 29, enero-julio. PP. 110-138. Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela. ISSN 1690-4818.
- Pargas, Silva y otros: (2001). *El campo cultural del sentido común: experiencias metodológicas de la investigación de las representaciones sociales*. Fermentum ULA. Mérida- Venezuela. ISSN 0798-3069-Año 11-N° 30 Enero-Abril. 2001- 143-185.
- Pargas, L (2001). *Las representaciones sociales en la universidad de los Andes-. Un acercamiento Social, Emocional y Epistémico*. Fermentum. Merida- Venezuela. ISSN 0798-3069- Año 11-N°30 Enero- Abril- 2001. 45-58.
- Sodja, I, (2013) Boletín Antropológico. *Explorando la definición de páramo...* Universidad de los Andes. Año 31, N° 85, Enero-Junio, 2013. ISSN: 1325-2610 pp. 35-54.

TESIS:

- Pargas, L (2012). *El Tiempo como Representación: Voces y Silencios*. De la Trama Femenina en los páramos de la Cordillera de Mérida. (Tesis de Doctorado, ULA) Universidad de los Andes, Mérida. VE.

- Almant, B (2008) *Representación Mediática de la Pobreza en el Cine Venezolano*. (Tesis de Pregrado) Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, VE.

ARTÍCULOS DE REVISTA.

Serrano, A (2011) *Un cine grosero, violento y de malandros*. Revista Sic 735. Caracas. Pp. 233-234

FUENTES ELECTRÓNICAS:

- Álvaro, J. (s/f) *Representaciones sociales*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales* http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/R/representaciones_sociales.htm [Fecha de consulta: 2018, febrero 2017]
- Martínez, R (2012) *Cine Social Venezolano e identidad Cultural*. [PDF en línea]. Disponible en: http://servicio.bc.uc.edu.ve/multidisciplinarias/estudios_culturales/num10/art17.pdf [Fecha de consulta: 2017:10 mayo]
- Izaguirre, R (2016, 13 de marzo) [Entrevista a Rodolfo Izaguirre]. *Yo soy la historia del cine en Venezuela*. Ideas de Babel: Caracas, Venezuela. Disponible en: <http://www.ideasdebabel.com/rodolfo-izaguirre-yo-soy-la-historia-del-cine-en-venezuela-por-eduardo-fernandez>
- Paula Ladevito, (2012) *Usos Sociales del film. Notas teórico -metodológicas y reseñas de una práctica de investigación*. Disponible: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5219/pr.5219.pdf [Fecha de consulta: 2017: junio 7]
- Pidoto, P y Guralnik, A, (2016). *Representaciones sociales y ciencia ficción. Una aproximación metodológica a la subjetividad de época*. Revisa Cine y Ética: Journal XX (pp. 49-62) Disponible en: <http://journal.eticaycine.org/Representaciones-sociales-y-ciencia-ficcion> [Fecha de consulta: 2017, junio 4]

- Valeria de Los Ríos y Matías Ayala (s/f). *El cine según Slavoj Žižek*. <http://www.lafuga.cl/elcinesegunslavojzizek/18> [Fecha de Consulta: 2018, mayo 7]
- Porto, J & Gardey, A. (Publicado: 2013. Actualizado: 2015). *Definición de páramo*. Disponible: <https://definicion.de/paramo/> [consulta: 2018: mayo, 7]

ARTÍCULOS DE REVISTAS ELECTRÓNICAS.

- Araya, S (2002) *Las representaciones sociales: Ejes teóricos para su discusión*. (1ª Ed). San José, Costa Rica: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO) ISSN: 1409-3677 PP- 12-20. Disponible en: <http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/ICAP/UNPAN027076.pdf> [Fecha de consulta: 15 de abril del 2017]
- Goyeneche, E (2012) *Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual*. [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2018] Disponible en: [:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64924872003>](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64924872003) ISSN 0122-8285 [Fecha de consulta: 17 de febrero del 2017]
- Torres San Martín, P (2006) *La memoria del cine como extensión de la memoria cultural*. II (Julio- Diciembre) [Fecha de consulta: 25 de noviembre de 2017] Disponible en: [:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69420403>](http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69420403) ISSN 1870-1191 [Fecha de consulta: 27 de marzo del 2017]
- Pintos, J. (2004). *Inclusión- exclusión. Los imaginarios sociales de un proceso de construcción social*. *Semana, Ciencias Sociais e Humanidades*, 16, 17-52. Disponible en: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_nlinks&ref=517503&pid=S1851-1686201400010001100030&lng=es [Fecha de consulta: 27 de marzo del 2017]
- Vizcarra, F (2012) *Representaciones de la modernidad en el cine futurista Nueva época*. Núm. 17, enero--junio, 2012, pp. 73--97. ISSN 0188--252x. Consulta. Disponible en: <http://www.scielo.org.mx/pdf/comso/n17/n17a4.pdf> [Fecha de consulta: 10 de febrero del 2017]

