



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

Periodismo

Trabajo Especial de Grado

“Luces, Cámara, Revolución”

El séptimo arte venezolano en tiempos de cambios

Andreína Guenni Bravo

Tutor: Marcelino Bisbal

Caracas, julio 2007

Para todos los cineastas venezolanos; para aquellos que han dedicado sus vidas al séptimo arte del país y para aquellos que con su visión e ingenio hacen del cine una experiencia trascendental

Agradecimientos

A mis padres, por apoyarme como no lo ha hecho nadie, por creer en mí sin excepciones, por el ejemplo de infinita perseverancia y por recordarme día tras día que las cosas sí se pueden lograr. Los amo.

Al *Pig*, por hacerme reír siempre que el mundo se torna aún más complicado, por su sorprendente inteligencia, por las incontables y nutridas discusiones políticas y por ser el mejor hermano del mundo.

A mi abuela Mery, por las llamadas de todos los días y a mi abuelo Vitali, por todos los recortes de periódico; a ambos, gracias por el cariño incomparable.

A mi abuela Lelis, siempre estarás presente.

A Javier, por poner a disposición su creatividad para el diseño de las portadas.

Al Gordo, por la ayuda incondicional, la paciencia infinita, los *fondants* que siempre llegaron en buen momento, la eterna escucha, la compañía, las colas, por secarme las lágrimas y exhortarme a seguir; por mucho más, gracias. Te adoro.

A mis amigos, por siempre estar pendientes de mí y el trabajo.

A mis profesores, en especial a Acianela, por todo el conocimiento impartido durante tantos años, por enseñarme a vivir a plenitud la profesión que he escogido, por su profesionalismo y excelencia y por su compromiso con Venezuela y su educación.

A Marcelino, por tomar en sus manos este proyecto y creer en él desde el primer día. Por el cariño y la sabiduría de estos cinco años.

A Dios, por darme las fuerzas, la inspiración y la certeza de lo correcto.

Índice General

Introducción	7
El cinematógrafo	30
Escena 1. Ser y hacer cultura	38
Escena 2. Actor principal: ¿el Estado?	47
Escena 3. La racionalización de la acción estatal	59
Escena 4. La metamorfosis	71
Escena 5. El secuestro de un proyecto	93
Escena 6. El cine reubicado	100
Escena 7. Una Ley en cámara lenta	116
Escena 8. Un grupo insoportable	136
Escena 9. Vigilancia las 24 horas	150
Escena 10. Un mercado para el cine de autor	173
Escena 11. Ni a favor de, pero tampoco en contra	185
Escena 12. Rumbo a la democratización del acceso	213

Escena Final	232
Posproducción	238
Bibliografía	242
Apéndice	261

Índice de Tablas

Tabla 1: Largo metrajes estrenados entre 1995 y 1998_____ 192

Tabla 2: Presupuesto del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía
(CNAC) entre 1999 y 2007 _____ 206

Tabla 3: Presupuesto de la Fundación Cinemateca Nacional (FCN)
entre 1999 y 2007 _____ 226

Tabla 4: Gastos de Personal de la Fundación Cinemateca Nacional (FCN)
entre 1999 y 2007 _____ 229

Introducción

El séptimo arte venezolano en tiempos de cambios

El cine, como cualquier otra expresión cultural de un país, está inmerso dentro del sistema social, político y económico del territorio que lo cobija, y el séptimo arte venezolano no está exento de esa realidad. Su propia aparición en estas latitudes fue el resultado de un determinado momento histórico, característico de ciertas circunstancias que le permitieron, en un principio, entenderse como una de las actividades más avanzadas para su época en el país.

Su definitiva importancia social se perfiló, aún más, luego de la muerte del tirano en 1935. A partir de ese momento su evolución fue progresiva hasta que no hace más que brillar en la década de los años setenta y principios de los ochenta. También en ese periodo el cine criollo coexistió junto con otras variopintas actividades culturales como el teatro y la música, propias de un país signado por particulares características socio-políticas que trascendían incluso sus fronteras para adentrarse en suelos latinoamericanos.

Es así como se comienza a estudiar al cine no sólo como un medio de expresión artístico, sino también como industria, y en consecuencia, como una de las *Industrias Culturales*, entre las que se forjaron con mayor importancia los medios de comunicación social. Así, el cine ya no volvería a su estado embrionario, pues para sobrevivir debía seguirle el paso al desarrollo de un país que se presentó como un auténtico territorio susceptible de generar envidia entre sus coterráneos más cercanos.

Un estancamiento más económico que político, sin embargo, llevó al cine nacional al límite de la desaparición hasta que, luego de intensas y prolongadas luchas, los cineastas venezolanos lograron el cometido que se habían propuesto por tantos años: la puesta en marcha de una legislación que haría lo imposible por volver a inyectarle vida a una actividad que ante los ojos de muchos había perdido su valor, tanto en sentido estético como en términos comerciales.

Los resultados no fueron tan perdurables como se esperaba y el cine criollo entró nuevamente en un estado de letargo. No sería sino 12 años después cuando el séptimo arte del país volvería a tomarse en cuenta. Y ¡en qué momento! La llegada de Hugo Chávez al poder trajo consigo toda una revuelta nacional, y en este sentido la “revolución” se ha encargado de, desde entonces, adentrarse en todos los ámbitos de la vida social del ciudadano común, y la esfera cultural no ha sido la excepción. Organizadas ahora en plataformas, todas las áreas del quehacer cultural nacional reciben una importante suma de dinero como parte de su presupuesto anual para el desarrollo de innumerables proyectos. La Plataforma del Cine y el Audiovisual es una de las que cuenta con más recursos, y por lo tanto, es una de las más complicadas de manejar. Una nueva gama de experiencias de políticas públicas en materia de comunicación y cultura encauzan ahora las actividades que antaño se regían por otro sistema político o, por lo menos, otros ideales de país.

Los últimos ocho años de gestión presidencial (1999-2006) han estado sellados por el “proceso bolivariano” que encabeza el Ejecutivo Nacional, al igual que como lo ha estado la actividad cinematográfica nacional. Así, se hace menester elaborar una suerte

de diagnóstico sobre el tema, de cara a estudios similares que se han hecho en torno a la radio y la televisión ante la aparición de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión (Resorte); más aún cuando en 2005 se llevó a cabo la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional.

Nuevas propuestas, visones encontradas, situaciones de conflicto, intentos de diálogo... son sólo algunas de las características de los nuevos tiempos del cine nacional, tiempos de profundos cambios sociales, políticos y económicos que están afectando de forma directa y decisiva el desarrollo de la actividad cinematográfica nacional y que no están sino permitiendo vislumbrar un futuro incierto en torno al tema. En fin, las siguientes líneas versan sobre el séptimo arte venezolano en tiempos de cambios.

Cómo y por qué se hizo este ensayo

“Para mí, escribir es una manera de pensar; y ha de ser un pensamiento lo más limpio, lo más libre, lo más riguroso posible” (Montero, 2005, p. 55). Eso dice Rosa Montero, una de las periodistas y escritoras españolas más leídas de los últimos años. Más adelante la periodista trae a colación un pensamiento del escritor Mario Vargas Llosa según el cual la voluntad de crear, en este caso tratando a la escritura y al texto como un acto creativo, nace de la insatisfacción frente a la vida; a saber, aquello que en la realidad circundante del creador-escritor le perturba o desconcierta de manera tal que sólo en la palabra consigue transformar esas inquietudes en temas, en expresiones.

Y aunque estas referencias nacieron de la necesidad de ambos novelistas de dar explicación a su escritura, bien es posible extrapolar el sentimiento hacia la profesión y la vida periodística. Si la escritura se asocia inconscientemente a la labor de los escritores, intelectuales, poetas y oficios afines, también los periodistas viven de la necesidad de escribir, escribir y escribir. Para el profesional de la comunicación sólo escribiendo es posible digerir la realidad: detectarla, reconocerla, analizarla, interpretarla.

De manera tal que los temas sobre los que se escribe nacen del entramado de realidades que conforma al mundo. En el caso periodístico, este mundo es el exterior, el entramado de realidades que le da vida a las sociedades y los problemas o circunstancias que le aquejan. Pudiera entonces entenderse aquí una diferencia con respecto a otros oficios que implican igualmente el acto de escribir, puesto que en ellos los temas generalmente surgen de las realidades interiores del artista, del creador, del escritor. Y aunque se entiende también que en muchos casos estos mundos internos surgen del seno de lo externo, el punto de quiebre se puede encontrar en el tono en el que se escribe uno y otro texto, a saber, el ejercicio periodístico exige cierta distancia subjetiva mientras que los otros oficios piden incesantemente el acercamiento a la emoción individual.

Sin embargo, no por ello la escritura periodística está exenta de sensibilidad por tener que apelar siempre a la razón y por tener que resguardarse tras el escudo de la objetividad. Por el contrario: el periodismo toca las fibras de la sensibilidad social, plasma en la hoja el sentir del mundo que late fuera de las esferas personales del periodista; abre un camino por el que luego otros, a través de la lectura, pueden verse a

ellos mismos y entenderse. Así, Michel de Montaigne, pensador francés y considerado el padre del género del ensayo, decía que la sombra del autor se mezcla en el tema del cual escribe.

Earle Herrera (1983), escritor, docente y periodista, cita al historiador francés Bernard Voyenne sobre este respecto: “‘(...) La reflexión más elemental muestra por el contrario que no existen hechos independientes del observador que los contempla. Las noticias no son objetos sino el producto de un juicio’. Pero no de un juicio apriorístico, sino fruto del análisis y la investigación, de la interpretación del periodista” (p.57).

Cuando se hizo inminente la llegada del momento en el que se debía escoger un tema para el presente trabajo de grado, no menos que innumerables fueron los tiempos de desamparo imaginativo y creativo. Sólo existió la certera convicción de que el trabajo se desarrollaría en torno a alguna vertiente del quehacer cultural venezolano. Y así fue, luego de varias semanas de incesante búsqueda, se llegó a la trama sobre el que se trabajaría durante los meses siguientes: el cine nacional.

La pregunta inicial, o la inquietud que finalmente desató el interés por este tema fue la evidente ausencia de largo metrajes en las carteleras de cine del país. Si bien en un principio, como pudiera suponerse, las intenciones iniciales fueron ahondar en el proceso por el cual una idea se vuela imagen y finalmente se plasma en el celuloide para ser exhibido, sin embargo, resultaba aún más interesante ahondar en la situación en la que se encontraba la actividad cinematográfica nacional luego de la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional y de los cambios tan desconcertantes que se habían estado

gestando desde el seno de la llamada “revolución bolivariana”, sobre todo frente a las nuevas políticas públicas en materia de comunicación y cultura.

De esta manera surgieron las páginas que a continuación se llenan de palabras. Fue así como se abordó una realidad que pocas veces es considerada por el colectivo como asunto meritorio de estudio y análisis profundo, dado lo efímero en lo que se han convertido los temas de corte cultural, mal llamados por muchos de los medios de comunicación social del país, “de farándula”.

Entonces, si entre varias opciones existe la de escribir, pues ésa será la triunfadora bajo la elección de quien escribe estas líneas; pues escribir es verdaderamente un triunfo para el que lo persigue, para el que escoge servir de esponja del mundo, esponja que no hace otra cosa que no sea absorber las sensibilidades, tanto externas como internas del hombre, y luego verterlas en signos, en letras, en palabras. Esta es la razón por la cual se decidió poner en palabras escritas el tema del cine nacional. Y como el escritor se debe a la palabra, pues ella es su propia sustancia, su propia vida, por esta razón el escritor Rainer Maria Rilke le decía al joven poeta en una de sus cartas:

Descubra el fundamento que lo lleva a escribir; investigue si tiene raíces en el lugar más profundo de su corazón; reconozca si para usted sería necesaria la muerte en caso de ser privado de escribir. Esto ante todo: pregúntese en la hora más callada de su noche: ¿debo escribir? Busque en lo profundo de sí mismo la respuesta. Y si ésta es afirmativa, si enfrenta esta grave pregunta con un seguro y sencillo «debo», siendo así, edifique su vida conforme a tal necesidad: su vida, aun en la hora más insignificante y pequeña, debe ser signo y testimonio de ese acto. Entonces, trate de expresar como el hombre primigenio lo que ve y siente, lo que ama y pierde. (...) Librese de los motivos generales y tome los que le ofrece su diario devenir. (...) Si su vida cotidiana le parece pobre, no la culpe, cúlpese a usted mismo, reconozca que no es lo suficiente poeta para

encontrar en ella sus riquezas. En los creadores no cabe la pobreza, ni los lugares pobres e indiferentes. (...) Una obra de arte es buena cuando surge de la necesidad de crearla (1998, p. 10).

También el francés y profesor de literatura de la Universidad de Ginebra George Steiner recuerda que grandes escritores o artífices de la palabra como lo fueron Aristóteles, Platón y Tomás de Aquino apreciaban la dignidad y los recursos del lenguaje como herramientas para construir, alrededor de la realidad que los circundaba, grandes monumentos de afirmaciones y definiciones, los llama los “(...) arquitectos de palabras (...)” (1986, p. 36).

Es seguramente también por esta misma razón que la profesora de la escuela de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello Acianela Montes de Oca decía que “el periodismo no es un oficio, es una forma de vida”. Y así es, la palabra se convierte para el escritor —incluido el periodista— en más que una herramienta para desarrollar la actividad que ha escogido como sustento, se convierte inminentemente en su propia vida.

¿Pero entonces cómo se concebía escribir sobre un tema netamente audiovisual como lo es el cine?

Hubo, entre muchas otras, una preocupación fundamental que guió los primeros discernimientos en relación con la estructura y la forma de abordar el tema que se había escogido para la presente tesis de grado: cómo escribir sobre un hecho audiovisual, como lo es el cine, sin pasar por alto el valor de la imagen y del lenguaje muy particular

que define lo cinematográfico. Y partiendo de esta inquietud —ayudado por un día de reflexión a orillas del mar— se hizo evidente, como por un obrar extraordinario, la necesidad de estructurar todo el contenido siguiendo un esquema acorde lo más cercano posible con el lenguaje cinematográfico: en vez de capítulos, se hablaría de escenas que, luego de un proceso de edición y montaje, permitirían darle al texto el sentido que se buscaba.

Doce escenas resultaron de este proceso de internalización de un lenguaje que no correspondía, en principio, con las exigencias metodológicas impuestas por la academia y por el propio género escogido. Parecía inaudito, en un primer término, pretender organizar un texto en escenas. Sin embargo, la creatividad y la insistencia pudieron más que las reglas, y no sólo se elaboraron doce escenas, sino también una escena final y un apartado dedicado a la posproducción.

Sin embargo, antes de tener en manos esta estructura, fue necesario culminar los pasos metodológicos propios de un trabajo de grado que, en palabras del escritor Earle Herrera, se simplifican lo suficiente en los siguientes términos (la cita originalmente se refiere a los pasos que se debe seguir para la elaboración de un reportaje interpretativo, pero se consideró igualmente válido aplicarla al caso del ensayo periodístico: género escogido para el presente trabajo de grado y cuya caracterización se desarrolla más adelante): “(...) Selección del tema, formulación de una hipótesis; investigación para corroborarla y verificarla; planteamiento de la tesis del reportaje; procesamiento, jerarquización y ordenamiento de los datos e informaciones recabados, y finalmente, redacción(...)” (Herrera, 1983, p.65).

Así se llegó a la conclusión de que, para hacer un análisis –diagnóstico- a manera de ensayo periodístico sobre la historia reciente del cine nacional, era necesario ahondar en las políticas cinematográficas y en la actividad en general que se ha desarrollado en este medio de comunicación social en Venezuela durante los últimos años, específicamente durante el periodo —todavía en marcha— del gobierno del presidente Chávez (1999-2006), y en relación directa con la política comunicacional impulsada por el Gobierno Nacional en este tiempo. Y partiendo de esto, la idea es tratar de demostrar que en el cine nacional existe —como en muchas otras áreas culturales— la creciente tendencia de perfilarse como un medio de comunicación social al servicio de la “revolución bolivariana”, de manera que aquellos que no compartan los valores sociales que se imponen desde el Gobierno Nacional corren el riesgo de quedar excluidos de la actividad cinematográfica en general.

En relación con la ubicación de las ideas dentro del trabajo y los contenidos que finalmente albergaría, se decidió entender a la investigación bajo la siguiente óptica: las relaciones entre el Estado y el séptimo arte nacional que desde sus inicios han marcado la pauta en las actividades cinematográficas, luego las características del nuevo Gobierno Nacional en manos de Hugo Chávez Frías sobre materias comunicacionales y culturales, para entender así dónde se había reubicado el cine nacional dentro de ese contexto y ahondar, finalmente, en las cuatro instituciones que ahora llevan las riendas de todo cuanto acontece en esta materia a nivel nacional.

Luego, volviendo al tema de escribir sobre un hecho audiovisual, como lo es el cine, en forma de ensayo periodístico, Steiner explica: “Podemos dar cuenta

lingüísticamente del tema de una obra de arte (...). Un paisaje, una naturaleza muerta, un retrato, una alegoría, la descripción de un suceso histórico o legendario son versiones en color, volumen y textura de realidades que pueden expresarse con palabras” (Steiner, 1986, p. 39).

El escritor francés atribuye la importancia que se le ha dado a lo audiovisual en detrimento general de la cultura literaria a la considerable disminución de la suma de realidades que anteriormente el lenguaje escrito expresaba de forma necesaria y suficiente. Entiende, además, que desde finales del siglo XIX la palabra se fue acorralando a un uso muy personal que el creador literario le asignaba, alejándose en consecuencia del entendimiento y disfrute del colectivo, y es en ese momento que los medios audiovisuales entran en la escena mundial llenando, si se quiere, ese vacío.

Mientras no podamos devolver a las palabras en nuestros periódicos, en nuestras leyes y en nuestros actos políticos algún grado de claridad y de seriedad en su significado, más irán nuestras vidas acercándose al caos; (...) es posible que el futuro no se exprese con palabras... de ninguna índole, pues el futuro puede no estar ilustrado en el sentido en que entendemos o en que los últimos tres mil años han entendido al término (Steiner, 1986, p. 55).

Es por ello que, sin menospreciar el poder y la eficacia del discurso y el lenguaje audiovisual que es propio de la era que corre contra el tiempo, esta investigación se hizo en letras y no en imágenes. Escribir sobre cine no es más que la necesidad de hacer honor a la profesión escogida y a la forma de vida que la autora ha ido construyendo en

los últimos años; es la respuesta a la trascendente necesidad de generar en el lector lo mismo que hace un largo metraje en una sala de cine.

Si una imagen vale más que mil palabras, recordar que muchas imágenes nacen de la palabra escrita es suficiente para entender que ambos lenguajes —el audiovisual y el escrito— más que contrariarse se complementan. El reto para lo escrito, que consiste en generar con palabras imágenes como las que lograban escritores como, Homero, Ulises, Shakespeare, Alighieri, Rómulo Gallegos, Kafka, Joyce, es tan válido como el reto de generar imágenes lo suficientemente significantes como para producir en los cines lágrimas, risas o disgustos.

Ahora bien, en este mundo tan sistematizado —a pesar de aparentar lo contrario— se hace imprescindible dar cierto orden al acto de escribir y a sus productos (los textos). Es por ello que desde los tiempos de la civilización griega se le ha dado nombre a las distintas formas en las que se pueden organizar las ideas que se presentan de forma escrita; a saber, los géneros. El siguiente trabajo, cuyas ideas están organizadas bajo la categorización de un ensayo periodístico, requiere de la explicación de dos géneros, fundamentalmente, pues el escogido se nutre de ambos —como lo indica su propio nombre—: el periodístico y el literario. Por lo tanto, merecen ser explicados con un poco de profundidad, ahondando específicamente en los géneros del reportaje interpretativo y el ensayo, respectivamente.

Comenzar haciendo alusión a un realidad del mundo literario actual no es menos que fundamental: “Hoy día, ni en literatura ni en periodismo existen géneros

“químicamente” puros. Se trata de categorías convencionales y hasta necesarias para el estudio de las distintas formas en que el hombre capta y refleja la realidad, expresa su pensamiento, comunica su mundo imaginativo y manifiesta su capacidad creadora” (Herrera, 1983, p.8).

Herrera explica que no se trata de que no existan los géneros, pues evidentemente existen formas de expresión literarias que presentan una serie de características que les son comunes y que les permiten entenderse como una categoría. Pero “(...) otra cosa es establecer esquemas, dictar reglas inapelables y fijar patrones para clasificar la creación intelectual” (Herrera, 1983, p.36); por lo que se deduce que estas formas no son únicas ni excluyentes.

Sin embargo, para el caso del ensayo periodístico que se desarrolla en las siguientes páginas, es necesario explicar los rasgos generales de los géneros que lo constituyen. De nuevo Herrera (1983) explica que “el reportaje es un género periodístico; el ensayo lo es literario, pero esa clasificación no es suficiente para negar los rasgos y elementos comunes de estas dos formas de expresión y comunicación que el hombre ha creado para estudiar y explicar el mundo que lo rodea” (p.7).

Ambos géneros tienen en común varios elementos, entre ellos el instrumento de trabajo, que es el lenguaje, tienen además los mismos medios de difusión que son el periódico o los libros y cuentan con recursos lingüísticos que utilizan y combinan constantemente: los recursos literarios enriquecen la labor periodística, así como las técnicas de ésta han dado su aporte a la literatura.

Quien fuera profesor de periodismo en la Universidad Central de Venezuela (UCV) y director del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco), Federico Álvarez, señaló que estos géneros tienen en común la inquietud por encontrar las causas de lo que acontece, la tendencia a indagar sobre los hechos con sentido crítico, a preguntarse la razón por la cual ocurren las cosas, “no en la simple comprobación de las realidades sino remontar su trascendencia” (Herrera, 1983, p.106).

Herrera (1983) entiende por reportaje —en su acepción general— a “(...) la relación integral de un hecho o acontecimiento, luego de ser investigado, analizado e interpretado rigurosa y exhaustivamente, ubicándolo en una perspectiva que permita comprender el todo y las partes y su interrelación, así como sus causas y consecuencias” (p.46).

Luego explica el caso particular del reportaje de tipo interpretativo y dice que con él “(...) ya no se aspira a la fidelidad (...) sino a la búsqueda irrenunciable de la verdad, y en ese propósito, se auxilia de técnicas científicas de investigación, sin entrar en negar los elementos subjetivos que hay en toda persona, en este caso, el periodista” (Herrera, 1983, p.61).

Para el caso del ensayo, Earle Herrera lo entiende como “(...) un género bastante libre, flexible en cuanto a temas, estructura y métodos; de profundo acento personal y, por ello mismo, su forma depende del pensamiento y el estilo de cada autor” (1983, p.86). Más adelante cita al ensayista argentino José Edmundo Clemente quien dice que “el ensayo (...) se ocupa únicamente del desarrollo de temas y tesis. Género dialogante,

polémico. Por tanto, requiere una mayor participación que la simple lectura de un guión argumental” (Herrera, 1983, p.88). También el escritor y profesor Humberto Cuenca (traído a colación por Herrera) decía que un ensayo es el desarrollo de una tesis de forma interpretativa en la que no sólo se hace presente la libertad temática sino también un cierto sentido didáctico.

Y en este último punto es oportuno detenerse pues, tanto Cuenca como Clemente hacen énfasis en la idea de que el ensayo es un proceso intelectual, si se quiere, que persigue el desarrollo de una tesis. El filósofo Georg Lukács también comparte esta idea: “El ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar” (Herrera, 1983, p.89). Y este proceso no es otro sino el de desarrollar la tesis inicial con la que se perfila el texto.

El ensayo desarrolla sus temas partiendo del planteamiento — explícito o implícito— de una tesis. (...). Se ha dicho que el ensayo no necesita de pruebas para demostrar su tesis. En nuestro criterio, necesita por lo menos argumentarla, pues que al tratarse de un género polémico, dialogante, procurará el autor darle solidez a sus puntos de vista para que éstos puedan interesar al lector (Herrera, 1983, p.90).

Asimismo, la profesora e investigadora Elvira Macht de Vera ofrece un concepto de ensayo en el que hace énfasis sobre el carácter expositivo del género:

El ensayo intenta comunicar algún tipo de conocimiento (sea razonado o intuitivo). Puede o no tener finalidad didáctica proselitista. El ensayo se puede inclinar al juego de ideas (actividad lúdica) o persigue objetivos didácticos o proselitistas (discursos políticos). El ensayo, por su naturaleza, será expositivo: presentar significados en un lenguaje comunicable, y argumentativo (buscar resultados). La orientación del

lenguaje hacia el contexto supone poner en práctica la ‘función referencial’ del lenguaje (1994, p.10).

Además del debate sobre la inclusión o no de una tesis o hipótesis dentro del ensayo, existe otro tema que deriva de éste y que merece igual atención: la necesidad del ensayo de demostrar o argumentar la tesis que se plantea (si es el caso) utilizando recursos periodísticos. El célebre ensayista venezolano Mariano Picón Salas decía que el ensayo tendía un puente entre la poesía y la filosofía y que el reportaje hacía lo propio entre la poesía y la investigación social. Es así como se entiende que este género literario tiende a poseer una cierta ambición estética que lo diferencia del reportaje interpretativo. Y por su parte, explica Herrera, el género periodístico debe responder a las exigencias del lector en relación con las pruebas y demostraciones que éste pide sobre lo que se le está argumentando.

“Con Mariano Picón Salas conocemos que el ensayista surge en el escritor desde una actitud anticonformista y de preferencia en épocas de crisis” (Macht de Vera, 1994, p.143). Para el escritor, filósofo e historiador merideño la función del ensayista es tender un puente entre el mundo conceptual y el mundo de las imágenes que gira en torno al tema del cual se escribe.

En relación con esto, Herrera plantea el hecho de que “(...) el reportero debe detenerse para introducir la cita, la cifra, el argumento ajeno y, en consecuencia, debe andar con más cuidado y, en no pocos casos, someterse a las impertinencias de ciertos manuales de estilo” (1983, p.110), como por ejemplo el manual de la *American*

Psychological Association (APA) —utilizado en el presente trabajo de grado siempre que servía para citar referencias y citas personales dentro del texto, cosa que generalmente no se estilaba cuando se trata de un trabajo meramente periodístico—. Sin embargo, no por ello el ensayo está exento de asentarse en la realidad como lo hace el reportaje, ni éste último está excusado de recurrir a la dimensión estética del texto con el argumento de que debe ser fiel a la realidad.

(...) El lector (...) necesitará también de la opinión, el análisis, la interpretación de los intelectuales y los expertos en la materia de que se trate. En este sentido, el ensayo es el género literario que mejor se adapta al ritmo de la cambiante sociedad actual y que puede satisfacer —antes que el tratado o la monografía— las exigencias del lector moderno (...) (Herrera, 1983, p.123).

Por su parte, Macht de Vera entiende la necesidad que tiene el ensayo de la contemporaneidad de introducir elementos que pudieran considerarse propios del género periodístico —en el sentido de recursos para comprobar la realidad que pretende interpretar— como las citas, cifras, datos “duros” y demás referencias bibliográficas, en un sentido lingüístico:

El carácter metalingüístico del ensayo se evidencia en ‘discursos sobre otros discursos’, las citas directas o indirectas, son palabras de segundo grado y cualquier discurso (sea impreso u oral) de carácter ensayístico un ‘un enunciado cuya enunciación actual no es original’ (...). Como lenguaje, el ensayo habla de otros lenguajes. Cada nombre propio (no inventado) reviste la importancia de una señal, es un indicador. Remite al discurso de otro autor que el ensayista atrae, convoca a su propio discurso (Macht de Vera, 1994, p.11).

Existe otro aspecto, además del de los recursos literarios que ambos géneros fusionan dentro del ensayo periodístico y la presencia en el texto de una tesis y su respectiva argumentación, que merece ser estudiado con detenimiento: cuando se habla de ensayo periodístico o cualquier ensayo en general, el tema de la inclusión de algún apartado de conclusiones explícitas es un tanto controversial.

Luego de elaborado el ensayo, el autor o ensayista considera lo indispensable que resulta la explícita o implícita enunciación de una conclusión para su trabajo, pues aunque muchos abogan por hacer del lector uno activo, que participe en el texto y lo induzca a tomar una posición creativa, otros exponen sus conclusiones o cierran el discurso con la reiteración de su tesis originaria (Herrera, 1983, p.91).

Para el presente trabajo de grado o ensayo periodístico, la decisión fue la de incluir una enunciación explícita de conclusiones, dado la ocurrencia de varios hechos que se presenciaron durante las últimas semanas de redacción y que no hicieron sino dejar una brecha abierta para la investigación, por una parte, y confirmar con nuevos datos la hipótesis planteada, por otra.

Luego de lo elaborado hasta aquí, es pertinente entonces explicar sobre lo que se entiende finalmente como ensayo periodístico, en consideración de la fusión que representa como resultado de la interacción entre el ensayo propiamente dicho y el reportaje de tipo interpretativo. Así, Herrera ofrece una dilucidación en estos términos:

El ensayo periodístico reúne una serie de características que permite denominarlo como tal. Los temas se refieren a los aspectos que afectan e interesan al hombre actual. No es que se tenga que adaptar necesariamente a la exigencia de actualidad de una noticia, pero sí tocar problemas de interés para la sociedad contemporánea. El espacio periodístico impone la

brevedad. La claridad es una exigencia, pues va dirigido a un público más heterogéneo que el del libro. Busca orientar, comunicar o plantear un punto de vista a través de un medio de amplia difusión como el periódico. Humberto Cuenca apunta que ‘el ensayo periodístico se diferencia del humanístico en que aquél alude más a la actualidad temática, mientras que el último es atemporal’ (1983, p.119).

Partiendo ahora de otra idea, Macht de Vera explica que “en la medida en que todo ensayo es un esbozo, un fragmento de reflexión, además de la presencia de la vida contiene ese hálito filosófico y esa proyección social de lo cotidiano, como quería Montaigne ya en el siglo XVI” (1994, p.18). En este sentido es menester diferenciar al género de ensayo periodístico con otros géneros literarios como los tratados y las monografías.

Si bien es cierto que en un principio, personajes como el escritor y crítico venezolano Domingo Miliani y el poeta argentino Ezequiel Martínez Estrada consideraban que los ensayos, para diferenciarse de los tratados y las monografías, debían prescindir de la comprobación de alguna hipótesis, luego entienden que el género literario en cuestión no hace sino enriquecerse con la presencia de citas y notas que sirven como referencias para apoyar y argumentar las ideas que se plantean en el texto, tal y como lo hace el periodismo con los reportajes interpretativos.

Miliani “(...) aclara que las monografías aspiran a dejar exhausta una idea, incluso en sus mínimas ‘aristas’” (Macht de Vera, 1994, p.42). Así, el presidente de la Academia Venezolana de la Lengua, Oscar Sambrano Urdaneta, hace una distinción fundamental entre los ensayos y las monografías al entender que “todo ensayo procura ser una

interpretación personal que supone análisis previo de un problema visto en alguno de sus principales aspectos” (1967, p. 104), a diferencia de la monografía que pretende ser una exposición bastante estrecha en términos del alcance temático.

Es así como luego de todo este proceso de internalización del género y el tema a ser desarrollado resultó la formulación de unos objetivos para el trabajo final. El objetivo general se planteó de la siguiente manera:

Desarrollar un *ensayo* de tipo *periodístico* en el que se analice de manera retrospectiva la actividad cinematográfica nacional de los últimos años con base en la correspondencia con la política comunicacional y cultural del periodo de gobierno del presidente Hugo Chávez Frías (1999-2006).

Y los específicos:

- Elaborar un *ensayo periodístico* en el que se expongan los datos, análisis e interpretación de la investigación.
- Recordar la naturaleza del cine venezolano en términos artísticos e industriales.
- Recordar la naturaleza del cine venezolano como medio de comunicación social.
- Exponer los antecedentes del cine venezolano como parte de la actividad cultural del país.
- Exponer la actividad cinematográfica que se ha generado en el país durante el gobierno del presidente Hugo Chávez Frías.

- Exponer las políticas cinematográficas propias del periodo en cuestión, contextualizando la realidad del cine venezolano en torno a la política de comunicación y cultura que lleva a cabo el Gobierno Nacional.
- Relacionar los objetivos de la política de comunicación que lleva a cabo el Gobierno Nacional con la actividad cinematográfica del país que se ha generado durante el periodo de estudio.

Y, con base en estos objetivos, se pretendió elaborar un ensayo periodístico que permitiera, de manera un tanto generalizada y expositiva, ofrecer un panorama o diagnóstico de cómo ha sido la actividad cinematográfica en el país, condicionada por la presencia continua de la “revolución” y todo lo que ello ha implicado para el país.

Doce escenas y una final

La primera escena, *Ser y hacer cultura*, no es más que la tarea de tratar de entender la naturaleza misma de la actividad cinematográfica, con la finalidad de comprender las razones por las cuales resulta una actividad tan importante para las sociedades en términos culturales y económicos. Luego, *Actor principal ¿el Estado?*, pretende exponer el hecho de que el Estado venezolano ha estado siempre involucrado en el séptimo arte en el país, dentro del margen de una relación que no siempre ha sido fácil y provechosa para el desarrollo de la actividad. *La racionalización de la acción estatal* es un esbozo sobre el tema de las políticas públicas tanto culturales como comunicacionales, que vendría a ser entonces el resultado de aquella relación entre el Estado y las demás actividades de esta índole que se llevan a cabo en el territorio. Luego *La metamorfosis*

no es más que la ilustración de cómo ha sido el paulatino cambio de rumbo en materia de políticas de comunicación y cultura que ha caracterizado la gestión del gobierno de Chávez en los últimos años. *El secuestro de un proyecto* rememora y desengaveta el Proyecto Ratelvé, de manera de que se presenta como un ejemplo de una propuesta de comunicación (sobre todo de televisión, pero que pudiera igualmente extrapolarse al área cinematográfica) en estrecha relación con el Estado, pero que no por ello arriesga los valores participativos que según sus propulsores son indispensables para el mantenimiento de la democracia en Venezuela. La actividad cinematográfica nacional se replantea entonces frente al nuevo panorama comunicacional y cultural, desde esto se construye la sexta escena *El cine reubicado*.

Luego le toca el turno al proceso histórico mediante el cual los gremios cinematográficos lograron la creación de la Ley de la Cinematografía Nacional, máximo instrumento legal que es, en definitiva, el resultado más importante de la implementación de las políticas públicas sobre la materia: *Una ley en cámara lenta*. *Un grupo insoportable* es una reflexión en torno a la reforma de la Ley lograda, según se da cuenta, en la escena anterior. Las cuatro escenas restantes versan entonces sobre las cuatro instituciones que conforman la Plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, a saber: *Vigilancia las 24 horas* es la Escena 9, y trata sobre La Villa del Cine, *Un mercado para el cine de autor* es la 10 y versa sobre la distribuidora estatal Amazonia Films, luego le siguen *Ni a favor de, pero tampoco en contra*, sobre el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía y *Rumbo a*

la democratización del acceso que habla sobre la institución cinematográfica más antigua del país, la Fundación Cinemateca Nacional.

En último lugar se presenta la Escena Final, a modo de conclusiones y la Posproducción, como un apartado de recomendaciones finales sobre futuros trabajos de investigación sobre este tema del séptimo arte venezolano de los últimos años.



El guionista de radio Alfredo Cortina una vez escribió:

«Allá por los años de 1906 y 1907 se exhibieron en Caracas las primeras cintas cinematográficas. El cine en esos tiempos estaba en sus comienzos. Francia había tomado en sus manos la iniciación de esta industria, que iba a convertirse en el séptimo Arte.

Los hermanos Lumière, Luis y Augusto, conocen el ‘Cinetoscopio’ de Edison, que era explotado en un pequeño local de París. Se dan cuenta de que aquel ingenioso aparato, construido para ver escenas en movimiento a través de un lente de aumento, podía muy bien convertirse en un aparato proyector para ofrecer el espectáculo ante un público reunido en una sala. Luis Lumière se empeña en llevar a cabo este proyecto, y su hermano Augusto dijo más tarde, cuando ya el cine proyectado era una realidad: ‘Mi hermano Luis, en una noche, inventó el cinematógrafo’. Utilizaba la combinación de la película perforada, el mecanismo de la ‘cruz de malta’ para el movimiento intermitente de la cinta, ya utilizado por Edison, y la utilización de la luz de un arco voltaico para la proyección sobre una pantalla.

No voy a hacer aquí la historia del cinematógrafo, solamente rendir un recuerdo a estos genios que hicieron capaz la fotografía con movimiento: Edison, Luis y Augusto Lumière.

El Teatro Calcaño estaba ubicado entre las esquinas de Camejo y Colón. Era un local muy largo y angosto con dos hileras de asientos laterales llamados balcones; la

platea, frente al escenario, y una mezzanina en la parte alta, cerca de la entrada, con el nombre de preferencia.

A este Teatro Calcaño llegó uno de los primeros proyectores cinematográficos fabricados por la Casa Pathé. Después de la función corriente: una opereta o una comedia, se anunciaba la proyección de una película. Colocaban en el pasillo del patio o platea al proyector; se bajaba un telón en la voca-escena y un presentador se colocaba a su lado. Después de un breve introito en el que se explicaba lo que era el cinematógrafo, se apagaban las luces y comenzaba el espectáculo. Las películas no tenían argumento, eran especie de documentales o una composición muy sencilla con cierta expresión artística. La duración de cada uno de estos cortos no sería mayor de tres a cinco minutos.

—Señoras y señores -decía desde lo alto del escenario el presentador-, ahora vamos a ver a Venus naciendo de las espumas del mar.

De las olas que rompía contra unas rocas, iba emergiendo la figura de una mujer vestida con túnica romana, hasta quedar suspendida sobre el oleaje. El público aplaudía maravillado.

Luego venían otros cortos: *Una tempestad en el Golfo de Gascuña, Visita a Paris, Los grandes bulevares, Obreros saliendo de una fabrica, La comida del bebé*, y terminaba con un detalle cómico que causaba la hilaridad de los espectadores: *El bañador bañado*.

Se hacía de nuevo la luz y se recogía el proyector. Las películas de ese tiempo estaban fabricadas con nitratos de celulosa, un material muy inflamable y como una precaución, se colocaban al lado del proyector una serie de tobos de agua por si la película se ‘inflamaba’. Como es natural, los asistentes que estaban junto al proyector se cambiaban de sitio por precaución o se instalaban en los pasillos laterales si no había más asientos.

A la salida a la puerta del Teatro Calcaño se formaban pequeños corrillos mientras devoraban las deliciosas tostadas que expedían a la orilla de la acera frente al local.

—Sí, es muy interesante; pero no le veo porvenir. Molesta mucho a la vista y además no se oye nada.

—Leí un artículo en una revista francesa -comentaba otro- de que en París ha causado un gran revuelo y la gente está entusiasmadísima y hasta hablan de llevar al cinematógrafo una obra de teatro.

—Eso es un disparate —decía otro-. Tendría uno que adivinar lo que dicen, a menos que exista un brujo que logre que la película también suene.

Era imposible sospechar que eso, que no tenía mas importancia que la simple curiosidad, se convertiría al paso de los años en la octava maravilla y en una de las industrias más poderosas del mundo.

El cinematógrafo no es tan solo una diversión. Es la ayuda extraordinaria para la investigación, para el estudio de los procesos de la naturaleza, es la mano derecha del científico, el colaborador en los avances de la técnica. Sin la cámara toma-vistas y el proyector, el hombre aún no soñaría con los viajes espaciales.

El nacimiento del cine comenzó en Francia y después de años de lucha, de experimentos, de grandes sacrificios, fue tomando forma y convirtiéndose en el espectáculo por excelencia. La Casa Pathé presenta a las primeras figuras de la comedia francesa ya en producciones de largo metraje: Grabielle Robinne, Rene Alexandre y Signoret. Las dos primeras forman la ‘pareja ideal’. Una de sus primeras películas que causa sensación en todos los públicos del mundo fue *El Rey del Aire* donde Rene Alexandre, aficionada a la incipiente aviación, se eleva a un aeroplano de tela y madera y, en un acto de valor, levanta el vuelo desde el hipódromo de París, pasa por sobre la ciudad, da la vuelta alrededor de la Torre Eiffel y regresa con la buena suerte de que al aterrizar se rompe el aeroplano y se parte un tobillo, y de aquel accidente surge la pasión frenética de Gabrielle Robinne por su héroe.

La Casa Pathé fue la primera en presentar películas en color. No eran filmadas en color sino en blanco y negro y después por un complicadísimo y costoso sistema se iluminaban a mano, cuadro a cuadro. Como es lógico suponer, los colores se movían sobre las figuras y sobre todo en los pequeños detalles.

El cine italiano ocupa un lugar preponderante en el mundo con sus producciones melodramáticas. Francesca Bertini y Gustavo Serena, forman la pareja de estas

producciones y *Za La Mort*, el gran trágico, se suma a los grandes intérpretes del cine italiano.

Realizan grandes súper-producciones como *Cabiria* con un gran despliegue de extras y escenarios fabulosos. Se proyectaba en cinco noches consecutivas por que era una película en serie y las entradas se vendían por abonos.

El viejo Circo Metropolitano fue de los pioneros en la proyección de películas. En las arenas del circo se colocaban bancos de madera para los asistentes. Una gran pantalla con bordes negros se instalaba sobre la puerta de toriles; la caseta de proyección en la mitad del redondel y la orquesta o banda de viento, en la gradería del fondo.

Los diálogos, explicaciones y monólogos, aparecían en grandes letreros intercalados en la acción.

Tras el telón, tanto en el Circo Metropolitano como en las salas de cine, se colocaba el sonidista para realizar efectos especiales que animaran la proyección. El ruido de los motores de los automóviles como el de los ferrocarriles, se lograba agitando un cilindro de latón relleno en parte con arena tal como una maraca. La asociación de ideas entre la proyección y el efecto producía en los espectadores la sensación de un motor de automóvil o de una locomotora, aunque a la verdad, el ruido era muy diferente. Los disparos se lograban golpeando fuertemente un grueso cable eléctrico contra un tablón. Las detonaciones se oían antes o después de efectuarse el disparo. Los cascos de los caballos, con dos medios cocos, golpeando por las bases, uno contra el otro, y si el caballo o el carruaje iban por un camino de tierra, se intercalaba entre ambos cocos una

cartulina para amortiguar el sonido. Los sonidistas inventaban aparatos para lograr mejores efectos.

Cuando la radio comienza en Caracas, estos aparatos productores de ruidos se utilizan de nuevo. No existían los discos con efectos de sonido y en las comedias había que lograr el ambiente, produciendo los efectos dentro del mismo estudio.

El Circo Metropolitano anunciaba la función de una manera muy propia: la empresa tenía una máquina de vapor para mover la dinamo que generaba la corriente eléctrica para la lámpara del proyector. No utilizaban la luz del alumbrado por ser alterna y los arcos voltaicos trabajan con corriente continua; además, el consumo era muy alto y las líneas de alimentación no tenían la carga suficiente para proveer el consumo requerido.

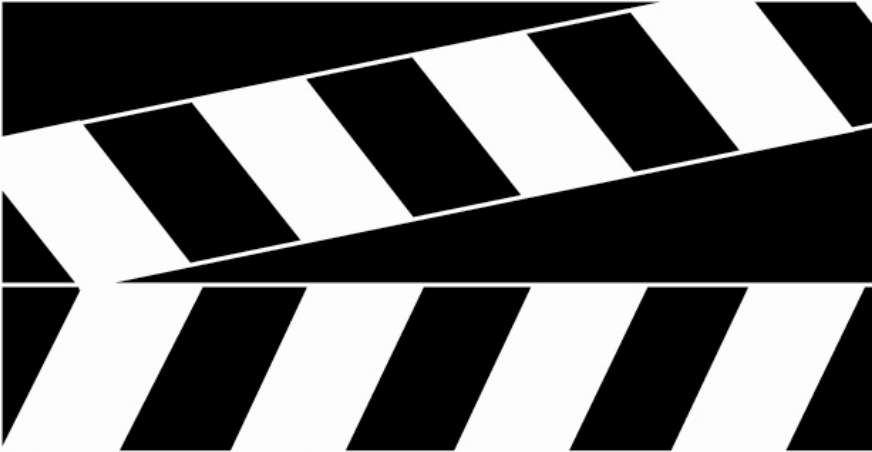
Para anunciar la función de la noche, hacían sonar la sirena de la máquina de vapor que se oía en toda aquella Caracas. Un toque de sirena largo era la primera llamada; dos toques seguidos a un intervalo de veinte minutos del primero, anunciaba la segunda llamada, y por último, tres toques indicaban que la función estaba próxima a comenzar.

La película *El Automóvil Gris* llamó poderosamente la atención. Comenzaba con esta película la interminable serie de producciones con el clima de violencia, el asalto a los bancos y los secuestros de niños para obtener un rescate. Sucedió en París y en pleno día. El ladrón era todo un personaje de grandes sentimientos humanitarios y con el fruto del robo socorría a los pobres, ayudaba a los menesterosos y hacía justicia por cuenta propia. El tema fue después muy especulado en diferentes argumentos.

Los Estados Unidos, años más tarde, toman esa industria en sus manos y nace la gran quimera del celuloide, 'Hollywood', meta obligada para todos los artistas del mundo».

*A Ely, que ama tanto a esta ciudad donde nació y cuya transformación le ha
creado un maravilloso mundo de recuerdos.*

Alfredo Cortina, 1977

	
Escena:	Título:
	SER Y HACER CULTURA
Productor:	☐ Interior ☐ Exterior
Director:	
Cámara:	
Observaciones: _____	

(...) Resulta difícil, si no innecesario, separar los dos aspectos del fenómeno filmico como antitéticos: en cuanto industria y en cuanto expresión cultural de un pueblo.

Realmente ambas situaciones aparecen firmemente unidas, y sólo a niveles de la abstracción para no sé qué fines se suelen distinguir en campos específicos, de ahí el fracaso que observamos en el inicio de nuestro cine nacional

Marcelino Bisbal

Al llegar a Caracas por la carretera vieja de Los Teques, un grupo de músicos los recibió en la entrada de la urbanización Bella Vista con un pasodoble. Tenían 46 días marchando desde Maracaibo y, finalmente, esa tarde del 24 de mayo de 1967, a las 6, llegaron al Congreso Nacional. Los cineastas Julián Perdomo, Arturo Plascencia y Julián Hernández Alemán tenían en sus manos más de 20 mil firmas recogidas con el propósito de respaldar con ellas el primer Proyecto de Ley de Cine Nacional. Una de estas firmas fue la de Arturo Uslar Pietri, quien estampó su rúbrica en la Plaza Bolívar de Caracas cuando los marchantes llegaron a la capital.

Hilarión Cardozo, Amílcar Gómez y José Vargas fueron los tres diputados que recibieron las firmas de los cineastas en las puertas del Palacio Legislativo mientras la misma banda que los acompañaba decidió entonar las notas del *Alma Llanera*. El texto del periodista Ezequiel Díaz Silva de *El Nacional*, reseña, al referirse a lo que expresó el diputado Gómez en aquel momento: “Era la primera vez en la historia política venezolana que el pueblo ejercía el derecho constitucional de presentar un proyecto de

Ley en la forma como lo han hecho los cineastas Perdomo, Plascencia y Hernández Alemán” (1967, p. D-10.).

