



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ TERMINALES, PASAJEROS Y RESIGNIFICACIÓN DE LOS LUGARES EN MARACAIBO: EL CINE DOCUMENTAL DE YANILÚ OJEDA

Victor Carreño

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Carreño, V. (2012). Terminales, pasajeros y resignificación de los lugares en Maracaibo: el cine documental de Yanilú Ojeda. *Anales del IAA*, 42 (2), 202-222. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/89/77>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

TERMINALES, PASAJEROS Y RESIGNIFICACIÓN DE LOS LUGARES EN MARACAIBO: EL CINE DOCUMENTAL DE YANILÚ OJEDA

Víctor Carreño *

Anales del IAA #42 - año 2012 - (203-222) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 12 de marzo de 2012 - Aceptado: 18 de junio de 2012.

■■■ A través del análisis de los documentales *El terminal de pasajeros* (2006) y *Shawantama'ana: Lugar de espera* (2012), de la realizadora venezolana Yanilú Ojeda, se abordan las dinámicas de desplazamiento, interacción con el espacio urbano así como la resignificación de los no lugares que llevan a cabo los sujetos en dos Terminales de pasajeros de Maracaibo, Venezuela, caracterizada como ciudad-región o ciudad fronteriza, por su cercanía y vínculos con Colombia y su diversidad cultural, evidenciada tanto por la presencia indígena de la etnia Wayuu como por inmigrantes colombianos (Zacarias, Guillén y Chourio, 2007). El análisis gira también en torno a reflexiones teóricas de James Clifford y Marc Augé sobre los desplazamientos y la correlativa significación antropológica de los lugares, así como sobre los procesos de hibridación y heterogeneidad cultural, según Antonio Cornejo-Polar y Néstor García Canclini. Se contextualizan las obras estudiadas en el marco del reciente cine venezolano de temática indígena, así como del llamado Cine del Tercer Mundo y sus particulares implicaciones dentro del contexto sociopolítico venezolano (Arreaza y García, 2009). A pesar de la vulnerabilidad de sujetos socialmente al margen en esos Terminales así como de su invisibilización frente a los discursos dominantes, las películas muestran relaciones muy dinámicas tanto en la movilización como en la resignificación cultural y social de las identidades y los lugares.

PALABRAS CLAVE: Terminales de pasajeros. Cine documental. Desplazamientos. Identidades.

■■■ **TERMINALS, PASSENGERS AND RESIGNIFICATION OF SPACES IN MARACAIBO: DOCUMENTARIES BY YANILÚ OJEDA.** Through the analysis of the documentary films *The Passenger Terminal* (2006) and *Shawantama'ana: meeting place* (2012) both by the Venezuelan director Yanilú Ojeda, we can tackle the problems of the dynamics of displacement, the interaction with urban space and also the resignification of non spaces undertaken by passengers of both Terminals in Maracaibo, Venezuela, known as a city-region due to the closeness to Colombia as well as the cultural diversity in evidence both by the presence of the Wayuu ethnic group and Colombian immigrants (Zacarias, Guillén and Chourio, 2007). The analysis evolves around the theoretical interpretations of James Clifford and Marc Augé concerning displacements and the correlative anthropological meaning of places, as well as the process of hybridization and cultural heterogeneity according to Antonio Cornejo-Polar and Néstor García Canclini. The films are contextualized in the framework of recent Venezuelan cinema focused on indigenous people; as well as the so called Third World Cinema and its particular implications in the Venezuelan socio-political context (Arreaza and García, 2009). In spite of the vulnerability of marginal subjects in those Terminals as well as their becoming invisible for the official discourse, the films show extremely dynamic relations both in the political understanding of people as in the resignification of cultural and social identities and places.

KEY WORDS: Passenger terminals. Documentary cinema. Displacements. Identities.

* Facultad Experimental de Arte, Universidad de Zulia

Si quisiéramos indagar sobre el origen de la palabra 'Terminal', encontraríamos que viene del latín *terminalis*, y este de *terminus*, que significa 'límite', 'hito', 'línea divisoria', 'fin'. Un Terminal de pasajeros alude a un lugar limítrofe en tanto es el camino de salida o entrada a un territorio, sea ciudad o país, un lugar de tránsito, de conexión, y no para quedarse o vivir en él. Los Terminales, sean de aeropuerto o transporte terrestre, son muy transitados, por lo que necesitan, para su buen funcionamiento, un uso estricto del tiempo y del espacio, de horarios y estacionamientos. Si funcionan bien, significa que pasamos el menor tiempo posible en ellos. Nadie, a menos que ese sea su lugar de trabajo, aspira a prolongar un tiempo de permanencia o de espera en un Terminal. Y en tanto conexión o puerta a un territorio, son una continuación de él, de modo que llegar a un Terminal es entrever la ciudad o el país al que nos dirigimos.

Si quisiéramos hablar de la retórica del Terminal, tendríamos que caracterizarlo como una sinécdoque, donde la parte alude al todo. Y sin embargo, persiste la realidad inestable de su condición limítrofe. En él pueden confluir vidas y hasta culturas de distinta procedencia, aunque por la rapidez del desplazamiento no sobresale en la superficie el grado de co-implicación entre ellas.

Los documentales de la realizadora Yanilú Ojeda¹, *El terminal de pasajeros* (2006) y *Shawantama'ana* (2012)², ofrecen una mirada antropológica a este tipo de intercambios culturales presentes en dos Terminales en Maracaibo, Venezuela. El primero, ubicado en el centro de la ciudad (Fig. 1); el segundo, en el norte, en la Parroquia Ildelfonso Vásquez (Figs. 2 y 3), es una cooperativa de indígenas de la etnia Wayuu, la más numerosa de Colombia y Venezuela. Por ser Maracaibo capital del estado Zulia, situado en la zona fronteriza entre Venezuela y Colombia, las interacciones y desplazamientos urbanos le han dado unas características especiales. La segunda ciudad de Venezuela ha sido caracterizada como "ciudad-región", donde la "multiculturalidad y el carácter de funcionamiento de la urbe marabina no es estática, sino que se mueve eminentemente con orientaciones concretas: Guajira-Maracaibo, Colombia-Guajira-Maracaibo y en el sentido directamente Colombia-Maracaibo" (Zacarias, Guillén y Chourio, 2007:40-1). Las interacciones económicas, sociales y culturales entre ambos países hacen que esta zona sea muy transitada en ambas direcciones y que sus espacios sean constantemente resignificados por estos desplazamientos y contactos.

