

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
 FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
 ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
 BIBLIOTECA GUSTAVO LEAL

FECHA DE ENTREGA: 21/10/13

AUTORIZACION PARA LA DIFUSIÓN ELECTRONICA DE LOS TRABAJOS DE GRADO Y/O
 TRABAJOS DE ASCENSO DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
 UCV.

Yo, (Nosotros) Paredes, Arianna y Rojas, Priscilla
 autor(es) del trabajo: La Cluqueta Criolla: Un documental sobre el impulso de la Fundación Villa del Cine a la producción nacional cinematográfica como respuesta a la homogeneización de la industria cultural
 Presentado para optar: a la Licenciatura en Comunicación Social

A través de este medio autorizo a la Escuela de Comunicación Social de la UCV, para que difunda y publique la versión electrónica de este trabajo de grado, a través de los servicios de información que ofrece la Biblioteca Gustavo Leal de la Institución, sólo con fines de docencia e investigación, de acuerdo a lo previsto en la Ley sobre Derecho de Autor, Artículo 18, 23 y 42 (Gaceta Oficial N° 4.638 Extraordinaria, 01-10-1993).

| | |
|-------------------------------------|---------------------------|
| <input checked="" type="checkbox"/> | Si autorizo |
| <input type="checkbox"/> | Autorizo después de 1 año |
| <input type="checkbox"/> | No autorizo |

Firma(s) autor (es)

Priscilla Rojas
 C.I. N° 20.173.216
 e-mail: priscilla-rojas10@hotmail.com

Arianna Paredes
 C.I. N° 19.045.976
 e-mail: arianna-paredes@hotmail.com

Por el equipo

C.I. N° _____
 e-mail: _____

C.I. N° _____
 e-mail: _____

En Caracas, a los 21 días del mes de octubre de 2013.

Nota: En caso de no autorizar: la Escuela de Comunicación Social publicará en sus portales la referencia bibliográfica, tabla de contenido (índice) y un resumen descriptivo elaborado por la Biblioteca Gustavo Leal, sus palabras claves y se indicará que el autor decidió no autorizar el acceso al documento a texto completo.

La cesión de derechos de difusión electrónica, no es cesión de los derechos de autor, porque este es intransferible.

Título del Producto o Propuesta: _____



**Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social**

LA CLAQUETA CRIOLLA

**UN DOCUMENTAL SOBRE EL IMPULSO DE LA FUNDACIÓN VILLA
DEL CINE A LA PRODUCCIÓN NACIONAL CINEMATOGRÁFICA
COMO RESPUESTA A LA HOMOGENEIZACIÓN DE LA INDUSTRIA
CULTURAL**

TRABAJO DE LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL

PRESENTADO POR:

PAREDES, ARIANNA C.I: 19.045.976

ROJAS, PRISCILLA C.I: 20.173.216

TUTORA: ZHANDRA FLORES ESTEVES

JULIO DE 2013

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, a nuestra diligente tutora y a todas las personas que hicieron posible la realización de este proyecto.

Arianna Paredes

A todos los que contribuyeron con nosotras para hacer este proyecto realidad. Gracias por apoyarnos, guiarnos y creer en el cine nacional.

Priscilla Rojas

“LA CLAQUETA CRIOLLA”

UN DOCUMENTAL SOBRE EL IMPULSO DE LA FUNDACIÓN VILLA DEL CINE A LA PRODUCCIÓN NACIONAL CINEMATOGRÁFICA COMO RESPUESTA A LA HOMOGENEIZACIÓN DE LA INDUSTRIA CULTURAL

RESUMEN

Este trabajo de grado tuvo como finalidad la elaboración de un cortometraje de tipo documental reflexivo para difundir la labor de la Fundación Villa del Cine en el rescate de la identidad nacional y de la producción nacional independiente como alternativa a la homogeneización y a la producción de bienes culturales generado por la dinámica de la industria cultural hegemónica. Para lograr sus objetivos, el estudio contó con una investigación documental sobre el contexto en que nace la fundación y los antecedentes históricos que llevaron a su creación, así como su actual estructura y su adecuación a la actual Ley de Cinematografía Nacional. La investigación bibliográfica se complementó con entrevistas a personas relacionadas con el ámbito cinematográfico nacional, tanto de instituciones públicas como privadas. Todo ello tuvo como resultado la difusión del material audiovisual creado, lo que a su vez ayudará a promover la labor de la institución y una discusión sobre su importancia en relación al impulso de la producción nacional y por las posibilidades que ofrece a los comunicadores sociales en la creación y participación de obras cinematográficas.

Palabras claves: Cinematografía – Identidad Nacional – Memoria histórica – Industria Cultural – Fundación Villa del Cine – Documental reflexivo

“LA CLAQUETA CRIOLLA”

ABSTRACT

This degree work has as purpose the production of a reflexive documentary to spread the work achievement by Villa del Cine Foundation in benefit of the recovery of the historical memory and independent national film production as alternative to the homogenization and cultural goods production generated from hegemonic cultural industry dynamic. To achieve its goals, this study contained a documentary research about the context and historical background that leads to the creation of the foundation, as well as its structure and adaptation to the National Cinematography Law. The bibliographic research was complemented by interviews to personalities related to the national film industry from, private and public institutions. All of this was leaded to the dissemination of the audiovisual material, which at the same time will help promote the work of the institution and instigate a discussion about its importance in relation to national film production development and the film creation and involvement possibilities provided/offered to social communicators.

KEY WORDS: Cinematography- National Identity- Historical Memory- Culture Industry- Villa de Cine Foundation- Reflexive Documentary

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| CAPÍTULO I: BASES DE LA INVESTIGACIÓN | |
| 1. Planteamiento del Problema | 6 |
| 2. Objetivo General | 11 |
| 3. Objetivos Específicos | 11 |
| 4. Justificación | 11 |
| 5. Alcances y posibles limitaciones | 13 |
| 6. Estrategias metodológicas | 14 |
| CAPÍTULO II: MARCO REFERENCIAL | |
| 1. Historia del Cine | 16 |
| 2. Cine latinoamericano | 22 |
| 3. Cine Venezolano | 27 |
| 3. Industria Cultural | 32 |
| 4. Instrumentos jurídicos sobre cine en Venezuela | 38 |
| CAPÍTULO III: ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO DE LA FUNDACIÓN VILLA DEL CINE | |
| 1. Antecedentes de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales | 41 |
| 2. Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales | 43 |
| 3. Proceso de producción, financiamiento y difusión de las obras cinematográficas de la Fundación Villa del Cine | 61 |
| 3.1 Tecnología | 66 |
| 3.2 Iluminación | 67 |
| 3.3 Audio | 67 |
| 3.4 Infraestructura física | 67 |
| 3.5 Servicios | 68 |
| 3.6 Elección de proyectos | 69 |
| 3.7 Preproducción, Producción y Postproducción | 69 |
| 3.8 Distribución | 72 |
| 3.9 Difusión de las obras cinematográficas | 73 |
| 3.10 Adecuación de la labor de la institución a la Ley de Cinematografía Nacional del año 2005 | 75 |
| CAPÍTULO IV: LOGROS DE LA FUNDACIÓN VILLA DEL CINE | |
| 1. El rescate de la memoria histórica venezolana | 80 |

| | |
|--|-----|
| 2. Producciones | 84 |
| 3. Coproducciones | 86 |
| CAPÍTULO V: EL DOCUMENTAL | |
| 1. Teoría | 89 |
| 1.1 El documental. Definición | 89 |
| 1.2 El documental según Bill Nichols | 91 |
| 1.3 Breve historia del documental en Venezuela | 93 |
| La Claqueta Criolla | 97 |
| 2. ¿Qué es La Claqueta Criolla? | 97 |
| 2.1 Preproducción | 98 |
| 2.2 Plan de trabajo | 99 |
| 2.3 Presupuesto del documental | 100 |
| 3. Producción | 101 |
| 3.1 Cronograma de grabación | 102 |
| 4. Postproducción | 103 |
| 4.1 Plan de edición | 104 |
| 4.2 Guión literario cinematográfico | 123 |
| 4.3 Ficha Técnica | 133 |
| CONCLUSIONES | 136 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 142 |
| REFERENCIAS EN LÍNEAS | 145 |
| ANEXOS | 153 |
| ○ ANEXO N°1: Solicitud de información por parte de los entes públicos competentes sobre el objeto a estudiar | |
| ○ ANEXO N°2: Solicitud de información por parte de los entes privados competentes sobre el objeto a estudiar | |
| ○ ANEXO N°3: Solicitud de información por parte de cineastas sobre el objeto a estudiar | |
| ○ ANEXO N°4: Recopilación de las entrevistas realizadas a los actores relevantes para el proyecto <i>La Claqueta Criolla</i> | |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|---|-----|
| 1. Cuadro 1: Producción de películas en países latinoamericanos. Años 2001 – 2005. | 25 |
| 2. Cuadro 2: Plan de trabajo | 99 |
| 3. Cuadro 3: Presupuesto del documental | 100 |
| 4. Cuadro 4: Cronograma de grabación | 102 |
| 5. Cuadro 5: Plan de edición | 104 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| 1. Figura 1: Organigrama de la Fundación Villa del Cine | 56 |
|---|----|

INTRODUCCIÓN

Desde su creación, el cine ha servido como una herramienta comunicacional que permite transmitir información, mostrar parte de la realidad de la vida cotidiana, desarrollar la imaginación colectiva, entretener al público e ideologizar. Como señala la pedagoga Belén Drona en su escrito *La problemática de la multiculturalidad en el cine*:

El cine socializa, transmite valores, presenta diferentes modos y actitudes de enfrentarse a la vida y puede ser utilizado para motivar y reflexionar sobre la realidad social. También es una fuente de información y cultura, pudiéndose convertir fácilmente en un elemento transversal de aprendizaje, desarrollando capacidades de comunicación, pensamiento lógico y conocimiento del entorno social y natural (s/f).

De igual manera, para el profesor de Comunicación Social de la Universidad Complutense de Madrid, Alfonso Puyal, el cine es un importante recurso histórico e informativo, ya que representa documentos visuales al tiempo que pruebas documentales de los hechos. Refiriendo a Jackson, en su libro *Teoría de la Comunicación Audiovisual* afirma que:

El cine ha de ser considerado uno de los depositarios del pensamiento del Siglo XX, en la medida que reflejan ampliamente la mentalidad de los hombres y mujeres que hacen los films. Lo mismo que la pintura, la literatura y las artes plásticas contemporáneas, el cine ayuda a comprender el espíritu de nuestros tiempos (Jackson, 1983, en: Puyal, 2006, p. 14).

Por su parte, Ignacio Ramonet, explica en *Propagandas silenciosas: masas, televisión y cine* como asuntos políticos o en momentos históricos intensos, la televisión y el cine de masas han elaborado determinadas imágenes con propósitos ideológicos para crear una sensibilidad colectiva a través de la dramatización de las preocupaciones dominantes o en su efecto, exaltar una coyuntura.

Esto nos permite afirmar la importancia del cine para la sociedad, no solamente por el paso de información a través de una relación imagen-

sonido, sino que además forma parte de un proceso de ideologización que induce hábitos e ideas en el espectador. Esa dinámica se lleva a cabo utilizando de diversas maneras las herramientas cinematográficas. Una de las que mejor cumple la función de plasmar en la pantalla la realidad de un entorno social es el documental.

Para Bill Nichols, en su texto *Los documentales y el modernismo: 1919-1939*(2001), la aparición del documental implicó la combinación de elementos ya existentes como el realismo fotográfico, la estructura narrativa y la fragmentación modernista, pero con un nuevo enfoque en la persuasión social. Por ello, el autor dividió al documental en cinco corrientes como lo es la expositiva, la interactiva, la de observación, la reflexiva y la performativa, y que por tanto, en un proyecto audiovisual de tipo documental pueden combinarse.

En cuanto a los primeros géneros, y debido a la facultad del cine de registrar parte de una realidad, Nichols (2001) mencionó que los primeros documentales se registraron entre la década de los años veinte e inicios de los treinta y permitían distinguir al artista modernista del orador social. Ejemplo de ello fue la primera película de Sergei Eisenstein, *La Huelga* (1925).

En Latinoamérica, a lo largo de su historia, el género documental se distinguió por tratar asuntos sociales y darle voz a los sectores que no tenían espacio en los medios de comunicación hegemónicos como *Sangre de cóndor* (1969), de Jorge Sanjinés y *La hora de los hornos* (1966/68), de Fernando Solanas y Octavio Getino, que muestran cómo a finales de los años cincuenta, el triunfo de la revolución en Cuba y frecuentes movimientos populares generaron en los cineastas de la región una necesidad de reivindicarse y reinventar un cine nacional que se diferenciara del Europeo o el Norteamericano. Otro ejemplo de este deseo fue el surgimiento del movimiento “Nuevo Cine Latinoamericano” (Chile 1967). Así lo comenta la Licenciada en comunicación social, Valeria

Valenzuela en su artículo *Giro subjetivo en el documental latinoamericano*:

El cine militante de los años sesenta se basó en técnicas constructivistas para la elaboración de documentales que hablaban del futuro y de las revoluciones que estaban por venir. En ese mismo período, una línea documental testimonial de influencia neorrealista, se empeñó en registrar el presente, motivado por la urgencia de denunciar la miseria, la explotación y la violación a los derechos humanos; esa tendencia dominó la producción documental hasta los años ochenta (s/f).

La autora también comenta que el cine documental de los noventa se convirtió en un fenómeno más reflexivo, con evidentes marcas de subjetividad en el discurso y experimental.

El rumbo que la producción documental independiente tomó desde la década de los noventa, en América Latina, se inserta, según definición de Bill Nichols, en el movimiento de documentales performativos, producciones híbridas en las que el filme es un proceso y no un medio para entender el mundo (Ídem, s/f).

Ejemplos de estos cambios fueron filmes como *La televisión y yo* (2002) del argentino Andrés Di Tella y *En un lugar del cielo* (2003) de la chilena Alejandra Carmona.

En el caso específico de Venezuela el cine nacional tiene su origen a partir del 28 de enero de 1897 con la presentación de los primeros cuadros cinematográficos de Manuel Trujillo Durán, periodista y fotógrafo venezolano, en el Teatro Baralt de Maracaibo; sin embargo, la periodista Betty Lyon refiere en su artículo *Cine en Venezuela* (2010) que no existe un registro definitivo sobre la fecha exacta del nacimiento del cine en el país.

Debemos destacar que el cine nacional fue surgiendo, generalmente de la mano del Estado. Durante la primera mitad del Siglo XX se realizaron filmes relacionados con eventos oficiales y fechas patrias,

como *Carnaval en Caracas* (1909), durante el gobierno de Juan Vicente Gómez. (Acosta, Aray y Cisneros. 1997).

En cuanto al sonido llegó a la industria cinematográfica nacional de la mano del filme *Venus de Nácar* (1932) de Efraín Gómez y León Ardouin; y uno de los primeros casos que experimentó con tecnología a color fue *Milagro en el lago* de Jacobo Capriles. En 1965, Jesús Enrique Guédez rueda *La ciudad que nos ve*, documental ficcionado que inicia un movimiento documentalista de compromiso social (Tirado, 1988).

De acuerdo con el libro, *Cronología del Cine en Venezuela* de la Cinemateca Nacional (s/f), hace mención de otras destacas películas del cine venezolano como *La balandra Isabel llegó esta tarde* (1950) y *Araya* (1958) ambas galardonadas por el Festival de Cannes; *Soy un delincuente* (1976) y *El pez que fuma* (1977).

Sin embargo, durante el Siglo XX, la producción cinematográfica nacional evidenció un declive, al igual que gran parte de la cinematografía Latinoamericana, con el auge y el desarrollo de un proceso cultural capitalista conocido como "industria cultural". Según Theodor Adorno y Max Horkheimer (1988), en su artículo *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas* se entiende por industria cultural aquella transformación de obras de arte en objetos al servicio de la comodidad o en mercancía. Por ello,

Los productos de la industria cultural pueden ser consumidos rápidamente incluso en estado de distracción. Pero cada uno de ellos es un modelo del gigantesco mecanismo económico que mantiene a todos bajo presión desde el comienzo, en el trabajo y en el descanso que se le asemeja. De cada film sonoro, de cada transmisión radial se puede deducir aquello que no se podría traducir como efecto a ninguno de ellos aisladamente, pero sí al conjunto de todos en la sociedad. Inevitablemente, cada manifestación aislada de la industria cultural reproduce a los hombres tal como aquello en que ya los ha convertido la entera industria cultural. Y todos los agentes de la industria cultural, desde el productor hasta las asociaciones femeninas, velan para que el proceso de la reproducción simple del

espíritu no conduzca en modo alguno a una reproducción enriquecida. (Ídem, 1988).

Esta caracterización aportada por dos de los principales autores del movimiento conocido como la Escuela de Frankfurt, permite entender la amenaza y el daño que ha significado la industria cultural para el desarrollo cultural autóctono de los países que se encuentran en la periferia del capital siendo una de las principales razones de la baja producción de audiovisuales, no sólo en Venezuela, sino en toda la región latinoamericana y el resto del mundo.

Ese proceso llevó a que durante el gobierno de Rafael Caldera, en 1993, se llevaran a cabo las primeras iniciativas proteccionistas a la producción audiovisual nacional, surgiendo así la primera Ley de Cinematografía Nacional cuyo fin era proteger la industria cinematográfica del país en cuanto a su distribución, exhibición, difusión, producción y difusión de las obras nacionales en relación a las películas extranjeras; aunque no fue hasta el año 2005 con la reforma de la ley y la creación del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, que la producción audiovisual nacional alcanzó un mayor auge en cuanto a la realización de obras audiovisuales de ficción y documental con la creación de la Fundación Villa de Cine, que cuenta con una infraestructura física, equipamiento tecnológico y dotación necesaria para la producción cinematográfica y audiovisual que anteriormente no existía.

Con su lema: “Hacemos cine venezolano para el mundo”, dicha institución se autodefine como “la primera y única productora de cine del Estado venezolano” inaugurada en el año 2006 por el presidente Hugo Chávez Frías (1999-2013) como proyecto cultural para el desarrollo de la industria cinematográfica del país y en respuesta a la lógica de homogeneización y producción en masa de bienes culturales.

CAPÍTULO I: BASES DE LA INVESTIGACIÓN

1. Planteamiento del Problema

El cine es una de las herramientas comunicacionales más efectivas para difundir un mensaje debido a que se dirige a grandes masas congregadas en un mismo lugar y contribuye a despertar emociones masivas por la relación imagen – sonido, permitiendo estados anímicos de tristeza, amor, indignación o alerta:

En los films de amor es usual la música que se propone provocar la sensibilidad, el aletargamiento (fundamentalmente en la espectadora), las emociones superfluas, en fin una cadena que lleva a la banalización de las emociones (Paz, 2010).

Esto permite entender las particularidades del cine y cómo ha ido evolucionando con los avances tecnológicos y el pasar del tiempo. En principio, el cine surgió por la necesidad de mostrar una realidad y crear espacios de formación crítica, pero también como una nueva forma de entretenimiento para convertirse hoy en día en uno de los instrumentos universales para difundir valores ideológicos mediante el control de las grandes distribuidoras sobre el mercado de exportación de películas, el aparato técnico y la exhibición de los films en las salas de cine.

Aunado a esto, el cine ha pasado a ser uno de los sectores económicos que genera inimaginables ganancias monetarias. Es por ello, que las grandes empresas de comunicación o distribución de películas buscan fusionarse con otras compañías con el propósito de conquistar nuevos espacios para la venta de sus productos y modos de actuar o de crear la realidad, que les permitan mantenerse en el tiempo. Así,

Por ejemplo, en 2000 los ingresos domésticos de taquilla del cine estadounidense ascendieron a 7 661 millones de dólares, a partir de 1 420.8 millones de entradas; en 2001, las taquillas estadounidenses recaudaron 8 412.5

millones, 9.8 por ciento más que el año anterior, gracias a 1.487.3 entradas. Se comprenderá la magnitud del mercado si lo comparamos con la Unión Europea, donde en 2001 hubo 920 millones de asistentes al cine; en 1999, fueron 832 millones de asistencias, lo que dio ingresos de taquilla de 4 396 millones de dólares. Si consideramos que la población estadounidense es de casi dos tercios de la europea, la diferencia se explica porque los norteamericanos asisten más de cinco veces por persona en promedio al año, mientras que los europeos lo hacen sólo un poco más de dos veces. Este nivel de ventas nacionales de la cinematografía estadounidense es suficiente para recuperar las inversiones, que son enormes... (Ruiz, 2003, p, 10).

En este orden de ideas, en la primera década del Siglo XX, surge la creación de estudios fílmicos en Estados Unidos y Europa, pues eran las naciones que se intercambiaban la tecnología para realizar sus películas. A partir de entonces, se fueron afianzando grandes productoras a nivel mundial, dejando a un lado la producción cinematográfica de pequeñas empresas o Estados que no podían competir con la producción masiva de éstas. Así nace la industria cultural, producto del sistema capitalista, como aquella transformación de obras de arte en mercancía. En el caso específico del cine, se dio paso al oligopolio de algunas empresas norteamericanas sobre la exhibición y distribución de las películas a nivel mundial.