BLOGS

- Osilia, J. (2015). *Los páramos de Venezuela*. Disponible en línea: <http://www.explorandorutas.com/turismo/venezuela/los-paramos/> [Fecha de consulta: 13 de mayo del 2018]

REFERENCIA CINEMATOGRAFICA

- Montilla, A (productor) y Arvelo, A. (1996). *Una Vida y Dos Mandados*. Venezuela. Alexis Montilla Films.

www.bdigital.ula.ve

www.bdigital.ula.ve

ANEXOS:

TRATAMIENTO SECUENCIAL DEL FILM: *UNA VIDA Y DOS MANDADOS*.

Se entiende por secuencia *conjunto de planos o escenas que refieren a la misma parte del guion*. Para la presente investigación se tomaron las secuencias más representativas sobre el páramo andino, cada secuencia estuvo numerada y narradas en 3era persona. En algunas de las secuencias se hizo énfasis en el lenguaje cinematográfico, para distinguir el tiempo de la narración. A continuación se mostraran las 27 secuencias que componen la película: *Una vida y Dos Mandado* (1996)

1. SEC. 1: Ext. Casa del Páramo. Día.

El film comienza con Romer niño corriendo bajo la lluvia hacia la casa del páramo.

2. SEC. 2 : Intertítulos:

Aparecen los inter-títulos: *Una Vida y Dos Mandados*.

3. SEC. 3. Ext. El páramo. Día.

Un barrido nos muestra un tronco de un árbol bajo la lluvia (más adelante habrá otra escena similar). Seguidamente hay continuidad de la escena de Romer niño corriendo hacia la casa del páramo. Romer entra y se encuentra con su hermana. La secuencia regresa al árbol y muestra un pequeño pueblo (a escala) destruido por la lluvia. Romer sale de su casa se encuentra con su papá,

busca los zapatos y se monta en el auto que lo llevará hasta el seminario de Mérida. En esta escena vemos la despedida padre e hijo.

4. SEC. 4. Ext. Empresa Turística. Día.

Es la celebración del cumpleaños número 50 de Romer. Romer adulto está rodeado de muchos amigos. Hay música, mariachis, aparentemente todo parece estar bien. La gente baila, se hacen fotos y de pronto aparece un mensajero con una encomienda. La encomienda la recibe la mujer de Romer y se la entrega a este. Romer lo abre y nota que es un retrato donde aparece él, su hermana y su mamá en la casa del páramo. El presente lo desequilibra emocionalmente y decide apartarse de la fiesta.

5. SEC. 5. Auto-manejando. Int. Noche

En la siguiente secuencia vemos a Romer adulto, de noche, manejando bajo la lluvia y con cigarrillo en la mano viajando a su casa. En su casa busca un cajón que guarda todos sus recuerdos de la infancia. Aparecen algunas fotos en blanco y negro. Una foto recortada y la foto donde aparece con su hermana y su mamá. Abre una carta (**Ver apéndice. Pág. 111**), lee unas líneas, la guarda en el bolsillo de su camisa y regresa el cajón al sitio donde pertenece.

6. SEC. 6 Sueño. Int. Día.

[En sepia] Aparece Romer niño abriendo una puerta de la casa del páramo; se detiene por un momento y se observa

cómo un resplandor ilumina su cara. Romer niño atraviesa la puerta y observa mucha gente. Comienza a preguntar por la mamá. Sigue preguntando y ve a niños uniformados y en fila delante de él. Habla con algunos niños. Aparece otra escena donde Romer niño está detrás de una laguna y delante de él se ilumina su rostro. Y en un cambio de plano Romer niño le pregunta a dos hombres que cerca de la laguna sostienen un ataúd que dónde está su mamá y estos le responden que su mamá está muerta. Y lanzan el ataúd a la laguna.