Este ensayo intenta hacer una descripción de esa realidad cultural fronteriza de la ciudad de Maracaibo a través de los documentales mencionados. Partiré primero de una reflexión sobre algunas teorías pertinentes para este abordaje y luego me ocuparé de algunos momentos de los documentales que considero claves para este acercamiento.

El sentido de los roces culturales: De los lugares centrales de tránsito a los no lugares de la periferia

Empiezo por una observación elemental. Vivimos en un tiempo de desplazamientos, de tránsitos y contactos, o de distanciamientos y abismos comunicacionales. Estas actividades se han revestido de un valor especial en algunos lugares muy presentes y significativos, como ha mostrado James Clifford: "Tanto el hotel como la estación, la Terminal aérea o el hospital, son lugares por los cuales se pasa, donde los encuentros tienen carácter fugaz, arbitrario" (1999:29). Siguiendo a Clifford, las intensas y diversas formas de desplazamiento tienen profundas implicaciones tanto para las culturas como para la antropología: "La etnografía del



Figura 1: Imagen del documental *El terminal de pasajeros* (Yanilú Ojeda, 2006). Vista del terminal al amanecer.



Figura 2: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Vista panorámica de Shawantama'ana, desde el norte, con la ciudad de Maracaibo al fondo. Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.



Figura 3: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.

siglo XX –una práctica del viaje moderno, en estado de evolución– se ha vuelto cada vez más cautelosa con respecto a ciertas estrategias localizadoras, en el proceso de construcción y representación de las ‘culturas’” (1999:31).

Es preciso tener cuidado con las generalizaciones, con las teorías omniexplicativas. Invirtiendo una imagen que le gustara a José Ortega y Gasset, los bosques pueden impedirnos ver los árboles. Las muchedumbres, las culturas en movimiento pueden cegarnos y ver solo lo que superficialmente las acerca a través de su tránsito contemporáneo. Clifford se detiene demasiado en los viajes de grandes distancias, por lo general transnacionales, los movimientos diaspóricos que cruzan fronteras territoriales, mares u océanos. Pero también en zonas relativamente pequeñas y regionalmente circunscritas pueden darse movimientos muy particulares que esperan ser descritos y analizados. No se trata tampoco de establecer barreras infranqueables entre lo macro y lo micro, difícilmente queda un espacio para el aislamiento en el planeta, aunque el acercamiento entre culturas se dé muchas veces a través del choque y los malentendidos.

La mundialización condiciona las vidas de todos nosotros en el planeta, pero son las grandes capitales, espacios urbanos de grandes desplazamientos, las que suelen tomarse como ejemplo de esta transformación. Sin embargo, en zonas más allá de esas capitales, situadas en la provincia o la periferia, también se dan movimientos de imaginarios culturales, roces interculturales que pueden pasar inadvertidos, convirtiéndose, frente a las voces dominantes (las de los medios, la de la historia “oficial”) en voces reprimidas, suprimidas, que se presentan como silencio o como ruido, aparentemente sin sentido. Es lo que, viniendo desde otros horizontes, Roland Barthes llamaba el “susurro de la lengua”. Es una materialidad significativa, no anclada a un significado, con que Barthes aludía a experiencias de una “comunidad de los cuerpos”, experiencias interculturales si se toma en cuenta que Barthes habla de su viaje a Japón y describe su presencia entre una multitud aglomerada en torno al juego de máquina tragaperras, produciendo un susurro que “significa que hay algo, colectivo, que está funcionando” (1987:100), o cuando describe, en una película de Michelangelo Antonioni sobre China, varios niños leyendo en voz alta, haciendo imposible el desciframiento de su mensaje, no solo por su simultaneidad, sino por el idioma, pero revelando ese contacto, esa comunidad que apunta a una “finalidad”, a un sentido (1987:102). Escapando a los reduccionismos del Orientalismo, como los puntualizara Edward Said, pero sin pretender tampoco construir una mirada antropológica, Barthes nos lleva a pensar la oposición Oriente-Occidente desde una perspectiva mucho más amplia que nos invita a reconsiderar la inmersión en zonas de contactos interculturales donde los silencios y los ruidos deben ser aprehendidos y descifrados por métodos no convencionales.

Esta discusión no es nueva, desde luego, y sin pretender proponer un nuevo método ni mucho menos un modelo, quiero recordar aproximaciones como las de Antonio Cornejo-Polar cuando habla de la condición migrante para describir las experiencias de heterogeneidad cultural que se producen en Latinoamérica en la migración del campo a la ciudad, y que para ejemplificar Cornejo-Polar (1996) cita un pasaje (en el doble sentido de la palabra) de Mario Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* (1977), cuando el protagonista autobiográfico narra uno de sus varios regresos de Europa a Lima, en sus viajes de escritor, encontrando en una ocasión, a la salida de la Biblioteca, una Avenida Abancay radicalmente transformada por la presencia indígena. Quiero citar una parte del texto citada por Cornejo-Polar y otra que él no cita, para analizar la posición inestable del protagonista frente a esa presencia:

Era uno de los lugares de Lima que más había cambiado, esa avenida Abancay, ahora atestada y andina, en la que no era raro, entre el fortísimo olor a fritura y condimentos, oír hablar quechua [...]. Allí en esas cuadras, se podía ver, tocar, concentrado, el problema de las migraciones campesinas hacia la capital [...] Aprendiendo a conocer esa nueva cara de la ciudad, bajaba por la avenida Abancay en dirección al Parque Universitario y a los que había sido antes la Universidad de San Marcos [...] No solo lo hacía por curiosidad y cierta nostalgia, sino también por cierto interés literario [...], esa mañana estaba plantado, como un turista, frente a la bonita Capilla de los Próceres, observando a los ambulantes del contorno –lustrabotas, alfajoreros, heladeros, sandwicheros– cuando sentí que me cogían del hombro. Era –doce años más viejo, pero idéntico– el Gran Pablito. // Nos dimos un fuerte abrazo [...]: era el mismo cholo fornido y discreto. (1977:432-3)

En este episodio sobresale, en apretada e inextricable muchedumbre, ese susurro de la lengua, esa comunidad de los cuerpos y roces interculturales de que hablaba Barthes. Y es sumamente ilustrativo detenerse en la proxemia del texto. El contacto por parte del escritor protagonista con la muchedumbre indígena es narrado en tercera persona, e intelectualizado (“no era raro oír hablar quechua [...] se podía ver, tocar”), lo que no descarta un contacto corporal, pero indica también distanciamiento, pues si reconozco que una persona habla en otro idioma, estoy cerca de ella, pero no necesariamente tocado por ella. Contrasta con ese otro contacto, al desplazarse y situarse el protagonista en otro espacio, con un amigo conocido, el “Gran Pablito”, que en la narración pasa de la tercera persona a la primera persona del plural, lo que implica un acercamiento, y ese otro personaje es entonces descrito como un “cholo³ fornido y discreto”, y recordemos que cholo es no solo mestizo, sino que también puede referir a un indígena occidentalizado.