La Marcha Nacional del Cine, como se le denominó al recorrido hecho por los cineastas, trajo pérdidas y ganancias. Plascencia perdió once kilos desde que comenzó a caminar el 9 de abril de ese mismo año, como él mismo se lo informa a Díaz Silva para la fecha, pero el país se apoderó del triunfo de la primera batalla de una guerra que se ganaría sólo 26 años después.

Conscientes o no de la importancia de su esfuerzo, los cineastas recorrían los primeros pasos de lo que hoy en día la disciplina de la Economía de la Información y Comunicación entiende como la industrialización de los procesos de producción y difusión masiva de informaciones que tienen “(...) eco en el entramado cultural de las sociedades” (Aguirre y cols., 1998, p.15).

Uno de los elementos que determinan este proceso de industrialización de un bien o servicio cultural, como lo es el cine, es precisamente un marco legal. Esto permite proteger a la industria y estimular su permanencia en el mercado cultural nacional, así como también elaborar criterios que permitan orientar las acciones en materia cinematográfica hacia una producción que sea efectivamente valiosa para la sociedad. Así, la presentación de un anteproyecto de ley a las autoridades competentes en la materia, tal y como se hizo en 1967, forma parte de las bases de la industrialización de la cinematografía del país.

La Escuela de Francfort de los años sesenta llamó a los resultados de este proceso de industrialización *Industrias Culturales*, y en el texto *El consumo cultural del venezolano* se presenta la definición que de ellas hace la UNESCO (siglas en inglés de la Organización de la Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura). Según este organismo internacional, se entiende que existe una Industria Cultural “(...) cuando los bienes y servicios culturales se producen, reproducen, conservan y difunden según criterios industriales, es decir, en serie y aplicando una estrategia de tipo económico en vez de perseguir una finalidad de desarrollo cultural” (Aguirre y cols., 1998, p.16).

Cuando se trata de bienes o servicios de tipo cultural, el término industria parece no encajar. Pero dadas las definiciones antes expuestas, se entiende que toda producción cultural es de naturaleza industrial cuando cumple ciertas y determinadas características. Si se considera al cine como un medio de comunicación social (MCS) por la capacidad que tiene de reproducir en grandes cantidades las informaciones que desea difundir y llegar a un público extenso, y que generalmente es heterogéneo, entonces el cine puede ser entendido, en términos generales, como una industria dedicada a comunicar diversos mensajes a la sociedad, tal y como lo son todos los MCS.

Los investigadores Rosa López y Sergio García (1984) dicen que uno de los mensajes que recibe este público heterogéneo desde los MCS es el de la película taquillera, entendida como una que “(...) llega a grandes masas, a públicos heterogéneos a través de mensajes prefabricados que calan bien en mentalidades acríticas e irreflexivas, incapaces de prescindir de las banales estrategias sensacionalistas” (p. 66).

Pero la realidad demuestra que el cine nacional todavía no es capaz de ir a la par con una industria de comunicación como lo es la televisión, por ejemplo; ni es capaz de compararse con una industria cinematográfica como lo es la estadounidense.

Rodolfo Izaguirre resume algunos argumentos que utiliza para explicar por qué, bajo su percepción, en Venezuela es inexistente una industria cinematográfica como tal:

En rigor, no puede afirmarse la existencia de un cine nacional en cuanto a proposiciones formales y argumentales- capaz de traducir los contenidos del país a través de modos propios de producción, estructuras y lenguaje. En todo caso, más que un cine nacional lo que predomina en el país es un negocio cinematográfico de distribución y de exhibición de películas extranjeras y una incesante actividad de producción orientada casi exclusivamente hacia la publicidad. Las dificultades en la distribución y exhibición del producto nacional, dentro y fuera del país, son indicios reveladores y alarmantes de que aún la filmación del cine, en Venezuela, no forma parte de la cultura nacional (Izaguirre, 2002, ¶ 1).

Por su parte, Victoria Urdaneta y Mariela Velásquez (2003), los autores de la tesis de grado *El Séptimo Arte al alcance de tu mano: base de datos de largo metrajes venezolanos*, detallan algunas características que debe poseer el cine nacional para que pueda considerarse industrial y que sirven como complemento a lo que plantea Izaguirre:

Para que el cine sea una Industria Cultural, no sólo debe generar significativas ganancias monetarias, sino todo un sistema económico y social, promover empleos, tener proyección nacional e internacional, manejar suficientes recursos para la investigación cinematográfica y de equipos de filmación, poseer numerosos estudios de filmación con tecnología de punta, impulsar proyectos a gran escala para crear redes de distribuidores de películas y medianas empresas, asegurar la distribución y publicidad de las películas, crear un marco legal de protección a la

industria del cine y asegurar la influencia sobre los campos de la moda, la música y las artes para obtener mayor poder (p.80).

Más adelante, en el mismo trabajo, los autores aseguran que el cine venezolano no es así por diversas causas. Plantean que en primer lugar el producto filmico venezolano posee baja rentabilidad en el país dada la existencia de un mercado interno estrecho (en el estudio realizado en 1997 por el equipo de redacción del texto *El consumo cultural del venezolano* se muestra que el consumo de cine durante los días laborales es de 0%, los fines de semana sólo alcanza el 39% y el 57% de los encuestados nunca va a las salas de exhibición), y el hecho de que no hay una continuidad en la producción. Además, dicen que “cuando sale al mercado un largo metraje nacional éste no cuenta con la suficiente publicidad ni la efectiva distribución, sin contar el tiempo que se mantiene en la cartelera que es mínimo en comparación con los elevados costos que se debe obtener por ello” (Urdaneta y Velásquez, 2003, p.81).

Asimismo, existe el “inconveniente” que tiene que ver con la doble condición del cine: su carácter artístico (séptimo arte) e industrial, lo que hace que su definición sea aún más compleja, y su ubicación dentro de las *Industrias Culturales* sea confusa. En relación con esto Ambreta Marrosu (1988), investigadora dedicada al área cinematográfica, plantea lo siguiente:

(...) El cine en particular presenta una problemática excepcionalmente aguda por haberse afirmado, más allá de su capacidad de reproducir algo, como un arte en el sentido burgués y perviviente del concepto, es decir, inserto en un sistema de valores establecidos. Sistema

de valores que incide en sus características industriales y las modifica, y que a su vez es vulnerado por el sistema industrial de producción (p. 15).

Por lo general se asocia a las industrias de cualquier índole con las sociedades modernas desarrolladas. En este sentido, se alude siempre a la posibilidad de la existencia de grandes industrias modernas en países como Estados Unidos. La relación mercantilista que existe entre los términos industria y cine puede entenderse como sigue:

Tenemos que el Cine es una Industria abastecedora de mercancías demandadas por las sociedades técnicamente desarrolladas, con mayor tiempo libre, concentración urbana extrema, popularización de la fotografía, cultural visual receptiva, etc. A mayor concentración de la población, mayor concentración técnica y financiera, y por lo tanto la Industria Cinematográfica como producto de nuestro tiempo reúne en su seno este trípode de rasgos de la sociedad moderna (Aguirre y Bisbal, 1980, p. 65).

En gran medida, el hecho de que muchos no consideren al cine venezolano como una industria, proviene de la incapacidad de ubicar a la sociedad venezolana dentro de los parámetros de una cultura moderna y plenamente desarrollada como se describe en el texto anterior. Lo que se traduce, inmediatamente, en la imposibilidad de brindarle a la producción nacional la estabilidad que necesita para competir en el mercado local e internacional.

Urdaneta y Velásquez (2003) plantean diversos retos a los cuales se enfrenta la industria cinematográfica nacional, entre ellos el conseguir recursos económicos que

dicen generalmente son escasos en el país o simplemente mal administrados, y también “(...) plantearse una estrategia para incentivar a los ciudadanos” (p.84) a ser más reflexivos y a aceptar su propia cultura a través del film. “El cine debe hacerlo no sólo para hacer caridad social sino para garantizarse un espacio dentro de la cultura, es decir, para llegar a ser y hacer cultura: el primer paso de la industrialización” (p.84), dicen.

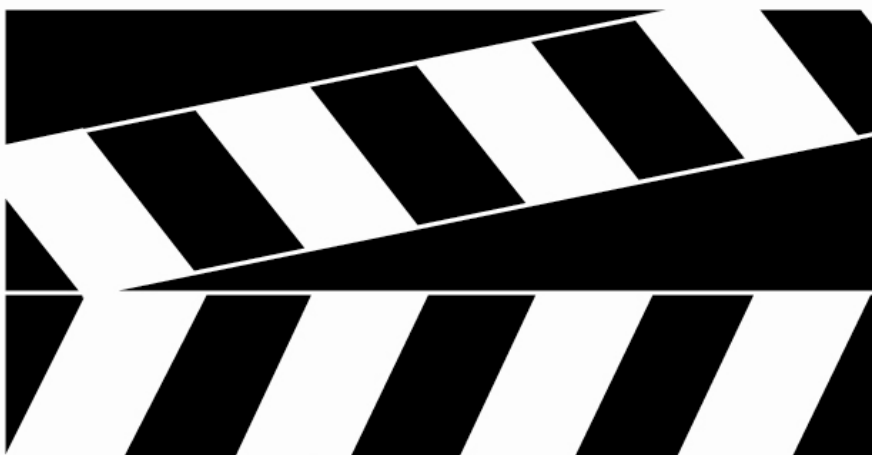
César Miguel Rondón, ganador del Premio ANAC 1997 al mejor guión por la película de Luis Alberto Lamata *Desnudo con naranja* (1996), plantea lo mismo pero en otras palabras cuando dice que una película es realmente parte de la fuerza productiva del país —y por lo tanto meritoria de estudios de tipo económico— cuando logra “(...) convertirse en un aporte efectivo del patrimonio cultural de la población venezolana” (Revista *Comunicación*, 1976, p.8).

El 28 de enero de 2007 el cine venezolano sopló 110 velas. El fotógrafo marabino Manuel Trujillo Durán nunca pensó, en 1897, que el éxito de sus dos primeros trabajos filmados y proyectados en Maracaibo en el Teatro Baralt el 28 de enero de ese año, recordarán ustedes, *Muchachas bañándose en el Lago* y *Un gran especialista sacando muelas en el Hotel Europa*, se extendería hasta el presente.

Sólo un año antes había nacido el cine en el mundo, en la “Ciudad de las Luces” (París, Francia), de manos de los hermanos Lumière, por lo que Venezuela se perfilaba como uno de los primeros países suramericanos en exhibir cine. Pero no era cualquier cine, éste cine era diferente: era uno hecho *dentro* de su propio territorio y por manos no menos criollas que este suelo que lo vio nacer.

En la revista *Objeto Visual* dice que los largo metrajes venezolanos son una obra cinematográfica realizada por cineastas venezolanos o extranjeros siempre que “(...) constituyan representaciones directas de la vida material, social y/o cultural de la nación venezolana” (Acosta, J.M. y Marrosu, A., 1997, p.170).

Pero para que los habitantes del país pudieran ir a ver una película que se llame *nacional*, con cotufas y refrescos, el cine venezolano no sólo tuvo que luchar contra varios villanos que se interpusieron en su camino, sino también enamorarse de la doncella y buscar un final que no siempre resultaba de cuento o sueño de hadas.



Escena:

Título:

02

**ACTOR PRINCIPAL:
¿EL ESTADO?**

Productor:

Director:

Cámara:

☐

Interior

☐

Exterior

Observaciones:

*Donde hay poder y recursos siempre hay posibilidad de que ocurra una perversión de
las buenas intenciones*

Teresa Zóttola

La mayoría de la tecnología de comunicación que se conoce hoy en día tiene sus orígenes en las necesidades de comunicación que se generaron durante las primeras guerras del mundo contemporáneo. Los gobiernos involucrados en la Primera y Segunda Guerra Mundial invirtieron grandes sumas de dinero en el desarrollo de tecnologías para el provecho de sus naciones. El cine venezolano pudiera ubicarse en un paralelismo semejante.

Desde que Juan Vicente Gómez y su hermano Efraín abrieron los Laboratorios Nacionales o Maracay Films en la Ciudad Jardín en 1929, el Gobierno Nacional ha estado involucrado no sólo en los aportes para infraestructura, sino en general, en toda la actividad cinematográfica, sobre todo para el financiamiento de su producción. A la muerte del caudillo decimonónico quien, pese a varios alzamientos, había mantenido al país en silencio por 27 años (coincidentalmente, dos años después de la muerte del dictador, en 1937, se estrena el primer film sonoro de Venezuela: *Toboga*, de Fini Veracochea), aparece en el tapete cinematográfico nacional Estudios Ávila, fundada por Rómulo Betancourt durante su periodo presidencial, hasta que es sustituida por su sucesora: Bolívar Films, registrada como compañía anónima el 14 de octubre de 1943.

El ex empresario de espectáculos, dramaturgo y comerciante, Luis Guillermo Villegas Blanco, director de la nueva empresa, continúa la labor de Estudios Ávila en la producción de corto metrajes de propaganda gubernamental sobre asuntos oficiales, turísticos o deportivos. Luego, en 1944 Bolívar Films abre un contrato con ARS Publicidad, la primera empresa de publicidad del país fundada en 1938. Con esto se da inicio a una etapa de dependencia bilateral característica de la actividad cinematográfica de ese tiempo: por una parte subordinada por los “encargos” oficiales y, por la otra, por el creciente sometimiento a los trabajos publicitarios que, dada la escasez de producción de largo metrajes y otros trabajos de corte independiente, era lo que mantenía viva a la incipiente industria del séptimo arte.

Es por eso que al cine de aquella época, e incluso con algunos ejemplos más contemporáneos, se le conoce como “el cine de encargo”, aquellas producciones cuyo fin, según Marrosu (1997) “(...) no es el beneficio proveniente de la propia actividad, sino un beneficio mediato, político en el caso del gobierno y económico en el caso del comercio, para el cual se paga” (p.40).

Bolívar Films —y su predecesora Estudios Ávila—, asegura la misma autora, es ejemplo del paradigma de este periodo, el de la doble dependencia del cine venezolano al Estado y a la publicidad como fuentes económicas. No por ello omitiendo la formación de una base técnica, tanto en sentido mecánico como expresivo, que se logró gracias a esta doble subordinación en los comienzos de la industria en cuestión. En muchos aspectos el Estado ha sido el actor principal de una película particularmente

confusa como lo es la del cine nacional. Un actor que, por lo demás, carece de una formación actoral indispensable para una interpretación memorable.

Entrada la década de los años sesenta y en el transcurso de la siguiente, la situación de dependencia no había desaparecido. “Como nunca la producción cinematográfica se basaba en el encargo publicitario y gubernamental, y las necesidades promocionales del régimen reavivaron incluso la producción oficial directa, principalmente a través de la Oficina Central de Información” (Marrosu, 1997, p.43). Más adelante, la misma autora reconoce que el estallido de la producción cinematográfica de esos años se debe, principalmente, a “(...) los créditos preferenciales de la erogación estatal” (1997, p.44) y a la facilidad con la que, gracias a esto, las empresas privadas se decidían a invertir en el cine nacional como complemento al presupuesto de producción.

Marrosu (1988) explica que mientras se gestaba en Venezuela, en esa época, un ambiente volcado hacia las reivindicaciones sociales nacidas en el seno de una Cuba revolucionaria, el cine nacional se caracterizaba por una nunca antes vista producción de lo que la autora llama, y con razón lleno de paradojas, “corto metrajes *independientes*”. A saber, una producción que exploraba la realidad nacional, el planteamiento político de la liberación latinoamericana, y dejando poco espacio para el mensaje institucional, a pesar de que era financiado, precisamente, con ese capital.

(...) Lo más relevante del periodo (1966-1973) fue, paradójicamente, que la *conditio sine qua non* de la ‘independencia’ de ese nuevo cine fuera justamente la existencia de la producción institucional. En forma aún más clara y marcada que en los tiempos de los Laboratorios Nacionales, las instalaciones y los programas oficiales permitían la aparición misma de un cine venezolano (p.39).

Sin embargo, la dependencia del cine nacional a la política crediticia del Estado no ha sino influido radicalmente en la inestabilidad de la producción nacional, como se ha explicado hasta ahora, y ha llevado a la actividad cinematográfica a la realización de coproducciones que tampoco dejan huella en las salas de cine del país por la inexistencia en unas épocas, e ineficiencia en otras, de las políticas de distribución y exhibición del producto nacional que están generalmente a favor de las producciones estadounidenses. Pareciera entonces que la actividad cinematográfica nacional sobrevive sólo si, a duras penas, se adapta y desenvuelve dentro del “sistema” apadrinador del Estado y además con la relativa ayuda del capital privado —porque de otra manera no sería suficiente el aporte de los créditos que se otorgan—.

Se dice que el aporte privado es relativo porque, como se ha explicado, la actividad cinematográfica nacional dista, en opinión de muchos, de ser una real actividad industrial. Y, por ende, han sido y siguen siendo pocas las empresas que se arriesgan a financiar o a invertir en una actividad que es poco rentable e inestable, por lo demás.

Marrosu (1997) resume la situación de la producción nacional, en relación con su situación dentro o fuera de este “sistema”, en los siguientes términos:

No hay dudas de que, actualmente, esta alternativa —la de existir a expensas de la propia actividad y no dependiente del sistema— ha desaparecido, pues fuera del sistema no hay nada y todo está dentro del sistema. Han desaparecido ambivalencias y polémicas pero el cine está dentro del sistema como un outsider, arrancando una y otra vez un pequeño espacio, perdiéndolo y volviendo a entrar, sin lograr una posición permanente y realmente integrada a ese sistema (p.46).

El dilema no es la dependencia *per se* de la actividad cinematográfica nacional a la ayuda del Estado y la publicidad. Los problemas son otros y diversos: que el financiamiento no es eficaz y sostenido, que hasta la promulgación de la Ley no existía en el país protección legal y financiera para la producción, que incluso luego de su aprobación poco se ha hecho por parte del propio Estado para cumplir con las normas, que el cine en Venezuela no es rentable en términos de ingresos de taquilla por lo que la actividad cinematográfica no puede mantenerse por ella misma, que a raíz de esto existen pocas otras alternativas de financiamiento, que las empresas privadas son celosas para la inversión, que todavía no existe en el país un reglamento que apoye la Ley... Pero a pesar de todo esto, el Estado permitió, luego de 1975, una producción inestable aunque relativamente continua, y lo sigue haciendo.

Claudia Nazoa, presidenta de Caveprol dice que la participación del Estado en materia cinematográfica se hace imprescindible a través de los financiamientos públicos. “Sin financiamientos estatales no habría cinematografía ni siquiera en Europa. Solamente los americanos, que tienen al mundo por mercado y a la población mundial como público cautivo, pueden darse el lujo de no pedirle dinero al estado (...). El Estado tiene el deber de propiciar los cines nacionales por su altísimo valor cultural” (Comunicación personal, correo-e, mayo 16, 2007).

Toda política cinematográfica exitosa, en el país que sea, es una mesa de tres patas: créditos a la producción, incentivos a la producción y protección efectiva del producto nacional con una legislación que le asegure una cuota en las pantallas nacionales. Si una de las patas falla, no has hecho nada. No basta con que los gobiernos den dinero para hacer películas, como los mercados casi siempre son pequeños deben dársele incentivos fiscales y de otro tipo, que no son otra cosa que subsidios

directos al productor para que recupere su elevada inversión, y si no tienes aseguradas las pantallas de tu mercado natural, que es tu país, para nada te dieron parte del dinero necesario para hacer la película (Comunicación personal, correo-e, mayo 16, 2007).

Ejemplos de industrias cinematográficas que reciben patrocinio o apoyo financiero del Estado son, entre muchas otras, las de España y Francia. Para el caso de España, en el 2003, se produjeron un total de 110 largo metrajes (entre películas españolas y coproducciones) y se estrenaron en el mismo año 108 títulos españoles (Fernández y Prieto, 2004). En Venezuela sólo se estrenó una película venezolana ese año: *Sangrador*, de Leonardo Enríquez.

Para la misma fecha, la principal fuente de financiamiento de la industria cinematográfica española corrió por cuenta de los fondos mismos de las productoras, con una participación del 43%, luego le siguieron los aportes de los fondos televisivos con 24% (las cadenas de televisión españolas están obligadas a invertir el 5% de sus ingresos netos en la cinematografía del país), y en tercer lugar se ubican las ayudas públicas con 16% de participación (Fernández y Prieto, 2004).

Entre estas últimas, las ayudas estatales, destacan las de siguiente formato: las ayudas a proyectos de películas con características especiales o de nuevos realizadores, las que permiten el acceso a créditos según el convenio firmado en 2001 entre el Instituto de Crédito Oficial y el Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales y las ayudas a amortización de las películas que consisten en una subvención igual a un determinado porcentaje de la recaudación en taquilla.

En el 2003 la ayuda estatal a la industria cinematográfica española alcanzó los 59,7 millones de euros de los cuales 96,5% (57,6 millones de euros) se destinaron a financiar la producción de largo metrajes (Fernández y Prieto, 2004); es decir, aproximadamente 165 millardos de bolívares (a un cambio igual a Bs. 2.734,58 por cada euro). El presupuesto del CNAC para ese mismo año, a precios constantes, fue de 3.135 millones de bolívares (Guzmán, 2004, p.123): 52 veces menos de lo que invirtió España.

En el caso de Francia, en el 2003, se produjeron 212 películas de las cuales 105 son totalmente francesas y la inversión del Estado francés, a través del *Centre National de la Cinématographie* (CNC), para largo metrajes fue de 789 millones de euros (Centre National de la Cinématographie, 2006), que se traduce en una inversión de más de 2 billones de bolívares (Bs. 2.157.587.565.000 aproximadamente, a un cambio igual a Bs. 2.734,58 por cada euro); es decir, el CNAC invirtió en cine 688 veces menos de lo que invirtió Francia para el 2003. La industria cinematográfica francesa es la segunda más grande de Occidente, luego de la de Estados Unidos.

En la síntesis del programa de gobierno de Luis Herrera Campins (1978), éste expresó que el Estado debe encargarse de otorgar créditos acordes con la realidad económica cinematográfica, de la apertura de escuelas nacionales de cine y en general de defender en la práctica la distribución y exhibición de las producciones nacionales, entre otras cosas relacionadas con el tema cinematográfico. Pero entre 1977 y 1978, según datos de la entonces Dirección de Cine del Ministerio de Fomento se exhibieron en Venezuela 581 películas, de las cuales sólo 12 eran venezolanas y del resto, 232 fueron importadas de Estados Unidos (Roffé, 1997).

Entrada la década de los ochenta, la situación entre los cineastas y el Estado se volvía de nuevo compleja. Los modestos favores del Estado para con el creador cinematográfico se entregaban “(...) de acuerdo al estilo arbitrario del clientelismo, la beneficencia y probablemente esa particular forma de ilegalidad que reúne en una bruma ideológica conceptos tan dispares como el amiguismo y la ‘expropiación revolucionaria’” (Marrosu, 1988, p.41). Bien lo detalla de nuevo Marrosu cuando de forma un tanto extensa sostiene lo siguiente:

En cuanto al Estado, no sólo los cineastas recelaban en él la defensa de su libertad de creación, sino que la inestabilidad de sus estructuras y la labilidad de sus compromisos, librados a las mudanzas de partidos y camarillas, sólo ofrecían una que otra posibilidad de otorgamientos a fondo más o menos perdido. La incapacidad gubernamental de establecer políticas era particularmente evidente en el campo cultural, donde a diferencia del campo económico faltaban los sectores sociales de poder suficiente como para imponer sus propios intereses, determinando finalmente las decisiones oficiales. La autogestión del cineasta parecía indispensable también, en todo caso, a causa de la mentalidad retrógrada tanto de la clase capitalista como de la clase política, temerosas de la menor adecuación de los mensajes a la realidad del país y apegadas a la idea de que la expresión cultural que rebase los límites de la conformidad obsequiosa a una imagen salvadora del poder y beatífica del pueblo constituya una grave amenaza a la ideología del ‘orden y progreso’, y por ende a su seguridad. El único argumento que podía ampliar el horizonte atrayendo el capital hacia el cine, conquistando así el beneplácito gubernamental, podía ser la ganancia económica. El objetivo comercial, en consecuencia, se planteaba a los cineastas con la misma fuerza que su deseo de expresión, y coincidía, aunque ambiguamente, con su aspiración a comunicar (1988, p.43).

La figura del Estado es fundamental para cualquier industria nacional, pues permite asegurar la existencia misma de esta última través de la ayuda económica, y le

ofrece la protección legal que necesita para sostener una producción acorde con las necesidades de la sociedad. Sirve de árbitro entre los distintos intereses que giran en torno a la industria, de manera que todos puedan ganar y enfocar sus energías a la producción de bienes o servicios que sean disfrutables por el colectivo y beneficiosas para el país, en cualquier ámbito.

Lucián y cols. (1989) aseguran que la acción del Estado “(...) debe limitarse a poner orden en el mercado consolidando la producción independiente, es decir, aquella realizada por empresas y/o individuos no ligados a los intereses de la distribución-importación, y limitando (no suprimiendo) las importaciones (...)” (p.193).

Sin embargo, no se puede pasar por alto lo siguiente:

No hay indicios que determinen de forma cierta si la condición del Estado como garante del acceso a la cultura y principal financista de la producción artística nacional determinó el establecimiento de una estética particular o el privilegio de determinado discurso sobre algún valor específico [el crítico de cine Alfonso Molina asegura que desde la creación del CNAC el financiamiento público de una obra cinematográfica generalmente no ha devenido en un condicionamiento de la temática del trabajo]¹. El enfoque difusionista, predominante en la planificación de la gestión cultural estableció una relación que devino en clientelar entre la administración cultural y los artistas por la vía de los subsidios culturales (Delgado-Flores, 2005, p.69).

Como se puede observar, el cineasta venezolano ha tenido que dedicar gran parte de su tiempo a la búsqueda de financiamiento para llevar a realización sus proyectos.

Lucián (1989b) asegura que:

¹ Nota de la redacción.

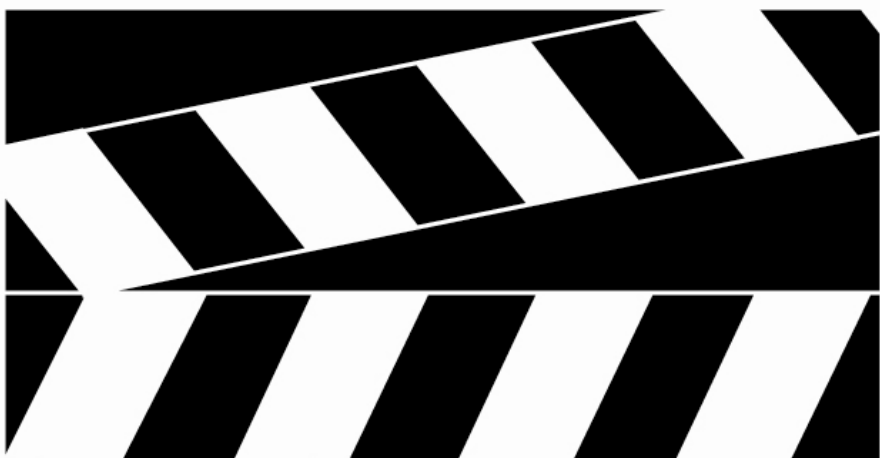
Es sintomático, pues, para el desarrollo de una disciplina, el que sus creadores deban invertir el mayor porcentaje de su tiempo productivo a actividades ‘ajenas’ al propio acto creativo, a la creación misma, a la reflexión sobre los diversos procedimientos expresivos necesarios para comunicar sus ideas, sensaciones, puntos de vista, gustos (p.24).

En *El escándalo* (1987) de Carlos Oteyza la relación entre la pareja protagonista era una que con el tiempo pasó de amor a odio. Así también ha sido la relación del cine venezolano con el Estado. Unas veces enamorados, otras veces todo lo contrario, la reciprocidad entre ambos ha pasado por altos y bajos a lo largo de los 110 años de cine nacional. Pero como en todas las industrias cinematográficas del mundo, exceptuando evidentemente la estadounidense, mal que bien, siempre ha existido.

El Estado fue por muchos años, para la vida del cine venezolano, como su corazón mismo, y sigue siéndolo en la gran mayoría de los casos, aunque muchas películas nacionales han optado por corazones artificiales financiados con capital privado como única manera de sobrevivir al destierro del que han sido sujetos. Desde el otorgamiento de créditos para la producción, hasta la aprobación de diversos instrumentos legales para la protección de la actividad cinematográfica, el Estado siempre ha estado y debe estar presente en nuestro cine.

En este sentido Francisco Tremontti (1980) afirma que el Estado venezolano ha sido el “(...) principal propulsor económico” (p.23) del cine nacional, permitiéndole ubicarse dentro del espectro industrial-cultural del país. Más adelante el mismo autor agrega que el Estado venezolano “(...) es el único que puede afianzar la endeble

estructura de la Industria Cinematográfica Nacional (...); es el que tiene la última palabra” (p.25).



Escena:	Título:	
03	LA RACIONALIZACIÓN DE LA ACCIÓN ESTATAL	
Productor:	☐ Interior ☐ Exterior	
Director:		
Cámara:		
Observaciones: _____		

La postulación de la necesidad de una política es equivalente al planteamiento de una reforma social, y no de una revolución. Esta última significaría cambiar el Estado, cambiar la sociedad y cambiar las relaciones entre los hombres. La proposición de políticas constituye, pues, una transición entre lo factible y lo deseable

Oswaldo Capriles Arias

Tener la última palabra en materias tan delicadas como las culturales puede ser “un arma de doble filo”, por lo menos así lo cree Franco De Peña, director, entre otras obras, de la galardonada ópera prima *Amor en concreto* (2003). Este cineasta ha sido, además, director, productor y guionista de dos trabajos de ficción: *Mi nombre es Justine* (2005) y *El porvenir de una ilusión* (1997), un documental: *Quizás es pecado cuando rezo* (1993) y tres corto metrajes: *Mi primer intento* (1991), *No apaguen la luz* (1992) y *Sombras* (1993), trabajos todos financiados con capital extranjero.

Peña, iniciador de una tormenta surgida en el seno de la actividad cinematográfica nacional a finales de 2006, tiene una extensa trayectoria en el área cinematográfica, lo que le ha permitido culminar los proyectos con los que ha soñado siempre, superando las dificultades que Estado venezolano le ha puesto en su camino. Criticado por su falta de humildad, es ejemplo, sin embargo, de un gremio que no se mantiene inerme ante las dificultades. Cuando se le pregunta por qué nunca ha recibido financiamiento del Estado venezolano, responde: “Porque siempre me la negaron a pesar de mis premios y mi trayectoria, son las ironías del Estado” (Comunicación personal, febrero 22, 2007).

Quizá no necesariamente ironías. En un Estado, las políticas públicas que se gestionan en cualquiera de sus dependencias o instituciones dependen del régimen social imperante en las que se ejecuten, en un periodo determinado. Es este régimen el que delinea los campos de acción de las políticas públicas y los límites que existen entre éstas y la actividad de capital privado y de otra naturaleza. Y dentro de esta realidad, las actividades culturales generalmente son utilizadas como lo fue Martín en las últimas escenas del largo metraje *Los criminales* (1992), de Clemente de la Cerda: como un instrumento para la defensa de los propios intereses de quienes ostentan el poder. Aquí entra entonces, a la escena y a la palestra pública, la libertad de creación del artista.

Oswaldo Capriles (1989) hace mención de este último aspecto asegurando que “(...) no resulta fácil conjugar la ‘acción estatal’ con la salvaguarda de una ‘comunicación primigenia’, alternativa o espontánea, concientizadora, horizontal, etcétera (...)” (p.18).

Y aunque parezca un poco fuera de tiempo, la discusión que puede generarse al respecto pareciera que no arrastrara a otro tema sino el de la ideología. Gustavo Hernández (1988) recuerda que “el enfoque marxista designa por ideología aquellas formas de conciencia social o sistemas de representaciones dominantes que corresponden a los intereses del sector dominante” (p.59).

Bien sea en un sistema capitalista al mejor estilo *western*, o en un régimen de corte socialista, las *Industrias Culturales*, siguiendo un sentido ideológico, juegan un papel fundamental como legitimadoras de las diversas estructuras de poder, dentro y fuera de

sus propias estructuras sociales. Aquí entra en juego el término de la *plusvalía ideológica* acuñado por Ludovico Silva, también traído a colación por Hernández, entendiendo por éste la manera como el pensamiento y la conducta del ser humano se adhieren a o se condicionan por los intereses del régimen dominante.

En consecuencia, las *Industrias Culturales* sirven como promotoras “(...) de la plusvalía ideológica, la cual dispone como función axial alienar o sintonizar en forma sutil, el pensamiento del hombre de acuerdo a las escalas de valores dominantes que estén en boga” (Hernández, 1988, p.62.).

Manuel Alcalá (1984) dice que el panorama desolador del cine nacional,

(...) se ve todavía agravado por otros elementos típicos del continente. Nos referimos en algunos países a las dictaduras militares y a las censuras impuestas por sus respectivos regímenes. Así ha ocurrido, por ejemplo, en Argentina, Chile y Brasil, donde ha imperado o impera todavía una exagerada intervención estatal con esenciales limitaciones de la libertad expresiva (p.57).

Marcelino Bisbal (2006) trae al tapete al brasileño Renato Ortiz, quien dice que los intelectuales del gobierno de Getulio Vargas afirmaban que los medios de comunicación social no debían “(...) pensarse como simples medios de diversión sino como verdaderas armas políticas sometidas al control de la razón del Estado” (p.62).

En relación con esto, Hernández (1988) expone otro ejemplo: cuando Alemania se acercaba a la derrota de la Primera Guerra Mundial, su industria cinematográfica U.F.A

invirtió grandes sumas de dinero en la realización de dramas y melodramas de corte militar en los que se sugería la intervención de los hombres espectadores en la guerra, mostrando ficciones en las que los soldados británicos se rendían ante las tropas alemanas. En la realidad miles de soldados germanos caían prisioneros por sus enemigos (de este tipo de situaciones se discute más adelante). “Esto indica entonces que el poder político alemán no dejó al margen al cine. Sabían que para llevar a cabo sus objetivos propagandísticos de orden bélico, este medio era el indicado para persuadir a las masas” (p.63).

En ese sentido, Marrosu (1988) explica que la variedad de actividades humanas está inserta en una sociedad determinada por las leyes del capital monopolista y se encuentra sometida a ellas, a tal punto de que es canalizada en función de la sobrevivencia o el fortalecimiento del régimen imperante, incluyendo sus contradicciones. Lo que quiere decir que, al igual que un gran número de otras actividades, también las de corte cultural son utilizadas para el mantenimiento del *statu quo* de las sociedades que, a su vez, están determinadas por las leyes del régimen social en las que se gestionan. Las actividades culturales entonces sirven como instrumentos para la continuidad de la realidad imperante, y siempre que ésta última sufra modificaciones, también las actividades culturales lo sufrirán.

Pero en los años setenta se llevó a cabo una discusión sobre

(...) la necesidad de idear y poner en marcha políticas públicas — en coordinación con las corporaciones privadas y el tercer sector— cuyos objetivos contemplasen la preservación de la diversidad cultural y el intercambio de flujos de información libres y equilibrados entre las

distintas culturas del mundo y, también, entre las diferentes regiones que conforman cada Estado-nación (Albornoz, 2005, p.133).

Una reunión de expertos en París, en julio de 1972, otra en Bogotá en julio de 1974, la preparatoria de la Conferencia de Costa Rica, otra reunión de expertos en Quito en junio de 1975 y la Conferencia Intergubernamental de San José de Costa Rica en julio de 1976, sirvieron como escenarios para esta discusión que no buscaba otra cosa que denunciar la ausencia de políticas públicas en materia de comunicación y cultura, y la necesidad de éstas en países que tradicionalmente presentaban una incoherencia al respecto.

Por lo tanto, se hacía necesario generar una definición de políticas públicas en materias culturales y comunicacionales teniendo como base la relación misma existente entre cultura y comunicación (no información, pues éste término no involucra la noción de ideología como sí lo hace el de cultura, y no se puede entender a ésta última sin el elemento ideológico como su esencia, y sin el de comunicación como su principal axioma), entendiendo a estos términos como partes fundamentales de los procesos socioculturales propios de una determinada región. Incluso, Carlos Delgado-Flores (2005) explica que, en este caso, el objeto de las políticas es la propia cultura, pues la gestión pública actúa tomando como base estas políticas culturales.

¿Y dónde entra el cine en toda esta discusión sobre los términos comunicación, cultura e ideología? Es importante recordar de nuevo que el cine es un medio de comunicación social de masas y está inscrito, independientemente de las excepciones, en

el término de las *Industrias Culturales*. Oscar Lucién (1989a) toma como referencia al crítico y cineasta francés Jean-Patrick Lebel para explicar que el cine no es ideológico en sí mismo, sino que su función ideológica depende de su utilización histórica y de la propuesta ideológica en la cual se encuentra. El propio quehacer cinematográfico constituye “(...) una manifestación y un proceso de elaboración de lo ideológico” (p.63).

Capriles (1989) presenta entonces una definición de políticas de comunicación basada en la relación antes mencionada entre los términos cultura y comunicación:

Un conjunto explícito, sistemático y orgánico de principios y normas, organización, acción, control, evaluación y corrección, destinado a encauzar coherentemente las actividades del Estado hacia el mejor aprovechamiento social de los procesos, sistemas y formas de comunicación, en especial de los medios de difusión masiva [como lo es el cine]² y de los grandes sistemas de información, en el marco de una peculiar conformación política y de acuerdo a un determinado modelo de desarrollo económico-social (p.22).

El catedrático de la Universidad Panteón-Sorbona de París Augustin Girard (1982) define a las políticas culturales como aquellas de “(...) ampliación del acceso del público a la cultura: democratización y descentralización son los dos lemas por doquier, allí donde los poderes públicos despliegan un esfuerzo explícito en ese sentido” (p.26).

Teniendo en cuenta el concepto de Capriles se logró entonces develar las contradicciones existentes en los Estados autoproclamados como progresistas y defensores del desarrollo, en relación con “(...) las prácticas viciosas y arraigadas por

² Nota de la redacción.

las que se abandonaba todo intento cultural, educativo o formativo de la comunicación (...) a favor de los intereses privados (...)” (Capriles, 1989, p.23).

Además, las discusiones sobre las políticas públicas en materia de comunicación y cultura en América Latina llevaron a entender que ninguna política pública es viable sin una debida proclamación formal, a saber, sin ser transmitidas a través de las leyes o reglamentos respectivos, así como también sin una organicidad y coherencia tanto entre ellas mismas como con la estructura administrativa o modelo político del sistema de gobierno involucrado.

Albert Einstein, sin embargo, tenía una visión muy clara sobre el concepto de libertad, decía lo siguiente:

Para que exista libertad deben darse situaciones sociales tales que la persona pueda exponer sus opiniones y afirmaciones relativas a asuntos de todo tipo sin correr riesgo alguno. La libertad de expresión no está asegurada por la mera existencia de las leyes, sólo una sociedad con espíritu de tolerancia permite que un individuo exprese, sin peligro, su pensamiento (Hernández, 2006, p.28).

De la misma manera se entendía que mientras el sujeto activo de las políticas públicas es el Estado, entendido como el conjunto de poderes que asumen la representación de la sociedad con la finalidad de gestionar las actividades propias de cada ámbito de su competencia, el sujeto pasivo de dichas políticas venía a ser la propia colectividad, y ésta debía incorporarse a los procesos de formulación y ejecución de esas políticas a través de mecanismos de participación (posibilidad de tomar parte activa en la

toma de decisiones políticas relativas a la comunicación social) que complementasen las actividades de las instituciones involucradas en todo el proceso. Capriles asegura en este sentido que “el proceso de formulación y eventual ejecución de políticas es simplemente un proceso de racionalización de la acción estatal y de la organización social” (1989, p.25).

Y, si se garantizaba el acceso (recibimiento en igualdad de condiciones de todos los mensajes masivos vinculados por todos los medios de comunicación) y la participación del sujeto pasivo a las políticas de comunicación, entonces se estaba ante un modelo político de corte democrático que tomaba en cuenta el criterio de interacción humana propia de los procesos comunicacionales como base para la implementación de posibilidades de participación y, además, entendía que las políticas nacionales de comunicación debían “(...) estar orientadas hacia la obtención de una autonomía cultural de la sociedad; ello quiere decir que se garantice la libre producción, circulación e intercambio del sentido social”(Capriles, 1989, p.27).

Si no (en países donde imperan regímenes políticos un tanto mas autoritarios), entonces las políticas nacionales de comunicación constituían “(...) una manifestación más del estatismo como forma específica del dominio interno” (Capriles, 1989, p.33). En relación con esto, en el discurso del presidente de la ANAC para el acto de instalación del Congreso ANAC '88, el arquitecto Julio A. Sosa, dice lo siguiente:

En ese contexto es que se hace urgente, ya que siempre fue importante, el ordenamiento del quehacer cultural; lo contrario sería iniciar el camino de regreso hacia el siglo XIX. Estamos convencidos de

la necesidad de que el Estado asuma su rol regulador de una forma pluralista, democrática y participativa (Luci3n y cols., 1989, p.197).

Seg3n Hern3ndez, las posibilidades reales de participaci3n que tienen las sociedades en la elaboraci3n y gesti3n de las pol3ticas p3blicas, en este caso de aquellas referidas a los 3mbitos culturales y comunicacionales, depende principalmente de la forma en la que el Gobierno, a saber, el poder Ejecutivo Nacional, se deslinda de los dem3s poderes conformadores del Estado y “(...) suscribe, sin cuestionamiento alguno, las directrices del primer magistrado” (2006, p.23). As3 pueden diferenciarse los Estados presidencialistas, paternalistas y clientelares, de aquellos genuinamente democr3ticos.

Ahora bien, indistintamente de los modelos pol3ticos y de sus respectivas y consecuentes pol3ticas p3blicas, es cierto que como se habla de ideolog3a dentro del sistema simb3lico-cultural de las sociedades, se entiende que los mensajes producidos por los representantes del *statu quo* suponen una intervenci3n de la realidad de acuerdo a una cierta l3gica que no necesariamente es un reflejo de la realidad social, como lo explica Ortiz: “(...) Hay un lapso entre el discurso y la realidad, entre la intenci3n y la realizaci3n” (Bisbal, 2006, p.62).

Es decir, las pol3ticas p3blicas en materia de comunicaci3n y cultura pueden, en determinadas circunstancias, reflejar una realidad social fabricada por los cineastas, en este caso, y que, dependientes del favor de los Estados, servir3an, como ya se ha dicho, de legitimadoras de los intereses dominantes.

Las políticas culturales tratan, no sólo de la gestión pública en materias de cultura, sino también de los propios contenidos de estas gestiones políticas que tiene el Estado, pues finalmente éstas inciden directamente en la noción de la realidad que tienen los ciudadanos afectados directamente por ellas, como lo afirma Delgado-Flores (2005).

Toda esta discusión sobre las políticas culturales y comunicaciones que se llevó a cabo principalmente en los años setenta planteaba que hasta ese momento esas políticas actuaban en dos órdenes: “Por una parte se concentraron en formar la sensibilidad de un conjunto de élites modernas para el país, preparándolas para la administración del Estado y la consolidación de sus cuotas de poder (...)”(Delgado-Flores, 2005, p.68), y por otro lado desarrollaban programas para la formación y preservación del patrimonio cultural.

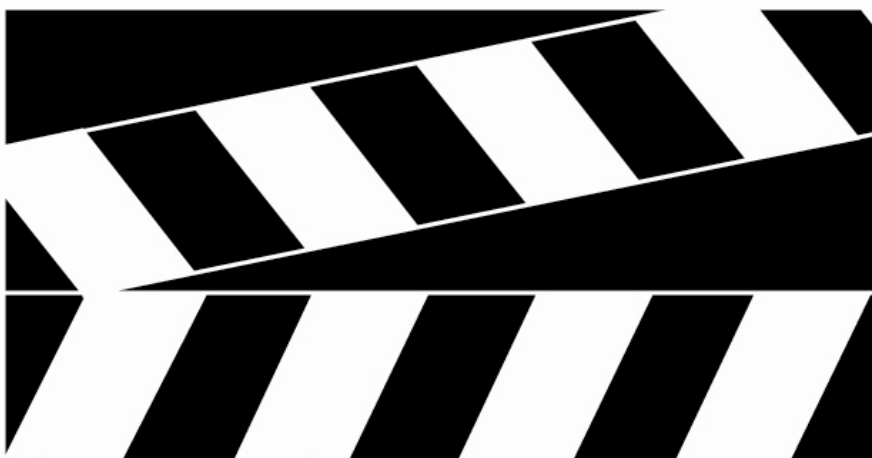
Luis Albornoz amplía esta idea cuando, citando a Octavio Getino dice que las políticas públicas deben estar orientadas no sólo al crecimiento cuantitativo de las *Industrias Culturales* sino también al mejoramiento cualitativo de los contenidos de éstas. Luego, el mismo Albornoz (2005) agrega la idea de que unas renovadas políticas deben abandonar la concepción tradicionalista que se tiene del rol de las políticas públicas como preservadoras del patrimonio nacional, y optar por propiciar la generación de unas políticas “(...) capaces de articular cuatro niveles de toma de decisiones: el internacional, el nacional, el regional y el local; y tres ámbitos específicos de actuación: el educativo, el info-comunicacional y el industrial-tecnológico” (p.133).

Por esta razón, las discusiones se proponían la tarea de revelar el verdadero aporte que una política pública en materia cultural y comunicacional legaba a la sociedad en la que se gestionaba: no era el de aportar un porcentaje, aunque reducido, al Producto Interno Bruto para así legitimar la inversión del Estado en la cultura o el de procurar la preservación del patrimonio nacional, el aporte residía en un fin un tanto más idealista o utópico si se quiere.

El principal fin de una política cultural es, sin duda, combatir la ignorancia, propiciar el desarrollo humano, inducir a la cohesión social, derrocar el racismo, abatir la exclusión, defender el derecho a las diferencias así como instituir la convivencia, preservar nuestro patrimonio, difundir y alentar los procesos, bienes y servicios culturales; vitalizar la autoestima, tomar conciencia de quiénes somos, lograr la plena libertad para vivir lo que aspiramos ser (Delgado-Flores, 2005, p.70).

Según Hernández (1991), la falta de coherencia gubernamental en materia de políticas públicas es la causante de las irregularidades cinematográficas del país:

La voluble situación del cine se debe a las obtusas e improvisadas políticas que los gobiernos de turno han destinado a nuestra cinematografía. Políticas que se caracterizan fundamentalmente por ser expresión de la incoherencia y por carecer de un proyecto que responda a los retos del cine nacional frente a la crisis económica desatada después del Viernes Negro. Pero, ¿qué se le puede exigir a un Estado que en su curso democrático ha denotado signos de arbitrariedad y desidia en lo atinente a macro-políticas efectivas dirigidas al sector cultural? (p. 138).

	
Escena:	Título:
04	LA METAMORFOSIS
Productor:	☐ Interior ☐ Exterior
Director:	
Cámara:	
Observaciones:	

Venezuela, como país Latinoamericano, precisa reencontrarse con su identidad nacional.