7. Sec. 7. Casa de la Ciudad. Int. Noche.

Romer adulto despierta. El gato hace un ruido en el piano. Su mujer se levanta. Los dos se levantan. En la cocina la mujer le prepara un café. En torno a la mesa Romer le dice a su mujer que irá a la casa del páramo.

8. Sec. 8. Viaje hacia el Páramo. Ext. Día.

En una siguiente secuencia vemos una camioneta que transita por una vida montañosa. Seguidamente aparecen otras escenas donde vemos paisajes de páramo. Romer se detiene a comprar unos cigarrillos y es reconocido por el vendedor del abasto. En la misma secuencia vemos cómo Romer adulto sigue su recorrido. Llega a una encrucijada y decide hacer una dobles no previsto. Finalmente aparece una secuencia donde Romer adulto llega en su camioneta a la antigua casa del páramo bajo una llovizna. Se baja de la camioneta, camina y se detiene delante de la casa. Hay un **flashback** que muestra a Romer niño guardando unos zapatos en un muro de piedra contiguo a la casa. Y vemos

nuevamente al papa esperando a Romer para ir al seminario (escena anterior). Aparece de nuevo la escena de despido entre padre e hijo. Regresando a la secuencia del Romer adulto, se observa cómo éste intenta abrir la casa que está cerrada con candado. La puerta no abre, Romer adulto se queda con mirada perdida bajo la lluvia. Nuevamente hay un **flashback**, aparece Romer niño aislado en una pared en el seminario de Mérida, mientras llueve. Se observa familiares despidiendo a sus niños. Seguidamente vemos cómo todos son llevados al transporte que los llevará al seminario de la Grita. Todos montados. El padre da instrucciones y el transporte sale a su destino. Aparecen otras escenas de viaje, el clima ha mejorado y aparecen escenas donde los niños del transporte comienzan a preguntar cuánto falta por llegar. Surgen más escenas de viaje. Y en una de ellas vemos a Romer niño con mirada perdida. En una siguiente escena vemos niños corriendo por los patios del seminario. Seguidamente vemos a un grupito de ellos, entre los que está Romer, recibiendo clases en un salón. Por la apariencia de Romer se puede inferir que ha pasado algún par de años y notamos cómo sigue sin prestar atención. En una siguiente secuencia vemos cómo Romer se desvela en el dormitorio, mientras los otros duermen. En la siguiente escena se observa cómo es intimidado por los padres superiores mientras canta en el baño. Aparece una breve escena de ensayo de una obra de teatro. Seguidamente aparece escena de clases. En la escena de clases Romer hace una pregunta que no le gusta al padre y lo regaña nuevamente. En otra escena vemos como Romer nuevamente se desvela y lo vemos viendo una revista de personalidades. Romer niño se levanta de su cama se dirige a la ventana y

ve un batallón del ejército nacional marchar. Vemos otra escena al día siguiente donde aparecen sus compañeros cargando la ambientación para una obra de teatro (en el liceo Jáuregui). En la escena siguiente se ve el teatro. Este full aglomera personalidades. Romer niño junto a sus amigos comienzan con la presentación de una obra llamada *el mago kamoyedo*. Comienza la obra. Romer es el actor principal. Vemos en la escena que un militar que está en la primera fila del espectáculo se levanta, sube a la tarima y para la obra. Anuncia que Marcos Pérez Jiménez ha caído. En la escena siguiente vemos a un grupo de niños reunidos en una sala escuchando la radio. Romer se nota con mirada perdida. En otra escena nocturna vemos a un grupo de niños molestando a otro. Se arma un alboroto, aparece un cura y los reprime. En la escena siguiente vemos a un grupo de niños bañándose. Aparece otra escena donde aparece la madre de Romer y habla con este brevemente. Su madre le deja una bolsa de caramelos. Luego vemos a Romer llorando en una esquina del seminario, llorando mientras sostiene la bolsa.

9. SEC. 9 Casa del Páramo. Int. Día.

Aparece Romer adulto con mirada perdida. Comienza a escampar.