Como ya ha dicho Cornejo-Polar, en este episodio se desestabilizan tanto los dispositivos de la “ciudad letrada” como organizadora de la realidad, así como las distinciones centro-periferia, ya que el escritor que viene de la Biblioteca se encuentra con una realidad que excede su saber, pues ni la Biblioteca, aunque conserve su poder simbólico, ni su experiencia en Europa, le permiten asimilar aquella experiencia, colocándolo al margen. Nos entrega una realidad de una riqueza multiforme, pero no se detiene en ella como personaje, le da un concepto, es “el problema de las migraciones campesinas hacia la capital”, y se aleja de ella. Pero por más que sea obvio el distanciamiento de clase del letrado frente a la ciudad real, este episodio trasciende este marco. Es una representación de las dinámicas de los desplazamientos y encuentros interculturales, cuyo comportamiento dependerá de los sujetos, su movimiento (procedencia y dirección) y espacios donde se encuentren en esa dinámica móvil, no estática, y por tanto, sujeta a cambios. Voy más allá. Considero que los sujetos migrantes no son solo esos indígenas o mestizos que migran del campo a la ciudad. El letrado que se ha residenciado fuera del país es también un sujeto migrante. Ambas rutas, la del letrado que se establece en Europa, y la de los indígenas campesinos que emigran a la ciudad, lucen aparentemente inconexas o enfrentadas, y sin embargo, pueden encontrarse y ser objeto de comparación.

Cuando Néstor García Canclini (1990) habló de la heterogeneidad cultural tanto en zonas altamente transitadas y problemáticas de la frontera entre México y Estados Unidos como Tijuana, como en diversas ciudades latinoamericanas no fronterizas, defiende el término de culturas híbridas como más adecuado o más apropiado que el del mestizaje o sincretismo.

Posteriormente, introdujo ciertas matizaciones destacando como más importante más que una realidad que se concibe como acabada, su proceso; más que las culturas híbridas, el proceso de hibridación cultural:

Si queremos ir más allá de liberar al análisis cultural de sus tropismos fundamentalistas identitarios, debemos situar a la hibridación en otra red de conceptos: por ejemplo, contradicción, mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización. También es necesario verlo en medio de las ambivalencias de la industrialización y masificación globalizada de los procesos simbólicos. [...] Otra de las objeciones formuladas al concepto de hibridación es que puede sugerir fácil integración y fusión de culturas, sin dar suficiente peso a las contradicciones y a lo que no se deja hibridar. La afortunada observación de Pnina Werbner de que el cosmopolitismo, al hibridarnos, nos forma como "gourmets multiculturales", se mueve en esta dirección. (2003)

Como también observa García Canclini, hacen falta no solo estrategias para entrar y salir de la modernidad, sino también para entrar y salir de la hibridez. Más que escoger entre un término y otro, importa reconocer que no hay una sola terminología válida, porque la realidad es muy cambiante. En el episodio de Vargas Llosa de *La tía Julia y el escribidor* hay una tensión entre culturas indígenas y occidentales, entre etnicidad indígena, blanca y mestiza, sin llegar a estabilizarse. Caracterizar esta realidad como latinoamericana o, como harían en Estados Unidos, multicultural, no nos permite ver su fluida particularidad.

Hace un momento hablaba de los lugares de tránsito, de encuentros fugaces y arbitrarios. Marc Augé (2000) los llama los "no lugares", espacios de anonimatos, no siempre lugares fijos, aunque por lo general reacios a la identidad histórica, aunque tanta gente transita por ellos, como las autopistas, los aeropuertos, los supermercados, los medios de transporte, pero también todo lugar que se vacía de significancia histórica, que se convierte en nombre decorativo, en imagen, en folleto turístico para un recorrido anodino. Augé se ocupa de ellos en busca de una etnología de las sociedades contemporáneas o "etnología de la soledad". De un modo similar a Clifford, hace pensar en desplazamientos a gran escala, y en su caso mucho más en fenómenos de la globalización en los países centrales o metropolitanos. Pero no siempre es así, el no lugar no está irrestrictamente unido a la sobremodernidad y su superabundancia (viajes, consumo y anonimatos globales). También puede darse en espacios pobres y deteriorados, esos que a veces se denominan de la periferia, solo que haría falta entonces un enfoque distinto. Los no espacios como los Terminales de pasajeros de Venezuela son sin duda espacios de tránsito, donde los pasajeros circulan aceleradamente, deseando abandonar lo más pronto posible sus referentes. Pero constituyen también el lugar de una red compleja de historias, de vendedores y otros oficios informales, personajes rezagados de la modernidad y su promesa de bienestar social. Desde lejos, pareciera que estos lugares no representarían ninguna identidad, de cerca, si uno escucha las historias de estos personajes, asoma la identidad no solo de una ciudad, sino de un país.

