



UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
MENCIÓN PERIODISMO
TRABAJO DE GRADO

LA PEQUEÑA REVANCHA DEL CINE VENEZOLANO
Reportaje interpretativo acerca de la última década del cine nacional

Tesista:

Jesús Abreu Mena

Tutor: Marcelino Bisbal

Caracas, septiembre de 2015

AGRADECIMIENTOS

A mi madre. A mi tía Miriam, por el esfuerzo y el apoyo incondicional en todos los aspectos. A mi familia. A mis amigos.

A Marcelino Bisbal, por el entusiasmo.

A quienes hicieron posible, con su tiempo, este proyecto.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
EL MÉTODO	7
Objetivo general	9
Objetivos específicos	9
Hipótesis:	9
Delimitación.....	9
Fuentes consultadas	10
UNA DÉCADA DE CINE VENEZOLANO: LAS SOMBRAS DE LA HISTORIA	11
Las luchas en el desierto (una década bajo la influencia).....	12
Fe de testigo	14
Sangre nueva	15
Marcel Rasquin, en Altamira, Caracas. Entre sexta y séptima transversal. Febrero de 2015.	16
Alejandro Hidalgo, parroquia Altagracia, avenida Panteón, Biblioteca Nacional. Julio de 2014.....	17
Herencia cinematográfica	18
Recuerdo de un boicot (y lo que también dejó el viernes negro para el cine nacional)	18
Con la cuerda corta.....	21
Flashback o una escena final de lo que dejaron los 80 y 90	22
<i>El Nuevo Cine Venezolano</i> , segunda parte (diálogo con).....	24
Desde el retrovisor de los años, el momento actual	30
EL CINE VENEZOLANO, ENTRE LA VIEJA Y LA NUEVA ESCUELA: GENERACIONES DE CREADORES	33
Tinte y rumor	35
Carlos Malavé, entre César Bolívar y Roger Corman	39
Caín Chalbaud, Román adolescente	42

Solvieg Hoogesteinj, en su elemento.....	46
Diego Riskey, el arte por el arte; la vida como el arte.....	49
INDUSTRIA Y PODER: DILEMAS DEL CINE VENEZOLANO	52
Y de repente hubo arte en donde había maquinas, y luego vino la industria.....	53
Disensos: ¿la industria nacional?	54
La cadena industrial.....	56
<i>Hora Cero</i> , hora del cine nacional	57
Una perspectiva desde la crítica	59
Cruzar la frontera: un escenario industrial foráneo	60
El factor político-estatal en el cine Venezolano de los últimos años	64
<i>There will be blood</i> . Cine y petróleo	66
De Foncine a Fonprocine, trama y detonante	69
Primer giro de la historia	69
Segundo giro de la historia	71
Producción nacional, un plano general y un primer plano	73
La economía, una película interminable de bajo presupuesto, un nivel macro	74
<i>Carlito's way</i>	77
Producto final: una obra audiovisual.....	79
El silencio oficial, un bajo perfil en dos tiempos	84
Lo político y lo cinematográfico: el CNAC en el centro.....	87
Un modelo incompatible.....	91
DE ESPEJOS Y MIRADAS: EL CINE VENEZOLANO DENTRO Y FUERA	95
Las lecturas disímiles de la taquilla del cine venezolano	96
La mirada del público nacional, ¿la mirada educada del espectador nacional?	98
Miradas externas	102
Realidad desconocida	105
Vender la película venezolana afuera	107
Trabajo de producción	108
PERSPECTIVAS Y CONCLUSIONES	110
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES.....	114
ANEXOS.....	121

INTRODUCCIÓN

“Una vieja pasión esto del cine. Como otras, gratas y pasajeras”, escribiría Juan Nuño en *200 horas en la oscuridad* (1986). El 28 de enero de 2015 se cumplieron 118 años desde que aparecieran las primeras imágenes cinematográficas en Venezuela, en esta tierra de incertidumbres. Territorio en el que las cosas también son gratas y pasajeras. Los últimos diez años del cine nacional han planteado un escenario ideal para el debate. Debate acerca de la situación de la cinematografía nacional, de las películas, de los realizadores y del público espectador.

¿Qué representa la Concha de Oro del Festival de San Sebastián, el Goya o el premio del Festival de Moscú? Tres premios logrados por tres películas nacionales. ¿Qué proyecta el cine nacional y cuál es la situación real, detrás de los contados logros de producciones nacionales a nivel internacional? ¿Es, en realidad, un buen momento para el cine nacional?

La confluencia de varias generaciones de cineastas que desarrollan su labor, cada una con su propia perspectiva del hecho cinematográfico, la vieja guardia y la nueva escuela en el cine venezolano, han propiciado un entorno cinematográfico en el que diversas situaciones del pasado inmediato del cine nacional han resurgido con más fuerza. ¿Existe realmente una industria cinematográfica en Venezuela?

Una condición paradójica en el país, una crítica cinematográfica inexistente, sepultada con publicaciones icónicas, ha hecho que el cine venezolano no haya sido un tema de investigación durante los últimos años, precisamente cuando más producción ha habido, cuando más se ha hablado de cine nacional y cuando el público, paradójicamente, se ha visto más convocado a las salas de cine, para ver de qué va el cine venezolano.

Conformado por cuatro capítulos, el reportaje aborda diversas etapas y elemento del cine nacional. *Una década de cine venezolano, las sombras de la historia*, un apartado dedicado a las luchas históricas del cine nacional y la influencia de las generaciones del pasado en las nuevas generaciones de realizadores. *El cine venezolano, entre la vieja y la nueva escuela*, capítulo dedicado a la perspectiva de varios realizadores imprescindibles de la cinematografía nacional y su visión del presente. *Industria y poder, dilemas del cine venezolano* apartado en el que se exploran los factores industriales, políticos, económicos e institucionales que influyen en el ámbito cinematográfico venezolano. Finalmente, *De espejos y miradas, el cine venezolano dentro y fuera* es un capítulo en el que se indaga respecto al proceso de internacionalización de las producciones venezolanas y por consiguiente el proceso de internacionalización de la cinematografía nacional.

La investigación culmina con las referencias bibliográficas y documentales, así como los anexos correspondientes a datos y cifras del cine venezolano de los últimos diez años, como una herramienta al momento de establecer comparaciones históricas con datos y cifras del cine nacional. Asimismo, el lector podrá encontrar en los anexos un cuadro con los festivales internacionales de cine más importantes a nivel mundial.

EL MÉTODO

La investigación desarrollada a continuación consiste en un reportaje sobre el actual momento del cine nacional, considerando los elementos propios de dicha actualidad y de relevancia histórica, social y cultural. La investigación, según los parámetros que Roberto Hernández Sampieri esboza en *Metodología de la investigación* (1998), es descriptiva e interpretativa, debido a que se trata de contextualizar, exponer y sintetizar las causas de un acontecimiento o fenómeno, que en este caso es la consideración de determinadas circunstancias del cine nacional; el presente de la cinematografía venezolana y los elementos históricos, sociales y culturales que son necesarios tener en cuenta, para la comprensión de una particularidad y de un momento específico del cine venezolano.

En este trabajo se pretende conocer por qué el presente del cine nacional es visto como un periodo beneficioso y de crecimiento, por un lado, y por otra parte, indagar en las causas que hacen de este presente, una etapa predecible en la que no hay mayores avances.

Para la realización del proyecto, fue necesaria la selección de una perspectiva paradigmática, que permitiera guiar el enfoque de los problemas y la búsqueda de las respuestas idóneas a los planteamientos expuestos. En el caso de este reportaje se adoptará el método cualitativo de investigación o fenomenología, debido a que la intención de la investigación es conocer una realidad social por medio de sus miembros; sin embargo, es necesario mencionar que, con el objetivo de concretar una visión completa de los planteamientos expuestos en la formulación del problema, es necesario el uso de una postura pos positivista, que permita cuantificar determinadas circunstancias propias de un hecho social como el cine.

Según Talor y Bogdan (1992: 16) en el libro *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*, “el fenomenólogo busca comprensión por medio de los métodos

cualitativos tales como la observación participante, la entrevista en profundidad y otros, que generan datos descriptivos”.

Para Palella Stracuzzi y Martins Pastrana (2006: 39) en el libro *Metodología de la investigación cuantitativa*, el paradigma con enfoque cuantitativo “se caracteriza por privilegiar el dato como esencia sustancial de su argumentación. El dato es la expresión concreta que simboliza una realidad”.

Esta propuesta de trabajo especial de grado se inscribe en la modalidad II: Periodismo de investigación del *Manual del Tesista* de Comunicación Social, específicamente en la submodalidad 1, es decir, la submodalidad de reportaje interpretativo. En dicho manual se define esta submodalidad como “una indagación in extenso que conduce a la interpretación de fenómenos ya ocurridos o en pleno desarrollo utilizando métodos periodísticos”.

En el caso del presente trabajo, se seleccionó el reportaje interpretativo como genero para trabajar el complejo asunto de la actualidad del cine nacional y los elementos que lo conforman.

El reportaje es, según Benavides y Quintero (2004):

Un género periodístico interpretativo que aborda el por qué y el cómo de un asunto, acontecimiento o fenómeno de interés general con el propósito de situarlo en un contexto simbólico-social amplio brindándole al lector un modo instructivo y ameno, antecedentes, comparaciones y consecuencias relevantes que lo ayuden a entenderlo (p. 223)

En *Idea y vida del reportaje* (2009), Eduardo Ulibarri describe el reportaje como un género que “engloba y cobija a las demás formas periodísticas. Tiene algo de noticia cuando produce revelaciones; de crónica cuando emprende el relato de un fenómeno; de entrevista cuando transcribe con amplitud opiniones de las fuentes o fragmentos de diálogos con ellas”. (p. 23)

Para Julio del Río Reynaga (1994: 9), “el reportaje es considerado el género periodístico más completo”.

Objetivo general

Elaborar un reportaje interpretativo que describa el momento actual del cine nacional, considerando los factores de actualidad y de relevancia histórica, social y cultural.

Objetivos específicos

1. Identificar qué elementos pueden ser considerados para tratar de definir la identidad del cine nacional en la actualidad.
2. Comparar los elementos considerados como puntos de gran importancia en la historia de la cinematografía nacional.
3. Definir qué factores deben ser tomados en cuenta al momento de referirse a expresiones tales como: aceptación del cine nacional por parte del público espectador y crecimiento del cine venezolano.

Hipótesis:

Si bien es cierto que en la última década el cine nacional ha mostrado un perfil de crecimiento y un cambio en la forma en que se ha hecho cine en Venezuela, persisten ciertos factores (políticos, económicos, sociales y culturales) en la “débil industria cinematográfica venezolana”, que impiden hablar, por momentos, de un proceso sostenible en la cinematografía nacional.

Delimitación

La investigación estará centrada en el cine nacional y el lapso de tiempo para indagar los elementos necesarios, para considerar el presente del cine nacional como un periodo de crecimiento será a partir del año 2005, precisando esta fecha como un punto de inflexión

debido a la reforma de la Ley de Cine. Aunado a este periodo planteado como punto de partida, se propone una revisión a la actividad cinematográfica de la década de los 80 y 90 como parte de un proceso comparativo.

Fuentes consultadas

Nombre	Tipo de entrevistado
Aguirre, Jesús María	Miembro fundador de la revista <i>Comunicación</i>, coautor del libro <i>El Nuevo Cine Venezolano</i> (1980)
Bellame, Alejandro	Cineasta
Benacerraf, Margot	Cineasta
Chalbaud, Román	Cineasta
Coll, Armando	Guionista
Cova, Rodolfo	Productor, miembro fundador de la productora cinematográfica Factor RH
Gamba, Pablo	Periodista, crítico de cine
Hidalgo, Alejandro	Cineasta
Hoogesteijn, Solvieg	Cineasta
Izaguirre, Rodolfo	Escritor, crítico de cine
Lichy, Atahualpa	Cineasta
Lucien, Oscar	Cineasta, investigador
Malavé, Carlos	Cineasta
Morales, Marcelo	Periodista, crítico de cine, director del portal web <i>www.cinechile.cl</i>
Oteyza, Carlos	Cineasta
Rasquin, Marcel	Cineasta
Risquez, Diego	Cineasta
Rotundo, Bernardo	Presidente de la asociación civil Gran Cine
Urgelles, Thaelman	Cineasta
Velasco, Diego	Cineasta

**UNA DÉCADA DE CINE VENEZOLANO: LAS SOMBRAS DE LA
HISTORIA**

Las luchas en el desierto (una década bajo la influencia)

Me acuerdo, no me acuerdo: ¿qué año era aquel?

José Emilio Pacheco

Pudo haber sido sobre 1930, 1940, 1950 o 1960. El trasfondo de la conversación era el mismo: una parte del pasado del cine venezolano al que ella pertenece.

—Si suena el teléfono, me avisas porque a veces no lo escucho—.

Me dice cuando suena un teléfono a lo lejos, fuera de la oficina ubicada en la sede de la fundación que lleva su nombre. Y empezamos a conversar.

Y la oficina es espaciosa, hay un ventanal desde donde se puede ver El Ávila y gran parte del este de Caracas. Hay una computadora con un monitor grande. El correo electrónico está abierto. En una de las paredes en la que hay varios diplomas enmarcados, de Cannes, de Berlín, de París; hay también una foto enmarcada y la observo, me acerco.

En la foto, que la muestra a ella en el medio, sonriente, de cabello negro y con un saco de color crema, aparecen en cada extremo Akira Kurosawa, ya mayor, con su gorra de color negro y sus habituales lentes oscuros, y Orson Welles, también mayor, barbudo y con la mirada penetrante. Hay tantos nombres importantes para el cine universal y venezolano en la foto, que toda la historia del cine mundial pudiera resumirse en esa imagen. Chalbaud, de la Cerda, Fellini, Kubrick, Bertolucci, Pasolini, Méliès, Einsestein, Godard Buñuel, Hitchcok, Truffaut. Y, claro, ella también está porque los conoció a casi todos y porque ella también es parte de ese collage del cine universal. Es la creadora de las imágenes en blanco y negro de las pirámides de sal, un mar plateado, del poema fílmico que es *Araya*; los ojos que vieron al Reverón que se pinta a sí mismo frente a un espejo; ella es una parte de la historia del cine venezolano, la fundadora de la Cinemateca Nacional.

Leer acerca de los inicios de Margot Benacerraf en el cine es una cosa. Escuchar lo que ella rememora, con su voz parsimoniosa, la memoria nítida y a la vez envidiable, la mirada fija que remueve los recuerdos mientras habla y las anécdotas, eso es otra cosa. Es forma y fondo. Sencilla, pequeña, de pantalón negro, zapatos también negros y que parecen cómodos, un collar de piezas artesanales alrededor de su cuello, suéter negro y camisa azul, Margot Benacerraf evoca y, de algún modo, confronta el pasado del cine nacional:

—Terminé la filmación en diciembre de 1951, pero resulta que la compañía productora no le pagaba al camarógrafo y este se quedó con la película durante casi un año, ¡imagínate un negativo en el trópico! Al cabo de un año pudimos conseguir para pagarle al camarógrafo y nos entregó la película, nos hizo un traspaso, pero no sabíamos si había alguna imagen porque había pasado un año, así que mandé la película a Francia; había hecho unas pruebas aquí, pero no resultaron. Los laboratorios eran muy malos y revelaban muy mal. Aquí solo se hacían noticieros y para hacer una película con más búsqueda no se podía.

El relato de Margot Benacerraf acerca de las peripecias de la película de *Reverón* (1952) resume la situación del cine en Venezuela durante varias décadas del siglo pasado, hasta llegar a mediados del año 1970, periodo considerado por la crítica cinematográfica y las investigaciones de cine venezolano como el momento en el que se puede comenzar a hablar de cine nacional propiamente y en una dimensión, además, con aspiraciones de producción industrial; Oscar Lucien, quien es cineasta, escribió al respecto, en la revista *Comunicación*, que “hay consenso en la modesta historiografía cinematográfica nacional en el reconocimiento de que hasta el comienzo de los años setenta, y concretamente el año 1974, todos los intentos de hacer cine en Venezuela eran el resultado de quiméricas aspiraciones”; aunque Julio Miranda haya escrito que la historia del cine venezolano hubiera podido empezar con *Araya* (1959), pero la historia fue otra, así como la suerte del cine nacional.

Las palabras de Benacerraf evocan una parte del camino del cine venezolano que comenzaba en Maracaibo con las primeras proyecciones de un raro objeto, el vitascopio, y las imágenes de un especialista extrayendo una muela, así como los fotogramas de unas muchachas bañándose en una laguna; es el camino que va desde *La escalinata* (1950), de Cesar Enríquez, ruta que pasa por *Caín adolescente* (1959) y que llega hasta un documental de Francisco Massiani (2015), el primer *Thriller* de suspenso en el cine venezolano, *La casa del fin de los tiempos* (2013), el establecimiento de un nuevo record de espectadores—impensable en la década de los noventa— y el período en el que el cine nacional ha logrado obtener la mayor cantidad de premios en su historia.

El presente, que se resume en la última década del cine nacional y que para algunos es el mejor momento histórico del cine venezolano, cualitativa y cuantitativamente, es un camino imaginado y recorrido al fragor de luchas anteriores. Pero, ¿cuánto depende el presente de la cinematografía nacional de ese pasado que parecía un desierto en los inicios de la actividad cinematográfica? Esa zona árida, de peripecias, que Margot Benacerraf rememora.

Todo.

Depende todo de ese pasado.

Fe de testigo

Jean Pierre Atahualpa Lichy, mejor conocido como Atahualpa Lichy (*Río Negro*, 1990; *El Misterio de las Lagunas*, 2012) es otro hijo de la cinemateca francesa, igual que Margot Benacerraf. Muchas veces se cruzó con ella en las calles de París y comparte una gran amistad con la fundadora de la Cinemateca Nacional. Lichy, cineasta venezolano, hijo de inmigrantes que llegaron al país en la década de los años treinta, posee el aspecto y el fenotipo de un europeo y recuerda que en los primeros años, cuando apenas visitaba algún set de filmación, le pedían que actuara, precisamente por su físico: alto, de cabello rubio—que se ha tornado blanco por los años— y ojos azules; cuando habla se puede percibir un ligero acento francés, y es algo comprensible debido a su estadía durante años en la tierra de los Lumière. En la conversación acerca de lo que fue el pasado del

cine Venezolano, de los setenta y ochenta, lo primero que recuerda Lichy de aquellos días era el poder de convocatoria del cine nacional. Hollywood hacía años que había dejado atrás la primera de muchas formulas de su *star system* y una nueva generación de cineastas norteamericanos luchaba por la notoriedad y por un lugar en la industria, la gran industria. Al respecto, Lichy rememora:

“Cuando había monstruos como *Tiburón* (1979), por ejemplo, que en el mundo entero era la número uno y en Venezuela era dos o tres, si había alguna película de cine venezolano en cartelera. Entonces ese boom no hay que olvidarlo, porque es lo que creará las bases para este momento, a pesar de que haya habido un pasaje de ciertos vacíos en el cine venezolano”.

Vacios que en la última década tienen un precedente en los años previos a la primera reforma de la Ley de Cine, proceso que se llevó a cabo en el año en el año 2005. En ese momento, según el registro de la Coordinación de Estadísticas del Centro Autónomo de Cinematografía Nacional (CNAC), desde el 01/01/05 hasta el 31/12/05 se estrenaron cuatro películas nacionales; cuatro largometrajes de ficción. En ese registro estadístico están *Secuestro Express* (2005), opera prima de Jonathan Jakubowics, y *El Caracazo* (2005), de Román Chalbaud. Pasado y presente en la cartelera de ese año. Viejas y nuevas voces.

Sangre nueva

Después de disfrutar de una noche de baile y tragos, una joven pareja, Carla y Martín, se cruza con un trío de extraños: Trece, Budú y Niga, individuos que han buscado la forma de ganarse la vida secuestrando a niños y jóvenes para obtener dinero rápido y seguro por parte de sus padres millonarios. Y como tantos otros caraqueños, Carla y Martín serán víctimas de un “Secuestro Expres”, procedimiento criminal que ha venido incrementándose en varios países latinoamericanos. Bajo sus vengativos raptos, Carla y Martín son conducidos a un viaje salvaje y escalofriante, a lo largo de 24 horas, por una Caracas que jamás habían visto antes, mientras el trío secuestrador espera que el

padre de Carla, Sergio, pague el monto por su rescate. Pero a pesar de que en medio de este ambiente de rabia, miedos y malentendidos, la pareja llega a conocer mejor a sus secuestradores... ¿será capaz ese dinero de salvarlos?

Lo anterior es la sinopsis—que el portal www.grancine.com mantiene en su plataforma—de la película *Secuestro Express* (2005), opera prima de Jonathan Jakubowicz.

A partir del año 2007—pero ya desde el año 2005, en el caso de Jakubowicz—una nueva generación de cineastas que debutaban con sus historias en la pantalla grande, planteaba una mirada y una perspectiva de lo que era la realidad del momento en la sociedad venezolana, mostrándola con sus diversos matices, tan crudos como la violencia en sí, cada vez más creciente; esa nueva generación intentaba emular, tal vez de forma inconsciente, la fórmula del éxito del cine nacional de los años setenta y ochenta: el realismo social como enfoque característico de las historias del cine nacional.

Marcel Rasquin, en Altamira, Caracas. Entre sexta y séptima transversal. Febrero de 2015.

—Los de mi generación, casualmente, todos tenemos una condición en común: que adoramos el cine, nos encanta el cine, pero que, además, todos hemos tenido el privilegio de formarnos académica y profesionalmente en el cine, la mayoría afuera.

Sentado, con los pies sobre el escritorio de una de las habitaciones de su casa-oficina, Rasquin intenta recordar algunas referencias del cine venezolano en sus inicios como cineasta, cuando ambicionaba contar una historia en una pantalla grande en una sala oscura.

Y baja los pies del escritorio y piensa lo que va a responder:

—Tenía conocimiento general y muy vago de nuestra cinematografía reciente, digamos. Alguna que otra película como gran hito, como por ejemplo *Araya* u *Oriana* y el trabajo de algunos autores de la generación que me antecede. Pero digamos que yo entré y me adentré en lo que es el cine venezolano, no solo en pantalla, sino como gremio, y de las discusiones internas sobre nuestro cine, nuestro rumbo y las asociaciones de autores, después de haber hecho la película o a raíz de haber hecho la película.

Y las sombras del pasado del cine venezolano aparecen mientras Rasquin recuerda y argumenta.

Ha dirigido, hasta el momento, un solo largometraje, *Hermano* (2010). Sin embargo, esa producción, galardonada dentro y fuera del país—Festival de Cine de Moscú— se convirtió en la punta de un iceberg que había comenzado despuntar cinco años antes en la cartelera de cine venezolano con el filme *Secuestro Express*.

**Alejandro Hidalgo, parroquia Altagracia, avenida Panteón, Biblioteca Nacional.
Julio de 2014.**

“Con la edad con la que he aprendido a ver esas películas uno empieza a abrir el espectro de gustos y empieza a profundizar en los temas. Hay muchas películas que me gustan y que son rescatables, de Román, de Lamata, de César Bolívar, y un poco más acá en cuanto a los últimos años, películas de Malavé. Pero yo creo que eso está ahí, películas actuales como *Piedra, Papel o Tijera* (2012) o los propios policiales de Carlos Malavé, que abordan la realidad social, le hacen un homenaje a ese cine del pasado y creo que es una consecuencia, porque se trata de expresar un presente a través de géneros propios”.

En medio de la dureza del oeste de la ciudad capital, o debería decir de la ciudad, a secas, pero como si se tratara de una especie de refugio: un café en las adyacencias de la Biblioteca Nacional, Alejandro Hidalgo habla de la rigurosidad de los planos secuencia de la película *Oveja Negra* (1987), de Román Chalbaud y de lo que considera una

herencia del cine de décadas pasadas: las maneras de dirigir y desenvolverse en los géneros cinematográficos históricos de la cinematografía nacional.

Hidalgo es el primer cineasta venezolano que incursiona en las carteleras del cine nacional con una historia que apela al género del suspenso y el terror con su opera prima *La Casa del Fin de los Tiempos* (2012).

Herencia cinematográfica

—Pero ahora entiendo la importancia de formar parte del gremio, de juntarnos, de discutir; porque es gracias a ese empeño de los cineastas que pelean y que arman la ley de cine y que discuten y que se reúnen, es decir, gracias a esa puga constante del gremio por protegerse a sí mismo, lo que ha logrado que a nuestro cine le vaya bien, y en medio de la mayor crisis de nuestra historia, precisamente, por esa generación que la peleó. Es por esa generación, sí, de Diego Rísquez, de Solvig Hoogsteijn; de los más jóvenes como Mariana Rondón, Alejandro Bellame, todos ellos se comieron las verdes para armar una infraestructura que le permitiera el país hacer cine.

Rasquin explica y recuerda cómo son las reuniones, intensas, locas y acaloradas, como él mismo describe, dentro del gremio cinematográfico venezolano.