En este sentido, el cine, entre otras manifestaciones culturales, debe nutrirse de nuestra herencia popular como única alternativa para combatir los efectos del neo-colonialismo cultural que ha pretendido destruir nuestra autenticidad

Javier Conde y Jorge Villalba

José y Micaela, los personajes del largo metraje *Carmen la que contaba 16 años* (1978) de Román Chalbaud?, tenían una relación bastante estable, incluso estaban por casarse. Todo esto cambió cuando el poder entró en sus vidas. Experta en las artes de la seducción, Carmen irrumpió en la vida de José y robó de él su sensatez. Segado por una relación menos sana que destructiva, José sufre a lo largo de la película una suerte de metamorfosis al mejor estilo kafkiano.

El valor que tienen algunas películas para, inconcientemente, presagiar ciertas circunstancias que están guardadas para el futuro, casi siempre pasa por inadvertido ante los ojos de aquellos que sólo dan cuenta de su valor como elemento de esparcimiento y distracción. Hoy, el presagio parece volverse realidad a la vuelta de la esquina. Sin duda, “estamos en presencia de profundas mutaciones del paisaje comunicacional que nos era conocido a nuestras visiones, pero este nuevo paisaje ha trazado unos círculos perversos con nuestros sentidos y conocimiento acerca del rol del Estado en materia comunicacional y cultural” (Bisbal, 2006, p.62).

El antiguo panorama comunicacional y cultural estaba invadido de firmas privadas. Los intereses de estas élites comunicacionales derrumbaban todo intento de llevar a la acción unas políticas públicas democráticas, basadas en principios de real y efectiva participación de la sociedad. Y el Estado, conquistado y seducido por estos intereses, aflojaba su mano ante el riesgo de quedar fuera de la participación monetaria que implicaba el negocio.

No menos que unánime era el parecer de que un cambio era esencial para el futuro de las políticas comunicacionales y culturales del país, un cambio que permitiera democratizar la cultura, democratizar la comunicación, en fin, democratizar los procesos sociales del país que se venían desarrollando desde la “IV República”. El cambio llegó el 2 de febrero de 1999.

La llegada y posterior permanencia en el poder del presidente electo democráticamente Hugo Chávez Frías ha significado un cambio de paradigmas para la sociedad entera; una sociedad que, cansada de la hegemonía ejercida por los sectores privados en todos los ámbitos de acción pública, ofreció su voto de confianza a un coronel que prometía profundos cambios.

Una de las banderas del Gobierno recién elevado al cargo fue precisamente un cambio profundo en materia comunicacional y cultural. La propuesta de la nueva élite del poder ofrecía, en el marco del “Socialismo del siglo XXI”, una “revolución” de las comunicaciones y en general de toda la estructura socio-cultural de un país que se había acostumbrado al *statu quo* que por más de cuarenta años lo había mantenido en sumisión

ante las viejas caras de la hegemonía. Un cambio en estas materias se vislumbraba necesario, y las promesas esperaban ansiosas su cumplimiento.

En una entrevista realizada por el periodista Ángel Ricardo Gómez a la investigadora del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco) Elizabeth Safar, ésta recuerda que en 1992 el Estado sólo tenía el 10% de la participación en materia de televisión y radio, mientras que el restante 90% estaba en manos de los consorcios privados.

Hernández (2006) recuerda que en 1994 el equipo de la revista *Comunicación* realizó un estudio sobre la situación de la radiodifusión en Venezuela y constaron que la inhibición del Estado en esta materia “(...) era deplorable, hasta el punto de que la relación entre lo privado y lo gubernamental se tornaba cada vez más asimétrica, en una proporción de mil a uno a favor del sector empresarial privado” (p.26).

Once años después de aquel panorama, en 2005, el Observatorio de la Cultura y la Comunicación del Ininco puso en evidencia que existen nueve televisoras gubernamentales: Venezolana de Televisión, Vive TV, Asamblea Nacional TV, Telesur y las televisoras de la provincia pertenecientes a la industria petrolera y minera: Lagoven, Maraven, Corcoven, Bauxiven y CVG Telecom y un total de 435 emisoras comunitarias habilitadas en todo el país (Hernández, 2006), de las cuales 18 son de señal abierta (Bisbal, 2006).

Y para el espectro radial, el Gobierno “revolucionario” transmite sus mensajes a través de la señal de Radio Nacional de Venezuela que cuenta con 31 transmisores en

frecuencia FM y 10 en frecuencia AM, así como también a través de las emisoras del circuito YVKE Mundial y Tiuna 101.9 FM, la emisora de la Fuerza Armada Nacional (Hernández, 2006); cuenta además con 145 radios comunitarias en todo el territorio (Bisbal, 2006). Uno de los objetivos estratégicos del Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información es incluso: “Promover el desarrollo y la consolidación de los Medios Alternativos y Comunitarios, con el objetivo de lograr la pluralidad de los medios y de impulsar la participación ciudadana” (Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, 2006, ¶ 4).

Marcelino Bisbal (2006) cita al periodista y profesor Daniel Hernández, quien publicó en *Palabra y Media*, editado por el Ministerio de Información y Comunicación en 2005 lo siguiente:

Crear una nueva comunicación es romper con la que ha modelado buena parte de nuestra conciencia social durante 79 años de radio y 52 de televisión puestas al servicio de los intereses del poder económico, político y cultural instituido. La tarea no resulta nada sencilla. Es titánica, pero debemos asumirla con mucha fuerza, si es que queremos demoler el viejo régimen a nivel ideológico (p.67).

Se hace evidente pues que el Estado que ha llevado las riendas del país desde 1999 “(...) ejerce una profunda y extensa hegemonía en el sector comunicacional” (p.25), tal y como lo afirma Hernández (2006), quien más adelante aclara que “el Gobierno ejerce el control social de las comunicaciones mediante (...) la gubernamentalización de los servicios de radio-televisión del Estado venezolano (...)” (p.27). Incluso entiende a la política del actual Gobierno Nacional como una de “espectáculo”, donde a través de las

transmisiones oficiales por los diferentes MCS establece la agenda política que va a signar las diferentes gestiones.

¿Por qué este Gobierno en particular ha invertido tanto esfuerzo y recursos económicos en la apropiación de unos MCS —incluyendo el cine nacional—, creados incluso desde el seno de sus directivos culturales y comunicacionales?

A pesar de que el aporte total del sector cultural para el PIB fue de sólo el 2%, de los cuales menos del 4% corresponden a los servicios de cine y similares, según indica un estudio realizado por el profesor Carlos Guzmán (2005), éste ha ido incrementando.

En 1998, PIB de las actividades relacionadas con la cultura fue de 24.072 millones de bolívares, un año después, cuando Chávez asciende a la presidencia, la cifra aumentó a 1.918.413 millones de bolívares, casi 80 veces más que el año anterior. Para 2004 el PIB para las actividades culturales aumentó casi 98 veces más de lo que fue en 1998 —en 2004 el PIB de las actividades culturales fue de 2.351.836 millones de bolívares— (Delgado-Flores, 2005).

Pudiera entenderse entonces que este aumento tan significativo en los aportes que ha hecho la actividad cultural al PIB es una consecuencia palpable de la “revolución” que prometía profundos cambios en este sector de la sociedad. Unos cambios que no sólo están dentro de los márgenes de la existencia de un elevado presupuesto nacional, derivado del engrandecido precio del barril petrolero, permitiendo así una inversión cada

vez más sustanciosa³, sino también un aumento dentro de los márgenes de los recursos humanos involucrados en los procesos de producción de bienes culturales.

Es decir, se hace evidente un aumento de la inversión como consecuencia no sólo de un presupuesto favorable, sino también de un sistema de instituciones creado con el fin de materializar las promesas de cambios auguradas por el “Socialismo del siglo XXI”; cambios que, entre otras cosas, incluyen una propuesta de democratización de la cultura y las comunicaciones, una propuesta que vocifera una mayor participación de la sociedad en los asuntos públicos.

El Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información tiene, de hecho, la siguiente visión: “Consolidarse como ente rector de la política de comunicación, información y publicidad del Gobierno Nacional, que oriente y promueva el acceso de todos los venezolanos y las venezolanas a la información oportuna, veraz, imparcial y sin censura” (Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, 2006, ¶ 2).

Sin embargo, Hernández es uno de los que piensa que el Estado venezolano sigue siendo, desde la caída de Marcos Pérez Jiménez en 1958 hasta la actualidad, un Estado de partido, abiertamente gubernamental, que dista de fomentar la participación y el protagonismo de la sociedad civil en los asuntos de interés nacional, tal y como se establece en la Constitución Nacional.

³ En 1999 el precio del barril exportado cerró para Venezuela en 16,04 dólares por barril (Chávez, 2002), mientras que para 2006 el monto ascendió a 56,60 dólares por barril (Servicio de prensa de Radio Nacional de Venezuela, 2006).

El autor aclara que la diferencia entre los gobiernos anteriores y el presente radica en el hecho de que, si bien antes el poder se concentraba en manos de una élite de capital privado, hoy “el poder está en manos de una élite constituida por el Presidente de la nación y los partidos oficialistas” (Hernández, 2006, p.23). Explica que la presidencia y el Ejecutivo Nacional monopolizan el poder impidiendo cualquier participación plural de las instituciones sociales y de los ciudadanos. Y esta hegemonía de los poderes públicos, en este caso la de los poderes comunicacionales y culturales confiscados por el Presidente, cercenan la autonomía del Estado.

María Elena Ramos, quien estuvo 12 años al frente del Museo de Bellas Artes (1989-2001) hasta que la “revolución” le pidió que se fuera plantea, en una entrevista publicada en *El Universal* por María Gabriela Méndez, que las instituciones culturales en manos del Estado de la “V República” son sólo una herramienta de propaganda gubernamental:

La cultura tiene una función anagógica que son aquellas que elevan al hombre, que lo hacen más noble, generoso. Y una catagógica, que lo reduce o hace desaparecer sus mejores condiciones de humanidad. Si vamos a utilizar la multiplicación de la cultura en función anagógica, para hacer mejores personas, soy la primera en aplaudirlo pero por todo lo que estamos viendo uno sabe que una de las primeras herramientas que está utilizando el Gobierno para divulgar su proyecto de homogenización, masificación y pensamiento único es la educación y la cultura (2007a, p. 3-12).

El hecho de que todo el poder esté en manos de una élite, y de una élite presidida por el Presidente de la República, no puede sino traer descontento en aquellos sectores

que se sienten excluidos de la discusión sobre los asuntos públicos. La exclusión comienza en el mismo momento en el que el Estado (gubernamental) crea una serie de instituciones y mecanismos, en este caso nuevos MCS, que se presentan ahora como competencia de los sectores privados que, progresivamente, se van entendiendo como enemigos de la élite presidencial y por lo tanto son dejados de lado en las actividades de producción del país.

En este sentido, el crecimiento de las *Industrias Culturales* ha respondido a la nueva lógica económica nacional que, en el marco del “Socialismo del siglo XXI”, ha consistido en la producción de bienes culturales industriales con fines propagandísticos que retan a las empresas privadas a competir con ellas. Es la metamorfosis.

Este crecimiento de la producción de bienes y servicios culturales y comunicacionales, que ha caracterizado la gestión del Estado en materia de políticas públicas, ha estado basado un principio fundamental del que los poderes públicos han hecho alarde desde el Ejecutivo Nacional: la democratización del acceso a los bienes culturales y comunicacionales.

Un breve recuento de estas propuestas de democratización en el área cultural:

En 1999, luego de la victoria de la Asamblea Constituyente, se crea el Despacho del Viceministerio de Cultura, ente encargado de diseñar las políticas culturales que ejecutaría el CONAC. En 2003 el arquitecto Francisco Sesto Novás toma las riendas del Viceministerio, promoviendo “(...) nuevas iniciativas culturales para la búsqueda de la democratización y masificación de la acción cultural” (Ministerio de la Cultura, 2006, ¶

1). Es el 10 de febrero de 2005, a través del Decreto N° 3.464, que se crea oficialmente el Ministerio de la Cultura, dirigido por el mismo Sesto, quien fue juramentado 4 días después, el día de San Valentín. Dicha juramentación salió publicada en la Gaceta Oficial N° 38.126, el mismo día en el que tuvo lugar el acto oficial.

Desde entonces “se trata, a través de la creación de políticas de Estado, de imprimir un cambio sustancial al sector, en el que se trabaje bajo dos conceptos de cultura en términos prácticos: la cultura como identificación de un colectivo y como instrumento de crecimiento y liberación” (Ministerio de la Cultura, 2006, ¶ 2).

Ahora bien, para esta democratización del acceso a los bienes culturales, el Estado creó una serie de cuerpos legales como la Ley de Cine en octubre de 2005, la Ley del Libro (la Ley que data de 1997 está en proceso de modificación desde 2005) y la reforma de la Ley de Fomento y Protección al Desarrollo Artesanal de 1993. Pero ha incumplido muchos de los mandatos contenidos en las leyes: la compra de libros para la dotación de bibliotecas públicas —según Carlos Delgado-Flores (2005) esto no se hace desde 2002— la recaudación de un porcentaje de la taquilla cinematográfica privada para el financiamiento del CNAC o la creación del Instituto Nacional de Artesanías.

Incluso, para garantizar la participación ciudadana implícita en esta democratización del acceso, la Constitución de 1999 establece, entre otros mecanismos de participación, los Consejos Locales de Planificación Pública, la Contraloría Social y las asambleas de ciudadanos. Pero los mecanismos creados por él mismo no están articulados entre sí “(...) más allá de la comunicación obrero-patronal: los retrasos en la

aprobación de la Ley Orgánica de Cultura, en la conformación del Sistema Nacional de Cultura, en la descentralización y desconcentración de la gestión cultural hablan del sostenimiento de la estructura clientelar y altamente burocratizada (...)” (Delgado-Flores, 2005, p.71) de los sistemas e instituciones culturales.

“Evidentemente, y en esto no queremos pecar de ingenuos, una verdadera democratización está íntimamente relacionada con el reconocimiento efectivo de la igualdad de derechos y oportunidades del conjunto de los miembros de una sociedad dada. La primera barrera que hay que franquear es la económica” (Albornoz, 2005, p.132).

Según el diccionario de la Real Academia Española (RAE), participación, del verbo participar, viene del latín *participāre* que significa “tener parte en una sociedad o negocio o ser socio de ellos” (Real Academia Española, 2001, ¶ 4). En un sistema o modelo político de corte democrático, este verbo no significa otra cosa que la posibilidad que tienen las distintas facciones de una sociedad de tener parte en los asuntos que rigen su propia existencia. La clave de todo esto reside en la variedad o pluralidad de las facciones que finalmente participan en la toma de decisiones y también la gestión de los asuntos públicos.

Por su parte, la palabra democratización viene del griego *δημοκρατίζειν* que significa democratizar, “hacer demócratas a las personas” (Real Academia Española, 2001, ¶ 1). Y una persona demócrata es, también según la RAE, un “partidario de la democracia” (Real Academia Española, 2001, ¶ 1). Finalmente, la misma Academia

explica que la democracia, del griego δημοκρατία, es una “doctrina política favorable a la intervención del pueblo en el gobierno” (Real Academia Española, 2001, ¶ 1), es decir, favorece el “(...) predominio del pueblo en el gobierno político de un Estado” (Real Academia Española, 2001, ¶ 1). El pueblo entendido como un conglomerado de personas que pueden o no estar de acuerdo con las ideas políticas de la élite que ostenta el poder en un periodo determinado, a saber: personas que poseen discursos críticos sobre la gestión del Estado, en este caso, del Estado gubernamental que caracteriza la gestión de Chávez, según afirma Hernández.

Safar, en el artículo antes mencionado hace explícita una de sus preocupaciones, comenta que “cada vez más los medios oficiales están ocupando todos los sectores de la vida nacional, aquí lo único que falta son los altavoces que el régimen comunista de China ponía en cualquier aldea para reproducir la voz del líder” (Gómez, 2007d, p.3-14). Albornoz (2005) explica que “sin duda, sobre el Estado y las instituciones públicas recae la obligación democrática de dar espacio a los discursos críticos, porque de otro modo éstos simplemente no existirían, con las nefastas consecuencias en términos sociales que esto traería aparejado” (p.134).

Pero en el marco del proceso revolucionario del gobierno de Chávez, esos cambios y transformaciones de los ámbitos comunicacionales y culturales, en este caso, no parecen incluir una verdadera democratización en el sentido en el que lo explica la RAE. Existen, en el discurso político presidencial, una serie de regularidades que evidencian las peculiaridades de las políticas de comunicación y cultura ideadas por el poder de turno y

que reflejan las estrategias creadas por el Gobierno “(...) para consolidar la hegemonía de una facción política (...)” (Delgado-Flores, 2006, p.11).

Carlos Delgado-Flores (2006) asegura que estas regularidades del discurso presidencial, que finalmente afectan y moldean las políticas públicas en materia de comunicación y cultura que gesta el Gobierno Nacional son:

- Un reiterado uso mitológico y emblemático de la historia republicana y episodios de la vida política de la izquierda latinoamericana como hitos argumentales para los discursos de la hegemonía.
- Una constante descarga de argumentos para sostener la legitimidad de sus políticas públicas basadas en el conflicto y en el necesario triunfo del bien (representado por el personaje del Presidente) sobre el mal (personificado primero por la oligarquía, luego por los “escuálidos” y después por la *oposición golpista* o por el *imperialismo norteamericano*).

Por su parte, y en relación con este punto, Marrosu plantea que la creciente preocupación económica de los países europeos ante el incremento desbordado de mensajes estadounidenses en la exhibición cinematográfica, incremento que se percibe como una amenaza para las producciones locales, ha originado la aparición de “(...) posiciones hasta ayer asumidas por sectores comprometidos con proyectos políticos de izquierda” (1995, p.150).

- Una recurrencia en el uso de modelos comunicacionales que entienden a la retórica (el hablante atribuye al receptor las acciones propias que enuncia a su vez en un discurso) y a la repetición como armas indispensables para la transmisión de sus mensajes.

Luego, Bisbal (2006) reúne algunas otras características de la política comunicacional llevada a cabo por el Estado, entre ellas la de hacer visible su imagen de “gobierno revolucionario” a nivel nacional e internacional y la de hacer de los MCS un espacio para la continua confrontación ideológica con los sectores internos que se le opongan. Por esa razón el autor explica que la “massmediación” impuesta por el Estado se ha convertido en una pieza fundamental para la representación del Gobierno Nacional, incluyendo sus proyectos, aspiraciones e incluso las apetencias personales de Chávez.

No sólo las medidas y acciones que se han llevado a cabo contra el aparato de comunicación privado, sino también la creación misma de una plataforma comunicacional capaz de enfrentar al enemigo y transmitir el proyecto y proceso ideológico del Presidente evidencian la significación estratégica que la élite del poder actual encuentran en los MCS.

El resultado de la política comunicacional del gobierno es exitoso en el establecimiento de la polarización política; en la consolidación de la hegemonía mediática del Estado; en la construcción de una censura legal, restrictiva de la libertad de expresión y lesiva del derecho social a la información; en el reciclaje de los estereotipos para la construcción de representaciones sociales y en la anulación de la autonomía discursiva de la oposición (Delgado-Flores, 2006, p.12).

Bisbal (2006) plantea una reflexión propia acerca del origen y las consecuencias que la metamorfosis comunicacional ha tenido desde sus orígenes:

La política comunicacional del actual Gobierno se conforma desde el propio concepto que alude a la idea de una política comunicacional gubernamental y no estatal. No es posible saber si existe claridad conceptual en el Gobierno acerca de lo que debe ser una política pública en materia de comunicación, pero lo que sí es evidente y no requiere de muchas comprobaciones empíricas es que para el aparato gubernamental la política comunicacional tiene la naturaleza de ser una estrategia más bien ideológica y de confrontación en defensa del ‘proceso’ y del ‘proyecto político’ que poco a poco, ante la opacidad del Gobierno, hemos ido descubriendo y poniendo en evidencia (p.65).

El discurso sobre la democratización de la comunicación pareciera cambiar a uno en el que el Estado, dotado de unos recursos económicos nunca antes vistos en la historia del país, está en la potestad de crear un sin fin de MCS que pueden y deben estar dispuestos a transmitir los mensajes políticos, ser vías de comunicación de las políticas públicas generadas en el seno del Ejecutivo Nacional y nunca atreverse a ser espacios de libre debate para el resto de los sectores sociales.

“Este gobierno se sirve de estratagemas para alcanzar sus propósitos. Uno de ellos es el doble discurso que consiste en hacer creer que la actual gestión apoya a ultranza la democracia comunicacional, cuando ha quedado demostrada su vocación autoritaria al restringir la libertad de expresión y de información (...)”(Hernández, 2006, p.27).

Según el propio Delgado-Flores (2006), estas estratagemas han evolucionado desde una simple dominación mediática (hegemonía comunicacional que tiende al

autoritarismo) hasta un control estatal que imposibilita la existencia de una verdadera democratización de las comunicaciones. El autor ofrece la siguiente periodización:

- Etapa Institucional, 1999-2000: consistió en la transmisión del Proyecto Constituyente, las iniciativas de los primeros 100 días de gobierno, y las primeras modificaciones institucionales. Es la época del “árbol de las tres raíces”, a saber, la definición ideológica del recién instaurado modelo político bolivariano-zamorano-robinsoniano⁴.
- Etapa de Propaganda, 2001-2004: se caracteriza por la transmisión de propaganda gubernamental como estrategia de guerra antes que un insumo para la construcción de gobernabilidad, exceptuando el caso de las misiones. Se instaura un modelo de comunicación en el que los poderes públicos, teóricamente encargados de la promoción y gestión de las políticas públicas, fungen como meros instrumentos para la dinámica del poder hegemónico de una figura única frente al colectivo, personificada en Chávez. Se genera toda una estructura de unificación de logotipos, eslóganes, colores y mensajes con el fin de elevar la figura del presidente por encima de las instituciones.

Bien vale la pena hacer un pequeño paréntesis en este punto para que, utilizando las herramientas de la lógica, se desarrolle un sencillo ejercicio que permita explicar este último punto:

⁴ El 24 de mayo de 1999 *Aló, Presidente* sale al aire por vez primera; sucesivamente comienza un despliegue de cadenas presidenciales que para finales de 2000 sumaban 185 horas de transmisión (Bisbal, 2006).

El Gobierno Nacional ha dicho “El Pueblo es la Cultura” (o viceversa),

Y también ha dicho “Chávez es el Pueblo”,

Por lo tanto se entiende que *Chávez es la cultura*.

Al respecto, el presidente del Círculo de Escritores de Venezuela, el libretista, narrador y dramaturgo José Tomás Angola dijo en una entrevista que publicara el periodista Gómez (2007e) en el diario *El Universal* dijo que “el eslogan del Ministerio es ‘La cultura es el pueblo’ y ahí hay un error gigantesco; la cultura no es el pueblo, la cultura es ‘del’ pueblo, porque hay un grupo de creadores que son los hacedores, que son parte, no son todo el pueblo, claro, es de ellos, pero los productores son otros” (p.3-11).

Bisbal (2006) reproduce una cita del que fuera Viceministro del Ministerio de Comunicación e Información William Castillo —quien ejerció este cargo desde el 7 de septiembre de 2004 hasta el 29 de enero de 2006—, en la que se hace explícita la intención del Estado durante esta etapa:

En los años 2001-2002 cuando comienza la agudización de la crisis política en Venezuela surge en el Ejecutivo el interés por replantearse el tema de los medios, por razones muy claras; es un Gobierno que está sometido a una guerra mediática implacable, a un bombardeo mediático que evidentemente lo obliga a tener que dar respuesta y se encuentra con unos medios que no estaban preparados para eso. Y allí surgen algunas iniciativas (...) Una vez sucedido el golpe de estado y recuperado el poder político, pero entrando en una fase de crisis política muy intensa, los medios oficiales asumieron el rol de defensa política del Gobierno, sin ambages, sin cortapisas, claramente asumido de manera consciente y necesaria (p.65).

El Viceministerio de Gestión Comunicacional, presidido en aquel entonces por Castillo, tiene como finalidad:

Desarrollar, elaborar y ejecutar las propuestas sobre políticas públicas, aprobadas por el Ministro o Ministra, en materia de cobertura y difusión informativa, a nivel Nacional e Internacional, de las actividades, proyectos, publicidad y acciones relacionadas o referentes al Gobierno Nacional; así como de la promoción y transmisión de las giras y alocuciones del Presidente de la República y de los órganos superiores de dirección de la Administración Pública Nacional (Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, 2006, ¶ 6).

- Etapa de Control Jurídico, 2004-2006: consistió en la elaboración y consolidación de un sistema de control judicial sobre la libertad de expresión generado por el estado y administrado por el Gobierno Nacional. Este sistema se compone de la Ley de Responsabilidad en radio y Televisión, la Reforma del Código Penal. También se promulgó la Ley de la Cinematografía Nacional, publicada en Gaceta Oficial N° 5.789 el miércoles 26 de octubre de 2005, derogándose así la Ley de Cinematografía publicada en Gaceta Oficial en septiembre de 1993.
- Etapa del Control Totalitario, desde 2006: el autor la expone brevemente como una etapa que se inicia con la designación de William Lara como Ministro de Comunicación e Información y en la que la comunicación en red, a saber, el flujo informativo a nivel comunitario, va tomado mayor importancia, sobre todo con la creación de los consejos comunales y las redes de comunicación “alternativa”.

“Cabe entonces preguntarse si en la actual circunstancia política, signada por el autoritarismo gubernamental, es posible pensar en un sistema comunicacional genuinamente democrático” (Hernández, 2006, p.25). En un artículo publicado en la *Revista Económica del Cine* en febrero de 1987, el poeta y escritor Igor Barreto hace algunas reflexiones sobre el tema de la democracia en la industria cinematográfica.

La idea de la ‘democracia ante todo’, léase ‘obtener mayor representatividad ante todo’, ha sido y es el esquema, el modo organizativo, aplicado de manera natural por los cineastas y otros agentes de la actividad cinematográfica en el país. Vale la pena aclarar que este enunciado tiene el sentido de una simple constatación. Es obvio que sin la participación de todos los sectores, no habrían resultado exitosas ninguna de las iniciativas industriales de los últimos años (Lucián y cols., 1989, p.217).

Existe por su puesto otro punto de vista que, aunque reconociendo el escenario de limitación de la libertad de creación en un sistema político que no cree en la institucionalidad de los poderes públicos, se deja tomar por el destino y las circunstancias reinantes del momento, como lo pregonaban los antiguos *epicuristas*, seguidores del filósofo Epicuro. El autor de *Juan Vicente Gómez y su época* (1974), *Un solo pueblo* (1985) y *En Sabana Grande siempre es de día* (1988), el documentalista Manuel de Pedro lo explica en una entrevista publicada en la revista *Comunicación*:

Pero hay que tener presente que Corpoturismo representa solamente una cara del cine, la del cine oficial. Aunque ellos den más créditos y los den con más generosidad, ellos son siempre el gobierno, y como tal no pueden favorecer cines que van en contra de sus intereses, ni representan todas las posibilidades de hacer cine. Yo creo que hoy son la primera alternativa, aunque no sean la única, y por tanto hay que decir: ‘si no los puedes vencer, únete a ellos’ (1976, p.30).

La polaridad política del país no puede ser más evidente; incluso parece absurdo siquiera comenzar a dar indicios de su existencia. Tan absurdo como le parecía a Gaspar la propuesta del coronel Durán de que se incorporase como infiltrado a una banda de contrabandistas de oro para colaborar con su dismantelación en la película de Luís Armando Roche *El secreto* (1987).

La metamorfosis no sólo ha transformado las promesas de democratización que caracterizaban a las ofertas electorales que se ondeaban en las elecciones presidenciales de 1998, también ha tocado fibras culturales y sociales de las más delicadas, aquellas que se protegían de las ideas únicas con una aureola de protesta y defensa a la libertad de creación y pluralidad.

Así lo recuerda Ramos. En la entrevista realizada por Méndez (2007a) en *El Universal*, la comunicadora social recuerda que durante la IV República “(...) había libertad para ser lo que se es porque el intelectual es alguien que tiene que tener una autonomía interior (...) no puede estar plegado a un partido, a un gobierno de turno, las instituciones culturales del Estado han sido siempre del Estado y no del Gobierno” (p.3-12). Luego: “Si se comparaba cómo funcionaba antes la estructura cultural con otros organismos, la cultura era una islote de excelencia. La diferencia ahora es que no hay excelencia” (Méndez, 2007a, p. 3-12).

Pero por otra parte, y para el caso específico del cine nacional, el panorama no era tan alentador. Román Chalbaud, quien se conoce como el director más prolífico del cine nacional, realizador de 21 largo metrajes a lo largo de cinco décadas de trabajo, entre los

que destacan *La quema de Judas* (1974), *La gata borracha* (1983) y *Pandemónium, la capital del infierno* (1997) recuerda que en la década de los años ochenta y noventa los distribuidores y exhibidores quitaron la ayuda que le daban al cine nacional a través del pago de impuestos y “el Estado no respondió”.

Y entonces había dinero para hacer sólo una película al año. Llegaban 46 proyectos y solamente había dinero para hacer uno. (...) El dinero que ponía el Estado era para mantener el edificio, para toda la cosa burocrática, para los empleados...Pero la ley de 1993 decía que ellos debían de poner la misma cantidad que venía por la taquilla, y era mentira, nunca la pusieron, porque el dinero que ponían se iba en burocracia que era necesaria porque había que mantener el Fondo de Fomento Cinematográfico. Antes el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía hacía sólo un llamado al año, porque no había dinero sino para una película, y te estoy hablando de los últimos años de la IV República. Ahora (...) hay más recursos (Comunicación personal, marzo 21, 2007).

El 27 de febrero de 2007 *El Universal* publicó una entrevista que la agencia de noticias *France Press* (AFP) le realizó a Chalbaud en Bruselas, Bélgica, ciudad en la que el director estuvo presentando una retrospectiva de su obra y donde exhibió, además, su último trabajo: *El Caracazo* (2005).

Según un artículo de la Agencia Bolivariana de Noticias, este controversial largo metraje, que costó tres millardos de bolívares financiados completamente por el CONAC, fue una idea del propio presidente Chávez quien “(...) luego de preguntarle [a Chalbaud]⁵ sobre sus futuros proyectos, le sugirió trabajar en una película sobre los acontecimientos del 27 de febrero y aprovechó para relatarle algunas anécdotas escalofrantes que

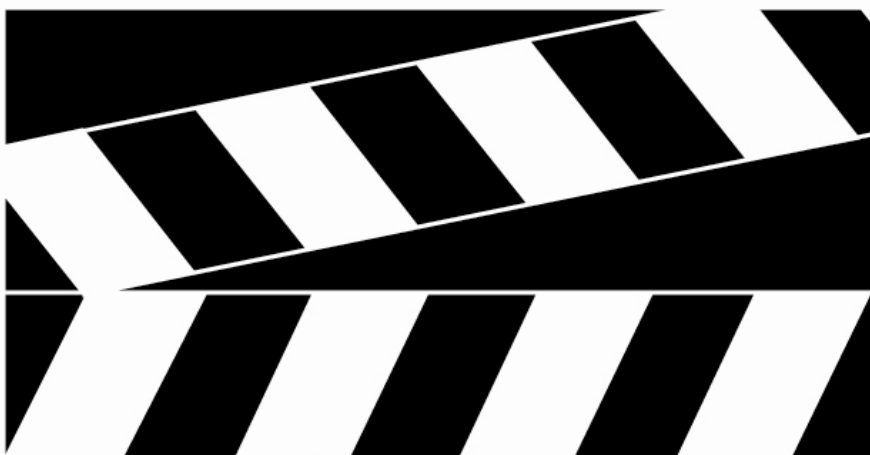
⁵ Nota de la redacción.

sucedieron ese día y que le había tocado ver desde su posición como militar” (Prensa Agencia Bolivariana de Noticias, 2005, ¶ 8).

Esta película no sólo volvió a sacudir los recuerdos de aquel acontecimiento social y político ocurrido entre el 27 y el 28 de febrero de 1989, sino que también avivó la polarización que existió y todavía existe en torno a los hechos, polarización que se hace hoy aún más evidente, incluso entre los cineastas que antaño se vanagloriaban de ser uno de los gremios más unidos del sector cultural del país. A continuación la última pregunta de la entrevista publicada por *El Universal*:

—¿Para usted el Caracazo tiene un significado especial?

—Es un poco la semilla del proceso que estamos viviendo. Con los hechos surgió un hombre llamado Hugo Chávez, rodeado de un grupo de compañeros que tomaron conciencia del rumbo equivocado que llevaba el país. Se llamaba la “Venezuela Saudita”, como una cosa irónica, pero si uno abría el telón, detrás había unas historias terribles de un país que llevaba un camino que no era el adecuado. Ahí hicieron el primer golpe de Estado, que fracasó. Por eso digo que fue la semilla, porque pensaban que el país tenía que dar un vuelco, y tenían la razón. Esa transformación se está dando (*AFP-El Universal*, 2007, p.3-9).



Escena:

Título:

05

**EL SECUESTRO DE UN
PROYECTO**

Productor:

Director:

Cámara:

☐

Interior

☐

Exterior

Observaciones:

La televisión de servicio público es una que no depende del gobierno de turno ni de los partidos políticos, que es independiente de todo espacio de poder que trata de determinar los contenidos de la programación. Un modelo público de televisión tiene que ser desgubernamentalizado

Gustavo Hernández

En el seno de las discusiones acerca de las políticas públicas, un proyecto emblemático elaborado en el país durante los años setenta apostó por el fortalecimiento democrático de las comunicaciones masivas: el diseño para una nueva política de radiodifusión del Estado venezolano, el Proyecto de Radio Televisión Venezolana, conocido como el Proyecto Ratelvé.

Este Proyecto, producido por el sector de la investigación, con la participación de representantes del sector público, el ejército, la iglesia católica, el sector sindical, etcétera, cuyos representantes principales son la investigadora Safar y el profesor Antonio Pasquali, quien lo impulsó en 1974, “(...) planteaba el establecimiento de un servicio público de radiotelevisión, no gubernamental, y la instauración de un sistema de propiedad de los medios radioeléctricos donde hubiera igualdad de condiciones en términos de cobertura, de audiencia y de presupuesto” (Hernández, 2006, p.26).

Presentado por el Comité para una Radiotelevisión de Servicio Público, del que formaban parte ambos investigadores, otro proyecto en la misma tónica que el Ratelvé,

que se entiende incluso como una revisión posterior de éste, fue el Proyecto de Ley Orgánica de la Radiotelevisión. Éste planteaba un servicio público de radiotelevisión independiente, desgubernamentalizado y diversificado, de alta calidad y cobertura nacional total.

Ratelve fue abandonado por el Gobierno Nacional, así como lo hizo con los proyectos de leyes como el de publicidad, cinematografía y el de control sobre anuncios publicitarios de licores y productos del tabaco. En la entrevista que realizara el periodista Ángel Ricardo Gómez a la profesora Safar, ésta señala que durante los intentos de reforma de 1992 y 1994 la propuesta fue planteada al viejo Congreso, es decir, a los partidos políticos y las élites económicas; éstos enterraron el Proyecto porque suponía realmente aplicar el concepto de democracia en las comunicaciones.

En 2002, a raíz de la presión presidencial para una ley de censura, volvimos a plantear el tema. Obviamente la Asamblea Nacional la enterró y discutió exclusivamente la Ley Resorte que es una ley del Poder Ejecutivo, fabricada en CONATEL, presentada como una ley democrática porque fue consultada, pero nosotros refutamos que las consultas no se pueden hacer posterior a la confección de la ley, las consultas deben hacerse para confeccionar la ley (2007d, p.3-14).

Traer a colación este proyecto permite entender los esfuerzos que alguna vez se hicieron por establecer los parámetros de unas políticas culturales y sobre todo comunicacionales que fueran realmente democráticas, de libre participación y enfocadas a propiciar el desarrollo humano.

Si se tiene siempre presente que se habla del cine como un medio de comunicación de masas, tal y como lo son la televisión y la radio, entonces se puede extrapolar a la actividad cinematográfica planteamientos como los que Delgado-Flores toma de Denis Mcquail. Este autor explica que en gobiernos autoritarios, alejados por lo tanto de los ideales democráticos de libre participación, los medios de comunicación social no pueden hacer nada que socave la autoridad establecida, que en términos de Hernández explicados anteriormente, se refiere a la autoridad que el Ejecutivo Nacional ha tomado por encima de los demás poderes del Estado.

Algunos de los principios establecidos en el Proyecto Ratelve que quizá permitan entender la importancia de las políticas comunicacionales que deben existir en cualquier sociedad si se quiere, moderna, son:

- Contextualización del servicio público en la planificación estatal de tipo socio-económico-cultural.
- Armonización de sectores público y privado.
- Utilización adecuada de la radiodifusión de parte de los organismos públicos.
- Garantía del más alto nivel cualitativo (técnico y programático) de las actividades de radiodifusión.
- Previsión de fuentes diversificadas de financiamiento para el instituto autónomo o del Estado que se encargaría de gestionar las nuevas políticas públicas.

La idea era que con la aprobación e implementación del Proyecto de Ley Orgánica de la Radiotelevisión desde las esferas del poder se creara el Conart: Consejo Nacional

de la Radiotelevisión, organismo que administraría frecuencias y canales en nombre de la ciudadanía o la sociedad civil, al margen de todo favoritismo. Sería un organismo autónomo del Poder Ejecutivo, plural, independiente, democrático, que administraría en nombre de la nación.

En este sentido se hace difícil imaginar un Estado cuyos servicios y políticas comunicacionales y culturales estén en manos de su Ejecutivo Nacional.

La intromisión del ejecutivo en los asuntos comunicacionales de orden público ha concluido, lamentablemente, en experiencias muy frustrantes, que en vez de profundizar la democracia comunicacional, lo que ha hecho es exacerbar el populismo, la demagogia y la persuasión ideológica a favor de las élites privadas o gubernamentales (Hernández, 2006, p.28).

¿Cuál puede ser entonces la solución al problema de la inherencia del Estado en la creación y gestión de políticas públicas verdaderamente democráticas en materia de comunicación y cultura a la luz del secuestro de un proyecto como el de Ratelvé? La estudiosa del tema Elizabeth Safar y el profesor Antonio Pasquali abogan por poner de nuevo en la palestra pública su Proyecto que proponía originalmente una desgubernamentalización de los servicios públicos de radio y televisión.

Ambos apoyan la idea de que estos servicios tendrían que estar, en última instancia, supervisados por el Poder Legislativo Nacional quien es el garante de la Constitución y las leyes. Hernández (2006) añade que el Estado debe ofrecer regulaciones para que los medios de comunicación de masas fortalezcan los valores

humanos y fomenten la libertad de expresión, que en el caso de los cineastas valdría la pena incluir también la libertad de creación.

La propia Safar explica en la entrevista publicada por *El Universal*:

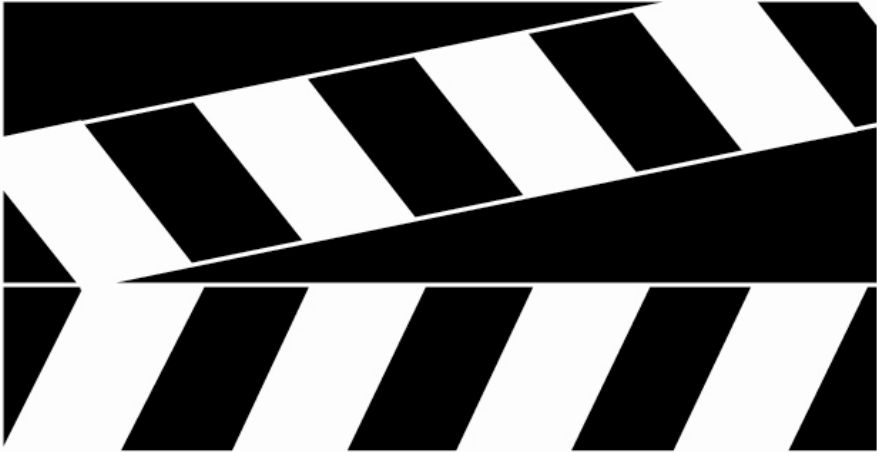
El panorama dicotómico entre Gobierno y empresa comercial privada no permitió nunca que los venezolanos contáramos con un servicio nuestro y que nosotros dirigiéramos a través de una autoridad independiente. Queríamos sacarle a los gobernantes de turno la radio y la televisión estatal (10% de participación con respecto al sector privado en 1992) y convertirla en una radio y televisión manejada por la ciudadanía, era una propuesta democrática de altura (Gómez, 2007d, p.3-14).

El cineasta e investigador Oscar Lucién propone una definición de televisión de servicio público, concepto introducido originalmente por Safar y Pasquali ante el antaño dominio comercial de las televisoras privadas, que ahora están dominadas dice, no por este aspecto comercial, sino por una ideología estatal:

El concepto de televisión de servicio público no es un canal sino un sistema que garantiza la libertad de opinión y el derecho a la información. Para que eso ocurra debe tener tres elementos fundamentales: uno, que sea independiente de los criterios de la rentabilidad comercial, pero también independiente de los criterios del poder del Estado, del partido de gobierno. Dos: parte de una base consensual, no coercitiva y democrática, de lo que va a ser la oferta programática. Tres: que sea sensible al tema de la participación, a democratizar la posibilidad de que haya cada vez más voces que se expresen allí. Los criterios son. Diversidad, diferenciación, independencia editorial y cohesión social (Gómez, 2007i, p. 3-8).

Ahora, frente al nuevo escenario de comunicación y cultura, Pasquali cree que la estrategia comunicacional del Ejecutivo “es una estrategia puesta negro sobre blanco por

los Izarra padre e hijo, y ratificada por los hechos: asegurar al régimen una hegemonía comunicacional. Si antes hubo una de sello comercial, ahora tenemos otra y más pesada de corte ideológico” (Azopardo, 2007, p. 3-7).

	
Escena:	Título:
06	EL CINE REUBICADO
Productor:	☐ Interior ☐ Exterior
Director:	
Cámara:	
Observaciones:	

Lo que digo es que el cine político de izquierdas no se puede hacer. Porque un cine de izquierdas, si no es un cine revolucionario, es un cine triste. Y el cine revolucionario sólo puede hacerse si existe la revolución

Marco Ferreri

Thaelman Urgelles está sentado. Tiene la frente hundida en su mano derecha mientras que la izquierda descansa sobre sus rodillas cruzadas. Sus ojos posan fijos en la nada, su expresión sólo expone indignación. Es el mismo Urgelles que en 1977 dirigió *Alias, el rey del joropo* y que luego hizo lo propio con *La boda* (1982), *El atentado* (1985), *La generación Halley* (1986) y con *Los platos del diablo* (1993). Está sentado porque está en medio de una reunión extraordinaria de la ANAC; una de las tantas a las que ha asistido durante los 33 años de vida de la Asociación de la que fue, incluso, su director, entre 1980 y 1982.

El día: 27 de marzo de 2007. El lugar: la Casa del Artista en la avenida caraqueña Amador Bendayán. Es el edificio donde no sólo se ubican las oficinas de la ANAC sino también varias salas de teatro que han servido para albergar las discusiones de este gremio que es conocido por ser no menos que controversial; el mismo Iván Zambrano, presidente de la ANAC asegura que los cineastas “(...) son capaces de mover a la gente” (Comunicación personal, marzo 27, 2007). Los puntos a discutir: informe sobre el CNAC, a saber, informe de los representantes de la ANAC ante el Comité Ejecutivo y el

Consejo Administrativo del CNAC además de Fonprocine y para concluir, información sobre las mesas de trabajo del Foro sobre Políticas Públicas en el Cine 2007.

Muchos dicen que este Foro, que comenzó el jueves 8 de marzo y tenía estipulado culminar el día siguiente —luego de un mes de discusiones, las mesas de trabajo todavía no habían concluido—, fue impulsado por Franco de Peña quien, el 23 de enero de 2007 envió una carta, vía electrónica, al Ministro de Cultura Francisco Sesto, al presidente (en aquel momento) del CNAC Luis Girón, a Juan Carlos Lossada, presidente de Amazonia Films y Coordinador Nacional de la plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio del Poder Popular para la Cultura y finalmente a Lorenza Almarza, directora de la Fundación Villa del Cine.

En dicha carta el cineasta les exige a las autoridades competentes en materia cinematográfica en el país que aclaren la asignación, por parte de la Villa del Cine, de más de 8 millardos de bolívars para la producción de los trabajos de dos cineastas venezolanas. Estas cineastas serían Fina Torres, quien por su última película, *Un té en La Habana*, recibiría por parte de la Fundación una suma de 10 millardos de bolívars según reseña un artículo del diario *El Universal* (Gómez, 2007a). La otra sería Efterpi Charalambidis, quien por su ópera prima *Libertador Morales. El Justiciero* recibiría 3 millardos de bolívars, tal y como se reseña en otra nota del mismo diario (Gómez, 2007b).

Peña escribe que no tendría ninguna duda sobre estas asignaciones “(...) sino fuese porque esos dineros están siendo asignados y otorgados a dedo y no por concurso de

oposición, credenciales o por licitaciones o comisiones transparentes que decidan otorgar esa suma de dinero bajo ciertos parámetros claros y transparentes” (Comunicación personal, correo-e, enero 23, 2007).

Lo cierto es que lo que comenzó con una carta de denuncia por parte de un cineasta a las autoridades cinematográficas del país, terminó generando un torbellino en el seno mismo del gremio. Torbellino que no se hubiese iniciado si efectivamente estas autoridades hubieran tenido sus cuentas claras. El dicho afirma que “si el río suena es porque piedras trae”, y así fue. Con un nuevo panorama cultural y comunicacional en el país, el cine no podía quedar por fuera. El problema es que los cineastas no se enteraron de su reubicación, y cuando lo hicieron, protestaron por la falta de inclusión; nada nuevo para este gremio.

Desde la década del setenta, las actividades y políticas públicas culturales del país eran dirigidas y gestionadas desde el CONAC. Este Consejo fue creado el 29 de agosto de 1975 con el rango de instituto autónomo, adscrito a la Presidencia de la República, y pasa a ser regido por el Ministerio de la Secretaría de la Presidencia el 22 de marzo de 1977. Existía en el CONAC una Coordinación del Área de Cinematografía, creada también en 1977, que luego pasó a ser la Dirección de Cine, por lo que toda la actividad cinematográfica nacional era manejada desde allí.

Tras la creación del Ministerio de la Cultura (ahora llamado Ministerio del Poder Popular para la Cultura) el 10 de febrero de 2005 —luego de la existencia del Viceministerio de Cultura que ejerció funciones desde 1999 bajo la dependencia del

Ministerio de Educación, Cultura y Deportes—, todas las instituciones adscritas por género al Despacho Ministerial (aproximadamente 42 con personalidad jurídica) fueron reubicadas en lo que conoce como las ocho “plataformas” culturales.

El CONAC fue perdiendo entonces, desde 1999 en adelante, su rango de instituto autónomo, cuando deja de depender del Ministerio de la Secretaría de la Presidencia y pasa a depender primero del Viceministerio de Cultura y luego del Ministerio de Cultura en 2005, momento en el que se constituye como una de las plataformas del nuevo Ministerio; es por esta razón que también el cine debía reubicarse, y en este caso, fuera del ámbito de poder del CONAC dentro del que había estado desde la creación de éste en los años setenta.

La creación de ocho plataformas es el resultado de los cambios emprendidos. Tales plataformas agrupan las distintas áreas del sector cultural, y tendrán como atribución dirigir, hacer seguimiento y orientar, a través de las instituciones que las conforman, los lineamientos y políticas trazadas respecto al sector cultura. Además, las plataformas tendrán como función administrar el Plan de Financiamiento Cultural, papel que venía cumpliendo hasta ahora el Consejo Nacional de la Cultura (Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2007, ¶ 3).