El cine de temática indígena en Venezuela

La obra de Yanilú Ojeda debe ser inscrita dentro de una serie de producciones audiovisuales de temática indígena realizadas en Venezuela desde 2005 que recibieron un incentivo a partir

de la promulgación de la Constitución Nacional en 2000 y de la Ley Orgánica de Pueblos y Comunidades Indígenas en 2005, las cuales vinieron a dar una mayor fortaleza a lo alcanzado previamente en Venezuela en materia de derechos indígenas, promoviendo que tanto indígenas como no indígenas realizaran sus propias películas explorando las culturas y realidades de las diferentes etnias. Emperatriz Arreaza e Írida García, quienes resumen estos cambios políticos, caracterizan este cine:

Al visualizar los documentales producidos por los cineastas indígenas se puede observar como estos han rescatado de manera creativa las técnicas establecidas en los primeros manifiestos del llamado Cine del Tercer Mundo, en las cuales se maneja un lenguaje cinematográfico más directo, dirigido primeramente al público protagonista del documental y con las técnicas que incluyen cámara en mano, actores o informantes no profesionales, hablando la lengua autóctona de la comunidad, así como también, planos secuencia para describir el sitio y primeros planos que destacan la expresión de los informantes, proporcionándole veracidad y contundencia a la información. (2009:19)

Esta caracterización en la cual las autoras siguen a Michel Chanan está presente en el cine reciente de temática indígena en Venezuela pero no solo en él. Un ejemplo es *El terminal de pasajeros*, de Yanilú Ojeda.

El documental *El terminal de pasajeros*

El título del documental, *El terminal de pasajeros*, es sugestivo de una realidad translocal. Aunque se focaliza en Maracaibo, como ha reconocido la autora, las situaciones caóticas y dramáticas que en él se presentan pueden volver a encontrarse en cualquier otro Terminal de pasajeros de Venezuela⁴. Estamos, pues, ante una alegoría de una realidad nacional. Y sin embargo, la aproximación poética, la atención con que la cámara capta el carácter único no tanto de quienes van de paso, sino de quienes hacen del Terminal su razón de subsistencia, los dramas humanos de quienes lo habitan sobreviviendo de pobres oficios, sus rostros marcados por sus historias, permiten que esta realidad adquiriera una hondura muy humana, a la vez que se ilumina de una hermosa intimidad. Es una belleza áspera, pues la circunstancia de miseria y de abandono que rodea el lugar en ningún momento es escamoteada.

En una entrevista⁵, Ojeda confiesa que la idea del documental surgió de su propia vida, de muchos viajes entre Barquisimeto y Maracaibo que tuvo que realizar, en los que, obligada por las circunstancias a esperar, muchas veces empezó a observar y a entrever una investigación que posteriormente la llevaría al pasado y presente del Terminal de Maracaibo como materia para un documental. El cuidado de la fotografía, la calidad de la música y el modo de hilvanar las historias son aciertos que ya han sido destacados. Quisiera detenerme en las historias que se cuentan.

El proceso de creación de este documental fue ir al Terminal y filmar a las personas que allí se encontraban o filmar acontecimientos fuera de la rutina, dando en muchas ocasiones oportunidad a las personas para que contaran la historia de su vida dentro del Terminal. Todo este material complejo necesitaba una estructura. La escogida por Ojeda fue la de los días en

el Terminal, largas jornadas que empiezan en la madrugada y terminan en la noche. Aquí sería oportuno mencionar que el tema musical del documental, también escogido por Ojeda, fue la gaita *Aquel zuliano*, de Renato Aguirre. Pero no se muestra la pieza tal como fue grabada originalmente. Solo se la reproduce como música de fondo del documental en diferentes versiones instrumentales, ya sea tocada por Gustavo Colina en el cuatro y bandolina, o por Elvis Martínez en el contrabajo. Puesto que la gaita de Maracaibo lleva voces en los versos y estribillo, al escucharse la gaita en forma instrumental, es como si las voces fueran agregadas por los personajes del Terminal. Se sabe que las letras de las gaitas, música tradicional popular de Maracaibo, representan con frecuencia la cotidianidad, las quejas por el malestar de la región, desde un habla regional y coloquial. Por otra parte, la gaita *Aquel zuliano* está dirigida a Ricardo Aguirre, un cantante y compositor de gaitas de origen humilde, muy conocido en la región por sus "gaitas protestas" frente al abandono de Maracaibo por los poderes centrales, situación paradójica por ser capital de un estado petrolero. Estos referentes no son del todo explicitados, pero las alusiones están ahí, más o menos patentes a lo largo del documental.

Desde el inicio, con una vista del amanecer, entramos de lleno en el temprano ajetreo de pasajeros, buses, voces que anuncian rutas, pero también de los personajes que viven del Terminal vendiendo café, periódicos, buhoneros, entre otros múltiples oficios. La cámara procede, como lo hará con frecuencia, a realizar un primer plano de un rostro, en cierto caso el de un humilde vendedor de periódicos, de rasgos indígenas, quien lee un sugestivo titular de un diario local: "Pido un pronunciamiento del Zulia sobre la gestión de Chávez". Como una interpelación al gobierno central, queda en suspenso este mensaje y volvemos al ritmo sin descanso de la actividad del Terminal.

He hablado del malestar regional, pero el documental no entra de lleno en esta temática desde el primer momento. Familiariza primero al espectador con un espacio que refleja el deterioro del centro de la ciudad. Luego, progresivamente, se va cediendo la voz a las personas del Terminal, quienes desde diferentes puntos de vista cuentan historias de inconformidad con el lugar o de pobreza y lucha por sobrevivir en él a través de la economía informal. Así pasan delante de una cámara muy atenta y respetuosa choferes, mujeres vendedoras, cuidadores de baños, adultos y niños wayuus, pasajeros. No son rostros a la deriva. Muchos de ellos cuentan sus historias, y a través de ellas comprendemos más a fondo el porqué de esos rostros marcados en su expresión por una vida implacable. También es pertinente decir que muchas de las personas filmadas son mujeres, algunas divorciadas o abandonadas por sus parejas, y que tienen que mantener solas a sus hijos. Además es frecuente ver niños que aparecen solos, quienes en ocasiones también cuentan sus historias. La cámara trasluce una mirada femenina, en tanto hay una preocupación casi maternal hacia la presencia de los niños y de solidaridad para con las mujeres.

Paralelamente a esta vida cotidiana, vamos viendo recortes de periódicos del diario Panorama, que junto con la historia oral nos permiten reconstruir los orígenes del Terminal, el cual se remonta a la primera presidencia de Rafael Caldera (1969-1974). Su construcción fue responsabilidad de la compañía petrolera norteamericana Shell como "pago" por la extracción del petróleo del país. El contraste entre el Terminal en sus orígenes y lo que devino después da paso a una mirada de denuncia a un circuito de poder e indiferencia que desde los gobiernos del pasado al presente, incluidos ahora tanto el chavismo como la oposición, ha mantenido ese lugar en el abandono. Contrasta también el despilfarro del encendido de las luces liderado por Gian Carlo Di Martino, alcalde oficialista, y la ausencia de recursos para

el Terminal. Si atendemos al final del documental, la intervención de una mujer vendedora es un reclamo tanto a los políticos del gobierno como de la oposición, de que el Terminal no pertenece a ningún gobierno sino a los choferes que trabajan en él. Pero si pensamos en la cantidad de historias que se han recogido en el Terminal, tenemos que admitir también que el documental no tiene un final único, sino más bien varios finales.