Recuerdo de un boicot (y lo que también dejó el viernes negro para el cine nacional)

1993. Un día antes de la última discusión en la cámara de diputados del antiguo Congreso, para la aprobación de los artículos correspondientes al financiamiento y exhibición de cine nacional, llega al país, proveniente de Brasil, el representante para Latinoamérica de la *Motion Pictures Association*, Steve Solot. La mañana de aquel día la recuerda bien Solvig Hoogsteijn, por una llamada que recibió y porque además era ella quien en ese momento estaba al frente de la presidencia de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), la asociación más antigua del gremio y el grupo que

impulsara, desde mediados la década de los sesenta, el primer proyecto de ley para la cinematografía nacional.

En su oficina, ubicada en el Teatro Trasncho, y en donde hay varios cuadros, entre los que destacan dos: uno correspondiente al cartel de la película *In the Mood for Love* (2000), de Wong Kar-wai; y otro cuadro en el que se ve a Dexter Gordon con su saxofón y que recuerda aquella película franco americana, *Round Midnight* (1986). Ahí, la autora de una de las películas más exitosas en la cinematografía nacional, *Macu, la mujer del policía* (1987) y también propulsora de la exhibición de cine de arte y ensayo en la ciudad, como ella misma lo dice, rememora lo sucedido aquel día y con su tono de voz característico, serio y por momentos un poco áspero, pero de cada palabra justa y mirada fija, Hoogsteijn relata:

“La noche anterior a esa última discusión, el señor Steven Solot amenaza a los distribuidores con no enviar más películas si ellos no paran la aprobación de ese artículo en la ley. A la mañana siguiente recibí una llamada de uno de los diputados diciéndome que lamentablemente todas nuestras acciones, y todo nuestro lobby se caía, que no era posible hacerlo”.

Será hasta el año 2005 cuando la amenaza de Solot, con la introducción del apartado correspondiente al financiamiento y exhibición de cine nacional mediante la reforma a la Ley, se convierta en una anécdota, pero también un obstáculo, una especie de boicot en las luchas impulsadas por las generaciones de la vieja escuela del cine venezolano. Hoogsteijn hace énfasis en lo que considera un punto de inflexión para el cine de los diez últimos años en Venezuela:

“Sin duda alguna, la posibilidad de financiar la producción de cine en el país se da justamente a partir de ese año, 2005, pero ya eso estaba contemplado en el proyecto anterior. Y es un hecho muy importante y único en Latinoamérica. Nosotros nos orientamos fuertemente por las normativas y las leyes que rigen en Europa, para presentar esa alternativa en los años noventa”.

En la década que va de finales de los años ochenta y todo el período de los noventa, la alternativa al financiamiento del cine venezolano estuvo claramente reducida, principalmente por las fuentes requeridas para costear un proyecto cinematográfico. El contexto político y económico no auguraba mayores esperanzas y no es un secreto que para hacer cine se necesita un guion, un buen guion, y dinero; y en la Venezuela de los años noventa el cine no era un asunto de primera necesidad. El número de producciones así lo refleja.

Según datos de la revista *Encuadre*, en el período que va del año 1995 a 1998, en cartelera hubo solo 15 largometrajes nacionales; prácticamente cuatro largometrajes por año, siendo la excepción de aquel período 1997, con siete largometrajes presentados en cartelera. Precisamente, una de las películas que figuraron en la cartelera de ese momento es *Santera* (1997), de Solvieg Hoogesteijn.

El cine es el espejo de un país, eso lo dicen muchos cineastas, pero qué pasa cuando el reflejo es borroso. En 1989 el reflejo era borroso para el espejo del cine nacional. El editorial de la revista *Comunicación* de entonces, número 68, presentaba la situación así:

A mediados de la década del 80 el cine latinoamericano y, en particular, el venezolano, ha entrado en una profunda recesión. Para todos son evidentes los factores que han determinado esta debacle: la contracción económica de los países en vías de desarrollo, la expansión de la deuda internacional, la dimisión de los gobiernos en el establecimiento de políticas culturales y de mecanismos incentivadores, además de las limitaciones propias del reducido mercado (p. 2)

Ese mismo año, 1989, durante el mes de noviembre se llevaba a cabo en la ciudad capital el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica, con la presencia de importantes figuras del ámbito no solo cinematográfico, sino cultural de la región. De las fotos de aquellos días es posible observar a García Márquez junto a reconocidos cineastas de la región, como el mexicano Mauricio Wallerstein, que en el caso de Venezuela ya para el momento se había hecho un nombre dentro del gremio

cinematográfico nacional. Otro de los que estaba presente, en ese momento como representante de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) era Oscar Lucien. Y respecto al panorama del cine de los ochenta, Lucien escribiría:

Los últimos dos años de esta década han sido de mucha preocupación para el desarrollo del cine nacional. Además de las razones generales que tienen relación con el colapso de la economía del país después del llamado viernes negro, y actualmente con el proceso de estructuración que resulta de la puesta en funcionamiento del paquete (shock) económico de la actual administración, la situación del cine es particularmente alarmante. El incremento exorbitante de los costos de producción, en general, en función de que la mayoría de los insumos de la industria son importados, torna definitivamente ridículos los presupuestos habituales disponibles para producir una película en el país (Lucien, 1989, p. 20)

Pero de la misma manera que los dos años a los que Lucien hace referencia, durante la década de los ochenta, esta última década en el cine nacional también ha presentado un escenario similar a lo que describieron distintos autores, cineastas algunos, comentaristas y críticos de cine otros, respecto a ese cine de los ochenta y noventa. El incremento de costos de producción en los últimos cinco años, igualmente producto de una situación económica evidentemente inestable y siempre negativa en cualquier ámbito, ha hecho que cualquier proyecto cinematográfico se transforme en una empresa en la que los riesgos son cada vez mayores, así como las trabas de todo tipo. Nuevamente, las sombras del pasado al acecho.

Con la cuerda corta

Cuando Francis Ford Coppola se propuso hacer *Apocalypse Now* (1979) sabía que se enfrentaría a unos costos muy altos, pero no solo en cifras, sino costos espirituales, físicos, mentales; era una lucha con su yo creador, artístico; era una deuda consigo mismo que no podía postergar; y se convertiría, también, en una pugna con sus propias finanzas en medio de una jungla.

Con un musculo financiero agrandado por las películas del *Padrino* (1974), las dos primeras; Coppola podía hacer la película que le viniera en gana. Y la hizo. Sin embargo, el presupuesto inicial, de 13 millones de dólares, se triplicó, y los días de filmación, estimados en 16 semanas, se convirtieron en 238 días de filmación. Pero claro, era un lujo que se podía permitir el realizador de la trilogía del *Padrino*. No tenía la cuerda corta para el financiamiento de su película. El presupuesto tenía una palabra al lado de los números: desparpajo. Pero también ambición artística.

Las comparaciones son odiosas. Marcel Rasquin no tenía el desparpajo financiero que tuvo Coppola. Sabía que tenía que culminar su opera prima y también sabía que tenía la cuerda corta del siempre sufrido financiamiento en una cinematografía como la venezolana.

—El problema del cine, en cualquier país, es que se trata de un oficio costoso. El cine es un oficio de colaboración, de un montón de gente trabajando para lo que está en un encuadre. Es difícil conseguir dinero para hacer una película, pero también es difícil presupuestar una película. El cine no es ajeno a la crisis económica. Por supuesto que yo sabía cómo estábamos en los números, sabía que no podía hacer ni una hora extra en todas las nueve semanas de rodaje; yo trabajé en 16 mm y tenía que prender la cámara y apagarla muy rápido, no podía quedarme rodando, así que con lo que tenía en la toma y con lo que tenía en la escena me tenía que mover, o sea, siempre tienes la guillotina detrás de la cabeza. Pero así son todos los proyectos, todas las películas, del tamaño que sea. Una película de doscientos millones de dólares se puede convertir en una de trescientos y tal vez no tengas los cien que te faltan.

Flashback o una escena final de lo que dejaron los 80 y 90

¿Fue una década perdida la de los años noventa? La interrogante aún es asunto de discusión.

El destino del cine nacional llegaría a ese periodo con grandes interrogantes, igual que el país, envuelto en la dinámica social, cultural y política de aquellos días. Por esa

razón, Lucien agregaría: “Quizá como en ninguna otra de las disciplinas artísticas, lo que se realice—o se deje de hacer— en el área del cine es fundamental para la mínima posibilidad de producir películas en Venezuela”.

Algunas de esas incógnitas, como la continuidad de la promoción del cine nacional y el financiamiento de la producción, surgidas ya no exclusivamente en los albores de aquella década, han encontrado respuestas en los últimos diez años y, sin duda alguna, es la aprobación, primero, de la Ley de Cine durante los noventa, y luego la reforma a la misma, incluyendo todo lo relacionado al financiamiento y exhibición del cine nacional, a partir del 2005, lo que tiene mayor preponderancia hasta el momento en los últimos años de lo que denominamos las luchas en el desierto. Las luchas del cine venezolano.

Sin embargo, y a pesar de lo que se pueda pensar respecto a la década de los años noventa y su significado para el cine nacional, ese período, que comienza con imágenes de militares en las calles, alta conflictividad social y política, intentos de golpes de Estado y presidentes temporales, para culminar con un suceso político que resuena hasta nuestros días, el cine nacional entraría en una fase en donde el factor generacional se transformaría en un elemento silencioso, que produciría el ruido necesario años después con una generación de directores, productores y guionistas que, de cara al año 2000 y hasta el presente, representan una de las características del cine venezolano de los últimos años: la confluencia de generaciones que hacen cine venezolano.

El Nuevo Cine Venezolano, segunda parte (diálogo con)

En sus más de cien años de vida, el cine latinoamericano le ha sido esencial a millones de personas que a sus imágenes, relatos y sonidos deben en buena medida sus acervos de lo real y de lo fantástico
Carlos Monsiváis

La identidad es una construcción que se relata
Néstor García Canclini

—A mí, de la película, 90% es el gusto visual, el placer visual—, dice Jesús María Aguirre s.j. quien pasa de los setenta años y que puede incluir en su conversación, y en sus ejemplos acerca de cualquier temática respecto al cine, comentarios de películas de David Fincher o de John Ford, y que también es posible encontrarlo en una proyección de cine iraní en la Cinemateca. Ese es Jesús María Aguirre, un hombre que puede escribir acerca de la filmografía temática de la Segunda Guerra Mundial o que puede comentarte su apreciación de la última película de Carlos Caridad, *Tres Bellezas* (2015).

“A las palabras se las lleva el viento, pero la escritura permanece como testimonio del tiempo”, escribieron Jesús María Aguirre y Marcelino Bisbal en la introducción del libro *El Nuevo Cine Venezolano* (1976).

—En la producción de cualquier trabajo, siempre en los autores hay como un *background*, motivaciones o intereses previos, y otra cosa es el momento o la coyuntura que posibilitan publicar, o por el que hay un mercado o un interés por ofrecer datos— dice Jesús María Aguirre treinta y cinco años después de haber publicado *El Nuevo Cine Venezolano*. Y es más que evidente que para finales de la década del setenta, había interés, era el momento y había una coyuntura en el cine nacional.

Solo el ámbito de las manifestaciones artísticas—en este caso el cine— puede ser capaz de reunir a un número de personas, a primera vista tan disimiles, para hablar, discutir o debatir acerca de la situación del cine en Venezuela. Jesuitas cinéfilos—Jesús María Aguirre y José Ignacio Rey, parte del equipo de la revista *Comunicación* de aquel momento— que discuten acerca del devenir de un incipiente cine venezolano, discusión que en la mesa incluye a guionistas y periodistas.

“Reunir trabajos publicados—o no— en diferentes lugares en espacio y tiempo, y hacer de ellos un libro, constituye sin duda todo un riesgo”, advertían Aguirre y Bisbal en la introducción de *El Nuevo Cine Venezolano*. Pero remontémonos a la década de los años sesenta, cuando Jesús María Aguirre llegó al país, con ese *background* o esas *motivaciones previas*.

“Yo venía con cierto conocimiento de lo que era el cine europeo y norteamericano de la posguerra, con énfasis en lo que era la vertiente del neorrealismo y recuerdo que una de las películas que vi antes de entrar a la compañía fue *Los 400 golpes* (1959) —película de Truffaut—entonces cuando vine a Venezuela me encontré con un cine casi inexistente, fuera de la joya de *Araya*”, recuerda Aguirre.

Jesús María Aguirre se ha dedicado a la investigación en el ámbito comunicacional durante años y es una referencia en cuanto a temas relacionados con las Ciencias Sociales, y también una de las pocas voces que, luego de tantos años, mantiene el entusiasmo e interés respecto al cine venezolano y los momentos que este oficio, actividad e industria cultural ha tenido que atravesar a lo largo de los años en un país como Venezuela. Quizá el mismo entusiasmo con el que fue publicado *El Nuevo Cine Venezolano*.

—Conocía al dedillo todos esos autores de lo que era el neorrealismo, con lo que suponía eso de innovación cinematográfica y de romper ciertos moldes que después influyeron en el cine latinoamericano—rememora mientras conversa en una de las oficinas de la Escuela de Comunicación de la UCAB.

—de Sica...—le menciono, mientras intenta repasar varios autores.

—Vittorio de Sica, los inicio de Fellini, Rosellini, la primera etapa de Pasolini. Si tú piensas en *La Escalinata*, aquí, una de las primeras películas venezolanas de autoría, de Enríquez, Cesar Enríquez, o *Caín Adolescente*, de Chalbaud, tienen una impronta netamente neorrealista. Entonces cuando llegué a Venezuela ya tenía unas referencias notables de los clásicos europeos y bien, los clásicos norteamericanos que estaban de moda, los que tuvieron más difusión: Houston, Ford, no tanto Orson Welles, que era más para los especialistas, cinéfilos—puntualiza Aguirre, que también puede ser considerado ambas cosas: cinéfilo y especialista.

—De qué año estamos hablando—le pregunto.

—Estamos hablando del año 60. Año 61, 62. Y aquí se producía de vez en cuando una película—responde.

Pero Aguirre añade que, también, sus primeras referencias estuvieron vinculadas con el cine de denuncia, el cine de protesta, el cine vinculado a los movimientos insurgentes.

“Entonces ese cine venezolano inicial, quitada alguna excepción, como el caso de *Araya*; en todos los elencos siempre había argentinos o mexicanos, y la producción venezolana para la adaptación de las novelas al cine, todas esas películas, eran producidas en México con figuras mexicanas: y te imaginas a María Félix como Doña Bárbara o a Jorge Negrete como el Vargas de Canaima. Pero no había un cine propiamente de impronta criolla”, explica.

Aguirre establece las conexiones históricas entre lo que fue el movimiento liberacionista, el periodo de la revolución en Cuba, el cine revolucionario, el cine de aquellos años. Las guerrillas, Moncada, los discursos, la arenga.

“Por una parte hubo una conexión con Cuba, con una producción autoral notable, la creación del Festival. Pero también estaba el caso de Brasil, Chile. Era un cine que algunos lo llamaban del tercer mundo y otros de liberación. En Venezuela eso se desató mucho más tarde, luego de lo que fue el proceso de pacificación. Chalbaud hizo su gran producción de carácter crítico y denunciativo a partir del 75, por las condiciones que se dieron”.

La película *País Portátil* (1978) figura en el historial de largometrajes ganadores en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, año 1979. En la primera edición de la muestra, en la selección de ficción, obtuvo el Premio Especial. Junto a *País Portátil* otra película premiada en aquella edición fue *Compañeros de Viaje* (1979), del director Clemente de la Cerda, que obtuvo el Segundo Premio Coral.

Por aquellos años Aguirre estaba dedicado a los estudios de filosofía y algunos estudios de Ciencias Sociales, en España; sin perder la atención al cine, “de vez en cuando algunas notas, por esos años”, dice, pero llegaría el momento de la confluencia de intereses en lo que era, por aquellos años, es el equipo de la revista *Comunicación*, respecto al estado de la cinematografía nacional de aquellos días, a partir del año 75.

“En medio de estas inquietudes, estabilizado el país; un Estado con más recursos y, claro de aquel panorama que describíamos en el pasado, que de repente haya un incremento de producciones, eso produce un cambio. En ese cuadro, discutiendo si había o no un cine venezolano, ¿qué era lo que teníamos? Una nueva realidad”, indica Aguirre.

Para ese momento, finales de los años setenta, toda propuesta con un dejo comercial, medianamente industrial, en lo que respecta a lo estrictamente cinematográfico, era, quizá, temerario. “Había una controversia. Los que fueron del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco) —Lucien y compañía—promovían mucho lo que era el cine de autor y, también, muy vinculado a todas esas corrientes liberacionistas. Por el otro lado, los italianos: Margot Benacerraf y quienes vienen de

esa vertiente, muy marcados por las corrientes italianas, todos eran muy de cine de autor; entonces todo lo que fuera hablar de cine comercial era hablar de traición; eso es Hollywood y lo que había que hacer era cine de autor”, explica y agrega entre risas: “Italia tenía Cinecittà”.

Aguirre y Bisbal escribirían que, para aquel momento, el interés era considerar el fenómeno de aquel cine nacional que despuntaba, a partir del final de la década de los años setentas, como un hecho social, jurídico y económico (1980:7).

“La reflexión que hacíamos, ya desde el punto de vista de una sociología de la comunicación y sin entrar, digamos, con una presunción de que todo cine comercial había que desecharlo, es que el común de los mortales, el consumidor venezolano común, el usuario, consume cine como un acto que llaman asociativo. Los estudios, por ejemplo, sobre liderazgo, de Lazarsfeld: el doble flujo, asistencia al cine, dicen que, gran parte de lo que era el cine, estamos hablando de lo que era Estados Unidos y demás, eso era un acto social: uno va con la novia, con un grupo, con la familia. Un momento en el que no hay video ni *CD*, entonces más bien el que va solo al cine es porque es fanático, experto, especialista; pero el otro cine es un cine, entre comillas, comercial, porque es rentable, tiene unos servicios de comida y unos ingredientes que rentan más que el propio ticket; entonces la pregunta era por qué no podía haber un cine así”, explica Aguirre.

En Francia, el movimiento de La Nueva Ola—*Nouvelle vague*— estuvo apoyado por las instituciones encargadas de la cultura, con André Malraux, nada más y nada menos, al frente del Ministerio de Cultura y con otras figuras como Henri Langlois en la Cinemateca parisina. Lo mismo sucedió con movimientos como el *Cinema Novo*, para hablar de la región, en Brasil.

“El que se hubiera conjugado un marco político favorable, con recursos de Foncine, estamos hablando del Ministerio de Fomento, además de que considerábamos una buena oportunidad para que, también con una buena legislación de apoyo, como estaba

ocurriendo en Brasil, por no hablar de Cuba en donde siempre intervino el Estado, o como en Francia o Brasil, con la exportación de películas; entonces aquí había como una especie de esquizofrenia acerca del rumbo del cine, si era un camino industrial, entonces era un mal camino. Y nosotros decíamos: en ese camino incipiente podía haber una primera industrialización, por lo menos unas condiciones, apoyadas en coproducciones, que permitieran echar adelante el cine. Esas eran las intuiciones que estaban en juego. Hay o no un cine nacional”.

Del libro *El Nuevo Cine Venezolano* hay pocos ejemplares. Su aparición y concepción, estructurado como una amalgama de textos que, algunos con aparición en boletines previos de la revista *Comunicación* de forma previa, estuvo signada por la posibilidad, tal vez fortuita, de publicación con la editorial del Ateneo, “para aquel entonces no éramos conocidos”, recuerda Aguirre, quien sugirió, además, el título del libro.

“Hacemos esa amalgama, hay la posibilidad de publicar, le damos cierto orden a esa conjunción de artículos, y sugerí ese título: el nuevo cine venezolano, como un eco de lo que fue la Nueva Ola, el *Cinema Novo* y así salió, quedó como quedó”.

Aguirre añade que dentro de esa conjunción de textos había un apartado correspondiente a críticas cinematográficas de las películas de aquel momento y que el autor consideraba útil, pero “lo cierto es que se perdió el apéndice de críticas cinematográficas”.

La aparición del libro produjo cierta polémica entre quienes conformaban el incipiente gremio de cineastas, directores, productores y guionistas, que, en ocasiones, eran los mismos para ejercer todas esas funciones. Aguirre recuerda que uno de los primeros que criticó la postura que proponía la publicación fue Oscar Lucien.

“¿Cómo era posible hablar de un nuevo cine venezolano e incluso compararlo con movimientos como La Nueva Ola o el *Cinema Novo*?, me decía Lucien. Y bien, mi respuesta obvia era que nuevo podía ser por la temporalidad, como lo que hacía Chabaud, que era una novedad por las temáticas. Ahora, en el sentido de las novedades

estéticas no había mucho. Lo que había era novedad en cuanto a la imitación de esas novedades, en Brasil, en Francia, y el abordaje de ciertas temáticas; al menos así sea un poco miméticamente hay una cierta novedad y con cierta factura técnica, además”.

En el año 1989, y a propósito de la reflexión que envolvía toda la actividad cinematográfica de aquellos años—y los años venideros—Lucien, como otros que defendían, y aún defienden, el hecho artístico y la ambición creativa del oficio cinematográfico, se preguntaba, en el mismo texto citado con anterioridad de la revista Comunicación, edición número 68: “¿Y la estética? (...) 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”, escribiría el cineasta como parte de una reflexión más enfocada en lo referente a la situación del financiamiento en “una industria eternamente en estado incipiente”, como finalmente la denominaría.

Desde el retrovisor de los años, el momento actual

Transcurridas casi cuatro décadas de aquella publicación y con un panorama totalmente distinto —los tiempos actuales—el mérito de aquel libro, *El Nuevo Cine Venezolano*, quizá radique en esa evaluación temprana, que unida a los estudios emprendidos por escasos autores, como Antonio Pasquali en los sesentas y Ambretta Marrosu o Alfredo Roffé, refleja como una radiografía clara el panorama del cine venezolano en décadas, a veces tan remotas para los análisis, como los años sesentas y setentas. De su estructura, que va desde lo social hasta lo jurídico, en cuanto a lo cinematográfico, hay un fotograma de una época. Pero, ¿Qué tiene para decir uno de sus autores respecto al cine venezolano de los últimos años?

“Se trata de algo espasmódico. Es el problema que tenemos aquí, cuando hay dinero hay un empuje y después hay un declive. Quisiera saber qué para en los próximos años, tengo mis dudas, como las que hubo en los ochentas, por la crisis económica. El producto cultural siempre es adyacente”, dice Aguirre respecto del presente.

Y aunque las cifras del propio CNAC se contradicen, respecto al número de largometrajes estrenados en el periodo que corresponde a los años 2013 y 2014, en definitiva y en lo que va del año 2015, el número de estrenos es de 18 largometrajes.

“El panorama es muy distinto. Para nosotros es muy difícil la lógica del *Bluckbuster*. La lógica del cine actual es cómo simultáneamente sacar la rentabilidad máxima. Pero en Venezuela el mercado es tan pequeño, que es difícil hablar de rentabilidad, sobre todo si el producto final es de baja calidad”, contrasta Aguirre. Sin embargo, ¿es válido hablar de la identidad del cine, tal y como se planteaba en *El Nuevo Cine Venezolano*?

“De la identidad hay que seguir hablando, porque hay que defender la diversidad. Lo que no tiene sentido es el chovinismo en el cine, es decir, mi cine, solo ese cine es el que exclusivamente hay que producir, eso es algo que no tiene sentido en la actualidad”.

Y es precisamente un rasgo distintivo de la última década en el cine venezolano: la diversidad de géneros que en los últimos años han desarrollado las diferentes representantes de las generaciones más jóvenes de cineastas venezolanos.

Pero pareciera que ciertos fantasmas del cine en Venezuela resurgen cada cierto tiempo. Por momentos, y a pesar del crecimiento indudable y de la transformación del cine venezolano de los últimos diez años, algunos de los problemas planteados desde hace décadas, no solo en publicaciones como *El Nuevo Cine Venezolano*, sino también previas, como el clásico de Antonio Pasquali *Comunicación y Cultura de Masas* (1972), en las que se debatía acerca la sostenibilidad del cine y la producción de una posible e incipiente industria cinematográfica nacional.

“¿Cuál es el drama en estos momentos? Que la clase media se ha proletarizado, entonces ir al cine es un problema, por seguridad, por factores económicos; y la crisis actual inflacionaria es un mazazo para lo que era el espectador de cine de antes, es decir, ese espectador promedio que aparecía en los estudios sociológicos, quizá en mayor

medida juvenil, pero que incluso llegaba hasta un público de hasta 40 años, que iba regularmente al cine, está en crisis”, agrega Aguirre.

Algunos de los debates temáticos planteados en El Nuevo Cine Venezolano han quedado dirimidos como los correspondientes a la existencia o no de un cine nacional, sus géneros, así como los tratamientos estéticos y de contenidos, incluso, todo lo relacionado a la identidad; otros debates aún están vigentes, como lo está todo lo relacionado con cifras y números en el cine venezolano.