Las ocho plataformas del Ministerio son: Política Editorial, el CONAC, Patrimonio, Red de Bibliotecas, Artes Escénicas y Musicales, Artes de la Imagen y el Espacio, Misión Cultura y la plataforma de Cine y Audiovisual.

En relación con la plataforma de Cine y Audiovisual, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura plantea lo siguiente:

La plataforma Cine y Audiovisual fue creada para agrupar las instituciones del Ministerio de la Cultura vinculadas a las actividades cinematográficas y audiovisuales del país. Tiene como misión dirigir, hacer seguimiento y orientar las políticas estratégicas trazadas por el Ministerio de la Cultura, en el referido sector, para facilitar la cohesión óptima de sus procesos y programas en las áreas de creación, formación, producción, promulgación y divulgación en cine y audiovisual. Es una plataforma fundamental, pues tiene la responsabilidad de propiciar y estimular la construcción del imaginario colectivo, a través de creaciones concebidas como instrumentos centrales para lograr una profunda transformación en la gestión cultural, en la que el pueblo venezolano sea el artífice y protagonista (Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2007, ¶ 1).

Ahora bien, esta plataforma del Cine y Audiovisual quedó instituida por cuatro instituciones fundamentales, ellas son la Fundación Cinemateca Nacional, la Distribuidora Amazonia Films, El CNAC y la Fundación Villa del Cine. Cada una de ellas se encarga de regir alguna de las áreas fundamentales de la actividad cinematográfica universal, a saber, la Fundación Cinemateca Nacional representa el área de la exhibición, Amazonia Films el área de distribución, y el CNAC y la Villa del Cine el área de la producción. Todas instituciones de corte estatal.

José Ramón Novoa, director de, entre algunos de sus proyectos, *Agonía* (1985), *Sicario* (1994) y *El don* (2005), opina que la nueva plataforma,

(...) es una creación del Estado, y sólo forman parte de ella los representantes del Estado. Los cineastas asociados en sus gremios no tienen acceso a la plataforma por lo cual, los especialistas no pueden opinar o generar políticas del sector. Mal puede una plataforma oficial generar políticas cinematográficas sin consultar a los interesados y a los hacedores del cine (Comunicación personal, correo-e, mayo 1, 2007).

Otro componente del nuevo escenario cinematográfico en el país tiene que ver con la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional, publicada en Gaceta Oficial N° 5.789 el 26 de octubre de 2005, con la cual se derogó la de 1993. De manera tal pues que, la discusión sobre la actividad cinematográfica nacional parece girar en torno a los acontecimientos propios de un cine reubicado tanto en el ámbito legal —por el nuevo instrumento legislativo— como en el ámbito administrativo, en relación con las nuevas autoridades competentes en la materia, encargadas de las estructuras administrativas de las plataformas generadas en el seno del propio Ministerio de Cultura.

Este nuevo panorama ha traído aceptación y rechazo, como es común encontrar frente a cualquier cambio. Las opiniones al respecto de todos los reubicados ámbitos cinematográficos deja visible en muchos casos no sólo la propia polarización política característica de la sociedad venezolana desde hace varios años, sino también, y quizá por primera vez en la historia del gremio, la polarización generacional. Es decir, la tendencia extendida de encontrar opiniones y posturas encontradas que tienen como base la diferencia entre los intereses y las expectativas de las generaciones de cineastas veteranas y la de los nuevos miembros del gremio frente a cómo se percibe que deberían orientarse las nuevas políticas públicas en materia cinematográfica.

Henry Páez por ejemplo, quien es el suplente de la ANAC ante el Comité Ejecutivo del CNAC, dice que lo que actualmente pudiera dividir al gremio es que

(...) existen muchos con ganas de ser cineastas que le reclaman, de manera injusta en algunas circunstancias y de manera desinformada en otras, a una generación que está arriba, algún sitio. Esa generación que está arriba lleva años peleando, en algunos casos está cansada de pelear,

pero no deja de hacerlo. Esa generación ha cometido un pecado, que es no transmitir su experiencia. Yo creo que todos tenemos responsabilidad en esto (...) (Comunicación personal, abril 3, 2007).

Carlos Azpúrua, cineasta de larga trayectoria dentro de la actividad cinematográfica nacional, director de películas como *Disparen a matar* (1991) y *Amaneció de golpe* (1998) y quien fue director de la ANAC entre 1997 y 1999, encuentra lamentable y lastimosa la situación que él mismo cataloga como de subestimación de los gremios:

Hay una incomprensión de la importancia histórica que han significado los gremios cinematográficos y sus logros. No solamente en la realización del cine que se ha hecho en el país, durante 40 años, sino del aporte a políticas claras, a definiciones de políticas hacia el área del cine (...). La crisis es luchar por mantener el repeto por la ANAC y no jugar a debilitarla, y no utilizar argumentos que obedecen más a resentimientos de muchos cineastas, no por la ANAC, sino por la carencia de políticas; no por orientaciones ideológicas, sino porque en definitiva nunca el Estado se había preocupado por generar políticas de Estado (...) que pudiesen desarrollar, sobre la base del presupuesto justo, un área tan importante como lo es el audiovisual (Comunicación personal, abril 11, 2007).

Al respecto, el propio Ministro expresó en el Foro sobre Políticas Públicas lo siguiente:

Toda la apuesta al desarrollo del cine estaba en un recurso relativamente escaso puesto al servicio de unos meritorios luchadores, en lo gremial y en la realización, que durante muchos años llevaron sobre sus espaldas el trabajo. Escasos recursos y un sector histórico que podía acceder a esos privilegios (...) (Comunicación personal, marzo 8, 2007).

Así, Ignacio Castillo, el cineasta más joven que recibió apoyo del CNAC en la convocatoria para óperas primas en 2005 (tiene 24 años de edad), considera que el futuro de la actividad del séptimo arte en el país “(...) se ve bien, se ve mejor que hace cuatro años. Es emocionante, pero incierto” (Comunicación personal, abril 26, 2007).

Ahora bien, en otro orden de ideas, Philippe Toledano, presidente de la productora Tango Bravo y director de larga trayectoria en el país a pesar de su sangre francesa, el cine venezolano de los últimos años está en ventaja por dos razones fundamentales: “primero porque tenemos un ministro que le gusta el cine y segundo por todo el dinero que se está recogiendo” (Comunicación personal, marzo 23, 2007).

Con él coincide también la cineasta Alejandra Szeplaki, directora de la cooperativa de cineastas Estrella Films y quien ha realizado 35 documentales y tres corto metrajes de ficción y quien además se encuentra produciendo su ópera prima *Día Naranja*. Sus trabajos han sido transmitidos en festivales venezolanos e internacionales, así como también en los canales Vive TV, Telesur y Venezolana de Televisión (VTV).

Szeplaki atribuye la apertura del Estado en materia cinematográfica a la existencia de la Ley Resorte y a la Ley de Cine. Dice que gracias a estos instrumentos legales,

Se ha abierto un espacio, pero no es un espacio para los cineastas, es un espacio que se abre porque al venezolano se le tenía negado el derecho a verse a sí mismo en pantalla, a los venezolanos se nos tenía negada nuestra propia identidad, nuestra cara. (...) El Estado venezolano reivindica el derecho de vernos a nosotros mismos (Comunicación personal, abril 2, 2007).

Además, expresa que el actual cine venezolano está influido por una casualidad histórica, “(...) que tenemos un ministro que le gusta el cine y un Estado que entiende la necesidad de producir material audiovisual que refleje también lo que ellos quieren proponer como país” (Comunicación personal, abril 2, 2007).

Pareciera entonces que muchas de las iniciativas en materia cinematográfica dependen más, en las actuales circunstancias, del afecto que el Ministro siente hacia el séptimo arte que de la conciente necesidad de desarrollar una industria eficiente y competitiva para el país.

Sin embargo, es evidente el apoyo que el Estado le ha ido brindando a este sector cultural, sobre todo por su aporte financiero en este sentido, pero también ha mostrado interés en conversar con los gremios culturales del país y, en ese sentido, ha organizado varias conversaciones. Una de las más importantes fue el primer Congreso Nacional de la Cultura, celebrado en todo el territorio desde el 8 de septiembre al 25 de octubre de 2006 y luego, más recientemente, el Foro de Políticas Públicas en el Cine. Ambos eventos reúnen no sólo las intenciones del Estado de abrir canales de diálogo con los gremios, sino también el ambiente que se respira en el séptimo arte venezolano.

Entre las conclusiones de las mesas de trabajo de la plataforma de Cine y Audiovisual del Congreso Nacional de la Cultura se sostuvo la necesidad de

Producir un número significativo de obras cinematográficas de calidad que interesen al público, incorporando la mayor participación posible de creadores y talentos técnicos y artísticos; lograr una difusión cinematográfica y audiovisual que permita al espectador disfrutar de una cartelera cinematográfica plural, diversa y de alta calidad y lograr un

recurso humano altamente calificado, disponible para el desarrollo de la cinematografía nacional y que permita la mayor inclusión de ciudadanos y ciudadanas (Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2006, p.72).

Pero existe en el mismo documento un dato que no puede pasar por debajo de la mesa. El texto comienza así:

Por razones de conveniencia, en este texto se han suprimido algunas repeticiones y realizado correcciones de carácter sintáctico, sin afectar el sentido o la fluidez de las propuestas y conclusiones del Congreso, todo ello para facilitar la discusión colectiva y la generación de nuevas propuestas para el debate de cuál debe ser el rumbo de la construcción cultural en el país, a la luz de las transformaciones profundas que entraña el camino al Socialismo (Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2006, p.1).

Entre las principales propuestas señaladas en ese documento se encuentran las siguientes:

- Modificar la actual ley de Cinematografía Nacional con el fin de contribuir a la plataforma ideológica [nótese la redacción del siguiente texto]⁶:

Esto como contribución a la plataforma ideológica que conforma la Ley vigente de Cinematografía y que debe ser revisada y modificada en forma global, siendo una Ley conexas del fundamento esencial de la revisión del diseño estratégico cultural del Estado conjuntamente con otras leyes estimadas en el Anteproyecto de la Ley de la Cultura, todos estos son componentes del diseño estratégico-comunicacional del Estado constituido el cual está necesitado de transformación desde el poder originario depositado en el poder comunal para la conformación de una

⁶ Nota de la redacción.

constituyente cultural que reflexione piense y decida sobre el tema (Ministerio del Poder Popular para la Cultura, 2006, p.22).

- Que el sector cinematográfico privado tenga representación en todas las instancias de la plataforma, no solamente el CNAC.
- Aumentar el número de entes que patrocinen y financien la producción nacional, diversificando las fuentes de inversión.
- Invertir en la formación.
- Crear un marco legal y laboral que garantice la creación de mecanismos para la creación cinematográfica.
- Crear una Ley Orgánica de Producción Audiovisual.
- Diseñar un proyecto de Ley de Televisión Comunitaria.
- Incorporar la Ley de Cinematografía Nacional en la Ley Orgánica de la Cultura, respetando su articulado y la participación del sector ciudadano y privado y la filosofía de la Ley de Cinematografía.
- Que el Estado venezolano participe en la dotación de Fondos a Fonprocine.
- Promover el intercambio nacional e internacional con otros entes cinematográficos.
- Crear Centros de Producción y Edición o Estudios de Filmación solidarios para productores independientes dentro del marco jurídico de las Cooperativas, fomentar la creación cooperativas de sonido, iluminación, filmación para mejorar los costos.
- Que se incorpore la política de entrega de incentivos financieros a material audiovisual y cine.

- Que toda labor de difusión debe tener las siguientes premisas: democratización de la pantalla, garantía de la mayor libertad posible con regulaciones que protejan contra los efectos perniciosos de los desequilibrios.
- Incrementar sustancialmente el financiamiento del Estado venezolano para que todos aquellos a los que se le otorga formación puedan en un futuro no muy lejano llevar a cabo sus proyectos cinematográficos y audiovisuales.
- El cine venezolano debe expresar la parte positiva de la Nación, la revalorización de las tradiciones culturales populares de cada municipio. Los contenidos del cine nacional deben tomar en cuenta los valores de la paz entre los seres humanos y la paz con el medio ambiente.

Por su parte, el Foro de Políticas Públicas en el Cine se organizó con la intención principal de debatir sobre la orientación de las políticas cinematográficas nacionales, dada la exigencia de los gremios a hacer realidad la consigna de participación y democratización en las gestiones públicas vociferada por las autoridades estatales.

Zambrano incluso fue más preciso cuando expresó durante su ponencia en el Foro que los cineastas estaban ahí reunidos “(...) por tener visiones diferentes” (Comunicación personal, marzo 8, 2007). Asimismo, recordó que estaban allí por la defensa de un cine venezolano de autor, pues como vocero del espíritu y el parecer de la ANAC siente que la autonomía económica y financiera del gremio está amenazada ante el nuevo sistema de las plataformas.

Luego de varios intentos vía electrónica, y de la insistencia de muchos cineastas, incluyendo a Peña, el Ministro encargó al Coordinador de la plataforma de Cine y Audiovisual, Juan Carlos Lossada, la organización del evento. En este Foro, Sesto expresó su percepción, entre otras cosas, sobre el sistema de plataformas que le tocó dirigir desde su llegada al Ministerio (luego de una extensa exposición sobre las anécdotas que lo llevaron, en su infancia y adolescencia, a acercarse al séptimo arte):

(...) dijimos que hay que agrupar todas las instituciones que antiguamente dependían del CONAC y se nos ocurrió la idea de las plataformas (...). Las plataformas no son entidades, las plataformas no existen; son una especie de acuerdo estructurado entre todas las instituciones que trabajan en un área para impulsar políticas en conjunto, y cada una con un rol (...). La estructura de las plataformas es la garantía de que el Estado impulse unas políticas públicas (...) (Comunicación personal, marzo 8, 2007).

Después de la ponencia del Ministro intervino Claudia Nazoa, presidente de Caveprol y quien fuera, en 1979, la Directora de Industria Cinematográfica del Ministerio de Fomento. Comenzó su exposición reconociendo que el Ministro “(...) obviamente ama el cine” (Comunicación personal, marzo 8, 2007), y que el actual gobierno ha invertido más en cine que todos los anteriores.

Reconoció, además, que forma parte de un gremio “(...) muy combativo” (Comunicación personal, marzo 8, 2007) que ha luchado por unas políticas cinematográficas justas, “(...) que ha luchado por ser escuchado por el Estado (...), y cuando sentimos que no somos escuchados pues, obviamente batallamos” (Comunicación personal, marzo 8, 2007). Admite, sin embargo, que el gremio no se ha

sentido incluido en la toma de decisiones con respecto a las políticas públicas de su sector. “Lo importante es que se consulte, que se escuche (...), lo único que queremos es que tomen en cuenta nuestras opiniones, porque nuestras opiniones tienen una larga experiencia de triunfos, de fracasos, de errores. (...) No somos un grupo histórico” (Comunicación personal, marzo 8, 2007).

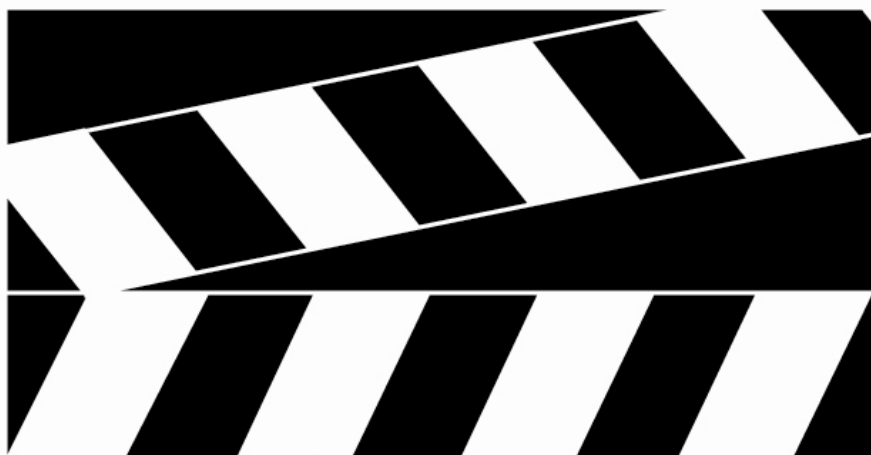
Carlos Malavé, director de un puñado de cortometrajes y ganador de la convocatoria de financiamiento audiovisual de 2006 del CNAC por su ópera prima *Por un polvo*, luego de haber esperado 18 años para rodarla, asegura que en el gremio todavía existen las roscas que, más que ser exigentes con las nuevas generaciones, han sido siempre complacientes. No niega la importancia de las generaciones anteriores de cineastas dentro de la historia cinematográfica del país, pero considera que se debe evitar la exclusión a toda costa.

Y exclusión es lo que precisamente cree Ramos que existe en el nuevo panorama cultural: “(...) Las cosas que escucharon los ministros anteriores éstos no están en condiciones de escuchar. (...) Este Gobierno excluye a todo el que piense diferente. Este Gobierno ha excluido y excluye a la gente de la cultura. (...) Si eres buen artista pero no eres chavista estás afuera, si eres chavista pero no buen artista estás adentro” (Méndez, 2007a, p. 3-12).

Por otra parte, aunque Malavé siente gran emoción al respecto de todo lo que está aconteciendo en la industria dentro de la cual ha trabajado toda su vida, advierte que lo que se está viviendo en el país en el área de cine es una apuesta por la cantidad

reproducciones que se estrenen al año y no una verdadera intención de fomentar y desarrollar una industria que cree está resurgiendo: “(...) no hay suficiente personal capacitado, no hay suficientes insumos para cubrir la demanda; además de que esto es una demanda que para mí está siendo empujada de una manera ficticia, es una cuestión política” (Comunicación personal, abril 18, 2007).

Considera, además, que una verdadera democratización del cine nacional debería versar sobre el desarrollo tecnológico y la capacitación de los involucrados en la industria, desde todo punto de vista; y afirma que esa no es la apuesta del actual Gobierno Nacional.



Escena:

Título:

07

**UNA LEY EN CÁMARA
LENTA**

Productor:

Director:

Cámara:

☐

Interior

☐

Exterior

Observaciones:

Lo que el Ministro no puede negar es que Foncine se hizo gracias al esfuerzo de los cineastas y quiénes son los cineastas, ANAC y Caveprol; el CNAC es un producto de qué, del esfuerzo sostenido y constante de la ANAC y Caveprol; en 1993 se aprobó la primera Ley de Cine, gracias a quién, al esfuerzo de estos gremios que tienen más de 30 años luchando, (...) entonces no es que somos un grupo invisible

Diego Rísquez

Nueve años luego de la Marcha Nacional del Cine, en febrero de 1976, la revista *Comunicación* decía que el nuevo cine industrial que estaba naciendo en el país era uno que estaba logrando “(...) acceso a los grandes circuitos de distribución y exhibición y que, por primera vez, lograba exponer algún tipo de libertad y originalidad creativa” (1976, p.2).

Esto sólo se hacía posible porque un año antes el Estado venezolano, a través de Corpoturismo y Corpoindustria, había mostrado interés en la naciente industria otorgando créditos de cinco millones de bolívares, en un primer momento, para el financiamiento de nueve largo metrajes y luego ascendiendo la cifra del crédito a once millones de bolívares para el financiamiento de los trabajos de 21 productores venezolanos. Era el preludio de una actividad cinematográfica que comenzaría a perfilar características de una industria o, por lo menos, de una actividad sostenida en el tiempo y capaz de competir en el mercado, aunque todavía sin un marco legal que la protegiera ante sus enemigos comerciales.

En este sentido Marrosu (1988) explica lo siguiente:

La disposición a pactar, a encontrar soluciones intermedias, se apoyó entonces en una certidumbre: los venezolanos sabían hacer cine y sabían conquistar su público. El éxito de *Cuando quiero llorar no lloro* y *La quema de Judas* fue el factor fundamental para que, de resoluciones vagas e inoperantes, el gobierno pasara al otorgamiento de créditos cinematográficos. Simultáneamente, el ataque pragmático de los cineastas actuaba a nivel del cortometraje, obteniendo algunos programas de producción oficial y otros de subsidios municipales, dándose un cuadro general de actividad que extendía sus ramas a los campos independiente, publicitario y propagandístico, unificando el ‘ambiente’ cinematográfico de manera inédita y en consecuencia reforzándolo como gremio (p.42).

No obstante, y en relación con la ubicación temporal del inicio de una “era industrial” del cine venezolano, el texto *El nuevo cine venezolano* apunta que el estreno de la película *La Balandra Isabel llegó esta tarde* (1949) es lo que inicia esta era por ser la película más aplaudida, comentada y premiada internacionalmente de esa época, ya que logró insertarse en el mercado nacional y mundial pues ganó, en 1951 el premio por Mejor Fotografía en el Festival de Cannes. Este trabajo fue el segundo largo metraje de la productora Bolívar Films en coproducción con Argentina y estuvo dirigida por Carlos Hugo Christensen.

Christensen fue traído a Venezuela desde su Argentina natal por Bolívar Films, entre muchos otros directores como el mejicano Víctor Uruchúa, como parte de la estrategia de trabajo de la Productora. Marrosu comenta que Bolívar Films “(...) había dispuesto la importación de un grupo numeroso de artistas y técnicos extranjeros, de

experiencia o no, a fin de evitar las incógnitas del rendimiento del personal venezolano” (1997, p.38).

Esto trajo, como lo afirma la autora, varias consecuencias poco positivas para el cine nacional, entre ellas: se “(...) ejemplifica la mentalidad dependiente, imitativa y estrechamente comercial que impide concebir un cine propiamente nacional durante el periodo (...), ejemplifica en particular, en el cuadro de esta mentalidad, el complejo de inferioridad que aquejó al cine venezolano multiplicando experiencias negativas a través de la contratación de extranjeros o de la coproducción” (Marrosu, 1997, p.39).

Volviendo al tema de la temporalidad de la industria cinematográfica venezolana, Lucién y cols. (1989) por su parte dicen que “fue en la década de los ’40 cuando realmente nace la industria cinematográfica en Venezuela con Rómulo Gallegos y los estudios Ávila Films y, en especial, con Luis Guillermo Villegas Blanco, que funda en 1942 la empresa Bolívar Films” (p.177).

Sin embargo, la impresión generalizada es que lo que pudiera entenderse como el inicio de una era industrial del cine en el país se ubica en el momento en que el Estado presta su apoyo económico para que la producción cinematográfica pueda ser una actividad continua y de suficiente estabilidad y valor económico y social para ser capaz de competir en el mercado nacional e internacional.

La década de los años setenta dio mucho de qué hablar en el ámbito cinematográfico nacional. “En Venezuela, lo poco que se había hecho de cine, hasta la década de los años setenta, estaba considerablemente al margen de la gran ‘masa’ y de la

industria, y es necesario comprender que un verdadero desarrollo cinematográfico no puede darse sin la directa inclusión de estos dos factores” (Aguirre y Bisbal, 1980, p.42).

Aunque en 1972 y 1973 aparecieron varias normas legales (Resoluciones) dictadas desde el Ministerio de Fomento, a saber, la Resolución 1.712 y la 1.666 respectivamente, que hacían referencia a aspectos cinematográficos incluyendo algunas normas que el Ministerio había redactado a partir del Proyecto de Ley, seguía sin existir alguna referencia legal concreta que incluyera las regulaciones necesarias en torno al fenómeno del cine como un MCS como por ejemplo, una “(...) definición de una política cinematográfica dentro de parámetros culturales de fomento, protección y conservación; la problemática de la distribución del Cine Nacional; la inexistencia de normas restrictivas contra los abusos de distribuidores y exhibidores” (Aguirre y Bisbal, 1980, p.74). Es decir, no existía un texto que unificara las complejidades de las circunstancias culturales en torno al cine nacional y aquellas propias de la industria cinematográfica. Los cineastas todavía tendrían mucho trecho que recorrer, la lucha apenas comenzaba.

Si el cine nacional estaba entrando, para mediados de la década de los setenta, a las estructuras de una verdadera industria, una que entendía al producto de ella (el film) no sólo como una mera expresión cinematográfica, sino como esa expresión *comunicada* por canales masivos, es decir, convertida en un fenómeno social capaz de competir en el mercado del país, era porque, entre otras cosas, los 46 días de marcha que casi diez años atrás habían emprendido Plascencia, Perdomo y Hernández Alemán se estaban haciendo sentir en las altas esferas del Gobierno.

También era porque, a raíz de lo anterior, los cineastas se habían decidido a desempolvar el primer Proyecto de Ley de Cine que se había ideado como resultado del I Encuentro de Cine Nacional celebrado en Ciudad Bolívar en 1966 (el mismo año en el que Margot Benacerraf funda la Cinemateca Nacional con la proyección de *Barbarroja* de 1965 de Akira Kurosawa) y que luego fue aprobado por la Asamblea del II Encuentro de Cine Nacional celebrado en Valencia el año siguiente, y el III Encuentro celebrado en Caracas ese mismo año. La redacción de este primer Proyecto estuvo a cargo de una Comisión Redactora que surgió del Encuentro en Ciudad Bolívar integrada por Alfredo Roffé, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre y Antonio Pasquali.

Para 1974, un año antes del inicio del plan crediticio del Estado, y luego de varias modificaciones sobre todo de forma y no de fondo—y vendrían todavía muchas más—, pero siempre en mejora, el Proyecto de Ley de Cine reunía los siguientes y principales aspectos:

- Creación de un Centro Nacional Autónomo de Cinematografía encargado de promover, controlar y manejar el financiamiento, fomento y la producción del cine en sus aspectos industriales, culturales y educativos.
- Creación de organismos *ad hoc* para asegurar con criterios imparciales la concesión de los créditos y premios a la calidad, la exhibición obligatoria y clasificación de los mensajes cinematográficos.
- Protección especial a la producción a partir de su concepción como producto nacional.

- Institucionalización de la distribución para enfrentar la preponderancia del cine importado comercial a través de la creación de una Distribuidora Nacional.
- Implementación de medidas de protección en relación con la exhibición, de manera tal que se proteja al público espectador.

Mucho se argumentó en contra de este Proyecto. En general, la Industria Cultural venezolana, integrada para ese entonces por la Federación Venezolana de Agencias de Publicidad (FEVAP), la Cámara de la Industria de la Radiodifusión (CAM-RADIO) y la Cámara Venezolana de Asociaciones Cinematográficas argumentó que “(...) tenía fallas estructurales y estaba económicamente divorciado de la realidad” (Aguirre y Bisbal, 1980, p.71).

Pero personajes como el ministro de Fomento, Manuel Quijada; el diputado Hilarión Cardozo, el mismo que recibió el Proyecto de Ley de Cine Nacional en la puertas del Congreso Nacional de manos de Plascencia luego de la Marcha; Luis Herrera Campins; José Agustín Alcalá, a nombre de la Cámara de la Industria Cinematográfica y Simón Alberto Consalvi, que en aquel momento era el director del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (Inciba, que luego en 1974 se convierte en el Consejo Nacional de la Cultura, CONAC), mostraron su apoyo al Proyecto. Para aquel momento Consalvi declaró al diario *El Nacional*:

Tanto la escasa producción independiente, como tampoco la de carácter industrial han gozado hasta ahora de una protección continua, y lo que es peor, sus obras se encuentran con excesiva dificultad en los canales de distribución. A estas alturas del progreso tecnológico y cultural, las producciones de nuestros cineastas, aún las galardonadas en festivales

internacionales, son proyectadas en forma clandestina o en cenáculos muy reducidos, como si el cine fuera un lenguaje esotérico y no el medio de comunicación masivo que es. Venezuela ha quedado demasiado tiempo marginada del uso directo y a nivel nacional de las modernas formas audiovisuales de comunicación, esta ley que se discutirá, vendrá a subsanar esa falla en uno de sus más importantes aspectos (Aguirre y Bisbal, 1980, p.72).

Con la rememoración del Proyecto antes mencionado y la entrega de los créditos se inició lo que el libro de Aguirre y Bisbal denominó la “etapa pre-industrial” del cine en Venezuela. En ella los directores se convirtieron en sus propios productores puesto que eran estos mismos quienes recibían el financiamiento. Y aunque en opinión de algunos, como por ejemplo la de Mónica Henríquez (Comunicación personal, diciembre 27, 2006), directora del documental *Crónicas ginecológicas* (1993), esta doble función del cineasta trae más desventajas que ventajas porque a su juicio, cada rol es significativamente importante por su cuenta, este dinero sirvió, no sólo para cubrir los costos de producción, sino también para mejorar la calidad técnica y estética de los largo metrajes que se comenzaron a realizar, y por lo tanto, fue posible la introducción de numerosos trabajos a la competencia del mercado nacional para el consumo masivo de las mercancías de la naciente industria de las películas nacionales.

En relación con la función del cineasta, tanto como director y a la vez productor, la crítico de cine Marrosu dice que esta característica de la actividad cinematográfica nacional es producto de la marcada protección estatal que se empezó a observar a mediados de los setenta y que a la vez fue “(...) sancionada por el espíritu estatutario de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), activa desde 1974 (...)”

(1997: p.44). Incluso la cineasta Solveig Hoogesteijn señala que dada la libertad de los directores de no tener las imposiciones de un productor, aquellos deben asumir por cuenta propia las complicadas relaciones entre el presupuesto disponible para la obra y el proceso de creación inherente a él (Marrosu, 1997).

Marrosu (1988) aclara de nuevo esta doble condición del cineasta de la siguiente manera:

La compleja y desigual —es decir, sujeta a una casuística bastante amplia—relación que sostiene el intelectual con el capitalista que mercantiliza sus productos se convierte aquí en un condicionante interno de la misma figura, que asume dos diferentes funciones. Sobre la función capitalista presionan los intereses del intelectual y del trabajador y sobre la función intelectual los intereses capitalistas, que por demás, en este caso, no tienen la pureza del capitalismo industrial, sino que se entretajan de vez en vez con aquellos que corresponden a las fuentes financieras (gubernamentales y capitalistas de diversa índole, a menudo imbricadas con el capital multinacional), puesto que la empresa de producción cinematográfica es predominantemente de naturaleza aleatoria, con un capital constituido *ad hoc* para un producto determinado (p.44).

Pero lo que parecía el nacimiento de una industria nacional, por el repentino aumento de la producción cinematográfica y la posibilidad, por ende, de competir en el mercado nacional como internacional, terminó siendo sólo una emoción, parecida a esas que se sienten cuando en un viaje a la Isla de Margarita se esperan ver varios delfines y sólo se logra apreciar a uno. El Proyecto de Ley de Cine se volvió a engavetar, al igual que las esperanzas de un plan crediticio continuo que permitiera la estabilidad de la producción.

Hasta 1976 el cine nacional estaba en manos de la Dirección Nacional de Cinematografía, dirigida en aquel entonces por Marianela Saleta. Pero el 28 de diciembre de 1976 aparece en la Gaceta Oficial N° 1.932 la creación de la nueva Ley Orgánica de la Administración Central que permitió el nacimiento del Ministerio de Información y Turismo, por lo que la naciente industria cinematográfica nacional pasaba a depender tanto de la dirección de cine de este nuevo ministerio, como de la dirección de cine del Ministerio de Fomento, y también de la del CONAC.

Este enjambre de luchas interministeriales no pudo sino originar un ambiente de absoluta incertidumbre en relación con quién efectivamente iba a seguir promocionando el plan de créditos iniciado en 1975 y quién sería el encargado de promover el desarrollo y la difusión del cine nacional. Y tal y como lo temieron los cineastas: el plan crediticio se paralizó, así como también la actividad cinematográfica. Aunado a esto, se anunció ese mismo año (1976) que la antigua Dirección Nacional de Cinematografía pasaría al Ministerio de Información y Turismo, por lo que se daban los primeros pasos de un cine nacional encargado de promover la imagen del gobierno, “(...) lo que adulteraría la función del cine a favor de los intereses más generales del país” (Aguirre y Bisbal, 1980, p.46).

En 1977, a raíz de la creación de la nueva Ley Orgánica de la Administración Central, se funda el área de cine del CONAC, llamada la Coordinación del Área de Cinematografía. De hecho, luego de la aparición de esta Coordinación, se crea el Comité Interinstitucional de Cinematografía, integrado por un miembro principal y un suplente del Ministerio de Información y Turismo, del Ministerio de Fomento y del CONAC, por

lo que con estos tres organismos se instaura definitivamente la protección tripartita del cine nacional.

Lejos de promover y continuar el plan crediticio que se había comenzado hace dos años bajo el auspicio de Corpoturismo y Corpoindustria, la Comisión Interministerial, creada mediante el decreto 5.585 del Ministerio de Fomento y el Ministerio de Información y Turismo el 11 de octubre de 1977, complicó todo el proceso de producción al no saber, incluso entre sus mismos miembros, quién sería el encargado de finalmente aprobar los proyectos más importantes que se presentaban.

Además, la ANAC hace público, el 16 de enero de 1979, su repudio ante el hecho de que la Comisión otorgase “(...) créditos especiales por una elevada cantidad a una productora nacional para efectuar una coproducción con otros países bajo la dirección de un realizador extranjero” (Aguirre y Bisbal, 1980, p.61), y no trabajase por favorecer a los directores nacionales evitando que éstos tuvieran que buscar financiamiento en los pocos empresarios interesados en invertir en la industria cinematográfica nacional.

El 6 de febrero de ese mismo año, antes de que Carlos Andrés Pérez finalizara su mandato, el saliente presidente dicta dos decretos fundamentales para la historia del cine nacional: los controversiales decretos 3.057 y 3.058 sobre comercialización de películas extranjeras y venezolanas. Con estas medidas legales se logró borrar en cierta medida el carácter huérfano del cine nacional pues se pudo, por primera vez, proteger la producción local de una manera, aunque primaria, fundamental. En el texto *El Nuevo Cine Venezolano* se resumen los principales contenidos de ambos decretos:

- Las películas “especiales” —aquellas calificadas como tal “(...) por su costo de producción, campaña publicitaria puesta en marcha, etcétera” (Luci3n, 1990, p.197) — permitir3n a los distribuidores un arrendamiento m3ximo del 60% y deber3n ir acompa3adas de un corto venezolano, no mayor de diez minutos de duraci3n, donde el cineasta obtendr3 el 2% del ingreso bruto en taquilla.
- Se reglamentan los porcentajes de arrendamiento para otros tipos de pel3culas y salas.
- Se determina que las pel3culas nacionales deben tener, obligatoriamente, una cuota de pantalla de 18 semanas (126 d3as).
- Se obliga una distribuci3n de un m3nimo de cuatro pel3culas venezolanas por distribuidora.
- Ninguna pel3cula venezolana podr3 ser retirada de cartelera sin la previa autorizaci3n de la Direcci3n de Industria Cinematogr3fica del Ministerio de Fomento.
- Se suspender3n parcial o totalmente las empresas que no cumplan con lo establecido en las normas.

Y como el mejor aperitivo, estos decretos amortiguaron el hambre de los cineastas hasta que finalmente lo pudieron saciar el 28 de julio de 1979, cuando luego de trece a3os de espera el renovado Proyecto de Ley de Cine es recibido por la Comisi3n de Econom3a del Congreso Nacional. En su discurso de fin de a3o, incluso el presidente Luis Herrera Campins dice “(...) que ahora s3 le vamos a entrar a la Ley de Cine” (Luci3n, 1990, p.79). Sin embargo, esta Ley no llegar3a sino catorce a3os despu3s.

El Proyecto de Ley de 1979 contenía, a grandes rasgos, disposiciones en relación con las obligaciones del Estado venezolano para con la actividad cinematográfica del país; la creación de un Centro Nacional de Cinematografía de carácter autónomo, adscrito al Ministerio de la Secretaría de la Presidencia de la República; las características que definen una producción nacional y una coproducción; las obligaciones del Estado en relación con la protección especial de la producción, y en ella, la producción de mensajes cinematográficos gubernamentales; las normas de distribución, importación, exhibición y clasificación de las obras nacionales y extranjeras y disposiciones relacionadas a la protección cultural y profesional incluidas en la actividad cinematográfica.

Es importante destacar que en 1979 también nace la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes (Caveprol). Lucién y cols. (1989) afirman que luego de iniciada la política crediticia del Estado comienza en Venezuela un periodo, por lo demás, estable de producción de largo metrajes, lo que trajo como consecuencia un debate entre los cineastas sobre el valor industrial del cine nacional *versus* su valor cultural. Los autores plantean que, aunque la diferenciación en este sentido es absurda, del debate surgió una escisión de la ANAC: la Caveprol, y que con su creación se da inicio a la figura del productor-creador, explicada anteriormente.

Entraba la década del ochenta y luego de varias modificaciones del Proyecto en cada uno de los Encuentros Nacionales de Cine, luego de las inacabables luchas interministeriales, luego de los enfrentamientos con las empresas de distribución y exhibición, el cine nacional volvió a quedar en un letargo. Más que un proceso lleno de

atrasos, de pérdidas de lo que poco a poco se iba logrando, el proceso de aprobación de una normativa legal que protegiera la actividad cinematográfica nacional se hacía en cámara lenta.

Muchas promesas se habían hecho desde los gabinetes del nuevo Gobierno, pero poco se hizo al respecto. El 19 de octubre de 1981 el presidente Campins firma la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine) a través del decreto 963 publicado en la Gaceta Oficial N° 31.152, que luego, en octubre de 1983, permitiría la producción de dieciséis largo metrajes con un aporte de 29 millones de bolívares, a pesar de las medidas económicas implantadas por el Gobierno a raíz de la devaluación del bolívar y el control de cambio iniciado el viernes 18 de febrero de ese año, el Viernes Negro⁷.

Foncine sería una asociación civil tripartita conformada por cineastas liderizados por la ANAC, exhibidores, y por supuesto, el propio Estado (en este caso su representante fue el Ministro de Fomento Manuel Quijada) como protector del sistema crediticio que se iniciaría a través de la asociación.

El texto “El fondo cinematográfico en la Gaceta Oficial” recoge algunos de los aspectos contenidos en el decreto antes mencionado, referido a la nueva Asociación Civil surgida del seno del Ministerio de Fomento:

⁷ Como el cine es una actividad cuyos insumos son importados, este proceso inflacionario significó un aumento de más del 40% de los costos de producción. Si anteriormente el costo promedio de producción de un largo metraje se situaba en Bs. 1.700.000, luego del “Viernes Negro” éste aumentó a Bs. 7.000.000. (Lucián y cols., 1989, p.182).

La asociación civil que se constituya estará integrada por la República de Venezuela, la Corporación para el Desarrollo de la Pequeña y Mediana Industria y el Consejo Nacional de la Cultura (...), el patrimonio de la Asociación Civil estará integrado por los aportes de los miembros que la constituyan, así como por las asignaciones presupuestarias que anualmente haga el Congreso Nacional y por los demás aportes y dotaciones que reciba de otras personas naturales o jurídicas, públicas o privadas (Revista *Comunicación*, 1981, p.97).

Marrosu explica que para este periodo, la discusión sobre la implementación definitiva de la Ley de Cine entró en un estado de “(...) hibernación, del cual eventualmente podía ser sacado para volver a abanderar el movimiento cinematográfico” (1988, p.44). En cambio, la actividad cinematográfica se centró en la nueva institución, conformada por un fondo financiero de capital mixto: Foncine. Ésta permitiría asegurar la permanencia y regularidad de un mecanismo crediticio a disposición de la producción cinematográfica. Pero la autora señala que si bien Foncine “(...) permitió dar el gran empujón a la producción de largo metrajes cambiando profundamente la realidad cinematográfica venezolana” (Marrosu, 1988, p.44), también fue el causante de las interrupciones de la actividad y del clima de incertidumbre y de desconfianza en el que vivían los cineastas, en un país en el que el reducido mercado no justificaba la producción nacional desde un punto de vista económico.

En 1990 Carlos Andrés Pérez liderizaba el Gobierno Nacional por segunda vez, y por decreto presidencial 1.355 de fecha 13 de diciembre de 1990, publicado en Gaceta Oficial N° 34.620 de fecha 20 de diciembre del mismo año, la Cinemateca Nacional adquiere rango de Fundación, llamándose ahora Fundación Cinemateca Nacional (FCN).

Adquiría, en consecuencia, personalidad jurídica y patrimonio propio, y estaría bajo la tutela del CONAC, ente adscrito al Ministerio de Cultura.

El año siguiente (1991) se incluye, por primera vez, el Premio Nacional de Cine entre los Premios Nacionales de Cultura. El primer cineasta en obtener el galardón fue Román Chalbaud. El sociólogo y cineasta Oscar Lucién cataloga a Chalbaud como “el realizador más prolífico del cine venezolano” (Lucién, 2001, p.233) y explica que “su obra se inspira mayormente en temáticas de origen popular. Ha ido construyendo una estética particular que sirve ya de adjetivo: «estética chalbaudiana»” (Lucién, 2001, p.233). No en vano es uno de los directores más conocidos en el país, sobre todo por el éxito de su obra maestra *El pez que fuma* (1977), película producida gracias a uno de los créditos otorgados por el Estado (Bs. 500.000) y la más taquillera de ese año.

En la escena final del largo metraje del director Iván Feo *Ifigenia* (1987), todavía sin saber si María Eugenia se iba a escapar finalmente con el amor de su vida a Europa o si, por el contrario, se quedaría en casa con el hombre con quien su abuela la había obligado a casarse, la actriz principal se retira de su habitación. La cámara la muestra de espaldas mientras en un *dolly back* el espectador descubre que ha sido engañado. El cuarto de María Eugenia está lleno de cámaras y sillas de directores. Se había visto una película sobre la filmación de ella misma.

Igual emoción produjo el año 1993 cuando se aprueba finalmente la Ley de Cine. Una ley que emergió de la lucha gremial audiovisual del país, y no directamente de una discusión del Congreso Nacional. Incluso, redactada por aquella y llevada a las

instancias legislativas gracias a la recolección de firmas y a la Marcha Nacional del Cine, por una parte, y a la disposición de los cineastas por demostrar el valor social y cultural del medio de comunicación por otra. Fue publicada en la Gaceta Oficial N° 4.626 el 8 de septiembre de ese año.

Gustavo Hernández ubica a este nuevo instrumento legal en el enfoque que él mismo denomina “ideológico alternativo”, a saber, aquella ideología que “(...) llanamente discrepa con los criterios dominantes generados por el sector dominante” (1988, p.60). Es por esta razón que la nueva Ley de Cine encaja en este panorama: pues “(...) se opone a la política que auspician los sectores dominantes (sean gubernamentales o trasnacionales) en contra de las aspiraciones de desarrollo de la cinematografía nacional” (Hernández, 1988, p.63). Y con la Ley, en 1994, se crea el tan ansiado Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Siendo un centro autónomo, la nueva institución recibía un rango jerárquico que le permitiría la autonomía necesaria para el área de la creación, y otras igualmente importantes para la actividad cinematográfica del país. El CNAC se encargaría, de ahí en adelante, de administrar el presupuesto que recibiría directamente de la presidencia a través de su Comité Ejecutivo —actividad que hasta ese momento estuvo bajo el mando de Foncine—. El 60% del presupuesto del nuevo Centro estaría destinado a la producción. Abdel Güerere, quien fue el director del CNAC desde su creación hasta 1999, recuerda que la misión y visión de la institución eran la “(...) consolidación y el desarrollo de la industria audiovisual de Venezuela como un todo” (Comunicación

personal, diciembre 1, 2006). Incluso explica el significado que para él tienen cada una de las siglas del Centro:

- **C:** centro de todo y mediador de los conflictos entre los cineastas y los demás integrantes de la actividad cinematográfica.
- **N:** implica toda la actividad cinematográfica del país.
- **A:** independencia, libertad.
- **C:** compendio de actividades, el cine como un proceso.

Luego de marchas y encuentros, de comités de redacción y decretos, empezaba un nuevo periodo para la actividad cinematográfica nacional. El huérfano finalmente había conseguido quién lo protegiera. La sensación era de incertidumbre, de una alegría alimentada de esperanzas, pero a la vez de muchas expectativas. Un final abierto, como el de *Ifigenia*.

Pero hubo un pequeño inconveniente en todo esto. La Ley que salió publicada en Gaceta Oficial no era la misma que se había presentado ante el Congreso Nacional como proyecto. Tres artículos fueron suprimidos de este proyecto, entre ellos el controversial Artículo 18, referente a los financiamientos distintos de los del Estado.

Diego Rísquez, director de *Orinoko, nuevo mundo* (1986) y *Miranda* (2006), fue uno de los cineastas que estuvo presente en la entrega del Proyecto de Reforma Parcial de la Ley de Cinematografía Nacional en julio de 2003. En aquel momento Rísquez, siendo presidente de la ANAC, comentó en el acto de entrega que el año 2003 era

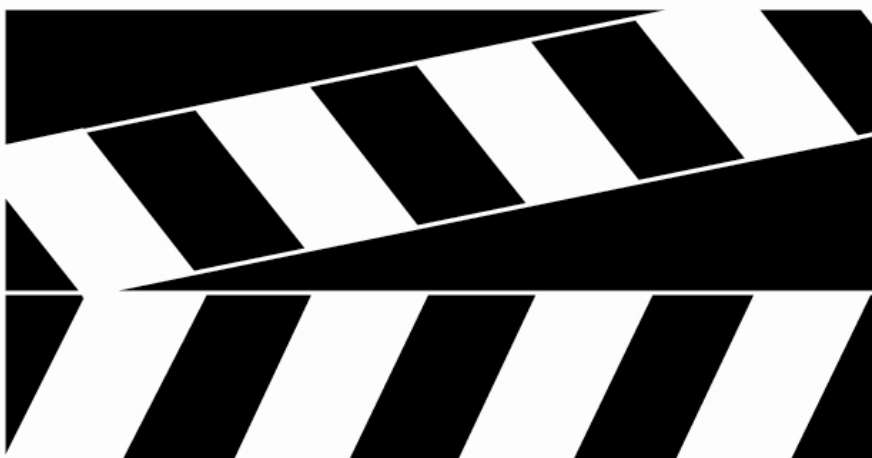
simbólico para el gremio porque diez años antes se había aprobado la primera Ley de Cine del país que había estado en lucha por más de treinta años. El cineasta “(...) recordó que en esa oportunidad se proponía ‘el famoso artículo 18’, el cual hacía referencia a las fuentes de financiamientos no oficiales. ‘Por razones políticas, lamentablemente ese artículo fue eliminado’” (Morales, 2003, ¶ 4).

Toledano expresa al respecto lo siguiente: “El ejemplo de la primera ley, la del 93’, es un mal ejemplo porque desgraciadamente hubo unos *lobbys* muy fuertes en contra de la ley que modificaron ciertos textos. Quitaron el famoso artículo 18 que era el artículo que nos daba autonomía de financiamiento” (Comunicación personal, marzo 23, 2007).

Chalbaud también estuvo presente en el acto de entrega. Recordó que cuando la Ley fue aprobada en 1993, le fueron suprimidos dos artículos donde se hacía referencia al apoyo económico que debía recibir el CNAC. Originalmente se planteaba que este instituto no sólo recibiría fondos del Estado, sino también por concepto de impuesto de taquilla de los cines, —“(...) tal como era antes que era un 6%, para hacer cine venezolano” (Morales, 2003, ¶ 8) —, de la televisión y la publicidad.