Hacia una resignificación del no lugar

Marc Augé establece una oposición dinámica y no estática entre el lugar, con memoria histórica, y el no lugar, despojado de ella:

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. (2000:84)

Sin embargo, Augé sigue caracterizando el no lugar como predominante, la “medida de la época, medida cuantificable”, haciendo énfasis en todos esos espacios de transporte, consumo y tecnología que son en cierto sentido el fundamento de la llamada globalización:

Las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos móviles llamados “medios de transporte” (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo. (2000:84-5)

El énfasis está puesto en la geografía y sociedades de los países centrales, aunque sabemos que la globalización y el comercio mundial arrastran a los países periféricos a ese espacio. La noción de palimpsesto a la que alude Augé puede ser muy útil, pues recuerda la estrategia borgeana de reescribir el pasado de otra cultura o momento histórico para reapropiarse de él, tal como sucede en “Pierre Menard, autor del Quijote”, en el que un personaje francés imaginario reescribe literalmente el Quijote, pero con el solo hecho de hacerlo en el contexto del siglo XX, cambia el sentido de la novela y lo convierte a él (y a su autor, el latinoamericano Jorge Luis Borges) en su “nuevo” autor. Son estas las estrategias para entrar y salir de la modernidad en Latinoamérica de las que habla García Canclini. La modernización latinoamericana está en los márgenes de Occidente, la presencia del mestizaje y etnias indígenas hacen que coexistan o sean contemporáneas sociedades tradicionales y otras en proceso de modernización incompleta, activando así culturas híbridas.

Esto, en la práctica, nos pone en contacto con realidades que exigen un acercamiento distinto al de Augé. *El Terminal de pasajeros* de Ojeda, si bien corresponde en general a la clasificación de “no lugar”, lugar de paso, de encuentros fugaces, no está despojado de historia. Todo lo contrario, tanto desde un nivel macro como micro se conecta con el pasado

de las transnacionales petroleras, con las ilusiones con que el petróleo alimentó un Estado Mágico en Venezuela y atrajo inmigrantes de distinta procedencia, pero sin dar un asidero social y económico sólido a una nación aún empobrecida por las malas administraciones de los gobiernos en la época contemporánea (Coronill, 2002). En un escenario que podríamos llamar “de la microhistoria” están las personas que acuden a él no para viajar sino para subsistir a través de la economía informal, de una existencia precaria y de lucha, pero muy concreta, no desmemoriada sino todo lo contrario. Las historias recogidas en el documental muestran claramente que las personas saben de dónde vienen y qué es lo que acontece en el Terminal.

Lo que intenta Yanilú Ojeda en este y otros de sus trabajos es una actualización de la memoria. No un rescate sino una activación, un mostrar las voces e imágenes ocultas pero que están ahí, vivas, y para hacerlo es necesaria también la resignificación de los espacios. Como explica Ojeda al hablar sobre su intervención en un trabajo audiovisual sobre el antiguo y hoy abandonado Hotel Granada de Maracaibo: “Es un lugar de mucho valor arquitectónico para la ciudad, que en un momento quisieron demoler. Es sobre todo para hablar de la falta de valoración de los espacios arquitectónicos tradicionales. Maracaibo ha venido sufriendo una devastación de su memoria arquitectónica”.

Como vemos, la memoria es un aspecto central en el trabajo de Yanilú, pero no como pasado muerto sino como tiempo que se actualiza y cambia el sentido del presente. Es de notar que en el caso del Hotel Granada ha sido un movimiento colectivo en Maracaibo el que ha protestado contra su demolición; un movimiento que refleja las observaciones de García Canclini sobre qué es patrimonio histórico, sobre cómo un circuito de poderes decide en un momento qué merece o no convertirse en patrimonio o parte del archivo histórico o museístico. Lo que documenta Ojeda muestra que todo no está decidido, que hay una posibilidad de enmendar la historia, de hacer de los no lugares un lugar.

Shawantama’ana. Lugar de espera

El caso del Hotel Granada es crítico y si bien no se ha demolido, al no restaurarse corre el riesgo de terminar de deteriorarse. Sin embargo, en otros casos, Ojeda ha mostrado cómo la comunidad ha logrado preservar los lugares de su memoria colectiva. Hablo de su documental *Shawantam’ana* (2012), cuyo subtítulo, “Lugar de espera”, es la traducción del título del wayuunaiki, idioma de la etnia wayuu. Es el nombre con que se conoce su Terminal de pasajeros, accesible a todas las personas, pero usado fundamentalmente por los wayuu, ya que fue creado por ellos como una cooperativa para realizar recorridos en camiones por la Península Guajira, su territorio ancestral, repartido entre Colombia y Venezuela, adonde los wayuu que viven en Maracaibo suelen viajar para visitar a sus familias o enviarles encomiendas (comida o cartas) (Fig. 4). El documental se divide en tres partes (no explicitadas, pero sí deducibles de la trama). En la primera se narran los antecedentes históricos de los viajes a pie de los wayuu a Maracaibo, antes del uso de camiones; en la segunda se describe la situación de los wayuu en Maracaibo en el presente y en la tercera se narran los viajes de los camiones del Terminal por la Península Guajira.

Si en *El terminal de pasajeros* aparecen en algunas ocasiones personas wayuus y cuentan sus historias, la mayoría de las personas son no indígenas. Esto da un giro de 180



Figura 4: Imagen del documental *Shawantama' ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012).
Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.

grados en *Shawantama'ana*, pues acá la historia es narrada por ellos. En la segunda parte, sin embargo, observamos tomas del centro de Maracaibo, donde transcurrió el anterior documental, con lo que se percibe una alusión intertextual. Las escenas cargadas del ruido del transporte, de la gente, del mercado dejan en el aire ese susurro de los significantes y roces interculturales, solo que ahora son convocados para que los wayuu le den sentido a esa historia de la que forman parte.