10. SEC. 10. Recuerdos. Int. Día.

Como flashback, aparece el dormitorio del seminario con Romer niño. En otra escena al día siguiente vemos a los compañeros entrando a la habitación; uno de los chicos toma la bolsa de dulce de la cama y comienza a comer y

Romer se molesta. Romer lo toma por la camisa y lo manda al piso; los compañeros hacen ruido. Aparece el padre rector y los regaña. En la escena siguiente vemos a todos los niños en el patio centran recibiendo el castigo (azote con regla). Notamos nuevamente una mirada perdida de Romer. En una escena posterior aparece el obispo junto a los sacerdotes haciendo una invitación acerca de la vocación sacerdotal. Uno de los sacerdotes comienza a preguntarles a los chicos que si quieren ser sacerdotes. En la escena siguiente vemos una celebración con el obispo y vemos cómo Cosme, uno de los amigo de Romer, le pide a este que se vayan de allí y Romer sin pensarlo dos veces se va del seminario. Ambos saltan un muro y no regresan más. Seguidamente vemos a Romer Adolescente narrando desde el Salto estado Portuguesa y viajando en un carro. En la narración, Romer escribe una carta (ver apéndice. Pág. 113) para su mamá y su papa. Entretanto van pasando imágenes del páramo. En la misma narración hay un cambio de escenario. Ahora comienza a hablar de él en Mérida y su trabajo como comerciante en la Plaza Bolívar. La narración termina, pero adyacente a la plaza vemos a Romer ahora un poco más adulto viendo un carro en venta. De repente aparece Cosme, el amigo con el que se fugó del seminario. Más adelante vemos a Romer con el carro y junto a Romer y una linda muchacha de Mérida. Luego vemos a los tres en un pueblo haciendo la obra el *mago camoyedo*. La función fracasa debido a que Cosme termina corriendo a los espectadores. Seguidamente vemos a Romer y a Cosme jugando en un pool. Romer le dice que se irá hacia Caracas. En una escena posterior vemos a Romer (en Caracas) hablando con su tío. Seguidamente aparece como mesonero y vemos la llegada de Rómulo Betancourt. Y en otras escena volvemos a

ver el tío de Romer con este diciéndole que busque otro trabajo y le ofrece otro en los llanos venezolanos. En la siguiente escena vemos a Romer haciendo maletas y en una próxima viajando en un carro hacia los llanos venezolanos. Allí vemos a Romer caminando llano adentro y llegando a la casa del jefe civil del pueblo. Romer se presenta como el nuevo maestro. Y este le dice que comience. Romer llega a una escuela abandonada. Nota que tiene que reconstruirla por completo y a los días comienza con ayuda de la comunidad. En los llanos Romer se ve como un hombre más reflexivo. A los días vemos a Romer enseñando a la comunidad. 14 de Marzo del 65. En otra secuencia vemos con mirada perdida a Romer en un día lluvioso y en esa misma escena vemos una suerte de paralelismo visual donde aparece la madre de Romer escribiendo una carta. La carta se la escribe su hija. De nuevo en la escena del llano, aparecen otras imágenes de las majestuosas sabanas y aparece una alumna de mediana edad de Romer, mojada por la llovizna que cae. La chica pasa por la escuela, se detiene y entra intentando buscar refugio y en otra escena vemos a Romer y a la chica haciendo el amor. Durante el acto una fuerte tormenta está sobre ellos obligándolos a que salgan de aquel lugar. De pronto se ve como la choza que sirve como escuela se cae por completo.

11. SEC. 11. Casa de Páramo. Ext. Día

Sigue lloviendo. Romer que esta tumbado en la puerta principal de pronto se cae hacia atrás: la puerta se ha abierto. Entra y ve la casa a oscuras. Se acerca a la cocina.

12. **SEC. 12. Recuerdos. Ext. Día.**

[Flashback] Romer niño está sentado en la mesa de la cocina hablando con su madre y su papa. En la misma secuencia vemos al niño irse al páramo con su papá de madrugada. Luego vemos escenas de la gran caminata que tienen los dos. En otra escena vemos a un grupo de campesinos junto a Romer y a su papá, reunidos en torno a una hoguera. Todos hablan de cuentos de duendes; Romer escucha con atención. En una siguiente escena vemos a Romer en la cama despierto; se levanta, sale de la casa y antes de regresarse camina hacia la laguna, allí ve una luz azul iluminando el estanque. Los caballos que están a su alrededor relinchan; Romer corre y de pronto tropieza, se cae y revienta la cabeza; se levanta nuevamente y se va a acostar. Aparece un plano general del amanecer. Y luego en otra escena vemos a Romer con su padre recostado a él, mientras toma un café (el padre lo toma de la mano). En otra secuencia vemos a Romer niño junto a los niños de la comunidad elevando papagayos. En un momento, Romer se va con su amigo a buscar duendes y se encuentra con un viejo carro en un río. Nuevamente hay un **flash forward** de Romer adulto en la casa del páramo, reconociendo sitios de la casa.