Esa Ley de Cine se aprobó chucuta porque los senadores y diputados le quitaron los tres articulados que nos iban a dar dinero para poder hacer cine. El cine sin dinero no se puede hacer. Cuando se aprobó la ley, estos senadores y diputados estuvieron a favor de Estados Unidos y no a favor de nosotros, y quitaron los artículos sobre la recaudación de los impuestos (...). Entonces nos quedamos sin eso (Comunicación personal, marzo 21, 2007).

¿El resultado?: una ley incompleta y lejana a las necesidades del gremio y de la todavía inmadura industria cinematográfica nacional. Sería necesaria y urgente una reforma. Ésta no vendría sino 12 años después.



Escena:	Título:	
18	UN GRUPO INSOPORTABLE	
Productor:	☐ Interior ☐ Exterior	
Director:		
Cámara:		
Observaciones:		

Es un logro, fundamentalmente de la izquierda venezolana y del pensamiento progresista, haber llegado a la Ley de Cinematografía, al desarrollo del cine nacional

Carlos Azpúrua

Luego de 12 años de espera, y tras casi tres años de discusiones, finalmente se aprobó lo que los cineastas venezolanos habían estado esperando:

TÍTULO XIII

DISPOSICIÓN FINAL

ÚNICA: La presente ley entrará en vigencia sesenta días después de su publicación en *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*.

Dada, firmada y sellada en el Palacio Federal Legislativo, sede de la Asamblea Nacional, en Caracas, el primer día del mes de septiembre de dos mil cinco. Año 195º de la Independencia y 146º de la Federación.

NICOLÁS MADURO MOROS

Presidente

RICARDO GUTIÉRREZ

Primer Vicepresidente

IVÁN ZERPA GUERRERO

Secretario

PEDRO CARREÑO

Segundo Vicepresidente

JOSÉ GREGORIO VIANA

Subsecretario

Y así fue. El miércoles 26 de octubre de 2005 salió publicada la Gaceta Oficial N° 5.789, la nueva Ley de la Cinematografía Nacional, derogando así la de 1993.

El grupo era amplio y plural, había representaciones de todos los sectores involucrados en la actividad cinematográfica del país, desde la producción hasta la comercialización. Freddy Lepage era para aquel momento el presidente de la Comisión Permanente de Desarrollo Económico de la Asamblea Nacional, Diego Rísquez, Alejandro Bellame e Iván Zambrano conformaron la cabeza con seis manos que tuvo el encargo de representar a la ANAC en las discusiones sobre la reforma, Jacobo Penzo hizo lo propio por la Fundación Cinemateca Nacional, Carlos Azpúrua fue designado directamente por el propio Sesto, Bernardo Rotundo representó al Circuito Gran Cine y Juan Carlos Lossada estuvo en representación de Amazonia Films. Sin olvidar, por supuesto, al conjunto de abogados asesores y consultores jurídicos que hizo posible la redacción final, y los demás cineastas que formaron parte del proceso, como lo fue Toledano, por ejemplo:

Cuando se trabajó en la Asamblea Nacional con la Comisión de Desarrollo Económico, se convocó a absolutamente todos los sectores, así que nadie puede decir que esta ley se hizo a espaldas de nadie. Fue aprobada en primera discusión por la Asamblea y después fue una de las pocas leyes de consenso aprobada en segunda discusión. La Ley de Cine es una ley de consenso, y eso es escaso (Comunicación personal, marzo 23, 2007).

Y es que es de consentimiento general admitir que el sector cinematográfico nacional es uno —sino el único— sector cultural del país que se caracteriza por una

cohesión tal que asemeja a la inseparable sombra del objeto. Gracias a esto, han conseguido no sólo crear y fortalecer una industria que año tras año lucha por su sobrevivencia, sino también generar desde su seno las discusiones en relación con las políticas públicas que mal que bien han regido su gestión desde hace varias décadas.

Carlos Malavé tiene una explicación para esta particular cohesión gremial. Asegura que la situación se basa en el hecho de que todos los involucrados en la actividad cinematográfica nacional tienen un mismo objetivo común: hacer cine, independientemente de la posición política, de la forma de financiamiento... De esta manera, asegura de nuevo Malavé, el cine venezolano se diferencia del resto del país porque a diferencia de aquél, este último carece de un objetivo común.

Pero como es característico hasta en las mejores familias, siempre hay dificultades para ponerse de acuerdo. Y así fueron las reuniones en la Asamblea. “Es un gremio muy peleón, muy fuerte porque nos gusta nuestro oficio. Era un grupo bastante grande, era difícil terminar temprano. No fue simple, incluso esta vez hubo manipulaciones” (Comunicación personal, marzo 23, 2007), recuerda Toledano.

Cuando se le pregunta a este cineasta sobre las razones por las cuales considera que durante la reforma de la antigua Ley de la Cinematografía Nacional hubo algún tipo de manipulación, en la oficina sólo se escuchan risas. Risas nerviosas quizá. Finalmente se le atribuye la maniobra a los sectores encargados de la comercialización cinematográfica en el país. “Los canales no quieren participar” (Comunicación personal, marzo 23, 2007), dice. Es la eterna lucha del cineasta venezolano.

Para 1993 el tema fue la eliminación del controversial artículo 18 del documento publicado en la Gaceta Oficial, aquel que hacía referencia al financiamiento no oficial del cine nacional. El que precisamente estipulaba la inclusión de capital privado, proveniente de las televisoras privadas y las empresas distribuidoras y exhibidoras con la incorporación de alícuotas para la producción; fundamentalmente, “(...) la coparticipación financiera del sector privado en el recién creado CNAC. Esa ley concluye la etapa inicial de un proceso de lucha” (ANAC, 2006, p.7), como se señala en el folleto que contiene la información sobre el Premio Anac XII, en su Edición 2006.

La protección del cine nacional y la reglamentación de la relación entre los entes involucrados en las actividades de producción, realización, distribución, exhibición y difusión de obras en Venezuela, son los fundamentos básicos establecidos en la Reforma de la Ley de Cinematografía, la cual ofrece una plataforma financiera al sector que nunca en su historia había tenido.

Se trata de un momento clave para quienes hacemos cine en Venezuela. Estamos complacidos con la reforma alcanzada, pues tras más de 30 años de lucha por una auténtica Ley de Cinematografía comenzaremos a obtener resultados tangibles.

En la ANAC interpretamos esta reforma como un acto de dignificación de unos de los sectores más importantes de la vida cultural venezolana. Se trata de un paso importante que estimula la continuidad de nuestros esfuerzos. Sin embargo, debemos profundizar en estas conquistas y buscar fortalecer cada día más la industria cinematográfica venezolana, a través de la participación y la integración de nuestros realizadores.

La Reforma de la Ley de Cine hará posible el desarrollo y crecimiento de una industria cinematográfica nacional robusta y vigorosa, mediante la apertura de fuentes propias de financiamiento, tasas especiales y beneficios fiscales, que alimentan al Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine Fonprocine, desde donde podremos obtener recursos para nuestras producciones (ANAC, 2006, p.7).

Azpúrua apunta en este sentido a la idea de que la reforma de la Ley de Cine se logró por iniciativa de los gremios. Recuerda que, a diferencia de 2005, en 1993 la coyuntura se caracterizaba por una dualidad muy particular: tener ley o no tenerla; y si no se tenía, entonces no podía crearse el CNAC, quien sería la institución plural y abierta, que recogería la opinión más global de los sectores cinematográficos del país (Comunicación personal, abril 11, 2007).

Mientras que para 2005 la situación ya no era tan drástica: existía una referencia anterior, un documento legal que aunque “chucuto” (Comunicación personal, marzo 21, 2007) en términos de Chalbaud, existía. Y de nuevo se hacía evidente que todo el proceso de reforma del texto se había llevado a cabo gracias al trabajo y la persistencia de los gremios quienes, salvando sus diferencias políticas e ideológicas, consintieron un esfuerzo mancomunado por conseguir las mejores opciones que finalmente beneficiarían su propósito: permitir la existencia de un cine venezolano.

Azpúrua es uno de los que lo reconoce de esa manera y uno de los que cree que debe considerarse y denominarse a la ley del 2005 como lo que es, un *reforma*, para que de esta manera no se menosprecie o se corra el riesgo de olvidar la lucha que por más de treinta años llevó a cabo el gremio para la consecución de ese fin, y sigue llevando:

Y eso es así: no fue por iniciativa de los organismos gubernamentales, y eso está escrito, y está señalado y está aprobado. Y sabíamos que la reforma de la Ley de Cine era importante. La reforma se logra porque hay una mayoría en el Congreso, y hay que decirlo muy claro, que apostó y que nos dio el apoyo para integrar el sector privado, y se creó Fonprocine. Y eso apunta a lo que ha sido una línea muy clara, política, de los gremios de buscar nuestro autofinanciamiento (Comunicación personal, abril 11, 2007).

Pero el trabajo de edición de esta historia no salió del todo bien, o por lo menos no resultó como algunos de los que forman parte del equipo hubiesen querido: hay cineastas y otros miembros del gremio y de la industria en general que no están de acuerdo con lo logrado en la Asamblea.

Uno de ellos es Roque Zambrano, director de *La otra ilusión* (1989) y *Reportajes de Ludovico* (2005): una coproducción entre el CNAC, la cooperativa cinematográfica Círculo de Tiza y Venezolana de Televisión (VTV). En relación con este trabajo, en una carta pública enviada el 14 de febrero de 2007, Zambrano señaló que el vicepresidente de VTV durante la gestión de Blanca Ekhout, José Antonio Varela, negó la inclusión de esta última película dentro de la programación del canal, calificándolo como un acto de “censura previa” al violarse el contrato que se había acordado entre los coproductores.

Pero las manifestaciones públicas del descontento de Zambrano por varios aspectos de la actividad cinematográfica nacional de los últimos años datan de finales de 2005. Luego, en 2006, también expresó sus preocupaciones al respecto, sobre todo en torno al tema de la reforma de la Ley de Cinematografía Nacional. En relación con esto, en octubre del año mencionado, dio a conocer una carta que dirigió a todos los cineastas, pero que dedicó expresamente a Solveig Hoogesteijn, en la que explicaba que el instrumento legal era contrario a la producción cinematográfica y sus autores, y por lo tanto abogaba por su transformación o derogación:

**Carta Abierta a todos los Autores cinematográficos, cineastas,
videoastas, realizadores, productores, cultores de Cine y Televisión.**

Primera Parte: ‘Faltas de Respeto’

A Solveig Hoogesteijn

Cuando a inicios de los 70 pensamos en un gremio para los autores cinematográficos -ANAC-, concebimos un gremio de combate para hacer relevante y fuerte la presencia de los autores cinematográficos y su producto en su calidad de protagonistas como hacedores de la obra cinematográfica, hasta hoy, mediatizada y mercantilizada por los grandes intereses económicos planetarios que confluyen en el inmenso poder monopólico de la Industria de Cine Hollywoodense.

(...) La ley de cine de 1993, ahora reformada en conciliábulos y negociaciones, donde creo y he oído participó la ANAC entre otros 'gremios y organismos representantes de la inmensa y vasta actividad cinematográfica de este país en transformación', (...) fue aprobada en segunda discusión, 'La Ley de Cine del 94 Reformada' (...).

En el colmo de 'las faltas de respeto', me pregunto:

¿Qué ocurrió con lo que estatutariamente establecimos en los fundamentos de nuestro gremio? (...). Explico:

El primer título, Disposiciones Generales, de La ley de Cinematografía Nacional dice:

'Esta ley tiene como objeto el desarrollo, fomento, difusión y protección de la cinematografía nacional y las obras cinematográficas...'

La Cinematografía Nacional es *cualquier cosa* que se entienda en esa definición eufemística y grandilocuente.

Y por eso me pregunto: ¿dónde estamos nosotros los autores cinematográficos nacionales? En ese artículo 1 ni siquiera se nos menciona por mampuesto.

Otra evidencia de la gran falta de respeto se consume en el hecho de que, en la estructura modular, representada por: autor-productor, industria cinematográfica o audiovisual, distribución y exhibición (...), la ley está montada en desequilibrio a favor de los que compran, venden y *cartelizan* los precios, y por ende, los productos que hacemos los alienan, privándolos en esencia del gran sentido de libertad que prevalece en la creación de la obra (...).

Otra gran falta de respeto es creer que nosotros somos comerciantes.

Nosotros somos cineastas comprometidos con nuestra misión: la obra cinematográfica. Y tenemos que luchar por crear todas las condiciones favorables para que eso se cumpla como ciudadanos de un País Libre consagrados constitucionalmente (...).

Para que esta incipiente industria del cine nacional (...) pudiera crecer (...) tendríamos que colocar esa ley ‘al revés’ en toda su concepción de preceptos (...).

Saludos fraternales, Roque Zambrano (Comunicación personal, correo-e, octubre, 2006).

Aunque muchos, como Toledano, hacen caso omiso a las críticas que se le plantean al texto legal, reconociendo que a pesar de que se trataba de “(...) un grupo insoportable” (Comunicación personal, marzo 23, 2007) y que muchas veces el ambiente de las discusiones se tornaba intolerable, finalmente se logró lo que por tantos años se había buscado, otros sí consideran que éste debe modificarse. En este sentido, existen varios artículos que tocan puntos álgidos entre las relaciones de los cineastas y los integrantes del sector comercial y privado en general, y que son, en términos generales, lo que hubiese sido el antes mencionado artículo 18 dentro de la Ley de 1993; ellos son los artículos que integran los títulos VIII y IX de la Ley.

El primero tiene que ver con las tasas y contribuciones que van a formar el patrimonio del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (Fonprocine), fondo autónomo y de personalidad jurídica administrado por el CNAC y el segundo establece las exenciones, exoneraciones y estímulos a la producción nacional que permitirán y facilitarán la inversión privada. El descontento se genera en torno a los porcentajes tanto

de las contribuciones especiales como de las exoneraciones tributarias de las que puede gozar la empresa privada si decide invertir en el cine nacional.

En relación con el apartado de las contribuciones especiales, se estipula que los entes obligados a pagarlas son: los exhibidores comerciales con un porcentaje de 5% del valor del boleto de entrada a partir de 2007, los canales televisivos privados (con fines comerciales) con un rango que oscila entre 0.5% y 1.5% de sus ingresos brutos anuales percibidos por la venta de espacios de publicidad, las empresas de televisión por suscripción deberán cancelar 1.5% sobre los ingresos brutos de su facturación comercial por suscripción de ese servicio trimestralmente a partir de 2007, los distribuidores con fines comerciales cancelarán un equivalente al 5% de su facturación anual, las personas naturales o jurídicas que se dediquen al alquiler de materiales cinematográficos deberán pagar también un 5% de sus ingresos mensuales y todas las empresas productoras del país, en general, deben cancelar trimestralmente una contribución especial equivalente al 1% de sus ingresos brutos.

Para el caso del título sobre las exenciones, exoneraciones y estímulos:

Artículo 57. Los contribuyentes del impuesto sobre la renta que realicen inversiones o hagan donaciones a proyectos cinematográficos de producción o coproducción venezolana autorizados por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), podrán incluir como gasto en la determinación del impuesto sobre la renta correspondiente al período gravable en que se realice la inversión o donación e independientemente de su actividad productora de la renta, la totalidad del valor real invertido o donado.

(...) **Artículo 58.** Durante los primeros cinco años contados a partir de la entrada en vigencia de esta Ley, las personas jurídicas que produzcan, distribuyan y exhiban obras cinematográficas nacionales de

carácter no publicitario o propagandístico, quedan exentas del pago del Impuesto sobre la Renta por los ingresos y beneficios netos obtenidos de dichas actividades.

Artículo 59. Los contribuyentes de las obligaciones tributarias establecidas en esta Ley, podrán ser exonerados hasta en un veinticinco por ciento (25 %) del monto de su obligación, siempre que esos montos sean destinados a la coproducción de obras cinematográficas nacionales independientes no publicitarias ni propagandísticas.

(...) **Artículo 61.** Los exhibidores cinematográficos, podrán rebajar directamente en beneficio de la actividad de exhibición, hasta un veinticinco por ciento (25%) de la contribución especial a su cargo, cuando exhiban obras cinematográficas venezolanas certificadas como tales por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), fuera de la cuota de pantalla señalada en el artículo 30 de esta Ley.

(...) **Artículo 62.** Los distribuidores cinematográficos podrán rebajar hasta un veinticinco por ciento (25%) de la contribución especial a su cargo, cuando en el año anterior en el que se cause la contribución, hayan comercializado o distribuido efectivamente para salas de cine en Venezuela o en el exterior, un número de obras cinematográficas venezolanas superior al que se fije en esta Ley.

Otros artículos que los sectores involucrados en la actividad cinematográfica nacional pidieron fuesen revisados y modificados fueron: el 30, 32 y 34, según lo acordado en las conclusiones de la mesa de trabajo número 4 del Foro sobre Políticas Públicas en el Cine 2007, establecidas en la reunión de cierre realizada en Amazonia Films el día 28 de marzo de 2007 —20 días después de la plenaria introductoria—.

El trabajo de esta mesa en particular versó en torno al tema de la comercialización del cine nacional: situación de la promoción, distribución y exhibición; la Distribuidora

Nacional de Cine Amazonia Films; cuotas de pantalla; renta filmica; el Reglamento y los cambios en la Ley.

El artículo 30 trata de las cuotas mínimas de pantalla para las producciones nacionales; el 32 estipula los porcentajes de las rentas filmicas (porcentaje mínimo proporcional sobre la entrada neta en taquilla que el exhibidor debe pagar al distribuidor) y el 34 dictamina la cifra de continuidad en las salas de exhibición (el número mínimo de boletos que debe vender una obra cinematográfica en una sala de exhibición para lograr el promedio semanal y de esta manera continuar sus presentaciones al público).

Pero no todos están en desacuerdo con lo que ha conseguido regular el nuevo texto legal. Uno de los sectores que por primera vez ha sido tomado en cuenta además de los autores, productores y comercializadores son los trabajadores de la industria. Por primera vez en la legislación venezolana se plantea o exige la creación de un Programa de Bienestar Social (artículo 40, numeral 5) para los trabajadores independientes del sector, financiado con el 10% de lo que recolecte Fonprocine anualmente, con lo cual se garantiza en cierta medida la estabilidad económica de aquellos que hacen posible el séptimo arte en el país.

Rísquez comenta sobre la Ley de 2005 lo siguiente:

(...) la reforma de la Ley de Cine en Venezuela involucraba la participación de la empresa privada. Cuando hablo de empresa privada hablo de todo lo que es la cadena de lo audiovisual. Empezando por nosotros que somos espectadores, cuando vamos al cine un porcentaje de esa taquilla que nosotros estamos pagando entraría para ese Fondo Cinematográfico Fonprocine; cuando hablamos de distribución en video un porcentaje de eso también va para el Fondo Cinematográfico; cuando

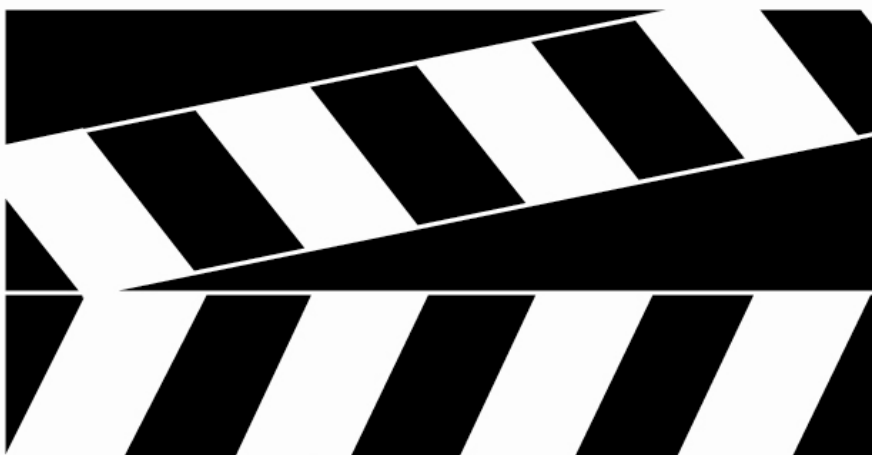
hablamos de la televisión, un porcentaje de su renta también va a ese Fondo Cinematográfico (...) y los productores nacionales pagamos el 1%.

Entonces qué es en realidad la Ley de Cine. Nosotros lo que hicimos fue fusilarnos, de la manera más vulgar, las leyes de cine de los distintos países donde existía una legislación audiovisual. Entre ellos la ley de cine francesa, la española y la argentina. Esas fueron las mayores fuentes de inspiración. Tratamos de adaptar lo que es el mundo audiovisual venezolano a una legislación acorde con el siglo XXI. Cuando hablamos del ‘milagro del cine argentino’, no es ningún milagro, es producto de una legislación (...). Nosotros siempre dependíamos de la buena voluntad de los gobiernos de turno (...), dependía de nuestra habilidad (...) para ejercer influencia en los poderes de turno (...). Peleamos, peleamos y peleamos y finalmente logramos esta Ley que permite vivir sin depender única y exclusivamente del Estado. No quiere decir que estamos liberando responsabilidad al Estado, sino que ya tenemos un presupuesto que nos permite tener más continuidad (Comunicación personal, abril 26, 2007).

Tan es cierto el hecho de que la actual Ley de la Cinematografía Nacional está basada en otras leyes del mundo de la misma índole, que incluso el encargado del área cinematográfica, del audiovisual y lo multimedia de la embajada de Francia en Venezuela, Pascal Schenk, asegura que los cineastas venezolanos copiaron el sistema cinematográfico francés, y por lo tanto la ley no es más que reflejo de esa realidad, puesto que Venezuela, al igual que su país de origen, reciben ayuda estatal en esta materia, como no lo hace, por ejemplo, Estados Unidos.

La historia de la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional llevada a cabo por los cineastas criollos no es muy distinta, finalmente, a la de los jóvenes de *Soy un delincuente* (1976) de Clemente de la Cerda porque, al igual que ellos —tal y como sucedió en la segunda película, cuando Ramón Antonio Brizuela decide cambiar su futuro—, sentían la imperiosa necesidad de modificar el texto legal que los había estado

protegiendo y amparando hasta 2005, ya que materialmente era imposible seguir sosteniendo a la actividad cinematográfica nacional en las condiciones poco claras y precisas en las que se hacía mientras estuvo vigente la Ley de 1993.



Escena:

Título:

09

**VIGILANCIA LAS
24 HORAS**

Productor:

Director:

Cámara:

☐

Interior

☐

Exterior

Observaciones:

Porque si a mí me dicen que para trabajar con ellos yo tengo que aceptar una cantidad de arbitrariedades, y me tengo que callar la boca, ver cómo se destruye la labor de cientos de personas, dejar la mística, no puedo avalar eso

María Elena Ramos

Como muchas otras cosas en el país, salvo inequívocas y razonables excepciones, el cine nacional también se pierde de vista cuando el odómetro paulatinamente incrementa su cifra tras alejarse kilómetro por kilómetro de la ciudad capital; cifra que, por lo demás, no es sólo huella sobre el asfalto sino también sobre el tiempo. Mientras algunos sólo se concentran en lo que les depara lo incierto, otros mantienen ese atisbo de nostalgia que hace girar la cabeza hacia lo que quedó atrás.

Si el tráfico urbano lo permite, el viaje no toma más de 30 minutos. Pero aunque es relativamente poco el tiempo de estadía dentro del vehículo —relativo si se toma como punto de referencia algún trayecto ciudadano a una hora cercana a las 8 de la mañana, por ejemplo—, va pareciendo igualmente inconcebible algún tipo de reencuentro con el séptimo arte. Pero ocurre.

Al final de la autopista Gran Mariscal de Ayacucho, la misma que traza el camino hacia la periférica ciudad dormitorio de Guarenas, se encuentra la Villa del Cine. La controversial institución, cuya aparición en el escenario cinematográfico del país despertó no menos que intriga y suspicacia dentro del gremio y que, a pesar de generar

suficiente curiosidad y expectativa, también es cierto que en sus comienzos resultaba un tema tabú, como los temas “secretos *vox populi*” (Comunicación personal, abril 18, 2007) que irónicamente describe Malavé.

Al llegar, el visitante es recibido por un portón que generalmente está cerrado. Unos segundos después aparece en la escena la persona que se encargará de recibirlo. El recibimiento consta de las siguientes partes: “Buenas”, y luego, “¿hacia dónde se dirige?”. Lo que sigue es la representación en vivo de una circunstancia típica de lo que el inconciente colectivo venezolano entiende por el término *poder*. Si la respuesta a la pregunta de recibimiento es que se tiene una cita-entrevista con la presidente de la institución, entonces la respuesta es: “Ah bueno, palabras mayores”.

Así comienza entonces la odisea por el Complejo Villa del Cine, nombre de la estructura física que cobija a la Fundación. Un terreno perseguido y condenado por el implacable sol, pero fecundado por la tranquilidad del paisaje venezolano, interrumpido sólo por los ruidos de los motores que van a prisa hacia sus destinos, por los sonidos propios de la autopista.

Es curioso incluso toparse con el origen de la palabra Guarenas que ahora da nombre a la ciudad vecina de la Villa del Cine. Según da fe el antiguo gobernador de la zona Don Juan de Pimentel en 1578, “a los indios Guarenas los nombraban así porque vivían en tierras (...) con mucha hierba, a la cual llamaban en general Gurena” (Guarenasonline, 2003, ¶ 2). Pimentel afirmaba que la palabra Guarenas es de origen

Cumanagoto (etnia indígena que habita en los municipios del norte de Anzoátegui) y se deriva de Huerena, que equivale a prado de hierbazales.

Tres edificios se erigen sobre el horizonte guarenero: uno alberga la organización administrativa de la Villa y varios espacios de producción, entre ellos el del vestuario; otro sirve temporalmente de depósito y taller para la construcción de la escenografía de *Miranda* del director Luis Alberto Lamata (miembro suplente del Consejo Directivo de la Villa, según sale publicado en la Gaceta Oficial N° 38.448 del 31 de mayo de 2006), y el último es entonces un estudio de filmación y grabación a la espera de la llegada de sus tres hermanos: otras tres estructuras que también serán estudios.

La Fundación Villa del Cine, tal y como se ve desde la autopista que conduce hacia Guarenas, fue inaugurada el 3 de junio de 2006, y aunque la obra de infraestructura no estaba culminada en su totalidad para la fecha, se iniciaron, no obstante, las actividades que tienen que ver con el estímulo a la producción nacional, actividades que en un principio estuvieron dirigidas a fomentar y desarrollar los proyectos televisivos, en un primer momento, y luego documentales y cortometrajes hasta que, en enero de 2007, la Villa comenzó a desarrollar proyectos de largo metrajes. Y si bien la obra de infraestructura se inauguró a principios de junio de 2006, no fue sino hasta el 27 de octubre que adquiere autonomía absoluta, pues hasta esa fecha seguía dependiendo administrativamente del Ministerio de Cultura.

El proyecto como tal es aún más viejo: la idea se venía gestando —al mejor estilo independentista— desde los últimos años de vida de la dirección de cine del CONAC

(antes de que la actividad cinematográfica pasara a manos de la Plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio de Cultura), la cual presidía la propia Lorena Almarza, ahora directora de la nueva institución —y miembro suplente del Comité Ejecutivo del CNAC—. Cuando entra al escenario cultural del país el ministro Sesto, se le encargó a dicha dirección hacer un balance de las políticas públicas en materia cinematográfica, y dos particularidades que trajo a colación el equipo de estudio fue, por una parte, la reducida cifra de inversión estatal para el área y, en segundo lugar, la tendencia de la misma a concentrarse en el Distrito Federal.

La solución para ese entonces parecía sencilla: paulatinamente ir aumentando los fondos para el financiamiento, y diseñar estrategias para repartir esos fondos equitativamente entre los Estados del país, de manera que cada uno de ellos recibiera un porcentaje relacionado con la proporción de proyectos que allí existieren. “Empezar a descaraqueñizar, era de lo que hablábamos en aquel momento” (Comunicación personal, marzo 28, 2007), recuerda Almarza.

Las iniciativas se orientaron, en su gran mayoría, hacia el sector de divulgación, pues se consideró que la producción podía seguir llevándose a cabo a través del CNAC. Esta divulgación estaría a cargo de la Cinemateca Nacional, que finalmente es la encargada de preservar y difundir la memoria histórica en términos filmicos del país.

A raíz de esta primera experiencia de rediseño de la situación cinematográfica nacional, se planteó la necesidad de articular todas las instituciones relacionadas con la

materia en un sistema que permitiera proteger el tema del séptimo arte desde el sector público.

Pero con varios planes ya en marcha, la dirección de cine del CONAC consideró que era importante, y aprovechando el incremento de recursos para el cine provenientes del Ejecutivo Nacional, planificar y ejecutar líneas de producción que pudieran agrupar a muchos más proyectos, además de aquellos de corte independiente promovidos por el CNAC.

De esta manera, a finales del mes de noviembre de 2004, el ministro Sesto y la dirección de cine le pidieron a la sociedad civil cinematográfica que conformaran pequeñas productoras o *cooperativas*. De esa iniciativa surge, entre muchas otras, la cooperativa de cineastas Estrella Films, y el Círculo de Tiza presidida por Alberto Monteagudo, de la cual Zambrano es miembro activo (para ese año la cooperativa contó con una inversión del Ministerio de la Cultura de 1.023.343.600 bolívares) (Asamblea Nacional, s.f.). Esta misma cooperativa fue la que produjo y puso en marcha el proyecto de la telenovela *Amores de Barrio Adentro*, dirigida por Chalbaud y escrita por Rodolfo Santana y transmitida por VTV.

Luego de diez meses de inaugurada sus instalaciones, muchos siguen sin entender el propósito de una institución como la Villa del Cine, inmersa en el seno de la nueva Plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Muchos se preguntan, en última instancia, ¿qué es realmente la Fundación Villa del Cine? La misma institución ofrece una respuesta:

“La Villa del Cine es una entidad especializada en producción cinematográfica y audiovisual, constituida con rango de Fundación de Estado y adscrita al Ministerio de la Cultura según lo dispuesto en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela N° 38.433 del 10 de mayo de 2006” (Villa del Cine, s.f., ¶ 1).

Tiene como objetivos principales:

- Impulsar la producción directa desde el estado venezolano en cine y medios audiovisuales.
- Apoyar a los organismos públicos y privados, así como a los productores independientes en la producción de cine.
- *Fomentar a través de sus producciones audiovisuales la identidad, la pluriculturalidad del pueblo venezolano y los valores de libertad, solidaridad, justicia y paz*⁸.

Y como atribuciones:

- *Ejecutar los lineamientos dictados por el Ministerio del Poder Popular para la Cultura en materia de Cine y Medios Audiovisuales, que le sean de su competencia*⁹.
- Producir obras cinematográficas y audiovisuales nacionales: largometrajes, cortometrajes, documentales, unitarios para televisión, animación y programas de variedades, entre otros.

⁸ Cursivas de la redacción.

⁹ Cursivas de la redacción.

- Establecer alianzas con productores nacionales del sector público o privado, en condiciones de igualdad, para el desarrollo de obras cinematográficas y audiovisuales.
- Establecer alianzas con productores internacionales del sector público o privado, en condiciones de igualdad, para el desarrollo de obras cinematográficas y audiovisuales, a los fines de incentivar la integración.
- Desarrollar la infraestructura física requerida para la actividad cinematográfica y audiovisual, así como, el equipamiento tecnológico y la dotación necesaria para avanzar de manera autónoma en la actividad de producción.
- Establecer un sistema de producción audiovisual eficiente, racional, que de respuesta a todas aquellas fases propias de la realización. Pre-producción, Producción, Post-Producción.
- Asesorar a personas naturales o jurídicas, en el desarrollo de actividades relacionadas con la producción cinematográfica y audiovisual.
- Coordinar sus actividades con los entes públicos que forman parte de la Plataforma del Cine y el Audiovisual, así como los entes públicos del sector cultura y del Ejecutivo Nacional.
- Ejercer las demás atribuciones que le asigne el Ministro de la Cultura.

En resumen, la Fundación Villa del Cine es una productora oficial, encargada del desarrollo de proyectos que forman parte de la plataforma de producción y posproducción que se dirige a través del Ministerio del Poder Popular para la Cultura. “La Villa del Cine nace como la primera productora del Estado venezolano, dedicada a

la creación de obras que destaquen los valores culturales y los derechos humanos contemplados en la constitución nacional” (Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films, s.f., ¶ 5).

En el acto inaugural de las instalaciones de la Villa, el presidente Chávez opinó sobre el cine estadounidense y se refirió a él como una “dictadura cultural” (Linares, 2006, ¶ 2). Apuntó que la Villa del Cine se erige como un instrumento para defender, fomentar e impulsar los valores y la cultura del país en contraposición con lo que hace Hollywood: “(...) lanza el mensaje que pretende sustentar el *american way of life* y el imperialismo” (Linares, 2006, ¶ 2).

Además, la Villa tiene proyectado iniciar varios procesos licitatorios que le permitirán equipar a totalidad sus instalaciones con equipos relacionados con la acústica de los estudios y la posproducción de los proyectos filmicos, por lo que a partir de ese momento brindará la oportunidad de alquilar esos equipos a los productores interesados y ofrecer un servicio audiovisual más completo para el cineasta venezolano.

Para el diseño de la infraestructura que se encuentra en Guarenas, capital del Municipio Plaza del Estado Miranda, el equipo de la Villa del Cine consultó con otros proyectos parecidos para tratar de entender su funcionamiento, la perspectiva de su infraestructura, los servicios que ofrecen, etcétera. Entre las productoras estatales que el equipo de la Villa consultó para la puesta en marcha del proyecto criollo aparecen los estudios mejicanos, iraníes (Irán produce más de 200 largo metrajes al año), chinos,

rusos, cubanos (el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica, ICAI) y los estudios argentinos (el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, INCAA).

Según la Oficina Nacional de Presupuesto (Onapre), para 2006 la Villa contó con un presupuesto total de 18.140 millones de bolívares para: la ejecución de proyectos de producción y posproducción de largo metrajes, corto metrajes y series para televisión (Bs.11.990.000.000), la instalación de infraestructura tecnológica para la producción nacional (Bs. 5.000.000.000) y para muestras nacionales e internacionales de producciones de la Villa del Cine y producciones alternativas (Bs. 1.150.000.000) (Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.).

Dentro del monto total por concepto de gastos corrientes, La Villa del Cine invirtió en 2006 más de 7 millardos de bolívares en gastos de personal (Bs. 7.409.065.047 en total para las tres áreas de actividad de la institución: producción, infraestructura y muestras).

Ahora bien, las cifras de la Memoria y Cuenta del Ministerio del Poder Popular para la Cultura no parecen coincidir con las de la Onapre, y tampoco entre ellas mismas. Según indica el documento de la Asamblea Nacional, la Villa recibió un total de 29.947 millones de bolívares por concepto de ingresos corrientes (recursos transferidos); sin embargo, se señala luego que se aprobó un presupuesto de 24 millardos de bolívares que reúne sólo dos de las actividades descritas por la Onapre, a saber, la de producción y la de equipamiento y dotación de infraestructura (Asamblea Nacional, s.f.).

Más adelante se señala que la Villa hizo una inversión en relación con los gastos corrientes de 6.976 millones de bolívares, de los cuales Bs. 3.905 estuvieron destinados a gastos de personal. Pero luego concluye afirmando que por concepto de gastos de personal se invirtió un monto de Bs. 4.247 millones. Y explica finalmente que los 18.140 millones de bolívares (los mismos que señala la Onapre) están compuestos por bienes muebles e inmuebles propiedad de la República.

En 2007, y volviendo a las cifras de la Onapre, la Villa del Cine contará con un presupuesto total de más de 31 millardos de bolívares (Bs. 31.563.200.000) desglosados de la siguiente manera: Bs. 28.400.000.000 en aportes, donaciones y transferencias de la República para financiar sus proyectos (de producción e infraestructura), un Recurso de Capital de Bs. 2.323.200.000 y por concepto de ingresos propios Bs. 840.000.000. La Villa cuenta con un contingente laboral de 228 personas, entre fijas y contratadas, cuyo pago representa una inversión de más de diez millardos de bolívares (Bs. 10.124.026.703) (Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.)

Con esta cuenta, la Villa invertirá en la mejora de la acústica de los estudios, las salas de mezcla y posproducción, la construcción de los demás estudios y aspira lograr la producción de 19 largo metrajes. Uno de estos proyectos es *Miranda*, dirigido por Lamata (cuyo presupuesto supera los cuatro millardos de bolívares, financiados completamente por la productora estatal) y otro es *Zamora* de César Bolívar. Ambos contarán también con un seriado de varios capítulos para televisión. Lamata es el director de trabajos como *Jericó* (1990) y *La primera vez* (1997), producciones financiadas sin apoyo financiero estatal.

En una entrevista publicada en *El Nacional*, el director de *Desnudo con naranjas* (1995), producida también sin ayuda pública, señala lo siguiente:

Soy optimista sobre el futuro. Sin embargo, creo que el cine en Venezuela debería abrir otras puertas. El Estado está dispuesto a producir para apoyar a los creadores por medio del CNAC, que le da recursos a un autor para que haga con su obra lo que artísticamente quiere hacer. Pero un ejemplo de lo que nunca hemos podido articular correctamente es mi caso: desde hace 13 años no recibo fondos del CNAC y buena parte de mis trabajos los he financiado con mis recursos o los del sector privado (...). El cine hecho por el Estado no necesariamente tiene que ser malo. Cuando no se confía en los creadores es cuando se hace una mala producción. El mejor cine cubano era hecho desde el Estado, pero era arriesgado, irreverente. En Cinecittá se rodó lo mejor de Italia desde Visconti hasta Fellini, lo que hay que ver es cómo la Villa se articula con los cineastas. No tendría sentido de que fuera de otra manera (Linares, 2006, ¶ 5).

Fina Torres, directora de *Mecánicas celestes* (1994), *Mujeres en la cima* (2000) protagonizada por la actriz española Penélope Cruz y de la aclamada película *Oriana* (1985), merecedora del premio Cámara de Oro del Festival de Cannes; los premios Catalina de Oro y Mejor Guión en el Festival de Cartagena; el Premio Festival de Lisboa; Mejor Película, Mejor Dirección, Mejor Fotografía, Mejor Actriz y el Premio Glauber Rocha en el Festival de Figueira, galardonada también con la Mención de Honor en el Festival de Mannheim, Alemania y por último con el premio Hugo de Bronce en el Festival de Chicago, es una de las cineastas venezolanas que se ha aliado a la Villa; estará rodando este año *Un té en la Habana*, su último proyecto: una coproducción entre Alter Producciones, la Villa del Cine como coproductor mayoritario, el Fondo Iberoamericano de Ayuda Ibermedia y el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficos (Icaic).

Entre los otros proyectos que proyecta rodar la Villa del Cine se encuentran *Libertador Morales* de la cineasta Efterpi Charalambidis, *Concibiendo revolución* de Laura Vásquez, *Petróleo nuestro de cada día* de Marc Villá y *Desaparecidos* de Stella Jacobs, todos largo metrajes que desarrollan temáticas de solidaridad, justicia y reivindicaciones sociales.

Como “productora nacional de películas” (Comunicación personal, marzo 28, 2007) —como la define Almarza— la Villa establece, desde sus propias atribuciones inaugurales emitidas desde el Ejecutivo, la potestad de decidir sobre cuáles proyectos producir de acuerdo a líneas temáticas estratégicas, que su directora agrupa en categorías como: la histórica, la que versa sobre la identidad venezolana y la pluriculturalidad de la sociedad, los valores como la justicia y la democracia y en general la exaltación de todos los valores contenidos en la Constitución Nacional de la República Bolivariana de Venezuela.

“Si a la Villa viniese un proyecto que está a favor del racismo, sería un proyecto que no es de nuestro interés. Si viniese un proyecto que hace crítica sobre el racismo y habla de la diversidad cultural, sí es un proyecto que nos interesa porque es un tema fundamental, no sólo para Venezuela sino en general para el mundo” (Comunicación personal, marzo 28, 2007), asegura Almarza.

Para llevar a cabo los planes de rodaje de estas 19 películas, en el 2007 la Villa del Cine prevé realizar tres concursos de los cuales dos son para guiones de largometrajes de ficción. Uno de ellos será de temas que destaquen la cultura de paz y los derechos de

niños, niñas y adolescentes, el otro versará sobre movimientos sociales y luchas reivindicativas en Venezuela. El tercer concurso también será para el desarrollo de guiones pero el tema será libre.

Con los guionistas que se escogen vía concurso o a los que se contrata por vía del encargo, la Villa del Cine hace contrataciones de cesión de los derechos patrimoniales, conservando el autor los derechos morales que le son inherentes. La Villa ya cuenta con un catálogo de 513 producciones realizadas desde agosto del 2004 hasta diciembre del 2006 que incluye trabajos de corto metrajes, documentales y series televisivas. Una de las críticas más recurrentes que se le hace a la productora estatal es la carencia de un equipo plural y democrático encargado de la escogencia de los proyectos que la Villa financiará, es decir, aquellos proyectos que se desarrollan por concurso en contraposición a aquellos que son por encargo.

Diego Rísquez, por ejemplo, asegura que si la Villa tuviera un sistema de concurso como el del CNAC, como tradicionalmente se ha hecho cine en Venezuela, entonces la idea de una institución como esa sería muy provechosa para la industria nacional. Pero que todavía “(...) no hay señales de exclusión autoral” (Comunicación personal, abril, 26, 2007).

Según se señala en la pagina web de la Villa del Cine, la gerente de la Unidad de Proyectos y Servicios de la Villa es Laura Romero. Ella es la encargada de coordinar las convocatorias de guiones y la recepción de los proyectos que, junto a un equipo de asesores externos especialistas en guión, dirección y producción, presentan a la junta

directiva los proyectos que pudieran ser elegidos. Este Consejo Directivo que finalmente hace la selección está conformado por Almarza —también miembro principal del Consejo Directivo de la FCN—, Marco Mundaraín —quien también es el director ejecutivo de la Villa—, el presidente de la FCN, Javier Sarabia, José Antonio Varela y Alejandro Medina quien es también el gerente de producción de la institución. Todos ellos son los miembros principales de este Consejo. Los miembros suplentes, por su parte, son: Mónica Lugo¹⁰, el ya nombrado Lamata y Antonio Núñez.

En términos generales, el gremio de cineastas no considera que la Villa del Cine sea algo inaudito para la actividad cinematográfica nacional en lo que se refiere a censura o amenaza a la producción independiente. Ángel Ricardo Gómez, periodista del diario *El Universal* para la fuente cultural —quien ha seguido de cerca todos los cambios que se han suscitado en el seno de la industria del séptimo arte nacional— asegura que el Estado tiene pleno derecho a ejecutar un proyecto como la Villa, pero siempre y cuando mantenga abiertas las puertas del cine de autor, pues esa sería la única manera de garantizar que el Estado conserve su función orientadora y no reguladora de lo que el espectador tenga que ver en las salas de cine (Comunicación personal, febrero 6, 2007), como lo cree Rosa Clemente, coguionista del último largo metraje de Elia Schneider *Desautorizados*.

Y es aquí donde entra en escena el otro lado de la moneda. Aunque no se le considera a la productora estatal como una verdadera amenaza a la producción de autor y al cine independiente, sí existe la certeza casi generalizada, de que a los cineastas se les

¹⁰ Los cargos públicos de este personaje están detallados en la próxima escena.

ha encomendado la misión de mantenerse vigilantes las 24 horas del día frente al nuevo panorama cinematográfico. En este sentido también existen opiniones tan diversas como diversos son los temas que se representan en el cine mundial. De este lado del río también existen visiones que oscilan desde las más ecuánimes hasta las más extremistas, tal y como ocurre desde el ángulo de la posición más alentadora frente a la presencia de la nueva plataforma del Cine y el Audiovisual.

Por ejemplo, Clemente cree que la Villa del Cine “(...) no es un ente público y democrático en el que entra todo el mundo, ellos son una casa productora que quiere un producto específico y está solicitándoselo a las personas que están en el mercado que se lo puedan dar. Eso no es un apoyo al arte (...)” (Comunicación personal, febrero 5, 2007).

Lossada, por el contrario, asegura que “nadie pudiera decir en Venezuela, en este momento, que se le ha negado la oportunidad o se le han cerrado las puertas en el CNAC o la Villa del Cine. Todos tienen la oportunidad de participar y optar a las distintas oportunidades que hay” (Comunicación personal, mayo 10, 2007). Igual opinión mantiene Luis Girón, ex-presidente del CNAC: “Aquí hay oportunidades para todos” (Gómez, 2007c, p. 3-12).

Pero Malavé tiene otra historia, una historia propia. En su oficina en la urbanización la California Sur de la ciudad capital, mientras organiza los últimos preparativos para el comienzo del rodaje de su primera película, cuenta su experiencia personal con la Villa del Cine y asegura que la institución es una amenaza; está seguro

de que lo que terminará haciendo es un puñado de películas panfletarias, y hace énfasis en que hay que ser concientes y combatir, no permitir que la Villa “(...) se convierta en una maquinaria, en un elefante blanco además, que produzca 50 películas al año y todas de un mismo corte. Eso no puede pasar” (Comunicación personal, abril 18, 2007).

Como idea, la Villa del Cine es una gran idea, ¡por supuesto! Un sitio donde tu puedas ir, que produzca, que tenga estudios, que tenga efectos especiales, que tenga sonido, que tenga todo lo que tu necesitas para producir tu película, eso es una idea fabulosa, genial. Pero todos deberíamos tener derecho a acceder a eso. Yo sé, en este momento (...), que no podría acceder a la Villa del Cine. Porque como todo es un juego político, y uno tiene enemigos políticos (...) me van a tapar el proyecto, porque ya me ha pasado. (...) A mí una vez me llamaron de la Villa del Cine para que yo hiciera un documental y, montándome en el carro para ir allá, me llama la misma persona y me dice ‘no vengas’, porque no te vamos a dar el documental porque un personaje que estaba en la Villa del Cine no quería que yo trabajara ahí. Sencillamente por eso. Cuando supo que Carlos Malvé venía para hacer un documental dijo ‘no traigan a este tipo para acá’. (...) Porque yo tengo maneras diferentes de pensar, políticamente hablando, de ciertas personas que trabajan en la Villa del Cine, y eso es exclusión (Comunicación personal, abril 18, 2007).

Y mientras Malavé cerraba las puertas de su carro, los principales diarios del país publicaban una noticia no menos que controversial: el estadounidense Danny Glover, el mismo que acompañaba a Mel Gibson en la trilogía de *Arma Mortal*, recibirá 38 millardos de bolívares (casi 18 millones de dólares) de la Villa del Cine para dirigir su primera película. El film *Toussaint*, una coproducción entre la institución venezolana y la productora que dirige el mismo Glover, *Toussaint Films* (entre otros soproductores), girará en torno a la vida del líder revolucionario haitiano François Dominique Toussaint-Louverture. El Estado venezolano tendrá una participación del 60%.

El viernes 18 de mayo se efectuó en el Teatro Teresa Carreño el acto inaugural de las jornadas internacionales sobre "El derecho a informar y estar informado. Un debate sobre la propiedad de los medios de comunicación", promovidas por el canal de televisión Telesur. La ocasión sirvió, además, para presentarle al país el próximo director de la Villa del Cine, quien presente en el evento, estuvo acompañado por el ministro Sesto, entre otras personalidades oficiales. La aprobación de la cuantiosa suma de dinero corrió por cuenta de la Comisión de Finanzas de la Asamblea Nacional.