En el documental hay un punto de inflexión, un antes y un después, y es la introducción del camión. Este medio transforma la vida de los wayuu, pues antes de él realizaban marchas de varios días a pie desde Castilletes hasta Maracaibo para vender animales y obtener recursos ya que la Península Guajira es un territorio desértico y pobre, y muchos wayuus morían de hambre o enfermedades. El desplazamiento y en muchos casos migración a Maracaibo o a otras ciudades de Colombia respondía a una necesidad de subsistencia vital y económica. Y los camiones eran el transporte ideal para adentrarse por una tierra que en muchas partes no contaba y aún no cuenta con una vialidad sólida y segura.

A través del documental nos enteramos por medio de los wayuu de la historia de este sitio, Terminal y mercado, que forma parte de la historia de Maracaibo. A través de una vocera wayuu del Terminal, Irma Caldera, nos enteramos de que el nombre del mismo se remonta a un tiempo en que los wayuu esperaban de pie, a la orilla del Lago de Maracaibo, en uno de sus múltiples puntos de contacto y viajes hacia otras zonas⁶. Con la llegada del camión, los wayuu instalan una parada de camiones para sus desplazamientos en Ziruma, primer barrio wayuu fundado en Maracaibo en 1944, entonces en la periferia de la ciudad⁷. Fueron expulsados de ahí, pasando posteriormente a El Mamón hasta llegar al actual *Shawantama'ana* en 2000, en el extremo norte de la ciudad. La historia de las rutas de los wayuu en Maracaibo es la historia de la expansión irregular, espontánea, de la ciudad más allá de su Casco Histórico⁸. En este proceso a los wayuu les ha tocado ir a la deriva, luchando por no quedar al margen y preservar unos lugares propios. Han sido errantes y desplazados durante su larga historia de convivencia problemática con los *alijuna*, como ellos llaman a los no indígenas, esto es, a los occidentales. Pero no basta decir que han resistido al margen. La historia de la ciudad, desplegada con un itinerario culturalmente diverso más allá de su cuadrícula hispánica, está también unida a la historia de las rutas y asentamientos de los wayuu. Los nombres de algunos de sus sitios, como el barrio Ziruma o la Avenida Guajira, ponen de relieve esa marca, sin olvidar que el nombre mismo de la ciudad de Maracaibo es de origen indígena⁹.

Aunque el documental se limita a narrar lo que llamaré “la era del camión” y sus antecedentes más cercanos, sabemos que desde la colonia los wayuu practicaban el contrabando con los ingleses y holandeses para obtener armas y conservar cierta independencia frente a los españoles. Aún hoy los wayuu practican el contrabando, a veces tolerado por las autoridades dentro de ciertos límites. Y si bien el documental no entra de lleno en esta realidad, se asoma a ella. En una escena, los camiones, en su tránsito hacia la Guajira venezolana, hacen escala en un puesto donde son inspeccionados por la Guardia Nacional. Los camiones deben declarar por escrito la mercancía que llevan dentro. Sin embargo, los militares observan que llevan más de lo que está registrado, llegando entonces a un “acuerdo”. Estas oscilaciones entre lo legal y lo ilegal (el contrabando) forman parte de un proceso donde los wayuu han recibido la influencia de la sociedad occidental, a la vez que han aprendido sus prácticas. Pero su realidad no es unívoca, sino compleja, por lo cual no debemos generalizar.¹⁰

La tecnología occidental ha sido desde entonces usada por ellos como un recurso para subsistir, y si bien han adoptado algunas manifestaciones de la cultura occidental, siguen manteniendo su cultura tradicional. Esta consta de una mitología, de ritos funerarios, símbolos y relaciones de parentesco complejos, sobre los que hay abundante bibliografía, pero este documental se centra en el Terminal y en las dinámicas del transporte y el desplazamiento de los wayuu, que no está separado del resto de su cultura. Su imaginario cultural interactúa con ese imaginario contemporáneo de desplazamiento en camiones, *chirrincheras*, *jeeps* y bicicletas, de los que pueden encontrarse representaciones en la literatura (oral y escrita), en la fotografía y en otros documentales.

Varias escenas en este Terminal son reveladoras de la hibridación cultural presente en él. Como el otro Terminal de Maracaibo, Shawantama'ana no solo es receptor de vehículos para transportar a viajeros, también las personas pueden vender los productos que tengan demanda, desde comida hasta ropa o música popular. Un vendedor de CDs "piratas" (modalidad muy frecuente en Maracaibo) vestido de San Nicolás ofrece música a sus clientes y como servicio adicional también toma fotos y presta, para la ocasión, unos trajes de San Nicolás, pues aparentemente se está en época de Navidad. Tres mujeres se colocan el atuendo navideño y posan con picardía frente a la cámara, mientras una de ellas lleva una camisa roja con las siglas PSUV (del gobernante Partido Socialista Unido de Venezuela), conformando un cuadro desconcertante (¿híbrido? ¿paródico?). Pero así como esto ocurre bajo la tienda de música, en otra parte una wayuu ofrece productos de medicina tradicional wayuu a quienes lo requieran (Fig. 5). La documentalista registra esta y otras actividades, sin hacer juicios de valor, representando a los wayuu como un pueblo heterogéneo, con diversos grados de mestizaje entre ellos (Fig. 6), que se mueve entre sus tradiciones y la modernidad occidental.

Sin embargo, subsiste una discriminación y distanciamiento frente a ellos. El Terminal de Shawantama'ana está en un terreno al norte de la ciudad, en la parroquia Ildelfonso Vásquez, donde viven tanto wayuu como inmigrantes colombianos. La vía para llegar a él es la misma que lleva al Sambil, un centro comercial de la ciudad, pero mientras este es visible desde la carretera, Shawantama'ana no lo es, está invisibilizado, hay que desviarse de la vía principal para llegar a él. Hay una escena en el documental en la que un camión de Shawantama'ana hace una parada en este centro comercial (Fig. 7). Unas mujeres wayuus necesitan comprar unos celulares y mientras preguntan al vendedor sobre los modelos que tienen, debaten sobre cuál es mejor y al final deciden que ninguno cubre sus expectativas y se marchan (Fig. 8). Esta escena aparentemente inconexa es una de varias notas al margen, por llamarlas de algún modo, con las que la documentalista evita una historia progresiva, lineal u oficial, y narra desde los márgenes, desde esas historias zigzagueantes de los wayuu en su imbricación con el mundo occidental.