Es por esta razón –poder y lucro- que en el área de las Industrias Culturales se han venido produciendo alianzas estratégicas, acuerdos y fusiones. Todas estas empresas están realizando operaciones para ocupar una posición importante en el mercado de los nuevos medios y servicios multimediales e interactivos (Toledo, 1999, p. 165).

En América Latina la industria cinematográfica se ha desarrollado de forma marginal en comparación con Estados Unidos y Europa. Entre 1930 y el año 2000 se produjeron 12.500 películas desde 1930 hasta el año 2000, de las cuales, 5.500 correspondieron a México (45% del total), 3.000 a Brasil (25%) y 2.500 a la Argentina (20%). Esto quiere decir que

sólo un 10 % de la producción de películas en el resto del continente americano, en casi un siglo, correspondió a las más de veinte naciones restantes.

La dinámica de la industria cultural trajo como consecuencia la falta de inversión por parte de los Estados o empresarios latinoamericanos en el ámbito cinematográfico, generando que productores, actores y directores buscaran afuera de sus países oportunidades de trabajo, mejoras en la tecnología y espacios donde poder ejecutar un proyecto audiovisual.

En Venezuela, el desarrollo de la industria cinematográfica estuvo afectada por diversos hechos políticos, económicos y sociales acaecidos en el país. Se debe señalar que, a partir de 1927 empezaron a desarrollarse empresas de servicios con tecnología moderna para la producción y la postproducción audiovisual, pero no contaban con estructuras estables para llevarlas a cabo. A esto se sumaron la falta de distribuidoras del material audiovisual y la creciente crisis económica, lo que trajo como consecuencia un aumento notablemente de los costos de producción. No obstante,

En la década de los 50, Bolívar Films tomó el liderazgo en producción cinematográfica. Entre los films más importantes están *Amanecer a la Vida*, *Venezuela También Canta*, ambas de Fernando Cortés; *Territorio Verde*, de Horacio Peterson y *Ariel Severino*, entre muchas otras (Lyon, 2010, p.12).

Durante esa misma década, comenzó a producir películas Román Chalbaud, uno de los directores más prolíficos del cine nacional y realizador de más de veintiún (21) largometrajes entre ellos: *La gata borracha* (1983) y *La capital del infierno* (1997). Este director, de gran experiencia en el área, ha manifestado que el cine nacional ha tomado mayor auge en el siglo XXI por las políticas culturales que ha llevado el actual gobierno nacional, en comparación con las décadas de los ochenta y noventa, en las cuales hubo un declive por la falta de financiamiento por

parte del Estado, que era el responsable de recibir los impuestos de las distribuidoras y exhibidoras a nivel nacional.

Y entonces había dinero para hacer sólo una película al año. Llegaban 46 proyectos y solamente había dinero para hacer uno...el dinero que ponía el Estado era para mantener el edificio, para toda la cosa burocrática, para los empleados...Pero la ley de 1993 decía que ellos debían de poner la misma cantidad que venía por la taquilla, y era mentira, nunca la pusieron...Antes el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía hacía sólo un llamado al año, porque no había dinero sino para una película, y te estoy hablando de los últimos años de la IV República. Ahora...hay más recursos (Chalbaud en: Bravo, 2007, p. 91).

A pesar de que durante el gobierno de Rafael Caldera se dieron las primeras iniciativas para proteger el cine venezolano a través de la Ley de Cinematografía Nacional, la ley se quedó en el papel por no contarse con las condiciones necesarias u óptimas para desarrollar películas en el país. Sin embargo, en el año 2005, se reformó la Ley que databa de 1993. Esta modificación tuvo como fin establecer criterios sobre la producción, costos, distribución y comercialización del cine, de manera que se garantice la inclusión de obras venezolanas en las carteleras nacionales ante cualquier obra extranjera y se mejore la industria cinematográfica en el país en cuanto a la culminación de las películas en territorio venezolano, la disponibilidad de presupuesto, espacios destinados a la producción audiovisual y la disposición de tecnología.

Luego de crearse el Ministerio del Poder Popular para la Cultura en el 2005 se conformó la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales. Según este ente público, en su página Web (2006), la plataforma fue diseñada para ejecutar competencias y funciones públicas que incumben al Estado en materia cinematográfica y audiovisual, la cual está conformada por los siguientes entes: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), la Fundación Cinemateca Nacional, Centro

Nacional del Disco (CENDIS), Fundación Distribuidora Nacional del Cine, Amazonia Films, y la Fundación Villa del Cine.

En este sentido, la presente investigación tuvo como finalidad estudiar a la Fundación Villa del Cine como una alternativa para contrarrestar los efectos de la industria cultural transnacional controlada por EEUU y en menor medida Europa, centrada en el apoyo a la producción nacional que promueva valores autóctonos para la preservación de la memoria histórica del país, cuyos propósitos fundamentales son desarrollar los aspectos tecnológicos, de infraestructura apropiada y la formación de talento humano para ejecutar películas nacionales y las artes en el país, sin menoscabo de otros enfoques y temáticas; todo esto enmarcado en una política de Estado que busca rescatar la soberanía cultural del país a través de soportes audiovisuales, en los cuales prevalece el valor artístico por encima del monetario.

Desde sus inicios en el año 2006 hasta el 2013 se han producido más de 100 proyectos nacionales, así como también de coproducciones, de acuerdo con datos suministrados por el Presidente de la Fundación Villa del Cine, José Antonio Valera (2013).

Sin embargo, la urgencia de esta investigación en particular nace ante la necesidad de difundir los logros de la Fundación Villa del Cine entre estudiantes de Comunicación Social, específicamente en la Cátedra de Cine de la Universidad Central de Venezuela, así como también para estimular la creación de un convenio que permita a los estudiantes observar una nueva opción de desarrollo profesional y un espacio para la creación audiovisual de la Nación, desde una perspectiva que busca que la identidad del país no quede opacada ante los valores promovidos por la industria cultural hegemónica que difunden las grandes productoras transnacionales.

2. Objetivo General

Elaborar un documental reflexivo dirigido a los estudiantes de la Escuela de Comunicación Social de la UCV sobre la estructura, el funcionamiento y los logros de la Fundación Villa del Cine frente a la industria cultural extranjera.

3. Objetivos Específicos

- Contextualizar el surgimiento de la Fundación Villa del Cine en sus aspectos sociales y políticos
- Investigar cuáles son los objetivos de la institución y su relación con el Ministerio del Poder Popular para la Cultura
- Indagar sobre el proceso de producción y difusión de las obras cinematográficas de la Fundación Villa del Cine
- Estudiar la adecuación de la labor de la Fundación Villa del Cine a la Ley de Cinematografía Nacional del año 2005
- Transmitir a los estudiantes de la Escuela de Comunicación Social la importancia que la institución ha adquirido en el ámbito cultural y las posibilidades que ofrece como espacio para la creación audiovisual y el desarrollo de la profesión.

4. Justificación

El documental reflexivo sobre la Fundación Villa del Cine tiene como centro difundir la labor de la institución en la Escuela de Comunicación Social de la UCV con el fin de crear interés tanto por los logros que ha alcanzado la Fundación Villa del Cine en relación con el impulso de la producción nacional y el fomento de la identidad venezolana como por las posibilidades que ofrece a los comunicadores sociales en la creación y participación de obras cinematográficas.

En este orden de ideas, se pretende sentar las bases que permitan en un futuro la celebración de convenios entre ambas instituciones, generando espacios para la creatividad y el desarrollo profesional.

Por otro lado, los medios de difusión de la labor de ésta y otras instituciones que pertenecen a la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales limitan su distribución a estos mismos entes públicos, dificultando el alcance de la información al público en general. Esta es otra de las razones por las cuales surge la inquietud de llevar a los estudiantes de Comunicación Social de la UCV sus logros a través de la pantalla grande por la relación imagen–sonido, que genere discusión y, por tanto, cambio en la perspectiva de la institución educativa en relación con la realización cinematográfica y, muy especialmente, de los jóvenes estudiantes.

De acuerdo a Alicia Sagüés de la “Asociación ProDocumental de Cine y TV” en España (2006), el documental es un excelente instrumento para la educación tanto escolar como social. Por ello, se utiliza como herramienta para despertar la preocupación y el interés, de manera más cercana y dinámica a través de la imagen-sonido. En este caso, se realizará un cortometraje que incluirá entrevistas a cineastas, actores venezolanos y demás personas que estén relacionados en el ámbito cinematográfico.

Esta investigación busca entender y difundir la dinámica de la Fundación Villa del Cine especialmente sus esfuerzos por preservar la cultura autóctona venezolana y la memoria histórica de la Nación ante la amenaza de la homogeneización y la producción en masa de bienes culturales consecuencia de la industria cultural. Según, Fidel Barbarito, en su texto *El disco está en la batalla simbólica* expresa que:

...se impone un esquema de dominación cultural para asegurar la alienación y favorecer la desfiguración de las personalidades e identidades, <<proponiéndonos>>, con todas sus fuerzas, una cultura globalizada –universal– que en sintonía con una economía de mercados sin

frontera, induce a todos los pueblos del mundo al consumo de un solo tipo de comida, vestido, música, cine, literatura, diseño, arquitectura..., (2011, p. 20).

De igual modo, el audiovisual ayudará a comprender el cine nacional en cuanto a financiamiento, propuestas de cineastas, así como también las políticas culturales que llevaron a la creación de la misma. En una entrevista realizada por la Revista *Se Mueve* del Ministerio del Poder Popular para la Cultura a Nascuy Linares, compositor cinematográfico venezolano, se muestra su optimismo sobre el momento actual del cine nacional y su porvenir, que quizá muchas personas no saben de ello:

Tanto la composición musical como el diseño de sonido de nuestro cine, han logrado un nivel muy alto en los últimos años, y creo que se avecinan tiempos de obras magníficas (Linares, 2012, p. 29).

5. Alcances y posibles limitaciones

En cuanto a los alcances, se puede mencionar que el objeto del documental y la investigación estuvo enfocado en la Fundación Villa del Cine, entendiéndola como una institución que no puede ser analizada sin tomar en cuenta su contexto histórico, social y cultural; y que está enmarcada dentro de las políticas de un proyecto nacional impulsado por el Estado venezolano que busca rescatar la identidad nacional en sus diferentes formas y acepciones en contraposición a la dinámica de la industria cultural extranjera.

Al principio de la investigación, se pensó que la disponibilidad de los actores relevantes sería nuestra principal limitación; sin embargo, la mayoría de las personas que contactamos vía telefónica, correo electrónico o por medio de la Fundación Villa del Cine nos permitieron culminar las entrevistas en dos meses y por tanto, nuestro proyecto en un tiempo menor al estipulado.

6. Estrategias metodológicas

La ejecución del proyecto audiovisual se realizó en dos etapas: La primera consistió en una investigación documental sobre la Fundación Villa del Cine y los actores que intervienen en ella, así como su surgimiento y adecuación a la legislación vigente en materia cinematográfica (2005).

Se entiende por investigación documental (Arias, 2006, p.27) un proceso basado en la búsqueda, recuperación, análisis, crítica e interpretación de datos secundarios, es decir, los obtenidos y registrados por otros investigadores en fuentes documentales: impresas, audiovisuales o electrónicas. Como en toda investigación el propósito de este diseño es el aporte de nuevos conocimientos.

Asimismo, la investigación fue de tipo cualitativa, pues requirió del estudio y análisis de los componentes que conforman la institución, así como la producción nacional desde la creación de la Fundación Villa del Cine. Nos referimos a investigación cualitativa, a la descripción de eventos, situaciones, personas, interacciones y comportamientos observables, incorporando lo que los participantes dicen y expresan y no como lo expresaría el investigador (Montero, 2005).

Por otro lado, se hizo uso de la técnica de la entrevista no estructurada (Amador, 2009) que permite una mayor flexibilidad al investigador en cuanto al contenido, orden, profundidad y formulación. Esto nos permitió recoger testimonios, experiencias y opiniones de las personas involucradas en la producción cinematográfica nacional, en especial aquellos individuos que se relacionan o se hayan relacionado con la Fundación Villa del Cine.

Con la información recaudada se dio inicio a las fases de pre, pro y post-producción del documental reflexivo (Nichols, 2001) con el fin de resaltar el papel de la Fundación Villa del Cine como ente encargado de la producción cinematográfica nacional por parte del Estado venezolano.

Bill Nichols sostiene que por medio de este modelo de representación documental, el espectador adopte una posición crítica ante cualquier forma de representación. Para el autor, esta es una de las tipologías más autocríticas y autoconscientes.

CAPÍTULO II: MARCO REFERENCIAL

1. Historia del Cine

El cine es una de las herramientas comunicacionales más importantes de la sociedad que si bien es cierto se originó para mostrar la vida cotidiana del ser humano o difundir valores artísticos y culturales, también busca ser un medio de entretenimiento. En ese sentido, Barreneche plantea que:

Desde la Antigüedad, y comenzando por las pinturas prehistóricas, existió siempre una preocupación y un afán de búsqueda de la expresión gráfica del movimiento y de los fenómenos ópticos y luminosos, que tuvo, sobre todo en los egipcios, unos entusiastas investigadores (Barreneche, 1971 en: Lyon, 2010, p. 1).

Para el crítico cinematográfico, algunos físicos como Newton descubrieron que una tea encendida y agitada se transforma en una línea continua de fuego. Esto se debe a la propiedad que posee el ojo humano como es la persistencia de las imágenes en la retina (persistencia retiniana). Esto quiere decir, que las imágenes cinematográficas no se mueven y que es por medio de la persistencia de visión que se observa la ilusión de movimiento en la pantalla de cine.

En el cine, las imágenes no se borran de nuestra retina, sino que quedan impresas en ella, captando nuestros ojos unas 24 imágenes por segundo, permitiéndonos obtener así una clara sensación de movimiento. Pero no fue sino hasta el Siglo XVIII cuando empezaron a surgir los verdaderos aparatos pre cinematográficos. (Barreneche, 1971, en: Lyon, 2010, p.1).

Dixon y Foster (2009) en su libro *Breve Historia del Cine* expresan que el conocimiento del principio de la persistencia de visión se remonta al antiguo Egipto con los experimentos de Athanasius Kircher, quien describió para aquel entonces lo que hoy se conoce como linterna

mágica. Igualmente Isaac Newton y Patrice d'Arcy contribuyeron con lo referente a la mecánica del ojo humano. En 1824, Peter Mark Roget explicó este fenómeno:

Roget creía que la persistencia de visión estaba causada por la capacidad de la retina de recordar una imagen durante una fracción de segundo tras haber sido retirada de la pantalla; sin embargo, investigaciones posteriores demostraron que era la incapacidad del cerebro para separar cada una de las imágenes individuales rápidamente cambiantes lo que causaba el fenómeno..., (p. 33).

Aunque poner en práctica este principio tan simple duró miles de años, el cine de hoy en día es el resultado de múltiples experimentos y esfuerzos de inventores y artistas. De acuerdo con Luis Melgar (2004-2005) en su texto *Apuntes de Historia del Cine*, Joseph Antoine Ferdinand, físico y matemático belga, demostró que con una frecuencia de dieciséis imágenes por segundo, el espectador no apreciaba los negros intermedios y por tanto, veía una única imagen en movimiento.

A partir de ése momento, se hizo posible su aplicación en aparatos considerados como precursores del cinematógrafo como es la linterna mágica (1646) pionera del proyector cinematográfico que permitía proyectar diversas figuras por medio de un lente convexa y luz solar o artificial; el fantoscopio (1799), basado en la linterna mágica. Entre sus modificaciones se contaba con fundidos, sobreimpresiones, imágenes en movimiento, alocuciones y efectos sonoros; la rueda de Faraday (1831), aparato destinado a analizar la ilusión óptica que se produce al observar el movimiento de una rueda a través de las rendijas de la otra; el fenakitiscopio (1832), un disco de cartón dividido en partes iguales y en cada una de ellas, había una rendija. Éstas permitían que las imágenes se observaran en un espejo, pues se colocaba un dibujo correspondiente a una fase de movimiento; el estroboscopio (1832), fue un disco de cartón con los dibujos de varias fases del movimiento y el zootropo (1834), que tuvo como base teórica el estroboscopio. Éste fue el primer “tambor

mágico” y podía ser usado a la vez por varios espectadores situados en círculo; el omniscopio (1859) estuvo basado en el fenakitiscopio y buscaba obtener relieve y movimiento; el praxinoscopio (1877), fue un tambor bajo que poseía un prisma y en cada una de sus caras un espejo. Para observar los dibujos se pegaban en la parte interna del tambor y en número igual al de espejos. Al girarlo, la sensación de movimiento se producía por el reflejo de los espejos; el eatropraxinoscopio (1879) fue un perfeccionamiento del praxinoscopio y se diferenciaba por tener un escenario con sus respectivos decorados. Por una abertura en la parte exterior de la caja donde se ubicaba todo el sistema, se podía observar el movimiento; el cronofotógrafo o teatro óptico (1882) era una cámara fotográfica con un disco giratorio que permitía fotografiar diferentes fases del movimiento sobre un fondo negro; el fantascopio (1884) era una linterna mágica a la que se le adaptaba un mecanismo de movimiento intermitente. Poseía seis aspas y en cada una de ellas, se apoyaba una foto instantánea; y, por último, se encuentra el kinetógrafo (1889-1891) cámara cinematográfica construida por Thomas Alva Edison y William Laurie Dickson. Fue el resultado de sus experiencias con el fonógrafo óptico, primer aparato en reproducir sonido.

Posteriormente, en 1877, Thomas Edison fabricó el kinetoscopio, que permitió observar las fotografías en movimiento pero no sobre una pantalla. Sin embargo, no fue hasta 1912 que pudo construir la primera máquina de imágenes parlantes. Para 1895, los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo, logrando proyectar las imágenes en una pantalla. Además fueron los hermanos Lumière los primeros cineastas documentalistas en el mundo. Melgar, explica de manera sencilla este proceso de proyección de imágenes:

La cámara cinematográfica hace una serie de fotografías instantáneas, cada una de las cuales fija un instante determinado de lo que acaece ante ella. Cuando se procede a la proyección de esas fotografías — fotogramas—, cada una de esas fotografías se mantiene

proyectada sobre la pantalla un periodo de tiempo del orden de 1/48 de segundo, intercalándose entre una y otra un intervalo de oscuridad imperceptible por la persistencia retiniana durante el cual se procede a la sustitución de un fotograma por el siguiente. El conjunto de fotogramas componen la película cinematográfica, una larga cinta de material flexible y transparente que sirve de soporte a una o más capas de emulsión sobre las que se fijan una serie de fotografías...Dichas fotografías son ampliadas por un aparato óptico, el proyector, que las proyecta sobre una pantalla (2004, p. 5).

Todo estos avances permitieron en la primera década del Siglo XX, la creación de estudios fílmicos en Estados Unidos y Europa. Al respecto, Dixon y Foster (2009) reseñan que:

Nueva York se mantuvo como una fuerza poderosa en la financiación y la distribución de películas, y todos los estudios principales mantuvieron sucursales en la Costa Este para mantenerse al corriente de las novedades en el mundo del teatro. El clima de Los Ángeles era también más fiable, de manera que la producción de películas podía realizarse sin interrupciones...Hollywood recibió una segunda e inesperada ayuda, la Primera Guerra Mundial. De 1914 a 1918, mientras el resto del mundo se concentraba en librar las innumerables batallas de la guerra, Estados Unidos siguió produciendo un torrente continuado de películas para su distribución internacional (p. 61).

Para la época empezaron a crearse y consolidarse los principales compañías que hoy día siguen vigentes y se les denomina *majors* como la *Universal Pictures* en 1912, la *Fox Film Corporation* en 1915 - que en 1935 se fusionaría con la *Twentieth Century Pictures*, la *Metro Goldwyn Mayer* (MGM) en 1924 y *Paramount Pictures*-, quien consiguió monopolizar la producción y distribución cinematográficas con su estrategia de integración vertical, que consistía en exhibir únicamente sus productos en las salas de propiedad del estudio. También surgieron otras como la *Warnes Bros* en 1923. A la par existió una serie de estudios menores que no pudieron competir con las estrategias de comercialización emprendidas por las grandes compañías y acabaron por desaparecer.

Dixon y Foster (2009) describen la estrategia de la Paramount Pictures en esos años:

Paramount inició una agresiva política de compra de salas para asegurarse de que sus películas hallaban un público receptivo, e institucionalizó las políticas de bloqueo de contratación (en las que el propietario de una sala tenía que aceptar la lista completa de producciones de un estudio, incluyendo las de menos renombre, para conseguir las películas de éxito) y apuestas ciegas (en las que los propietarios eran obligados a proyectar una película sin haberla visto antes). Aunque con el tiempo estas prácticas fueron consideradas ilegales, continúan existiendo en la actualidad de un modo subterráneo; las cadenas de salas que no exhiben con regularidad las películas menores de un estudio a veces son castigadas con el veto a títulos más lucrativos (pp. 68-69).