Solveig Hoogesteijn, directora de, entre otras producciones, *Manoa* (1980), *Macu* (1987) y *Santera* (1996) se preguntó, en una nota del diario *El Universal*, “¿(...) cuál será la retribución de *Hollywood* al país? (Gómez, 2007h, p. 3-9) Iván Zambrano dijo estar preocupado porque en los dos últimos años el CNAC ha recibido del Estado sólo 16 millardos de bolívares, por lo que la suma que recibirá Glover duplica el presupuesto del Centro (Gómez, 2007h). Jonathan Jakubowicz, director de *Secuestro Express* (2005) dijo estar profundamente dolido mientras que Novoa dijo que “con 18 millones de dólares se podrían financiar cinco años de cine local. La película ni siquiera es sobre Venezuela” (Gómez, 2007h, p. 3-9).

Almarza respondió a las críticas diciendo: “Nosotros tenemos el mandato de apoyar las películas que aborden la recuperación de la identidad nacional y la integración. Rodando aquí el proyecto costará un tercio de lo que costaría hacerlo en *Hollywood*” (Gómez, 2007h, p. 3-9).

Peña de nuevo alzó su voz de protesta recordando que una película es considerada venezolana, según lo señala el artículo 42 de la Ley de la Cinematografía Nacional, siempre y cuando su director sea venezolano o extranjero con visa de residente en el país, que el guión sea de autoría venezolana, que la película sea en español y que por lo menos la mitad de los actores sean venezolanos, al igual que el equipo técnico involucrado en el proyecto (Comunicación personal, correo-e, mayo 24, 2007). Ni Glover ni su largo metraje cumplen con alguna de estas normativas legales.

Luego, volviendo al tema de la presencia de la Villa en el ámbito cinematográfica nacional, existen opiniones de cineastas, en ella incluida la de Henry Páez, que señalan que el problema de la producción nacional no radica en la existencia o no de una institución como la Villa, sino en la ineficiencia por parte de los encargados de las distintas fases del proceso productivo del manejo de los recursos y las posibilidades de los cineastas. “Lo que atenta contra el cine independiente es la ineficiencia de los funcionarios públicos encargados del cine” (Comunicación personal, abril 3, 2007), asegura.

El propio Sesto aclaró en la plenaria de apertura del Foro sobre Políticas Públicas en el Cine 2007 que la Villa se ha fijado la meta de “(...) adquirir la capacidad para dar soporte a *todo* el movimiento de cineastas del país. Pero también tiene que poder hacer el cine que no se ha hecho” (Comunicación personal, marzo 8, 2007). Recordó que el cine que se quiere hacer en la Villa es aquel que retrate la noción de civismo y abra un diálogo verdadero con la historia. Hizo también una aclaratoria fundamental: “La Villa del Cine es una Fundación del Estado y la va a manejar el Estado (...), con un espíritu de

inclusión, (...) pero nosotros no podemos darle la Villa a los gremios (...) porque ellos responden a intereses sectoriales (...)”(Comunicación personal, marzo 8, 2007).

En esto concuerda Geyka Urdaneta, directora y productora de Gess Producciones y ganadora de la convocatoria de 2006 del CNAC a óperas primas por su proyecto *Cuidado con lo que sueñas*. Urdaneta dice que aunque hay que estar muy alertas ante la tendencia de que todas las producciones resulten sesgadas:

El sistema estaba hecho de una manera para que siempre las mismas personas pudieran acceder a él [al presupuesto]¹¹. (...)Yo creo que ahora vienen tiempos extraordinarios para el cine venezolano (...). Y tiempos de oportunidad también para la gente que quiera entrar. Que chévere que la gente que está saliendo ahorita de la universidad pueda ya hacer su película (...). A mí me costó muchísimo hacer mi primer corto y eso que traté y traté y traté y al final gracias a Dios caí en una cooperativa que se llamaba Siete por Uno y lo pude hacer con ellos (...) (Comunicación personal, abril 17, 2007).

De nuevo entra en la escena el tema de la discrepancia generacional. Mientras que cineastas como Malavé, Urdaneta y Lamata, que incluso rondan los 40 años de edad, piensan y aseguran que sí existen las “roscas” en el cine venezolano, directores de más trayectoria como Schneider dicen que estas roscas “(...) son falsas, eso es totalmente mentira” (Comunicación personal, abril 25, 2007). La directora aclara que el arte “no tiene generaciones” (Comunicación personal, abril 25, 2007), que no se puede hablar de relevos cuando incluso su largo metraje *Huelepega* (1999) fue una ópera prima. Schneider explica que lo que ocurre es que el 60% del presupuesto de Fonprociné que en

¹¹ Nota de la redacción.

teoría se dedica exclusivamente a la producción no se cumple. Cuenta que ni ella ni Novoa conocen a quienes aprueban sus proyectos:

(...) ¿Por qué los responsables del CNAC votan por José Ramón y por su proyecto [*Un lugar lejano*]¹²? Hay que preguntárselos, porque no se conocen, nunca se han dado la mano. Entonces cuando ves que proyectos como *Huelepega* estuvieron a punto de no ser aprobados, dentro de tres comisiones, no es porque tenemos una rosca, (...), no es así. (...) La realidad es que para *Punto y raya* yo tuve que pelear bastante (...) (Comunicación personal, abril 25, 2007).

El presidente del Circuito Gran Cine, Bernardo Rotundo, se muestra un tanto más esperanzado:

Es legítimo que el Estado venezolano y el Gobierno que lo dirige pueda desarrollar una política audiovisual que pueda hacer producciones que defiendan la política del actual Gobierno, sabemos que van a ser películas cuyos contenidos van a estar pautados y definidos con bastante claridad, y eso yo no lo cuestiono (...). Y sabemos que van a ser encargos para pautas determinadas. Ojalá los autores que hagan esos pautas o encargos sean lo suficientemente creativos para hacer algo realmente genial. Ojalá se repitiese *El Acorazado Potemkin* [1925]¹³ que hizo Eisestein, que fue un encargo de Lenin, y resultó ser una de las grandes obras del cine mundial (Comunicación personal, abril 25, 2007).

En una carta que Sesto le hace llegar a Franco de Peña vía correo electrónico el 4 de febrero de 2007, como respuesta a un previa que el mismo cineasta le había enviado a Sesto también electrónicamente y el mismo día, el Ministro le aclara a todo el gremio y a

¹² Nota de la redacción.

¹³ Nota de la redacción.

la sociedad venezolana entera las dudas que pudiesen existir en torno a la productora estatal:

Usted pretende que la Villa se "democratice". Permítame decirle que la Villa es justamente un instrumento para democratizar y masificar la cultura cinematográfica en Venezuela, entre otras cosas mediante una producción propia que ofrezca lo que la iniciativa privada y el mercado no ofrecen.

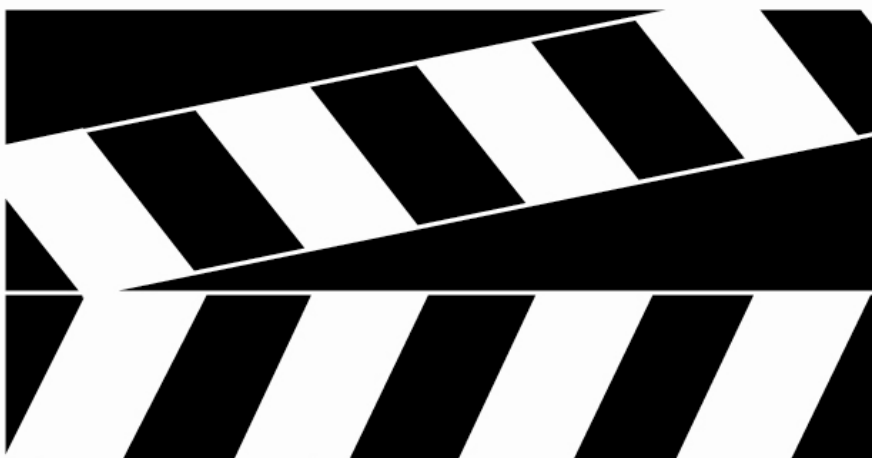
Usted insiste en preguntar cómo se hace la selección. Repito: ese es un asunto para los financiamientos del CNAC. *La Villa produce (óigalo bien, porque esto es importante) lo que a ella, es decir, a sus autoridades, a sus gerentes, a su junta directiva, les parece que es adecuado en este momento*¹⁴. Entiéndalo: es una productora del Estado que, entre otras cosas, tiene la difícil tarea de echar a andar en medio de muchas dificultades. Tiene que completar su estructura física, técnica y organizativa. Tiene que aprender a producir con cantidad y calidad. No es fácil. No hay experiencia en nuestro país. Pero además le reitero que, por si fuera poco y por encima de todo ello, tiene la obligación ética de construir una opción que deje atrás los intereses (a veces legítimos, a veces menos, pero intereses en todo caso) de tipo privado. Quiere la Villa coincidir con el esfuerzo y la creatividad de nuestros realizadores y sumarlos al esfuerzo, pero no acepta subordinaciones de ningún género ni a personalidades como usted dice ser, ni a grupos si los hubiera, ni a gremios como la ANAC. Atenderá consejos, si lo cree conveniente, pero hace su tarea como entiende que debe hacerla. Usted tiene derecho a no estar de acuerdo, pero no puede exigir que la Villa contradiga su naturaleza en esta etapa de arranque (Comunicación personal, correo-e, febrero 4, 2007).

El coordinador nacional de la Plataforma del Cine y el Audiovisual, Lossada, está contento con el nuevo proyecto de la Fundación Villa del Cine:

Desde afuera, en muchos países de América latina, lo que yo he recogido de los cineastas y de las instituciones de cine de países hermanos como Uruguay, Argentina, Brasil, Colombia, Chile, Perú, Ecuador, Cuba,

¹⁴ Cursivas de la redacción.

Nicaragua, República Dominicana, son elogios. A ellos les parece que lo que está ocurriendo en Venezuela es una cosa extraordinaria, que ya quisieran ellos tener esta infraestructura, esta posibilidad de desarrollar trabajos complementarios, sistémicos, entre las instituciones públicas y las agrupaciones privadas. Lo ven con muy buenos ojos. Yo creo que los cineastas venezolanos también lo ven con buenos ojos, son una minoría muy pequeña los que han legítimamente criticado. Yo creo que lo han hecho desde el prejuicio (Comunicación personal, mayo 10, 2007).



Escena:	Título:	
10	UN MERCADO PARA EL CINE DE AUTOR	
Productor:	☐ Interior ☐ Exterior	
Director:		
Cámara:		
Observaciones:		

No digo que no se hayan exhibido las películas, sino que la exhibición suele ser marginal porque en el fondo nunca ha sido asumida como una ocupación central del cineasta; existe un cineasta más preocupado en ratificar su condición de director filmando y exhibiendo en cualquier circunstancia, que interesado en captar la cabeza y el corazón de su público, donde quiera que éste se encuentre

Fernando Venturini

El 31 de mayo de 2006 Venezuela se retiró de la Comunidad Andina de Naciones, el Ministerio de Relaciones Exteriores rechazó las denuncias e insinuaciones de injerencias en los asuntos internos de Perú, periodistas internacionales visitaron el Núcleo de Desarrollo Endógeno Fabricio Ojeda y las intenciones de protesta de un “pequeño grupo de [estudiantes de]¹⁵ oposición” (Vive TV, 2005, ¶ 1) se vieron mermadas por la propuesta conciliadora de los miembros de la Federación de Centros Universitarios de la Universidad Central de Venezuela, quienes planteaban hacer un debate de ideas para discutir las diferencias de ambos sectores.

Ese día también se hizo pública la Resolución N° 065 de la Gaceta Oficial N° 38.448, documento en el cual el ministro Sesto designa a Juan Carlos Lossada como el presidente de la Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films —quien fuera miembro principal del Comité Ejecutivo del CNAC y luego elegido Presidente de la misma institución el 23 de mayo del año en curso, sucediendo en el cargo a Luis

¹⁵ Nota de la redacción.

Girón—. Lossada es también el coordinador nacional de la Plataforma del Cine y el Audiovisual y miembro principal del Consejo Directivo de la FCN.

En la Resolución también se asignan como miembros principales del Consejo Directivo de la nueva distribuidora estatal Amazonia Films a Jeanette García —también vicepresidenta del CNAC, directora ejecutiva de la Distribuidora y miembro principal del Comité Ejecutivo del CNAC—, Pedro Salazar —también gerente de fiscalización del CNAC—, a Cira Simancas y a Mónica Lugo —también directora general de la FCN y miembro principal de su Consejo Directivo, miembro suplente del también Consejo Directivo de la Villa del Cine y miembro suplente del Comité Ejecutivo del CNAC—; y como miembros suplentes a: José Antonio Naranjo, Carmen Luisa Cisneros —también miembro suplente del Consejo Directivo de la FCN—, Tarik Souki y Javier Sarabia —el presidente de la FCN y también miembro principal del Consejo Directivo de la Fundación Villa del Cine—.

Cuando se habla sobre el recurso humano invertido en las instituciones de la industria cinematográfica venezolana y la repetida tendencia a observar en varios cargos a los mismos personajes, Bellame, por ejemplo, supone que esa realidad se debe a que esos funcionarios “(...) deben reunir demasiadas condiciones, y yo creo que la principal condición es la lealtad; y a lo mejor las pruebas de lealtad no son tan fáciles de dar, por lo que quien me ha dado una prueba de lealtad lo multiplico lo más que pueda para cubrirme (...). Es una sospecha, no lo puedo aseverar. Pasa en el Gabinete (...) porque no hay muchos en los que pueda confiar” (Comunicación personal, mayo 9, 2007).

Carlos Bolívar participó en el Foro de Políticas Públicas en el Cine 2007 en representación de las cooperativas de los trabajadores del cine y expuso su posición con respecto a la incorporación de personas capacitadas en la materia dentro de los cargos administrativos, y ejecutivos incluso, de las instituciones que ahora rigen la actividad en el sector.

Los trabajadores cinematográficos jamás en la vida han participado de ninguna consideración con respecto ni a leyes, ni a organizaciones ni a nada. Es la primera vez que a los trabajadores cinematográficos se nos invita a estas cosas. Nosotros exigimos (...) que queremos participar en todas las instancias del cine (...). Hay que darles cabida a las instancias de dirección a más personas (...). No es que nosotros queremos sacar a nadie de ninguna parte, queremos aumentar la participación. (...). Lo que estamos exigiendo aquí es que se aumente la participación, no solamente en los asuntos de los créditos y en las comisiones, también en las instancias ejecutivas y administrativas. Creo que nos lo merecemos; están desperdiciando un cúmulo de conocimientos y de experiencia que nadie más tiene aquí sino los trabajadores cinematográficos (Comunicación personal, marzo 8, 2007).

La Distribuidora, aunque nació el 10 de mayo de 2006 según lo dispuesto en la Gaceta Oficial N° 38.433 y luego sus miembros fueron designados el 31 de ese mes, no contó con un presupuesto sino hasta octubre del mismo año. Este presupuesto, siguiendo la Memoria y Cuenta del Ministerio del Poder Popular para la Cultura estuvo compuesto por un monto de Bs. 318.507.830 provenientes de traspasos de la República, un recurso adicional de Bs. 348.737.140 originarios de un convenio realizado entre Amazonia Films y el CNAC y un monto de Bs. 1.934.540 más por concepto de venta de servicios. En total contó con más de 669 millones de bolívares (Bs. 669.179.510). Entre sus gastos

corrientes (Bs. 308 millones), se destinaron 194 millones de bolívares al pago del personal (Asamblea Nacional, s.f.).

Sin embargo, según la Onapre, Amazonia Films contó para 2006 con un presupuesto de Bs. 2.060.000.000 (Bs. 1.160.000.000 de recursos propios y 900 millones de bolívares por transferencias de la República) (Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.).

En el 2007, Amazonia Films tiene previsto recibir, según la Onapre, por concepto de aportes, donaciones y transferencias de la República para financiar sus proyectos, más de seis millardos de bolívares (Bs. 6.200.000.000), otro monto de veinte millones de bolívares más por concepto de Recurso de Capital y Bs. 102 millones por ingresos propios (Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.). En total la Distribuidora aspira recibir 6.300 millones de bolívares, con los cuales planea adquirir 30 nuevos títulos y “(...) celebrará el III Festival Internacional de Documentales, el II Festival Latinoamericano de Cortometrajes y el Festival de Cine del Sur, (...) para promover la cultura cinematográfica, abonando el camino para la distribución más amplia de obras de relevante interés artístico y cultural, que ayuden a la diversificación de la oferta audiovisual en cine, televisión y video casero” (Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films, s.f., ¶ 7).

Aunque según se indica en la pagina oficial de la institución Amazonia agrupa a sólo 20 personas, de acuerdo a la Onapre la Distribuidora estipula invertir más de dos millardos de bolívares (Bs. 2.633.339.787) en el pago de 45 empleados, entre fijos y contratados (Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.).

José Pisano, gerente general de la distribuidora 20th Century Fox en Venezuela, no está autorizado para dar declaraciones al respecto del funcionamiento interno de la empresa, incluyendo, por ejemplo, el número de empleados que laboran en ella, sin embargo, Rotundo asegura que el promedio de personas que laboran en las distintas compañías distribuidoras del país oscila entre cinco y diez.

La distribuidora Amazonia Films nace como un proyecto de integración latinoamericana dentro del área de lo audiovisual. Esta idea de integración entre diversos países del continente suramericano no es nueva. El propio artículo 153 de la Constitución Bolivariana de Venezuela dice que la República “(...) promoverá y favorecerá la integración latinoamericana y caribeña, en aras de avanzar hacia la creación de una comunidad de naciones, defendiendo los intereses económicos, sociales, culturales, políticos y ambientales de la región”.

Incluso, la idea es aún más antigua porque en 1989, específicamente el 11 de noviembre de ese año, los gobiernos de Argentina, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Perú, Venezuela, República Dominicana y Brasil, firmaron en Caracas el Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano. Por Venezuela firmó Imelda Cisneros, quien para ese entonces era la encargada del Ministerio de Fomento. El artículo primero de ese documento plantea que:

El Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano tendrá por objeto implantar un sistema multilateral de participación de espacios de exhibición para las obras cinematográficas certificadas como nacionales por los Estados signatarios del presente Acuerdo, con la finalidad de ampliar las posibilidades de mercado de dichos países y de proteger los

vínculos de unidad cultural entre los pueblos de Iberoamérica y el Caribe (“Acuerdo para”, s.f.).

Para llevar a cabo estas tareas, la Distribuidora ha estado trabajando desde sus inicios para poder ofrecer a los espectadores del país un cine alternativo caracterizado por su valor y aporte artístico y cultural, pues la institución cree en el derecho que tiene la sociedad venezolana de “(...) escoger las imágenes y las historias que desea ver a partir de un abanico de opciones mucho más amplio y variado” (Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films, s.f., ¶ 1).

Dentro del marco de la nuevas políticas de Estado que está impulsando el Gobierno Bolivariano de la nación en materia cultural, y específicamente en materia cinematográfica se planteó, con la creación de la Distribuidora, la necesidad de diversificar la oferta cinematográfica y audiovisual, “(...) para introducir nuevas variables en la dinámica de oferta y demanda en el consumo cultural audiovisual en las ventanas de cine, televisión y video casero” (Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films, s.f., ¶ 2).

Asimismo, el equipo de Amazonia Films considera que mientras exista en el país una diversidad considerable de ofertas cinematográficas, en esa misma medida se estará contribuyendo a la formación de un conglomerado de espectadores críticos, tan necesarios para el crecimiento y fortalecimiento de la cultura nacional:

Cada vez que una persona tiene la libertad de elegir las obras audiovisuales que desea visionar, en un contexto donde los valores temáticos, estéticos y técnicos vayan más allá del mero entretenimiento,

para disfrutar del significado artístico del cine, de su capacidad como agente socializador y de formación de opinión, se avanza considerablemente en la formación de espectadores con un criterio más elevado y sólido. Y ciertamente, necesitamos espectadores críticos que estimulen el desarrollo de nuestro cine (Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films, s.f., ¶ 5).

Y por ende, Amazonia Films no podría aspirar a otra cosa sino “ser un distribuidor de obras audiovisuales de alto interés artístico y cultural que fomente la diversidad y calidad de la oferta fílmica disponible en Venezuela y facilite su acceso y disfrute al pueblo venezolano, así como distribuir mundialmente las películas y materiales audiovisuales nacionales” (Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films, s.f., ¶ 1).

Amazonia Films es entonces una distribuidora nacional que persigue distribuir material fílmico para cine y televisión, no sólo a nivel nacional sino también internacional, haciendo especial énfasis en los países latinoamericanos. Es una fundación estatal que apuesta por la diversidad cinematográfica, cultural y en general de todo lo audiovisual, trabajando con materiales de variadas procedencias y géneros que estén siempre a la altura de los estándares de calidad y pluralidad que el cine (y en general el audiovisual) artístico o no comercial exige.

Según la gerente de comunicaciones y relaciones institucionales, Joaneska Grössl, Amazonia Films actualmente está trabajando por conformar un catálogo tanto de largo metrajes como de series para televisión. Entre los primeros ya cuentan con 28 títulos, algunos son: *Primavera*, *Verano*, *Otoño*, *Invierno...y Primavera* (2003), una película

surcoreana del director Ki-Duk Kim; *Salvador Allende* (2004), un largo metraje chileno dirigido por Patricio Guzmán que trata sobre “la vida y obra del presidente chileno Salvador Allende, desde su infancia en Valparaíso hasta su suicidio tras el golpe militar de Pinochet –con apoyo de la CIA–¹⁶ el 11 de septiembre de 1973” (Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films, s.f., ¶ 1); *Perros Callejeros* (2004) del director Marzieh Meshkini, una película iraní; *El latido de mi corazón* (2005), largo metraje francés del director Jacques Audiard y *Buscando a Fidel* (2004) una película española dirigida por Oliver Stone, además de una cantidad significativa de trabajos franceses y argentinos. Y cuenta también con doce series para televisión, todas dirigidas a niños, niñas y adolescentes.

Es a partir del año en curso que Amazonia Films comenzará a distribuir largo metrajes venezolanos en todo el territorio nacional. Pero para comenzar con el proceso de negociación con las productoras del país, ya el año pasado la institución apoyó el estreno de *Amor en concreto* (2003) de Peña. También se comprende dentro de los planes de Amazonia Films la distribución de tres coproducciones venezolanas, aproximadamente, además de todo aquel proyecto que quisiera distribuirse a través de ella. Por otra parte, la Distribuidora se encuentra armando un catálogo de películas venezolanas para ventas internacionales; a saber, películas ya estrenadas en el país que pudieran comercializarse en el exterior. En ese catálogo ya tienen ocho títulos, entre los cuales se encuentra *Plan B* (2006) de Alejandro García Wiedemann.

¹⁶ Cursivas de la redacción.

Grössl afirma que una de las características más importantes de la Distribuidora es que es la única en su estilo en toda Latinoamérica. Por esta razón, aspira posicionarse en el mercado como una fundación sin fines de lucro pero paralelamente con un catálogo de materiales audiovisuales que se ofrece al público a precios solidarios, diferenciándose así de las distribuidoras privadas.

En el caso de los largo metrajes, Amazonia Films apunta en primer lugar hacia los Festivales tanto nacionales como internacionales para dar a conocer su mercancía. Luego expande su gama de clientes hacia los exhibidores de películas de tipo independiente y de autor, como lo son la Cinemateca Nacional y algunas de las salas comerciales que forman parte del Circuito Gran Cine, por ejemplo. De esta manera se conserva dentro del marco de las exhibiciones no comerciales, y se mantiene coherente con sus objetivos estratégicos. “Amazonia no va a tener un *Blockbuster*” (Comunicación personal, abril 30, 2007), asegura Grössl, quien también cree que “están pasando cosas interesantes” (Comunicación personal, abril 30, 2007) con el cine nacional:

El marco de negociación que existía entre el cineasta y el exhibidor no era el mejor para el primero, por lo del promedio de sala, que es el promedio de personas que asisten a cada sala. Ese promedio lo tomaban en cuenta en relación con todas las películas que se estrenaban. Es decir, te podían comparar tu película con *Happy Feet* [2006]¹⁷. (...) La película venezolana, para poder quedarse en cartelera, tenía que mantenerse dentro de los mismos números que las otras salas. La ley de cine ahora establece que la película venezolana tiene derecho a dos semanas cine mínimo, no la puedes sacar de cartelera. Hay películas venezolanas que se quedaban una semana, no hacían los espectadores que los exhibidores querían y se sacaban, sin importar cuántos millones se habían invertido (...) (Comunicación personal, abril 30, 2007).

¹⁷ Nota de la redacción.

Lossada también intervino en el intercambio de correos electrónicos que se llevó a cabo durante los primeros meses de 2007 entre Sesto, Peña y otros pocos que se atrevieron a expresar su opinión al respecto del debate público sobre las nuevas políticas cinematográficas. En aquella oportunidad, el 2 de febrero, Lossada responde a las cartas enviadas por Peña el 23 y 25 de enero, y a la carta que el mismo 2 de febrero el cineasta le envía a Sesto y demás directivos de las instituciones públicas del sector:

(...) Afortunadamente, Franco, hemos dejado atrás un estado de cosas en el que muy pocos tenían acceso tanto a los bienes culturales como al disfrute de ellos. Atrás quedó el tiempo en que supuestas estructuras plurales, democráticas y representativas decidían con arreglo a fórmulas amistosas y de otra índole, quiénes hacían cine y quiénes no, a partir del financiamiento del estado.

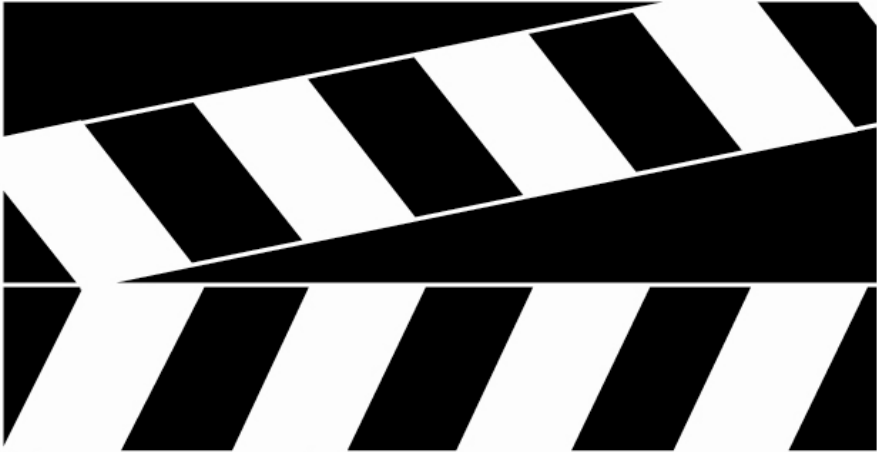
Precisamente porque te conozco y me constan tus méritos es que me satisface que una de tus películas de largo metraje más reciente, titulada 'Amor en concreto', la cual pudiste hacer sin ayuda del Estado, la escogiéramos en la Distribuidora Nacional de Cine, Amazonia Films, para ser apoyada en su distribución cinematográfica en Venezuela el año pasado, y en efecto colaboramos en su promoción previa y simultánea al estreno en cartelera cinematográfica. Un año por cierto en el que 11 largometrajes venezolanos se vieron en cartelera comercial y 2 documentales largometrajes también fueron mostrados al público, cifras que serán más que dobladas el presente año.

(...) La Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films, decretada por el Presidente de la República a principios del año pasado, promueve y defiende la diversificación de procedencia y género de las obras cinematográficas y audiovisuales extranjeras que se exhiben en Venezuela, en procura de que la oferta filmica disponible en el país sea verdaderamente plural, variada y de alta calidad, y no sólo proveniente de un centro de producción o de algún país en particular, como lo es aún en la actualidad en Venezuela y en casi todo el mundo entero, ante lo cual renovamos el compromiso de abanderar con mucha más fuerza y decisión la razón de ser que ha dado origen a esta Fundación de Estado. Amazonia tiene como misión promover la distribución de las obras cinematográficas y audiovisuales venezolanas en Venezuela y más allá del territorio nacional, con una vocación especial en América Latina. La Fundación se halla en este momento en pleno proceso de instalación de un control

maestro para la emisión digital de contenidos audiovisuales a partir de una plataforma tecnológica avanzada que ha despertado el interés de los países miembros del MERCOSUR Audiovisual. El desafío no finaliza en las salas de cine, sino que se extiende a la distribución de películas para ser transmitidas en televisión y distribuidas masivamente en formato de video para el hogar, en una visión amplia de lo audiovisual, tomando en cuenta el derecho que tiene el pueblo venezolano de apreciar y disfrutar obras cinematográficas y audiovisuales diversas y de elevada calidad. Más de 40 títulos adquiridos hasta ahora, provenientes de más de 20 países de 4 continentes -los cuales en pocas semanas serán distribuidos masivamente en DVD y en redes televisivas- nos permitirán ir avanzando en este complejo entramado (Comunicación personal, correo-e, febrero 2, 2007).

Tomando estas declaraciones al pie de la letra resulta difícil, casi cuesta arriba no estar de acuerdo con estos planeamientos; pero vuelve a la escena el tema de la democratización. Una casualidad más contemporánea que histórica es el hecho de que el lema del Circuito Gran Cine es precisamente la “democratización de la pantalla” (Comunicación personal, abril 25, 2007), como lo asegura Rotundo. La frase gira en torno a la idea de defender la libertad que cada quien tiene de ver lo que quiere ver cuando va a las salas de cine, a sabiendas de que el séptimo arte estadounidense copa la mayor cantidad de pantallas a nivel mundial.

Según Rotundo, en Venezuela “es necesario crear un mercado para el cine de arte” (Comunicación personal, abril 25, 2007), e ir progresivamente fomentando el criterio del espectador venezolano que según él no se puede lograr mientras existan intenciones de politizar la difusión cinematográfica nacional más que buscar la amplia promoción de la cultura del séptimo arte en Venezuela.



Escena:	Título:	
11	NI A FAVOR DE, PERO TAMPOCO EN CONTRA	
Productor:	☐ Interior ☐ Exterior	
Director:		
Cámara:		
Observaciones: _____		

Enamorarse de la realidad da buenos dividendos, no tiene uno por qué estar tratando de evadirse, creando solamente historias de vampiros que nos son ajenas. Si bien todo el mundo tiene libertad de hacer lo que quiera, voltear un poco hacia la realidad ha llamado la atención del cinéfilo

Ricardo Benet

El CNAC nació como una institución autónoma de cinematografía encargada de promover “más y mejor cine para los venezolanos” (Revista *C de Cine*, 1996, p.5). Sus siglas resumen “el empeño de una organización que aspira a la eficiencia y a la creación de un sistema transparente para el diseño de políticas (...) y la decisión del Estado venezolano de contribuir a extender y profundizar la cultura cinematográfica de sus ciudadanos (...)” (Revista *C de Cine*, 1996, p.5). En 1997 se pronunciaba como un organismo sin excepciones, que estaba comprometido con la totalidad de “(...) los profesionales que hacen posible la maravilla de la imagen en movimiento” (*C de Cine*, 1996, p.5).

Cuando Azpúrua figuró como presidente de la ANAC entre 1997 y 1999, no desaprovechó la oportunidad para encauzar la lucha del gremio hacia la preservación del CNAC como centro autónomo de cinematografía. En aquella oportunidad expresó en la publicación de la Asociación, *Raccord*, que el CNAC debía figurar como el órgano ejecutor de la Ley y como el rector principal de la política cinematográfica nacional, conciente de que:

En todo el mundo, y no debe ser distinto en Venezuela, se estimulan las cinematografías como expresiones culturales que permiten hacer realidad el concepto de nación, al lograr vincular a los nacionales de un país a través de la exaltación en imágenes cinematográficas de nuestros orígenes, historia, costumbres, religión, folklore, así como todos aquellos elementos comunes que conforman la identidad venezolana (Azpúrua, 1999, p. 1).

¿Y ahora?

La legislación de un país, teóricamente, debería ondearse en la realidad tal y como se encuentra plasmado en el papel, pero no necesariamente ha sido, en el caso venezolano, el reflejo de la situación de la nación. El cine, contrastado frente a las leyes, sí se perfila como un instrumento idóneo a través del cual una sociedad puede verse a sí misma y mostrarse como tal ante el mundo. “Un país sin cine es una casa sin espejos” (Comunicación personal, abril 2, 2007), dice Szeplaki. Toledano prefiere expresarlo así: “Un país que no tiene cine no existe. (...) Un país sin cine es un país sin voz” (Comunicación personal, marzo 23, 2007).

Si el cine es una de las voces de un país, las leyes pudieran entenderse como la representación de los ideales y valores bajo los cuales se persigue organizar a la sociedad y a las actividades que en ella se desarrollen. En el séptimo arte venezolano esos ideales y valores sufrieron un cambio importante en materia legislativa, por lo que también lo sufrieron las instituciones que conforman el motor de las tareas que empujan la actividad cinematográfica nacional. El CNAC, la institución encargada de regir todo lo concerniente al cine en el país, es expresado también a través de los textos legales.

Contrastar ambas leyes sobre materia cinematográfica con las que ha contado Venezuela, en relación específica con el Título que hace mención al CNAC, permite entender a grandes rasgos algunos de esos cambios.

El artículo 5 de la Ley de la Cinematografía Nacional, sancionada en septiembre de 1993 luego de la “odisea espartana” que significó su aprobación legal, establecía la creación del CNAC como una institución de personalidad jurídica y patrimonio propio, con domicilio en la ciudad de Caracas. Luego, el artículo 6 aclaraba que el nuevo ente rector de la actividad cinematográfica nacional funcionaría adscrito al Ministerio de la Secretaría de la Presidencia, mientras que el artículo siguiente decía que la institución estaría integrada por un Consejo Nacional Administrativo, un Comité Ejecutivo y el Presidente.

En la Ley de la Cinematografía Nacional aprobada por la Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, es el mismo artículo 5 quien dictamina la creación (de nuevo) del CNAC, sólo que ahora, con la existencia del Ministerio de la Cultura, la institución queda adscrita al último. El artículo 6 también cambia *ligeramente* pues sustituye al presidente por el nuevo fondo Fonprocine como órgano constitutivo del ente, junto con el Consejo Nacional Administrativo y el Comité Ejecutivo.

Aunque a primera vista los cambios no parecen significativos, lo cierto es que sí existen variantes importantes en relación con los aspectos relativos a las actividades que se designan como propias del CNAC. En relación con las funciones del Centro, por ejemplo, la Ley de 2005 dejó por fuera dos aspectos: el estudio de las medidas legales

que favorezcan los objetivos del Centro para proponerlos a los poderes públicos — función que se llevó a cabo, ya no como un requisito legal, sino a través del Foro de Políticas Públicas en el Cine 2007— y la obligación de colaborar con las instituciones correspondientes para que se hagan respetar las normas relativas a los Derechos de Autor de los creadores cinematográficos y los titulares derivados.

En relación con las actividades del Consejo Nacional Administrativo, aunque en la nueva Ley se le asigne a éste la responsabilidad de aprobar el plan de Cinematografía Nacional, promover convenios de exoneración de impuestos municipales a los propietarios de salas de exhibición para su remodelación y promover la estimulación de las obras cinematográficas ante los consejos comunales —cosa que en la Ley anterior no se estipulaba—, en la de 2005 quedó por fuera la responsabilidad que tendría el consejo de aprobar las remuneraciones del presidente y vicepresidente del CNAC.

El capítulo sobre el Comité Ejecutivo se mantuvo intacto como la primera versión de la Ley (1993), al igual que la sección correspondiente a las atribuciones del presidente. Lo que varió con la creación de Fonprocine fue el capítulo sobre el patrimonio del CNAC. Si antes el capital del Centro provenía de los aportes provenientes del otorgamiento de permisos de rodaje de obras cinematográficas extranjeras, además de los aportes que se le asignara por concepto de Ley de Presupuesto o los aportes que le pudiesen dar las personas naturales o jurídicas —que se sigue haciendo—, ahora la nueva legislación conforma el patrimonio económico del CNAC con el producto de las tasas establecidas en la Ley, los ingresos por servicios que preste la institución, el monto de las multas o sanciones aplicadas por ella y el monto

que le transfiera Fonprocine anualmente (todo lo referente al Fondo está explicado en el Título V de la Ley de 2005 que versa sobre la promoción y el financiamiento de la industria del cine y el Título VIII que estipula las tasas y contribuciones especiales que van a formar parte del patrimonio de Fonprocine).

Luego, en Títulos posteriores de la última Ley, el CNAC sigue acumulando responsabilidades que poco varían con respecto a las de 1993: fomentar, estimular y desarrollar la cultura cinematográfica nacional a través de la puesta en práctica de diversas actividades; fomentar e incentivar la producción de obras cinematográficas, así como también diseñar y ejecutar políticas de promoción de las obras nacionales; promover y financiar las actividades cinematográficas haciendo uso de su presupuesto o patrimonio; certificar las obras cinematográficas y apoyar la distribución, exhibición y comercialización general de las obras tanto nacionales e internacionales de relevante calidad artística y cultural.

En este último punto, el de la comercialización, lo que básicamente diferencia a las funciones de antaño del CNAC de las del presente es la inclusión de varios artículos relacionados con el adecuado acoplamiento de las salas de exhibición, la obligatoriedad de someter a las películas a la clasificación correspondiente por grupos de edades, la obligatoriedad de proyectar corto metrajes en todas las salas, las cuotas mínimas de copiado que deberán realizar los distribuidores, las cuotas mínimas de pantalla en las salas de exhibición, la obligación de las distribuidoras de comercializar un mínimo de 20% de obras cinematográficas venezolanas y las tasas de renta filmica. Por último, mientras en la Ley de 1993 se garantizaba el acceso de las obras cinematográficas

nacionales a todas las salas de exhibición, en condición preferencial (artículo 32), en la de 2005, el artículo 30 establece que toda obra cinematográfica nacional tendrá garantizado su estreno.

No en vano se estudia el funcionamiento del CNAC desde la perspectiva de la legislación venezolana. El organismo no sólo se creó y desarrolló bajo el cobijo de la Ley, sino que es el mismo marco legal que la vio nacer el que le ha garantizado hasta el presente su existencia y presencia dentro de la industria del cine en el país. Resulta imposible, en este sentido, desligar las funciones, atribuciones y responsabilidades de la institución del entramado legal que la circunde.

Desde su creación en 1994 el CNAC estuvo presidido por Sergio Dahbar, quien es escritor, director-editor de la revista *El Librero* y periodista al frente de la Colección Actualidad del sello editorial Debate de la editorial Random House Mondadori, hasta noviembre de 1996. Para ese periodo el analista de medios, profesor y economista Abdel Güerere figuraba como vicepresidente de la institución y cuando Dahbar decidió renunciar al cargo, Güerere ocupó su lugar hasta 1999.

Éste, al igual que Dahbar, tiene una trayectoria no menos que extensa: fue el director general de la televisora CMT, el presidente de la Asociación de Exhibidores de Películas, el director ejecutivo de la Cámara de la Industria de Cine y Video, en 1995 lo designaron *Venezuelan Film Commissioner* y en 1997 secretario ejecutivo de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI) desde la que se impulsó la ejecución del proyecto Ibermedia, un “fondo multilateral de ayudas

financieras destinadas a desarrollar las áreas de formación, coproducción, distribución, promoción y desarrollo de proyectos” (Gerencia de comunicación del CNAC, s.f., p.3).

Entre 1994 y 1998 el Centro apoyó la realización de un significativo grupo de largo metrajes, de los cuales, según datos de la Fundación Cinemateca Nacional, se estrenaron durante ese tiempo 20 producciones:

Tabla 1: Largo metrajes estrenados entre 1995 y 1998 (“Filmografía”, 2000)

	Largo metraje	Director
1995	<i>Bésame Mucho</i>	Philippe Toledano
	<i>Karibe Kon tempo</i>	Diego Rísquez
	<i>Los platos del diablo</i>	Thaelman Urgelles
	<i>Sicario</i>	José Ramón Novoa
1996	<i>La montaña de cristal</i>	Joaquín Cortés
	<i>Mecánicas celestes</i>	Fina Torres
	<i>Corazones negros</i>	Gabriela Rangel
1997	<i>Aire libre</i>	Luis Armando Roche
	<i>Desnudo con naranjas</i>	Luis Alberto Lamata
	<i>La voz del corazón</i>	Carlos Oteyza
	<i>Pandemonium</i>	Román Chalbaud
	<i>Rosa de Francia</i>	César Bolívar
	<i>La primera vez</i>	Luis Alberto Lamata
	<i>Santera</i>	Solveig Hoogesteijn
	<i>Tokyo Paraguaipoa</i>	Leonardo Henríquez
	<i>Una vida y dos mandados</i>	Alberto Arvelo
1998	<i>Amaneció de golpe</i>	Carlos Azpúrua
	<i>Cien años de perdón</i>	Alejandro Saderman
	<i>Muchacho solitario</i>	César Bolívar
	<i>Piel</i>	Oscar Lucién

Luego de la salida de Güerere de la presidencia del CNAC, quien quedó al mando del ente inmediatamente después fue un personaje que se formó fuera del área cinematográfica nacional, la abogada Dina Díaz. Durante el periodo del economista, Díaz ejercía las funciones de vicepresidenta. Antes de su nuevo puesto se había desempeñado en el área legal: trabajó en el Fondo de Inversiones de Venezuela y en la Oficina Central de Coordinación y Planificación de la Presidencia de la República (Cordiplan); además, fue consultor jurídico del CNAC durante la primera administración del Centro.

La variación con respecto a la forma en la que está concebida la legislación sobre el cine nacional y la manera en la que están dispuestos u omitidos ciertos elementos puntuales dentro de ella, además de la nueva estructuración institucional que ha inundado todos los ámbitos de la vida nacional, incluyendo en este sentido la nueva concepción que posee el Gobierno Nacional sobre los funcionarios públicos a cargo de ese entramado organizacional, ha sacudido los propios cimientos de lo que antaño se vislumbraba como una de las instituciones más sólidas en Latinoamérica en materia cinematográfica, modelo a seguir por otros países del continente.

Consecuentemente, ahora, frente al nuevo panorama o escenario cinematográfico nacional, el CNAC ocupa una posición distinta dentro de la industria del séptimo arte en el país. Estos cambios, como se ha dicho, no sólo responden a las consecuencias de la existencia de una nueva legislación, sino también a la presencia de otras nuevas instituciones, aquellas que dan vida a la Plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Si bien anteriormente se entendía al CNAC como la institución encargada de velar por el respeto y el fomento del cine de autor en el país, ahora sus viejos estatutos, en opinión de muchos, se debilitan frente a la oleada del impulso oficial y a la tendencia observable de este sector de cerrarle las puertas a quienes no coincidan con el proyecto del actual Gobierno.

Henry Páez, por ejemplo, y en relación con el tema de los funcionarios a cargo del organismo público, asegura que uno de los factores que con más ahínco atenta contra la preservación del cine independiente como bandera de la actividad cinematográfica nacional es la ineficiencia de quienes están frente a las instituciones, más que alguna expresa situación de exclusión o preferencia.

Yo creo que sí se manifiestan de alguna forma las preferencias pero, yo quiero pensar más, porque ha sido mi experiencia y no puedo hablar por otra que no sea la mía, que en este momento es más un problema de gerencia (...), y que no necesariamente los que están a cargo de llevar a cabo las políticas del Estado tienen la capacidad para poder generar una política consistente (Comunicación personal, abril 3, 2007).

Güerere, por su parte, opina que la intención o el objetivo de los actuales encargados de dirigir y coordinar la actividad cinematográfica nacional es “(...) matar al CNAC” (Comunicación personal, diciembre 1, 2006). Mónica Henríquez coincide un poco con esta visión sobre las intenciones del Gobierno sobre el Centro, pues asegura que se observa una necesidad de imponer una política, inconsistente a su parecer, en detrimento de cualquier intención de manejar a la industria de una manera democrática (Comunicación personal, diciembre 27, 2006). Siguiendo el hilo del el tema

democrático, el periodista Gómez asegura que la “(...) democratización es una idea romántica de Chávez” (Comunicación personal, febrero 6, 2007) , lo que según él significa que “(...) si te pegas al poder te conviertes en bufón” (Comunicación personal, febrero 6, 2007), pues “(...) el arte debe estar del lado del desposeído” (Comunicación personal, febrero 6, 2007).

Peña explica que el hecho de que el Gobierno quiera democratizar el cine y hacer que el arte sea popular, es un arma de doble filo pues el Estado debería, en primer lugar, educar a la sociedad en materia cinematográfica. El cineasta siente que en Venezuela existen ahora dos tipos de cine: el que se produce desde el CNAC con los recursos del Estado y los que recibe de Fonprocine, y el cine de la Villa que es uno basado en proyectos políticos (Comunicación personal, febrero 22, 2007).

Varios otros miembros del gremio, como Urgelles (Comunicación personal, marzo 1, 2007), están convencidos de que lo que el Gobierno Nacional persigue dentro de la industria es evitar a toda costa los mecanismos de selección colegiados y controlar completamente el mensaje que finalmente le llega a los espectadores. El co-director de *Alias el rey del joropo* (1977) asegura que el “proceso revolucionario” busca generar, en términos generales, una nueva realidad humana en la que “la (...) tarea del venezolano es resistir ante el proceso” (Comunicación personal, marzo 1, 2007).

En el Foro de Política Públicas en el 2007, muchos fueron los comentarios sobre el tema del CNAC dentro del nuevo panorama cinematográfico, sobre todo de su relación frente a la Villa del Cine. Iván Zambrano (Comunicación personal, marzo 8,

2007) fue muy enfático al decir que la ANAC, gremio al que representa, lucha por la defensa de un cine venezolano de autor y se mostró en contra de cualquier intento de hacer cine de tipo propagandístico. Aseguró que “(...) siempre será mejor la autonomía y la participación” (Comunicación personal, marzo 8, 2007), características propias del CNAC que según su opinión están amenazadas ante la presencia de la Plataforma dentro de la estructuración de la industria de cine nacional.

Donald Mayerston, resaltó en ese momento que luego de que los cineastas se encontraran con Sesto y Losada en una reunión efectuada en la GAN hace “unos tres años” (Comunicación personal, marzo 8, 2007), en la que se les había prometido una serie de acciones que estarían a favor de la producción nacional, sus esperanzas se vinieron abajo ante la realidad que, dice, ahora los abraza:

Ha pasado el tiempo desde entonces, y a medida que se lograban los proyectos, se nos iba excluyendo de los estatutos de la Fundación Villa del Cine, se iba cercando la autonomía del CNAC y comprometiendo los fondos que se suponía irían a fortalecer la producción. Los cineastas hemos aplaudido la intención de incorporar sectores que antes no eran considerados (...). Lo que no entendemos es por qué la inclusión de unos significa la exclusión de otros. Sí nos sentimos excluidos. ¿Por qué no podemos participar en la construcción de una mejor realidad? ¿Es indispensable ser funcionario para poder meter el hombro? ¿No somos acaso una buena parte de la razón de ser de todo lo que hoy existe en el sector cinematográfico? ¿No fueron nuestras luchas y nuestra indeclinable tenacidad la génesis de las instituciones que hoy existen (...)? ¿No ha sido el espíritu democrático el que nos ha animado siempre lo que logró una de las más exitosas experiencias de concertación entre el Estado y la sociedad que se ha dado en Venezuela? No le negamos al Gobierno Nacional el derecho de desarrollar las películas que desee sin someterse al escrutinio de los concursos. Sabemos que es inevitable. Sin embargo, lo que no puede ser es que se le supriman fondos al sistema de porcentajes que establece la Ley de la Cinematografía Nacional a través del CNAC, sacado de los impuestos que se recaudan del sector privado para sostener el

aparato burocrático de la Plataforma (Comunicación personal, marzo 8, 2007).