“Por cierto, hace poco conseguí un ejemplar del libro que tenían por ahí, debajo del puente de Fuerzas Armadas”, comenta finalmente Aguirre, quien, por cierto, termina la conversación hablando de un aspecto del cine actual en general: la rapidez como una característica de las producciones actuales, montajes y ritmos narrativos frenéticos, y lo ejemplifica con el modo en que Fincher maneja los diálogos en *The Social Network* (2010).

**EL CINE VENEZOLANO, ENTRE LA VIEJA Y LA NUEVA
ESCUELA: GENERACIONES DE CREADORES**

En la introducción del libro *Pensar en cine*, Tulio Hernández (1990) propuso una reflexión que, vista a la distancia, constituye un elemento contrastante al momento de pensar, precisamente, en las generaciones de cineastas de la última década:

En medio del IV Festival de Cine Nacional, en Mérida, le escuché a Constatino Costa Gavras formular una de las más curiosas opiniones sobre el cine venezolano que haya oído alguna vez. Decía el director greco-francés, después de haber visto varios filmes nacionales de reciente estreno, que cada vez que él veía una película venezolana salía con la sensación de haber estado frente al primer *film de una cinematografía nacional* (...) a su juicio, en estos filmes se presentía que nuestros autores cinematográficos no tenían intereses notables en dar continuidad o en profundizar *escuelas o estéticas* preexistentes, pero tampoco enfrentarlas, cuestionarlas o intentar superarlas radicalmente (...) esa apreciación—sin duda sesgada por la pertenecía de Costa Gavras a una tradición cinematográfica europea— tiene, sin embargo, la particularidad de intuir y de describir dos rasgos que han signado el devenir del cine en Venezuela. Nos referimos, en primer lugar, a su evolución discontinua, desigual y fragmentaria y; en segundo lugar, a su tendencia a desarrollarse bajo un estado de fragilidad, de ausencia de definiciones precisas sobre el futuro, que lo colocaron desde el comienzo en una situación parecida a la de una constante adolescencia (p. 12)

Sin duda alguna, y como puntualizaba Hernández, la visión de Gavras resulta, hoy en día, desarticulada si se toman en cuenta los últimos años del cine venezolano—los años pasan y la historia también cambia—estos permiten una mirada múltiple, no significa que antes—en décadas pasadas— no fuera posible, sino que durante los últimos diez años la conjunción de diversos factores, como lo económico (mayor producción), lo cultural (confluencia de varias generaciones que hacen cine) y lo político (el cine es la única manifestación artística en el país con un marco legal) permiten y posibilitan, quizá, una evaluación con una mirada desenfadada.

Las diversas generaciones de cineastas, creadores de historias en movimiento, han hecho que, tal vez, la situación del cine de la última década, no sea, como sentenciaba Hernández, *una constante adolescencia*.

Tinte y rumor

La escalera cubre la cola del pájaro pintado. Se levantan las hojas. Se devuelven los tres muchachos a la salida del bar y suena un pito. Mas allá van las caderas de las dos mujeres, las dos rayas, el movimiento en ondas de tela verde: el movimiento que va de las nalgas al tacón.

Adriano González León

“Historias pasan muchas por tu cabeza, te las cuentan, te las solicitan, pero hay algunas que se te meten entre ceja y ceja y no te abandonan, y son esas las que te crean la necesidad de ver, y eso muy complejo de hacer, se disfruta mucho pero también se sufre mucho. Pero no puedes dejar de hacerlo, no puedes renunciar a eso”, dice Alejandro Bellame.

En su casa, Bellame culmina la conversación acerca de cine venezolano y le pregunta a su esposa si le puede prestar la computadora para conversar con Eduardo, que está en España. Desde hace meses trabaja en una adaptación de la novela del escritor venezolano Eduardo Sánchez Rugeles, *Liubiana* (2012).

Ha dirigido dos largometrajes: *El Tinte de la Fama* (2008), con guion de Armando Coll, Alberto Gómez—y del propio Bellame—y *El Rumor de las Piedras* (2011), un guion coescrito junto con Valentina Saa. El cineasta caraqueño recuerda de forma nítida la película que lo marcó y que despertó en su interior el gusto por el cine: *País Portátil* (1979), la adaptación de la novela de Adriano González León, llevada al cine por el meticuloso Iván Feo y Antonio Llerandi.

“Como todos, empezamos siendo espectadores, esa atracción fatal, inicial, comienza como espectadores y recuerdo que llegado el momento en el que tienes que escoger a qué te vas a dedicar el resto de tu vida, y sabiendo que era una decisión que no me podía tomar a la ligera, de pronto, por esas cosas del destino, acababa de ver una película venezolana: *País Portátil* y me impactó, porque precisamente siendo una película

venezolana logró establecer esa conexión emocional que se supone que uno debe causar en el espectador; lo logró, pero además lo logró hablando de la historia de mi país, y eso implicó el hecho de considerar hacer cine en Venezuela, de planteármelo”.

Bellame pertenece a una generación de cineastas venezolanos que durante la década de los años noventa estuvo influenciada por las historias de aquella camada de autores del cine de los años 60 y 70, así como por los autores que ya en los años 80 tenían una presencia notable en el ámbito cinematográfico nacional, como César Bolívar, Fina Torres, Solvieghe Hoogsteinj y el propio Román Chalbaud.

El autor—galardonado en el Festival de Mérida del año 2008— recuerda que en sus inicios, como parte de una preparación que fungiera de complemento a lo que es el oficio cinematográfico, participaba en talleres y que por la ciudad capital, en aquella época—frontera entre los años noventa y el nuevo siglo—pasaron reconocidos guionistas que dictaban esos mismos talleres propiciados por las gestiones que la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos en aquellos años desarrollaba, y en seguida, cuando Bellame habla de algo que ya no existe: esas gestiones y conexiones, menciona al escritor y guionista cubano Senel Paz y al propio guionista venezolano, quizá el más prolífico, David Suárez.

Tratando de remover los recuerdos que el propio Bellame mantiene de aquel cine de los años setenta, ochenta e incluso de los noventa, el cineasta establece una conexión entre lo que ha sido su trabajo de los últimos años y el más claro legado de las generaciones pasadas del cine nacional.

“Mi intención de hacer una película como el *Rumor de las Piedras* responde un poco a esa añoranza por aquel cine que era muy crítico en lo político, porque hay muchas razones para que ese cine esté vigente en la actualidad”.

Bellame ha estado en los dos polos de la historia reciente del cine venezolano en al menos los últimos quince años. Por un lado, comenzó la filmación de su opera prima, *El tinte de la Fama*, en el año 2000, para lograr ser estrenada siete años después. Por otra parte, su segundo largometraje, *El rumor de las piedras*, filmado en el año 2009, debutó en las carteleras nacionales en el año 2011. Es decir, ha estado en los dos momentos del cine nacional en los que se ha evidenciado lo que Tulio Hernández planteaba en cuanto a la *constante adolescencia* del cine nacional, pero también, y luego de del año 2007, el cine nacional entraría en un período inédito en su historia.

Respecto a los obstáculos para la concreción de su primer proyecto cinematográfico, Bellame habla de los frenos que son habituales en cualquier producción cinematográfica en un país como Venezuela: presupuesto, guion, reparto, tiempo; pero ante la interrogante en cuanto a la dificultad de llevar a cabo un proyecto cinematográfico en el momento actual, contrastando lo que fue el periodo previo a la reforma de la Ley de Cine, Bellame responde:

“Yo veo muchos más obstáculos en la propias capacidades, en el talento. Creo que ahí radican muchos más obstáculos, porque evidentemente hoy hay muchas más posibilidades de que alguien, un autor novel, si tiene una buena historia, obtenga el financiamiento. En estos momentos hay más condiciones para eso. Siempre me pregunto, estando en un café o en un restaurant, cuánta gente sería capaz de dirigir una película mejor que yo, pero que no se lo ha planteado como posibilidad”.

Cuando Bellame habla de sus trabajos como director, incluye el cortometraje *Fosa Común* (1998), corto premiado en festivales de renombre, tanto a nivel nacional e internacional, como en el Festival de la Habana y Bahía, así como premios por parte de la ANAC y el antiguo Consejo Nacional del Cine (Conac). Y es precisamente el trasfondo que presentaba el corto *Fosa Común* lo que destaca Bellame, para trazar límites en cuanto a las temáticas del cine nacional de la última década: la violencia.

“El cine no es más que un espejo de la vida, no puede dejar de ser así. De qué van mis películas, bueno, está el Caracazo—caso de *Fosa Común*—, está la tragedia de Vargas, en donde de alguna manera hay una manifestación de violencia, que es natural, pero que más allá de la tragedia de Vargas, en el rumor está todo ese contenido del entorno social en el que se desarrollan los personajes bajo el influjo de la violencia, no así en *El Tinte de la Fama*, que es otra búsqueda. Yo creo que ese es un signo de nuestra generación, de estas últimas generaciones, de la década”.

Carlos Malavé, entre César Bolívar y Roger Corman

Everybody said no, so I said I'll make it myself

Roger Corman

El nombre de Carlos Daniel Malavé aparece por primera vez en el registro de películas estrenadas del CNAC en el año 2008—con su primer largometraje *Por un polvo*— junto con 31 nombres más de los directores que estrenaron una película en ese periodo. Luego de ese año su nombre se repite en la cartelera como el de pocos cineastas durante los últimos diez años. Su segunda película—*Las Caras del Diablo*— fue estrenada en el año 2010 y al año siguiente estrenaría su tercer largometraje, *Último Cuerpo*; en el año 2012 estrenó *Qué detectives* y al año siguiente *Azotes de Barrio*, junto a Jackson Gutiérrez; en el año 2014 su nombre aparece nuevamente en el registro con la secuela de la película *Las Caras del Diablo II*. La producción de Carlos Malavé, al año 2015, es de siete películas, prácticamente una película por año.

“Mientras en películas del CNAC te ponen un *catering*, con merienda, juguitos, desayuno, almuerzo y cena; yo no hago eso. No, no. Aquí estamos para hacer una película”, dice de forma pragmática cuando habla de la génesis de su trabajo.

En los Estados Unidos el más importante director de cine independiente, y de bajo presupuesto, Roger Corman, logró hacer más de 300 películas. Filmadas sin permiso y presupuestos ínfimos, con un entusiasmo envidiable Corman se dejaba llevar por sus gustos y por el proyecto que quería. Al final hacía la película que tenía en su cabeza y deseaba hacer y no la que un estudio le encargaba.

En Venezuela, Carlos Malavé es, quizá, el más importante director de cine independiente y de bajo presupuesto, su filmografía y la frecuencia de su trabajo así lo demuestran.

“Vamos a hacer una película con cinco personas y una cámara, las he hecho, y eso para algunos colegas es algo inconcebible. Trato de que cada centavo que cae en mis manos sea efectivo”, dice Malavé y este parece ser su mantra. La simplicidad.

Malavé desde sus inicios escogió la vía alterna para incursionar en el mundo del cine. Sus primeros cortos los hizo en video, pero fue el corto *Crónica de un secuestro inverosímil*, del año 1999, hecho en 16 mm, lo que le abrió las puertas del gremio, como él mismo lo recuerda. “El corto fue nominado a los premios ANAC y eso y eso me dio a conocer, luego estuve un tiempo sin hacer nada para cine o televisión porque me dediqué a trabajar y luego empecé a trabajar en mi primera película, en el año 2006 y 2007”.

Tal vez como pocos, Malavé sea uno de los cineastas que tiene en su boca los nombres de directores venezolanos, listos para mencionar y destacar, como sus influencias cinematográficas, y por eso responde rápido y sin titubeos esa pregunta: las influencias de autores venezolanos presentes en su trabajo. “Desde pequeño me gustó mucho lo que hacían Cesar Bolívar, Román Chalbaud y Alejandro Saderman. En mi adolescencia salía de clases e iba al cine, y creo que era uno de los pocos que le decía a sus compañeros: vamos al cine a ver una película venezolana. Por eso hay dos películas que siempre recuerdo, *Homicidio Culposos* y *Oriana*”.

Malavé hace referencia a las historias desarrolladas en el cine venezolano y destaca un aspecto en particular: la redondez de las historias. “Siempre me gustó mucho la forma en la que algunos directores contaban las historias, Cesar Bolívar, Román Chalbaud, el propio Alejandro Saderman o Pablo de la Barra tenían una forma de contar las historias, eran historias redondas y al cine venezolanos a veces le faltaba eso, y era un problema de guión o de dirección”.

En sus historias hay policías, casos por resolver, persecuciones en calles de Caracas, mujeres en ropa interior, humor, acción y también suspenso. Todo esto con un claro trasfondo social, que quizá por ser evidente y matizado con un claro desparpajo no constituya, para algunos, un enfoque crítico y una visión de la sociedad actual, pero Malavé piensa todo lo contrario. “Ese enfoque de mis películas viene dado por dos cosas: el género que me gusta, el *thriller* policial, y el país en el que vivo. En el género policial hay como una cuestión actoral, precisamente porque toca lo social, y creo que ahí fue cuando conseguí el match: hacer cine policial y de alguna reclamar, ofrecer una solución o transmitir mi inconformidad a través de una película”.

Caín Chalbaud, Román adolescente

*Hasta que hay un espectador que se da cuenta de que esa no es la historia de un burdel,
es un país*

Rodolfo Izaguirre

Román Chalbaud no está en el set de alguna película. Pero la braga que lleva puesta es de esas que usaban quienes conformaban el personal técnico en un set de grabación. Esas que tienen bolsillos en ambas piernas, al frente, y bolsillos en el pecho, a la derecha y a la izquierda; un poco ajustada. Román Chalbaud está en el set de su propia oficina, de su propia casa, de su propia vida.

La sala del apartamento es espaciosa y tiene una buena vista de gran parte del oeste de la ciudad. La vista que una zona como San Bernardino puede ofrecer de una parte de la capital. Lo mismo podría decirse del Ávila que también se deja ver desde allí. En la sala hay un cuadro que cuelga de una de las columnas del balcón, en la imagen enmarcada se ve a Pablo Neruda junto a Salvador Allende, no es el único cuadro que hay en el departamento. En la pared que está frente a la escalera, y que lleva justo al segundo piso, donde está el estudio, también hay varias imágenes enmarcadas que no son precisamente cuadros, sino los carteles de varias películas: *El pez que fuma* (1977), *La oveja negra* (1987), *Sagrado y obsceno* (1976), *La quema de judas* (1974). Algunas de esas imágenes son fotogramas grandes de esas películas, primeros planos, planos medios; otras son imágenes de algún gesto de los personajes de esas mismas películas, pero representados por otros actores en el teatro. Ya en el estudio, una videoteca grande y obviamente llena de películas, dividida e identificada con etiquetas pequeñas que están ubicadas debajo de cada hilera de cintas de video e incluso de cada caja de DVD, y ahí, en la videoteca, se pueden leer varios apellidos Kubrick, Rosellini, Bertolucci, Fellini. Sobre el escritorio varias carpetas y papeles, unos encima de otros.

“Todo esto son ideas”, dice Román Chalbaud mientras toma varias de las carpetas que están sobre el escritorio. “Uno rompe muchas cosas y no es fácil el proceso de creación. Sigo trabajando con la misma pasión que cuando tenía catorce años”.

En el número 23 de la revista *Encuadre*, publicación dedicada al cine venezolano que ya no existe, en la edición correspondiente al mes de marzo/abril del año 1990, es posible encontrar una reseña a propósito del día nacional de cine, que se conmemora cada 28 de enero desde ese mismo año, 1990. Pero la reseña no solamente dedica parte de su espacio a la conmemoración de aquel día especial para el cine venezolano, sino que el discurso de orden de aquel momento estuvo a cargo de Román Chalbaud, quien habló, desde las instalaciones de una Cinemateca repleta, acerca de la obligación que los cineastas jóvenes de aquel momento tenían de hacer un mejor cine, un cine que superara lo que él y sus contemporáneos habían hecho hasta el momento. 25 años han pasado de aquel discurso, ¿la obligación de la que hablaba se convirtió en una realidad?

“Actualmente esperamos mucho más, porque siempre hay que estar subiendo escalones, pero ha sido una lucha muy dura, desde los pioneros, cuando difícilmente se hacía una película al año, hasta hoy. Sin embargo, ha surgido una cantidad inmensa de directores jóvenes talentosos y eso me emociona mucho. Me emociono cuando veo que surge un buen director de cine venezolano, cuando veo una buena película, y eso lo he visto actualmente”, responde Chalbaud.

Durante años, Román Chalbaud trabajó con el guionista David Suarez—referencia ineludible en cuanto a guionistas del cine nacional—en varias de sus películas, específicamente en los guiones de *Pandemónium* (1997), *Cuchillos de Fuego* (1989) y *La Oveja Negra* (1987). “Los guiones de David eran apasionados y fuertes. Sus historias eran rudas e inmensamente humanas, como él mismo. Los guiones de David Suarez se interesan por los pequeños seres, los marginados, los perdedores”, relata la voz en *off* en un video en el que la cineasta y documentalista venezolana, Alejandra Szeplaki, rinde tributo al propio Suárez.

La remembranza al tipo de historia que el guionista venezolano David Suárez desarrollaba, posee una estrecha conexión con las historias del presente en el cine nacional. Para algunos, el cine de la última década ha renunciado a eso que Thaelman Urgelles explica como la “ambición creativa que confronte los grandes dilemas de la realidad en la sociedad actual”.

Román Chalbaud, considerado como uno de los pioneros en lo que es la corriente del cine de autor en el país, confrontaba esa realidad, sin embargo, esa confrontación ha estado prácticamente ausente en el cine venezolano de los últimos años.

“Yo pienso que hay plena libertad de hacer el cine que cada quien desea hacer. Hay unos que quieren hacer cine policial, otros quieren hacer cine comedia, pero también hay quienes hacen cine político y social. No se puede obligar a hacer el cine que el Estado quiera, y en ese sentido creo que cada cineasta tiene una idea diferente del cine que desea hacer y el Estado se ha comportado de manera lógica, dejando que cada quien haga el cine que quiere hacer”, explica Chalbaud.

El cineasta merideño recuerda que fue precisamente cuando el espectador venezolano se vio reflejado en la pantalla que el cine empezó a hacer una opción y que es muy difícil obligar a los cineastas a que hagan buen cine. Rememora que la conquista de la taquilla depende de la propia comunidad de cineastas, del gremio, y que el recuerdo, evidencia de esa conquista, eran las imágenes de las largas colas para ver *Cangrejo* (1982) o *Manón* (1986). Era el cine de los años 80.

“Cuando empezamos a hacer cine nos asomábamos en las puertas para ver si había gente, entonces empezamos a ver colas y eso fue lo más glorioso”.

Sobre el escritorio, junto a una copia de la película *Crónica de un niño solo* (1965), del argentino Leonardo Favio, quedan las carpetas que Roman Chalbaud denomina ideas, y que para algunos colegas, críticos y comentaristas de cine consideran disminuidas en su fuego crítico.

Chalbaud recuerda que aún la película *El Pez que Fuma* se sigue vendiendo y que la última oferta que recibió se la hicieron unos españoles que querían adaptarla y hacer un *remake* en las calles y los bares catalanes, en Barcelona.

Solvieg Hoogsteijn, en su elemento

Cinematic success is not necessarily the result of a good brain work but of a harmony of existing elements in ourselves that we may not have ever been conscious of an accidental coincidence of our own preoccupations at a certain moment of life and of the public's
Francois Truffaut

Con la claridad de quien habla desde sus convicciones, así responde Solvieg Hoogsteijn.

“Yo no veo el presente reflejado en el cine, este presente que vivimos con todos sus conflictos y contradicciones”.

Como una sentencia. “Necesitamos más intelectuales en el cine venezolano. Más gente que piense y que sea creativa. A mí a veces los guiones me defraudan, me parece más de lo mismo; y a veces me sorprenden y encuentro grandes joyas”, dice Solvieg Hoogstein.

De la década de los 60, Solviegh Hoogsteijn pertenece a un grupo, a una generación de cineastas marcados y sensibilizados por el arte que confluyen en el cine. El arte que deriva en imágenes en movimiento con un trasfondo. Con acciones. El arte que interroga. El arte que confronta. El cine como medio. “Nosotros somos una generación que creía que podía cambiar el mundo. Nuestra generación se sintió, en parte de forma errada y también con algunos resultados, llamada a romper con estructuras existentes, a experimentar. Y sí, era un cine más crítico”, dice con el tono de quien evoca un momento como un recuerdo nítido. El recuerdo de una época.

Autora de una de las películas más exitosas en la historia del cine nacional, *Macu, la mujer del Policía* (1987), Hoogsteijn—apellido que no es complicado de pronunciar, sino de escribir—es, también, la representante de las principales salas de cine alternativas e independientes del país, los Cines Paseo.

Si la historia del cine nacional tuviera una película, Hoogsteijn aparecería en varias escenas o secuencias de importancia para la trama del cine nacional. Cuando fue nombrada presidenta de la ANAC, la primera tarea que tuvo que asumir, en el umbral de la década de los años 90, fue la de introducir el proyecto de Ley en el antiguo Congreso. “Me tocó esa tarea. Cuando yo comencé, a los tres días había que introducir el proyecto”.

Con formación dentro y fuera del país, la directora de origen sueco, pero tan venezolana como cualquier persona nacida en esta tierra de contradicciones y mixturas, Hoogsteijn llevó a cabo varias producciones durante su estadía en tierras europeas, en la década de los años setenta y parte de los ochenta, sin embargo, regresó a este país portátil.

“Yo pasé toda mi infancia y mi juventud aquí antes de irme a estudiar cine a Europa. Yo estoy identificada, emocional e intelectualmente con Venezuela. Mis temas están aquí, no en Europa. Cada vez que hacía una película en Europa, la hacía sobre extranjeros en Europa, porque ese es mi estatus, allá yo soy una extranjera, a pesar de mi físico, de mi nombre; yo crecí en el Caribe y estoy a caballo entre dos culturas, ese es mi sino”.

De las luchas en el desierto, de los buenos momentos en la historia del cine nacional, de los tiempos de duda y de la época de la transición en la cinematografía nacional—por esa confluencia de varias generaciones que hacen cine actualmente—Hoogsteijn puede confrontar aquel debate de la identidad del cine venezolano.

“Cuando tú empiezas a hacer cine es muy legítimo que se discuta su identidad, ¿pero desde cuándo estamos haciendo cine? ya vamos para los cincuenta años, ¿todavía vamos a preguntarnos quiénes somos? O vamos a ser un poco más inteligentes y mostrarnos tal como somos, con nuestras fortalezas y nuestras debilidades, que hoy en día están al desnudo por la situación que está atravesando el país”, dice Hoogsteijn de forma clara, directa.

El cine es trabajo en equipo, nadie duda eso. La conformación de equipos sólidos de trabajo también es un factor determinante al momento de pensar y llevar a cabo cualquier producción, sobre todo en los últimos años. De una época en la que los directores nacionales eran también sus propios productores, el paradigma actual contrasta cada vez más con el cine de décadas pasadas; algo completamente comprensible. “Enormes equipos. Porque en Europa se hace cine con diez personas, aun los grandes autores. Nosotros tenemos, con todo ese rechazo al cine de Hollywood, un modelo demasiado hollywoodense. Hay muchas contradicciones en nuestro cine todavía”, opina Hoogsteijn.

Con una producción y un ritmo de trabajo que a lo largo de los años, más de veinte años haciendo cine—8 películas—, ha logrado mantener, con esa “mística” de las décadas pasadas, como ella misma lo recuerda, Hoogsteijn sigue haciendo cine. “Es una adrenalina muy especial, es un gran estrés, tienes que estar en forma y el director es el único que tiene la película completa en su cabeza, entonces tienes que dirigir, si te gusta eso, estás en tu elemento y mi me gusta dirigir. Soy precisa en mis órdenes”.

Sin embargo, y a propósito de estos años de transformaciones, luchas, reformas, conquistas y también de crisis, la directora puntualiza una añoranza: “El compañerismo. Era una aventura. Ahora es un trabajo más, un hueso más duro de roer. Hay menos poesía y más prosa”.

Diego Rísquez, el arte por el arte; la vida como el arte

*Si las alegorías captan al pueblo, es porque el pueblo en su mejor momento es solo una
alegoría*

Carlos Monsiváis

Bolívar acostado en una playa. Convaleciente. Planos fijos. Nadie habla en *Bolívar, Sinfonía Tropikal* (1983). Miranda en La Carraca. El cuadro de Arturo Michelena escenificado, Miranda en La Carraca en formato súper 8. La vanguardia del Movimiento Súper 8. Nadie habla en *Bolívar, Sinfonía Tropikal*. La caída de Sucre en su caballo. Nadie habla en *Bolívar, Sinfonía Tropikal*. Son cuadros capturados por el lente de una cámara de formato súper 8. Es el cine pictórico de Diego Rísquez, como lo denomina Armando Coll. “Búscate el Reverón que hizo Diego en Super 8, esa sí es una película de un artista”, dice Thaelman Urgelles.