Lo anterior muestra el surgimiento y la veloz consolidación de la industria del cine en Estados Unidos de América, sobre todo para el año 1929 en el cual se multiplicaron las salas de cine y espectadores en dicha nación, con la creación del cine sonoro que reemplazó satisfactoriamente al cine mudo. A partir de esta innovación tecnológica, crecieron las recaudaciones por taquilla en un país sumergido por la depresión económica, donde cada vez más se hacía necesario que Hollywood fuera una industria de sueños y de esperanzas (Ramonet, 2011, p. 88).

Mientras, en el resto del mundo los creadores se interesaron por la expresión personal, la herencia cultural o la identidad nacional como fue el caso de China. Sin embargo, muchas naciones, como Inglaterra, se vieron dominadas culturalmente por la industria estadounidense. Más adelante (1927), los ingleses se vieron forzados a crear una Ley Cinematográfica Proteccionista que obligaba a presentar un porcentaje de películas producidas en el país ante el auge de las películas extranjeras, pero Hollywood respondió construyendo platos de rodaje en esa nación, logrando introducir sus producciones cinematográficas.

En aquellos primeros años, Hollywood producía 800 películas anuales, abastecía casi en exclusiva a las

20.000 salas cinematográficas de los Estados Unidos y producía el 60% de las películas que se emitían en Europa (Melgar, 2009, p. 30).

Pero muchos se preguntan, ¿qué es la producción cinematográfica? De acuerdo con Benacerraf en el libro *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896 – 1993*, “es la inversión de capitales, establecimientos, maquinarias, laboratorios y talleres diversificados, legiones de especialistas, técnicos, artistas, el aparato distribuidor y exhibidor que garantiza las ganancias”.

Aun dejando totalmente de lado la cuestión poco difundida y todavía poco esclarecida de la especificidad de la mercancía cultural, que complica ulteriormente el asunto, salta a la vista que la producción cinematográfica, según ese modelo, se da a cabalidad en Estados Unidos y en los grandes países asiáticos, como India y Japón, y en formas más reducida y dispersa en unos países europeos, como Francia, Italia y España (1997, p. 22).

Por su parte, en las naciones africanas seguían dependiendo de las películas de Hollywood y de importaciones europeas; Brasil y México, también dependieron en su mayor parte de las películas estadounidenses; el cine chino estaba patrocinado por Occidente; y en India, se dependía del Imperio Británico. En este último país se consolidó la industria más fuerte. Con el pasar del tiempo, los grandes estudios norteamericanos aseguraron su control en el mercado del cine a través del cine sonoro (período de hegemonía de Hollywood), así como su dominio en las taquillas a nivel mundial (Dixon y Foster, 2009).

Para ejemplificar de una mejor manera la influencia de las películas de Hollywood en la mente de las personas, Ronald Christ, un periodista de *The Paris Review*, realizó una entrevista al célebre escritor argentino José Luis Borges sobre el cine y el carácter épico que este arte representa para el autor:

Durante este siglo...la tradición épica ha sido salvada para el mundo por Hollywood, por improbable que parezca. Cuando fui a París, sentí que deseaba

escandalizar a la gente, y cuando me preguntaron—sabían que me interesaba el cine, o que me había interesado, porque apenas si veo ahora—y me preguntaron “¿Qué clase de películas le gustan?”, yo dije ingenuamente: “Las que más disfruto son los westerns” (Borges, 1966, en: Zavaleta, 2010, p.1).

En este sentido, podemos observar cómo una de las figuras prominentes de la literatura latinoamericana y universal, quien por años escribió sobre la historia de América Latina y reseñas para filmes en *Sur*, fue influenciado por la lógica de la industria cultural. Esto nos permite evidenciar la complejidad de romper con dichos estándares que han moldeado la forma de pensar o actuar de los individuos durante décadas y, por tanto, la relevancia de hacer cine que rescate la identidad de un pueblo, sin menospreciar otras culturas.

2. Cine latinoamericano

América Latina no se quedó atrás en relación al cine y se distingue en cuatro períodos según Lillo y Chacón (1999) en su libro *El cine latinoamericano: del código realista al código postmoderno*. El primero va desde los años 30 hasta los 60 con los melodramas y las cabareteras; el segundo período corresponde a los años 60 con un cine de corte político, social y de denuncia con el propósito de una transformación social a través de la cultura; el tercer período corresponde a la década de los 70 y se caracteriza por las contradicciones familiares y el humor; y el cuarto período es el que se hace hoy día que viene a sustituir al cine del exilio por el de la democracia, luego de períodos de dictaduras en gran parte de los países de Latinoamérica. También se busca plasmar tradiciones artísticas anteriores, un auge del género documental y la revaloración de las culturas populares.

Para Dixon y Foster (2009) la producción cinematográfica en el caso de México fue lenta, pero con la llegada del cine sonoro, tomó un ritmo más rápido con películas de misterio, dramas, musicales y de la

problemática social, entre otras. En Brasil se presentaban musicales, dramas criminales americanos y acerca de la realidad de las favelas, aunque no tuvieron tanto éxito como México. En el resto de los países latinoamericanos se realizaban películas de carácter político como en Argentina y Cuba.

Entre 1930 y 1950, el gran éxito del cine sonoro latinoamericano lo constituyeron los musicales, las comedias y los melodramas históricos y costumbristas: el tango en Argentina, la samba y la chanchada en Brasil y las rancheras, el bolero y los ritmos importados del Caribe en México, y las producciones de los estudios argentinos y especialmente de los mexicanos se hicieron famosas en el mundo de habla hispana, con estrellas como los cantantes Jorge Negrete y Pedro Infante, el músico Agustín Lara, los cómicos Cantinflas y Tin Tan, o las bellísimas Dolores del Río y María Félix, fotografiadas por el Gabriel Figueroa y dirigidas por Fernando de Fuentes (*Allá en el Rancho Grande*, 1936), Emilio Fernández (*María Candelaria*, 1943), o Roberto Gavaldón (*La otra*, 1946) (Melgar, 2009, p. 112).

Según el profesor Melgar, en la década de los años 60, surge un nuevo cine latinoamericano que toma mayor fuerza por el intento de captar la realidad social cotidiana con un tipo de filmación más económico y flexible, y que a su vez, estaba impulsado por un deseo utópico de modernidad y cambio social que se reflejaba en los inicios de la Revolución Cubana y que más adelante, decayó su actividad productiva por las condiciones económicas que ha atravesado el país.

Entre los principales realizadores de esta época cabe destacar en Brasil a Glauber Rocha, Nelson Pereira Dos Santos y Ruy Guerra; en Cuba a Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea; en Argentina a Fernando Birri y Fernando Solanas; en Chile a Miguel Litín y Raúl Ruiz; y en Bolivia a Jorge Sanjinés. Películas típicas de este periodo son *Los fusiles* (1963), de Guerra, *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Alea, y *La hora de los hornos* (1968), de Solana...En los años setenta se fue extinguiendo el entusiasmo revolucionario de los sesenta, pero el cine se benefició de un mayor apoyo por parte del Estado en Brasil, Cuba, México y los países andinos (Ibídem, 2009, p. 112).

En el caso de Brasil, el mayor mercado cinematográfico latinoamericano por su cantidad de habitantes, los cineastas lograron armar cooperativas para filmar y otras de distribución y exhibición con el propósito de competir y asegurar que sus películas sean vistas ante el dominio de los grandes estudios norteamericanos en gran parte de la región. Con el gobierno de Figueiredo (1979–1985), el Estado apoyó financieramente estos proyectos y comenzó a comprar las salas de cine, pues los cineastas lograron explicar que el fenómeno cinematográfico es un problema de Estado y no de un gobierno y, por ende, es un problema de patrimonio nacional y cultural (Khun, 1982, p. 33-42).

Por otra parte, Dixon y Foster (2009) también explican el caso de Argentina. Después de 1973, entró en vigencia la Ley de Cine con la participación de los diferentes sectores de la industria, teniendo como uno de sus objetivos la compra de las salas de cine para exhibir material nacional, latinoamericano, africano o asiático, por no tener acceso a las cadenas de exhibición manejadas por las transnacionales del espectáculo; sin embargo, estas iniciativas se quedaron en el papel. En Argentina, 1964, sucedió un episodio que puede ser esclarecedor:

Durante el gobierno de Illia, un diputado de un partido minoritario (el demócrata-progresista) decidió llevar adelante la "batalla del cine nacional". Se trataba del diputado León. La industria cinematográfica argentina (excepto las compañías mayores siempre obsecuentes y alienadas con las transnacionales y los exhibidores: ya veremos por qué...), pedía el "6 a 1", o sea la distribución de una película argentina por cada 6 extranjeras. El modelo de distribución existía y ahora vuelve a existir en España ("4 a 1") y a pesar de distorsiones y trampas es hasta el momento el mejor sistema para proteger a la industria...Don Eric, empresario norteamericano, se reunió con ministros, responsables de la economía, autoridades bancarias y otros actores ligados a los organismos pertinentes que "bajan líneas "en nuestros países... al día siguiente, el diputado León, ferviente y orgulloso defensor del "6 a 1", casi generador del proyecto, nos decía: "Muchachos... creo que este no es el camino... debemos buscar otras fórmulas... El 6 a 1 no es

conveniente en este momento..." (Khun, 1982, p. 33 – 42).

Esto nos muestra el poder de las grandes compañías cinematográficas norteamericanas en la vida política, económica y social de otros países y cómo con el pasar del tiempo, se fue agudizando el problema de la producción cinematográfica y audiovisual en América Latina. Entre las múltiples condiciones que exigían las compañías extranjeras a las empresas latinoamericanas, según el cineasta y profesor argentino Khun, estaba la baja producción nacional de películas anuales y las temáticas a desarrollar en las películas a cambio de éxitos taquilleros. Ejemplo de ello es el siguiente cuadro (ver Cuadro 1):

Producción de películas en países latinoamericanos. Años 2001-2005

| Países | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 |
|------------------|-------------|-------------|-------------|-------------|-------------|
| Argentina | 38 | 32 | 67 | 54 | 41 |
| Bolivia | 0 | 2 | 4 | 3 | 6 |
| Brasil | 30 | 35 | 30 | 46 | 40 |
| Chile | 14 | 8 | 12 | 14 | 14 |
| Colombia | 3 | 6 | 8 | 7 | 8 |
| Cuba | 4 | 0 | 3 | 3 | 3 |
| Ecuador | 1 | 3 | 1 | s/d | s/d |
| México | 21 | 14 | 25 | 38 | 53 |
| Perú | 1 | 2 | 5 | 7 | 4 |
| Uruguay | 5 | 5 | 2 | 6 | 5 |
| Venezuela | 3 | 4 | 3 | 4 | 3 |

Fuente: Getino (2007).

El cuadro anterior, permite demostrar la poca producción de material cinematográfico en la región y, por tanto, nos permite entender el desafío del cine en Latinoamérica en el contexto de la dinámica de la industria cultural inserta dentro del modo de producción capitalista. Este concepto, desarrollado por los alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer (1944-1947) define la producción de bienes culturales en forma masiva como lo son la publicidad, el arte y el entretenimiento a través de los medios de difusión.

Este fenómeno ha traído como consecuencia otros problemas en la región como la falta de inversión por parte de los Estados o empresarios latinoamericanos en el ámbito cinematográfico, generando que productores, actores y directores busquen afuera de sus países oportunidades de trabajo, mejoras en la tecnología y espacios donde poder ejecutar un proyecto audiovisual. A finales del Siglo XX y principios del XXI, los países latinoamericanos han llevado a cabo coproducciones cinematográficas para aliviar el costo de producción de las películas como es el caso de *9 meses*, la cual contó con la coproducción de un equipo venezolano y español; también se han fomentado ayudas estatales, incentivos fiscales y demás mecanismos que permitan un crecimiento sostenible en la región en el área cinematográfico y audiovisual (Getino, 2007).

Incluso, otro de los mecanismos que ha tenido que llevar a cabo América Latina es la protección de su producción cinematográfica con leyes que fomenten el desarrollo de la misma en cuanto a la producción, distribución y difusión de las obras audiovisuales.

Tal es el caso de Bolivia en 1991 con la creación de la Ley de Cine, la cual tuvo la intención de mantener una producción constante; sin embargo, los esfuerzos no fueron suficientes para impulsar la industria cinematográfica. En el caso de Brasil, se aprobó en 1991 la ley que permitía a las empresas públicas y privadas a utilizar parte del impuesto sobre la renta en el apoyo a las obras cinematográficas y en 1993 se

aprobó una nueva Ley para el Cine y el Audiovisual que permitía comprar acciones de películas y una serie de estímulos a la inversión de empresas y distribuidoras extranjeras a cambio de una disminución de sus impuestos; seguidamente, Argentina aprobó en 1994 una nueva Ley de Cine para recuperar su producción cinematográfica en la región.

México es un caso aparte en la región. Con la aprobación de la Ley de Cine en 1949, triplicó su producción cinematográfica. Esa tendencia, con sus variaciones, se ha mantenido hasta la actualidad.

En Chile se aprobó en el año 2004 la Ley de Fomento al Cine y al Audiovisual, la cual contribuyó al estreno anual de diez largometrajes por año a diferencia de los años noventa que sólo una película chilena salía en las salas de cine; y en Venezuela se reformó en el año 2005 la Ley de Cinematografía Nacional creada en 1993, con el fin de impulsar la producción nacional de cine en todas sus etapas. Según cifras oficiales (2013), la producción de obras cinematográficas se ha duplicado, logrando el estreno de películas entre 10 y 15 películas nacionales por año.

Otros de los países de la región que implementaron normativas para el fomento de su industria cinematográfica fue Perú en 1994, Puerto Rico en el 2001, Colombia en el 2003, Ecuador en el 2006, Panamá en el 2007 y Uruguay en el año 2008. En el resto de las naciones como Paraguay, Guatemala, Costa Rica, Honduras y República Dominicana se redactaron los anteproyectos de Ley, pero están siendo estudiados; y en Haití, El Salvador y Nicaragua aún no hay acuerdos en la materia, pero siguen teniendo una producción ocasional (Corado, 2010, p. 48).

3. Cine Venezolano

En el caso específico de Venezuela, el 11 de julio de 1896 se presenta por primera vez en Maracaibo el Vitascopio de Edison y posteriormente, en Caracas, Valencia y Barquisimeto.

El cine nacional propiamente dicho tiene su origen a partir del 28 de enero de 1897 con la presentación de los primeros cuadros cinematográficos de Manuel Trujillo Durán, periodista y fotógrafo venezolano, en el Teatro Baralt de Maracaibo; sin embargo, la periodista Betty Lyon refiere en su artículo *Cine en Venezuela* (2010) que no existe un registro definitivo sobre la fecha exacta del nacimiento del cine en el país.

El gran acontecimiento es narrado por Roberto Izaguirre (s/f), de la siguiente forma:

En el estreno del portentoso aparato el cinematógrafo, llamado también vitascopio perfeccionado, hecho que tuvo lugar en Venezuela en el viejo Teatro Baralt de Maracaibo la noche del 28 de enero de 1897, se proyectaron varias películas al finalizar los románticos aires de la ópera *La favorita*, de Donizetti. Al concluir la prestigiosa ópera, los espectadores quedaron estupefactos: comenzaron a aparecer y moverse ante sus ojos los —"cuadros" o proyecciones del vitascopio (Izaguirre, s/f, en: Lyon, 2010, p. 3).

Ambretta Marrosu en el libro *Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896 – 1993* (1997) afirma que no se volverá a saber de cine hasta 1907; a partir de esta fecha la actividad cinematográfica es permanente con pequeños reportajes cinematográficos, pero reducida. En ese tiempo predominaban las películas locales de tipo documental como herencia del cine de los Lumière. En cambio, el cine de ficción se perfila como aventurado, confuso y antieconómico. Algunos de esos escasos ejemplos: *La dama de las Cayenas* de Enrique Zimmermann, *La trepadora* de Edgar Anzola y *Don Leandro el Inefable* de Lucas Manzano.

La primera gran sala de cine que se estrena en el país fue en 1925 llamada Cine Ayacucho, la cual fue diseñada por Alejandro Chataing y contaba con una capacidad de más de 1.300 localidades.

En 1927, se estrena una producción del Ministerio de Obras Públicas (MOP), y se instala en Maracay un establecimiento para el procesamiento de películas a servicio del gobierno de Juan Vicente

Gómez, a la cabeza de Efraín Gómez, sobrino del General, llamado Maracay Films. Entre este año y 1935 se estrenan obras como: *El Cuerpo del delito* de la Paramount (1930, primera proyección sonora), *Corazón de mujer* (1932), *La Venus de Nácar* (1932, ficción musicalizada) y *El Gran Viaje* (1933) (Acosta, Aray y Cisneros, 1997).

Esta misma fuente señala que para 1938, el Servicio Cinematográfico del MOP se fusiona con Cine Educativo del Ministerio de Educación para fundar Estudios Ávila, proyecto de corta vida que culmina en 1942. Su esquema de producción se repartió entre producciones para el Ministerio y cortos musicales. Entre sus producciones se encuentra el primer filme con sonido sincrónico, *Taboga*, de Rafael Rivero. También para esta fecha inicia el auge del cine mexicano en el país con la proyección exitosa de *Allá en el Rancho Grande* de Fernando de Fuentes (Acosta y Marrosu, 1997).

Releva esta función *Bolívar Films*, en los antiguos estudios de Cóndor Films en la parroquia El Conde. Según explica Marrosu (1997), fue fundada en 1942, comenzando con la producción de material gubernamental y hacia 1946, su línea de producción se inclina hacia los largometrajes. Para la época, el gusto del venezolano se había formado en torno al cine estadounidense, mexicano y argentino por ser un numeroso grupo de artistas y técnicos extranjeros los que empezaron a trabajar el cine venezolano. Nueve películas resultaron de este proyecto, entre ellas, *La Balandra Isabel llegó esta tarde* de Carlos Christensen (1950) ganadora del premio a mejor fotografía en el Festival de Cannes. Seguidamente, se funda la Productora Tiuna Films en 1952 a manos del Sr. Manuel Socorro (Conac, 1997).

En el mismo año, la productora Caroní Films presenta el documental *Reverón* y en 1958, *Araya* de Margot Berracénaf, filme premiado que pasó por debajo de la mesa y llegó a nuestro país 20 años más tarde.

Julio E. Miranda, crítico de la industria cinematográfica nacional y autor de numerosas publicaciones al respecto, reconoce en su libro *E/*

cine que nos ve (1989) los comentarios de Marrosu, quien señalaba que el inicio del cine documental en Venezuela hubiera iniciado con *Araya* de no haber tratado de “una flor exótica, propiamente de invernadero: un mito, más que un film” (Miranda, 1989).

Durante los años sesenta y setenta, cambios profundos sociopolíticos, la lucha armada y la violencia influyen en que la producción cinematográfica se vuelque a lo publicitario y gubernamental (Acosta, Aray y Cisneros, 1997). Esta década se caracterizó por el surgimiento de un cine documental de crítica social, con temas como la marginalidad. Ejemplo de esto es *La ciudad que nos ve* de Jesús Enrique Guédez (1965); *Pozo Muerto* (1967) sobre la explotación petrolera por parte de las transnacionales y sus consecuencias de Carlos Rebolledo, y *Diamantes* de Ugo Ulive sobre la explotación diamantífera al sur del país (Suárez, 1980).

Según Aguirre y Bisbal (1980), la mayoría de estos filmes fueron realizados con la contribución del Estado, el cual a través de los ministerios delegados, otorgaba créditos a los productores. Así, un cambio se vivió en 1976, cuando el Estado otorgó 11 millones de bolívares a 21 productores venezolanos, lográndose, para aquel momento, el más alto nivel de producción en la historia del cine en Venezuela. Sin embargo, los autores también señalan que el reparto de ingresos favorecía netamente al distribuidor-exhibidor, quien retribuía al Estado apenas un impuesto mínimo calculado de acuerdo a los kilos que pesaran los rollos o copias.

La autora Ambretta Marrosu señala que parte del problema de la inestabilidad de la industria nacional se originó en que se apoyaba en el gobierno de turno:

La aplastante mayoría de los cineastas venezolanos, por lo menos hasta la década de los sesenta, se ha formado en el que se suele llamar “trabajo de encargo”, es decir, en un tipo de producción cuyo fin no es el beneficio proveniente de la propia actividad, sino un beneficio

inmediato, político en el caso del gobierno y económico en el caso del comercio, para el cual se paga, pero el asunto es más complejo puesto que la producción de películas que aspiraban a una comunicación con el público desde y para sí mismas, también se apoyó, en todo o en parte, en esa mínima seguridad económica que los encargos ofrecían (Acosta y Marrosu, 1997).

Por otro lado, en el ámbito Institucional, Acosta y Cisneros (1997) mencionan que en 1964 se crea el *Instituto Nacional de la Cultura y Bellas Artes*, y dos años más tarde, la Cinemateca Nacional, cuyo objetivo era “formar parte de un sistema complejo dentro de un conjunto orgánico que debía ocuparse exclusivamente de todo lo referente al cine”.