13. **SEC. 13. Recuerdos. Ext. Día.**

En otra escena vemos a Romer niño entrando a la casa y jugando con juguetes artesanales. Luego vemos a su madre con su hermana hablando. Regresamos a la escena donde Romer juega, toma un álbum de personalidades (álbum que

llevará al seminario). En algún momento el chico sale de la casa con su perro, comienza a construir un pueblecillo de arcilla. Aparece una escena donde un grupo de campesinos recogen trigo. De nuevo la escena del pueblecillo, ahora Romer niño juega con una niña. Aparece otra escena donde está la hermana de Romer lavando en la quebrada; se acerca el padrino de Romer, pero no hay conversación. En una escena más adelante vemos a Romer niño con su amigo pescando truchas en medio de una pequeña laguna. Finalmente pescan una trucha y salen corriendo. Aparece otra escena donde Romer niño se acerca a su padrino quien está construyendo una casa. Romer le ayuda. Al fondo se ve la procesión de San Isidro. El padrino ve a su pretendiente saliendo con otro hombre. En una escena más adelante se ve a Romer niño destruyendo el pueblito que construyó; le acompaña una niña. La escena del padrino regresa. Ahora lo vemos delante de la casa de Romer, habla con Ninfa y le regala al chico una navaja. Hay un cambio de escena. Se ve al padrino recorriendo el páramo. Luego vemos otra escena a Romer niño mostrándole la navaja a su amigo. Aparece nuevamente la escena del padrino cabalgando. En algún momento vemos al padrino llegando a la casa del hombre que coqueteaba con su pretendiente, le pregunta cómo se llama, y sin mediar más palabras le atraviesa un cuchillo por el abdomen. El hombre cae.

14. SEC. 14. Casa del Páramo. Ext. Día.

Vemos a Romer adulto delante de la pared de un cuarto agachando la cabeza como si hubiese presenciado el momento anterior.

15. SEC. 15. Recuerdos. Ext. Día.

Aparecen los padres de Romer hablando en la cocina sobre el destino del chico. Romer los escucha hablar con atención. Hay una diferencia de opiniones entre los padres del chico. Luego vemos a Romer niño hablando con la mamá. Seguidamente los vemos yéndose a la cama. En otra escena del día siguiente vemos a Romer niño corriendo con su amigo por la montaña. En algún momento se detiene frente a una laguna y le regala la navaja que le ha dejado su padrino.

16. SEC. 16. Recuerdos. Ext. Día.

Regresamos a la casa del páramo con Romer Adulto. Ya ha escampado. Romer adulto saca una hoja. Pareciera haber escampado.

17. SEC. 17. Recuerdos. Ext. Día.

Aparece nuevamente la escena del tallo del árbol mientras llueve. Se observa el pueblo destruyéndose por la lluvia. Aparece de nuevo la escena del transporte que lo llevará al seminario de la grita. Vemos al papa abriendo la puerta del carro bajo la lluvia. El pequeño Romer se sube y mientras que el papa le comienza a decir algo sale corriendo hasta un muro de piedras donde se quita y deja sus zapatos, luego corre hacia su casa.

18. SEC. 18. De regreso a Mérida. Ext. Día.

En otra secuencia vemos a Romer adulto regresando en su camioneta yendo hacia la ciudad.

19. SEC. 19. Recuerdos. Ext. Día.

Aparece la escena donde Romer niño corre bajo la lluvia hacia su casa.

20. SEC. 20. Visita a Ninfa Ext. Día.

En la otra secuencia vemos a Romer adulto bajándose de la camioneta y entrando en una casa.

21. SEC. 21. Recuerdos. Ext. Día.

Aparece de nuevo Romer niño corriendo hacia su casa. Esta vez más cerca de la entrada.

22. SEC. 22. Recuerdos. Ext. Día.

Nuevamente vemos a Romer adulto acercándose a una casa.

23 SEC. 23. Recuerdos. Ext. Día.

Romer niño entrando a la casa del páramo. En la secuencia aparece una escena donde vemos a la madre de Romer melancólica.