Diego Rísquez representa la búsqueda y al mismo tiempo el riesgo estético, que para muchos—críticos y realizadores—ha estado ausente en el cine de la última década. “El tipo que hacía más cine aquí era Diego”, dice Thaelman Urgelles. Los cortometrajes realizados por Rísquez en la década de los 80, en el apogeo de la denominada vanguardia del movimiento Super 8 venezolano—el único movimiento de relevancia en el cine nacional—son piezas visuales y estéticas, signadas por las concepciones artísticas de Rísquez, que aun están en la memoria visual y cinematográfica de realizadores y espectadores.

Celebrado en la Quincena de los Realizadores de Cannes en 1981 y luego en 1984, tanto con las versiones en formato Super 8, como en las versiones de 35mm de su trilogía cinematográfica: *Bolívar, sinfonía tropikal, Orinoko, Nuevo Mundo y Karibe Kon Tempo*; Rísquez dice que su cinematografía solo busca transmitir su percepción del mundo.

“Como yo no soy australiano ni soy sueco, ni soy africano, sino que soy venezolano, creo que mi cinematografía refleja el lugar donde yo nací y el momento histórico, independientemente del momento histórico. Cuando yo hago una película de Miranda o de Bolívar yo no viví en mil setecientos o mil ochocientos, pero de todas formas trato de que mi cinematografía refleje el país en el que nací”.

En su casa, Diego Rísquez posee fragmentos de sus películas. Objetos. Reminiscencias. Hay mosquetes en las paredes. También sables. Un Reverón junto a una pintura de la Virgen del Valle y varios afiches de sus películas. Su casa es como un conjunto de pasadizos que conducen a cada una de sus películas.

“Más que un intelectual, yo me considero un artista”, dice Rísquez, mientras habla y un péndulo que tiene en su habitación, y que cuelga casi en el centro de la misma, construye un plano fijo. Sentado, mientras habla, y el péndulo que cuelga a su lado.

De las artes plásticas al teatro y luego al cine, Rísquez comenzó a pintar un cuadro que culminó con imágenes en movimiento de una cámara. Fue de un lenguaje a otro. De una imagen a otra. “El principio de mi cinematografía tenía un lenguaje particular. Eran películas silentes con una intención específica, con alegorías; donde no hay emociones o están muy limitadas. Eran encuadres fijos y planos generales donde todo se desarrollaba en ese cuadro, un lienzo donde se presentaban esas situaciones, esas imágenes”.

Margot Benacerraf dijo que para la época en que la Cinemateca Nacional fue fundada, en la década de los sesenta, constituía un hecho adelantado, Venezuela no estaba preparada un recinto con un concepto como el de la cinemateca. Lo mismo sucedió con el cine de Diego Rísquez. Era una cinematografía adelantada para su tiempo, por eso era parte de una vanguardia, la única vanguardia en el cine venezolano.

“A medida que iba desarrollando mi trabajo, sentía que había una contradicción. Porque por un lado, mis películas se trataban de Venezuela, de nuestra historia, pero al mismo

tiempo el público no se identificaba, porque eran muy de avanzada. Las películas llamaban la atención en París y aquí no”.

Risquez fue incorporando elementos a su cinematografía, para poder llegar a un público que pudiera identificarse de forma plena con su visión del hecho cinematográfico. Elementos que se mantuvieron en una línea estética constante, como la búsqueda expresiva a través de las imágenes, incluso en su cinematografía dialogada, la de los últimos años. Las alegorías y lo estético. La pintura cinematográfica.

“Para mí sigue estando presente lo visual, la imagen, que no tiene nada que ver con la historia. Muchos se preocupan por el cuento, yo me preocupo por la forma de ese cuento”.

El punto culminante en la cinematografía de Risquez y en su evolución, mediante la inclusión de los diversos elementos a su concepción cinematográfica, es, según el propio realizador, la película *Reverón* (2011). “Los elementos emocionales de mis películas y en mi cinematografía, llegan al máximo en una película como *Reverón*, que mantiene los elementos plásticos, pero hay una carga emocional muy fuerte, gracias al trabajo actoral”.

Diego Risquez contesta varias llamadas. Se excusa. Trabaja en dos largometrajes. “A mí me interesa la realidad en la medida en que yo puedo transformar esa realidad”. Dice mientras habla de su último proyecto, una biografía en la que no quiere hacer periodismo, tampoco algo realista, la película de Felipe Pirela. “Un héroe popular”.

Pertenece a la generación que asumió el componente crítico, las búsquedas estéticas, las luchas políticas de un gremio artístico combativo, como el gremio del cine nacional y de los realizadores que lo conforman.”Hay una excesiva influencia de un cine que no nos pertenece”. Risquez advierte que lo único que le puede quedar a las nuevas generaciones de realizadores es la búsqueda de un lenguaje propio. “Lo único que importa son las ideas”.

INDUSTRIA Y PODER: DILEMAS DEL CINE VENEZOLANO

Y de repente hubo arte en donde había maquinas, y luego vino la industria

¿Cómo oponerse a Hollywood? ¿Cómo separarse de Hollywood?

Carlos Monsiváis

La publicidad omnipresente. La publicidad que todo lo puede. El poder de la imagen y el impacto del cartel. Santiago Pol dice que un cartel tiene que ser como una cachetada, una bofetada que te sorprende. Pues bien, la bofetada te la dan *Hulk*, *Iron Man*, *Capitán América* y *Thor*. Se les agradece a los señores usuarios mantenerse alejados de la raya amarilla, y ahí están *Los Vengadores*, sí, caminas en la estación del metro de Plaza Venezuela, mucha gente alrededor, transferencia hacia la línea dos y tres, salida, quizá suene la música de Café Tacuba, que suena aproximadamente a esta hora en la radio del metro de Caracas, cuatro de la tarde, y ahí está, en la inmensa pared que da al pasillo de una de las transferencias, *Thor* con sus amigos, *Los vengadores (The Avengers)*. Todos lo vemos mientras caminamos a paso rápido. Es el poder industrial de Hollywood y sus franquicias. También está, en el otro andén, en la otra pared inmensa, la cabeza del tiranosaurio rex de Spielberg, quizá para recordarnos que también Caracas es como un gran parque jurásico, salvaje; no, es la maquinaria publicitaria de los grandes estudios norteamericanos. Y subes por las escaleras mecánicas y volteas a ver esas grandes imágenes. Y esto se repite en todo el mundo, desde aquí, Venezuela, hasta Hong Kong. Pero, un momento, también hay un espacio para otra imagen, y se ve a una señora, su rostro, plano medio, en blanco y negro, algunos detalles con colores, y dice Ti@s, todos tenemos una ti@ así; es el nuevo documental del cineasta venezolano John Petrizzelli. Es una producción venezolana y también tiene su espacio, junto a *Thor* y sus amigos y junto al *T-rex* de Spielberg. Pero es clara la ventaja. Se sabe que *Thor* y sus amigos poseen grandes recursos y que el cine no es lo mismo sin ellos. El cine, a nivel mundial, no es lo mismo sin Hollywood, la gran industria.

En Venezuela para algunos no existe una industria cinematográfica. Pero sería absurdo comparar la actividad cinematográfica de un país como Venezuela con la gran industria norteamericana. Entonces se mira al lado y se piensa en los vecinos, en aquellos países de la región que poseen características similares a la situación del cine venezolano.

Disensos: ¿la industria nacional?

Cuando surge la pregunta de si en Venezuela existe o no una industria cinematográfica y los aludidos por esa interrogante son los directores o productores activos dentro del ámbito cinematográfico nacional, los gestos de duda, de inseguridad en cuanto a definiciones claras por parte de esas mismas personas se hacen presentes. Y es que la interrogante forma parte de un debate de antaño en el cine venezolano, solo que las condiciones de los últimos años permiten que resurja, una vez más, el dilema respecto al estado—industrial o no—del cine nacional.

“No hay ningún otro sector en la cultura que haya captado que la cultura no solo es un hecho humanístico, sino que también constituye una industria, y el cine es a la vez arte e industria”, dice Solviegh Hoogsteijn.

Pero para algunos cineastas y creadores venezolanos, así como productores y críticos cinematográficos, la palabra industria quizá queda grande para agrupar y resumir la actividad cinematográfica que se ha llevado a cabo en el país durante décadas.

Para la UNESCO, el concepto de industria cultural devino en industria creativa, esto se refiere a “aquellos sectores de actividad organizada que tienen como objeto principal la producción o la reproducción, la difusión y/o comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural, artístico o patrimonial”.

Atrás quedaron Adorno y Horkheimer y sus textos proféticos, sus juicios y sentencias contenidos en *Dialéctica de la Ilustración*: “la industria cultural puede vanagloriarse de haber llevado a cabo con energía y de haber erigido en principio la (...) torpe transposición del arte en la esfera del consumo y de haber liberado a la diversión de sus ingenuidades más molestas”, escribirían los miembros de la Escuela de Frankfurt. Pero claro, se trataba de dos autores desesperanzados en lo que era el incipiente proceso industrial cultural, que tenía tierra fértil en los Estados Unidos. La comprensión de aquel proceso, en parte, llegaría también de la mano de un colega de Adorno y Horkheimer, Walter Benajamin al plantear su perspectiva en el clásico ensayo *La obra de arte en su época d reproductibilidad técnica*, de 1936.

En el libro *El Nuevo Cine Venezolano* el planteamiento era que “el cine solo puede funcionar como una empresa que elabora mercancías propias de la sociedad. El cine se convierte, dentro de la sociedad capitalista en industria cultural”.

En el texto *Economía de la cultura y de la creatividad* (2014), publicado en la revista *Contratexto*, de la Universidad de Lima; Carlos Guzmán deconstruye el significado e impacto de las industrias culturales en su vertiente más actual: las industrias culturales vistas como industrias creativas con un claro impacto en la economía de las sociedades en las que dichas dinámicas económicas, culturales y sociales proliferan.

“En la última década del siglo XX y principios del siglo XXI, se ha generado una creciente afirmación sobre la importancia que tienen las industrias culturales, creativas y de contenidos digitales como sectores emergentes clave del desarrollo cultural y económico de de las regiones o países”, escribe Guzmán en la introducción, quien además añade que dicha importancia se produce por “la contribución estratégica” del sector en el producto interno bruto (PIB) de cada país.

Entonces cualquier persona podría referirse al cine venezolano como un cine con una industria, si, claro está esa, esa persona se refiere a un oficio cinematográfico que emerge de una industria creativa, como lo define la UNESCO. En primer lugar hay una

producción de largometrajes en Venezuela, existe difusión de esos bienes y hablamos, además, de un contenido artístico y patrimonial de esas actividades, en este caso largometrajes. Entonces, ¿en dónde se presenta el dilema?

La respuesta está contenida en una pregunta: cuál es la concepción industrial que tienen en mente quienes forman parte del ámbito cinematográfico nacional, ahí radica gran parte del dilema que llamaremos industria o no del cine nacional.

Ser o no ser.

La cadena industrial

José Pisano es como un personaje que interpreta al abogado del diablo. Conoce aspectos de las diferentes etapas en la cadena de lo que se conoce como una industria cinematográfica, es decir, conoce los aspectos correspondientes a la exhibición y la distribución, que junto a la producción de largometrajes conforman el trinomio de una industria cinematográfica moderna.

En su oficina, en las instalaciones de la distribuidora Cinematográfica Blancica, no hay un solo cartel de una película venezolana. Todas son futuras producciones internacionales, la mayoría norteamericanas. Sin embargo, Blancica es una de las principales distribuidoras, históricamente, de películas nacionales. El nombre de la cinematográfica se repite en los registros que el CNAC mantiene de las producciones estrenadas desde 2005.

Como director general de la distribuidora y por su experiencia en el pasado al frente de la programación de los cines Paseo y el antiguo cine La Previsora, además de su paso por una de las grandes productoras norteamericanas, FOX; José Pisano posee esa visión que combina y abarca lo comercial y lo independiente en el cine.

“Competir contra el nivel de las películas de Hollywood es difícil, porque sabemos la cantidad de dinero que manejan a nivel de presupuesto en ese tipo de cine. Pero sí siento que en el cine venezolano, que adoleció de ciertas necesidades básicas o ciertos

elementos básicos, como una buena imagen y un buen sonido, y que hubo en periodo en el que no se lograban esos niveles mínimos, es algo que ha cambiado y los niveles son otros en el cine actual”, explica Pisano.

En la tesis *Y, ¿dónde se ve el cine documental en Venezuela?*, Andrea Hernández hace énfasis en los tres aspectos elementales de una industria cinematográfica: la producción, la distribución y la exhibición. “Estos constituyen la cadena productiva en el ámbito del cine, donde cada uno cuenta con diversos procesos de desarrollo que permiten lograr objetivos”.

Pisano explica que la distribución es el puente entre la producción de un largometraje y su exhibición. Estos tres elementos, en el caso venezolano—y quizá como en otros casos de cinematografías de la región—representan un reto al momento de vender, dar a conocer y difundir las historias de producción venezolana. “El gran reto del cine nacional es poder conseguir historias que conecten con el público”, dice Pisano y agrega que el potencial de una producción, a nivel económico, está fundamentado en la relevancia de la historia, si conecta o no; el género en el que se desenvuelve la producción, así como los niveles técnicos de producción y el desempeño del reparto con el que cuente la historia.

Hora Cero, hora del cine nacional

“Quisimos vender la película como si fuera una producción al estilo de Hollywood, que no pareciera una película venezolana y mantener esa intriga hasta el último momento”, dice Diego Velasco, director de la película *La Hora Cero* (2010) radicado en Los Ángeles, California, desde hace varios años, mientras relata cómo fue que nació esa idea, la de hacer una película de acción, como pocas hasta ese momento en el cine venezolano, y que pudiera atraer la mayor cantidad de espectadores a las salas de cine.

En el cartel de la película *La Hora Cero* se podía ver a un hombre musculoso, tatuado, armado y de mirada vidriosa; la fecha que indicaba el cartel, para el año de su estreno en las salas de los circuitos nacionales, era 10/10/10. Todo un plan estratégico de mercadeo que ha sido fundamental en la mayoría de las producciones nacionales durante la última década del cine venezolano.

Tanto el filme *La Hora Cero* como *Hermano*, ambas operas primas estrenadas en el año 2010, constituyen claros ejemplos de lo que es el trabajo que ese trinomio: producción, distribución y exhibición representa para el cine que imaginado y pensado durante los últimos años.

La Hora Cero, que tiene en su historial la cifra de casi un millón de espectadores que vieron la película el año de su estreno, 930.771 espectadores específicamente, mientras que *Hermano* con 381.014 espectadores fueron las dos películas más vistas ese año.

“Hermano nos calentó el terreno y eso fue algo sumamente positivo para la película”, recuerda Velasco.

“Uno de los problemas más interesantes y más deliciosos que nosotros teníamos cuando estrenamos *Hermano*—rememora Rasquin—era que estábamos cerca de otros estrenos de películas venezolanas, entonces era una preocupación interesante por el número de películas venezolanas en cartelera”. Para el cineasta caraqueño, quien considera que no hay, aún, una industria del cine venezolano, sino más bien una comunidad, la producción de cine, de más películas, es vital para poder conformar eso de lo que tanto se habla, sobre todo desde el CNAC, una industria.

“Yo creo que todavía no somos una industria. Para poder llamarnos industria tiene que sustentarse económicamente sola y ningún cine, aparte del cine de Hollywood puede sustentarse solo. Todas las cinematografías del mundo tienen que hacer un pequeño corral para proteger su cine”, argumenta Rasquin y en seguida explica, de forma elocuente y con un ejemplo, un escenario específico: el correspondiente a la obtención

de una fuente de inversión diferente a lo que puede ofrecer el CNAC, una situación que resume por qué, en su opinión, en Venezuela no existe una industria cinematográfica:

“Quién carajo va a invertir en una película, así como que bueno, ven acá que tengo un negocio para que pongas dinero. Eso sí está difícil. Se puede, pero es difícil”.

Una perspectiva desde la crítica

Para Pablo Gamba, periodista y crítico de cine con años de experiencia por su labor en la Cinemateca Nacional como programador, el asunto de si existe o no una industria del cine en Venezuela, es como un mito del que se habla cada cierto tiempo y que obliga a quien se hace esa pregunta o plantea ese cuestionamiento a responder qué es una industria.

“Hay una industria en el sentido de que se produce un cierto número de películas al año, eso es un hecho. Hablamos, además, de una industria que tiene sus propias características. Ahora, que no sea una industria como la norteamericana eso es otra cosa. Pero claro que hay una industria, ya desde los setenta y con una crisis en los noventa, cuando la producción se reduce. Que sea una industria que funcione de manera subdesarrollada es otra cosa, pero qué industria no lo es, salvo la norteamericana o la japonesa”.

La peripecia, así denominó Rodolfo Izaguirre los esfuerzos y el largo camino recorrido, al menos hasta la década de los años ochenta, por quienes se aventuraban a realizar un proyecto cinematográfico. “Triunfo Films, Venezuela Cinematográfica, Cóndor Films, la primera Ávila Films, Cinematográfica Venezolana Asociada y muchas empresas más, sin dejar de mencionar las numerosas cooperativas de actores y grupos independientes, participan de esta repetida y nunca feliz aventura del cine en Venezuela”, escribió Izaguirre en el libro *El Cine en Venezuela* como un repaso de lo que hasta entonces habían sido las compañías productoras con actividad en el país.

“Nosotros no tenemos un estudio, bueno, tenemos a la Villa del Cine, que es un estudio que está integrado a una distribuidora, que es Amazonia Films, y en ese sentido se puede hablar de una industria nacional, pero yo creo que es como una palabra fetiche, así como aquello de que nunca ha existido una industria del cine venezolano. Se hace un producto que es copiado, se comercializa, se exhibe, y ese producto entra en un mercado y genera dinero, eso es una industria, si no, qué es. Ahora, es necesario considerar ciertas características”, explica Gamba.

La relación económica entre una concepción meramente industrial y el cine es evidente, de ahí los disensos y dudas en cuanto a la clasificación de la actividad desarrollada en el país durante décadas, situación deconstruida, además, en el libro *El Nuevo Cine Venezolano*. “La propia estructura cinematográfica, como industria comercial y como expresión cultural, parte siempre del sistema cultural común”, escribieron Aguirre y Bisbal.

La estructura cinematográfica en Venezuela está inmersa en una dinámica nacional que está cada vez más lejos de parámetros de modernidad o posmodernidad, y en la que sí están inmersas otras cinematografías de la región. Esa situación constituye un elemento, que en algunos casos, genera dudas y por el que muchos quizá no consideren al cine venezolano como una industria.

Cruzar la frontera: un escenario industrial foráneo

Los grandes de la cinematografía de este lado del mundo, el sur, han tratado de mostrar su perspectiva cinematográfica y sus imaginarios visuales en muchas otras latitudes durante años y no hay duda, la orientación industrial del cine se ha extendido a lo largo de toda la región durante varias décadas.

Los gigantes de la llamada industria cinematográfica latinoamericana fueron—y siguen siéndolo en cierta medida—Brasil, Argentina y México. Pero la distribución del poderío cinematográfico de los gigantes tradicionales se ha ido diluyendo, y, como una metáfora

del planteamiento principal del libro de Moisés Naim, *El fin del Poder* (2013), la distribución del predominio en la región, cinematográficamente hablando, ahora cuenta con nuevos actores o, mejor dicho, viejos conocidos que han despuntado en los últimos años.

Cinematografías de países como Colombia y Chile, por mencionar solo dos en la región, han resurgido con un empuje que involucra factores económicos y políticos, como una legislación que apoya la producción, distribución y exhibición de cine en esos países.

El historial de los festivales clasificados como clase A dentro del ámbito cinematográfico mundial, como el Festival de Cannes, el de Venecia, el de Berlín, San Sebastián, y en menor medida los premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood, son una muestra, por lo menos en la última década, de esa condición de alternancias y presencias de cinematografías foráneas fuera de sus fronteras.

El caso de Argentina quizá sea el más notorio. Con una cifra de producción nacional que supera el centenar de títulos estrenados durante el año 2013, según el anuario del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales—166 específicamente—de producción propia o coproducción, y que representa 43% de la oferta total, indudablemente se está frente a un modelo industrial en el que cada elemento de la cadena: producción, distribución y exhibición está estrechamente engrando, como parte de un todo. Como una plataforma que permite el desarrollo del cine.

Un proceso, el argentino, que tiene en su historial siete nominaciones a los premios de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood—logrando en dos oportunidades, 1985 y 2009, el máximo galardón—, así como un palmarés considerable en otros festivales de clase A en todo el mundo.

“El modelo exitoso del desarrollo de una cinematografía nacional en América latina es el modelo argentino, el nuevo cine argentino. Un movimiento de cineastas que

coincidieron en universidades que impulsaron ese movimiento, cuando varias películas saltaron a la palestra, entonces tomaron lo mejor y siguieron la corriente, pero no porque se quisieran copiar, sino porque muchos tuvieron una formación similar; núcleos de la FUC (Universidad del Cine), por ejemplo, y la Enerc (Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica). El nuevo cine argentino nace con una portada de la revista *El Amante*, que decía lo malo y lo nuevo del cine argentino, o sea, una revista importante que reunió a un número de críticos relevantes para discutir la situación del cine”, explica Gamba quien se ha dedicado a seguir diversos procesos de desarrollo, a nivel cinematográfico, en la región y añade: “en Venezuela no hay algo que pueda impulsar el cine más allá y crezca confrontando visiones”.

Gamba se refiere a esta situación regional desde la perspectiva que le proporciona su labor en la Escuela Nacional de Cine de Caracas, una institución impulsada por el cineasta venezolano Rafael Marciano Tinoco y que apenas este año, 2015, graduará la primera promoción de próximos realizadores cinematográficos.

“En Venezuela tenemos la Escuela Nacional de Medios Audiovisuales (ENMA), en la ULA, pero hay una cosa increíble con la ENMA y es que ahí gradúan cortometrajistas y los cineastas de largometraje no son de ahí. Después solo viene gente de la escuela de La Habana y ahí tenemos un problema, no estamos formando gente. La labor de la Escuela de Cine Nacional apunta a eso, pero apenas está graduando su primera promoción”, explica Gamba.

La concepción industrial del cine no solo involucra números y cifras, sino que obliga a repensar la forma en la que se conciben proyectos cinematográficos a futuro, desde el aspecto más elemental de la cadena industrial hasta los componentes creativos, propios de una manifestación artística que deviene en una historia, un largometraje; imágenes que se proyectan en la oscuridad de una sala, pero que tienen detrás de sí un largo proceso no solo industrial, sino intelectual.

Con una producción de aproximadamente 150 películas, entre largometrajes de ficción y documentales—149 según datos del CNAC—entre los años 2005 y 2014, y con un número de producciones estrenadas en lo que va del año 2015 de 16 títulos, el proceso que desencadenó la reforma de la Ley de Cine en el año 2005 ha posibilitado el resurgir de diversos debates, entre ellos, el de la situación industrial de la actividad cinematográfica nacional.

“Al final el cine es parte de lo que es el sector industrial medio, esto está visto como una industria cultural menor, por lo menos en Venezuela, y por ahí siempre hay recortes. La lógica de las inversiones económicas en nuestros países, y en general, es atender las necesidades básicas. Lo ideal es que esto creciera, mucho más ahora con todas las conjunciones en cuanto a industrias creativas, algo que se va consolidando, y ya eso tiene que ver muy poco con el modelo viejo”, dice Jesús María Aguirre al referirse a las antiguas tendencias en la industria audiovisual y especialmente cinematográfica.

La evaluación de la industrialización o no del cine venezolano de los últimos diez años, como una era de cambios o tiempo de transiciones, supone diversas interpretaciones, de ahí los disensos. No es solo lo cualitativo, sino lo cuantitativo, y hay, también, una zona entre esas dos posturas; un punto que supone números, cifras, pero que también exige nuevos modelos conceptuales, nuevas formas de hacer cine y de responder ante un entorno cada vez más complicado desde una perspectiva estructural, desde la situación país.

Para algunos existe una industria desde lo pragmático; para otros simplemente se trata de algo inexistente aún. El cine nacional no escapa de las contradicciones que envuelven a la sociedad venezolana. Sin embargo, y como sugiere Sergio Monsalve, crítico de cine, en su columna titulada “Indignación y rebelión”, en el diario *El Nacional*: “La alternativa es regresar a la calle con los equipos mínimos e indispensables (...) por lo visto la generación de relevo entiende del asunto. Los chicos de ahora no se andan con complejos”.

El factor político-estatal en el cine Venezolano de los últimos años

Rodolfo Izaguirre lo dice y siempre lo repite: “Es un viaje que a veces es peligroso, no sabemos si vamos a regresar. Yo, por lo menos, nunca regresé, yo vivo ahí”. El crítico, comentarista y escritor, conocido como uno de “los come vidrio”, apodo que compartía con Rubén Monasterios, cuando de forma mordaz escribían acerca de cine y teatro respectivamente, durante la década de los años sesentas, habla de lo que representa ver una película y lo que representa el cine para él, admite que las pantallas de las salas de cine le hablan, o le hablaban porque ya no las frecuenta mucho, pero dice se comunican y son como pasadizos que lo conducen a una batalla en la galaxia o a ver María Antonieta decapitada, es la pantalla que muestra a María Félix como Doña Bárbara, es una visita para ver de frente al Homo neandertal; es un viaje del que todos regresan cuando en la pantalla solo hay negro, las luces se encienden, el viaje concluye y la realidad está afuera, esperando, pero Rodolfo Izaguirre nunca regresó; vive su propia película y a los ochenta años rememora y comenta el papel del Estado respecto al cine que se ha hecho en este país.