Según Alfredo Roffé (1997), el primer filme venezolano que logró tener éxito entre el público fue la obra *Cuando Quiero Llorar no Llora* (1973), con guión de Román Chalbaud y dirigido por Mauricio Walerstein, dos de los que se convertirían en participantes prolíficos del cine nacional. A partir de este momento se consolidan las temáticas de violencia y barrios en las producciones nacionales.

El mismo autor menciona que entre 1973 y 1993 se realizaron 174 películas nacionales, la mayoría de las cuales contó con financiamiento por parte del Estado y si bien no se conoció acerca de la aplicación de criterios de censura al ser otorgados los créditos, los realizadores se vieron presionados por recuperar el dinero otorgado a través de formas expresivas mediatizadas con el fin de conquistar un mayor público.

En 1980 se realizó el llamado Foro Cinematográfico, convocado por el Ministerio de Fomento, el cual reunió a todos los actores relevantes de la cinematografía nacional. Un año después, se creó el Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine) que contó con un capital de 25 millones de bolívares para impulsar la producción, distribución, exhibición, investigación y difusión cultural del cine (Conac, 1997).

Entre los períodos más prolíferos para el cine nacional fueron entre 1976 y 1978 con el estreno de 34 películas y entre 1983 y 1988 con 77

estrenos, pero la producción y el financiamiento se redujo entre 1979 y 1983 y luego en 1989.

Vale la pena mencionar otra película importante que marcó un hito en la industria de década de los setenta, de la mano de Chalbaud llegó *El pez que fuma* (1979), su obra más taquillera y premiada. En este filme, el autor establece una parábola entre el poder y sus manifestaciones a través de los personajes y su visión de Venezuela en aquel tiempo (Acosta, Aray y Cisneros, 1997).

En este tiempo, la violencia siguió siendo la principal temática, con ejemplos como *Macu, la mujer del policía* de Solveig Hoogesteijn (1987) y *Cangrejo y II* (1982) de Chalbaud. Durante esta década y la siguiente, la industria se enfrentaría a una difícil situación causada por la crisis económica y social, que terminaría influyendo en los filmes (Ídem, 1997).

4. Industria Cultural

En el texto, *La industria cultural como industria de la conciencia: el análisis crítico en las diferentes generaciones de la teoría de la escuela de Frankfurt* de Blanca Muñoz (2011), se explica en principio que la ideología altera no sólo la comprensión de la realidad sino la misma realidad. Por ello, el proceso ideológico proyecta sus intereses sobre la percepción de lo real y la comprensión de las relaciones sociales o individuales y de todos los ámbitos de la sociedad como la cultura. La autora menciona cómo se condiciona la cultura a partir del sistema económico capitalista:

La racionalidad técnica es hoy la racionalidad del dominio mismo. Es el carácter coactivo de la sociedad alienada de sí misma. Los automóviles, las bombas y el cine mantienen unido el todo social, hasta que su elemento nivelador muestra su fuerza en la injusticia misma a la que servía. Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social. Pero

ello no se debe atribuir a una ley de desarrollo de la técnica como tal, sino a su función en la economía actual (p. 71).

Asimismo, en el libro *Los medios masivos de comunicación en la lucha ideológica* de Ida Paz (1985), se cita a Joseph Klapper en relación con la evidencia de las características que asumen la propaganda y la publicidad monopolista en las condiciones del desarrollo de las técnicas de comunicación; entre las que se encuentra la utilización de los medios masivos para indicar continuamente las ventajas de actuar o de creer en una forma determinada sin cuestionamientos, reforzando constantemente los valores del sistema mediante el contenido de distracción de los medios masivos como el cine, la televisión, la radio y la prensa. Se trata de la venta de emociones y sueños con el consumo de determinadas dosis de aventuras, amor, política, y productos culturales que vehiculizan los medios masivos:

La tendencia de los medios masivos – y de las agencias que los controlan – de procurar el consumo máximo en el público, da lugar al proceso de sincretización, para acoplar los distintos niveles de preferencias y vender con la misma eficacia...Por ejemplo, los films standard tienden igualmente a ofrecer amor, acción, humor y erotismo para satisfacer el consumo de diversas capas sociales. Al propio tiempo se produce el fenómeno de homogenización, el cual consiste en reducir toda esa diversidad a un sistema único de pautas fácilmente asimilables por el público...Esta tendencia constituye el fundamento del contenido de la cultura, industrializada que vehiculizan los medios masivos (Paz, 1985, p. 11).

No se trata, pues de menospreciar los avances tecnológicos y el desarrollo de la cultura de masas, sino entender que existen intereses por parte de clases dominantes en manipular a las masas a través del desarrollo tecnológico y las comunicaciones. Al respecto, Paz (1985), rescata la posición de Marx de la tecnología: “la tecnología, afirmaba Marx, es neutra, sólo tiene un carácter específico cuando es utilizada por la clase que está en el poder para sus intereses”, (p. 24).

La autora afirma entonces, que los medios masivos (radio, televisión, cine y la prensa) han estado subordinados a las estructuras económicas y sociales de las cuales surgieron y su utilización ha correspondido con los intereses concretos de la clase dominante.

En este orden de ideas, surge la industria cultural como la reproducción en serie de bienes culturales que ponen en peligro la creación artística (Adorno y Horkheimer, 1947). Asimismo, los especialistas de la Escuela de Frankfurt, afirman lo siguiente:

Las imágenes, la música y la palabra forman parte de las culturas de tradición. En consecuencia, el cine, la producción de soportes materiales de música grabada (discos, cassettes) y la edición de libros y de revistas fueron rápidamente considerados por todos como industrias culturales (Adorno y Horkheimer en: Warnier, 2001, p.16).

Según el profesor chileno de Comunicación Social, Edgardo Toledo, en su escrito *La industria cultural y sus transformaciones* (2002) este fenómeno fue analizado por los filósofos de la Escuela de Frankfurt, T.W. Adorno y M. Horkheimer, a partir de la sociedad de masas en los años 50 y concluyeron que el poder de la radio, la televisión y el cine, implicaba un quiebre en la cultura y su conversión en simple mercancía. Empezaron a analizar factores como la serialización, la estandarización, la división del trabajo en la creación de un bien cultural y el consumo de masas.

Por ello, la industria cultural busca entonces perpetuar el orden social existente y, por tanto, sembrar las bases ideológicas para su consolidación en el tiempo. Toledo (2002) en su texto cita a Edgar Morin en relación con el fenómeno de la industria cultural:

Para Edgar Morin, otro de los autores que ha estudiado este fenómeno, la producción de masas de bienes culturales tiene la misma lógica que la de cualquier otra industria en una sociedad de libre mercado: la de promover el consumo máximo. Por ello, la búsqueda tendencial del público universal no solamente implica la estandarización, sino también dos procesos contradictorios y complementarios: sincretización y

homogeneización, introduciendo en la cultura de masas un movimiento simultáneo que convierte a lo real en lo imaginario y viceversa. Para el sociólogo francés, lo que él denomina segunda industrialización comienza en nuestro siglo con el cine, dirigiéndose ya no sólo a la conquista o a la colonización de las cosas, sino a las imágenes y a los sueños (p. 164).

Esto nos permite establecer que la industria cultural radica en las relaciones de poder en una sociedad o entre naciones. De acuerdo con Toledo (2002), estas industrias de bienes y servicios culturales “pasaron a ser uno de los 165 sectores que más ganancias tienen gravitantes para economías nacionales y como consecuencia de ello a intervenir en los sistemas políticos de cada nación (ejemplo: leyes sobre monopolios)” (p. 165).

Es por ello que a nivel mundial estas empresas buscan alianzas estratégicas, fusiones o acuerdos que les permitan posicionar sus productos no sólo en sus países, primordialmente Estados Unidos y Europa, sino en el resto de las naciones para que se conviertan en consumidores de la información, el entretenimiento y la tecnología que producen, como es el caso específico del cine donde se transmite no sólo el modo de vida estadounidense en la mayoría de las películas, sino también se trata de la difusión de la cosmovisión de sí mismo como de los otros. Paz (1985), expresa de manera detallada la influencia de la industria cultural en el ámbito cinematográfico mundial:

Es típico en este caso el cine comercial en su variante hollywoodense, con su sistema de estrellas que constituyen estereotipos del modelo de hombre de la sociedad de consumo, del hombre rubio, vigoroso y bello, bien alimentado, que contrasta con los rostros mestizos, desnutridos y hambrientos de los hombres de la periferias semicoloniales, cuyo modo de vida no puede ser recogido por empresas que se encargan de promover el mito de la felicidad al alcance de todos (p. 38).

Esto explica en buena medida por qué el cine latinoamericano no ha podido competir en igualdad de condiciones con Hollywood. Para el

maestro en Comunicación Carlos Corado (2010), Estados Unidos ha ido desarrollando su industria cultural para obtener cada vez más ingresos económicos por el sector cinematográfico y audiovisual, pues contemplan a este sector como parte de la industria de servicios, que es posicionada a través de los tratados de libre comercio, y no como una actividad relacionada con la producción de cultura.

Sin embargo, analizar las industrias culturales desde un punto de vista económico limita su avance a la capacidad monetaria que posea cada país y por tanto, como ha señalado la UNESCO (1996), en vez de contribuir a dinamizar la cultura de cada nación, sólo se observan puras mercancías y se empieza a perder el acceso al conocimiento y a visiones plurales del mundo.

El libre mercado promueve la no intervención por parte de los Estados en los servicios de comunicación, limitando su función a ser promotores de una infraestructura adecuada para la libre competencia. Según esta definición la empresa privada, a través de las normativas de libre mercado y la competencia serán las que garanticen la diversidad de la expresión cultural, convirtiendo a las producciones cinematográficas en simples mercancías y dejando la responsabilidad de la promoción y difusión cultural en manos de la empresa privada; en cambio, una postura más neoliberal, como afirma Gómez (2008), se basa en la necesidad de implantar políticas proteccionistas basadas en la necesidad de garantizar la diversidad cultural, las identidades nacionales, preservar el espacio público, el fomento a la pluralidad democrática y la iniciativa de corregir las posibles distorsiones que genera la libre competencia (Corado, 2010, p. 18).

Por ello, Ignacio Ramonet en su libro *Propagandas silenciosas: masas, televisión y cine* (2011) menciona que existen tres evidencias para desconfiar de la industria cultural: en primer lugar, se reduce a los seres humanos al estado de masas y no se le ve como individuos capaces de discernir y de decidir libremente; en segundo lugar, se reemplaza a la toma de conciencia y a la legítima aspiración a la autonomía por un conformismo y una pasividad “peligrosamente regresivos”; y en tercer

lugar, se confirma la idea de que los hombres viven una fantasía o alguna satisfacción hipnótica que los lleva a olvidar, su realidad y trágico mundo en el que viven (p.16).

Se atreve a decir también que los medios masivos de difusión audiovisual están controlados por mega grupos o megafusiones, que concentran las grandes firmas planetarias como las de América Online con Time - Warner - CNN - EMI o Vivendi con Havas- Canal Plus y Universal – Seagram.

Estos grupos titánicos no sólo producen películas y programa de televisión sino también editan libros, revistas, periódicos, discos compactos, videocasetes, casetes de juegos y DVD, etcétera. Ya no se limitan a controlar un solo medio o un único sector de la industria cultural; proponen todo tipo de servicios: ventas por correspondencia, informaciones bancarias, bursátiles, meteorológicas, ofertan viajes, enciclopedias...Poseen a la vez, en el mundo entero, cadenas de televisión, equipos de balompié o de baloncesto, estudios cinematográficos, pórticos de acceso a Internet, agencias de publicidad, y esto sin mencionar las publicaciones en papel, casas editoras, emisoras de radio, etcétera (Ídem, p. 17).

Ramonet enfatiza en su escrito que el contenido de las películas comerciales se erige sobre temas de interés general. Ejemplo de ello son los éxitos del cine norteamericano como *Los marcianos atacan* de Tim Burton; *Armageddon* de Michael Bay; *Godzilla* de Roland Emmerich o *Misión Imposible 2* de James Woo. Todas estas películas basadas en mecanismos de suspenso, miedo, trama irreal, fantástica o de ciencia ficción.

La forma espuria de la cultura de masas –decía Roland Barthes–, es la repetición vergonzosa: repite los contenidos, los esquemas ideológicos, la difuminación de las contradicciones, pero varía las formas superficiales: no dejan de aparecer libros, emisiones, nuevas películas, sucesos, pero siempre con el mismo significado (Ibidem, p. 19).

En este sentido para culminar, el periodista español, refiere en su libro al escritor Upton Sinclair quien señalaba: “Gracias al cine, el mundo se unifica, es decir, se americaniza”. Seguidamente cita a Marshall McLuhan: “Cuando vino el cine, la totalidad del modo de vida norteamericano se convirtió en un anuncio interminable en la pantalla. Todo lo que llevaban, comían o utilizaban los actores y actrices se convertía en un anuncio más eficaz que el que nadie hubiera soñado jamás” (p. 20).

Por consiguiente, Ramonet nos expresa una inquietud que no sólo deriva de sus investigaciones sino también de otros escritores, que analizaban la influencia de los Estados Unidos a las demás naciones en relación a obras audiovisuales o películas que siguen vendiendo una sola visión de mundo y, a su vez, la denominada “americanización” que no es una simple transculturización, sino un proceso complejo que se difunde en los medios masivos de manera silenciosa. En pocas palabras, resume este concepto de la siguiente manera:

La película publicitaria depende de una industria de la conciencia que suele manejar deliberadamente estereotipos para ofrecer una visión condensada, esquemática, simple, de la vida. Circunscribe conjuntos inmutables en el seno de la diversidad social; funciona como instrumento de sumisión; es normativa, impone modelos de conducta, dicta actitudes colectivas. Ignora los enfrentamientos políticos, niega la existencia de conflictos, euforiza la coyuntura, trivializa los problemas e inspira sin desmayo una transculturación (Ibídem, p. 78).

5. Instrumentos jurídicos sobre Cine en Venezuela

El primer proyecto de ley de cine que sienta las bases para el desarrollo del cine nacional según Alfredo Roffé (1997), fue en 1966, promovido por las universidades nacionales.

Para nuestro propósito, tomaremos en cuenta en primer lugar, la actual Ley de Cinematografía Nacional. Esta Ley fue aprobada por primera vez en el año 1993 como medida proteccionista del Estado hacia

la industria nacional y reformada en el año 2005. Tiene como principal objetivo el “desarrollo, fomento, difusión y protección de la cinematografía nacional y la sobras cinematográficas, entendidas éstas como el mensaje visual o audiovisual e imágenes diacrónicas organizadas en discurso, que fijadas a cualquier soporte tienen la posibilidad de ser exhibidas por medios masivos”, (Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, 2005, p.9).

Si bien la ley del año 1993 marcó un inicio hacia la protección de la industria cinematográfica del país, e intentó promover el desarrollo, producción, distribución, exhibición y difusión de las obras nacionales (Art. 1 y 2), además de la creación del CNAC, fue en el año 2005 que se planteó una reforma en la que se hizo hincapié en varios aspectos importantes.

La Reforma a la Ley de Cine contempló la modificación de 8 artículos y la inclusión de 41, más dos disposiciones, una transitoria y una derogatoria (Abreu, 2011). Entre los temas que se promueven están:

- Aumento de producción y promoción del cine venezolano (Arts. 27, 30)
- La regulación de la participación de las empresas privadas (Arts. 7, 11, 24, 27, 28 y 32).
- La creación de instituciones como FONPROCINE y Fundación Villa del Cine (Arts. 7, 11, 13, 21, 36, 37, 38, 39, 40). El primero, es un fondo adscrito y administrado por el CNAC, con patrimonio separado, que inició el 15 de diciembre de 2006 para contribuir con las funciones de promoción, fomento, desarrollo y financiamiento del cine que se lleva a cabo en la institución. El CNAC por medio de este fondo ejerce funciones de Administración Tributaria conforme a lo establecido en el Código Orgánico Tributario (COT) referentes a la recaudación y fiscalización de las contribuciones especiales establecidas en la Ley de

Cinematografía Nacional. De acuerdo con el Artículo 38, este ente contará con una Junta directiva integrada por 8 miembros del sector oficial y 9 miembros del sector privado. Y el segundo, es la primera y única productora del Estado venezolano en el área cinematográfica y audiovisual.

- Exoneración a contribuyentes del ISLR que inviertan en proyectos cinematográficos, salas comunitarias o independientes (Arts. 54, 55, 58, 59, 60, 61, 62).
- Aumento de financiamiento para la industria cinematográfica (Arts. 3, 16, 29, 30, 32, 33, 49, 50, 51, 53).
- Se estimula la proyección de cine extranjero con calidad artística y/o educativa por encima de las películas estadounidenses (Art. 27, 29, 30, 31, 33 40).

También se regula lo relacionado a las salas comunitarias e independientes. Los cambios que se produjeron marcaron un hito para la producción nacional y lograron impulsar la industria a pesar de la difícil década de los noventa. Entre el 1993 y 2005 (Abreu, 2011) se realizaron 50 largometrajes, mientras que entre 2005 y 2010 esta cifra aumentó a 75. Seguidamente, se ha registrado más de 100 películas (Valera, 2013) hasta principios del 2013; evidenciando el progreso alcanzado, y la importancia de la Fundación Villa del Cine, como productora del Estado. En el siguiente Capítulo explicaremos detalladamente la estructura y funcionamiento de la Fundación Villa del Cine con el fin de construir la labor que se lleva desde la misma hasta la exhibición de las películas nacionales en la pantalla grande.

CAPÍTULO III: ESTRUCTURA Y FUNCIONAMIENTO DE LA FUNDACIÓN VILLA DEL CINE

1. Antecedentes de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales

Con la creación del Ministerio del Poder Popular para la Cultura en el año 2005, quien asume como primer ministro de la institución, Francisco Sesto, se empieza a revisar lo que era el antiguo Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). El mismo fue creado en 1975 por la Ley de Cultura de 1974 y fue el ente rector de la cultura en la nación adscrito a la Secretaría de la Presidencia. Anterior a éste, existió el Instituto de Cultura y Bellas Artes (INCIBA) primera iniciativa del Estado venezolano en 1962. El CONAC pierde su razón de ser en el momento que todos sus organismos adscritos pasan a ser tutelados por el Ministerio de Cultura.

El 12 de mayo del 2008, el Ministro para aquel entonces, Francisco Sesto, anunció el Decreto N°6.042 con rango, valor y fuerza de Ley de Supresión y Liquidación del Consejo Nacional de la Cultura, publicado en Gaceta Oficial N° 38.928. En la exposición de motivos se menciona que el Estado Venezolano ha dado pasos importantes en cuanto a los derechos culturales establecidos en el Capítulo VI de la Constitución del año 1999, que surgen en el contexto de la refundación de la República y se entiende a la Cultura como una responsabilidad del Estado. En este sentido, se expresa lo siguiente sobre el CONAC:

Instrumento concebido para la domesticación de la vanguardia artística, el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), desde sus inicios ejecutó sus políticas culturales en una gestión cultural concentrada y centralizada en Caracas, acompañada de acciones heterogéneas en el territorio nacional para atender élites locales, lo cual impidió el acceso de las mayorías populares a los bienes y servicios culturales universales y dejó de apoyar la generación, de un movimiento popular cultural auténticamente venezolano. Este hecho

coadyuvó a la privatización de la cultura popular, por empresas licoreras y tabacaleras, quienes durante el fervor neoliberal de fines del siglo pasado, conceptualizaron, definieron y promovieron las manifestaciones populares de la cultura a su antojo (Gaceta oficial, 2008).

Por tanto, se nombró a una Junta Liquidadora con un plazo hasta el 31 de diciembre del año 2008 para la supresión definitiva del ente público. Anterior a este acontecimiento, en el año 2005, se reformó la Ley de Cinematografía Nacional de 1993 por la necesidad de fortalecer la industria cinematográfica nacional. Por ello, se aprobó, por unanimidad, en plenaria de la Asamblea Nacional la reforma de Ley bajo las premisas de que el Estado y la industria privada, deben apoyar y promover el cine nacional a través de la creación de un Fondo para la Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE) que establece un conjunto de tasas, aportes y contribuciones especiales por parte de servicios de entretenimiento como el cine, la televisión de señal abierta, la TV por cable, exhibidores, distribuidores, videogramas, videoclips, spots publicitarios y el Estado venezolano (Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, 2005).

Además, la normativa propone incentivos y estímulos a aquellas personas o instituciones que inviertan en el desarrollo del cine nacional, enmarcadas dentro del Código Orgánico Tributario. Se establece que las contribuciones serán destinadas al fortalecimiento de la industria cinematográfica nacional siguiendo el ejemplo de naciones como México, Argentina, España, o Francia, quienes han podido crear puestos de trabajo, capacitación profesional, nuevas empresas, nuevas salas de cine, productoras, distribuidoras, exhibidoras y laboratorios (Universidad Fermín Toro, 2005).