24. SEC. 24. Casa de Ninfa. Ext. Día.

En la escena de Romer adulto lo vemos entrando a la casa de Ninfa.

25. SEC. 25. Recuerdos. Ext. Día.

Vemos a Romer niño mojado abriendo la puerta de la casa del páramo. Allí se encuentra con su hermana. Saluda y pasa hacia la cocina.

26. SEC. 26. Casa de Ninfa. Ext. Día.

En la otra secuencia vemos a Romer adulto llegando a la casa y allí está su mamá envejecida con mirada triste. Romer pasa y se sienta con ella en el sofá. Su madre lo acaricia. Se levanta, cierra las ventanas.

27. SEC. 27. Recuerdos. Ext. Día.

En la otra secuencia vemos a Romer niño entrando a la cocina y abrazando a su mamá. Ambos se despiden. Romer atraviesa la puerta. La madre queda triste.

Fin. Aparecen los créditos finales.

CARTA N° 1:

De NINFA para ROMER:

(VOZ EN OFF)

ROMER: "casa del páramo, 15 de diciembre de 1965. Hijo, Dios me lo bendiga y me lo haga bueno, soy su mamá quien le escribe"

(VOZ EN OFF)

NINFA: "recibí su carta, quiero escribirle para que sepa que nos vamos de la casa del páramo. Que ahora mismo estoy en la cocina. Mirando la vega que no volveremos a cruzar juntos. Su papa ya arreglo todo para irnos a vivir a Cacute, a ver si se siente mejor. El lunes temprano nos vamos para siempre de aquí. Y le digo de verdad que lo que más me duele de irme es usted. Mejor dicho el recuerdo nuestro de este lugar suyo y mio. La salud de su papá me tiene preocupada hijo, yo lo veo cada día más acabado, como ausente; como si ya no quisiera seguir viviendo. La vida es tan corta hijo y he tenido tan poco tiempo para quererlo, que me da como miedo descubrirme un día de estos del lado de la muerte, sin sus manos, sin su presencia, pero parece que uno se da cuenta de las cosas cuando ya quedan atrás. No sé dónde está usted en este momento. Y no se ni siquiera lo que siento sin tenerlo aquí, ni

siquiera sé si debo escribirle, pero tengo que decirle alguna vez que desde la noche que decidimos mandarlo al seminario, esta casa nunca fue la misma, pero me queda la ilusión, de saber que todo paso para que usted fuera un hombre mejor y más bueno. Lo bueno viene cuando quiere y cuando quiere se va. Y ahora nos tocó a nosotros irnos de esta casa, de esta casa hijo, que siempre será usted. Pero cómo se le puede pedir a la vida que se vista de bonito para venir a vernos, es uno el que tiene que vestirse de fuerza y de alegría para recibirla, ella que venga como quiera.

Lo quiere y lo recuerda,

Ninfa.

www.bdigital.ula.ve

CARTA N°2:

De ROMER para NINFA.

ROMER:

El Salto, Edo. Portuguesa. 30 de octubre de 1963.

Querida mamá. La presente es ante todo para saludarla y para pedirle la bendición deseando que se encuentre bien de salud en compañía de papá, tal como son mis deseos.

Yo no sé por qué no les había escrito antes esta carta y la vengo a escribir hoy. Hace casi dos años que la estoy escribiendo, pero quiero que sepa que yo no me olvido de ustedes. No importan los años que pasen. Llevo adentro de mí los años que pasamos en el páramo, antes de irme al seminario. Los cargo como si fueran un maletín sin peso.

Ustedes me dieron unos ojos, unas manos, un entendimiento y un valle donde crecí pescando truchas. Y lo mismo que no puedo arrancarme los ojos, tampoco puedo quitarme la alegría todos los domingos en la mañana, o el olor del páramo en diciembre, ni puedo borrarle las manos de papá cuando me agarraba de la mano.

Ahora paso a contarle de mí. Ya son más de dos años sin verlos y ustedes tampoco sin saber de mí. _Primero estuve en Mérida, casi un año, trabajando en lo que pude. Hasta que logre montar un puestico en el mercado principal, en la esquina de la plaza bolívar.