Los camiones de Shawantama'ana hacen un largo recorrido que empieza en Venezuela el domingo después del mediodía y termina al otro día, en Colombia, pudiendo durar, dependiendo de cada uno de los destinos, desde siete horas a catorce horas o incluso veinticuatro. El recorrido es duro, las vías no están siempre en estado transitable y de noche hay riesgo de ser asaltados por bandidos de la zona, a veces incluso son también wayuu o mestizos. Por la mañana vemos la Península Guajira, un territorio no solo desértico sino también considerablemente despoblado (Fig. 9).

Los que llegan de viaje se encuentran con su familia y descansan. La soledad del paisaje se ilumina y nos sobrecoge, pero es ineludible constatar que muchos han emigrado. Los wayuu son un pueblo migrante y tanto en Venezuela como en Colombia han conformado una diáspora.



Figura 5: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). A la izquierda una mujer wayuu sentada con una manta guajira negra, cerca del tronco de un árbol, ofrece medicina tradicional mientras al fondo podemos ver camiones y oficinas de Shawantama'ana. Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.



Figura 6: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Un invidente wayuu toca y canta con el cuatro, un instrumento musical típico venezolano, música ranchera mexicana. Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.



Figura 7: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Centro Comercial Sambil, de Maracaibo, al norte de la ciudad, a pocos kilómetros de Shawantama'ana. Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.



Figura 8: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Centro Comercial Sambil, de Maracaibo. Dos mujeres wayuu consultan con un dependiente sobre modelos de celulares. Foto fija realizada por Alejandro Vásquez.



Figura 9: Imagen del documental *Shawantama'ana. Lugar de espera* (Yanilú Ojeda, 2012). Vista desde un camión de una ranchería donde viven los wayuu en la Península Guajira. Foto fija, cortesía de Yanilú Ojeda.

Los factores que inciden en su desplazamiento son muchos: desde la necesidad de mover al rebaño por la sequía hasta las actividades de comercio y contrabando, desde las redes de parentesco que movilizan a personas que tienen parientes en la Península y fuera de ella usando diversos medios de transporte hasta la necesidad de estrechar vínculos con un mundo tradicional y rural que convive en menor o mayor grado con contactos interculturales en la Península o más allá. Por supuesto, está también la necesidad de ingresos económicos frente a una Península empobrecida (Perrin, 1997). En este contexto se cargan de sentido estos versos del poeta wayuu, Livio Suárez Urariyu, que aparecen en un momento del documental:

Los caminos de mi tierra
están tristes por tu partida.
Wayuu regresa pronto que tus
caminos te esperan para besar
tus cuarteados pies. (2007)

Shawantama'ana se convierte así no solo en un recorrido por la historia del Terminal que lleva ese nombre, sino que alude por extensión a la historia del pueblo wayuu. La película está enfocada en ellos, dándoles visibilidad y lugar para compensar la invisibilidad, el distanciamiento que los confina a lugares apartados, como si no hubiera lugar o existencia para ellos. Contra la corriente de algunos antropólogos contemporáneos que en algún momento han identificado a los Terminales, aeropuertos u hospitales como sitios de encuentros fugaces, no lugares o lugares que en sí no son antropológicos, los documentales de Ojeda invitan a reconsiderar con otros ojos las ciudades latinoamericanas, donde las dinámicas de circulación y habitación de los espacios por sujetos al margen de los discursos sociales dominantes pasa por una tensión entre el anonimato y la recuperación de una memoria colectiva. Esto también incide en la reconfiguración de los espacios para la comunidad.

Para la realización de este documental, Yanilú Ojeda contó con el apoyo de familias wayuus y de cineastas wayuus como Leiqui Uriana y David Hernández Palmar. Desde luego, su mirada sigue siendo una interpretación. Los Terminales y los viajes en transporte urbano o interurbano tienen prácticas repetitivas. Aviones, buses, parten sin cesar y repiten recorridos día tras día. Aunque Ojeda muestra que esa dinámica incesante de ida y vuelta se hace también presente en los camiones de los wayuu, el impacto no es el mismo. Aunque sea obvio, no está de más recordar que *Shawantama'ana* es una cooperativa, no una línea de transporte transnacional, y a través de ella se mueve un pueblo que en la Península Guajira intenta subsistir tanto a las condiciones climáticas adversas como a la presencia de la extracción del carbón tanto en Colombia como en Venezuela, del narcotráfico y los paramilitares. El recorrido es como la presencia rodante de una historia que se niega a desaparecer. "Wayuu regresa pronto que tus caminos te esperan", dice el poeta Livio Suárez. Si *Shawantama'ana* significa "lugar para estar de pie", al elegir la traducción "lugar de espera" Yanilú Ojeda no solo representa un recorrido de unos viajes de larga data sino que intenta dar un sentido al mapa de ese recorrido, hacer otra ciudad, otro territorio. La espera que sugiere la documentalista, la espera de Livio Suárez, es también la de la esperanza.

NOTAS

1 Yanilú Ojeda es una joven realizadora venezolana cuyas películas suelen girar en torno al mundo indígena, sobre todo el wayuu, aunque ha abordado también temáticas no indígenas. Participó en la realización de 32 reportajes y documentales del Noticiero Indígena (2004- 2006), para el canal del Estado venezolano Vive TV. Además de los documentales mencionados, ha dirigido junto con Leiqui Uriana y Xavier Larroque el documental *El Hospital* (2005), Mención especial del Jurado "Best Cinematography", en el Festival Presencia Autóctona de Montreal (2008), entre otros. Como realizadora y directora de fotografía ha recibido premios (*El terminal de pasajeros* ganó el Primer Premio al Mejor Documental de la Quincena del Largometraje Documental Venezolano, 2008). También ha realizado talleres de formación audiovisual dentro y fuera de Venezuela. Su película *Shawantama'ana*, participa del 3º Festival Internacional de Cine y formación en derechos humanos de las personas migrantes Cinemigrante, Buenos Aires, Argentina, octubre de 2012.