A partir de estos cambios, se evaluaron las instituciones orientadas al sector cinematográfico y a partir de allí, se plantea crear nuevas instituciones acordes a los preceptos de la Constitución, de la nueva Ley de Cine y las políticas gubernamentales en el ámbito cultural. Entre ellas

se creó la primera y única productora cinematográfica del Estado venezolano adscrita al Ministerio del Poder Popular para la Cultura, la Fundación Villa del Cine, la cual está interrelacionada con el CNAC, la Cinemateca Nacional, el Centro Nacional del Disco (Cendis), la Distribuidora Amazonia Films, el Centro Nacional de Fotografía (Cenaf), y la Fábrica de Medios y el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional. Todos estos entes públicos conforman lo que se denomina la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales en el país.

En este contexto, el Presidente actual de la Fundación Villa del Cine, José Antonio Valera, profundizó en el surgimiento de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales:

Nuestro Ministerio del Poder Popular para la Cultura es relativamente joven. Tiene unos siete años, y al momento que se crea el mismo, se hace un análisis de los procesos culturales en el país. Se crean unas instancias de organización denominadas Plataformas. Existe una plataforma para cada actividad cultural que rige el Ministerio. Así se evalúa y se crea la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales con base a unas instituciones que ya existían como la Fundación Cinemateca Nacional y el Centro Nacional Autónomo de Fotografía. Pero como se trata de ver el hecho audiovisual y cinematográfico como un proceso, se decide crear instituciones para cada parte uno de ellos. Se crea Amazonia Films para todo lo que es distribución del audiovisual y la Fundación Villa del Cine como productora del Estado para el cine y el audiovisual (Comunicación personal, 23 de abril, 2013).

2. Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales

Si bien se explicó el surgimiento de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales en el país, es necesario mencionar la labor de cada institución que forma parte de la misma y que a su vez, hacen posible la ejecución, distribución, difusión, exhibición y protección del material audiovisual y cinematográfico de Venezuela.

2.1 Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC)

Esta institución fue creada por el Estado venezolano en el año 1993 con la aprobación de la Ley de la Cinematografía Nacional, que reemplazó al Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE); sin embargo, no fue hasta el 01 de agosto de 1994 que inició sus actividades.

Seguidamente con la reforma de la Ley de Cine en el año 2005, fue designada como el órgano encargado del fomento y el desarrollo de las obras cinematográficas y audiovisuales del país. Si bien la principal función de la Fundación Villa del Cine es apoyar coproducciones nacionales, el CNAC posee una política más extensa para otros formatos como el cortometraje y medimetraje de cualquier tipo de género.

Entre los objetivos expuestos en su página Web (CNAC, 2013) tenemos los siguientes:

- Diseñar los lineamientos generales de la política cinematográfica.
- Suscribir convenios destinados a desarrollar la producción, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas nacionales.
- Estimular, proteger y promover la producción, distribución, exhibición y difusión dentro y fuera del territorio nacional de las obras cinematográficas nacionales.
- Incentivar la creación y protección de las salas de exhibición de obras cinematográficas de alto nivel artístico y cultural.
- Fomentar el desarrollo y mantenimiento de la infraestructura cinematográfica.
- Estimular la diversidad de la procedencia de las obras cinematográficas extranjeras y fomentar las de relevante calidad artística y cultural.

- Promover el mejoramiento profesional de su personal y de los trabajadores independientes que laboran en la industria cinematográfica, de conformidad con la Ley.
- Fomentar la creación de las entidades, asociaciones o fundaciones que considere necesarias o convenientes para el mejor cumplimiento de sus fines.
- Fomentar la constitución de fondos autónomos regionales y municipales para la producción, realización, distribución, exhibición y difusión de la cinematografía nacional.
- Diseñar herramientas de formación en el campo audiovisual que contribuyan en el mejoramiento profesional de estudiantes, profesionales y comunidades organizadas en materia cinematográfica.
- Promocionar a Venezuela como locación fílmica para atraer a productores audiovisuales extranjeros a ejecutar proyectos, de cualquier género en el área cinematográfica.
- Fomentar el intercambio profesional entre locales y visitantes a través de producciones audiovisuales en nuestra geografía, a fin de incentivar el sector turístico de nuestro país.

Otras de las atribuciones del CNAC es que cuenta desde septiembre de 1996, con la Comisión Fílmica de Venezuela, la cual es miembro de la *Association of Film Commissioners International (AFCI)* desde 1997. Esta comisión es el primer requisito para las empresas de producción e individuos extranjeros que deseen desarrollar su proyecto audiovisual o cinematográfico en el país.

La Comisión Fílmica de Venezuela tiene como fin traer inversiones audiovisuales extranjeras al país para la ejecución de cualquier género y formato, así como asesorar en materia de trámites y emitir los permisos de rodaje para filmaciones extranjeras.

2.2 Centro Nacional de la Fotografía (Cenaf)

En el año 1996 se crea el Centro de Fotografía como un ente adscrito a la Dirección General Sectorial de Cine, Fotografía y Video del CONAC, pero años más tarde, nace el Centro Nacional de la Fotografía como una fundación nacional denominada FUNDACENAFV, según resolución N°036 del CONAC de fecha 20 de diciembre de 2001. Seguidamente, fue adscrita al Ministerio de la Cultura mediante el Decreto N°3.745 publicado en Gaceta Oficial N°38.224 el 8 de julio del año 2005.

Dicha Fundación entiende a la fotografía como un hecho social y por tanto, focalizan su interés en la investigación y en el rescate de fotos antiguas para que el país cuente con un registro histórico a través de la imagen. En cuanto a su relación con la Villa del Cine, colabora en la toma de fotografías en los rodajes para el material que será difundido en los diferentes medios de comunicación sobre las obras cinematográficas, resguarda el material fotográfico producto de dichas producciones y lleva en conjunto con las instituciones de la Plataforma, sets donde la gente puede tomarse fotos con el vestuario de la película que se esté promocionando.

2.3 La Fábrica de Medios y el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional

La Biblioteca Nacional es un servicio público creado el 13 de julio de 1833 por Decreto Presidencial, el cual más adelante pasa a ser un Instituto Autónomo mediante Ley promulgada el 27 de julio de 1977. Actualmente está adscrito al Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Entre sus primordiales funciones están: promover, planificar y coordinar el desarrollo en Venezuela de un Sistema Nacional de Servicios de Bibliotecas e Información Humanística, Científica y Tecnológica. Asimismo, ser un centro depositario del acervo documental bibliográfico y

no bibliográfico del país, de la administración del Archivo Audiovisual de Venezuela, la Hemeroteca y la Mapoteca.

Otros de los servicios que ofrece la institución es la reproducción de materiales impresos, microfílmicos, sonoros y videográficos para fines académicos y divulgativos conforme a la Ley de Derecho de Autor y la normativa de la institución; la duplicación de materiales cinematográficos de 35, 16 y Súper 8mm en blanco y negro, color, mudo y sonoro a formato de video; la visualización de los distintos soportes de audio y video; referencia especializada con expertos en música y la orientación en la búsqueda de información.

En cuanto al Archivo Audiovisual del país que tiene como misión preservar la memoria no bibliográfica y audiovisual de Venezuela; éste cuenta con dos grandes colecciones: Obras planas, y Sonido y Cine.

Según el portal Web de la Biblioteca Nacional (2013), la colección de Sonido y Cine es un centro depositario en el cual se organiza, preserva y divulga el Acervo Musical y la memoria documental del acontecer venezolano. Estos son resguardados en soportes sonoros, de video, partituras impresas, manuscritos musicales y programas de mano de todas las épocas.

Poseen, además, una colección videográfica y cinematográfica. La primera contiene programas televisivos de carácter educativo, científico, de opinión y sucesos. También un registro de noticias del Siglo XX, historia contemporánea de Venezuela, gestión de gobierno de algunos mandatarios nacionales, cine venezolano y extranjero. Y el segundo cuenta con documentos de pioneros del cine venezolano como Amábilis Cordero, material cinematográfico de los primeros años de la televisión venezolana, imágenes de la historia política e institucional del país, documentales sobre indígenas y documentales institucionales.

Sin embargo, debemos mencionar que este archivo audiovisual de la Biblioteca Nacional no participa en la Plataforma, pero para llevar a cabo una película es necesario hacer investigaciones audiovisuales y

cinematográficas. Para el Presidente de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales, Xavier Sarabia (2013), la Villa del Cine recurre frecuentemente a las películas que están resguardadas en la Biblioteca Nacional para hacer sus obras, pues detrás de los films existen importantes investigaciones.

Cuando la Villa del Cine culmina sus películas, se resguarda dicho material cinematográfico o en caso de serlo, audiovisual en el archivo audiovisual de la Fundación Cinemateca Nacional.

2.4 El Centro Nacional del Disco (Cendis)

La Fundación Centro Nacional del Disco (Cendis), institución adscrita al Ministerio del Poder Popular para la Cultura, mediante decreto N° 5.062 se autorizó la creación de la misma el 19 de diciembre de 2006, con el fin de recuperar, afianzar y difundir la identidad cultural del pueblo venezolano a través de la producción, edición, reedición y distribución de obras audiovisuales.

Entre sus políticas y objetivos trazados buscan brindar apoyo a los creadores y a los intérpretes musicales en cuanto a la producción o replicación de sus discos. En este sentido, el Cendis se ha planteado estrategias orientadas al rescate de la memoria discográfica nacional, pero también a futuro del material de todos aquellos creadores audiovisuales como es el caso de la replicación de obras cinematográficas de la Fundación Villa del Cine. Esto con el propósito de asegurar la reproducción de las películas y que el público venezolano como internacional pueda tener acceso a las mismas a través de la distribuidora del Estado, Amazonia Films.

Actualmente el Cendis, según Sarabia, está haciendo adecuaciones tecnológicas para ser “el sitio natural para la replicación de la producción de la Fundación Villa del Cine” (2013).

2.5 Distribuidora Amazonia Films

La Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films es una entidad del Estado adscrita al Ministerio del P.P para la Cultura, según Gaceta Oficial número 38.433 del 10 de mayo de 2006. Fue creada con el objeto de promover e impulsar la distribución de películas y materiales audiovisuales tanto a nivel nacional como internacional con el fin de mostrar el cine hecho en casa. Hasta la fecha han distribuido alrededor de 180 títulos en las salas de cine y aproximadamente esa cifra en televisión.

De acuerdo con su objetivo principal, Amazonia Films busca “proporcionarlas herramientas necesarias para que las personas tengan la libertad de elegir las obras audiovisuales que desea observar, en un contexto donde los valores temáticos, estéticos y técnicos vayan más allá del mero entretenimiento” (Amazonia Films, 2013).

El Presidente de la distribuidora, Victor Luckert, enfatiza que la labor de la institución es negociar, con las salas de exhibición en el país, a dónde llevar el material cinematográfico y escoger las salas de cine.

Es desde la distribuidora donde se arman los planes de promoción y lanzamiento de las películas, las campañas que se vayan a hacer para que la película sea promocionada para efecto de que la gente vaya a verla a las salas, en el caso de la Villa del Cine, que es una Fundación del Estado venezolano y parte del Ministerio del Poder Popular para la Cultura (Comunicación personal, 2013).

Sin embargo, los servicios que presta la distribuidora Amazonia Films no son de uso exclusivo para la Fundación Villa del Cine. El presidente de la distribuidora expresa lo siguiente sobre ello:

No es exclusivo para la Villa del Cine. Igual traemos películas del exterior que son distribuidas por nosotros en Venezuela, y también películas venezolanas de otras productoras y productores independientes que decidan o que quieran que su película sea distribuida a través de nosotros (Ídem, 2013).

Otro de sus objetivos es que el público en general disfrute del significado artístico del cine, de su capacidad como agente socializador y de formación de opinión. Todo esto con el fin de que los espectadores obtengan un criterio más elevado y sólido al momento de ir a ver una película. Para cumplir con ello, Amazonia films distribuye las películas en la red de salas regionales y comunitarias que promueve la Fundación Cinemateca Nacional a nivel nacional y que vienen a ser una alternativa a las salas comerciales existentes en el país.

Con su lema “queremos que elijas lo que quieres ver”, Amazonia Films promueve la circulación libre de películas latinoamericanas para fortalecer la identidad cultural de los pueblos de América Latina, asegurar la distribución de las películas nacionales a nivel mundial, así como distribuir el cine de alto interés artístico que fomente multiculturalidad y provenga de naciones cuyas producciones hayan sido poco difundidas en el país. Esto también se debe a que en el país anualmente no se estrena la cuota mínima establecida de cuarenta (40) películas nacionales y por lo tanto, la distribuidora del Estado cubre el faltante con películas de alto interés artístico y cultural que son aprobadas por el CNAC.

Esto tiene que ver con un principio básico, que es el derecho que tiene todo ciudadano a la comunicación [y] a la información. Eso ha sido de alguna manera negado cuando en el mundo, no sólo en Venezuela, el control de las pantallas es en un 90% o más de las películas provenientes de Hollywood. Ellos son dueños del negocio desde la producción hasta la exhibición (Ibídem, 2013).

Luckert (2013) propuso que la única manera de asumir o enfrentar la dinámica de la industria cultural extranjera sobre todo estadounidense, es por medio de la integración entre los países. Cita ejemplos de integración regional como la Unasur, Celac o Mercosur que pueden ayudar a establecer leyes que permitan la diversidad y pluralidad de culturas a través de materiales cinematográficos que no son difundidos en la

televisión o el cine a pesar de que es un derecho establecido en la Unesco.

Para contrarrestar este predominio de las películas estadounidenses en el país y apoyar, incentivar y promover tanto el cine venezolano como el Latinoamericano y Caribeño, Amazonia Films lleva a cabo festivales a nivel nacional como lo es el Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita, el cual alcanza su sexta edición y es un evento organizado por la Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Este festival está orientado a nuevos realizadores que muestran sus óperas primas, ya sean de ficción o documental. Al mismo tiempo, existen otras secciones y concursos como el cine y video comunitario; cine y video realizado por niños y niñas en edad escolar que se llama Mis Primeros Piececitos; la clínica de guiones y para este año 2013, se creó un premio a la investigación sobre el espacio audiovisual Latinoamericano y Caribeño denominado Octavio Getino.

2.6 La Fundación Cinemateca Nacional

La Cinemateca Nacional fue fundada por la cineasta Margot Benacerraf el 04 de mayo de 1966 con el apoyo del director de la Cinemateca Francesa de la época, Henri Langlois.

En sus primeros años se dedicó a presentar las principales obras de la cinematografía de los años sesenta y de películas clásicas del cine mundial. Posteriormente, en 1969, la Cinemateca Nacional la asume el periodista venezolano, Rodolfo Izaguirre, quien intentó difundir el arte cinematográfico por medio de la institución.

Asimismo, en 1990, se le otorga al ente público el rango de Fundación y se amplían sus objetivos hacia la formación audiovisual, la investigación y producción de colecciones de videos y publicaciones especializadas. Hoy día, busca difundir el cine venezolano,

latinoamericano y caribeño con el fin de crear espectadores críticos y activos ante lo que se muestra en el cine y demás medios audiovisuales. Pero también se creó en el año 2006, la Red de Salas Regionales. Como bien lo define su Presidente, Xavier Sarabia tiene como fin ofrecer en cada capital de los Estados de nuestro país, una sala de cine alternativa para brindar acceso a una programación cinematográfica diaria que abarca a todo tipo de público. Esta iniciativa está acompañada de charlas, cine foros y conversatorios con la participación de expertos en el área, que ayudan a desarrollar al espectador crítico. Para Sarabia,

La idea es que exista una audiencia que pueda discernir del lenguaje cinematográfico que se le hace llegar y puede tener la posibilidad de otro discurso. Cuando digo otro discurso me refiero a lo siguiente: casi el 90% de las salas de cine del mundo, exhibe el cine que proviene de la industria cinematográfica de Hollywood. Y ésta no llega a más del 15 % del cine que se hace en el mundo, y el 85 % que resta del mundo sólo tiene un 10 % (Ídem, 2013).

En este marco de ideas, también resaltó la labor de la institución en la creación de un público crítico a través de la difusión de otras cinematografías como la alemana, polaca, brasileña, chilena, argentina o de algunos países africanos o asiáticos; e incluso, el cine norteamericano independiente, que sólo pueden ser vistos en festivales.

Nosotros ahora estamos viviendo lo que se llama una revolución tecnológica. Antes se debía tener equipos analógicos que eran sumamente costosos, actualmente hay accesibilidad a la tecnología. Con un celular se puede hacer una película, por ejemplo. Todo eso se aprovecha con un proceso de democratización de la cultura; en materia de cine, nos corresponde poner una sala de cine donde el comercio no lo coloca, así como difundir todo tipo de cine (Ibídem, 2013).

Para poder difundir estos materiales audiovisuales y cinematográficos, la institución cuenta con la Red Nacional de Salas Comunitarias que busca obtener una sala en cada municipio del país y en algunas parroquias de los Estados Vargas y Distrito Capital para

conformar 360 salas de cine, y a su vez, se encuentra la Red Nacional de Salas Institucionales, la cual la antecede la Red Audiovisual Nacional de Salas Asociadas (RANSA) proyecto llevado a cabo por la Fundación desde 1998 hasta el año 2007. La Fundación tiene como finalidad entonces, crear espacios para el cine alternativo más allá de los circuitos comerciales, en instituciones públicas y privadas que así lo deseen.

2.7 La Fundación Villa del Cine

La Fundación Villa del Cine fue creada el 06 de febrero del año 2006 por decreto N° 4266 y publicada en Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela N° 38.373 el mismo día, pero no fue hasta el 03 de junio que pudo ser inaugurada por el ex presidente de la República, Hugo Chávez Frías (período 1999 - 2013). Su creación se debe a la reforma de la Ley de Cinematografía Nacional, con el propósito de crear las condiciones necesarias para apoyar no sólo al talento nacional sino también a la ejecución de películas nacionales que promovieran la identidad y pluriculturalidad de los venezolanos.

Según, Lorena Almarza (s/f), ex presidenta de la Fundación Villa del Cine, la institución surgió por el desarrollo de políticas culturales y acciones desde el Estado hacia todo el sector cultura, no sólo el cine.

Villa del Cine consiste en la creación de un Centro Nacional de Producción del Estado venezolano de infraestructura física y tecnológica de punta, que permitan poner a disposición los recursos para la producción audiovisual en el país y en la región. El desarrollo de este proyecto permitirá la conformación de una plataforma de producción y postproducción para cine, televisión y video nacional, al contar con dos estudios de 400 metros cuadrados de espacio útil con equipamiento tecnológico de alta calidad para cine y televisión, así como con los espacios requeridos para la post-producción de imagen y sonido (p.3).

Para la psicóloga, el proyecto de la Villa del Cine tuvo como fin hacer un sistema más integrado y funcional. Desde un principio no sólo se

quería consolidar a la institución, sino también a los demás entes que la conforman como *Amazonia Films* para la distribución de las películas, establecer la red de Cinemateca regional y, por tanto, la creación de salas de cine en las comunidades.

También se buscó unir los esfuerzos que permitieran desarrollar, fomentar, difundir y proteger la cinematografía nacional y las obras audiovisuales, así como dar las garantías para que exista diversidad en las películas que se producen y que se puedan exhibir en el país a partir de la reforma de la Ley de Cinematografía Nacional (2005). Ejemplo de ello, es su Artículo 29, el cual establece que cada distribuidor deberá realizar en el país una cuota mínima de copiado, no menor al 20%, del número de copias de las obras cinematográficas extranjeras que comercialice. Además, que cada obra tiene garantizado su estreno en las salas de cine a nivel nacional con el fin de incentivar la producción de obras cinematográficas venezolanas.

De acuerdo con Valera, cada vez que un país decide apoyar su cultura está haciendo un ejercicio de soberanía y de defensa de su imaginario:

Los países donde el cine es un hecho importante como el caso de Francia, España, Italia, Rusia, son países que tienen una legislación y una política cultural para el cine muy fuerte, porque desde el punto de vista comercial el cine hegemónico de la industria cultural norteamericana domina el 80 a 90 % de las pantallas en el mundo con sus redes de distribución y exhibición, pues es un negocio muy lucrativo. Entonces todas las cinematografías que hacen resistencia a ello y que defienden su identidad cultural lo hacen gracias a políticas de Estado fuertes que apoyan la creación nacional y exhibición nacional. Entendiendo el cine no como un negocio, sino como un derecho cultural (Comunicación personal, 23 de abril, 2013).

En este sentido, concluye que la razón por la cual se creó la institución fue para apuntalar, aportar y fortalecer las posibilidades audiovisuales y cinematográficas en el país.