Mi camino di muchas vueltas. Estuve en Caracas viviendo con mi tío Alcides. A él le ha ido bien porque conoce mucha gente. Yo creo que de eso es que vive, de conocer gente. En Caracas mucha gente vive de eso. El tío se acordó de mí y me buscó un trabajo de atender a la gente que va a comer y a beber en un restaurant.

Caracas es muy grande y hay muchos cobres, pero los edificios son feos y casi no hay árboles. Si Ud. viviera aquí no se amañaría ni un día. Caracas es una ciudad pobre llena de ricos. Claro que también hay gente que tiene que pedir limosna para poder comer, pero casi todas las personas reciben plata del gobierno, los ricos y los pobres. No es como en el páramo, que sea como sea cada quien tiene su tierrita.

En Caracas me perdí muchas veces porque se me confundían las calles, pero puedo cerrar los ojos y decir cuántas arrugas y cuántos callos tiene la mano abierta de papá. Y usted haciendo el desayuno, agachada frente al fogón mientras las primeras luces entraban en la cocina por las rendijas del techo, y la mesa servida con los tres sentados delante de un plato de arepas de trigo, y yo, tan carajito que creía que la cocina, y el fogón, y usted y papá eran

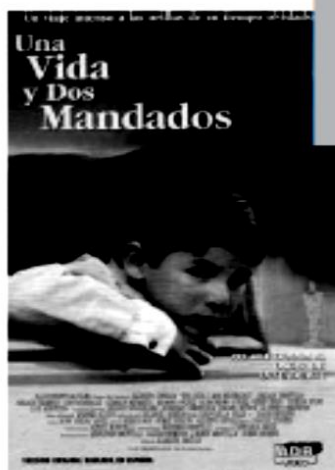
eternos. Pero no eran eternos. Todos, la casa y la cocina, y usted y papá, y el fogón y los perros, y el páramo completo éramos niños inocentes y no sabíamos dónde se nos iba a torcer el camino.

Yo pensé en volver para Mérida, pero el tío me consiguió un trabajo de maestro, y eso me pareció bonito. Además, mamá, mejor es seguir el camino que estar siempre regresando. Mejor es que la vida lo lleve a uno. Recuerdo que una noche papá llegó borracho a la casa como a las tres de la madrugada. Venía caminando sólo desde La Mucuchache, y usted le preguntó cómo había hecho con la borrachera pa encontrar el camino y cómo había aguantado el frío, y me acuerdo que él le dijo que uno puede perder la salud o el camino, pero no puede perder nunca el valor, porque con el valor puede ser que encuentre el camino. Yo lo que pienso es que si hay que salir en carrera, huyendo, es mejor huir pa'lante. El tío habló con un hombre del ministerio y me ofrecieron un cargo aquí en El Llano, en el Edo. Portuguesa. Lo que pasa es que no pagan de una vez, sino al tiempo, pero aunque no me llegaran a pagar el trabajo me gusta. Tengo que enseñar a leer y a escribir a todo el que pueda. Empecé con los grandes en la mañana, pa que me tuvieran confianza y me mandaran a los muchachos en las tardes. Arreglé un casarón de escuela, y con unas tablas acomodé unas sillas para que se siente la gente. Les estoy enseñando romances viejos y están aprendiendo a escribir.

Cualquier día de estos vuelvo a Mérida. Lo que pasa es que en Mérida casi no hay trabajo. Y si puedo subo a verla. Trate de escribirme. Mándeme las cartas con el bus de Expresos Barinas, que ellos las traen hasta aquí. Dígame cómo está papá y si todavía están en el páramo alto o si ya se mudaron pa más abajo. El frío es dañino para los huesos y El Valle del Caballo es muy húmedo. Déme razón de la gente de El Valle, de Lázaro, de Alba, de los primos. Yo recibí la cartica que me mandó con Inocente, pero a Inocente no lo ví. Se la dio al tío Alcides un chofer como a los seis meses. Perdone que no le respondí. Mamá, perdóneme que no regrese. Usted me dijo en la cartica que a la vida no se le debe pedir que se vista bonito cuando venga a vernos; que somos nosotros los que debemos vestirnos para recibirla. Que ella puede venir como le dé la gana.

Bueno, sin más por el momento, se despide y les pide la bendición su hijo que desea más verlos que escribirles. Perdone que no vuelva. La bendición, mamá.

Su hijo Romer.