2 *Shawantama'ana* se estrenó en Maracaibo, Venezuela, el 22 de enero de 2012, en el marco del Festival Nacional de Cortometraje Manuel Trujillo Durán. En este festival se proyectan no solo cortos, sino algunos largos seleccionados para la ocasión. También se proyectó el 4 de agosto de 2012 en el Festival Presencia Autóctona de Montreal, Canadá (primera vez a nivel internacional) y fue proyectada el 12 de octubre de 2012 en el Festival de cine migrante en Buenos Aires, Argentina.

3 En el DRAE (<http://buscon.rae.es/>) leemos:

cholo, la.

1. adj. Am. Mestizo de sangre europea e indígena. U. t. c. s.

2. adj. Am. Dicho de un indio: Que adopta los usos occidentales.

4 Conversación con la cineasta, Maracaibo, Venezuela, 22 de octubre de 2011.

5 Entrevista realizada por Pablo Gamba para Vértigo. Ver en <http://www.guia.com.ve/noticias/?id=68026>.

6 Esta zona céntrica de Maracaibo debe verse como uno de los muchos lugares de concentración de los wayuu en la historia de sus migraciones desde mediados del siglo XIX hasta el presente: "En la década de 1850 comenzó la emigración de los wayuu desde la Península de la Guajira al Estado Zulia y otras regiones cercanas debido a una variedad de factores como la propagación de enfermedades humanas y animales, prolongadas sequías, hambrunas y el tráfico de indios esclavos que nutrió con su trabajo y con su vida el proceso de creación de la zona de haciendas ganaderas y de grandes plantaciones en el sur del Lago de Maracaibo" (Pérez, 2004:621-622).

7 Para las fechas y recorridos históricos de los wayuu en Maracaibo, sigo a Luis Pérez (2004, 607-630; 2005:136-137).

8 Su forma en cuadrícula viene de su herencia hispánica. Actualmente solo representa un 10% de una ciudad que se ha expandido en diferentes zonas al ritmo de la modernización y de la llegada de diversos grupos migratorios: "La mayoría de esta ocupación de territorio urbano ha sido espontánea, lo cual, independientemente de los múltiples orígenes de su población, ha producido tramas inicialmente irregulares, con el orden que permitió la premura de la necesidad, las cuales generalmente se transforman posteriormente en barrios más estructurados" (Balza, 2007:283).

9 El nombre de Venezuela es una traducción cultural que hicieron del mundo indígena, en sus viajes por esta zona occidental del país, los conquistadores europeos. Las casas sobre las aguas o palafitos, les hicieron evocar a una pequeña Venecia, de ahí Venezuela. Pero los nombres indígenas persisten, dialogan o se mezclan con los occidentales. Muchos de estos nombres geográficos son metáforas de una historia, de viajes y rutas.

10 Ver al respecto las puntuales reflexiones de Michel Perrin sobre el entramado transnacional de violencia, narcotráfico e ilegalidad en que los wayuu se hallan a veces inmersos, más allá de su control (1997:12-3).

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- Arreaza, E. y García, Í. (2009). "Documentales venezolanos de temática indígena". Ponencia presentada en el *XXVIII Congress of the Latin American Studies Association*. Río de Janeiro, Brasil, 11-14 junio.
- Augé, M. (2000). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, España: Gedisa.
- Balza, M. (2007). Epilogo: Una ciudad silenciosamentemulticultural. En W. Niño Araque (Curador), *Maracaibo cenital*. (pp. 282-283). Caracas, Venezuela: Editorial Arte.
- Barthes, R. (1987). El susurro de la lengua. En *El susurro del lenguaje*. (pp. 99-102). Barcelona, España: Paidós.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona, España: Gedisa.
- Cornejo-Polar, A. (1996). Una heterogeneidad no dialéctica: Sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno. *Revista Iberoamericana*. Vol. XVII, Nº176-177, 837-844.
- Coronill, F. (2002). *El Estado mágico*. Caracas, Venezuela: Nueva Sociedad.
- García Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México DF, México: Grijalbo.
- (2003). Noticias recientes sobre hibridación. *TRANS-Revista Transcultural de Música 7 - Artículo 2*.

Recuperado el 14/09/2011.

- Pérez, L. (2004). Los wayuu: tiempos, espacios y circunstancias. *Espacio Abierto*. Vol. 13 N°4, 607-630.
- ----- (2005). *Marakaaya: lugares y recorridos wayuu*. Maracaibo, Venezuela: Facultad Experimental de Ciencias, Universidad del Zulia (inédito).
- Perrin, M. (1997). *Los practicantes del sueño: El chamanismo wayuu*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Suárez Urariyu, L. (2007). *Tejiendo sueños y palabras*. Barranquilla, Colombia: Casa Editorial Antillas.
- Vargas Llosa, M. ([1977] 1997). *La tía Julia y el escribidor*. Barcelona, España: Seix Barral.
- Zacarías, F., Guillén, E. y Chourio, G. (2007). Maracaibo: de la noción de ciudad intermedia a espacio territorial de flujos continuos. En W. Niño Araque (Curador), *Maracaibo cenital*. (pp. 36-45). Caracas, Venezuela: Editorial Arte.

PELÍCULAS

- Colina, I. (productor) y Ojeda, Y. (directora). (2006). El terminal de pasajeros. Venezuela: Chamuriana Films.
- Ojeda, Y., Tsiros, J. (productores) y Ojeda, Y. (directora). (2012). Shawantama'ana. Venezuela: Chamuriana Films.

Víctor Carreño

Licenciado en Letras, Universidad Central de Venezuela, Caracas. Doctor en Letras Hispánicas, Columbia University, Nueva Cork, Estados Unidos. Investigador y Profesor asociado de Historia de la estética contemporánea, Facultad Experimental de Arte, Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela, donde fue también Director del Centro de Investigación de las Artes. Sus libros, artículos académicos, ensayos literarios y reseñas han sido publicados en Venezuela, España y Estados Unidos. Actualmente desarrolla una línea de investigación sobre los imaginarios que giran en torno a actividades como los viajes, los cruces de fronteras, la migración, la diáspora, u otras afines, prestando atención a la diversidad de grupos étnicos y sociales que se mueven dentro o desde Venezuela.

Facultad Experimental de Arte, Universidad de Zulia
Ciudad Universitaria, Sector Grano de Oro, Módulo IV, Maracaibo, Venezuela

carreno.victor@gmail.com