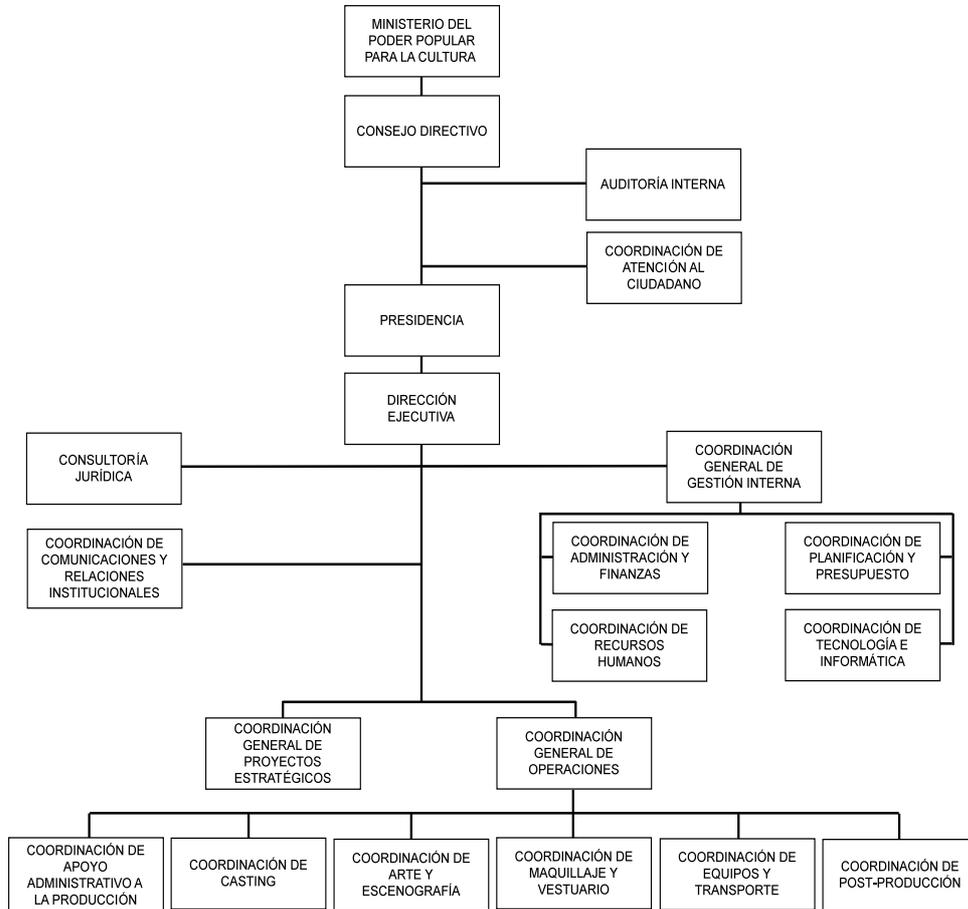
En este marco de ideas, el resto de las instituciones que forman parte de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales ayudan en todo el proceso de exhibición, distribución, difusión y preservación de una obra cinematográfica. Esto nos permite señalar que forman un conjunto de entes públicos enfocados en desarrollar la industria cinematográfica nacional; que si bien es cierto, la demanda de producción es mayor a la cantidad de películas que se estrenan, la Fundación Villa del Cine ha jugado un papel importante en el aumento de la producción de películas anuales. Antes de su creación, se estrenaban alrededor de tres películas nacionales.

Ejemplo de ello fue en el año 1994 (Getino, 2007), en el cual se estrenaron dos largometrajes nacionales y 117 extranjeros, en su mayoría proveniente de Estados Unidos. Actualmente, se calcula un promedio de 10 a 15 obras cinematográficas, aunque en el año 2008, se estrenaron más de 30 películas y en el 2012, se apoyó a 27 obras cinematográficas. De igual modo, para este año 2013 se estrenaran 30 películas venezolanas con la participación de la Fundación Villa del Cine en 27 de ellas (Fundación Villa del Cine, 2013).

2.7.1 Organigrama, Funciones y Objetivos

El presente organigrama nos muestra la división del trabajo de las personas que hacen posible la labor de la Fundación Villa del Cine (Ver Figura 1).

Organigrama de la Fundación Villa del Cine



Fuente: Fundación Villa del Cine (2013).

A continuación se procede a explicar las funciones que desempeña cada uno de los departamentos:

En primer lugar, se encuentra el Ministerio del Poder Popular para la Cultura, ente rector de la cultura en la nación y de todas las plataformas culturales; seguidamente, se encuentra el Consejo Directivo el cual se encarga de tomar las decisiones que los demás departamentos proponen para el pleno funcionamiento de la institución como reglamento interno, normas técnicas de organización y funcionamiento, plan operativo anual institucional y presupuesto; la Auditoría Interna, evalúa el sistema de control interno en la Fundación Villa del Cine, realiza auditorías,

inspecciones, fiscalizaciones, exámenes, estudios, análisis e investigaciones con el fin de que cada vez sea más efectiva.

La Coordinación de Atención al Ciudadano, atiende y orienta a la ciudadanía a fin de satisfacer los requerimientos relativos a los productos y servicios que presta la Villa del Cine, así como también información general relacionada a quejas, denuncias o sugerencias que surjan de la comunidad; Presidencia, dirige y coordina la gestión de la Fundación Villa del Cine con base a las funciones que le reserva la Ley, en lo que se refiere a la producción de proyectos cinematográficos y audiovisuales; Dirección Ejecutiva que se divide en cuatro partes: la consultoría jurídica la cual dirige, organiza, coordina, controla y presta la asesoría necesaria a todas las unidades organizativas de la Fundación; la coordinación de comunicaciones y relaciones institucionales que recopila, genera y difunde la información institucional y comunicacional, así como la promoción tanto interna como externa en los medios de comunicación social, y otras entidades públicas y privadas.

La coordinación general de gestión interna planifica, coordina, asesora, dirige y supervisa la aplicación del sistema de planificación mediante la estimación y asignación de recursos presupuestarios, la formulación, desarrollo de planes y proyectos e instrumentos de organización y sistemas. Esta coordinación se divide en cuatro departamentos: coordinación de administración y finanzas que dirige, controla, supervisa y ejecuta los trámites administrativos y financieros de la institución, y a su vez, asesora a las coordinaciones en el área de competencia; coordinación de recursos humanos tiene como fin organizar, supervisar y evaluar el sistema de administración del personal administrativo, operativo y obrero; coordinación de planificación de gestión y presupuesto, planifica, asesora y supervisa la formulación del presupuesto anual de ingresos y gastos.

La coordinación de tecnología e informática planifica, desarrolla, implanta y mantiene la plataforma tecnológica de vanguardia que apoyen

los procesos administrativos y sustantivos de la institución. Seguidamente, se encuentra la coordinación general de proyectos estratégicos y la coordinación general de operaciones cuyo fin es administrar y ejecutar la pre-producción, rodaje y post-producción de los proyectos cinematográficos y audiovisuales de la Villa del Cine. Ésta a su vez se divide en 6 departamentos, los cuales son fundamentales al momento de llevar a cabo una obra cinematográfica: coordinación de apoyo administrativo a la producción, coordina y articula las actividades necesarias en el área de realización, escenografía, utilería, vestuario, maquillaje y post-producción para producir los proyectos cinematográficos y audiovisuales; coordinación de casting, ejecuta, dirige y planifica la selección de actores, figurantes y extras.

La coordinación de arte y escenografía asesora, dirige, supervisa y ejecuta la formulación de los criterios de dirección de arte, escenografía, ambientación y los diseños de vestuario y maquillaje para todas las producciones de la institución; coordinación de maquillaje y vestuario lleva a cabo el maquillaje de cada producción cinematográfica o audiovisual; coordinación de equipos y transporte, asesora, coordina y supervisa todo lo concerniente al equipamiento técnico necesario para cada proyecto cinematográfico; y coordinación de post-producción, dirige, coordina y supervisa la post- producción del rodaje de la película mediante la edición, colorización, transferencia, sonido, copiado, doblaje y subtitulado.

Por otra parte, en su página web se encuentran sus principales objetivos y funciones (Fundación Villa del Cine, 2013):

- **Objetivos**

- Fortalecer el cine nacional como ejercicio de Soberanía cultural
- Producir obras audiovisuales de valor artístico y cultural
- Fomentar el desarrollo de la industria cinematográfica nacional mediante la prestación de servicios a organismos

públicos y privados y a productores y productoras independientes

- Propiciar el desarrollo del cine de bajo presupuesto, en el marco de un proceso de transformación social

- **Funciones**

- Impulso a la producción nacional de cine y obras audiovisuales de ficción y documental
- El desarrollo de la infraestructura física, equipamiento tecnológico y dotación necesarias para la producción cinematográfica y audiovisual
- La difusión de la identidad y pluriculturalidad del pueblo venezolano y sus valores
- La prestación de equipos audiovisuales a organismos públicos, privados y productores independientes
- El establecimiento de alianzas con productores nacionales e internacionales, públicos y privados para la producción audiovisual

También otra de las labores que realiza la Fundación Villa del Cine es la organización de diversas convocatorias con el fin de involucrar y estimular a escritores, guionistas, creadores y productores nacionales independientes (PNI) en la producción cinematográfica nacional. Entre los proyectos o convocatorias que han llevado a cabo desde su creación destacan:

- **2006**

- Convocatoria de Guiones para cortometrajes

- **2007**

- I Convocatoria de Ideas para la escritura creativa y el desarrollo de guiones cinematográficos y audiovisuales.

- Convocatoria de guiones para largometrajes infantiles
- Convocatoria de guiones para largometrajes sobre luchas sociales y movimientos de reivindicación
- **2009**
 - Convocatoria permanente de guiones
 - II Convocatoria de ideas para desarrollo de guiones
 - 2010
 - Convocatoria. Concurso Internacional Primer Largometraje del ALBA. Día de Fiesta
- **2011**
 - Convocatoria de Ideas. De esta convocatoria resultó ganador el guión SHULIWALA.
 - Bajo Presupuesto. Primera edición que trató convocar e incentivar la producción de proyectos con pocos recursos económicos. Resultaron beneficiadas: ADN-2010 (en postproducción), KOITA (rodaje en 2013) y El Hombre que parafraseaba (proyecto que por conveniencia de producción decidió producir de manera independiente)
- **2012**
 - Convocatoria de Ideas.
 - Convocatoria de documentales “Somos Culturas Populares”. Participación del Sistema Nacional de las Culturas Populares (SNCP) para hacer documentales de 30 min para series de TV: La Arepa, Tejedoras, Loceras, El niño Jesús de Curiepe, Cuatro Cuerdas y un país, Turiamo, Mujeres de Bolívar, Muñecas de Trapo, Institucional SNCP.
- **2013**
 - 2da Edición de documentales de 30 min

Y, finalmente, se presenta en su portal electrónico la misión y la visión de la Fundación Villa del Cine: la primera como la ejecución de políticas de producción de obras cinematográficas y audiovisuales que impulsen el desarrollo de la industria a través de una infraestructura física, tecnológica, personal técnico y profesional, contribuyendo al desarrollo de las políticas culturales de democratización de los bienes y servicios culturales de la República Bolivariana de Venezuela. Y la segunda, ser una productora de cine y medios audiovisuales abocada a la realización de obras de interés artístico, social y cultural de alta factura que promuevan los valores establecidos en la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela.

Entendido esto, la Fundación Villa del Cine es una realidad ante el gran reto de dar respuesta tanto a las demandas de producción como plasmar en la pantalla la identidad nacional y demás manifestaciones artísticas, así como rescatar la memoria histórica de la nación que se ve afectada por la lógica de la industria cultural extranjera, la cual supone una homogeneización discursiva y producción en masa de los bienes culturales. Ejemplo de ello es la gran aceptación de películas extranjeras de cualquier género por el público nacional en relación a las obras cinematográficas nacionales.

3. Proceso de producción, financiamiento y difusión de las obras cinematográficas de la Fundación Villa del Cine

El CNAC como ente encargado del fomento y desarrollo de las obras audiovisuales y cinematográficas del país, se encarga de promover, financiar y difundir el cine nacional dentro y fuera del país.

Entre sus funciones dirige el Programa de Fomento a la Producción Cinematográfica Nacional, de carácter no publicitario o propagandístico, desde el proceso de preproducción, producción y postproducción hasta el estreno comercial de la obra cinematográfica; supervisan y auditan las obras financiadas por la misma; brindan asesoría y apoyo a los

Productores Nacionales Independientes (PNI) dentro y fuera del país por medio de programas internacionales como IBERMEDIAy DocTv IB.

El primero, es un Fondo Iberoamericano creado en 1997 en la Cumbre Iberoamericano de Jefes de Estado y de Gobierno, celebrado en Margarita - Venezuela, con el fin de estimular la coproducción de películas entre algunos países de América y Europa, así como la formación de profesionales en la gestión audiovisual. Y el segundo, es un programa al Fomento a la Producción y Teledifusión del Documental Iberoamericano, el cual fue aprobado en el año 2005 por la Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica (CAACI) en Argentina.

En este programa se busca estimular el intercambio cultural y económico entre los países iberoamericanos, la implantación de políticas públicas al fomento a la producción y teledifusión de documentales en los países de la región y la difusión de los mismos en el mercado mundial.

Por su parte, el CNAC cuenta con programas de financiamiento como la de Cultura Cinematográfica que permite la divulgación e investigación de obras cinematográficas, el mejoramiento profesional y formación para financiar programas que dicten escuelas audiovisuales y a personas que quieran una beca de estudios de pre o postgrado en el país o en el exterior en materia cinematográfica, y el mejoramiento de salas de cine.

El Programa de Estímulo a la Base Industrial Cinematográfica permite ayudar al desarrollo e instalación de la industria en el país a través del financiamiento de áreas en postproducción, sonido de campo e innovación tecnológica; Convenios de Cooperación Cultural para llevar el cine a las comunidades; el Programa de Creación y Producción Cinematográfica que permite financiar el desarrollo de guión, desarrollo de proyecto, producción de animación, producción documental, producción de cortometraje de ficción, producción de ópera prima de ficción, producción de largometraje de ficción, terminación de cortometrajes, medimetrajes y largometrajes y coproducción minoritaria y

finalmente, otros programas internacionales para el financiamiento de proyectos como Hubert Bals Fund en Holanda y Fonds Sud Cinema en Francia.

El CNAC también ha suscrito convenios internacionales que permiten abaratar los costos de producción, así como también la transferencia de conocimientos en el área cinematográfica e intercambios culturales. Tal es el caso del Convenio Cinematográfico Cuba–Venezuela, en el cual se financian talleres de capacitación, filmación de películas y series con personal de ambos países; la adquisición de películas extranjeras para su estreno y promoción a nivel nacional; la adquisición de materiales audiovisuales que permitan un mayor acceso a los mismos; y finalmente, promover el cine venezolano en los más prestigiosos festivales internacionales.

A parte de las modalidades de financiamiento para una obra cinematográfica, existe un proceso para la comercialización de las obras nacionales que requieren de los siguientes pasos:

- Estar inscrito en el Registro Nacional de la Cinematografía. Ésta es una figura jurídica establecida en la Ley de Cine y su reglamento que obliga a inscribirse a las personas naturales, jurídicas, y a las obras audiovisuales y cinematográficas. Este registro permite realizar una base de datos disponibles para los cineastas con el fin de ubicar personal especializado, saber quiénes y qué cantidad de personas se encuentran dentro del medio audiovisual y su desempeño; y permite optar por financiamientos nacionales e internacionales,
- Certificación de la obra culminada, la cual es emitida por la Gerencia de Desarrollo Cinematográfico del CNAC y en el caso de no ser financiada por la institución, Certificado de obra nacional emitida por la Consultoría Jurídica del CNAC.

- Solicitud por escrito de apoyo para el estreno comercial de la obra dirigida a la Presidencia del CNAC y copia a las Gerencias de Promoción y Divulgación Cinematográfica y Comunicaciones y Relaciones Públicas del ente público.
- Contrato de distribución cineastas-distribuidor con las respectivas firmas entre ambas partes.
- Fecha de estreno de la obra cinematográfica
- Copia 35 mm de bajo contraste de la obra cinematográfica
- Tráiler de la obra con una duración entre 3 a 5 minutos de imágenes claves de la obra para la promoción en TV, prensa y demás medios de comunicación. Deben ser entregados en formatos 35 mm y Betacam Sp.

En este sentido, la institución evalúa la solicitud, que debe ser procesada con al menos tres meses de anticipación a la fecha de estreno. En el caso de las películas a ser postuladas en festivales tanto nacionales como internacionales se requiere de lo siguientes procedimientos:

- Estar inscrita la obra en el Registro Nacional de la Cinematografía
- Un video digital Betacam Sp o DvCam con subtítulos en inglés, si la obra contiene diálogos. El director deberá consignar una copia del master de la transferencia de cine a video (Telecine).
- Una sinopsis corta y otra larga en los idiomas castellano, inglés y francés.
- Ficha técnica que contenga a los integrantes de la producción. Igualmente traducido al castellano, inglés y francés.

- Datos técnicos: ventanilla de proyección, duración, año y lugar de producción, color, formato, metraje o pietaje, cantidad de rollos de la obra.
- Ficha artística; nombre de los actores y actrices junto con los roles que desempeñaron en la obra.
- Bio-filmografía del director en los idiomas castellano, inglés y francés.
- Biografía-filmografía de los actores principales, traducida en castellano, inglés y francés.
- Fotografías fijas y del director. El primero, 10 copias de cuatro a seis momentos importantes de la película (identificadas cada una y con una resolución de 300 dpi). Y el segundo, 10 copias de una foto tamaño postal (identificadas cada una y con una resolución de 300 dpi).
- Gacetillas de prensa que contengan la información desde los puntos 2 hasta el 8, traducida al castellano, inglés y francés.
- Lista de diálogos: parlamentos traducidos al castellano, inglés y francés.
- Afiches
- Postales
- Información adicional: Lista de premios y menciones, críticas en diarios nacionales y extranjeros, críticas en revistas especializadas, sitios web donde aparezcan reseñas sobre la película.
- Un CD – Rom con toda la información desde los puntos 2 al 11.
- Una vez seleccionada la obra cinematográfica o audiovisual, se debe consignar la copia en su formato original con los subtítulos en el idioma requerido por el festival a que se postule.

- Un video Betacam Sp con tráiler de la película con una duración entre 3 a 5 minutos con las imágenes más relevantes de la obra cinematográfica.

3.1 Tecnología

De acuerdo con el personal que trabaja en la Fundación Villa del Cine (Comunicación personal, 2013), la institución cuenta con la siguiente tecnología:

○ Equipos

- 1 Cámara HD CAM SR F23 (Cine Alta)
- 3 Cámaras HD CAM 1500
- 5 Cámaras HDV Z1
- 3 Cámaras XR1
- 3 Plantas eléctricas de 96 KVA
- 1 grúa Jimmy Jib de 12 metros de altura con cabeza robótica para hacer planos 360 grados en horizontal y en vertical. Posee auxiliar de control de enfoque, zoom y diafragma para diferentes tipos y tamaños de lentes para cámaras de video
- 4 Dollys Platina Matthews con 32 rieles rectos de 3 metros y 16 rieles curvos

○ Óptica

Lentes super prime:

- HaeF5
- HaeF8
- HaeF10

- HaeF12
- HaeF16
- AeF20
- HaeF34
- HaeF40

3.2 Iluminación

400 KW en luces distribuidas de la siguiente manera:

- Luces frías HMI desde 575 hasta 12000 KVA
- Luces tusteno desde 150 W hasta 5000 W

3.3 Audio

- Microfonía inalámbrica, dinámica y tipo balita
- 3 grabadores R4PRO de audio en digital de 80 GB con 4 canales de audio digital
- 1 porta drive HHB con 6 canales de audio digital

3.4 Infraestructura física

- 2 Estudios isonorizados de 420 metros cuadrados con 15 metros de altura
- 1 Estudio de exteriores de 3500 metros cuadrados con laguna y río
- Taller de vestuario
- Taller de artes y oficios
- Taller de carpintería
- Taller de herrería
- Taller de tapicería

- Depósito de utilería mayor y menor
- Depósito de vestuario
- Depósito de escenografía

3.5 Servicios

La Fundación Villa del Cine presta sus equipos y servicios a organismos públicos y privados, así como a Productores Nacionales Independientes (PNI) con previa solicitud por la disponibilidad de los equipos antes mencionados y del personal de la institución, de ser requerido. Sin embargo, su principal objetivo es apoyar a las coproducciones nacionales.

De acuerdo con la entrevista realizada al Presidente de la Fundación Villa del Cine, José Antonio Valera, éste mencionó que en gran medida apoyan a las coproducciones nacionales por ser proyectos adelantados y que sólo requieren de servicios como equipamiento, arte mayor o menor o un apoyo determinado por parte de la institución que maneja. Para estos casos, sólo se debe contactar al departamento de producción que se ajustará a los tiempos, la disponibilidad de recursos y equipos por ser éstos finitos y menores a la cantidad de producciones que reciben.

Muchas veces tenemos que pedirle a la gente que nos espere dos o tres meses a que se desocupe un equipo; o en otros casos, que entre en cronograma de producción, que es uno de los servicios más solicitados en la Villa del Cine (Ídem, 2013).