“El Estado venezolano a regañadientes aceptó a los cineastas cuando impusieron su Ley de Cine, no el gobierno, sino el Estado que hasta ayer, digamos, hasta Carlos Andrés Pérez, era como un Estado culturalmente decimonónico, instalado en el siglo XIX, y el Estado venezolano cree, o por lo menos creía, en lo que se conocía como las bellas artes y eso es un concepto del siglo XIV”.

Durante años, la condición de indefensión del cine nacional fue determinante para su poco desarrollo como una manifestación artística con una concepción de alcance masivo, industrial. Pero la historia le deparó otro destino al cine venezolano y luego de años de luchas y la aprobación de la Ley—en la década de los noventas—que regulara e incentivara la actividad de este sector, la actuación del Estado en los últimos diez años, con una reforma a la Ley en la trama histórica del cine nacional, ha sido distinta a la desarrollada en décadas pasadas, cuando las luchas de quienes conformaban el ámbito de la cinematografía venezolana parecían un sino definitivo.

“Hemos tenido muy mala suerte, los caudillos, que pueden ser civiles o militares, pero que al fin y al cabo son caudillos, juzgan y censuran el proceso cinematográfico, llamase quien se llame. En el pasado los socialdemócratas protegían la salud política del venezolano, los socialcristianos, la salud moral”.

Izaguirre hace referencia al periodo en que la película *La Batalla de Argel* (1966) fue prohibida por su contenido, específicamente por una secuencia en la que se muestra cómo se fabrica una bomba molotov; no sería esta la única vez en la que una película sería prohibida o censurada en el país; durante el gobierno de Rafael Caldera, en su primer periodo presidencial, el filme *El Último Tango París* (1972) fue prohibida. Izaguirre recuerda el hecho:

“Aristides Calvani, que era hombre de la Unesco en ese momento, vio la película en París y se escandalizó por aquella famosa escena de la mantequilla, en la que Marlon Brando le dice a María Schneider: metete esta iglesia por el culo, eso es lo que le dice y Calvani en aquel entonces, horrorizado, escribió desde allá para que la prohibieran. Prohíban esa película”.

Aunque son pocos los registros de largometrajes nacionales censurados, la polémica no ha estado ausente. La película *Manuel* (1980), del cineasta caraqueño Alfredo Anzola, transitó un camino con no pocos obstáculos debido a la historia que su filme revelaba: un conflicto vocacional de un sacerdote que se enamora. Durante los últimos años los casos polémicos de las películas *Secuestro Express* (2005) y *Azotes de Barrio* (2013), representan los episodios más tensos, por el contenido de ambos largometrajes, en la historia reciente del cine venezolano.

Pero si en décadas pasadas los obstáculos que se erigían desde factores políticos-estatales y se resumían en un escaso, casi inexistente, apoyo para la producción, distribución y exhibición de la producción nacional, con el decaimiento de la producción en los noventa como un antecedente; en la última década los obstáculos han sido, paradójicamente, los recursos económicos con los que llegaría a contar la volátil

industria del cine en Venezuela; recursos económicos que incrementarían la producción nacional.

There will be blood. Cine y petróleo

José Francisco Montero relata en el libro *Paul Thomas Anderson* (2011) cómo fue que el realizador norteamericano dio con una historia que a la postre transformaría en un largometraje.

La búsqueda que llevó a cabo el director norteamericano Paul Thomas Anderson (California, 1970) para realizar una de sus películas—*There will be blood o Petróleo Sangriento* (2007) —culminó cuando el cineasta se topó con la portada de la novela, *Oil!* (1927), del escritor estadounidense ganador del premio Pulitzer, Upton Sinclair (1878-1978). En la tapa del antiguo libro se puede ver, según una foto que está en la web, una tradicional torre petrolera entre unas pocas casas y una humareda que sirve como telón de fondo de aquel paisaje minimalista, y sobre ese paisaje la palabra *OIL!* Lo que sigue después es historia cinematográfica: la trama que adaptó el cineasta californiano es acerca de la ambición, el poder, la corrupción, mentiras y la fractura de las relaciones familiares y comunitarias, a partir del descubrimiento de un yacimiento de petróleo. Nada nuevo para una sociedad como la venezolana, un país que es sinónimo de una palabra: petrolero.

“El petróleo, siempre ha estado muy ligado al cine venezolano”, dice Carlos Oteyza, el mismo que llevó al cine producciones como *El Reventón I, II y III*, y también el mismo que dirigió el largometraje *El escándalo* (1987), producciones cinematográficas que mezclan la realidad, el documental y la ficción, y que son indispensables para comprender las relaciones que se originan en Venezuela a partir de esa sustancia viscosa, el petróleo.

Con el estilo narrativo propio de las producciones documentales que ha llevado a cabo, Carlos Oteyza explica la trama de fondo que el petróleo ha propiciado históricamente

para el cine venezolano y hace un recuento cronológico de tres momentos estelares para el cine nacional: la década de los años ochentas con Foncine (Fondo de Fomento Cinematográfico), la década de los noventas con la creación del CNAC, producto de la aprobación de la Ley de Cine y el año 2005 con la reforma de la Ley de Cine.

“Me gusta entender esas fechas y esos años con lo que está pasando en el país en esos momentos. Año 1981: todavía no ha llegado la devaluación del año 83, y con altos precios petroleros el Estado se permite, con más facilidad que en otra época, crear Foncine. Es un momento en el que recursos económicos y el cine recibe parte de eso”.

En la década de los años sesentas era algo impensable que el Estado destinara parte de los recursos que ingresaban a la nación, para el fomento y la producción de cine nacional. Al fragor de la lucha y las acciones del Estado para contener los alzamientos en las zonas del interior, Carupanazo, Portañazo y Barcelonazo, la prioridad de aquellos años era la estabilidad democrática de la nación y no la incipiente cinematografía nacional.

“En los años sesenta—refiere Oteyza— el Estado no tenía los recursos que a partir de los setentas y los ochentas, con el aumento del petróleo permite que una parte de su renta sea destinada a un sector cultural”.

Si el petróleo está detrás de la trama del cine nacional, directa o indirectamente, como en muchos otros sectores, el trabajo y empuje de los gremios que conforman el ámbito cinematográfico, ya desde los años sesentas con la asociación más antigua: la ANAC; esa relación de los gremios y su inclusión en la vida política de la sociedad, para conformar un movimiento que permitiera la aparición y protección del cine nacional es un correlato que va junto al desarrollo de la trama política y económica de la nación.

“El año 93 es interesante, porque es un periodo de crisis económica, precios del petróleo muy bajos, y así, con todos esos elementos, sale la Ley y se crea el CNAC. En medio de

una de las peores crisis económicas hubo una capacidad por parte del Estado venezolano para crear al CNAC”, dice Oteyza.

La antesala del siglo XXI, con una transformación producida por un panorama político inédito: la llegada del chavismo al poder en 1998, también produjo una renovación de las expectativas latentes en el ámbito cultural, el cine no escapó de esa situación y tras un período de luchas por la aprobación de la Ley y luego por el mejoramiento y aprobación de un articulado fundamental del instrumento legal, el año 2005 terminaría con la ejecución de la reforma a la Ley de Cine aprobada en el año 1993.

“Llegamos al 2005 y hay que entender que es un periodo en el que el proceso iniciado por Chávez está solido, hay recursos económicos y una industria petrolera que luego del año 2003 empieza a tomar vuelo y permite que una parte de esos ingresos del Estado pasen a Fonprocine (Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine). Creo que ahí hay un trabajo histórico de los cineastas y también hay una compresión política del Estado por la constancia del gremio”.

El resumen y el panorama que Carlos Oteyza describe culminan con un aspecto crucial para el cine venezolano, y para el cine en general, el dinero: la situación económica de la llamada industria venezolana del cine de los últimos años y la escenografía de una economía nacional que parece cada vez más, durante los últimos años, una película de ciencia de ficción de muy bajo presupuesto.

“Ahora no dependemos, y creo que eso es lo más importante de la reforma del año 2005, de un presupuesto del Estado, hay una liquidez y el fondo está ahí, si al Estado no le va bien en sus ingresos, Fonprocine está ahí y creo que eso es lo que ha permitido una producción continua”, puntualiza Oteyza.

Sin embargo, y como si se tratara de un documental del propio Oteyza, el panorama del financiamiento al cine nacional, luego de diez años de experiencia con la formula

Fonprocine, evidencia que hacer cine en el país sigue siendo, por la situación político económica de los últimos años, cuesta arriba.

De Foncine a Fonprocine, trama y detonante

El Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (Fonprocine) ha representado para la producción nacional de los últimos años—el cine que se ha hecho después de la reforma— la gallina de los huevos de oro, catalogado así por quienes conforman el ámbito cinematográfico nacional.

Como un calco de la situación que se presentó en la década de los ochentas, cuando se produjo un incremento en la producción de cine por el otorgamiento de créditos y subsidios por parte del Estado, en los últimos años, y prácticamente de forma sostenida, es a partir del 2005 cuando la producción nacional se incrementa y de cuatro largometrajes estrenados aquel año, según el registro del CNAC, se estrenarían 11 en el año 2006; la cartelera de cine venezolano mostraría el incremento de la producción cinematográfica años después, cuando la producción despuntaría de forma inédita en el periodo que va del 2008 al 2013.

Primer giro de la historia

En la época de Foncine la obligatoriedad de contribuir con el fomento del cine nacional era una acción voluntaria por parte de las empresas de exhibición y distribución. Se trataba de una asociación entre el Estado, el sector gremial y la empresa privada. Hablamos de los albores de la década de los años ochentas, Luis Herrera Campins está al frente de la presidencia de la república y los largometrajes considerados como verdaderas piezas de arte cinematográfico y de alta calidad técnica, podían obtener una subvención de hasta cien por ciento de la diferencia originada entre los costos de producción y los ingresos en taquilla.

“Entre 1984 y 1988 hubo de 11 a 16 estrenos venezolanos cada año, y el cambio que ocurrió también fue cualitativo”, escribe Pablo Gamba en el artículo de la revista *Encine*, titulado “Cine Venezolano: los años de Foncine”.

Avanzaban los años y la economía nacional poco a poco iba perdiendo el impulso que solo el petróleo puede darle a una tierra que solo produce petróleo. Del periodo de Foncine quedan verdaderos largometrajes de gran calidad y éxito, tanto dentro como fuera de Venezuela: *Oriana* (1986), *Macu* (1989), *La boda* (1982), *Jericó* (1991), *La casa de agua* (1983), *Pequeña revancha* (1986). Pero ese periodo no solo se conecta con el presente del cine venezolano pos reforma en las similitudes por las difíciles circunstancias económico-estructurales del país en varios momentos históricos, sino que además fue un momento de gran relevancia a nivel internacional, cuando esas mismas producciones, arriba mencionadas, lograron hacerse un espacio en festivales de relevancia, algo parecido a lo que ha sucedido con las producciones de la última década y particularmente de los últimos cinco años. Festivales como el de La Habana, el Festival de Berlín y Cannes.

“El cine nacional nunca había tenido ni ha vuelto a tener una presencia similar en festivales como esos”, según Gamba.

La llegada de los años noventas traería consigo la desaparición de Foncine, que resultó un proceso inviable luego de que la crisis económica se hiciera presente y deviniera en un proceso de devaluación y un control de cambio, el denominado *shock* económico, que también resultó ser un *shock* para Foncine, sellando así la desaparición del plan de financiamiento responsable de la era, considerada por muchos, como la mejor y más dorada del cine nacional.

Segundo giro de la historia

La trama del camino que va de Foncine a Fonprocine no fue escrita de manera placentera.

Bernardo Rotundo, presidente de la distribuidora Circuito Gran Cine, relata lo sucedido aquellos días de 2005, cuando formó parte de la comisión para la reforma:

“No eran discusiones amables, pero llegábamos a acuerdos y presentamos en el 2004 a la comisión de economía de la Asamblea Nacional, que la dirigía Freddy Lepage, quien recibió la reforma de ley y fue aprobada por unanimidad con la representación de todos los sectores políticos. Ahí los artículos más importantes, y los que defendimos a capa y espada, eran los relativos al financiamiento del cine nacional, porque siempre hay manos negras en las legislaciones y en las discusiones, en los debates legislativos”.

En su oficina, en las instalaciones de Gran Cine, Bernardo Rotundo tiene el cartel, enmarcado, de la película *The Last Temptation of Christ—La Última Tentación de Cristo—* (1988), del cineasta norteamericano Martin Scorsese. Como si fuera uno de los doce apóstoles, Rotundo defiende, en cualquier convocatoria, la posición del sector al que representa y al momento de hablar de política y cine, Rotundo no duda en ser, precisamente, rotundo en su posición.

“En Gran Cine estamos afiliados a la Confederación Internacional de Cines de Arte y Ensayo y en las convenciones a las que hemos asistido lo primero que resaltan es la necesidad de convencer a los políticos de que hay que diseñar políticas públicas. La contribución del sector privado, como un elemento de la ley, fue producto del diseño de una política pública y de la voluntad política”.

Voluntad política que propició la aprobación del articulado, impensable en el pasado, respecto a las fuentes de financiamiento del cine nacional, hecho que permitió que en la

Ley de la Cinematografía Nacional, en el Título V, referido a la promoción y el financiamiento de la industria del cine, se estableciera lo siguiente:

Artículo 36.- “A los fines de realizar las funciones de promoción, fomento, desarrollo y financiamiento al cine, se crea un fondo autónomo sin personalidad jurídica, denominado Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine que utilizara las siglas FONPROCINE, adscrito y administrado por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), con patrimonio separado, el cual estará constituido por los siguientes aportes:

1. Los beneficios netos que se obtengan de las operaciones que se realicen con la utilización de los recursos de del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), así como aquellos que se deriven del arrendamiento, inversión o enajenación de los bienes que constituyen su patrimonio.
2. Los aportes extraordinarios originados de la enajenación de los bienes que por cualquier titulo posea el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE).
3. Los aportes extraordinarios que le destine el sector público y privado en cualquier tiempo.
4. Los aportes que se deriven de las contribuciones especiales que se contemplan en el Título VIII—de las Tasas y Contribuciones— de esta Ley, las cuales serán enteradas y pagadas por los obligados a realizarlo, en la oportunidad que determine esta Ley y el Reglamento respectivo, en una cuenta del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), conforme con el procedimiento que se establezca.
5. Los ingresos que generen las actividades de promoción, desarrollo y financiamiento del cine.
6. Los aportes provenientes de la cooperación internacional”.

En la Ley también queda establecido, en el Parágrafo Único del artículo 40, que por lo menos 60% de los recursos del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine serán

destinados al financiamiento de creación, producción y coproducción de obras cinematográficas venezolanas. Así mismo, la duración de un largometraje nacional en cartelera debe ser, como mínimo, de dos semanas cine; las películas nacionales también deben ser estrenadas en las salas de cine del circuito comercial nacional, según lo establecido en la Ley.

El cine venezolano encontró así, en la aprobación de un marco legal y posteriormente con la reforma a ese marco, la fórmula que le había sido esquiva en los noventas: financiar las producciones nacionales de forma sostenida, sin depender de presupuestos discrecionales o argumentos políticos. Pero esa misma fórmula se ha convertido, transcurridos los años de la reforma a la ley, en un elemento para considerar debido a la situación económica de un país como Venezuela, en el que las cifras de la inflación son cada vez más altas. Paradójicamente, el financiamiento es bendición y también maleficio para el cine nacional.

Producción nacional, un plano general y un primer plano

“¿Cuánto cuesta una película?—se pregunta de forma retórica Marcel Rasquin—con la inflación como la tenemos, eso no dura tres meses; cómo calculas un presupuesto que tiene que pasar por un montón de aprobaciones para arrancar preproducción, que son como dos o tres meses, para luego tener un cierto número de semanas de rodaje, y de ahí a cuando arrancas a rodar y a desembolsar realmente, hay un desfase brutal por la inflación que nos afecta a todos”.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía tiene estipulado, como ente rector de la actividad cinematográfica nacional, un estimado acerca de los montos y costos de la producción nacional, es decir, el costo de un largometraje en Venezuela, en el que incluso se establece una categoría adicional para las operas primas. Sin embargo, en la página del CNAC no hay información alguna referida a los montos y costos de producción para el caso de un largometraje venezolano, tampoco en las unidades correspondientes de esa institución, como el área de financiamiento, registro

cinematográfico o fiscalización, ahí tampoco pueden dar luces al respecto. Las solicitudes hechas para este reportaje no fueron respondidas.

“Históricamente el costo de una película venezolana ha estado alrededor de los 300.000\$ y actualmente el único ente que puede financiar esos costos es el Estado a través del CNAC”, explica Carlos Oteyza.

La producción de cine en Venezuela constituye una situación con dos aristas. La primera, referida a un nivel macro, en el que las condiciones a nivel político y económico confluyen para propiciar un periodo de producción relativamente fructífero. La segunda arista, como contraparte, es la dimensión que está relacionada con la irrupción de equipos de producción detrás de cada película hecha en Venezuela en la última década, alternativas de producción que, inmersas en esa situación que denominamos como un nivel macro, configuran una constante búsqueda para poder llegar a la culminación de cada proyecto cinematográfico.

La economía, una película interminable de bajo presupuesto, un nivel macro

Francisco Monaldi es profesor visitante de la Cátedra Robert F. Kennedy en la Universidad de Harvard y es director del Centro de Energía del Instituto de Estudios Superiores de Administración (IESA). En el texto titulado “Chávez vs. Maduro: petróleo, popularidad y elecciones”, publicado en el portal *Prodavinci.com*, Monaldi explica, a propósito del petróleo y de la economía, que entre los años 2004 y 2013, el país fue parte de lo que se denominó “una década dorada” por el auge de los precios de los recursos naturales. Esa situación produjo un crecimiento significativo a nivel económico, hecho que influyó en el aumento, en más de 60%, del consumo per cápita.

Cuando a partir del 2006 se pone en marcha la reforma planteada un año antes, en el mes de octubre, el incremento de la producción nacional se haría visible de modo significativo durante los años posteriores; la evidencia de esa situación sería las cifras de producciones estrenadas correspondientes al periodo que va del año 2008 al año 2013, un total de 105 largometrajes, entre ficción y documental. Era una situación lógica. La

combinación de un panorama económico nacional favorable y el funcionamiento del articulado del marco legal, a favor del financiamiento del cine nacional, representó una situación inmejorable para la producción del cine nacional.

El incremento de la producción de largometrajes nacionales tuvo un ritmo de crecimiento basado en la génesis de lo planteado en los artículos 50, 51, 52, 53, 54, 55 y 56 de la Ley de Cine. Las contribuciones pagadas por quienes conforman la actividad económica de la exhibición de obras cinematográficas, y que fueron de 3% en el año 2005, 4% en el año 2006 y 5% en el 2007, provenientes del valor del boleto que cada espectador pagaba en las salas comerciales, han sido un elemento fundamental para el incremento de la producción de cine nacional presente en las carteleras de los circuitos comerciales.

Sin embargo, el cine, como industria cultural que está inmersa en la dinámica social, económica y política del país en el que como medio de comunicación y de expresión se desarrolla, también padece las consecuencias de los vaivenes económicos y de las crisis que surgen a nivel social o político.

“Es prácticamente imposible poder hacer cine con un panorama económico como el de Venezuela en la actualidad”, dice Diego Velasco mientras contrasta lo que fueron los parámetros de producción de su primer largometraje, *La Hora Cero* (2010), transcurridos cinco años de aquella experiencia en la que han variado muchos elementos a la hora de hacer cine en Venezuela, una variación que tiene como elemento principal los recursos financieros.

Limbo del financiamiento

Uno de los vacíos evidentes de la Ley de Cine Nacional y que muchos cineastas y autores lamentan, incluso se podría decir que todos, es el que plantea la posibilidad de exoneración de un porcentaje del pago tributario establecido en la ley correspondiente y que permitiría que los contribuyentes se transformaran en otra fuente de financiamiento distinta a la opción del CNAC.

En el artículo 59, Título IX, el instrumento legal de la cinematografía nacional establece: “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”, y más abajo, en el mismo artículo, queda establecido: “El reglamento de esta Ley establecerá los requisitos para la obtención del beneficio establecido en este artículo”.

Marcel Rasquin lo lamenta y, en medio de la conversación de cine nacional que desemboca indefectiblemente en el asunto económico, dice: “Ah, tiempo, perdón, hemos hablado de las ventajas de Fonprocine, pero hay una cosa que falta y que está en la Ley desde hace tiempo, y es la incorporación de fondos privados directos mediante una exoneración, y eso está en la ley pero ninguna película lo ha podido usar y estoy seguro que eso sería un incentivo muy grande para que la empresa privada pueda financiar cómoda y generosamente el cine nacional”.

Bernardo Rotundo reconoce que como representante del Circuito Gran Cine, que estuvo presente en las sesiones para la aprobación de la reforma a la ley en el año 2005, no participó con la intensidad necesaria en el proceso de redacción del reglamento, del cual forma parte el sufrido artículo 59. “Lamentamos enormemente que ese 25%, que se logró aprobar y que está en la Ley, no se haya podido implementar, y no está ocurriendo porque no se aprobó el reglamento. Eso está en una de las instancias del Ejecutivo, porque el reglamento se aprueba en un consejo de ministros y no en la Asamblea Nacional, es parte del Ejecutivo”.

Carlos Oteyza ofrece otra lectura de la no implementación de ese artículo contenido en el reglamento de la Ley. “Uno podría aplicar un poco de malicia y pensar: ¿le conviene al Estado que otros actores económicos puedan financiar al cine? directa o indirectamente, lo ha logrado el Estado venezolano es que a través de Fonprocine, que si bien quienes pagan a Fonprocine es buena parte del sector privado, el control, a la hora de los votos, la mayor parte la tiene el Estado. Por lo tanto, no es peligroso pensar si al

Estado le conviene que otros entes que estuviesen financiando o promocionando el cine, precisamente porque hoy en día el único ente que se permite financiar este cine es el Estado, a través de este fondo y las consecuencias, de querer o no querer hacerlo, están a la vista”.

La situación de los últimos años, a nivel económico, ha planteado diversos retos para la producción nacional de cine. A pesar de las fuentes de financiamiento que confluyen en Fonprociné, los modelos de producción exitosa que han tenido repercusión fuera de las fronteras, son modelos de producción pensados como coproducciones, la mayoría, formulas que han permitido solventar y enfrentar las deficiencias de un modelo como el venezolano, con sus virtudes y sus desventajas, aunque ha habido excepciones.

Carlito's way

No tiene ninguna relación con la película del cineasta norteamericano Brian de Palma, del año 1993, con la actuación estelar de Al Pacino. Es la descripción de un estilo, a la manera de Carlos Malavé o *Carlito's way*.

Los espectadores de cine venezolano ya habían visto la película *Azotes de Barrio* (2013) mucho tiempo antes de que llegara a las salas de cine o al menos ya habían escuchado hablar de ella. El codirector de la película que se estrenaría en el año 2013, Jackson Gutiérrez, había grabado las primeras imágenes de la trama—en la que además actuaba—que se desarrolla en uno de los barrios de la capital sin ninguna aspiración cinematográfica masiva. Lo hizo en video y fue distribuida por canales poco regulares para una producción audiovisual, valiéndose, en algunos casos, de la piratería y de la web. Era, lo que pudiera ser denominado en tiempos actuales, una especie de video viral en zonas populares. Esa popularidad y resonancia que originó aquel video, se transformó a medida que transcurría el tiempo en una aspiración cinematográfica mucho más seria, que devino en una propuesta capaz de llegar a las salas de cine del país. La persona encargada de escuchar aquella propuesta con aspiraciones mucho más objetivas sería Carlos Malavé.

Como pocos cineastas venezolanos, Malavé ha adoptado un modelo de producción en sus películas conocido popularmente como cine guerrilla y cuando Jackson Gutiérrez le planteo el deseo de querer llevar a la gran pantalla la historia que había grabado en video, a un bajo costo, años antes del 2013, Malvé no dudó en considerar aquella propuesta y pensar en un modelo de producción acorde a esa idea y que se ajustara a su forma de trabajo. “Cuando Jackson Gutiérrez me planteó la idea de hacer la película, pero esta vez para cine, tuve que pensar en qué tipo de modelo producción se le podía aplicar a una película como esa, para que no perdiera ese elemento característico de la primera producción de Jackson. Entonces me dije que lo mejor era hacerlo como cine guerrilla: cámara fotográfica, poca gente, pocas locaciones, sin luces y mantener así la idea de la primera película, adaptando todo eso con un esquema mejorado para el cine”, explica Malavé y añade que lo que se inscribe en una propuesta de producción cinematográfica distinta, como lo que representa, no solo su trabajo en *Azotes de Barrio*, sino su obra en general, tiene muy poca acogida entre la crítica cinematográfica del país.