Esta visión no sólo la comparten los cineastas que abiertamente se han proclamado en contra del actual proceso político venezolano, sino también aquellos que se han mostrado partidarios de la “revolución”. Es bien sabido que Azpúrua, por ejemplo, está “(...) comprometido con el proceso” (Comunicación personal, marzo 8, 2007), pero él mismo ha declarado que está a favor de la idea de que la cinematografía nacional debería abrirse de una manera plural y democrática. “El CNAC es un logro de los cineastas” (Comunicación personal, abril 11, 2007), asegura, y siente que lo que ocurre actualmente es que se está excluyendo, en vez de incluir.

En este momento sentimos preocupación de que vaya a ser desvirtuado de sus funciones [el CNAC]¹⁸ establecidas por la Ley de Cinematografía en cuanto a que es la institución plural y abierta que recoge la opinión más global de los sectores cinematográficos. De manera que preservar en este momento para nosotros, el CNAC, es importantísimo, es significativo, y que no pase a ser una sub-oficina de la sub-oficina de la sub-oficina de la sub-comisión de la Plataforma Cinematográfica. Es evidentemente un inmenso retroceso.

Jacobo Penzo, director de películas como *La casa de agua* (1984), *Música nocturna* (1988) y *En territorio extranjero* (1993) también se ha mostrado abiertamente partidario del gobierno de Chávez. En el Foro dijo estar sorprendido de la significación

¹⁸ Nota de la redacción.

simbólica que implicaba el interés del actual Gobierno por el cine y aplaudió el esfuerzo hecho por Sesto en materia cinematográfica, sobre todo en el ámbito de infraestructura.

Las relaciones entre los gobiernos con el cine y los cineastas nunca han sido fáciles, porque el cine exige la apertura y la búsqueda, la experimentación y la audacia. Sólo respirando esa atmósfera puede surgir una cinematografía revolucionaria. Y esas condiciones sólo son posibles en un ambiente donde el artista sólo se vea comprendido por los límites de su propia imaginación (...). La revolución rusa, durante sus primeros años, dio total libertad a sus cineastas. Los dotó de recursos inimaginables en el opresivo régimen anterior. Es por ello que esas primeras obras no sólo representan la vanguardia del cine de su época, son la manifestación de un momento en el que se le abrieron las puertas a obras inéditas, tan poderosas que su belleza y trascendencia han sobrevivido a la desaparición de la sociedad que las vio nacer (...). Una revolución busca su propio lenguaje y expresión, y en esa búsqueda rompe esquemas y destruye mitos, se ríe de sus propias ingenuidades, y sobre todo, se atreve a mirar el pasado y el presente con ojos nuevos (...). Es por ello que las revoluciones han dejado al mundo obras inmortales, porque el decidido impulso hacia lo nuevo las hace eternas (...). Es necesario preservar esos espacios plurales y diversos, a veces imperfectos, pero abiertos, que representan la estructura institucional del CNAC. Limitar esos espacios, constreñirlos, le haría un sensible daño al proceso político que vivimos, al limitar también la posibilidad de aporte significativo a la producción cinematográfica del momento (Comunicación personal, marzo 8, 2007).

“Creo que es una hipótesis absolutamente imposible de imaginar, que aquí haya una imposición en el área de la creación (...). Ni hay muestras de eso ni las va a haber (...), no está planteado” (Comunicación personal, marzo 8, 2007), respondió Sesto a las inquietudes planteadas por los cineastas en el encuentro del Foro. Recordó que las únicas censuras que pudieran existir en materia de libertades son las que imponen la propia Ley.

Clemente, sin embargo, no opina que eso sea exactamente como lo proclama el Ministro:

Yo quiero hacer una película sobre el paro. A la primera que me acerco con eso es a Elia Schneider, porque ella es una persona de oposición, y siento que puedo transmitirle mi visión ecuánime con respecto al paro porque yo no quiero decir de quién fue la culpa (...). Yo quiero estudiar a los parados (...). Ella lo primero que me dice es que va a ser difícil conseguir el financiamiento porque va a ser complicado explicarle a los políticos que financian eso que no va a tener un sesgo político (...). En efecto, en el CNAC no conseguimos nada, apenas abrimos la boca no se consiguió apoyo y ella me pone a hablar con Fernando Carrillo [conocido actor venezolano y defensor del proyecto “revolucionario”]¹⁹ (...). Fue una conversación difícil porque él es una persona que habla sobre el Presidente de la República como ‘mi presi’ (...). Para hacer la película con él, yo tenía que leerme un documento que él me había dado, e incluirlo [en el guión]²⁰, y el documento era de nombres de personas involucradas que ahora son perseguidos políticos (...). Esa es una película que yo como artista me tuve que callar (Comunicación personal, febrero 5, 2007).

Páez recuerda que el cine de autor ha funcionado hasta el presente a través de mecanismos democráticos, incluso reconoce que la cinematografía nacional se ha gestionado a través de una de las instituciones más democráticas del país como lo es el CNAC. Dice que los cineastas han luchado por preservar esa circunstancia como una necesidad primaria, y admite que los cineastas, como gremio, existen precisamente porque cuentan con organismos colegiados que garantizan una participación plural (Comunicación personal, abril 3, 2007).

¹⁹ Nota de la redacción.

²⁰ Nota de la redacción.

Y ha sido su lucha la que ha permitido que el cine nacional tenga la continuidad que ha tenido en los últimos años, a pesar de las dificultades por las que ha atravesado la industria como consecuencia de la misma situación política nacional. La cifra de estrenos es muestra de ello: en 1999 se estrenaron tres largo metrajes, en 2000 fueron siete títulos, en 2001 la cifra bajó a tres películas, el año siguiente aumentó a cuatro, 2003 fue el año más pobre para la cinematografía nacional, hubo un solo estreno, luego en 2004 se estrenaron cuatro títulos, la cifra se mantuvo en 2005 para luego aumentar con una cifra récord de once estrenos en 2006²¹.

Sin embargo, la mayoría de esas películas ya estaban rodadas, por lo que no debieran entenderse como el resultado de un nuevo y verdadero impulso a la cinematografía, guardando, por supuesto, las excepciones. Es por esa razón que muchos cineastas se mantienen escépticos ante los estrenos de los últimos años. “Hablamos de la igualdad, pero no hay igualdad. Hablamos de democratización pero no hay democratización” (Comunicación personal, abril 18, 2007), dice Malavé. Coincide con la opinión de muchos en relación con la innegable necesidad de procurar preservar los sistemas de concurso para la selección de los proyectos que recibirán apoyo económico del Estado, tal y como ocurre en el CNAC. “Todas estas películas [las de la Villa del Cine]²² deben, porque están financiadas por el Estado venezolano, estar filtradas” (Comunicación personal, abril 18, 2007), declara el cineasta, y asegura que lo que pasa en Guarenas no pasa en el CNAC porque éste último todavía cuenta con una Comisión de Estudio de Proyectos que evalúa los trabajos y decide a favor de aquellos que sean

²¹ Cifras suministradas por la Unidad de Estadística del CNAC, coordinada por Shirley Cova.

²² Nota de la redacción.

más rentables, entre otras de las características que deben reunir para ser aprobados. “Lo que el gremio no quiere es que la Villa se coma al CNAC” (Comunicación personal, abril 18, 2007).

En relación con el tema de los concursos y de las instituciones colegiadas, Carmen La Roche, ganadora de la convocatoria de financiamiento audiovisual de 2006 del CNAC por su ópera prima *El círculo*, cree que es indispensable:

(...) seguir defendiendo el libre pensamiento, porque la libertad de expresión es una frase un poco delicada, pero más que la libertad de expresión que hasta ahora no se ha visto amenazada en el sector, porque sería una falsedad decir lo contrario, hay que tratar de que se mantenga el libre pensamiento, que se mantengan las cuotas económicas para la producción por medio de convocatorias abiertas, públicas, y no que esos recursos se designen a dedo (Comunicación personal, abril 24, 2007).

“Cuando hay dos productoras que están compitiendo, una va a anular a la otra, hasta por la parte económica. Esta va a poder hacer películas con miles de cosas [la Villa del Cine]²³, como por ejemplo, infraestructura, y esta no va a poder hacerlo porque no va a tener la plata [el CNAC]²⁴” (Comunicación personal, abril 25, 2007), explica Schneider. Con ella concuerda también Rísquez cuando afirma que existe “(...) una duplicidad de funciones entre la Villa y el CNAC” (Comunicación personal, abril, 26, 2007).

²³ Nota de la redacción.

²⁴ Nota de la redacción.

La directora de *Huelepega, ley de la calle* (1999) recalca también el hecho de que, en su opinión, no hay autonomía en la escogencia de los proyectos, que la independencia está amenazada, que “(...) en la Villa decide la señora Almarza con el Ministro (...) y ellos deciden la plata que quieran darle, deciden todo, y toda la plata se está yendo para allá (...). Me parece que es importante rescatar que esa sea la forma de elegir [la de los concursos]²⁵, no que unos cuantos tipos decidan con la plata del país lo que les da la gana, porque no es la plata de ellos, es la plata tuya, la plata mía, la de todo el país” (Comunicación personal, abril 25, 2007).

Y hasta la fecha el mecanismo de concursos es lo que caracteriza las labores del CNAC. Según lo estipula el artículo 12 de la Ley de la Cinematografía Nacional, el Comité Ejecutivo del CNAC, quien es el encargado de aprobar los financiamientos que otorgue el Centro, entre otras funciones, deberá estar integrado por el presidente del CNAC y seis directores: tres del sector público y tres del privado. Los tres directores del sector privado son: un director y un suplente escogidos por las asociaciones o gremios de los autores cinematográficos nacionales, un director y un suplente de los gremios o asociaciones de los productores cinematográficos nacionales y un director y un suplente de los gremios o asociaciones de las industrias cinematográficas. Así, la escogencia de los proyectos que se beneficiarán con los aportes del CNAC se hace a través de un grupo bastante plural y representativo.

Naoa, presidenta de Caveprol y por lo tanto la representante de este gremio ante el CNAC, quien además cuenta con una silla propia en el referido Comité Ejecutivo a raíz

²⁵ Nota de la redacción.

de una operación de columna, recuerda que a pesar de que sus reuniones muchas veces pecan de aburridas por el alto cargo de actividades administrativas que debe ejecutar, los encuentros con los demás miembros siempre resultan fructíferos, a pesar de las diferencias que muchas veces existen entre ellos:

El Comité Ejecutivo del CNAC es la prueba viviente de que sólo a través de la democracia, de la representatividad y el consenso pueden lograrse cosas que benefician a todo el colectivo. El CNAC fue diseñado por los mismos gremios, tras años de peleas entre sí y con el Estado, y ha demostrado su solidez. Pasan los gobiernos, vienen y van ministros cada uno con su estilo, pero el CNAC sigue en pie, gracias a Dios. Destruirlo sería destruir el cine venezolano (Comunicación personal, correo-e, mayo 16, 2007).

Rotundo lo que cree es que muchos de los problemas que se están generando en torno al cine nacional y, sobre todo, en torno al tema del CNAC se deben a que la inserción de esta institución dentro de la Plataforma, que a su vez depende del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, no es menos que “ (...) una maniobra bastante forzada porque no se guía estrictamente por lo que establece la legislación” (Comunicación personal, abril 25, 2007), por lo que se hace indispensable, a su juicio, la lucha que conlleve a garantizar y mantener al CNAC como una institución que abogue por la pluralidad creativa y autoral de las obras cinematográficas venezolanas, que se asegure la libertad de creación contenida en el artículo .

Existen, como es de esperarse, posiciones mucho más radicales como la de Alejandro Bellame, quien fue presidente de la ANAC hasta la entrada a la Asociación de Iván Zambrano como figura principal. El cineasta considera que una cosa es lo que

significa el control del Estado sobre las instituciones cinematográficas y otra muy distinta el hecho de sesgar las libertades individuales de los creadores. Considera que el antaño estatus del CNAC está siendo sustituido por el hecho de que ahora “(...) pasa a ser otra pata más de la Plataforma” (Comunicación personal, mayo 9, 2007), y ésta está a merced de lo que dictamine el Ejecutivo Nacional, según le parece, a pesar de que en los estatutos del Centro está contenida la idea de pluralidad.

Mientras tanto, el propio Lossada asegura que anteriormente,

(...) ya no era posible seguir pretendiendo atender las necesidades de desarrollo de la cinematografía con instituciones que estaban desarticuladas, separadas, que no compartían objetivos, que se solapaban en sus funciones, que no se complementaban, que no se reconocían parte de una misma cosa y que en definitiva, constituían una especie de conucos en los que los jefes desarrollaban especies de cuotas de poder, cada uno por separado. Yo no le quito mérito a cada uno por separado, porque creo que lo tuvieron y mucho (...) (Comunicación personal, mayo 10, 2007).

Lossada entiende que lo que existe entre la Villa del Cine y el CNAC es un sistema que se complementa internamente; a saber, la propuesta es que aquellos que reciben apoyo del CNAC para hacer sus películas puedan luego acceder a la Villa para adherir algún proceso de posproducción, o incluso, optar por una coproducción. Ante el sentimiento de algunos cineastas de que la Villa se torna una amenaza para el Centro, el actual presidente del CNAC considera que no lo es, “(...) todo lo contrario” (Comunicación personal, mayo 10, 2007).

En otro orden de ideas, en relación con el tipo de cine que según el cineasta se está haciendo en el país en los últimos años, Bellame dice, en primer lugar, estar consciente de que efectivamente el Estado ha invertido cuantiosas sumas de dinero para el fomento de la industria cinematográfica nacional pero a la vez se pregunta ¿qué tipo de cine se está viendo? La conclusión a la que llega es la siguiente: que se están produciendo obras que “a lo mejor no son necesariamente a favor de, sino que por lo menos no se meten con (...). Yo creo que sí se seguirá haciendo cine; cine o propagandístico o cine muy escéptico” (Comunicación personal, mayo 9, 2007).

Incluso Elizabeth Safar, aunque hablando desde el punto de vista de la televisión, opina lo mismo:

Puede ser una producción que no toque los intereses fundamentales como muchas otras cosas. Podrás colocar, siempre y cuando pase por los filtros, una producción pero que no le haga daño al régimen desde el punto de vista político. Hay la apariencia de que pueden intervenir diversos actores, pero también tenemos que preguntarnos si no es un juego absolutamente manejado por el Gobierno para hacer ver que hay diversas voces y pluralismo (Gómez, 2007d, p. 3-14).

Asimismo, Teresa Zóttola asegura que “sí existe el riesgo de que cuando se quiere ser incluyente se puede caer en una especie de populismo, tal vez de demagogia y esa no es la idea de las instituciones culturales. Hay que tener cuidado con el tema de las calidades. (...) Seamos incluyentes con los talentos formados, pero no podemos decir que cualquier cosa es arte” (Méndez, 2007b, p. 3-9).

Ahora bien, independientemente del tipo de cine que se esté haciendo con la ayuda del CNAC, éste ha contado, en los últimos años, con el siguiente presupuesto estatal, tomando en cuenta que a partir de la implementación de la Ley de la Cinematografía Nacional en 2005 la institución se financia también con los recursos que percibe de Fonprocine:

Tabla 2: Presupuesto del CNAC entre 1999 y 2007

Presupuesto del CNAC, en millones de bolívares a precios corrientes ²⁶					Presupuesto del CNAC en millones de bolívares		
1999	2000	2001	2002	2003	2004 ²⁷	2005 ²⁸	2006 ²⁹
1.116	542,60	554,97	1.308,70	3.135	2.300	4.587,64	16.097,4

Presupuesto del CNAC incluyendo el aporte de Fonprocine, en millones de bolívares

2007 ³⁰		
<i>Estado</i>	<i>Fonprocine</i>	<i>Total</i> ³¹
15.300	24.620	47.118,9

²⁶ Guzmán, 2004.

²⁷ Yagüe, 2005.

²⁸ Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.

²⁹ Oficina Nacional de Presupuesto, s.f. Aunque la Ley de la Cinematografía Nacional fue aprobada en octubre de 2005, no es sino a partir de 2007 cuando dentro de la Ley de Presupuesto se incluye el aporte de Fonprocine dentro de los ingresos del CNAC.

³⁰ Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.

³¹ Este monto incluye ingresos por otros conceptos además de los percibidos por Fonprocine y el sector público.

Para 2006, según cifras de la Onapre, la inversión del CNAC en gastos de personal fue de Bs. 2.768.647.353, tomando en cuenta que la institución contó con 83 empleados, entre fijos y contratados³². En 2007, la inversión del CNAC para gastos de personal será de Bs. 9.155.643.987. Esta diferencia entre montos, de más de tres veces la cifra de 2006, no se debe a otra cosa si no al aumento correspondiente del contingente de recursos humanos, pues para el año en curso el CNAC contará con 238 personas³³ (Lossada, sin embargo, afirma que el CNAC cuenta para la fecha con 150 empleados).

Ahora bien, en relación con el recurso humano del CNAC, Güerere recuerda que durante el periodo en el que fue presidente, la institución funcionaba con sólo 33 empleados, y con ellos lograron no sólo llevar a cabo la producciones filmicas que para ese momento se realizaron y estrenaron en el país, sino que también lograron la creación de la *Venezuelan Film Commission*, la reactivación de la CACI y la puesta en marcha del proyecto Ibermedia.

En el caso específico de la Comisión Fílmica de Venezuela, durante el periodo 1995 y 1998, se otorgaron un total de 107 permisos de rodaje (esta es una de las actividades más importantes de las que se encarga la Comisión). Para un periodo de igual número de años, entre 1999 y 2002, por ejemplo, Alizar Dah Dah, la actual gerente de la Comisión, asegura que el número de permisos aumentó a 121, pero luego, entre 2003 y 2006, la cifra disminuyó a sólo 95 permisos de rodaje en cuatro años (Comunicación personal, correo-e, abril 2, 2007).

³² Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.

³³ Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.

Rotundo opina que los empleados con los que cuenta hoy en día el CNAC son el resultado de “(...) esa tentación estatista oficinesca que empieza a hacer unos equipos pesados, difíciles de movilizar y con poca experiencia (...). Es una tendencia del sector público de engrandecer las nóminas, y entonces muchos de los recursos se vierten en satisfacer los requerimientos del personal y se pierde la eficiencia de desarrollar proyectos (...)”.

Schneider agrega a la percepción de Bellame sobre el tipo de cine que se está haciendo en el país que, lo que está viendo es un cine “(...) muy superficial, guiones muy poco trabajados, los directores muy poco instruidos en lo que están haciendo, los actores muy poco formados, y como resultado, lo más probable es que se observen productos de muy poca calidad” (Comunicación personal, abril 25, 2007).

El ex presidente de la ANAC asegura que “básicamente la amenaza aquí, en todos los sentidos, no es un problema del cine, es un problema de la sociedad misma, son las amenazas de las libertades individuales. No nos engañemos, lo que estamos viviendo aquí no es un gobierno democrático, aunque se mantengan las apariencias (...)” (Comunicación personal, mayo 9, 2007). Asegura que el Gobierno no tolera la disidencia, por lo que está buscando fortalecer lo que le complace y de “(...) debilitar lo que no tolera, sin que se le pueda acusar de dictador y de déspota. ¿Entonces qué es lo que pasa? Que necesita guardar las apariencias, y eso implica mantener un CNAC cada vez más ineficiente y desestructurado (...)” (Comunicación personal, mayo 9, 2007). En términos generales siente que al Gobierno “(...) le incomoda una institución donde los

cineastas históricamente hemos sido disidentes (...), y eso no lo tolera” (Comunicación personal, mayo 9, 2007).

Ahora bien, una de las cosas o temas que pareciera inminente en este tipo de situaciones en las que se considera que están en tela de juicio las libertades de creación de algún artista es el aspecto de la autocensura. Según la RAE la autocensura trata de una “limitación o censura que se impone uno mismo” (Real Academia Española, 2001, ¶ 1).

Schneider, por ejemplo, asegura que ni ella ni José Ramón Novoa (su esposo) se han plegado nunca a algún gobierno para conseguir financiamiento para sus producciones; dice que han logrado conseguir el apoyo económico porque tienen “(...) los mejores proyectos” (Comunicación personal, abril 25, 2007). Sin embargo, la directora dice que a pesar de su trayectoria, los 30 premios que obtuvo su largo metraje *Punto y raya* (2004), su experiencia en el teatro y como profesora de actuación, “(...) con todo eso, no he recibido ni una sola llamada [de la Villa]³⁴, no creo que me llamen. Porque en Venezuela hay una cosa que es muy difícil de superar que es que cuando tú tienes éxito, me demuestras a mí que soy un fracasado (...). Todo el mundo se está callando la boca. Les dicen ‘toma tu platica y cállate la boca’” (Comunicación personal, abril 25, 2007). Comenta que hay muchas personas que dicen que la Villa del Cine va a sustituir al CNAC, y asegura que es muy probable que eso suceda.

³⁴ Nota de la redacción.

Urdaneta, por su parte, está convencida que de que sí existe autocensura: “Hay autoexclusión de los cineastas, porque hay muchos de ellos que rechazan la idea de que la Villa del Cine sea una institución solamente para mostrar un tipo de ideas (...). La gente radical de derecha nunca se va a acercar a la Villa del Cine, pero lo radical nunca ha traído nada bueno (...). Hay autoexclusión porque dicen ‘no, esto es del Gobierno y aquí no vamos a poder hacer lo que nosotros deseamos’ (...)” (Comunicación personal, abril 17, 2007).

¿Existe alguna solución para la diatriba que se está generando entre las dos productoras? Lamata y Urgelles, por ejemplo, creen que sí la hay. El director de *Miranda regresa*, que se está rodando en la Villa, dice que en Venezuela deberían existir tres formas de apoyar económicamente a los cineastas que no puedan correr con todos los gastos de hacer cine en el país:

- El apoyo completo del Estado, como lo es la iniciativa de la Villa del Cine, estableciendo una relación laboral entre ésta y el director.
- El apoyo del CNAC, a través de concursos, permitiendo también las coproducciones.
- El apoyo del estado a través de incentivos, de manera que se evalúe el resultado de la producción, no la propia película, y sin la presencia de una Comisión de Estudio de Proyectos. Significa que el Estado recompense con una suma de dinero a aquellas películas que tengan éxito luego de estrenadas (que hayan ganado premios o que hayan sido nominadas en festivales, o que sean un éxito en taquilla, etcétera).

Lamata dice que la presencia de la Villa en el escenario cinematográfico venezolano no es una amenaza para la perpetuación del CNAC como ente autónomo. Entiende que el mecanismo de concursos que se apoya desde esa institución es necesario, aunque sea imperfecto y aunque por años estuvo dominada por las roscas (que según él no le permitieron ingresar al mercado cinematográfico durante 13 años); pero también cree necesario algún tipo de apoyo público para la producción nacional, dado lo difícil y económicamente complicado que es hacer una película en Venezuela (Comunicación personal, mayo 22, 2007).

Con lo que sí no está de acuerdo es con el hecho de que el Estado financie todo lo que se haga en la industria, pues eso significaría hacer también todo lo que él pida y necesite. “Yo creo que está en manos de los cineastas no permitir que se cometan excesos, y creo que la intención de la Villa no es esa tampoco” (Comunicación personal, mayo 22, 2007).

Urgelles, por su parte, reconoce que debido a la estrechez del mercado local, el financiamiento que el Estado puede aportar al cine es muy poco en comparación con los gastos o costos implicados en el proceso, por lo que los mecanismo de incentivos representan una posible salida al dilema.

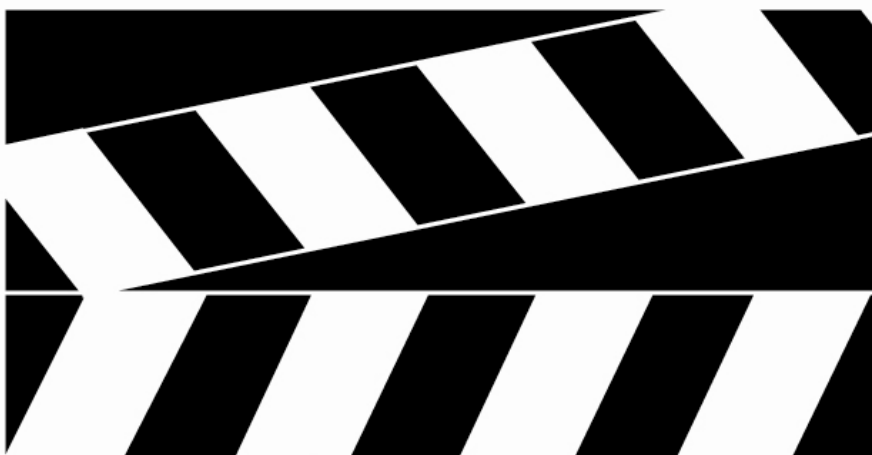
Son fondos que los organismos cinematográficos entregan a las películas ya exhibidas en el país según ciertos criterios de referencia: su calidad artística e interés cultural y el número de espectadores o seguidores en las salas. Este sistema estuvo vigente en Venezuela entre los años 1984 y 1987, en la época de Foncine, periodo en el que por cierto, nuestra producción cinematográfica tuvo mayor volumen, éxito, calidad y cantidad de nuevos cineastas (...). Existen diversas alternativas operativas para poner en marcha esta política de incentivos, que se pueden extraer de

nuestra propia experiencia o de la de los países hermanos (Comunicación personal, marzo 8, 2007).

La propuesta de los incentivos no es más que una manera de intentar conseguir la independencia del arte frente a los condicionantes políticos y económicos ante los cuales se enfrenta la industria cinematográfica nacional. Así lo cree, por ejemplo, Sergio Monsalve, comunicador social especializado en el área del cine, quien es actualmente colaborador fijo para la revista *Ccs*, y ha hecho lo propio para *Comunicación y Zero Magazine*.

Entre la resignación y la mordaza, entre Edgar Ramírez y Luís Fernández, entre el orgullo por lo nuestro y la búsqueda de prestigio, entre la sociedad del espectáculo y el imperio de lo efímero, entre la ideología y el control, el cine nacional avanza por la senda populista del siglo XXI. En dos palabras, consentir a la audiencia sin espantar al *Big Brother*, es la clave del momento *Bollywood* (Monsalve, 2006 p. 85).

Monsalve, quien ha sido una de las personas más críticas en relación no sólo con el tema de la Villa del Cine, sino también con la temática de las roscas que según su opinión todavía existen en el seno del CNAC (ha criticado abiertamente a Chalbaud, Rísquez y a la familia Novoa, sin contar las declaraciones que ha emitido en contra de la forma en la que el ministro Sesto ha llevado a cabo las políticas públicas en materia cinematográfica), asegura que lo que ha caracterizado al cine venezolano de los últimos años es una confrontación maniquea y una situación de repliegue o huida de parte de los cineastas criollos.



Escena:

Título:

12

**RUMBO A LA
DEMOCRATIZACIÓN
DEL ACCESO**

Productor:

Director:

Cámara:

☐

Interior

☐

Exterior

Observaciones:

No sería necesario crear estas salas si no fuera porque en las salas que existen sólo se transmite un tipo de cine, que proviene de un tipo de filmografía, es un tipo de cine hollywoodense. La mayoría de ese cine no tiene calidad artística y tiene una transmisión muchas veces de anti-valores

Javier Sarabia

Era una fresca tarde caraqueña la del viernes 16 de marzo del año que transcurre. Una de esas tardes que se vislumbran perfectas para asistir a algún acto cultural que permitiera no sólo enriquecer el intelecto sino también distraer la mente del ciudadano que sufre y ama los inconvenientes de la ciudad capital.

La Galería de Arte Nacional (GAN), cobijada por el olvidado Parque Los Caobos —que más parece un antro que un lugar de esparcimiento—, ofrecía una opción para aquel atardecer: uno de los eventos más esperados de la programación de la Fundación Cinemateca Nacional (FCN) para ese mes: el bautizo del último *Cuaderno de Cineastas Venezolanos*. ¿Quién fue el homenajeado para esa edición (y a quien se le dedicó toda la programación del mes)? Nadie menos que el archiconocido director venezolano Román Chalbaud. El evento incluía, por supuesto, la presencia del propio cineasta.

La cita estaría presidida por la proyección de *Carmen, la que contaba 16 años* (1978) a las 4 de la tarde y luego, a las 6, sería el bautizo. A la hora del comienzo del *Shabat* judío de esa semana (6 de la tarde de ese viernes) un grupo de fieles admiradores

de la obra de Chalbaud y su persona se dirigieron a las puertas de madera de la GAN para asistir al encuentro con el director. Pero algo pasaba, todos terminaron aglutinados en la entrada. El vigilante había recibido órdenes expresas de no dejar pasar a nadie que no tuviera una invitación.

No menos que malestar generó la situación entre quienes, con tanta euforia, se habían acercado a la Plaza de Los Museos aquella tarde. Había que conseguir alguna solución. Fue en ese preciso momento, entre la molestia, los ruegos y la desinformación que apareció el cineasta entre los presentes. Nadie entendió muy bien de dónde había llegado, pero lo cierto es que lo que siguió fue una demostración de democratización absoluta.

“Tengo entendido que no están dejando pasar a quienes no tengan invitación”, dijo Chalbaud a los vigilantes, a lo que los presentes contestaron con un energético ¡sí! “Pero cómo va a ser eso chico, aquí todos pueden entrar vale”, dijo de nuevo el cineasta, a lo que los presentes contestaron con una oleada de aplausos desenfrenados que sirvieron de preámbulo a la estampida que fue la entrada a la sala de la FCN donde se llevaría a cabo el evento (al vigilante no le quedó otro remedio que abrir las puertas y dejar pasar a los fanáticos, al mejor estilo Poliedro de Caracas).

No es secreto para nadie, y sobre todo para aquellos que laboran dentro de la industria cinematográfica nacional, el hecho de que los problemas más graves del cine venezolano no sólo se limitan al área de la producción, la educación y la comercialización; uno de los problemas más serios que enfrenta el sector es la difusión.

Muchos atribuyen este hecho a la poca cultura cinematográfica en el país y al hecho de que Venezuela cuenta con uno de los mercados más estrechos para la industria del séptimo arte en toda Latinoamérica. Así lo cree, por ejemplo, Rísquez:

El público venezolano es un público extremadamente televidente, no es cinéfilo, cuando tú te das cuenta de que los programas de televisión que tienen más audiencia en Venezuela son *Sábado Sensacional* y *Aprieta y Gana*, te imaginarás de qué espectadores estamos hablando. (...). Yo creo que todavía nosotros representamos la cinematografía invisible del continente latinoamericano en compañía de otros países. Creo que los grandes países latinoamericanos que han tenido un enorme éxito son porque tienen una tradición anterior a la nuestra como es el caso de México, Argentina y Brasil (...). Yo creo que es importante la difusión y lo que es la venta del producto audiovisual. Tenemos que tener canales de distribución para que ese cine sea visto a nivel universal. (...). Tenemos que recapturar al espectador venezolano. Existe una cierta antipatía del espectador de este país hacia su propio cine. Creo que somos extremadamente críticos ante lo que producimos. Entonces siempre le vemos defectos a las películas venezolanas pero no le vemos defectos a las películas extranjeras (Comunicación personal, abril 26, 2007).

“Ahora la Cinemateca Nacional sí es nacional y popular” es el nuevo lema de la fundación que, por 41 años, ha velado por la conservación y difusión del cine en Venezuela. Quizá la frase resume lo que la FCN propone como respuesta y solución a lo que Rísquez plantea como problema. La promoción del conocimiento y disfrute del séptimo arte, así como también la restauración de las obras cinematográficas con el fin de construir año tras año la memoria audiovisual del país, han sido los pilares de la institución desde que Margot Benacerraf, el 4 de mayo de 1966, fundó la Cinemateca Nacional, dependencia en aquel momento del Inciba, que luego fue el CONAC, a partir de 1974.

Cuando en 1990 la institución adquiere rango de fundación, sus objetivos se redimensionaron y comenzó a verter esfuerzos en el área de la formación audiovisual, la investigación, la creación de colecciones y bases de datos y la gestación de publicaciones especializadas. Ahora la FCN se plantea la meta de “(...) propiciar el desarrollo de ciudadanos críticos y activos ante el fenómeno audiovisual” (Fundación Cinemateca Nacional, s.f., ¶ 5).

Ubicada junto con las otras tres instituciones audiovisuales del país, a saber, la Fundación Villa del Cine, el CNAC y la Fundación Amazonia Films, la FCN se ha dedicado a promover en los últimos años la democratización del acceso del público espectador a un cine distinto al que la sociedad venezolana ha estado acostumbrada hasta el presente, ofrece por el contrario, un cine no comercial, alejado de los estándares hollywoodenses y que finalmente pueda acercarse más al “pueblo”.

Con este propósito en mente, la FCN ha estado desarrollando y ejecutando dos proyectos de gran envergadura a través de los cuales aspira descentralizar la Cinemateca (hasta el año 2005, aproximadamente, las únicas salas de la FCN que existían eran las dos de Caracas: en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos — Celarg— y la GAN). Para ello ha estado avanzando en la instalación y apertura de una cinemateca en cada Estado del país, lo que se conoce como el proyecto de las salas regionales de Cinemateca, así como también en la inauguración de varias salas comunitarias en todos los municipios del territorio nacional y en algunas parroquias del estado Vargas y el Distrito Capital, lo que correspondería al segundo proyecto principal de la institución.

Así, la línea de trabajo de la FCN ha estado dirigida hacia estos dos proyectos esenciales:

- Las salas regionales o salas de la Cinemateca en cada Estado del país (Salas Cinematecas Regionales).
- Las salas comunitarias en los 335 municipios del país y diversas parroquias del estado Vargas y el Distrito Capital.

Existen, sin embargo, otras líneas de acción que la FCN ha estado desarrollando desde hace algunos años. Javier Sarabia, presidente de la institución desde hace quince meses, explica que es a partir de 2005 que los proyectos han ganado mayor empuje, pues anteriormente las acciones estaban concentradas en la difusión y promoción de la cultura cinematográfica dentro del área metropolitana, y sólo desde hace dos años han sido impulsados en todo el territorio (Comunicación personal, mayo 30, 2007):

- La adquisición de nuevos equipos para la restauración de las matrices filmicas.
- La actualización de la colección filmica que conforma el patrimonio audiovisual de la nación. Incluye títulos nacionales e internacionales.
- La reestructuración de la Cinemateca, a saber, los proyectos de la FCN que apuntan hacia la educación en temas cinematográficos con el fin de formar a los nuevos espectadores. Estos nuevos cinéfilos son, según la opinión de Sarabia, los nuevos republicanos de la nación. Explica que dado que el gobierno de Chávez propone una democracia participativa como modelo de gobierno, en contraposición con la democracia representativa que es propia de las élites, según cree el presidente de la

FCN, ha sido menester del “proceso revolucionario” refundar la República y por ende crear a nuevos ciudadanos y a nuevos espectadores. Así, el tema de la formación se convierte en pilar fundamental de la institución, donde la inclusión de los diversos sectores sociales que las élites mantenían desarticulados se convierte en la acción de una acción general integrada.

Sin embargo, para llevar a cabo estas metas, la FCN cuenta con un grupo de personas que representan a la institución y dirigen las acciones que ella tomará para la puesta en marcha de sus proyectos, ellos son los miembros del Consejo Directivo: Javier Sarabia Mariche —también miembro principal del Comité Ejecutivo del CNAC, además de otras funciones dentro de la industria nacional mencionadas anteriormente—, Mónica Lugo, cuyos cargos fueron descritos en la escena anterior, Juan Carlos Lossada, cuyos cargos también han sido descritos con anterioridad, Lorena Almarza (sus funciones dentro de la actividad cinematográfica nacional han sido explicadas en escenas anteriores) y Saulibeth Rivas. Los miembros suplentes del Consejo son Ronald Lessire y Carmen Luisa Cisneros —también miembro suplente del Consejo Directivo de Amazonia Films.

Ahora bien, el *modus operandi* de la puesta en marcha de los proyectos de las salas comunitarias y regionales es el siguiente: “Los mecanismos de coordinación con Caracas se establecen a través de reuniones con los representantes de todos los Estados de Venezuela para trazar metas y objetivos” (Comunicación personal, correo-e, mayo 22, 2007), así lo explica Eduardo Rodríguez, el coordinador de la Plataforma del Cine y el Audiovisual del estado Lara.

Esta Plataforma del Ministerio del Poder Popular para la Cultura ha designado, a través de la FCN, una serie de coordinadores regionales que se encargan de organizar y tutelar las actividades que, en relación con el área cinematográfica, existen en cada uno de los Estados del territorio nacional. De esa manera la Plataforma, mediante las acciones dirigidas desde la FCN, busca llegar a Estados donde anteriormente no existía si quiera una sala de cine privada, como era el caso de Ciudad Bolívar, la Guaira, Los Teques, San Fernando de Apure, San Felipe, San Carlos, Tucupita y Puerto Ayacucho.

“Es importante resaltar que los trabajos que ejecutamos vienen dados por medio de las respuestas obtenidas en el Congreso Nacional de la Cultura que se efectuó en septiembre y octubre de 2006. Ahí se pudo diagnosticar la situación de cada Estado y por medio de esos resultados también se pudieron establecer directrices” (Comunicación personal, correo-e, mayo 22, 2007), explica de nuevo Rodríguez.

¿Qué es, en definitiva y en primer lugar, una sala comunitaria?

Una sala de cine comunitaria es un espacio para el encuentro colectivo alrededor de los discursos cinematográficos. Un lugar para disfrutar, reflexionar, participar y acceder al cine no comercial, y para que la comunidad aprecie la diversidad audiovisual a la que no ha tenido acceso. Una vitrina para el cine político, social, cultural y de calidad, para apreciarlo no sólo como entretenimiento (...) (Fundación Cinemateca Nacional, 2007, p.1).

Estas salas comunitarias no implican la construcción de nuevas instalaciones físicas, sino que en cada municipio o parroquia se buscan espacios que, luego de una evaluación previa, puedan acoplarse y capacitarse para que sirvan de escenario

cinematográfico. Para ello, estos espacios deben cumplir con ciertas condiciones muy específicas: que las personas que posean estas instalaciones estén constituidas legalmente bajo una figura jurídica sin fines de lucro, que los espacios sean cerrados y posean las características de seguridad, accesibilidad, habitabilidad y condiciones higiénicas apropiadas para albergar a por lo menos 50 personas, que se programen un mínimo de cuatro funciones semanales, incluyendo algún material infantil, que se permita hacer partícipe a la comunidad en la que se ubique la sala, a través de la organización de foros, conversatorios, etcétera y que se elabore la programación de la sala en conjunto con la oferta de la FCN.

A la fecha, según confirma Sarabia, están instaladas 96 salas comunitarias en todo el territorio nacional. El fin de estas salas es “(...) que se trascienda el concepto de la Cinemateca” (Comunicación personal, mayo 30, 2007), asegura el presidente de la FCN, a la vez que hace su propia definición del proyecto: una fusión entre los antiguos cines de barrio, como lo eran los ya olvidados Cine Alameda en San Agustín del Sur, el Cine Dorado y el Cine América en San Agustín del Norte, Cine Pastora en la urbanización La Pastora y el Cine Catia, y los *cine clubs*, que tenían programación alternativa y no comercial.

En relación con los “cines menores”, como se les conoce a los cines de barrio y los “teatros”, como se llamaban los cines más lujosos, José Miguel Acosta, biólogo, profesor agregado en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela e investigador de historia del cine venezolano, recuerda lo siguiente:

Para 1935 existen en Caracas quince locales donde se proyectan películas, los llamados ‘teatros’ ubicados en el centro de la capital y los cines de barrio. Los administradores de las ‘grandes salas’, artífices del vasto negocio de la exhibición, anuncian sus filmes con extenso despliegue de anuncios y gacetillas de prensa. Estos recintos, arrendados y organizados en circuitos, poseen mayor aforo y precios más elevados en razón de su lujo, comodidad y novedad; son los cines de estreno y los que más público atraen. Los empresarios de las ‘salas menores’, que por lo general son sus propietarios, exhiben las películas en su segundo o tercer pase y, al contar con una concurrencia local cautiva, publican su oferta en pequeños avisos que salen al pie de la cartelera de los periódicos o se limitan a colocar su programa cada día en el frente del cine (Acosta, 1999, p. 111).

Según Sarabia, el reto actual que se presenta ante las salas comunitarias es el de la programación. ¿Qué exhibir en estos espacios? Para ello la FCN ha acordado varias soluciones: hacer un estudio de las necesidades particulares de cada Estado, proponer el material de la Villa del Cine y Amazonia Films y por último permitir que las propias comunidades produzcan los materiales audiovisuales que luego exhibirán en estas salas. De esta última opción la experiencia, según Sarabia, ha sido que se ha descubierto que estos materiales permiten cambiar la realidad inmediata de estas comunidades, creando conciencia sobre ciertos temas, sirven de disfrute, sirven de canalizaciones políticas y permiten el impulso a la creación. Por todo esto es que el presidente de la FCN cree que se descubren las “vocaciones comunitarias” (Comunicación personal, mayo 30, 2007).

En 1999 Venezuela contaba con 281 salas de exhibición, en 2000 se habían construido sólo siete más. Luego, en 2001 la cifra aumentó a 311 salas a nivel nacional, en 2002 existían 326 y el año siguiente existían un total de 349 salas en todo el territorio. El caso de Lara es bastante particular, la cifra de salas de cine ha ido decreciendo desde

1997. Ese año existían 23 salas en todo el Estado, el año siguiente la cifra disminuyó a 21, luego a 19 en 1999. En 2000 y 2001 la cifra se mantuvo en 18, en 2002 había 17 y luego en el 2003 el Estado sólo contó con 16 salas de exhibición (Guzmán, 2004).

De las 18 salas que poseía Lara en 2001, ocho pertenecían al Circuito Cines Unidos y las otras diez de salas independientes (el Circuito Cines Unidos y Circuito Gran Cine no tenían salas en el Estado para ese año). En 2002 las salas del Circuito Cines Unidos se mantuvieron pero de las diez salas independientes perdieron una, quedando sólo 17 en todo el Estado. Luego en 2003 perdieron otra sala independiente, manteniéndose sólo las ocho salas del Circuito Cines Unidos.

En 1999 el área metropolitana del país contaba, contrastado con las cifras de Lara, con 80 salas de exhibición; y en 2000 con 74. De esas primeras 80 salas, más de la mitad exhibieron largo metrajes venezolanos (43) y de las 74 con las que contaba para el año siguiente, 46 exhibieron películas nacionales, también más de la mitad del total de las salas. En Lara ocurrió algo similar, de las 19 salas con las que contaba el Estado en 1999, nueve exhibieron trabajos criollos y la cifra se mantuvo el año siguiente, a pesar de que en 2000 los larenses contaron con una sala de exhibición menos.

Rodríguez encuentra que la experiencia en el Estado que está bajo su mando en materia cinematográfica ha sido gratificante para los cinéfilos de la región:

La experiencia en el estado Lara ha sido satisfactoria, debido a que esta ha sido una necesidad [la de desarrollar la actividad cinematográfica]³⁵ que se tenía desde hace años. A pesar de que existían

³⁵ Nota de la redacción.

algunas instituciones trabajando arduamente por hacer cine, se les hizo bastante complejo.

(...) Dentro de dos meses inauguramos la sala cinemateca regional, lo que indica que será una alternativa cinematográfica nueva para los larenses.

(...) Asimismo, hemos iniciado una serie de talleres a través del CNAC, el cual cumple con el programa Cultura en Curso que promueve el Ministerio del Poder Popular para la Cultura, quien tiene proyectado capacitar a un millón 500 mil personas en el 2007 en todas las áreas culturales, a través de las 8 plataformas que constituyen esta cartera ministerial (Comunicación personal, correo-e, mayo 22, 2007).

El programa de Cultura en Curso fue una idea del propio Sesto. Notando la ineficiencia, e inexistencia en la mayoría de los casos, de un sistema integrado de formación cultural en todo el territorio nacional, propuso la creación de este programa que implica que cada plataforma que constituye parte del Ministerio del Poder Popular para la Cultura evalúe las necesidades particulares de cada Estado e imparta talleres que impulsen la formación en cada una de las áreas culturales que representan. Lossada pronostica la realización de 3.500 talleres en todos los municipios del país para 2007. En este sentido, la cinematografía nacional también se afecta con este proyecto, por lo que su puesta en marcha se convierte en otra de las actividades que planea ejecutar la Cinemateca en el futuro próximo.

Según indica Lossada, la meta a corto plazo de la FCN es facilitar y promover la existencia de 23 salas regionales (una en cada entidad federal del país, incluyendo las dos que existen en la capital) y las salas comunitarias. En opinión del actual presidente del CNAC estas salas servirán no sólo para difundir y la cultura cinematográfica

mundial, sino también para impulsar el cine que distribuye Amazonia Films, el que produce la Villa del Cine y el que ayuda a producir el CNAC.

De las salas regionales que se aspiran construir en cada Estado de Venezuela ya existen las dos de Caracas (Celarg y GAN) y las seis que no necesitaron construirse porque las ciudades contaban ya con espacios adecuados para insertar allí una sala de Cinemateca: en Barinas, Maracay, Acarigua, Guanare, Coro y Guacara y las 16 restantes están en construcción. En las salas regionales de la Cinemateca sí se cobra entrada por la función, pero su costo es mucho menor que el de las salas comerciales de cada entidad. Cuentan, además, con caramelerías y espacios en los que el espectador puede adquirir las últimas publicaciones del Centro de Información y Documentación de la FCN entre las que se encuentran los *Cuadernos de Cineastas venezolanos*, la revista *Objeto Visual* y la revista *Programación*, entre otras.

Lossada asegura que la idea de la democratización del cine no sólo se aplica al área de su acceso (exhibición), sino también al área de la producción y la formación:

(...) Ser motores múltiples de la pluralización del acceso a las obras audiovisuales venezolanas porque todos tenemos el derecho. Y yo tengo el deber de responderle por igual al ciudadano de Caracas que asiste a las salas del Celarg, lo mismo que al ciudadano de Achaguas, o en San Fernando de Apure que tiene exacto derecho; y venimos avanzando en eso (Comunicación personal, mayo 10, 2007).

Así, Rodríguez explica cuáles son, a su parecer, las cualidades y oportunidades que ofrece el nuevo escenario cinematográfico venezolano que están al alcance de todos los Estados del país:

El nuevo panorama cinematográfico nacional ofrece a todos los venezolanos la posibilidad de disfrutar una alternativa distinta en la cartelera cinematográfica convencional, ya que en todos los Estados de Venezuela ahora se cuenta con una red de salas de cine comunitario que ofrece al espectador otros géneros cinematográficos que no ofrecen las salas privadas. Asimismo, dentro de estas salas, las personas tienen la oportunidad de participar en cine foros, lo cual rompe el esquema tradicional donde el público asiste a la película, la disfruta pero quizás no la entendió o hubo ciertos aspectos o temas que desconoce y que se lleva de incógnita (Comunicación personal, correo-e, mayo 22, 2007).