También prestan sus equipos a producciones de televisión como lo son las telenovelas que pueden ser de 60 capítulos y las mini series de tres, seis o diez capítulos. Valera expresó que casi la totalidad de las producciones independientes en el país tienen apoyo de la Villa del Cine:

Recientemente, Teresa en tres estaciones que está al aire en TVES, Carreras y Centauros, El diario de Bucaramanga y una serie de Tuina el Fuerte tienen participación nuestra (Ibídem, 2013).

3.6 Elección de proyectos

Desde la creación de la Fundación Villa del Cine en el año 2006 hasta principios del año 2013, la institución ha apoyado a más de 100 películas nacionales entre coproducciones y producciones propias. En este año, se espera estrenar 30 películas de las cuales 27 obtuvieron apoyo de la productora del Estado. Según Valera (2013), en el caso de las coproducciones no existe una política de selección de proyectos sino más bien, disponibilidad de los equipos y servicios requeridos. En cambio para aquellos que deseen entrar al presupuesto financiero de la Fundación se llevan a cabo diversas convocatorias durante el año sobre ideas, guiones o de realizadores para trabajar en conjunto.

Si un productor o director es elegido en estas convocatorias, la institución lo apoya en capacidad instalada y en el montaje del proyecto que puede variar entre un 20 a un 40 %. El resto lo debe buscar fuera de la misma. Una opción es el CNAC, que puede otorgar financiamiento a coproducciones nacionales y por su parte, la Villa del Cine otorga equipamiento y servicios. También se puede buscar financiamiento a través de las empresas privadas.

En cuanto a la temática, su Presidente asegura que no existen limitantes.

Hemos apoyado producciones de terror, asesinato o diversidad sexual. Y cuando preparamos un proyecto, tenemos una línea de trabajo para nuestras producciones como el rescate del imaginario y de la memoria histórica. Actualmente, estamos apoyando una película de suspenso y una romántica (Ibídem, 2013).

3.7 Preproducción, Producción y Postproducción

Como en todo proyecto audiovisual y cinematográfico, se debe tomar en cuenta la preproducción, producción y postproducción de la obra

con el fin de hacer factible el mismo. En la primera etapa, según Varela (2013), se aborda todo lo que es el montaje del proyecto, es decir, el guión. En algunos casos, se hacen discusiones, mesas de trabajo o clínicas de guión en el país o fuera de él, se cotejan los presupuestos y se exige un diseño de producción para que el financiamiento sea lo más real posible. Seguidamente, en la etapa de producción se toman en cuenta los servicios que ofrece la Fundación Villa del Cine para la ejecución de la película. Se suele solicitar en mayor escala equipamiento técnico como cámaras, maquinaria, iluminación y sonido. Incluso, utilería mayor y menor, vestuario, arte, aporte de maquillaje y el uso de los estudios y espacios pertenecientes a la Fundación que se encuentran localizados en Guarenas y Guatire, Estado Miranda.

En cuanto a equipo humano, cada director tiene sus preferencias. Por tanto, la Villa del Cine no ofrece ese tipo de servicios. Y, finalmente, en la etapa de postproducción, se solicita al director una copia o montaje definitivo de la obra cinematográfica y el personal capacitado de la institución, realiza lo que sería la segunda fase de esta etapa como lo es la mezcla de bandas, colorización, copia en 35 mm y ahora *Digital Cinema Package* (DCP), el cual es un formato de buena calidad y de bajo costo, que puede ser almacenado en un disco duro o un pendrive a diferencia de un celuloide. Entre sus ventajas abarata el precio de las copias y simplifica el medio de transporte. Incluso, puede ser enviado por una red de transmisión digital.

Sin embargo, la productora del Estado no cuenta con toda la tecnología requerida para culminar las películas en el país. Una vez finalizado el proceso de postproducción, se debe realizar la licencia de la obra cinematográfica y la revisión final de mezcla. Esto se debe a que en el mundo existe una cantidad limitada de equipos y de derechos a dicha licencia que no tienen todos los países. Nuestro país no posee la licencia, pero Argentina sí; y es en esa nación donde se culminan usualmente las películas venezolanas. En este orden de ideas, Varela aclaró lo siguiente:

Afortunadamente, con el tema de la proyección en digital y la creación del formato DCP "*Digital Cinema Package*", ya las licencias no van a ser necesarias, pero se requiere que nuestras salas se digitalicen por completo. Actualmente están digitalizadas de un 20 a 25%, es decir, de las 450 salas que hay en el país, 92 son digitales. En esas salas, podríamos terminar todo el proceso. Y a partir de enero y febrero del próximo año, vamos a poder hacerlo en todo el país (Ídem, 2013).

A pesar de lo antes mencionado, la Fundación Villa del Cine cuenta con equipos de postproducción de alta tecnología y que algunos de los equipos que poseen son únicos en el país. Entre ellos se encuentran:

- 11 módulos de edición no lineal con capacidad para trabajar en formatos desde SD hasta HD 1920 x 1080 4:4:4 en plataforma Final Cut Studio 2
- Estación de corrección de color digital. Assimilate, Inc. Modelo Scratch
- Tape to Film. Unidad de transferencia de formatos digitales como SD, HD, 2K a película (sólo 35mm) conformada por un equipo Lasergraphics, modelo Cineproducer 4
- 2 módulos de audio de software Pro Tools HD con interface multitrack TASCAM de 8 canales y una interface de audio digital DG 003
- Cabina de grabación para voces y folley
- Sala de mezclas para sonido envolvente o Surround 5.1, también puede trabajar en formatos estéreos, cuadrafónicos y formato Surround Pro-logic
- 128 canales de audio, 64 canales virtuales, alternos o auxiliares para hacer todo tipo de mezclas
- Señal de video editable (baja resolución) para trabajo de audio contra imagen
- Icon D-control, única sala en el país con fines cinematográficos

- Proyector y Pantalla
- Formatos disponibles: HDCAM SR, HDCAM, XDCAM, BETACAM SP, HDV, DVCAM y MINIDV. Actualmente cuentan con el formato DCP para las salas de cine digitales.

3.8 Distribución

Una vez finalizado el proceso de postproducción, *Amazonia Films* es el ente público encargado de la distribución de las películas nacionales en el país y en el extranjero, si poseen los derechos de autor, que pueden durar entre cinco a siete años. Entre algunas de las películas que han distribuido a nivel nacional se encuentran:

- Zamora (Venezolana)
- Fados (Española)
- América Tiene Alma (Venezolana)
- Venezia (Venezolana)
- El Baño del Papa (Uruguay)
- El premio (Peruana)
- Bloqueo: la guerra contra Cuba (Cubana)
- Cautiva (Argentina)
- Miranda Regresa (Venezolana)
- Cuando la brújula marcó el sur (Venezolana)

Por otra parte, *Amazonia Films* ha distribuido las películas venezolanas a nivel internacional en festivales o en aquellos países donde ha participado en coproducciones, las cuales permiten mostrar la obra en la que se trabajó. Entre esas películas se encuentran:

- Zamora
- Miranda Regresa

- 1,2 y 3 mujeres
- Orinoco
- Macuro
- Bolívar
- El Caracazo
- María Lionza
- Cyrano Fernández

3.9 Difusión de las obras cinematográficas

En cuanto a la promoción y divulgación cinematográfica, el CNAC juega un papel importante en esta etapa. Como ente rector de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales, tiene la potestad de:

- Ofrecer apoyo material y profesional a las obras de producción o participación nacional que estén por estrenarse en el país.
- Postular las obras cinematográficas a los diversos festivales nacionales e internacionales sobre cine.
- Así como *Amazonia Films*, distribuye las películas nacionales; la Fundación Cinemateca Nacional posee una red de salas regionales y comunitarias de cine. En una primera instancia, se distribuye las películas nacionales a nivel regional; y en segunda instancia, en las salas comunitarias del país.
- En cuanto al *Cendis*, se han llevado a cabo distribuciones masivas con películas como *Víctimas de la democracia*, *Zamora* o *Venezuela Petroleum Company*; que si bien es cierto, no es usual la replicación de discos en dicha institución, se logró con esas producciones.

En relación a la difusión de las obras cinematográficas dentro y fuera del país existen cada vez más festivales que permiten a los nuevos realizadores y los cineastas de gran trayectoria mostrar al público su proyecto. Entre ellos están:

- **Festivales Nacionales**

- Festival del Cortometraje Nacional Manuel Trujillo Durán, Maracaibo, Edo. Zulia, Venezuela
- Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita, Edo. Nueva Esparta, Venezuela. Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films.
- Festival de Cine Venezolano, Edo. Mérida, Venezuela.
- Festival Iberoamericano de Cortometrajes VIART, Caracas, Venezuela.
- Caracas, Filminuto, Caracas, Venezuela.
- Festival Entre Largos y Cortos de Oriente (ELCO), Edo. Anzoátegui, Venezuela.
- Festival Internacional de Cortos CHORTS, Caracas, Venezuela.

- **Festivales Internacionales**

- Festivales Internacionales Clase A: son aquellos reconocidos por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Fílmicos (FIAPF). Ejemplo de ello: Festival de Cannes, Francia.
- Festivales Internacionales Clase B: son aquellos de gran prestigio y que reconocidos o no por la FIAPF, revisten un interés estratégico para el CNAC. Ejemplo de ello: Festival de Vienna, Austria.

○ **Otros Festivales Estratégicos**

- Festivales de Escuelas y Mercados Fílmicos como lo es el Festival de Cine Feisal, Buenos Aires, Argentina. Federación Iberoamericana de Escuelas de la imagen y el Sonido. Y en el Mercado Fílmico como Marché International du Film (MIF), Cannes, Francia.
- Coordinar ciclos, muestras, semanas y retrospectivas con entidades nacionales e internacionales con la cooperación del Ministerio del Poder Popular para las Relaciones Exteriores de Venezuela a través de la Dirección de Relaciones Internacionales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.
- Promocionar convenios y acuerdos internacionales de carácter multilateral, nacional o interinstitucional con el fin de crear alianza en materia cinematográfica y audiovisual.

3.10 Adecuación de la labor de la institución a la Ley de Cinematografía Nacional del año 2005

La Ley de Cinematografía Nacional fue promulgada en el año 2005 en Gaceta Oficial N° 5789 y aprobada para el “desarrollo, fomento, difusión y protección de la cinematografía nacional y las obras cinematográficas”. (Gaceta Oficial, p.9) Así, se debe recordar que la Fundación Villa del Cine, como todas las instituciones pertenecientes a la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales, está regida por esta misma línea política. Todas ellas están vinculadas de tal forma que funcionan dentro de un sistema en el que para lograr su principal objetivo antes descrito en la ley, se hace necesario que esta sea cumplida durante todo el proceso, desde la producción hasta la distribución de las obras cinematográficas .

En este sentido, y aprovechando el acceso directo que se obtuvo a fuentes vinculadas a las instituciones que hacen efectiva la Ley de Cinematografía, se recogieron durante el proceso de investigación, diferentes opiniones de representantes de la Plataforma sobre el cumplimiento adecuado de la ley en la actualidad, no sólo en lo referente a la Fundación Villa del Cine, sino también a la Plataforma como unidad.

De este modo, José Antonio Valera (2013), Presidente de la Fundación Villa del Cine explicó que si bien la institución fue creada conjuntamente con la reforma de la Ley de Cinematografía, no aborda profundamente el tema de la producción. Sin embargo, sostiene que, en efecto, la institución cumple con sus obligaciones.

En realidad la Ley de Cine no se refiere a la producción. Tiene mucho más que ver con el proceso de fomento, exhibición y distribución. En lo poco que se nos señala en la Ley, por supuesto que lo cumplimos, tenemos que hacerlo. Si creemos que es una Ley que debe revisarse porque la geografía cinematográfica y la realidad venezolana han cambiado mucho en los últimos cinco años con todo lo que ha llevado a multiplicar por 10 la producción y los espectadores. Y la Ley debe adaptarse a esta nueva realidad, pues la misma se construyó a la base de la institucionalidad que existía para el momento. Habría que actualizarla a las nuevas instituciones para que sea más eficiente (Comunicación personal, 23 de abril, 2013).

De igual manera, Rafael Straga, Presidente de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) concuerda con la idea de Valera en cuanto a que es necesaria una actualización de la Ley de Cine para continuar mejorando la labor de toda la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales, así señaló:

La ley nuestra que ya tiene seis años, ya es una ley que debe entrar en revisión porque el país ha cambiado. Se habla ya de una ley orgánica de la cultura y al hacerla, se debe hacer una revisión de las leyes especiales. Esa reforma de alguna manera ya estaba planteada porque muchos de los conceptos que están planteados en la ley

hay que cambiarlos (Comunicación personal, 17 de abril, 2013).

Por otro lado, uno de los aspectos positivos que los entrevistados otorgaron a la Ley de Cinematografía fue el correcto cumplimiento de la cuota de exhibición que le corresponde a cada película venezolana. Además se establece una cifra de continuidad que depende del promedio de sala que haya obtenido la obra durante esas primeras dos semanas:

Por ley los exhibidores están obligados a dos semanas cine para las películas venezolanas. Cada película venezolana tiene el derecho por ley a ser exhibida, por lo menos durante dos semanas. A partir de esas dos semanas tiene que cumplir con un promedio. Si cumple con el 60% del promedio que tiene esa sala, se mantiene en cartelera. Si no, el exhibidor puede sacarla de cartelera. Ahora, el que se cumpla o no se cumpla, está o depende de alguna manera, por un lado de la buena voluntad (Luckert, 26 de marzo, 2013).

Más adelante, el Presidente de *Amazonia Films* resaltó que en muchos casos las exhibidoras no se apegan a las resoluciones de la Ley.

Digamos en términos generales, se ha respetado la sala y la ley. En Venezuela se da además un fenómeno que no es lo común, que no sucede en otros países por leyes antimonopolio, etc. que no lo permiten. En el nuestro, a pesar de tener leyes antimonopolio, sí está permitido que los distribuidores sean los mismos dueños de las salas de exhibición. Entonces ellos tienen compromisos con las grandes transnacionales, que tienen que cumplir con una serie de exhibiciones, de estrenos con las películas que traen, principalmente de la industria hollywoodense que los obliga de alguna manera a tratar de conservar tiempos para ellos. Entonces no es una tarea fácil el lograr que se cumpla la ley, sin embargo, creo que se respeta bastante (Ídem, 2013).

En cuanto inconvenientes con las salas exhibidoras, existe una gerencia de fiscalización del CNAC que si bien es cierto se encarga de que no ocurran ilegalidades, es vulnerable. Para Luckert (2013), el panorama podría mejorar cuando se instale el sistema de boletería electrónica que se tiene estipulado implementar en este año 2013. Este

sistema permitirá conocer, en tiempo real, si se están vendiendo o no los boletos y por tanto, si la sala está llena, pues la información llegará directo a la sala situacional que se manejará en el CNAC.

Otro aspecto relevante, es el que aborda la ley en cuanto a la exhibición de cortometrajes, pues en la reforma de la Ley del Cinematografía se observa cómo se promueve un esfuerzo para impulsar este tipo de realización artística en el artículo 27 que reza: “Los exhibidores deberán proyectar en todas sus salas cortometrajes venezolanos de estreno, no propagandísticos o publicitarios” (p.11). Sin embargo el director y guionista John Petrizzelli (2013) sostiene que en ese aspecto, la ley no ha sido aplicada eficientemente.

Yo creo que la ley de cine como cualquier mecanismo legal tiene posibilidades de ser mejorado o modificado, pero creo que es un instrumento bastante válido. El problema de la ley es que en muchos ámbitos no se cumple. Por ejemplo: los exhibidores no cumplen con la ley en cuanto a la exhibición de cortometrajes ni documentales. Es muy difícil ir a un cine y ver un cortometraje antes del largometraje nacional, a menos que sea algo planeado entre el cineasta del corto y del largometraje o una cosa muy particular. Ese aspecto de la ley no se está cumpliendo (Comunicación personal, 08 de abril, 2013).

Petrizzelli (2013) recalca la importancia de sancionar debidamente a las empresas responsables:

Yo creo que más que reformar la Ley, se debe aplicar la misma, así como la severidad con que se aplique la ley a través de multas....La ley existe, pero no se aplica en su totalidad. Creo que es un problema cultural que poco a poco iremos superando (Ídem, 2013).

En cuanto a la distribución de las obras, de acuerdo el Art. 29 de la Ley de Cinematografía, cada distribuidor deberá realizar en el país una cuota mínima de copiado, no menor al 20% en relación al número de copias de películas extranjeras. En este sentido, Victor Luckert (2013) señala que a pesar de que no se ha logrado cumplir expresamente este

punto, sí se han realizado esfuerzos para mantener los espacios que corresponden al cine de calidad.

En ese caso, y si tú revisas lo que es el número de películas que tiene cada distribuidora al año, las sumamos y entendemos que hay 150, 160 películas, quizás pudiéramos llegar a 200 películas en un año, a ser distribuidas entre todos los distribuidores, si tú sacas el 20% estamos hablando de unas 40 películas venezolanas al año...No hay 40 películas venezolanas al año, entonces nosotros cubrimos la cuota distribuyendo no sólo películas venezolanas sino películas que traemos de otros países y que son calificadas por el CNAC como películas de alto interés artístico y cultural (Luckert, 26 de marzo, 2013).

Asimismo, el artículo 47 de la Ley de Cinematografía hace alusión a que, salvo una decisión que emane del órgano jurisdiccional competente, las instituciones públicas deben respetar la libertad que posee el realizador en cuanto al contenido de la obra se refiere. Al respecto, el Presidente de la Fundación Villa del Cine comentó que a pesar de guardar ciertos lineamientos en las producciones internas “en el caso de las coproducciones, no tenemos política de selección. Si se ajusta a los tiempos de la Fundación, se le da el apoyo”, (Valera, 2013).

Finalmente, la Ley de Cine señala desde el artículo 63 al artículo 70, las sanciones a las que están expuestas las instituciones o empresas que se nieguen a cumplir los requerimientos que exige la ley, por lo que advierte que se aplicarán multas de hasta 500 U.T en caso de comprobarse irregularidades.

CAPÍTULO IV: LOGROS DE LA FUNDACIÓN VILLA DEL CINE

1. El rescate de la memoria histórica venezolana

El concepto de memoria histórica es acreditado en principio a Pierre Nora, historiador francés, autor de varios trabajos sobre identidad y memoria. Nora definió la memoria como: “la economía general, o la administración del pasado en el presente”, o también “todas las formas de la presencia del pasado que no reconstruyen la historia crítica, formas que no excluyen el recuerdo pero no lo presuponen” (Nora, s/f, en: Aróstegui y Godicheau, 2006, p.41) que a su vez Julio Aróstegui y Francois Godicheau (2006) traducen como “Usos del pasado y de la historia”, “Historia no crítica” o “Historia oficial” (p.41). Así, se hace la diferencia entre memoria histórica, fruto de la tradición científica y memoria colectiva, emanación del imaginario y las creencias, (p.40).

Respecto al uso de la memoria, Maurice Halbwachs, sociólogo francés de la escuela Durkheimiana, es citado en la misma obra, puesto que plantea que la memoria cumple una función social: “El pasado, mitificado, es utilizado para justificar las representaciones sociales del presente”, (p.47).

Siguiendo esta línea, Paul Ricoeur señala que historia es la representación de hechos ocurridos en el pasado, que no se vivió, pero que une fines, causas y azares a través de una trama (Ricoeur, s/f, en: Márquez, 2012, p.131). Por otro lado apunta que la memoria es algo que se vivió y que dejó una huella en el cerebro. En cuanto al concepto de memoria histórica concluye el filósofo: “acontecimiento que, a fin de cuentas, no han sido recuerdo de nadie pero que pueden contribuir a construir una memoria que podemos llamar con Halbwachs memoria histórica, para distinguirla de la memoria incluso colectiva”, (Ídem, 2012).

De modo que la importancia de la memoria histórica radica en la influencia que ejerce en nuestro presente como colectivo, como sociedad y en la forma cómo percibimos los valores y tradiciones autóctonos de nuestro pueblo.

La formación de la memoria histórica contiene la memoria social, en tanto que los sujetos que actúan en el presente tienen que sentirse herederos y comprometidos con su pasado. Por esto su accionar frecuente tiene que estar atravesado por la línea de la historia como firmes seguidores de una tradición que los ha antecedido y de las que son portadores activos, (Palau, 2011).

Por otra parte, Reyes Palau cita a la Dra. María Caridad Novoa, quien destaca la importancia de la conservación de la historia común señalando que:

El rescate de la memoria histórica constituye una importante tarea para que perduren en la población elementos significativos, de su génesis, de sus raíces. Un pueblo sin memoria histórica viviría sólo del presente y del futuro, desconociendo el por qué de muchas situaciones que tienen sus orígenes en tiempos pasados, (Novoa, 2002 en: Palau, 2011).