“Lo curioso que pasa en Venezuela y no pasa en otros países es que lo que aquí se ve como el hándicap de la película, en otros sitios del mundo lo ven como una propuesta de dirección y de producción de las películas”.

Malavé explica la situación desde su experiencia, no solo como cineasta que confronta la realidad diaria de un país como Venezuela, sino como productor en países como Colombia y República Dominicana. “En la crítica y también en el periodismo se ha creído, conociendo la realidad de nuestro país, que nosotros tenemos las mismas herramientas y elementos que tienen en España, en Norteamérica o incluso en Colombia para contar una historia. Nosotros no tenemos esas herramientas, es mentira. Con una película del CNAC nunca vamos a tener las herramientas que tiene un colombiano para hacer una película, porque tenemos un control de cambio que nos asfixia”.

Producto final: una obra audiovisual

“Siempre me ha gustado tener el control de la situación”, dice Rodolfo Cova y rememora una de las escenas de la película *La Hora Cero* (2010), en la que era necesario que un helicóptero sobrevolara en la casa que fungía de clínica en la trama. Cova, como productor de aquel largometraje, llevaba toda la tensión previa de aquella escena. Bajo su responsabilidad estaba el cuidado de aquella casa, para tratar de que los daños a la estructura fueran mínimos. “Los personajes tenían que subir y se escapaban, y buena parte del día el helicóptero estaba encima, con el ruido y las vibraciones que eso generaría en la casa, que no estaba diseñada para ser un helipuerto, así que toda la semana previa mantuve el estrés de solo pensar en los daños a esa casa. Llegó el día de la escena y mientras trabajábamos en otra toma, escucho que se acerca el helicóptero, salgo y en el set de filmación había un pozo, me caí y me saqué el codo; me llevaron a una clínica y me perdí la escena. El hecho es que pasé semanas estresado por lo que iba a pasar ese día, porque tenía que estar pendiente de todo y del control de la situación y terminé en una clínica”.

Rodolfo Cova ha sido el productor de varios largometrajes nacionales exitosos, tanto en Venezuela como en el exterior. Es socio fundador de la productora audiovisual Factor RH, un proyecto nacional en conjunto con el cineasta venezolano Hernán Jabes, y que ha sido la productora responsable de largometrajes como *Azul y no tan Rosa*, *Puras Joyitas*, *Secuestro Express*, *Piedra, Papel o Tijera*, *Secreto de Confesión*, *La Hora Cero*, *Taita Boves*, entre otras.

En años anteriores, el trabajo del productor recaía en la figura del director, lo que hacía que en muchas ocasiones la conformación de equipos de trabajo y de producción resultara una empresa difícil. En la última década la labor de los equipos de producción ha sido una característica detrás de proyectos cinematográficos que han marcado la diferencia en el cine nacional. Desde el pragmatismo de su rol como productor, Cova explica qué es lo que ha hecho la diferencia en los proyectos en los que ha participado.

“Es asunto de lectura y de gusto por el proyecto, de ver que tiene con qué. Pero el éxito es relativo, una película es exitosa por qué, ¿porque gana muchos premios?, ¿porque le gustó al público, a la crítica? Hay que saber qué películas quieres hacer y eso depende de tu intención. Si te planteas un camino y la película recorre ese camino, entonces es exitosa. Hemos hecho películas como *Azul y no tan Rosa* y uno supone que es exitosa porque ganó un Goya, pero también hemos hecho una película como *Secreto de Confesión*, de un alto nivel técnico y estético”.

Cova confiesa que no le gusta el oficio de la dirección, aunque reconoce que existen aspectos de la producción que requieren de una lectura propia de un creador. “En la producción uno también tiene algo de realizador, porque hay una serie de elementos estéticos que van con los números y tienes que saber analizar y saber qué película estás haciendo. Creo que hace falta mucho más productores y que la sinergia entre productor y director sea mucho más frecuente, para que el proceso de llevar a cabo un largometraje sea menos traumático”.

Desde sus inicios en el mundo audiovisual en la década de los años noventa, cuando produjo una docena de cortometrajes, la producción ha sido el área que ha podido acoplar con su personalidad. “Como director entraría en pánico con solo pensar que al otro día voy a filmar y supuestamente hay alguien que tiene todo listo. Yo no podría. Por eso yo necesito tener la conciencia de que está todo listo”.

El trabajo que Rodolfo Cova ha desarrollado en los últimos años como productor de largometrajes, ha estado ligado a las ideas y a los proyectos de varios directores de la nueva camada de cineastas venezolanos, de hecho, recuerda que la película que le ha dado más trabajo en cuanto a producción, fue su primera película como productor, la opera prima de Jontahan Jakuwobic, *Secuestro Express* (2005).

Esa relación con una generación más joven que aquella con lo que le tocó comenzar, en los años noventa, le ha dado una perspectiva de la que es posible conocer algunas dimensiones de una característica del cine de la última década en Venezuela: la

confluencia de generaciones que hacen películas en la actualidad y el vínculo o la influencia de las generaciones más jóvenes, respecto al cine nacional de décadas pasadas.

“Generalmente cuando me han presentado un proyecto nunca han hecho una referencia a Román Chlabaud, por ejemplo. Me dicen que quieren hacer una película y me traen *Seven* o una de los hermanos Dardenne. Pero siempre a la hora de sentarte a ver material y poder analizar ese material, en algún momento vas a hacer esa conexión con algo que es mucho más cercano a ti respecto a lo que tú quieres lograr”.

En las instalaciones de la productora Factor Rh, como en cualquier productora de cine, se pueden observar los carteles de las películas que forman parte del historial de trabajo y de creación. Por eso, ahí están los carteles de largometrajes como de *La Hora Cero*, *Piedra, Papel o Tijera*, *Puras Joyitas*, *Azul y no tan Rosa* y *Secuestro Express*. En su oficina, cerca del escritorio, Cova tiene una pequeña réplica del Goya obtenido por la película *Azul y no tan Rosa*. Desde ahí habla del momento actual del cine nacional.

“Creo que estamos en un momento terrible para la cinematografía, pero por la situación en la que está la industria en general, cada vez es más difícil conseguir equipos, cámaras, micrófonos; el parque industrial está bastante afectado y la gente se está yendo con sus equipos, porque no hay trabajo. Quizá ya no estemos haciendo cuatro o cinco películas al año como antes, pero aun estamos trabajando, sigo siendo optimista, seguimos aquí, a pesar de que ha bajado la producción; mi trabajo es producir, culminar una obra audio visual y como en toda crisis siempre sale lo mejor de cada quien”.

¿Algo bueno pasa en el CNAC?

Carteles de películas nacionales en cada estación de metro, miradas que los tropiezan, publicidad en salas de cine y televisión. El lema parece ser vamos a ver cine venezolano. En la calle se escucha: “¿te acuerdas, como en la escena del perrocalientero de *Papita, Maní, Tostón?*” Las pasiones de nuestra idiosincrasia, de nuestra realidad, ahora en la pantalla grande y la sala oscura. Asistencia considerable en proyecciones de películas nacionales, no en todas, pero el público no se muestra ajeno de forma rotunda. “Ahora en las fiestas se habla de cine venezolano, te preguntan por la última película”, dice Marcel Rasquin. A veces lo venezolano es lo desconocido. Pero pasan los días, el tiempo, y la crisis se hace más evidente, crisis política, económica, social. Titulares de la prensa en los que se lee: Venezuela con la inflación más alta de la región. Se ve y se resiente en cada bolsillo. De pronto, ya no es tan usual ir al cine varias veces a la semana, quizá una y es mucho, un lujo. Lunes popular. ¿Todavía existe? Salas como desiertos nocturnos. Películas con sus dos semanas respectivas en cartelera y adiós. “Dos años para preparar la película, tres meses para rodarla, una hora para proyectarla, dos minutos para olvidarla, esa es la vida de la película”, dice Rodolfo Izaguirre. De repente, ya no basta con la Concha de Oro o un Goya, tampoco el premio de Moscú o de la Habana. El público nacional es el público nacional.

Sergio Monsalve es parte de la nueva y escasa crítica cinematográfica en Venezuela y ha planteado, desde la tribuna de la comunicación impresa y digital, diversas reflexiones que tienen que ver con la situación del cine nacional de los últimos años en varias dimensiones, una de ellas es la relacionada con la tendencia del cine venezolano a disminuir en cuanto a convocatoria y producción. “Hay que tomar alguna medida con respecto a la exhibición y distribución de cine nacional, porque llegó un momento, un tope, en el que las películas estaban funcionando, las películas venezolanas estaban alcanzando unas cifras interesantes; pero con la crisis económica a partir del 2014 eso empezó a cambiar. Por un lado, no sé si las películas ya no tienen el atractivo de años anteriores o si el público empezó a establecer prioridades en momentos de crisis como este”.

La cinematografía venezolana de la última década asemeja una montaña rusa, subiría y bajaría. “¡Madre mía, qué subidón!”, diría el cineasta venezolano Miguel Ferrari al momento de subir al escenario, en la edición de los premios Goya de 2014, a recibir al conocido Cabezón, el ansiado busto de Goya, por la Mejor Película Iberoamericana.

Para algunos está aún arriba, para otros está comenzando el descenso, entonces se mira al CNAC, ¿algo bueno está pasando?

Historia de un anhelo

Creado en el 1993, el CNAC resume una parte de las luchas de los cineastas por hacerse visibles, por “permitirle al país poder hacer cine”, dice Rasquin. El CNAC es el resultado de un proceso y esfuerzo “sostenidos y constantes de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos”, añade Diego Rísquez.

Desde el poder que se institucionaliza—antes desde el Ministerio de Fomento, hoy desde el Ministerio del Poder Popular para la Cultura—aun las luchas y logros de los cineastas son poco visibles. “Fue creado por el Estado venezolano según disposiciones de la Ley de la Cinematografía Nacional”, se lee respecto al CNAC en la página del ente que regula a plenitud la actividad cinematográfica del país.

Comienza una película nacional y ahí está, el emblema del CNAC que se funde en la pintadera Panare del Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Cada vez que se proyecta una película nacional en una sala de cine, en cualquier ciudad del país, es un logro del CNAC, aun más, de los cineastas que promovieron su creación en los albores de décadas pasadas. Cada generación reinauguró su propia lucha. ¿Cuál será la lucha de esta? Con una legislación aprobada y una segunda reforma en puertas. ¿El componente crítico? ¿La búsqueda estética?

Con el anhelo de sentar la voluntad política que reconociera la importancia del cine en la sociedad, el Estado acató la actitud de los cineastas y autores en las décadas de efervescencia política y social a nivel nacional, varias décadas, primero en los sesenta y después en los noventa. Boicots, intereses encubiertos y debates encendidos, pero la actitud, la historia de una actitud, como escribiera Monsiváis, historia de una posición, la de los cineastas frente a lo político. Frente a lo que importaba. Una plataforma que facilitara hacer cine.

“Soñábamos que íbamos a tener una ley y la tenemos. Que esa ley iba a tener un organismo cinematográfico serio, profesional y en una buena medida lo tenemos. También soñábamos que ese organismo se iba a financiar a partir de las contribuciones de los que se benefician del cine comercial y de la televisión comercial y eso también lo tenemos. Tenemos un instituto que tiene un alto presupuesto para hacer cine y se está haciendo una cantidad considerable de películas. Ahora, ¿en qué no corresponde a lo que nosotros soñábamos todo el presente? en que no esperábamos que cuando todas esas cosas fructificaran—que fructificaron antes de estos 15 años—Venezuela iba estar viviendo la situación actual”, explica Thaleman Urgelles, quien de forma crítica y desde su particular visión, como cineasta y como ex presidente de la ANAC, hace un recuento de los anhelos de los cineastas de la vieja escuela y de la situación del cine del presente.

El silencio oficial, un bajo perfil en dos tiempos

La carta para la solicitud de la entrevista fue entregada y sellada (ver anexo), como un acuse de recibo. La burocracia siempre es algo serio.

—Puedes verificar cómo va la solicitud llamando al número directo de Presidencia—dice amablemente la secretaria de la sede del CNAC, en Caracas, y procede a decirme el número telefónico correspondiente. Amablemente.

Pasan los días. Las semanas. Los meses.

La carta nunca fue respondida. Muchos menos los correos enviados a la dirección de correo electrónico del presidente del CNAC, Juan Carlos Lossada.

No acostumbra a dar muchas entrevistas, aunque tiene tiempo para informar, mediante su cuenta de Twitter, acerca de alguna información relevante para el ámbito cinematográfico nacional o acerca de la actividad regional. No se expone a los medios como otros funcionarios del gobierno. Con un bajo perfil, Juan Carlos Lossada sabe que representa a una institución que ha defendido el carácter autónomo y la independencia desde sus orígenes, de ahí, quizá, la cautela.

“Cada día el CNAC se transforma en una caja negra de la que tenemos escaso conocimiento”, dice Thaelman Urgelles.

—Lo que pasa es que aquí no están dando entrevistas— dice, al otro lado del teléfono, la asistente de Juan Carlos Lossada.

Desde su creación como ente rector de toda la actividad cinematográfica del país, el cargo de la presidencia del CNAC “es de libre nombramiento y remoción del Presidente de la República”, tal como lo indica el artículo 13 de la Ley de Cine. Las funciones que ejerce el Presidente del CNAC, son: la representación legal del ente (CNAC), la convocatoria de reuniones del Consejo Nacional Administrativo, del Comité Ejecutivo del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine; la administración del personal, así como el nombramiento y remoción, la presentación del Plan Operativo Interno y el Presupuesto Anual de ingresos y gastos; la atención diaria de la institución conforme a la normativa; la presentación al Consejo Nacional Administrativo del CNAC el anteproyecto del Plan de Cinematografía y la adopción de las alternativas más convenientes para su ejecución; la aplicación de sanciones establecidas en la Ley, así como las funciones que asigne el instrumento legal correspondiente.

Juan Carlos Lossada es el presidente del CNAC desde el año 2011. Lossada, quien también ocupara la presidencia de la distribuidora estatal Amazonia Films, adscrita junto con la Villa del Cine al Ministerio de Comunicación, ha estado al frente del CNAC en medio de una década de escenarios inéditos para el cine nacional, o al menos poco usuales para una cinematografía como la venezolana durante los últimos veinte años. Un periodo signado, en una de sus dimensiones, por el desempeño de autores y cineastas nacionales, principalmente a nivel internacional; la acogida del público espectador y los niveles de convocatoria de los últimos años—poco más de 3 millones y medio de espectadores en el 2014—y el abanico de géneros que terminó de abrirse en el cine nacional del último lustro. Sin embargo, y en otra dimensión, la gestión de Lossada al frente del CNAC ha estado permeada por un proceso mucho más grande que las políticas cinematográficas del país: las políticas gubernamentales del proceso que iniciara el ex presidente Hugo Chávez Frías.

A partir del año 2005, con la creación del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, el Ejecutivo puso en marcha toda una plataforma institucional que se encargaría de darle dirección—la dirección propuesta desde el poder—a cada elemento del área cultural del país, el cine estaba contemplado dentro de aquella plataforma y Juan Carlos Lossada formaba parte de la coordinación para el funcionamiento de aquel diseño institucional: Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales del Poder Popular para la Cultura.

“Aquí se atropelló al teatro, se atropelló a la música, a la pintura. Entonces el CNAC era como una suerte de isla y el cine había escapado un poco de eso”, dice Thaelman Urgelles.

Durante el 2014 los cineastas y autores activaron las alarmas dentro del CNAC ante las presuntas pretensiones del Ministerio de Comunicación para que la institución pasara del Ministerio de Cultura al de Comunicación, como sucedió con La Villa del Cine y la distribuidora cinematográfica Amazonia Films, mediante decreto presidencial 791 publicado en la Gaceta Oficial 40357. Pero solo fue una alarma, más ruido que un hecho

verídico, a pesar del silencio de parte de quienes conforman la administración y desarrollo del ente.

“Me parece que la administración del CNAC es una administración profesional. Yo le tengo un gran aprecio a Juan Carlos Lossada y me parece que de todos los funcionarios que tiene este gobierno es el mejor, de lejos. Competente, profesional, un buen hombre, pero yo creo que ha tenido que ceder ante las enormes presiones que recibe del Ministerio de Cultura, para alinear el CNAC hacia el conjunto de políticas culturales en las cuales ya derrotaron a los pintores, músicos, teatreros; y nosotros hemos resistido porque tenemos una ley”, admite Urgelles.

Desde el año 2005, cuando se reformó la Ley de Cine aprobada en la década de los noventa, la relación entre los gremios que componen el Consejo Nacional Administrativo no ha escapado a la tensión, e incluso polarización, que ha invadido otros ámbitos de lo social, económico, político y, por supuesto, lo cultural; esto a pesar de que distintos cineastas, de diversas tendencias políticas, reconocen que el cine y la búsqueda de las mejores condiciones para la creación cinematográfica es lo que realmente crea un lazo unitario entre las partes.

Lo político y lo cinematográfico: el CNAC en el centro

El Consejo Nacional Administrativo del CNAC, el órgano más relevante y de mayor categoría del ente, lo constituye el Presidente del CNAC—quien también lo preside—, un representante del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, uno del Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información; un representante del Ministerio del Poder Popular para la Educación, uno del Ministerio del Poder Popular para las Industrias Ligeras y Comercio; un representante de la Comisión Nacional de Telecomunicaciones (Conatel), uno de la Fundación Cinemateca Nacional, un representante de la Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes (Caveprol), uno de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), de la Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas (AVEP); un representante del comité

organizado de espectadores y un representante de las universidades que tengan escuelas de arte, cine, comunicación social o afines. De esa forma y por mandato legal, el CNAC mantiene una pluralidad necesaria y luchada durante muchos años.

Oscar Lucien ha estado alejado de la actividad cinematográfica durante la última década. Ha relegado el oficio de la creación cinematográfica a un segundo plano, mientras se dedica al análisis de los medios y la comunicación del contexto venezolano desde una perspectiva crítica. Sin embargo, expresa su perspectiva acerca del presente de la cinematografía nacional, específicamente del CNAC.

“Algo de eso ha prevalecido en una institución como el CNAC—dice mientras rememora las luchas pasadas—que, tomando en cuenta todo lo que representa el contexto de un gobierno que pretende ocupar todos los espacios, la institución mantiene la presencia de sectores de la producción, la distribución, la exhibición y permite que esa relación fluya”.

Thaelman Urgelles terminó su película *Los pájaros se van con la muerte* (2013) en dos décadas. Comenzó a hacer el largometraje, una adaptación de la pieza teatral de Edilio Peña, en la década de los noventa y por cuestiones de financiamiento tuvo que posponerlo hasta el 2012, año en el que pudo solventar las trabas económicas y así terminar la película. Presidió la ANAC y conoce desde adentro cómo han sido los procesos dentro del CNAC en distintos momentos de la historia veinteañera de la institución.

“Esa mitad del sector privado—explica Urguelles respecto a los procesos internos del CNAC—, que es el que pone la plata, ya no pesa. No es mitad, porque el gobierno tiene ahí la mitad más uno, por lo menos en el Comité Ejecutivo, que es el que se reúne semanalmente, y ahí el presidente tiene voto doble, es decir, la mitad más dos. El gobierno vota en bloque, mientras que los sectores privados votan según su visión, a veces nos ponemos de acuerdo en ciertas cosas, pero otras veces no. y si el gobierno no tiene la mayoría, no vota, no se presenta”.

El Comité Ejecutivo es la instancia del CNAC que se encarga de ejecutar las políticas y decisiones del Consejo Nacional Administrativo, ahí se establecen las pautas y lineamientos de las políticas cinematográficas, es, también, la instancia en la que se evalúan los proyectos cinematográficos que el ente considera relevantes y con las condiciones necesarias para llevarse a cabo. En el Corte de Evaluación de Proyectos Cinematográficos del 2013, de 39 propuestas inscritas en el Sistema Automatizado de Proyectos Cinematográficos (Sapcine), 11 fueron elegidos y solo dos fueron seleccionados para su desarrollo. La Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos la integraron 14 integrantes, entre guionistas, productores y directores venezolanos, así como analistas y críticos internacionales.

Solviegh Hoogsteijn lamenta que la incipiente convocatoria para discutir la segunda reforma a la Ley de Cine, en curso desde comienzos de 2015, no tenga un carácter más amplio que la incluya, a pesar de representar un gremio de relevancia creciente en los últimos años: el de la difusión de cine de arte y ensayo. No obstante, Hoogsteijn, quien también fuera representante de la ANAC en los noventa, conoce los procesos que se llevan a cabo en el CNAC al momento de escoger un proyecto cinematográfico para su realización, por eso explica su perspectiva y su visión de forma clara.

“Si no se producen más películas no es porque se está favoreciendo ideológicamente a la gente que está alineada con el gobierno, no. Para eso está la Villa del Cine. En el CNAC se sigue decidiendo democráticamente, con representación de los autores, de los productores, de los distribuidores, de los exhibidores, del Estado, en fin, de una cantidad de gente; y si un proyecto no pasa, es porque no tiene calidad, porque se sabe que eso no va a atraer nadie. El CNAC no puede estar apostando a la pérdida solamente por satisfacer el ego de una persona”.

La Comisión de Estudios de Proyectos Cinematográficos que anunció los resultados de la última convocatoria, correspondiente a los proyectos inscritos en el 2013 para ser llevados a cabo en el 2014, estuvo conformada—según información del CNAC— por Joaquín Cortes (cineasta), Alejandra Laprea (cineasta), Miguel Ferrari (actor y cineasta),

Armando Coll (guionista), Liz Mago (productora), Caupolicán Ovalles (cineasta), Hernán Jabes (cineasta), Geyka Urdaneta (cineasta), Jorge Solé (productor y director); así como la participación de la cineasta Ana Maria Garcia (Puerto Rico), el crítico e historiador de cine y director del Festival de Cine de Amiens, Jean Pierre García (Francia) y la escritora y analista de guiones Tanya Valette (República Dominicana).

“El CNAC se ufana con una cantidad de películas que se están estrenando, muchas de las cuales se financiaron hace cinco o seis años y muchas de las cuales son independientes, se están haciendo al margen del CNAC porque la comisión que el CNAC tiene para aprobar películas, aprueba tres o cuatro películas al año nada más. Las condiciones para acceder a esa comisión son muy complejas y la comisión aprueba cada vez menos proyectos”, dice Thaelman Urgelles

El proceso que el CNAC lleva a cabo una vez que un largometraje, cortometraje o documental, resulta seleccionado y declarado como “elegible” por la Comisión de Estudio de Proyectos Cinematográficos, no es sencillo. Los autores de los proyectos seleccionados tienen un lapso de noventa días continuos, a partir de la notificación hecha por el CNAC, para actualizar los recaudos exigidos por la institución. Dos de esos requisitos son: primero, que el autor obtenga el aval de una productora; segundo, un contrato con una distribuidora. De ese modo, tanto la productora como la distribuidora, le permiten al proyecto, en principio, la viabilidad que el CNAC exige. Pero, ¿qué pasa con los independientes?

“En el caso de los cortometrajistas, por ejemplo, les cuesta muchísimo meter un proyecto, porque necesitan el aval de una compañía productora, con lo cual el autor pierde ya, porque la compañía le dice: bueno, te doy el aval pero si te aprueban esa plata, el cortometraje es de los dos. Entonces el autor pierda la propiedad del cortometraje”, explica Urguelles.

Un modelo incompatible

La película *Pipí Mil, Pupú Dos Lucas* (2014) es un largometraje independiente. Dirigida por los hermanos Bencomo—Enrique y Fernando—la propuesta nació de las ganas de cinco personas por hacer una película, cinco amigos y una cámara. Luego de haber estrenado y exhibido el largometraje en distintas salas del país, con el apoyo del CNAC, Enrique Bencomo relató cómo fue su experiencia luego de haber logrado culminar su largometraje con el impulso final que solo el CNAC podía prestarles. En su página web, www.enriquerodben.com, Bencomo hace un recuento detallado de cómo fue el proceso mediante el cual logró el apoyo del CNAC. Un testimonio, si se quiere, en el que los agradecimientos estuvieron ausentes.

Bencomo explica detalladamente por qué las películas independientes y lo que él denomina el modelo del CNAC no son compatibles. “Hay una gran traba para cineastas independientes—escribió Bencomo—. En su mayoría trabajan con financiamiento completo o parcial de una película, y si hiciste una producción independiente, el CNAC te ayuda a pagar gastos de finalización como copias 35mm, mezcla 5.1, y publicidad, pero importante, las películas independientes y el modelo de financiamiento del CNAC no son compatibles”.

El codirector de *Pipí Mil, Pupú Dos Lucas* explica que solo contaban con 1000\$ para hacer la película. Lograron un contrato con la distribuidora Cines Unidos y el CNAC, por mandato legal, procedió a prestarle la ayuda necesaria para financiar la etapa final que el largometraje requería para que se pudiera estrenar y exhibir. Esa ayuda incluía: negativo de 35mm, siete copias de 35mm, 1 DCP (para proyección digital), mezcla 5.1; licencia Dolby, corrección de color y publicidad impresa, como lo explica Bencomo en su página.