Para el desarrollo de los proyectos que ha ido llevando a cabo en los últimos años, la FCN ha contado con el siguiente presupuesto, recordando que el CONAC (y su Dirección de Cine) pasó a manos del Viceministerio de Cultura en 1999, que a su vez dependía del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes y luego, en 2005, la actividad cinematográfica se reubicó en la Plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio de Cultura:

Tabla 3: Presupuesto de la FCN entre 1999 y 2007

Presupuesto de la FCN en bolívares

1999³⁶	2000³⁷	2001³⁸	2002³⁹	2003⁴⁰
738.659.112	1.066.716.032	1.526.662.932	1.378.254.351	1.923.331.227

³⁶ Estado de resultados, expresados en bolívares históricos. Auditoría interna de la FCN 2000 y 1999.

³⁷ Estado de resultados, expresados en bolívares históricos. Auditoría interna de la FCN 2000 y 1999.

³⁸ Estado de resultados, expresados en bolívares históricos. Auditoría interna de la FCN 2002 y 2001.

³⁹ Estado de resultados, expresados en bolívares históricos. Auditoría interna de la FCN 2002 y 2001.

⁴⁰ Estado de ingresos y egresos, expresados en bolívares a valores históricos. Auditoría interna de la FCN 2004-2003.

2004⁴¹	2005⁴²	2006⁴³	2007⁴⁴
3.713.388.594	2.597.244.177	20.699.925.400	27.000.000.000

De acuerdo a lo que señala la Onapre, para 2007 la FCN contará en total con Bs. 17.364.686.027, de los cuales 15,6 millardos provendrán de las transferencias corrientes internas recibidas del sector público de la República (Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.). Sin embargo, el coordinador de planificación y presupuesto de la FCN, Régulo Ramírez, indica que este último monto fue sólo lo que en principio de le asignó a la institución, pues en el transcurso de los primeros meses del año en curso, la FCN recibió un crédito adicional de 8 millardos para el proyecto de las salas regionales de Cinemateca y 3,4 millardos más para el proyecto Cine en Curso, sumando en total 27 millardos de bolívares (Comunicación personal, mayo 30, 2007).

El presidente del Circuito Gran Cine se muestra un tanto desconcertado con respecto a la forma en la que se desglosa el presupuesto de la FCN para 2007 (Comunicación personal, abril 25, 2007). De acuerdo con lo que señala la Onapre, la Cinemateca Nacional invertirá un poco menos de 5% de su presupuesto para la preservación y restauración de 40 películas venezolanas que tiene bajo protección, asignando para ello sólo 800 millones de bolívares, mientras que para la divulgación y exhibición se estima invertir más de 11 millardos de bolívares (Bs. 8.696.208.145 para

⁴¹ *Estado de ingresos y egresos, expresados en bolívares a valores históricos*. Auditoría interna de la FCN 2004-2003.

⁴² *Estado de resultados*. Auditoría interna de la FCN 2005.

⁴³ *Estado de resultados*. Auditoría interna de la FCN 2006.

⁴⁴ Datos suministrados por el coordinador de planificación y presupuesto de la FCN, Régulo Ramírez. Comunicación personal, mayo 30, 2007.

divulgación y Bs. 3.050.000.000 para la red de salas de Cinemateca) (Oficina Nacional de Presupuesto, s.f.). Por ello, Rotundo opina que:

Una cinemateca es para la preservación del material filmico; esto es la memoria audiovisual de Venezuela, ese es el objetivo fundamental de la Cinemateca (...). La inversión más importante la están destinando a la divulgación y exhibición del buen cine (...), lo cual no es malo, porque mientras más cultura cinematográfica se promueva en el país, deberíamos pensar, por ende, tener un público con un nivel cultural más elevado y que pudiese apreciar obras cinematográficas de todas las procedencias (...). Pero bueno, es cuestión de revisar que la Cinemateca, que es el archivo filmico de la nación, conserve y haga la preservación del patrimonio audiovisual de nuestro país, que es esencial. Sería lamentable que se descuidara esa misión fundamental de la Cinemateca (Comunicación personal, abril 25, 2007).

No obstante, el director del archivo filmico de la FCN, Oscar Garbisu, explica que:

Es imprescindible repetir, una y otra vez, que si no mantenemos un trabajo de vanguardia en el área de la conservación del legado cinematográfico y, por natural extensión, del material grabado en video desde mediados de los setenta, a la vuelta de la esquina no quedará nada; será un segmento de nuestros bienes culturales que desaparecerán absolutamente (Garbisu, 2007, p.3).

Y aunque Rotundo está consciente de que la FCN ha invertido grandes sumas de dinero en el proyecto de la red de salas comunitarias y regionales, pero le preocupa su efectividad, y la cataloga como “pobre” (Garbisu, 2007, p.3), porque dice que estas salas se han montando, con unos costos muy elevados, en pueblos donde nunca antes había existido una tradición cinematográfica, ni comercial ni artística, además de que poseen

una baja densidad poblacional. En su opinión se corre el riesgo de lograr un efecto contrario al fomento real de la cultura cinematográfica: provocar un ahuyentamiento de esas comunidades frente al séptimo arte, por no poseer y disponer de las herramientas necesarias para entender lo que reciben como espectadores. “Cuando el presupuesto nacional no tenga la inversión de los petrodólares (...), me preocupa que aquellas actividades que no sean auto-sostenibles (...), correríamos el riesgo de que desaparezcan (...)”(Garbisu, 2007, p.3).

Y como en anteriores oportunidades lo ha señalado también Rotundo, existe una tendencia en las instituciones públicas dedicadas al desarrollo de la actividad cinematográfica en el país de sumar, año tras año, personas dentro de sus recursos humanos. La FCN no ha escapado de esta realidad, por lo que puede notarse que alrededor del 20% del presupuesto con el que originalmente ha contado la institución se destina al pago del personal:

Tabla 4: Gastos de Personal de la FCN entre 1999 y 2007

Gastos de Personal de la FCN

Montos en bolívares

1999⁴⁵		2000⁴⁶		2001⁴⁷	
<i>Empleados</i>	<i>Inversión</i>	<i>Empleados</i>	<i>Inversión</i>	<i>Empleados</i>	<i>Inversión</i>
86	525.496.000	77	596.584.527	93	790.664.748

⁴⁵ Estado de resultados, expresados en bolívares históricos. Auditoría interna de la FCN 2000 y 1999.

⁴⁶ Estado de resultados, expresados en bolívares históricos. Auditoría interna de la FCN 2000 y 1999.

⁴⁷ Estado de resultados, expresados en bolívares históricos. Auditoría interna de la FCN 2002 y 2001.

2002 ⁴⁸		2003 ⁴⁹		2004 ⁵⁰	
<i>Empleados</i>	<i>Inversión</i>	<i>Empleados</i>	<i>Inversión</i>	<i>Empleados</i>	<i>Inversión</i>
74	780.745.296	83	1.043.266.793	77	1.502.110.370

2005		2006		2007	
<i>Empleados</i> 51	<i>Inversión</i> 52	<i>Empleados</i> 53	<i>Inversión</i> 54	<i>Empleados</i> 55	<i>Inversión</i> 56
86	1.833.355.272	131	3.598.921.344	141	4.835.727.089

Luego de soplar las 41 velas de la FCN, Sarabia comparte en el editorial de la revista *Programación* del mes aniversario de la institución algunas ideas sobre el sentido de formación de la fundación que representa: “El pueblo es profundamente sabio, ustedes conocen cuán versátil, útil y eficaz es el cine para transmitir valores. Sabemos que nos apoyan porque les ofrecemos la opción de disfrutar otro cine, ese que transmite los valores que nos hacen y harán realmente independientes y libres” (Sarabia, 2007, p. 2).

⁴⁸ Estado de resultados, expresados en bolívares históricos. Auditoría interna de la FCN 2002 y 2001.

⁴⁹ Estado de ingresos y egresos, expresados en bolívares a valores históricos. Auditoría interna de la FCN 2004-2003.

⁵⁰ Estado de ingresos y egresos, expresados en bolívares a valores históricos. Auditoría interna de la FCN 2004-2003.

⁵¹ Nómina del personal enviada por la FCN.

⁵² Estado de resultados. Auditoría interna de la FCN 2005.

⁵³ Nómina del personal enviada por la FCN.

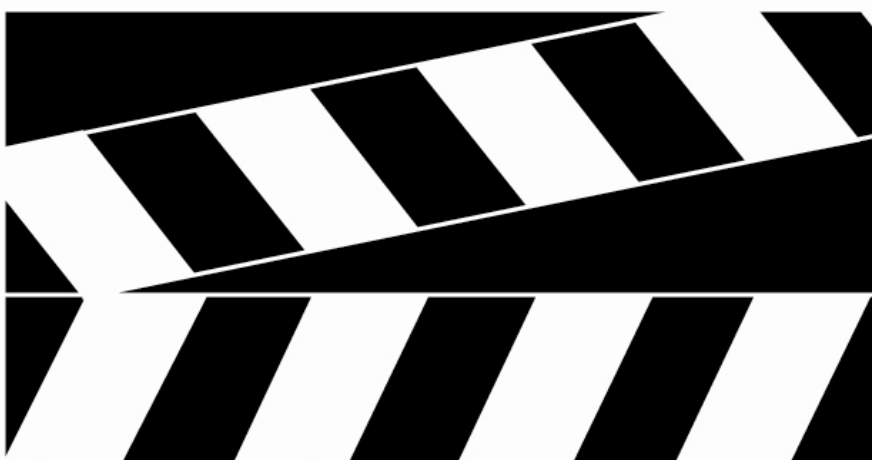
⁵⁴ Estado de resultados. Auditoría interna de la FCN 2006.

⁵⁵ Recursos humanos del organismo clasificados por tipo de cargos. Consolidado (en bolívares). Presupuesto 2007 de la FCN.

⁵⁶ Recursos humanos del organismo clasificados por tipo de cargos. Consolidado (en bolívares). Presupuesto 2007 de la FCN.

“Que no haya un lugar en Venezuela donde la palabra cine provoque una cara de extrañeza, sino que a partir de ahora el cine sea un hecho cotidiano; y que sea a partir de ahora (...) decisión de cada uno de los ciudadanos y las ciudadanas de Venezuela si quiere participar en ese proceso de cine o no, y no como hasta ahora que no han tenido la posibilidad de tomar esa decisión (...)” (Comunicación personal, mayo 10, 2007), comenta Lossada.

Sin embargo, Roberto Hernández Montoya presidente actual del Celarg, asegura que no es suficiente propiciar la democratización del acceso al séptimo arte sin antes no profundizar en el desarrollo de la cultura cinematográfica: “Entre las cosas que el Ministerio de la Cultura hace es precisamente poner al alcance de la gente los bienes de la cultura. Eso no es nada sencillo, pues el asunto no es repartir libros, eso es muy fácil, sino que la gente los lea. Y para ello hay que repartir los códigos de lectura” (Hernández, 2007, p.3-9).

	
Escena:	Título:
FINAL	
Productor:	☐ Interior ☐ Exterior
Director:	
Cámara:	
Observaciones: _____	

(A modo de conclusiones)

El jueves 31 de mayo de 2007 la noticia era ya inminente: el Ministro del Poder Popular para la Cultura, Francisco de Asís Sesto Novás, había anunciado la definitiva ruptura con los principales gremios cinematográficos del país, a saber, ANAC y Caveprol. La medida se tomó dos días después de que los cineastas se reunieran en la sede de la Casa del Artista en la avenida capitalina Amador Bendayán, a las 6:30 de la tarde, para discutir sobre, entre otros puntos, la situación de disgusto generada en el seno del gremio a raíz de la entrega de 38 millardos de bolívares al director estadounidense Danny Glover para la realización de su película sobre el líder revolucionario haitiano François Dominique Toussaint-Louverture.

Al día siguiente de esta reunión (un día antes de que el Ministro anunciara la ruptura), los cineastas ya habían elaborado una comunicación la cual decidieron nombrar: *Carta abierta de los gremios cinematográficos al Sr. Danny Glover*. En ella los gremios explicaron que el estadounidense había formado parte de “(...) un hecho poco ético” (Gómez, 2007h, p. 3-9), recibiendo fondos del Estado venezolano que según los cineastas debían invertirse en la actividad nacional.

“Por lo que he visto, el señor Danny Glover es un vocero de la parcialidad política que está en el Gobierno, significa que aquí hay un sistema de exclusión y de discriminación que sigue operando en distintos ámbitos y particularmente en el ámbito de la cultura” (Gómez, 2007i, p. 3-8), asegura Lucién.

Los intentos de los gremios para entablar una relación fructífera con el sector gubernamental de la industria sirvieron para muy poco. No sólo el despacho ministerial hizo caso omiso a las inquietudes generadas en torno a la situación del Sr. Glover, sino que también echó a la borda todo el esfuerzo invertido en el Foro de Políticas Públicas del Cine 2007, realizado en Caracas el 8 de marzo del año en curso y que generó unas mesas de trabajo cuyas conclusiones sobre los diversos aspectos de la actividad cinematográfica nacional quedarán, al parecer, sin ejecución.

En dicho foro el propio ministro Sesto había prometido reunirse con los gremios una vez al mes para dialogar sobre los avances en cada una de las áreas de la industria, mientras le pedía a los presentes que no vieran al sector del Gobierno como un adversario, como “(...) un trago amargo” (Comunicación personal, marzo 8, 2007). Atrás quedó esta otra promesa. De nuevo las palabras se tornan efímeras, tal y como lo es el alcohol frente a una ventana. El Ministro aclaró en aquella oportunidad que el apoyo público a la actividad cinematográfica es de indispensable trascendencia puesto que la inversión privada, a su juicio, no es suficiente.

Si no que lo diga Thaelman Urgelles, quien entre agosto y septiembre de 1999, mientras se reunía la Asamblea Constituyente Nacional, filmó una película (*Los pájaros se van con la muerte*, basada en una obra de teatro de Edilio Peña) que tiene guardada en una lata porque necesita cerca de 300 mil dólares para terminarla. El CNAC le ha rechazado la ayuda tres veces porque alega que está moroso, y cuando le pregunta a los encargados en el Centro por la posibilidad de recibir, a través de Amazonia Films, un anticipo de distribución, silencio es lo que recibe por respuesta mientras recuerda que su

nombre está plasmado en la controversial “Lista de Tascón” (Comunicación personal, marzo 1, 2007).

Urgelles dice que desde que terminó de filmar esa película a finales de 1999 se abocó a la lucha cívica durante casi cuatro años, tiempo en el cual tuvo que vender muchas de sus pertenencias para poder vivir. Ahora tiene, junto con su esposa, la cineasta Malena Roncayolo, directora de *Pacto de sangre* (1988) y *Acosada en lunes de carnaval* (2002), una productora independiente de televisión.

Y mientras unos ven con ojos de indignación lo que ocurre con la industria en la que han laborado todas sus vidas, otros unen sus firmas en apoyo a la decisión del Ejecutivo Nacional de no renovar la concesión a Radio Caracas Televisión (RCTV), canal que, por lo demás, proveía el 25% de los recursos de Fonprocine. Así, algunos intelectuales adeptos al “proceso” publicaron en la prensa nacional un comunicado — *Intelectuales, creadores y artistas por la democratización del espectro radioeléctrico*— en el que se leen nombres como los de Carlos Azpúrua, C.I. 3.405.083, Román Chalbaud, C.I. 901.770, Rodolfo Santana, C.I. 2.943.052, Vanesa Davies, C.I. 7.884.672 y Luis Brito García, C.I. 2.115.056, entre otros.

¿Qué ven algunos cineastas en lo que ocurre dentro de la actividad cinematográfica nacional de los últimos años? Elia Schneider, por ejemplo, ve lo siguiente:

Estoy viendo que están decidiendo proyectos en la Villa del Cine; estoy viendo que hay una diferencia muy grande entre la plata que le aprueban a la Villa del Cine y al CNAC; estoy viendo que muchas de las decisiones llegan de una plataforma del cine directamente al Comité Ejecutivo y no se toman en cuenta los gremios para preguntarles si están

de acuerdo o no... Eso es lo que estoy viendo, y de ahí tomo mis conclusiones, nada más (Comunicación personal, abril 25, 2007).

Diego Rísquez, por su parte, ve y alerta sobre el futuro:

En la medida en la que se mantengan las reglas del juego claras, yo creo que no va a haber ningún problema. En la medida en que eso se trate de politizar, y de decidir qué es lo que políticamente es correcto e incorrecto, ahí es donde estarían las trabas. (...) El día en que nos pongan un freno sobre el tipo de películas que tengamos que hacer, pues ahí la cosa va a variar porque va a haber una actitud de los cineastas en contra de eso (Comunicación personal, abril 26, 2007).

Pero las reglas del juego ya fueron confiscadas en el mismo momento en el que se hace público el divorcio de los gremios cinematográficos con el Gobierno Nacional. Sesto dio órdenes a todas las instituciones que conforman la Plataforma del Cine y el Audiovisual de que cancelen, de forma inmediata, todo vínculo que pudieran haber tenido con la ANAC y con Caveprol (Gómez, 2007j); y aquí se incluye, por su puesto, el CNAC, quien dentro de su Comité Ejecutivo, según lo indica la Ley de la Cinematografía Nacional, debe albergar a un representante principal y a un suplente de ambos gremios.

Y mientras Sesto cataloga a los gremios como obstruccionistas, elitistas, excluyentes y sectarios, la “revolución” se sigue adentrando en el séptimo arte venezolano. Juan Carlos Lossada ha anunciado los próximos proyectos que el Ministerio del Poder Popular para la Cultura piensa ejecutar a través de la Plataforma del Cine y el

Audiovisual: la Escuela Nacional de Creación Audiovisual, el Museo Nacional del Cine y el Centro Nacional de Producción de Animación, por ahora (Comunicación personal, mayo 10, 2007).

Así, se deja una hendidura en el escenario cinematográfico nacional. Voces y corazones de cineastas se unen a la disyuntiva y a las vicisitudes de la situación socio-política de un país donde muchos siguen sin entender los supra-valores que hoy están en juego. La historia de la cinematografía nacional se rebobina hacia sus comienzos cuando Arturo Plascencia marchaba desde Maracaibo hasta el Congreso Nacional. Son muchos kilos los que todavía faltan por perder. La lucha parece inaplazable.

Posproducción

(A modo de recomendaciones)

En vista de que la situación socio-política de Venezuela de los últimos años ha conllevado a que los hechos del diario devenir de la sociedad se hayan ido suscitando a una velocidad que pocas veces está a prueba del desarrollo cotidiano de los diversos sectores del país, incluyendo aquí, y con especial énfasis, a los sectores de los medios de comunicación social, se hace menester entender en primer término que las conclusiones a las que se ha llegado tras la presente investigación no pueden, bajo ningún concepto, llevar consigo la contundencia con la que lo hubiesen podido hacer en otras condiciones de mayor estabilidad informativa.

Luego, dado el hecho de que paralelamente a la redacción de esta tesis de grado se originaban en el escenario cinematográfico nacional cambios que constantemente desviaban de alguna manera el curso de la investigación, como por ejemplo la renuncia de Luís Girón a la presidencia del CNAC, el desarrollo de la experiencia del Foro de Políticas Públicas del Cine 2007 y la entrega a Dany Glover de 38 millardos de bolívares por parte del Estado venezolano, como ejemplo más reciente, y dada, además, la incapacidad temporal y material de la investigadora para abordar todas y cada una de las aristas de la situación cinematográfica nacional con la profundidad que se merecen, se hace necesario la presentación de varias recomendaciones que pudiesen guiar futuros estudios sobre la materia:

- Sería interesante abordar el diagnóstico de la situación actual del cine venezolano desde la óptica de los trabajadores cinematográficos y de los guionistas, por ejemplo.

Estos dos sectores generalmente han estado al margen de los acontecimientos en esta materia, a tal punto de incluso estar relegados de las decisiones en el ámbito de las políticas públicas en relación con el cine en el país. Sus puntos de vista y aportes en este sentido permitirían nutrir aún más el estudio.

- Sería interesante abordar con un poco más de profundidad la situación que se suscita en torno a los productores (o las productoras en general) independientes y la relación en la que se encuentran frente al CNAC y la Villa del Cine.
- Igual trabajo pudiera realizarse sobre los exhibidores privados e independientes frente a la presencia nacional a la que está siendo expuesta la Fundación Cinemateca Nacional a través de sus proyectos de las salas comunitarias y las salas regionales de Cinemateca.
- Y en consecuencia, se haría necesario un estudio más minucioso sobre la situación actual de los distribuidores y comercializadores cinematográficos que existen en el país frente a la aparición en el escenario cinematográfico nacional de la distribuidora estatal Fundación Amazonia Films.
- Dadas las circunstancias, quizá sería interesante pecar de futuristas y, basándose en los hechos hasta ahora suscitados, intentar pronosticar el futuro de los gremios, ahora que se han visto expulsados del diálogo con el Gobierno Nacional.
- Realizar una comparación mucho más extensa entre los datos y las cifras de cada una de las instituciones que conforman hasta la fecha la Plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio del Poder Popular para la Cultura; no sólo desde el punto de vista del financiamiento y el porcentaje de su patrimonio anual dedicado al pago

del personal, estudiando de esta manera la evolución cronológica de estos aspectos, sino también los datos que tienen que ver con los proyectos ejecutados y los resultados obtenidos de las actividades de cada institución. De esta manera se pudieran estudiar no sólo las informaciones de las instituciones por separado sino también contrastarlas entre ellas.

- Ya que los objetivos de esta investigación no lo incluían, sería curioso y a la vez necesario hacer un seguimiento de las personas que forman parte de los altos cargos de cada una de las instituciones cinematográficas del país, incluyendo en el estudio sus remuneraciones económicas totales.
- Sería material para otra investigación ahondar en el desarrollo de la actividad cinematográfica de cada Estado del país —incluyendo con especial ahínco el caso merideño—, tomando en cuenta los proyectos de descentralización de las políticas públicas en materia de cine emanadas desde el actual Gobierno Nacional.

Referencias

Referencias Bibliográficas

Acosta, J.M., Aray, E., Cisneros, C.L., Crespo, M., Hernández, T., Herrera, P., Izaguirre, R., Marrosu, A., Miranda, J., Molina, A., Rodríguez, J.A., Roffé, A. y Sandoval, J. (1997). *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.

Aguirre, J.M. y Bisbal, M. (1980). *El nuevo cine venezolano*. Caracas, Venezuela: Ateneo de Caracas.

Aguirre, J. M., Bisbal, M., Guzmán, C., Nicodemo, P., Pellegrino, F. y Pilato, E. (1998). *El consumo cultural del venezolano*. Caracas, Venezuela: Fundación Centro Gumilla y Consejo Nacional de la Cultura.

Baptista, P., Fernández Collado, C. y Hernández, S. (2001). *Metodología de la Investigación*. (2ª ed.) México, D.F.: Editorial Mac Graw Hill, Interamericana Editores.

Barbáchano, C. (1974). *El cine, arte e industria*. Barcelona, España: Salvat Editores, S.A.

Cortina, A. (2002). *Caracas, la ciudad que se nos fue*. Caracas, Venezuela: Editorial CEC, S.A. Libros de El Nacional, Colección Ares N° 35.

Filmografía venezolana 1973-1999 largometrajes (2000). Caracas, Venezuela: Cinemateca Nacional de Venezuela.

- Girard, A. (1982). Las industrias culturales: ¿obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural? En *Industrias Culturales: el futuro de la cultura en juego* (1ª ed.), (pp. 25-45). México: Fondo de Cultura Económica / París: UNESCO.
- Guzmán, C. (2004). *Anuario estadístico cultural 1990-2003: las cifras del cine y el video en Venezuela*. [Versión electrónica] Caracas, Venezuela: Fundación Polar.
- Herrera, E. (1983). *El reportaje, el ensayo. De un género a otro*. Caracas, Venezuela: Editorial Equinoccio.
- Márquez, L. (2004). *El código bochinche* (7ª ed.). Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones.
- Marrosu, A. (1997). “Los modelos de la supervivencia”. En T. Hernández (Ed.), *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, (pp.21-47). Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.
- Macht de Vera, E. (1994). *El ensayo contemporáneo en Venezuela* (1ª ed.). Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.
- Montero, R. (2005). *La loca de la casa*. Buenos Aires, Argentina: Suma de letras, S.L.
- Reyes, G. (1996). *Periodismo de investigación*. D.F., México: Editorial Trillas, S.A. de C.V.

Rilke, R.M. (1998). *Cartas a un joven poeta* (2ª ed.). Caracas, Venezuela: Alfadil Ediciones.

Roffé, A. (1997). "Políticas y espectáculo cinematográfico en Venezuela". En T. Hernández (Ed.), *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, (pp.245-267). Caracas, Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.

Ronderos, M. T., León, J., Sáenz, M., Grillo, A. y García, C. (2002). *Cómo hacer periodismo*. Bogotá, Colombia: Distribuidora y Editora Aguilar.

Salkind, N. (1998). *Métodos de Investigación* (3ª ed.). Ciudad de México: Editorial Prentice Hall.

Sambrano, O. (1967). *Apreciación literaria* (8ª ed.). Caracas, Venezuela: Tipografía Vargas.

Steiner, G. (1986). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Barcelona, España: Editorial Gedisa.

Tirado, R. (1988). *Memorias y notas del cine venezolano 1960-1976*. Caracas, Venezuela: Fundación Neumann.

Ulibarri, E. (1994). *Idea y vida del reportaje*. Serie: Periodismo Latinoamericano (2ª ed.) México, D.F.: Editorial Trillas S.A.

Wolfe, T. (2001). El periodismo canalla y otros artículos (1ª ed.). Barcelona, España: Ediciones B, S.A.

Referencias Hemerográficas

Acosta, J.M. y Marrosu, A. (1997). “Fundamentos para una investigación del cine venezolano”. *Objeto visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*. Fundación Cinemateca Nacional, 4, 150-191.

Acosta, J.M. (1999). “El comercio del cine en Caracas y la producción nacional: 1935-1945”. *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 10, 107-129.

AFP-El Universal (2007, febrero 27). “El Caracazo es un poco la semilla del proceso que vivimos”. Entrevista a Román Chalbaud. *El Universal*, cuerpo 3, p.9.

Aguirre, J. M. (1984). “El cine venezolano: Dos pasos adelante y uno atrás (1980-1984)”. *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 47, 70-73.

Albornoz, L.A. (2005). “Políticas públicas e industrias culturales: el desafío de la diversidad en Iberoamérica”. *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 17, volumen 2, 115-138.

Alcalá, M. (1984). “El cine latinoamericano en crisis”. *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 47, 55-61.

Azopardo, J.A. (2007, mayo 28). “Si antes hubo una TV comercial ahora tenemos una ideológica”. Entrevista a Antonio Pasquali. *El Universal*, cuerpo 3, p.7.

Azpúrua, C. (1999, enero-abril). “Editorial. Por la preservación del CNAC como centro autónomo de cinematografía”. *Raccord. Escenario de cineastas*, 1, 1.

Bisbal, M. (2006). “El Estado-comunicador y su especificidad: diagnóstico inacabado y estrategias”. *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 134, 60-73.

Capriles, O. (1989). “El debate sobre las políticas de comunicación en América Latina”. *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2, 13-40.

C de Cine (1996, diciembre-1997, enero). Revista de la ANAC, N° 3.

Conde, J. y Villalba, J. (1980). “Cine Venezolano: logros y propuestas”. *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 27, 45-49.

Delgado-Flores, C. (2005). “El *nosotros* de una híbrida modernidad: 30 años de paradigmas y políticas culturales”. *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 131, 66-73.

Delgado-Flores, C. (2006). “La gestión comunicacional en la administración Chávez: de la dominación mediática al control estatal”. *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 134, 10-14.

Díaz, E. (1967, mayo 25). “Al compás del ‘Alma Llanera’ llegaron al Congreso los cineastas”. *El Nacional*, cuerpo D, p.10.

“El fondo cinematográfico en la Gaceta Oficial” (1981). *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 32, 97.

“Entrevista con Manuel de Pedro” (1976). *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 6, 25-30.

Fernández, V. y Prieto, J. (2004). “La industria cinematográfica en España: producción, distribución y exhibición”. *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 16, volumen 2, 43-67.

Fundación Cinemateca Nacional (2007, mayo). *Ahora la Cinemateca sí es Nacional y Comunitaria*. Programación mayo 2007. Fundación Cinemateca Nacional.

Garbisu, O. (2007, mayo). *Hacia la restauración digital*. Programación mayo 2007. Fundación Cinemateca Nacional, 188, 3.

García, S. y López, R. (1984). El cine venezolano y sus géneros: 1980-1984. *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 47, 62-69.

Gil, R. (1995). “Cine venezolano: el derecho a defender nuestras imágenes”. *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 89, 3-7.

Gómez, A. R. (2007a, enero 26). “Villa del Cine producirá película de Fina Torres”. *El Universal*, cuerpo 3, p.8.

Gómez, A. R. (2007b, enero 30). “Me acerqué a la Villa del Cine como cualquier otro”. *El Universal*, cuerpo 3, p.9.

Gómez, A.R. (2007c, febrero 12). “Hay que tumbar el mito de que la Villa es sólo para un grupito”. Entrevista a Luís Girón. *El Universal*, cuerpo 3, p.12.

Gómez, A. R. (2007d, marzo 12). “El control es cada vez más fuerte”. Entrevista a Elizabeth Safar. *El Universal*, cuerpo 3, p.14.

Gómez, A. R. (2007e, marzo 19). “Yo creo que la libertad de expresión va a ganar”. Entrevista a José Tomás Angola. *El Universal*, cuerpo 3, p.11.

Gómez, A.R. (2007f, mayo 2). “La política venezolana llega al cine”. Entrevista a Ricardo Benet. *El Universal*, cuerpo 3, p.9.

Gómez, A.R. (2007g, mayo 7). “RCTV no será un canal público, será un canal gubernamental”. Entrevista a Gustavo Hernández. *El Universal*, cuerpo 3, p.14.

Gómez, A. R. (2007h, mayo 23). “Cineastas reprueban coproducción de Glover con Venezuela”. *El Universal*, cuerpo 3, p.9.

Gómez, A.R. (2007i, mayo 28). “Se concretó el monopolio de los medios por parte del Gobierno”. Entrevista a Oscar Lucién. *El Universal*, cuerpo 3, p.8.

Gómez, A.R. (2007j, mayo 31). “Ministerio de la Cultura rompe con los gremios del cine”. *El Universal*, cuerpo 3, p.9.

Gómez, A.R. (2007k, junio 4). “Es un error del ministro meterse con los cineastas”.

Entrevista a Diego Rísquez. *El Universal*, cuerpo 3, p.9.

Guzmán, C., Medina, Y. y Quintero, Y. (2005). “El valor agregado cultural y su efecto expansivo en la economía venezolana: seis escenarios para el análisis cultural”.

Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación, 132, 76-87.

Hernández, A.M. (2007, abril 23). “Socialismo es el acceso equitativo a todo lo bueno”.

Entrevista a Roberto Hernández Montoya. *El Universal*, cuerpo 3, p.9.

Hernández, G. (1987). “El cine venezolano y sus tendencias: 1984-1986”.

Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación, 57, 99-104.

Hernández, G. (1988). “Con el cine Venezolano: ¿no hay problema!”. *Comunicación:*

Estudios Venezolanos de Comunicación, 62, 59-67.

Hernández, G. (1991). “Plano general del cine nacional”. *Comunicación: Estudios*

Venezolanos de Comunicación, 74, 138-142.

Hernández, G. (2006). “Hegemonía gubernamental y comunicación en Venezuela”.

Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación, 134, 22-30.

Izaguirre, R., Pasquali, A., Roffé, A. y Facchi, S. (1976). "Ley de cine". *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 6, 16-24.

Labrador, E. (1981). "Primer festival de cortometraje nacional". *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 32, 93-95.

Lucián, O., Sosa, J., Chamorro, R., Penzo, J., Quiroz, L. y Zambrano, R. (1989). "Anac '88: Diagnóstico y reflexiones para una política cinematográfica". *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2, 173-223.

Lucián, O. (1989a). "Cine, ideología y realidad social". *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2, 59-96.

Lucián, O. (1989b). "Cine venezolano: ¿una quimera?". *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 68, 19-24.

Lucián, O. (1990). "Apuntes para un ensayo sobre cine venezolano". *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 3, 195-204.

Marrosu, A. (1988). "Periodización para una historia del cine venezolano (una hipótesis)". *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1, 9-45.

- Marrosu, A. (1995). "Apuntes para rediscutir el cine". *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 7, 141-153.
- Méndez, M.G. (2007a, febrero 5). "Este gobierno ha excluido". Entrevista a María Elena Ramos. *El Universal*, cuerpo 3, p.12.
- Méndez, M.G. (2007b, abril 2). "Cuando se quiere ser incluyente se puede caer en populismo". Entrevista a Teresa Zóttola. *El Universal*, cuerpo 3, p.9.
- Monsalve, S. (2006). "El momento Bollywood". *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 136, 85.
- Rondón, C. M. (1976). "Panorama genérico del cine venezolano". *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 6, 31-34.
- Sarabia, X. (2007, mayo). *Editorial*. Programación mayo 2007. Fundación Cinemateca Nacional, 188, 2.
- Tremontti, F. (1976). "Corpoturismo: reglamento de cine". *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 6, 62-66.
- Tremontti, F. (1980). "Infraestructura del cine venezolano". *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 27, 22-26.

Referencias Electrónicas

Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano

[Archivo PDF] (s.f.). Consultado el 5 de mayo de 2007 de

http://www.recam.org/legislacion/acuerdo_mercadocomun_cine_AL.pdf.

Asamblea Nacional (s.f.). *Memoria y cuenta de los ministerios 2004*. Consultado el 2 de

mayo de 2007 de <http://www.asambleanacional.gov.ve/ns2/paginasplanas/mem-cta-min/mem-cta-2004.asp>.

Asamblea Nacional (s.f.). *Memoria y cuenta de los ministerios 2006*. Consultado el 2 de mayo de 2007 de

<http://www.asambleanacional.gov.ve/ns2/PaginasPlanas/memorias2007/memorias2007.asp>.

Centre National de la Cinématographie (2006). *Production cinématographique*.

Consultado el 6 de marzo de 2007 de

<http://www.cnc.fr/Site/Template/T12.aspx?SELECTID=665&ID=348&t=2>.

Chávez, C. (2002, febrero). *Presente y futuro de los precios del petróleo*. [Versión

electrónica] *Producto*, 221. Consultado el 18 de marzo de 2007 de

<http://www.producto.com.ve/221/notas/energia.html>.

Fundación Cinemateca Nacional (s.f.). *Historia*. Consultado el 25 de mayo de 2007 de

<http://www.cinemateca.gob.ve/historia.htm>.

Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films (s.f.) *Catálogo. Territorio nacional. Películas*. Consultado el 6 de mayo de 2007 de

<http://www.amazoniafilms.gob.ve/catalogo.php?lg=es&fam=1&ficha=&idp=135>.

Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films (s.f.) *¿Por qué Amazonia Films?* Consultado el 5 de mayo de 2007 de

<http://www.amazoniafilms.gob.ve/noticias.php?lg=es&idp=55&cl=3>.

Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films (s.f.). *Visión*. Consultado el 6 de mayo de 2007 de

<http://www.amazoniafilms.gob.ve/noticias.php?lg=es&idp=32&cl=3>.

Fundación Villa del Cine (s.f.). *Quiénes somos*. Consultado el 28 de abril de 2007 de

<http://www.villadelcine.gob.ve/villa.php?canal=nosotros>.

Guarenasonline (2003) *Origen etimológico. Guarenas*. Consultado el 29 de abril de 2007 de <http://www.guarenasonline.com/guarenas.htm>.

Izaguirre, R. (2002). *Conocer a Venezuela*. [Versión electrónica] Pagina del Colegio San Agustín-El paraíso. Historia del cine venezolano. Consultado el 28 de diciembre de 2006 de <http://www.colegiosanagustin.edu.ve/sap/aldea/Tareas2.asp?which=2435>.

Linares, A. (2006, junio 25). *La Villa del Cine enfrentará a “la dictadura de Hollywood”* [Versión electrónica]. Archivo interno de *El Nacional*. Consultado el 22 de enero de 2007 de

http://arc.../pqp.exe?operation=getdoc&docid=27389&database=ElNacional_2006&query='plataforma+d01/02/07'.

Lucien, O. (2001). Diccionario Multimedia de Cineastas Venezolanos: Directores de Largometraje 1970/2000. [Archivo PDF] *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 13, volumen 2. Consultado el 3 de enero de 2006 de

http://www.revele.com.ve/pdf/anuario_ininco/vol2-n13/pag233.pdf.

Ministerio de la Cultura (2006). *Ministerio*. Consultado el 29 de marzo de 2007 de http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/ministerio/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid=27.

Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información (2006). *El Ministerio*. Consultado el 29 de marzo de 2007 de <http://www.minci.gov.ve/ministerio/15/3/ministerio.html>.

Ministerio del Poder Popular para la Cultura (2007) *Cine y Audiovisual*. Consultado el 8 de abril de 2007 de http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/index.php?option=com_content&task=view&id=21&Itemid=54.

Ministerio del Poder Popular para la Cultura (2007). *Plataformas*. Consultado el 8 de abril de 2007 de

http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/mppc/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=16&Itemid=45.

Ministerio del Poder Popular para la Cultura (2006). *Primer Congreso Nacional de la Cultura (2006, octubre)* [Archivo PDF]. Consultado el 8 de abril de 2007 de <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/congreso/pdf/cine.pdf>.

Morales, C. (2003, julio 2). *Consignado Proyecto de Reforma Parcial de la Ley de Cinematografía Nacional*. Prensa de la Asamblea Nacional. Consultado el 9 de abril de 2007 de <http://www.asambleanacional.gov.ve/ns2/noticia.asp?numn=3903>.

Noticias Distribuidora Amazonia Films (s.f.). *Avances sobre Foro Cinematográfico 2007*. Consultado el 5 de mayo de 2007 de <http://www.amazoniafilms.gob.ve/noticias.php?lg=es&idp=142&cl=1>.

Noticias Distribuidora Amazonia Films (s.f.). *El Estado venezolano fortalece el Cine Nacional con planes de fomento, producción, distribución y exhibición*. Consultado el 29 de abril de 2007 de <http://www.amazoniafilms.gob.ve/noticias.php?lg=es&idp=117&cl=1>.

Oficina Nacional de Presupuesto (s.f.). *Ley de Presupuesto para el Ejercicio Fiscal 2004* [Archivo PDF]. Consultado el 6 de junio de 2007 de http://sifpre.onapre.gov.ve:7778/onapre/Ley_2004/Ley_de_Presupuesto_2004.pdf.

Oficina Nacional de Presupuesto (s.f.). *Ley de Presupuesto para el Ejercicio Fiscal 2005*

[Archivo PDF]. Consultado el 6 de junio de 2007 de

http://sifpre.onapre.gov.ve:7778/onapre/Ley_2005/Ley_de_Presupuesto_2005.pdf.

Oficina Nacional de Presupuesto (s.f.). *Ley de Presupuesto 2006. Distribución general*

por organismos [Archivo PDF]. Consultado el 28 de abril de 2007 de

http://sifpre.onapre.gov.ve:7778/onapre/Ley_2006/Distribucion2006/Dist_46.pdf.

Oficina Nacional de Presupuesto (s.f.). *Ley de Presupuesto para el Ejercicio Fiscal*

2006. Título III [Archivo PDF]. Consultado el 28 de abril de 2007 de

http://sifpre.onapre.gov.ve:7778/onapre/Ley_2006/Titulos2006/T3_46.pdf.

Oficina Nacional de Presupuesto (s.f.). *Ley de Presupuesto para el Ejercicio Fiscal*

2007. Título III Presupuestos de Ingresos y Gastos y Operaciones de Financiamiento de

los Entes Descentralizados Funcionalmente de la República, sin Fines Empresariales

[Archivo PDF]. Consultado el 29 de abril de 2007 de

http://sifpre.onapre.gov.ve:7778/onapre/Ley_2007/Titulo_III_2007/T3_46.pdf.

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. [Versión

electrónica] (22ª ed.). Consultado el 18 de marzo de 2007 de <http://www.rae.es/>.

Servicio de prensa de Agencia Bolivariana de Noticias (2005, septiembre 9). *Chalbaud:*

El Caracazo es la semilla del proceso venezolano actual. Noticias: Cultura. Consultado

el 25 de marzo de 2007 de

http://www.abn.info.ve/go_news5.php?articulo=25717&lee=5.

Servicio de prensa de Radio Nacional de Venezuela (2006, diciembre 30). *Balance positivo para el petróleo venezolano en 2006*. Noticias: Economía. Publicado en el portal del Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información.

Consultado el 18 de marzo de 2007 de http://www.mci.gob.ve/noticias-economia/1/11533/balance_positivo_para.html.

Vive TV (2005). *Fracasó convocatoria a suspender las clases en la UCV*. Consultado el 5 de mayo de 2007 de

http://www.vive.gob.ve/inf_art.php?id_not=1694&id_s=6&id_ss=1&pag=143.

Yagüe, E. (ABN) (2005, enero 26). *CNAC inyectará siete millardos al cine nacional*. En Radio Nacional de Venezuela. Culturales. Consultado el 10 de junio de 2007 de

<http://www.rnv.gov.ve/noticias/?act=ST&f=16&t=12886>.

Trabajos Académicos

Urdaneta V. y Velásquez, M. (2003). *El Séptimo Arte al alcance de tu mano: base de datos de largometrajes venezolanos*. Trabajo de grado de Maestría en Comunicación Social, no publicado, Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

Referencias Audiovisuales

Cerda, C. de la (Director). (1976). *Soy un delincuente* [DVD]. Venezuela, Producciones Cinematográficas Proyecto 13.

Chalbaud, R. (Director). (1978). *Carmen la que contaba 16 años* [DVD]. Venezuela, Gente de Cine, C.A y Producciones Cinematográficas Cumboto, C.A.

Feo, I. (Director). (1987). *Ifigenia* [DVD]. Venezuela, Aulide Films, C.A.

Oteyza, C. (Director). (1987). *El escándalo* [DVD]. Venezuela, Yekuana Films.

Otras Referencias

ANAC (2006). *Sobre la Ley de Cinematografía Nacional*. Premios ANAC XII. Edición 2006 [folleto].

Estado de ingresos y egresos, expresados en bolívares a valores históricos. Auditoría interna de la FCN 2004-2003.

Estado de resultados, expresados en bolívares históricos. Auditoría interna de la FCN 2000 y 1999.

Estado de resultados, expresados en bolívares históricos. Auditoría interna de la FCN 2002 y 2001.

Estado de resultados. Auditoría interna de la FCN 2005.

Estado de resultados. Auditoría interna de la FCN 2006.

Gerencia de comunicación del CNAC. *CNAC 1994/1998. Misión y visión cumplidas*.

Balance del cine venezolano. Publicación del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía [folleto].

Ley de la Cinematografía Nacional (2005). *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela*, 38.281 (Ordinaria), Septiembre 27, 2005.

Nómina del personal enviada por la FCN. Clasificación del personal del organismo por tipo de cargos.

Recursos humanos del organismo clasificados por tipo de cargos. Consolidado (en bolívares). Presupuesto 2007 de la FCN.

Apéndice

Miembros principales y personas con más de un cargo en las distintas instituciones que conforman la Plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, coordinada por **Juan Carlos Lossada***

CNAC	Villa del Cine	Amazonia Films	FCN
Presidente Juan Carlos Lossada	Presidente Lorena Almarza	Presidente Juan Carlos Lossada	Presidente Javier Sarabia
Vicepresidente Jeanette García	Consejo Directivo	Consejo Directivo	Consejo Directivo
Gerente de Fiscalización Pedro Salazar	Miembros Principales Marco Mundaraín (Director Ejecutivo) Javier Sarabia José Antonio Varela Alejandro Medina (también Gerente de Producción)	Miembros Principales Jeanette García (Directora Ejecutiva) Pedro Salazar Cira Simancas Mónica Lugo	Miembros Principales Mónica Lugo (Directora General) Juan Carlos Lossada Lorena Almarza Saulibeth Rivas (Directora General del Despacho del Ministro y Consultora Jurídica del Ministerio de la Cultura)
Comité Ejecutivo Miembros Principales Jeannette García Juan Carlos Lossada Javier Sarabia Claudia Nazoa Dina Díaz Iván Zambrano	Miembros Suplentes Mónica Lugo Luís Alberto Lamata Antonio Núñez	Miembros Suplentes José Antonio Naranjo Carmen Luisa Cisneros Tarik Souki Javier Sarabia	Miembros Suplentes Ronald Lessire Carmen Luisa Cisneros
Miembros Suplentes Lorena Almarza Patricia Kaiser Mónica Lugo Solveig Hoogesteijn Patricia Villegas Henry Páez			

*Hasta mayo de 2007

Fe de erratas

Página	Línea	Dice	Debe decir
41	4	la	las
46	1	En la	La
52	16	al estado	al Estado
72	8	Chalbaud?,	Chalbaud,
84	6	cago	cabo
84	17	encuentran	encuentra
87	6	dijo que	que
88	2	tiene	tenía
98	24	son. Diversidad	son: diversidad
105	26	plataforma	Plataforma
107	14	repeto	respeto
108	6	el	dice que el
113	2	plataforma	Plataforma
114	21	reproducciones	de producciones
122	16	1974	1975
148	23	ley	Ley
154	11	Estados	estados
156	6	estado	Estado
157	13	relaciones	relacionadas
157	16	cultura	cultural
158	8	Hollywood:	<i>Hollywood</i> que:
159	1	ICAI	ICAIC
159	18	embargo	embargo
160	22	financiero	económico
161	28	Icaic	ICAIC
162	1	proyecta	estima
163	16	que	dice que
163	18	web	<i>web</i>
165	5	al	a la de la
165	6	plataforma	Plataforma
165	19	la California	La California
166	27	soprodutores	coproductores
167	1	mayo	mayo de 2007
167	5	Cine, quien	Cine, Glover, quien
167	10	) Iván	). Iván
170	21	Eisestein	Eisenstein
170	24	llagar	llegar
170	25	un	una
171	21	genero	género
177	19	a	con
181	9	doce	12
182	7	Festivales	festivales
182	21	ley de cine	Ley de Cine

Página	Línea	Dice	Debe decir
183	15	'Amor en concreto'	<i>Amor en concreto</i>
183	20	2	dos
183	21	largometrajes	largo metrajes
184	9	4	cuatro
188	13	quien	el que
188	15	al	a este
189	11	consejo	Consejo
194	24	del el	del
195	19	Política Públicas en el	Políticas Públicas en el Cine
		2007	2007
198	30	imponen	impone
205	19	Teresa Zóttola,	Teresa Zóttola, ex presidenta de la Fundación Museos Nacionales
210	16	estado	Estado
211	16	mecanismo	mecanismos
216	22	fundación	Fundación
216	29	1974	1975
217	1	fundación	Fundación
218	8	quince	15
219	5	acción	misión
219	16	Films.	Films—.
223	5	Círculo Cines Unidos	Círculo Cinex
223	8	manteniéndose sólo	manteniéndose
223	13	las	la
223	20	esta	ésta
224	8	quien	que
224	10	8	ocho
224	26	difundir y	difundir
228	25	pero le	le
228	26	(Garbisu, 2007, p.3)	(Comunicación personal, abril 25, 2007)
229	6	correríamos	correrían
229	7	(Garbisu, 2007, p.3).	(Comunicación personal, abril 25, 2007).
230	12	fundación	Fundación