Dirección: Alberto Arvelo Mendoza
Interpretes principales: Jordani Montilla, Nelson Ramirez, John Marquez, Germán Mendieta, Ramona Pérez, Bernardino Anel
Duración: 100 min
Año: 1996

Cine

Para volver a ver: *Una vida y dos mandados*

Rafael Duarte*

En la celebración de su cumpleaños número cincuenta, Romer (Germán Mendieta), un distinguido empresario de los Andes venezolanos, recibe como regalo un viejo retrato de su infancia que lo llevará a rememorar una serie de nostálgicos momentos de aquellos días donde le tocó dejarlo todo por una vida mejor.

El filme realizado por Alberto Arvelo Mendoza con guión de Freddy Sosa y Jorge Chacín, nos cuenta la vida de un chico (Jordani Montilla) que debe salir muy pequeño de casa para ser un hombre de bien y que muy tarde en el camino se da cuenta de que, a pesar de conseguirlo todo, ha perdido los mejores momentos de la vida con su familia, pero sobre todo con su mamá.

La cinta contada a través de una narrativa fragmentada, a partir de una serie de recuerdos que a ratos divaga entre ilusiones y sueños, comienza con un Romer adulto quien después de recibir el viejo retrato, decide emprender un viaje con el deseo de reencontrarse con su madre a quien, desde hace mucho tiempo, ha dejado de ver.

En el camino, una mezcla de sentimientos desvían a Romer hacia las ruinas de la casa materna donde alguna vez vivió. Desde allí, sumido entre la nostalgia y la desolación, comenzará a hacer una suerte de catarsis espiritual para tratar de enmendar aquellos días de soledad que lo llevaron a distanciarse de su mamá.

Así, entre las remembranzas que surgen desde la frialdad del paramo merideño, vamos viendo cómo entre sentimientos de culpa y de perdón se va entretejiendo la historia de aquel chico de campo que se va haciendo hombre entre los difíciles dilemas de volver a casa, cumplir con el deseo de su madre y ser un hombre mejor.

El drama, inspirado en la vida de Alexis Montilla, creador de los proyectos turísticos: La Venezuela de Antier, Los Aleros y La Montaña de los Sueños,

conjuga magistralmente la historia de vida de Romer con la historia política y social de un país, entre los días previos a la caída de Pérez Jiménez del poder y las primeras décadas de democracia.

El filme, cargado de gran interioridad, se presenta como un viaje personal y espiritual donde temas como la elección, el tiempo, el amor o la soledad se entrelazan simbólicamente en la construcción de la historia y dejan de manifiesto preguntas existenciales como qué he hecho con mi vida o quién soy, como una invitación para pensarse la vida.

Desarrollada con un ritmo lento y una delicada musicalización que se ajusta armónicamente con una interesante galería de paisajes minimalistas del paramo merideño, la cinta del cineasta caraqueño crea toda una atmósfera poética y existencial que recoge desde la intimidad del protagonista elementos tradicionales y culturales del andino y de la merideñidad.

Estrenada en 1997, *Una vida y dos mandados* obtuvo el galardón de Mejor Película en el Festival de Cine Venezolano de Mérida (1997). Propuesta para los Premios de la Academia del mismo año, siguió sumando laureles al mejor guión en certámenes como el Festival de Cine de Montreal (1997), el Festival de Cine Latinoamericano de Washington (1998) y el Festival de Cine Latinoamericano de Nueva York (1998).

Sin duda, la cinta del director de filmes como *Cyrano Fernández* (2007) y *Libertador* (2015) es digna de elogios y de ser considerada como una pieza valiosa en nuestra cinematografía pues, además de contar la vida de un venezolano ejemplar, narra desde los conflictos existenciales del protagonista, distintos fragmentos de la idiosincrasia de una región y un país.

*Licenciado en Educación mención Filosofía UCAE.

VENTANA CULTURAL

FOTOGRAMAS CLAVES DEL FILM *UNA VIDA Y DOS MANDADOS* (1996):



Retrato 1.



Casa del páramo.



Retrato 2



Carta.



Seminario.



Seminario 2.



Hombre paramero



Geografía páramera.



Regreso al páramo



Seminario 3.



Regreso al páramo.



Casa del Páramo.



Proceso catártico.



Relación con el padre



Infancia.



Recoger.



Paisaje paramero.



Cacute.



Una Vida y Dos Mandados.

Una Vida y Dos Mandados (1996)

www.bdigital.ula.ve