“Una vez que me comentaron que el CNAC podía pagar todo, pensé que también sería ideal arreglar un poco la imagen de la película, agregando a los gastos una Corrección de Color en el estudio Produrama, bien inocente yo, ni sabía lo que estaba pasando, resulta

que el total de los gastos estaba cerca de 1.000.000 BsF (sí, 6 ceros, el equivalente en la época a 12 mil dólares)”, escribió Bencomo en su detallado relato.

Añadió que, una vez que la película cumplió el tiempo estimado y contemplado en la cartelera nacional—y estipulado en la Ley—fue informado de parte del CNC acerca de la necesidad de elaborar un presupuesto, algo que calificó de “incoherente”, pues no había presupuesto alguno. Sin embargo, Bencomo explica que procedieron a elaborar dicho presupuesto, ya que según la información que el CNC le manifestó, se trataría de un presupuesto simbólico.

“Así que hice un presupuesto sencillo que tenía un total de 100.000 BsF, diez veces menos de lo que en realidad fue el gasto de la película”, escribió Bencomo.

“El golpe”, como lo calificó Bencomo, llegó al momento de firmar el contrato respectivo con el CNC. “Resulta ser que ese presupuesto simbólico y el monto pagado por el CNC se restan y si el CNC pagó 1.000.000 BsF y yo pagué 100.000 BsF resulta ser que le debo al CNC 900.000 BsF”, escribió Bencomo y añadió: “¿Tiene sentido? No. En ningún momento se me informó de esta resta de Presupuestos (...) El productor independiente es muy perjudicado en todo este sistema socialista (...) El CNC necesita cambiar su modelo para películas independientes, necesita recapitular todos los procedimientos”.

Thaelman Urgelles, enlaza lo político, lo económico y lo cinematográfico. “Hay películas financiadas por el CNC que dejan mucho que desear. Nuestro cine tradicional, del barrio, de la realidad que vivimos y que muchos cuestionan, pero que es la situación que vivimos: de un país violento, ese cine lo hacen los independientes, como Carlos Malavé, por ejemplo; y entonces el CNC se ve obligado a darles una plata para que lo terminen porque los tipos cumplen y se presentan con la película, financiada con dinero privado que consiguieron, y es casi obligatorio darle una terminación”. Situación parecida a la que le tocó al propio Urgelles con su último largometraje, *Los Pájaros se van con la Muerte*.

Carlos Malavé considera que los procesos del CNAC han ido mejorando, sin embargo, cree que el modelo que propicia el CNAC, a la larga, resulta dañino. “El cineasta que estrena hoy, generalmente tarda tres y cuatro años en volver a hacer una película, porque entra en ese juego de la burocracia. El cine independiente es válido porque te permite contar historias diferentes y cuando tú buscas estímulos con un ente del Estado si o si hay un sesgo, siempre hay una censura, porque las personas que están dentro de ese organismo creen que la película no se puede hacer de tal manera y el cine no es eso. Hay una realidad que es la del director y la del productor, y las películas se hacen como se tienen que hacer, entonces es un poco macabro ese juego”.

En la última convocatoria—el tercer y último corte de Evaluación de Proyectos Cinematográficos del 2013—de seis propuestas que recibió el CNAC en cuanto a largometrajes de ficción, solo una resultó seleccionada: *Jazmines en Lídice*; proyecto que está en el curso de su realización este año.

En el texto escrito por Enrique Bencomo en su página web, el director de *Pipí mil, Pupú Dos Lucas* explica que la propuesta de financiamiento que el CNAC ofrece a realizadores independientes es inadecuada. Bencomo compara su caso con los proyectos financiados por el CNAC. “Lo más irónico del asunto—escribe Bencomo— es que si el CNAC financia una película desde cero como productores, invierte cerca de 10.000.000 Bs (sí 7 ceros) y en taquilla solo recuperaría el 25% de eso, equivalente a 2.500.000 Bs, si la película no hace suficiente taquilla para recaudar ese monto el CNAC simplemente perdió dinero y punto”. Bencomo finaliza preguntándose si tiene sentido, tomando en cuenta su caso, que un ente como el CNAC reciba 2.500.000Bs de una película que costó 10.000.000 Bs invirtiendo 7.500.000 Bs, pero que reciba de una película independiente que tuvo un costo de inversión de 1.000.000, como la suya, un monto de 900.000, es decir, el 90%.

Sin duda alguna, el CNAC representa un punto de debate. Es una institución que nació a la luz de luchas y está conformada por un gremio combativo, como lo es el de los cineastas y autores cinematográficos. La última década del cine nacional ha planteado retos para la institución que rige toda la actividad cinematográfica del país.

Las generaciones que confluyen en una institución como el CNAC, con sus perspectivas y expectativas cada una, la vieja escuela y la nueva escuela, han planteado posibles nuevos caminos para la institución. Lo político, lo económico y lo cinematográfico son elementos fundamentales al momento de hacer cine. En el CNAC lo saben. Los autores y directores también. El cine es cada vez más industria, cada vez más el reflejo de un poder creativo, colectivo, narrativo, generacional. El cine es cada vez más industria y poder.

Sergio Monsalve enlaza varios factores que están relacionados con la cinematografía nacional de los últimos años, la globalización y la receptividad del espectador nacional. “Es interesante, porque, por ejemplo, Norteamérica le quita California a México, le quita Los Ángeles, Hollywood, toda esa zona, en teoría es de México. Un proceso interesante de la globalización es esta especie de recolonización de Hollywood y ¿quiénes son los tipos que están dando la hora y con quienes todos quieren trabajar? Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro. Entonces hay como una recolonización mexicana de Hollywood y eso es interesantísimo, además de que el director de fotografía más importante que tiene Hollywood en este momento es un mexicano, Emmanuel Lubezki”.

Monsalve añade que en el caso particular del caso nacional, el público, el espectador venezolano, está en la búsqueda de lo específico y lo inmediato en el cine venezolano. Una situación que no duda en relacionar con la crisis nacional en todos los ámbitos, desde lo político hasta lo económico. “¿Qué beneficios está buscando el espectador venezolano? Bueno, los beneficios que busca cualquier audiencia que está sumida en una crisis, que es un beneficio de distracción, de entretenimiento y de escape”.

DE ESPEJOS Y MIRADAS: EL CINE VENEZOLANO DENTRO Y FUERA

Las lecturas disímiles de la taquilla del cine venezolano

Al encarar el cine como algo que es sobre todo un ejercicio de la inteligencia, Godard descarta cualquier distinción tajante entre inteligencia “literaria” y “visual” (o cinematográfica) (...) En verdad, al poner en el mismo plano el hecho de que las personas leen, piensan y van seriamente al cine, y el hecho de que lloran, corren y hacen el amor, Godard ha descubierto una nueva veta de lirismo y patetismo para el cine: en el espíritu libresco, en la autentica pasión cultural, en la experiencia intelectual, en la desgracia de alguien que se estrangula con sus propios pensamientos
Susan Sontag, 1968

Los números son datos. Pueden ser índices. También coordenadas. Son números. “El cine cada día es más un espectáculo”, dice Rodolfo Izaguirre. Un espectáculo que se mide, también, cada vez más por las cifras que reflejan el poder de convocatoria de una producción determinada. Películas que captan la atención. Películas de las que se habla en la calle, en los medios. “Ya la viste”, dicen.

La taquilla del cine nacional, esa que refleja las producciones y los números de espectadores de esas producciones, también el dinero recaudado—mínimo detalle que nunca pasa desapercibido—y que también constituye una expresión, aquella traidora expresión *todo por la taquilla*, verdadera afrenta al arte cinematográfico, más cerca de puristas que de quienes disfrutaban—incomprensiblemente—de una película de vampiros adolescentes; la taquilla del cine venezolano, del cine nacional, es un espejo que proporciona distintos reflejos. “La taquilla tiene varias lecturas y tienes que saber dónde te paras para mirarla”, dice Marcel Rasquin.

La difícil confluencia, extraña mezcla, de pieza cinematográfica con dejo de autor y obra masiva que cautiva a los espectadores siempre es difícil. Dirían que imposible, pero hay

unos cuantos casos, tanto, históricamente, del cine universal como del cine nacional. “El cine está lleno de contradicciones, una de ellas, para algunos la más terrible, es que puede ser arte, pero también entretenimiento, una mercancía que se compra y se vende. El drama es que para saber si esa película es arte o entretenimiento, mera mercancía, tienes que hacerla primero. La satisfacción de ese anhelo personal de la realización pasa por los espectadores, que son los que pagan para ver la película. Por supuesto, esa discusión entre el arte y la industria es interminable, yo pasé por eso. Siempre hay unos tipos culturosos, intelectuales, que insisten en que debe ser un arte, y resulta que no. Es un espectáculo. Lo difícil es que esa película que va a gustarle a todo el mundo, sea una obra de arte”, explica Rodolfo Izaguirre.

En los últimos años, el cine venezolano ha mostrado esa paradójica situación con diversos filmes. Por un lado, la diversificación de la cinematografía nacional, producto de las búsquedas estéticas, conceptuales, narrativas o de producción de los autores y cineastas, ha originado que esa dicotomía, que en ocasiones puede ser maniquea, pero que en otras es totalmente válida: largometrajes que se inscriben en lo que es el cine de autor y largometrajes que simplemente son películas de entretenimiento o simple mercadeo.

Marcel Rasquin admite que no es fácil lograr esa confluencia que películas como su opera prima—ganadora en el Festival de La Habana y en el Festival de Moscú, un festival clase A—logran en la taquilla. “El cine lo puedes ver como expresión artística, como entretenimiento, como negocio, como difusión del país, de premios. Es decir, el cine da para todo. Y una película con poca taquilla, no necesariamente es mala. *Hermano* fue como una especie de híbrido, que tuvo la fortuna de pisar en los dos lugares, es decir, fue *art* y fue *mainstream*, fue popular, ganó premios; fue como camaleónica. Sin embargo, esa moneda tiene dos caras, a veces puedes ser demasiado *mainstream* para ser *art* y viceversa. Pero en el caso de *Hermano* fue una fórmula que funcionó”.

Tal vez el caso más icónico de los últimos años sea el de la película ganadora de la Concha de Oro del Festival de San Sebastián, *Pelo Malo* (2014). Que, considerando solo sus números en la taquilla venezolana, podría pasar totalmente desapercibida, a pesar de que casi 250 mil espectadores no es una cifra despreciable, para un largometraje evidentemente de autor como lo es la película, por demás personal, dirigida por Mariana Rondón y producida por Marité Ugas.

La producción de cine venezolano, como en cualquier otra cinematografía, ha estado dividida en dos categorías: películas de autor y películas que se inscriben dentro de lo comercial, a veces con un tratamiento excesivamente televisivo. Las películas de la primera categoría, históricamente, han sido producciones con un camino más difícil para poder llegar a un público masivo, no por tratarse de cuestiones relacionadas con la exhibición o distribución, por lo menos no durante los últimos diez años; sino por tratarse de películas con una búsqueda mucho más profunda.

Carlos Malvé explica que sus historias son redondas, no hay mayor búsqueda que presentar una historia simple en su cinematografía. Sin embargo, está consciente, de forma pragmática y como productor, de la situación del cine nacional y la siempre añorada taquilla, a pesar de que reconoce que no hace sus películas pensando en la taquilla solamente. “Qué es lo que pasa, que hay temas que interesan y otros que no interesan. No importa cuál sea la factura de la película, si el tema no interesa, la gente no va a ir al cine. Yo pude haber hecho *Azotes de Barrio* con un millón de dólares, ¿en qué hubiera repercutido eso? Bueno, pude haber hecho una *Ciudad de Dios*, a nivel técnico, en cuanto a búsqueda. Pero lo cierto es que con los dos bolívares que costó o con el millón, la película siempre iba a llevar gente porque es un tema que le interesa a la gente; es un tema de violencia, de sexo, de lo que vivimos y la gente acude”.

La mirada del público nacional, ¿la mirada educada del espectador nacional?

Las lecturas disímiles de la taquilla exigen una apreciación acerca de lo que constituye la mirada del público nacional. José Pisano, pensativo, plantea la situación considerando

un elemento: la formación del público espectador con otro tipo de cine que no sea el que llega desde California. “Indudablemente hay un factor de formación en el espectador y es innegable que el público está acostumbrado a unos códigos de producciones típicas de Hollywood que, con ciertos elementos narrativos, ciertos esquemas y estructuras”.

Sergio Monsalve, no se apresura en decir lo que considera su perspectiva desde la crítica; por eso establece una conexión entre lo que es la taquilla del cine venezolano y el espectador venezolano. “No sé si el espectador venezolano sea el ejemplo de espectador a dignificar en el mundo o el más adecuado, pero es el que tenemos. El espectador que tenemos es un espectador que está permeado por una ideología aspiracional y es un espectador que está acostumbrado a un solo tipo de cine, entonces en tiempo de crisis, como este, el espectador va por lo seguro”.

Aunado a los elementos que plantean Pisano y Monsalve en cuanto a la formación del público espectador de cine nacional, el cine latino americano, no solo el venezolano, arrastra diversas situaciones que hacen inestable la formación de un público con otras perspectivas cinematográficas. Ya desde los años 80 se hablaba del cine latino americano y de la “profunda crisis” que lo invadía, Manuel Alcalá escribió al respecto en el número 68 de la revista *Comunicación*. “Lo primero que resulta llamativo en toda Iberoamérica es la dificultad de visionar producciones. Esto significa que es bastante difícil ver películas argentinas en Chile; chilenas en Perú; peruanas en Colombia; colombianas en Brasil. Así sucesivamente y viceversa”.

Alarmado, Pablo Gamba cuestiona por qué las películas de los propios festivales de importancia, al menos en latino América, no lleguen a Venezuela. “¿Cómo es posible que las películas de un festival como el Festival de La Habana no lleguen a Venezuela? Venezuela está cada vez más aislada”.

Bernardo Rotundo no pierde la oportunidad de recordar por qué es necesaria la difusión de cine alternativo y que la Ley actual denomina cine de interés artístico y cultural. “Todavía sigue siendo 95% de las obras que vemos los venezolanos originarias de los grandes estudios de Hollywood, desconociendo las grandes aportaciones que hacen los

europeos, los asiáticos; aquí el cine asiático no existe y resulta que el cine asiático es uno de los cines más importante del planeta tierra. El cine latinoamericano no se ve en latino América y menos en Venezuela”.

Desde la experiencia que le confieren los años de labor cinematográfica dentro del cine venezolano, pero también desde la perspectiva que le proporciona ser la representante del circuito de salas de cine de arte y ensayo de la capital, Solvieg Hoogsteijn aborda la situación dilemática de la mirada del espectador venezolano que acude a las salsa para ver una película, partiendo de esos dos ámbitos, esas dos dimensiones. “El cine venezolano responde a diversos géneros. ¿Cuáles son los géneros que han tenido éxito? Si tu tomas *Papita, Maní, Tostón* ¿Cuál es el tema? El beisbol, Caracas, Magallanes, una historia de amor y el humor, pero sobre todo el verse reflejado el pueblo, no es la clase media ni la clase alta, es la clase popular. Otra película que tuvo éxito y que es de esta nueva camada, *La Hora Cero*, qué es *La Hora Cero*, un policial como los cientos de policiales que se han hecho aquí, en Francia, en marruecos; es decir, el cine de Hollywood lo que tiene son buenos guiones y todos los que hacemos cine en Venezuela sabemos que ahí está el talón de Aquiles del cine venezolano”.

Hooogsteijn, que ya no cree en debates ideológicos dentro del cine, porque no se trata de eso, un debate ideológico, sino de la capacidad de cada autor, habla de las formulas que atraen al espectador nacional. “Claro que el público está acostumbrado a ver grandes producciones y eso no lo puedes desmontar con una ley ni por imposición. Al venezolano le gusta ver curvas, le gusta el humor, su propio humor, porque no entienden el humor inglés, por ejemplo. Les gusta ver mujeres bellas, les gusta un policial porque te mantiene pegado del asiento para ver como resuelven el caso. Entonces hay mucho de no querer verse en el espejo, ¿Cómo es posible que una película como *Pelo Malo* haya tenido el número de espectadores que tuvo?”.

Algo queda claro con el resurgir del cine nacional de la última década. Por un lado el debate acerca la mirada del publico espectador en Venezuela se ubica en dos frentes: uno que plantea elementos cualitativos del espectador y otro que plantea lo cuantitativo,

las cifras de convocatoria del cine nacional y la existencia de un público que indefectiblemente, a juzgar por las cifras, acude a las salas de cine a ver producciones venezolanas.

“El cine venezolano, en el país, es un fenómeno”, dice Pablo Gamba, quien añade que las condiciones particulares del cine venezolano: la protección a las películas una vez estrenadas, constituye uno de los factores que han posibilitado el crecimiento del cine nacional dentro de las preferencias del espectador venezolano.

En el balance que el presidente del CNAC hace, correspondiente al año 2014, publicado por el Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano, añade una cifra que es irrefutable: 16% de todo el cine que se vio en el país, fue cine nacional. Lo que representa, según el presidente del CNAC, una posición de liderazgo en América latina, incluso, considerando cifras de cinematografías foráneas. “El promedio de asistencia ha sido de, aproximadamente, cien mil espectadores por película. Eso es algo que no tiene paralelos en América latina. Entonces hay un público para el cine venezolano”, añade Pablo Gamba.

Cinematografías como la colombiana, que ha estado orientada en los últimos años al crecimiento de lo que es el cine de autor, y con varias películas en festivales Clase A; con una cifra de 28 largometrajes estrenados, mantiene—según las estadísticas de exhibición del Ministerio de Cultura de Colombia—4.7% de espectadores colombianos.

Para Alejandro Bellame el factor cultural también es relevante al momento de hablar del espectador nacional. “El cine venezolano ha logrado una mayor conexión con el público y el público comienza a considerar el cine venezolano como algo valioso, como algo por lo que vale la pena pagar, pero también es cierto que hay ciertas temáticas que es lo que la masa quiere ver y hay otras que tienen un mercado mucho más restringido, y eso tiene que ver con cómo está conformado nuestro público en términos culturales y educativos”.

Más allá de las cifras a nivel nacional existe, también, una realidad a nivel internacional. Con un palmarés que incluye varios premios de importancia en festivales de primera categoría, ¿Cuál es la situación del cine venezolano fuera de las fronteras?

Miradas externas

Nuestro objetivo final es nada menos que lograr la integración del cine latinoamericano. Así de simple, y así de desmesurado

Gabriel García Márquez

[Historias paralelas]

Las primeras imágenes de la película *El Chacal de Nahueltoro* (1969), en blanco y negro, la cámara moviéndose en medio de la muchedumbre, el hombre que sube a la patrulla; el montaje, con superposición de planos, primeros planos, y la secuencia que muestra al niño, caminando en medio de un paisaje desierto, con una montaña de fondo, blanco y negro, la cámara muy lejos lo capta y sigue su paso mientras una voz en *off* relata peripecias. Es la historia, basada en un hecho real, de José del Carmen Valenzuela, autor de un asesinato múltiple, brutal asesinato, en la zona de Nahueltoro, en Chile. El primer largometraje del cineasta chileno—uno de los más importantes de la región—Miguel Littin, quien es parte del movimiento denominado Nuevo Cine Chileno, en la década de los sesenta, es una película de denuncia.

Littin estuvo en Caracas, a principios del 2014, mientras llevaba a cabo la realización de varias escenas para su película *Allende en su laberinto* (2014), una coproducción de Chile y Venezuela; aprobada por la Comisión de Estudios de Proyectos Cinematográficos ese mismo año.

Marcelo Morales es periodista chileno y crítico de cine, también es el director del portal de cine chileno www.cinechile.cl, una página web que funge de enciclopedia digital para el rescate de la memoria cinematográfica chilena. Nació como un proyecto que

combinaba periodismo e investigación cinematográfica de Chile y por las ganas de un par de periodistas por escribir y recopilar información desperdigada del cine producido en ese país.

Con el acento característico de los chilenos, y todavía recordando la victoria de la selección chilena en la Copa América, Marcelo Morales, desde Chile, rememora lo que fue el pasado de la cinematografía de la tierra del fuego. “El pasado del cine chileno es sorprendente, porque a mediados de los años veinte Chile tuvo mucha actividad cinematográfica, siendo el año 25 un año en el que se estrenaron más de 20 películas, documentales y sobre todo ficción, con la más gloriosa película chilena de la poca El Húsar de la Muerte (1925). Y era una producción que, incluso documentan algunos, era superior a la de países como Argentina, que después se convirtió en una industria. Luego, con la crisis del 29, cayó la producción”.

En la década de los sesenta, cuando surge el Nuevo Cine Chileno, propiciado por el incipiente Festival de Cine de Viña del Mar, irrumpen en la escena cinematográfica latinoamericana directores como Miguel Littin y Raúl Ruiz con películas como *Tres Tristes Tigres* (1968) y *El Chacal de Nahueltoro* (1969), respectivamente, y que son clásicos del cine chileno y latinoamericano.

“Luego hay todo un proceso, durante el gobierno de Allende, en el que se producen muchos documentales sobre todo y después, con el golpe de estado, se produce una depresión, porque los cineastas se van al exilio o porque aquí en Chile no hay libertad suficiente para hacer una película”, explica Morales.

Chile es una de las cinematografías foráneas que más crecimiento a nivel internacional ha experimentado en los últimos años. Una nueva camada de realizadores ha tomado el testigo del cine chileno y con una mirada cinematográfica basada en historias intimistas y personales, se han encargado de invadir los festivales de cine independiente y de clase A, e incluso logrando una nominación a la mejor película extranjera en los premios de la Academia en Hollywood.

“Con la vuelta de la democracia y con la llegada de las nuevas tecnologías en el año 2000, y también porque hay todo un proceso de financiamiento del Estado para producir películas, empieza a crecer la producción y a partir del año 2006 se supera esa cifra de los años 20. Eso coincide con el surgimiento de una nueva generación que se despoja de ciertas temáticas del cine chileno anterior a esos años, 2006, 2007, que estaban muy apegadas al contexto, temáticas que revisitaban los traumas de la dictadura, y entonces hay toda una producción de cineastas jóvenes, formados en Chile, que construyen temáticas bastante personales y dejan de lado lo que es el contexto social o político chileno, aunque en los últimos años eso se ido revirtiendo”, repasa Morales.

Igual que en Venezuela en Chile existe una convivencia de la vieja generación de cineastas y la nueva generación realizadores; ambos polos mantienen una actividad considerable, sobre todo en campos como el género documental, con una larga tradición y con diversos maestros en el país austral.

“En Chile se vive un momento en el que se sabe que el cine no va a generar un cambio social, como si se creía en un momento, como en los 70 y 80, pero los realizadores quieren rescatar ese espíritu de que todo cine y todo arte está enclavado en un contexto social, pero existe una especie de diálogo o equilibrio entre un cine que puede ser muy personal, desde lo crítico o puede estar basado en el contexto actual, incluso, existe un cine mucho más orientado a lo comercial, como en toda América latina”.

Alejandro Bellame rememora que, cuando le tocó asistir a distintos festivales con su cortometraje *Fosa Común* (1999), toparse con un realizador chileno no era, precisamente, común. “Que hubiera una película chilena o encontrar un director chileno, no era usual. Hoy en día el cine chileno ha estado a punto de lograr un Oscar y hay producciones importantes con autores importantes”.

Igual que Bellame, Marcelo Morales desconoce por completo lo que se hace en Venezuela en cuento a cine. Apenas puede responder la pregunta de qué películas

venezolanas recuerda haber visto en los últimos años allá en Chile. Al principio el no es rotundo, pero luego, de forma dubitativa, pregunta por la “película del chico y del cabello”, recuerda la película de Mariana Rondón, *Pelo Malo*.

“La verdad es que no recuerdo una película venezolana que se haya exhibido en los últimos años, pero sí recuerdo ¿*Pelo Malo*?, sí. *Pelo Malo* llegó y se exhibió en un festival el año pasado, además de que ganó varios premios a nivel internacional, pero esa es la única película que recuerdo”.

Realidad desconocida

Pablo Gamba advierte que hablar de décadas en el cine venezolano es tentador y hasta cierto punto peligroso, porque se asume que todo, en la década a la que se aluda, absolutamente todo, fue así. Y no es así. Luego de varios triunfos y logros obtenidos a nivel internacional, la realidad es que el cine venezolano, pese a esos chispazos en diversos festivales durante los últimos cinco años, es un cine desconocido.

“Uno de los reclamos afuera es que nadie sabe nada de cine venezolano y es algo que llama la atención por el total y absoluto desconocimiento de cine venezolano, y no solo de las películas, sino de las personas; las rupturas. Se rompieron contactos y relaciones que se tenían antes en América latina, claro, existen contados casos en materia de producción, pero, por ejemplo, los críticos no saben nada de cine venezolano”, explica Gamba respecto al cine venezolano fuera de las fronteras.

En los últimos cinco años la conformación de equipos de producción, con aspiraciones, pero con las herramientas necesarias para tener el impacto mínimo fuera de las fronteras venezolanas—casos como *Pelo Malo*, *Azul y no tan Rosa*, *Hermano* o *La Distancia más Larga*—ha sido un detonante para que se asuma que hay una cierta continuidad en un posible proceso exitoso del cine nacional fuera de Venezuela. Pero han sido pocos los casos, las producciones, así como han sido pocos los autores y realizadores que han podido llevar a cabo una tarea internacional con sus proyectos nacionales.

“Lo que ha habido son contadas producciones que, por la genialidad de sus autores han tenido repercusión afuera; una genialidad, además, que tiene una explicación material. Mariana Rondón que es nuestro ariete internacional, nuestra único autor cinematográfico del circuito de cine autoral internacional, ella trabaja en dupla y la mitad de la dupla es peruana, y hay un vínculo internacional allí, de su vida personal, y porque además como siempre es una coproducción con Perú, eso te abre muchas fronteras; pero además por su propia perspectiva como cineasta, Mariana es una persona conocedora de lo que está ocurriendo afuera, además por su trabajo como artista”, explica Gamba.

Casos como el de *Azul y no tan Rosa* o *La distancia más Larga*, también pudieran tener una explicación o motivo, mediante el que se pueda establecer las dimensiones necesarias para entender el impacto de esos largometrajes a nivel internacional. Por una lado, una producción como *Azul y no tan Rosa* pudo aprovechar varios elementos de condición como coproducción: el lugar en el que se realizó y la temática que aborda, además de la experiencia del director—Miguel Ferrari—en un contexto como el Español. Lo mismo sucedió con una producción como *La Distancia más Larga*, exceptuando el punto en cuanto al territorio en el que se realizó, ya que fue una producción también con España, pero que se realizó en Venezuela.

“Otras muy buenas películas que hayan logrado abrirse un camino internacional, tenemos la muy buena fortuna de *Hermano* con su premio en Moscú y por otro lado Fina Torres, que también ha logrado cosas, pero que quedó un poco aislada, a pesar de que Fina siempre ha querido hacer un cine internacionalizado y quizá un proyecto como *Habana Eva* no terminó de cristalizar, teniendo en cuenta que estuvo en festivales de cine latinoamericano. Pero no ha habido tanta proyección a nivel internacional”, dice Gamba.

Gamba añade que la reforma de la Ley de cine coincide con el progresivo aislamiento del país, hecho que evidentemente no beneficia a las manifestaciones artísticas de cualquier tipo. El momento actual del cine venezolano y su desempeño en el exterior, en su criterio, habría que evaluarlo a la luz de esa realidad. “El problema del aislamiento

del país es un problema real, porque destruye la cultura nacional. Se pierden las conexiones con el extranjero y estás condenado a la pérdida de puntos de comparación y a una auto referencialidad, que te llevan a celebrar cosas que no tienen términos de comparación más allá de uno mismo”.

Vender la película venezolana afuera

“Sabíamos vender petróleo, era lo único que vendíamos. —Dice Rodolfo Izaguirre— Pero no sabemos vender películas”.

El mercado cinematográfico internacional cada vez más se interesa por historias distintas, enfoques cinematográficos diversos, miradas que planteen realidades desconocidas, pero comunes. Varias historias venezolanas de la gran pantalla han tenido el éxito internacional en los últimos años. Historias pequeñas. ¿Qué hay detrás de ese éxito?

Izaguirre recuerda la película de Akira Kurosawa, *Ikiru* (1952) —*Vivir*—. “¿Cuál es la historia que vamos a contar?, ¿qué película vamos a vender? ¿Cuál es la película que le va a interesar a un espectador en Calcuta o en Santiago de Chile? ¿Cómo la vamos a contar? La historia, mientras más chiquita, mejor. Más universal. Kurosawa nos dio una lección. Cuando Japón perdió la guerra y quedó deshonrado, por culpa de los militares fascistas que lo llevaron a la guerra, el país necesitaba héroes, una heroicidad nueva. Héroes civiles. Una película japonesa de 1952 se refiere a nosotros. ¡Qué cosa tan sorprendente y maravillosa la cultura!”

En los últimos años, películas como *Hermano* en 2010 o *Pelo Malo* en 2014 pudieron sostenerse, a nivel internacional, por el propio peso de sus historias y todo el trabajo de producción que había detrás de esos largometrajes. Pero el camino de una película con proyecciones internacionales no solo depende de la historia, sino que también depende de cómo se muevan las piezas del rompecabezas internacional.

“Hay varios elementos que se juntan. Por un lado, el interés de los festivales por suplir su oferta, por buscar un valor distinto, adicional, que llame y reclame la atención de las personas que asisten a esos festivales. Por el otro lado, el empeño de una generación por hacer algo distinto y atractivo, que llama la atención de estos festivales, aunque aun nos cuesta entrar en ese circuito internacional”, explica Sergio Monsalve.

Aunada a la labor de los equipos de producción de cada largometraje que compite o se exhibe en un festival internacional, el CNAC impulsa, mediante un departamento especializado para tal fin: el departamento de Promoción en Festivales Internacionales Clase A, el recorrido de los largometrajes calificados como elegibles y con el perfil necesario para llevar a cabo un recorrido a nivel internacional. Sin embargo, no basta con eso.

Trabajo de producción

Es el caluroso mes de abril de 2015. Rodolfo Cova comenta que recién llega de la ciudad francesa Toulouse, en la que se encontraba exhibiendo la última película producida por el equipo de Factor RH, el largometraje *Desde Allá* (2015), opera prima del realizador Lorenzo Vigas. Cova explica que el proceso en el exterior para una película nacional no es sencillo.

“No tenemos mucha experiencia, como país, y el proceso internacional es complicado. Desde hace apenas unos años ya no solo una películas sale, sino que varias películas van al exterior. Y básicamente es un camino que se logra en los mercados, en los mercados de producción, de distribuidores. Hay que salir, hay que asistir a los festivales, hay que hacer los contactos, para poder llevar la película a un buen agente o distribuidor, que termine moviéndola bastante bien afuera. Hace poco estuvimos en Toulouse y fueron unas exhibiciones privadas para agentes de ventas, compradores y distribuidores, fueron días de reuniones con distintos representantes y agentes”. Cova explica que como

resultado de ese proceso en Toulouse, la cartera de clientes interesados en el largometraje es de 15 y 16 agentes.

Han pasado varios meses desde que Cova llegara de la región francesa de Toulouse. Es agosto de 2015 y la película *Desde Allá* (2015), opera prima de Lorenzo Vigas participará en la edición 72 de la Mostra Internazionale d'Arte Cinematográfica la Biennale de Venezia 2015, en el mes de septiembre y también participará en el Festival de San Sebastián, un par de semanas después.

PERSPECTIVAS Y CONCLUSIONES

El cine venezolano de los últimos diez años ha posibilitado el resurgir de un debate acerca de su situación, de los realizadores, de las películas y de los espectadores. “Estamos ante nuevas generaciones que han creado un nuevo paradigma en cuanto a producción y realización, y, sin duda, estamos ante un cine que con respecto a décadas inmediatas anteriores ha mejorado”, dice Armando Coll.

El debate acerca de la situación del cine nacional posee varias aristas. En primer lugar, las luchas del desierto, las luchas de las generaciones pasadas por las mejoras de la cinematografía nacional, esas luchas no han pasado desapercibidas por las generaciones que han tomado el testigo de una concepción cinematográfica atada a la realidad actual, pero que, para algunos, ha abandonado una visión crítica; de una generación que ha podido hacer cine gracias a la combatividad de un gremio como el que conforman los autores y cineastas—único gremio artístico con un marco legal—.

En segundo lugar, la arista del debate respecto a la identidad de una cinematografía como la venezolana ha encontrado su definición. “El cine es algo cada vez más global”, dice Sergio Monsalve. Los realizadores de la vieja escuela, protagonistas de las luchas del desierto, y los realizadores de la nueva camada, ya no están preocupados por un asunto como la identidad del cine venezolano, la preocupación es por hacer cada vez más cine y mejorar las condiciones que posibiliten el desarrollo del oficio cinematográfico. “Entiendo ahora y apoyo que la apuesta sea por hacer más, cada vez más, entendiendo que mientras más hagamos, mejores películas iremos haciendo”, dice Marcel Rasquin.

Tercero. La concepción industrial de una cinematografía como la nacional, exige una mirada en lo interno de la comunidad que conforma el ámbito cinematográfico. Aún existen disensos respecto a si es o no el cine nacional un cine industrial. Desde perspectivas pragmáticas sí existe tal industria, otros son más conservadores. La investigación muestra esa situación dilemática del cine nacional, condición, además, que arrastra desde finales de los años setenta, cuando se inicia un proceso con perspectivas industriales.

El CNAC, como punto de observación y valoración desde quienes conforman el ámbito cinematográfico, y con sus claridades y opacidades como institución rectora de toda la actividad cinematográfica nacional, constituye un punto de inflexión que, aunado a la reforma de la Ley de Cine del 2005, ha encontrado en los dos últimos años un escenario para replantear las condiciones en las que se ha ido desarrollando el cine venezolano de los últimos años. Para algunos, la permanencia de un espíritu autónomo en la institución, con sus matices, y tomando en cuenta el contexto nacional, lo político y lo económico; es en sí, lo bueno y lo rescatable.

La mirada del espectador de cine nacional de los últimos años y la taquilla del cine nacional, con sus lecturas disímiles, constituyen un fenómeno que no escapa de las interpretaciones apresuradas, a juzgar por las cifras; sin embargo, el reportaje demostró que más allá de los números hay una realidad. Lo cualitativo generalmente es el contrapeso de lo cuantitativo, y que precisamente esa misma lectura heterogénea en diversos niveles, muestra una realidad cultural, social, del hecho cinematográfico al nivel de quienes acuden a las salas de cine, convocados por una propuesta nacional o extranjera.

Por último, la mirada externa al reflejo del cine venezolano fuera de las fronteras nacionales es también la perspectiva—en menor medida ausente—en el cine venezolano. La investigación demostró una situación contradictoria del cine nacional, a pesar de los logros internacionales de los últimos cinco años: el absoluto desconocimiento de gran parte del trabajo llevado a cabo por los realizadores nacionales. ¿Las causas? Son múltiples. Apuntan a lo político (desde el CNAC y a pesar de los esfuerzos), lo económico (la internacionalización de los equipos de producción y las conexiones en el exterior) y, obviamente, lo cinematográfico.

La última década del cine venezolano ha sido, como aquella película del cineasta canario Olegario Barrera, *Pequeña revancha* (1986). Una pequeña revancha con el público, una pequeña revancha con lo político, con lo económico, con el pasado; una pequeña

revancha con la crítica—escasa—, una pequeña revancha con las miradas que dudan de un medio tan poderoso como el cine.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

Aguirre, J. M., Bisbal, M. (1980). *El nuevo cine venezolano*. Caracas, Venezuela: Ateneo de Caracas.

Benavides, J. y Quintero, C. (2004). *Escribir en prensa*. Madrid: PEARSON EDUCACION, S.A.

Hernández Sampieri, R., Fernandez Collado, Baptista Lucio, P. (1998). *Metodología de la investigación* (Segunda edición). México: Mc. Graw Hill Interamericana.

Hernández, T. (1990). *Pensar en cine*. Caracas: CONAC, Venezuela.

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta.

Izaguirre, R. (sin año). *El cine en Venezuela*. Temas Culturales Venezolanos. Serie I.

Miranda, J. (1989). *El cine que nos ve (Materiales Críticos sobre el Documental Venezolano)*. Venezuela. Contraloría General de la República.

Monsiváis, C. (2000). *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Montero, J. F. (2011). *Paul Thomas Anderson*. Madrid: Editorial Akal.

Nuño, j. (1986). *200 horas en la oscuridad. Cónicas de cine*. Caracas. Dirección de Cultura Universidad Central de Venezuela.

PalellaStracuzzi, S. y Martins Pestana, F. (2006). *Metodología de la investigación cuantitativa*. Venezuela: Fedupel.

Pasquali, A. (1980). *Comunicación y cultura de masas*. Venezuela: Monte Ávila Editores.

Río Reynaga, J. (1994). *Periodismo interpretativo: el reportaje*. México: Trillas.

Sontag, S. (2005). *Estilos radicales*. Argentina: Suma de Letras.

Taylor S.J. y Bogdan R. (1992). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. España: Ediciones Paidós Ibérica.

Ulibarri, E. (2009). *Idea y vida del reportaje*. México: Editorial Trillas.

DOCUEMNTOS AUDIOVISUALES

LaGravanesse, R., Demme, T. (2003). *Una década bajo la influencia*. [Película documental]. E.E.U.U. IFC Films.

Stapleton, A. (2011). *El mundo de Roger Corman*. [Película documental]. E.E.U.U. Starz Company.

DOCUMENTOS LEGALES

Decreto N° 791. (Adscripción de la Fundación Villa del Cine al Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información). (2014, Febrero 17). Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela 40.357. Febrero 17, 2014.

Ley de la Cinematografía Nacional. (2005). Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela, 5.789 (Extraordinario). Octubre 26, 2005.

REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

Abraham, P. (2002). "Cine venezolano en los 90, tendencias que se bifurcan". *Encuadre*, 75, 21-29.

Alcalá, M. (1989). "Cine latino americano: profunda crisis". *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 68, 4-11.

Arenas, G., Pellegrino, F. (2014). "El cine venezolano: entre la condescendencia hacia las películas nacionales y el estándar técnico del espectáculo internacional". *Comunicación: Estudios venezolanos de comunicación*, 167, 89-100.

Franceschi, K. (2014). "El control aumentará en el cine nacional". *Comunicación: Estudios venezolanos de comunicación*, 167, 102-103.

Lucien, O. (1989). "Cine Venezolano: ¿una quimera?". *Comunicación: Estudios Venezolanos de Comunicación*, 68, 19-24.

REFERENCIAS ELÉCTRONICAS

Bencomo, E. (2015). *Películas independientes y el CNAC*. Recuperado de <http://www.enriquerodben.com/> [Consulta julio 2015]

Gamba, P. (2015). *Cine venezolano: los años de Foncine*. Recuperado de <http://encine.escuelanacionaldecine.com.ve/?p=1434> [Consulta agosto de 2015]

García Canclini, N. (2002). *La cultura visual en la época del posnacionalismo ¿Quién nos va a contar la identidad?* Nueva sociedad. Recuperado de <http://nuso.org/articulo/la-cultura-visual-en-la-epoca-del-posnacionalismo-quien-nos-va-a-contar-la-identidad-2/> [Consulta julio de 2015]

Guzmán Cárdenas, C. (2015). *Economía de la cultura y de la creatividad*. Contratexto, Recuperado de: <http://revistas.ulima.edu.pe/index.php/contratexto/article/view/97> [Consulta julio de 2015]

Instituto Nacional de Cinematografía y Artes Audiovisual. Anuario 2013. Recuperado de http://fiscalizacion.incaa.gov.ar/index_publicaciones.php [Consulta julio de 2015]

Ministerio de Cultura de Colombia. Cinematografía. *Estadísticas del sector*. Recuperado de <http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Paginas/default.aspx> [Consulta julio 2015]

Monaldi, F. (2015). *Chávez vs. Maduro: petróleo, popularidad y elecciones*. Recuperado de <http://prodavinci.com/blogs/chavez-vs-maduro-petroleo-popularidad-y-elecciones-por-francisco-monaldi/> [Consulta julio 2015]

Morales, M. (s.f.). *Allende en su laberinto*. Recuperado de <http://cinechile.cl/crit&estud-414> [Consulta julio 2015]

Monsalve, S. (12/09/2014). *Indignación y rebelión*. Recuperado de http://www.el-nacional.com/sergio_monsalve/Indignacion-rebelion_0_481151953.html [Consultado septiembre de 2014]

Ramírez, Cynthia. (2015). “*No hay nadie a cargo*”. Entrevista con Moisés Naím. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/revista/dossier/entrevista-con-mois-es-naim> [Consulta julio 2015]

Sumer, C. (s.f.). *La jungla de Coppola*. Recuperado de <http://www.jotdown.es/2013/07/la-jungla-de-coppola/> [Consulta julio 2015]

Szeplaki, A. (24 de febrero de 2014). David Suárez. [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=zITj_POHSZA [Consulta junio de 2015]

UNESCO (s.f.). *Industrias creativas*. Recuperado de <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/creative-industries/> [Consulta agosto de 2015]

FUENTES VIVAS

Aguirre, Jesús María, s.j. Entrevista personal. Mayo 13, 2015.

Bellame, Alejandro. Entrevista personal. Marzo 18, 2015.

Benacerraf, Margot. Entrevista personal. Noviembre 27, 2014.

Chalbaud, Román. Entrevista personal. Marzo 27, 2015.

Coll, Armando. Entrevista personal. Mayo 30, 2014.

Cova, Rodolfo. Entrevista personal. Abril 23, 2015.

Gamba, Pablo. Entrevista personal. Julio 21, 2015.

Hidalgo, Alejandro. Entrevista personal. Junio 10, 2014.

Hoogsteijn, Solvieg. Entrevista personal. Junio 11, 2015.

Izaguirre, Rodolfo. Entrevista personal. Mayo 22, 2015.

Lichy, Atahualpa. Entrevista personal. Diciembre 27, 2014.

Malavé, Carlos. Entrevista personal. Abril 22, 2015.

Monsalve, Sergio. Entrevista personal. Julio 23, 2015.

Morales, Marcelo. Entrevista personal. Julio 9, 2015.

Rasquin, Marcel. Entrevista personal. Febrero 28, 2015.

Risquez, Diego. Entrevista personal. Agosto 10, 2015.

Rotundo, Bernardo. Entrevista personal. Mayo 26, 2014.

Urgelles, Thaelman. Entrevista personal. Marzo 27, 2015.

Velasco, Diego. Entrevista personal. Mayo 25, 2015.

TESIS Y TRABAJOS ACADÉMICOS

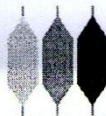
Guenni Bravo, A. (2007). *“Luces, cámara, revolución”, el séptimo arte venezolano en tiempos de cambios*. Trabajo de grado de especialización no publicado. Universidad Católica Andrés Bello.

Hernández, A. (2012). *Y, ¿donde se ve el cine documental en Venezuela?* Trabajo de grado de especialización no publicado. Universidad Central de Venezuela.

ANEXOS

ANEXO I

Carta de solicitud de entrevista, sin respuesta, al presidente del CNAC

UCAB  **Universidad Católica**
A N D R É S B E L L O
ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL

AQUIEN PUEDA INTERESAR

Por medio de la presente certifico que la alumna que se nombra a continuación es estudiante del **10mo Semestre** de Comunicación Social Mención **Periodismo**.

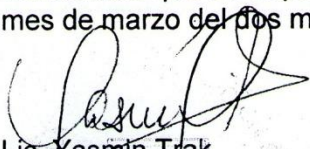
Apellidos y Nombres	Cédula
Jesús Abreu Mena	C.I. N° 19289876

Actualmente se encuentra realizando su Trabajo Especial de Grado solicitan su colaboración para realizar entrevistas.

Este trabajo, será utilizado sin fines de lucro y constituye un requisito indispensable para obtener su título como licenciados en Comunicación Social.

Agradecemos de antemano la ayuda que puedan brindarle.

Constancia que se expide a petición de la parte interesada a los veintiséis días del mes de marzo del dos mil quince.


Lic. Yasmín Trak
Coordinadora de Trabajo de Grado y Pasantías
Escuela de Comunicación Social
UCAB

Centro Nacional Autónomo
de Cinematografía
RECEPCION

15 ABR. 2015
RECIBIDO

ANEXO II

Festivales internacionales de cine más importantes a nivel mundial

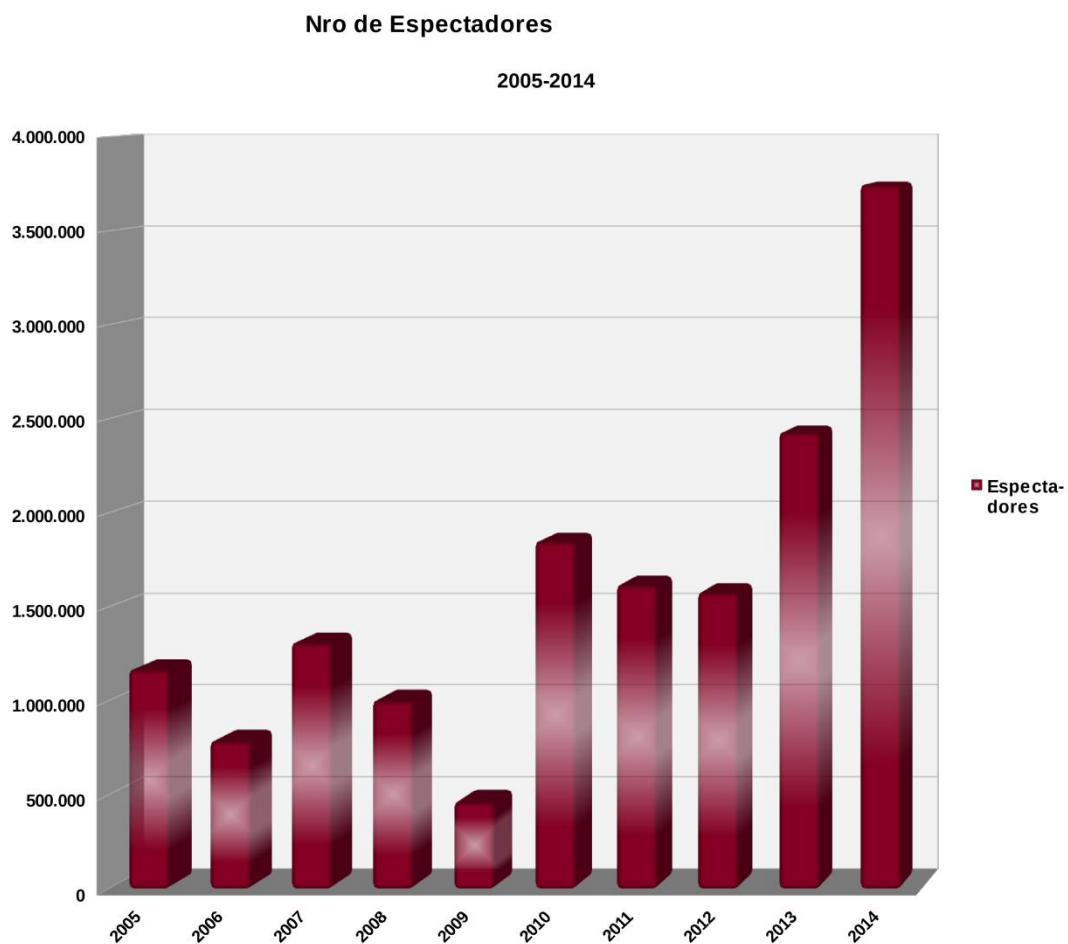
Cuadro número 1.

Festivales internacionales de cine “Categoría A”
www.fiapf.org
Festival internacional de Berlín www.berlinale.de
Festival internacional de cine de Cannes www.festival-cannes.fr
Festival internacional de cine de Shanghái www.siff.com
Festival internacional de cine de Moscú www.moscowfilmfestival.ru
Festival internacional de cine de Karlovy Vary www.kviff.com
Festival internacional de cine de Locarno www.pardo.ch
Festival internacional de cine de Montreal www.film-montreal.org
Muestra internacional de Venecia www.labiennale.org
Festival internacional de cine de San Sebastián www.sansebastianfestival.com
Festival internacional de cine de Warsaw www.wff.pl
Festival internacional de cine de Tokio www.tiff-ip.net
Festival internacional de cine de Mar de Plata www.mardeplatafilmfest.com
Festival internacional de cine del Cairo www.ciff.org.eg
Festival internacional de cine de India www.iffi.gov.in

Fuente: www.visor.com.ve

ANEXO III
Estadísticas del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (Gerencia de
Fiscalización Técnica)

Gráfico número 1.



ANEXO IV

Películas nacionales estrenadas por año (Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, Gerencia de Fiscalización Técnica).

Cuadro número 2.

Nro	Año	Obras Nacionales Estrenadas en el año	Obras Nacionales en estreno con continuidad	Obras Nacionales con Reestreno	Total	Espectadores
1	2005	4	0	1	5	1.167.745
2	2006	11	5	4	20	787.386
3	2007	13	11	9	33	1.311.718
4	2008	32	9	6	47	1.002.807
5	2009	9	11	3	23	462.748
6	2010	14	11	11	36	1.850.264
7	2011	16	11	12	39	1.617.745
8	2012	13	17	10	40	1.578.342
9	2013	21	10	30	61	2.429.560
10	2014	16	11	6	33	3.747.225

* Cifras acumuladas al 24/09/2014

Cuadro número 3.

Obras Cinematográficas de Largometraje Venezolanas Exhibidas Año 2015

Largometrajes Nacionales 2015				
Largometrajes	Cantidad de Obras		Espectadores	Recaudación
	2013-2014	2015		
Estrenos *	15	18	729.064	87.734.538,12
Reestreno **	0	1	18	900,00
Otros***	19	0	10.785	1.390.864,73
Total de Espectadores y de Películas Venezolanas 2015	53		739.867	89.126.302,85