La profesora Martha Lucía Márquez Restrepo (2012) en su trabajo *La reconstrucción de la nación y la lucha por la memoria histórica en Venezuela* analiza cómo en las últimas décadas el Estado se ha planteado retomar la construcción de la memoria histórica, y sitúa el fenómeno de El Caracazo (1989) como punto de partida en el que, desde su punto de vista, se dio inicio a una coyuntura política que arrasó con la imagen de país democrático y pacífico, y abrió una brecha que permitió el planteamiento de lo que se convirtió en el ideal bolivariano:

En este contexto un grupo de oficiales reunidos en el Movimiento Bolivariano Revolucionario 200, con Hugo Chávez a la cabeza, comenzó a elaborar una nueva imagen de nación desde el rescate del legado bolivariano y desde una nueva interpretación de la historia, (Ídem, 2012).

De este modo, con Chávez ya al mando del gobierno, se planteó formalmente en el marco de un proyecto político, la formación de una perspectiva alternativa a la memoria histórica tradicional. Se crea a través del Ministerio del Poder Popular para la Cultura el Centro Nacional de Historia, y se divulga en 2008 la Serie *Memorias de Venezuela*, en la que se concentra el objetivo de la lucha que sostiene el Estado en este ámbito:

Los Museos Bolivarianos, el Museo Nacional de Historia y la revista *Memorias de Venezuela* son instrumentos de esta estrategia rememoradora. Su acción va dirigida al gran público, escolares, estudiantes, maestros, docentes, autodidactas, no para interpretar la historia a medida de un proyecto político, sino para hacer una nueva política de la memoria en la que resurjan los actores y circunstancias que la historia académica redujo al olvido, y que tenga en perspectiva la construcción de una sociedad justa, equitativa e incluyente, (Ministerio del Poder Popular para la Cultura en: Márquez, 2012, p.132).

Ricoeur sostiene que la historia se transmite a través del uso de la narratividad de los acontecimientos al exponerlos haciendo uso de la retórica y la argumentación (Ricoeur, s/f en: Márquez, 2012, p.133). También Benedict Anderson concluye que la narración y la trama son parte esencial de la historia y cómo esta se logra transmitir, diciendo que “en el acto de relatar la historia de una comunidad, ella se construye como una unidad que permanece en el tiempo”, (Anderson en: Márquez, 2012, p.131).

La narración es una manifestación del lenguaje caracterizada por la construcción de una trama que conecta personajes y sucesos, estableciendo una síntesis entre pasado presente y futuro. La trama permite la construcción de la identidad del sujeto, hecho que puede hacerse extensivo a la comunidad narrada, (Ricoeur, s/f, en: Márquez, 2012).

Tomando esto como referencia, se puede decir que el cine como herramienta narrativa audiovisual, es un instrumento propicio como apoyo en el rescate de la memoria histórica. De allí que el Estado se haya

inclinado hacia la construcción de instituciones culturales sólidas, entre las cuales figuran la Fundación Villa del Cine. José Antonio Valera, actual Presidente de la Fundación Villa del Cine aclara la relevancia del material audiovisual como medio de transmisión de nuestra historia:

El audiovisual en general tiene mucho alcance como herramienta de formación y difusión de información. Lamentablemente, quizá es mucho más fácil que un espectador se haya podido acercar a Miranda o Zamora a través de nuestra película y eso le haya despertado la curiosidad para conocer más al personaje..., (Comunicación personal, 23 de abril, 2013).

Valera (2013) hace mención que cada vez que un país decide apoyar su cultura interna está haciendo un ejercicio de soberanía y defensa de su imaginario. Además que se estaría observando a la cultura como un derecho cultural y no como un negocio. Por ello resalta:

La historia de nuestro país, es muy rica, compleja y muchos elementos que son muy importantes para el entendimiento del pasado, del presente y el futuro. Nosotros mismos, haciendo la investigación para una de las películas que vamos a estrenar este año sobre Bolívar; descubrimos cosas sobre Bolívar, nuestro principal personaje histórico, que no conocíamos y creemos que con esa película vamos a colaborar para que mucha gente conozca aspectos de la vida del Libertador que no están a flote en el estudio de la historia de Venezuela (Ídem, 2013).

El Presidente de la Villa del Cine también concluye que muchos países del mundo han tomado la iniciativa de proteger su cine a través de políticas culturales que permitan fomentar su memoria histórica en relación a la homogeneización de la industria cultural hollywoodense.

Los países donde el cine es un hecho importante como el caso de Francia, España, Italia, Rusia, son países que tienen una legislación y una política cultural para el cine muy fuerte porque desde el punto de vista comercial el cine hegemónico de la industria cultural norteamericana domina el 80 a 90 % de las pantallas en el mundo con sus redes de distribución y exhibición, pues es un negocio muy lucrativo. Entonces todas las

cinematografías que hacen resistencia a ello y que defienden su identidad cultural lo hacen gracias a políticas de Estado fuertes que apoyan la creación y exhibición nacional, (Ibídem, 2013).

2. Producciones

Una de las funciones de la Fundación Villa del Cine es impulsar las obras cinematográficas de ficción y documental por ser su principal línea de producción los largometrajes de este tipo; sin embargo, han apoyo otros géneros cinematográficos. Para los demás géneros y formatos, existe el CNAC, que forma parte de la misma Plataforma y que posee una política más extensa en relación al apoyo financiero de cortometrajes y medimetrajes.

Para conocer más sobre ello, se nombran algunas de las producciones que ha llevado a cabo la institución, pues el resto que no serán mencionadas se encuentran en un status de desarrollo y de escritura de guión, haciendo que esta información sea confidencial hasta que se hayan completado las fases de producción y post-producción.

○ Documental

- Venezuela Petroleum Company, de Marc Villa (02 de agosto de 2007)
- Víctimas de la democracia, de Stella Jacobs (19 de julio de 2007)
- María Lionza, aliento de Orquídeas, de Jhon Petrizzelli (Marzo, 2008)
- Cuando la brújula marcó el Sur, de María Laura Vásquez (17 de octubre de 2008)
- Yo soy el otro, de Marc Villa (28 de noviembre al 11 de diciembre de 2008)
- La propiedad del conocimiento, de Hugo Gerdel (28 de noviembre al 11 de diciembre de 2008)

- Orinoco, de Michael New (28 de noviembre al 11 de diciembre de 2008)
- Manos mansas, de Luis y Andrés Rodríguez (10 de septiembre de 2010)
- 3 Días y 40 Años, de Nelsón Núñez, Luis y Andrés Rodríguez, Ignacio Márquez, Miguel Delgado y Manuel Pérez (11 de abril de 2012)
- El 4F En La Historia (Versión TV), de Carlos Azpúrua (5 de febrero de 2012 en el Sistema Nacional de Medios Públicos)
- La Página Se Pasó, de Carlos Brito (27 de Julio de 2012)
- El 4F En La Historia (Versión Cine), de Carlos Azpúrua (04 al 14 de diciembre de 2012 en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano La Habana, Cuba)
- El Santo Salvaje, de John Petrizzelli (10 al 14 de septiembre de 2012 en el Festival Entre Largos y Cortos Oriente / 25 de octubre al 01 de noviembre de 2012 en el V Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño Margarita 2012)
- Refugios, de Luis y Andrés Rodríguez (Preestreno: 06 de Junio de 2013)
- Serie Misiones Con Voz y Verbo (Documental para TV) de Iván Castillo y Yuruani Rodríguez.

○ **Ficción**

- Miranda regresa, de Luis Alberto Lamata (11 de octubre de 2007)
- La Clase, de José Antonio Varela (23 de noviembre de 2007)
- 1, 2 y 3 Mujeres, de Andrea Herrera, Anabel Rodríguez y Andrea Ríos (02 de agosto de 2008)
- Comando X, de José Antonio Varela (22 de agosto de 2008)
- Bloques de Alfredo Hueck y Carlos Caridad (31 de octubre de 2008)
- Macuro, de Hernán Jabes (02 de octubre de 2009)
- Libertador Morales, El Justiciero, de Efterpi Charalambidis (31 de julio de 2009)
- Zamora, de Román Chalbaud (02 de octubre de 2009)
- Muerte en alto contraste, de César Bolívar (26 de noviembre de 2010)
- Días de poder, de Román Chalbaud (abril 2011)

- Una mirada al Mar, de Andrea Ríos (8 de Julio de 2011)
- 3 Días y 40 Años, de Nelson Nuñez y otros (13 de Abril de 2012)
- La pura mentira, de Carlos Daniel Malavé (14 de septiembre de 2012)
- Brecha en silencio, de Luis y Andrés Rodríguez (22 de marzo de 2013)
- Azú, de Luis Alberto Lamata (5 de Julio de 2013)
- Bolívar, el hombre de las dificultades, de Luis Alberto Lamata (16 de Agosto de 2013)

3. Co-producciones

La Fundación Villa del Cine ha participado en la elaboración de proyectos cinematográficos tanto con directores nacionales como con otros países (co-producciones):

Internacionales

○ **Ficción**

- Día de Fiesta, Primer largometraje del ALBA. Una coproducción con Paraguay, Bolivia, Cuba, Ecuador, Dominica y Nicaragua.
- Mala hierba, dirigido por Alejandro Saderman (Argentina).
- Boleto al paraíso de Gerardo Chijona (Cuba).
- Dawson Isla 10 de Miguel Littín (Chile).
- Casa Vieja de Lester Hamlet (Cuba).
- Insurgentes de Jorge San Jinés (Bolivia).
- Con mi corazón en Yambo de Fernando Restrepo (Ecuador).

○ **Documental**

- La independencia inconclusa, de Luis. R. Valera (Chile).
- Canto general a la patria sublevada, de Pino Solanas (Argentina).
- Bicentenario, la independencia inconclusa de Luis Vera (Chile).
- Tierra sublevada (Parte I) de Fernando Pino Solanas.
- Tierra sublevada (Parte II) de Fernando Pino Solanas.

Nacionales

○ **Ficción**

- Venezia de Haik Gazarian (25 de septiembre de 2009)
- La vinotinto de Miguel New (28 de agosto de 2009)
- Habana Eva, de Fina Torres (20 de julio de 2010)
- Taita Boves de Luis Alberto Lamata (30 de agosto de 2010)
- El chico que miente de Marité Ugas (28 de enero de 2011)
- La Ley de Pablo de la Barra
- Simón Rodríguez, ése soy yo, de Edmundo Aray
- Proyecto Independencia. El espíritu libertario de un pueblo, de María Laura Vásquez.
- Los sueños de José Castillo de Luis y Andrés Rodríguez
- Sueño Down de Ignacio Márquez.
- La mujer del Coronel, de Juan Carlos Wessolossky
- Memorias de un soldado, de Caupolicán Ovalles
- El reloj del loro de John Petrizzelli
- Todo por la taquilla, de Héctor Puche
- Último cuerpo de Carlos Malavé
- El regreso, de Patricia Ortega
- Nena, salúdame al Diego, de Andrea Herrera
- El juego final (estrenada en Cinemateca) de Javier Castro
- Piedra, papel o tijera de Hernán Jabes
- Secreto de confesión de Henry Rivero
- Caracas TQQJ de Alfred Hueck con participación de 12 directores nacionales
- Reflejos de César Manzano
- Azul y no tan rosa de Miguel Ferrari.
- La Casa del Fin de los Tiempos, de Alejandro Hidalgo.
- Teresa en tres estaciones (Telenovela de Gregorio Escalá)

Documental

- Micros 19 de abril de VTV (abril de 2009)
- Fabricio Ojeda, de Edgar Narvaez
- Desde la ausencia, de Alejandra Fonseca
- ¿Dónde está Bolívar? Serie de TV.

Cortometraje

- Antología de cuentos venezolanos, de César Bolívar
- Navel y la noche anuncia la aurora, de Gerard Uzcátegui
- Yerbamora (videoclip musical) del grupo Bituaya (Ávila TV/Villa del Cine)

Animación

- Simón Rodríguez, ése soy yo, de Edmundo Aray
- Ororo, de Armando Árce
- Samuel y las cosas y Samuel H2O, de Álvaro Cáceres
- Kaporito, el guardián de la montaña, de Viveca Báiz

CAPÍTULO V: EL DOCUMENTAL

1. Teoría

1.1 El documental. Definición

A lo largo de la historia del documental, son muchos los autores que han tratado de definirlo, sin lograr una convención general en cuanto al término. De este modo, para algunos investigadores el concepto de cine documental plantea un problema, así lo menciona Sira Hernández Corchete (2004):

El principal problema estriba en que, aunque los documentalistas han sido quienes mejor han perfilado sus características, el hecho de que sus aportaciones hayan sido realizadas desde diversas escuelas documentales, ha dificultado la obtención de un consenso en torno a las formas narrativas, a las técnicas de producción o a los fines perseguidos por el documental. Dicha circunstancia ha provocado que este marbete se haya adjudicado indistintamente a obras audiovisuales de muy diversa naturaleza, tales como relatos de viajes, noticiarios, películas propagandísticas, filmes educativos o productos promocionales o institucionales (p. 89-123).

Más adelante, Hernández señala que investigadores como Dai Vaughan han incluso negado la existencia de este género:

El término "documental" no describe propiamente un estilo, un método o un género cinematográfico, sino que denota un modo de responder a un material filmado...la respuesta documental es aquella en la que la imagen es percibida como un símbolo de lo que aparece para ser registrado; un documental es aquel que busca, por todos los medios, obtener esa respuesta; y el movimiento documental es la historia de las estrategias que se han adoptado para lograr este fin (Vaughan, 1997 en: Hernández Corchete, 2004).

Podemos observar que el documental se ha usado para abarcar una enorme variedad de productos audiovisuales lo que dificulta su

clasificación. Por ello es útil orientarse por las descripciones y definiciones que han realizado diferentes representantes y teóricos.

Se atribuye a John Grierson el uso del término “documental” por primera vez en 1926. Grierson describió a la película *Moana* de Robert Flaherty como “de valor documental” y “una relación visual de hechos de la vida cotidiana” en una crítica que escribió para el diario *The New York Sun*. Pero no fue hasta 1998 que el *Oxford English Dictionary* incluyó la palabra refiriéndose al término cinematográfico (Hernández, 2004).

En los comienzos del siglo XX, según Gifreu, en 1914 Edward S. Curtis hablaba de material documental para referirse a imágenes en movimiento de no ficción, y unos años más tarde, los franceses adoptaron este término para designarlo a sus películas de viajes. De forma que el cine documental tomó la orientación de películas ligadas a la realidad: “la película que se considera por muchos autores como la primera obra maestra del género fue *Nanuk el esquimal* de Flaherty, filmada en 1922”, (Hernández, 2004, p. 89 -123).

Según Puyal (2006), los inicios del cine se inclinaban hacia la vía no narrativa, puesto que las primeras tomas, atribuidas a los Lumière, mostraban paisajes pintorescos o parte de la vida cotidiana. Para el autor, el documental es una construcción de los hechos como modo de enunciación.

Por otro lado, la *World Union of Documentary* estableció como concepto de éste género:

Documental es todo método de registrar en celuloide cualquier aspecto de la realidad interpretado bien por la filmación de hechos o por la reconstrucción veraz y justificable, para apelar a la razón o a la emoción, con el propósito de estimular el deseo y ampliar el conocimiento y la comprensión, y plantear sinceramente problemas y soluciones en el campo de la economía, la cultura y las relaciones humanas (León, 1999 en: Gifreu, 2010, p. 5).

Gifreu advierte que el propio Grierson establece en 1966 que “El documental no es más que el tratamiento creativo de la realidad. De esta

forma, el montaje de secuencias debe incluir no sólo la descripción y el ritmo, sino el comentario y el diálogo”.

1.2 El documental según Bill Nichols

Bill Nichols es considerado uno de los teóricos más importantes en torno al tema, y describe al documental desde una perspectiva múltiple. Para Nichols, “el documental es una institución proteica, consistente en un corpus de textos, un conjunto de espectadores y una comunidad de practicantes y de prácticas convencionales que se encuentran sujetos a cambios históricos” (Gifreau, 2010, p. 57).

El profesor Puyal (2006) advierte que aunque pareciera que el cine documental goza de autenticidad porque los hechos han ocurrido en la realidad, se debe tener en cuenta que como toda película, no puede cumplir plenamente con el principio de la objetividad, y que contienen diferentes grados de enunciación que llevan implícito un tratamiento ideológico y orientación discursiva. Siempre hay manipulación del material utilizado.

Hernández cita a Nichols cuando se refiere al propósito persuasivo del documental:

El propio Bill Nichols ha hecho referencia a la naturaleza argumentativa del documental al establecer una nueva separación entre este y la ficción. Según el citado autor, mientras que las ficciones cuentan una historia imaginaria, los documentales realizan una argumentación acerca del mundo histórico, lo que hace que los espectadores empleen en el visionado de las primeras “procedimientos de compromiso de ficción” para seguir una trama, y en el de los segundos “procedimientos de compromiso retórico” para elaborar un argumento (p, 83 - 123).

Más temprano, Michael Renov (1933) había propuesto cuatro finalidades para el cine documental: grabar, revelar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; y expresar.

Por su parte, Puyal explica la flexibilidad con la que se le da uso al término documental y a sus variantes, como también sus finalidades. Así, hubo tanto documental-noticiario como documental- propaganda:

En cuanto a los primeros géneros, y debido a esa facultad que tenía el cine para registrar “objetivamente” la realidad, una finalidad del documental será la captación de esa realidad con los fines más diversos. A partir de 1908 surgen las actualidades, noticiarios de periodicidad semanal que inauguran el cine informativo. El empleo ideológico del cine por parte de los gobiernos dará nacimiento al cine propagandístico. Mencionemos dos ejemplos de signos opuestos: *el Kinopravda* (Cine-verdad, 1922-25), un noticiario cinematográfico editado por Dziga Vertov que exalta la labor de los soviets, y *El Triunfo de la Voluntad* (Triumph des Willens, 1935), de Leni Riefensthal, que cubre el congreso de Nuremberg organizado por el partido nacionalsocialista de 1934 (2006).

En cuanto a la clasificación del documental, Puyal (2006) se ha apoyado en Nichols, quien en el año 1997 ha presentado cuatro modos documentales que abarcan la historia del documental:

- El expositivo, que se observa en los años treinta, y que resaltan la belleza de lo cotidiano y sus valores.
- De observación, con influencia en los sesenta, donde el director permite que el control lo tomen los propios hechos.
- El interactivo, en los sesenta y setenta, donde el director, cámara en mano, decide los elementos a filmar.
- El reflexivo, ya en los ochenta, del que Nichols afirma: “Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de cómo hablamos del mundo histórico”, (Nichols en: Puyal, 2006).

El autor hace hincapié en la reciente inclusión de un quinto modo, desarrollado entre los ochenta y noventa, llamado performativo, que

según Nichols (2001, p. 130 -138), puede hacer uso de los cuatro modos, y enfatiza aspectos subjetivos de un discurso tradicionalmente objetivo.

Para el caso que nos atañe, tomaremos la clasificación de Bill Nichols para definir la naturaleza de nuestro material audiovisual, por tratarse del modelo más estudiado y criticado. Proponemos la realización de un documental reflexivo con el propósito de generar en el espectador una posición crítica ante la evolución del cine nacional y cómo se ha visto afectado por la homogeneización de la industria cultural extranjera, a través de una construcción o representación desde los organismos encargados del desarrollo de la industria cinematográfica del país hasta las personas relacionadas al ámbito cinematográfico nacional. Así como señala Nichols:

El texto reflexivo opta por una interpretación como tal en vez de exigir a los otros que disfracen de interpretación virtual la representación de sí mismos...Se pueden ver elementos de este enfoque en la obra pionera de Vertov Celovks *Kinoapparatom* y en *Chronique d'un été* de Rouch y Morin, (Nichols, 1997, p.95).

1.3 Breve historia del documental en Venezuela

El inicio de la historia del documental en Venezuela puede situarse paralelamente al nacimiento de la historia del cine en el país, pues varias de las versiones presentes en la obra de Acosta, Aray y Cisneros (1997) promueven la teoría de que los primeros filmes que se proyectaron en territorio venezolano pertenecieron al género documental.

Así, los anteriores autores comentan en una versión, que los primeros filmes documentales llegaron de la mano de Manuel Trujillo Durán, quien proyectó dos cortos de su autoría y uno de los hermanos Lumière. Otra versión corresponde a dos cortos de tipo documental pertenecientes a Ricardo Rouffet en el año 1897.

Sin importar cuál de las versiones es la correcta, está claro que el género documental es el predominante, puesto que la captación de la realidad es el principal uso que se le da a la cinematografía nacional.

Más adelante, a principios y a lo largo del siglo XX, se encuentran registros de desarrollo del género en el país, ya sea auspiciado por el Estado o la empresa privada. Según Ambretta Marrosu (1997), se propicia el género documental como parte de la herencia de los hermanos Lumière. Ejemplo de estos casos son, en primer lugar, el cortometraje de nombre *El Carnaval de Caracas* en el que registraron los pormenores de la festividad durante el gobierno del Gral. Juan Vicente Gómez: “recoge imágenes de las calles caraqueñas salpicadas de serpentinas, niños escoltando el desfile de carrozas y bellas mujeres ataviadas con suntuosos trajes”. (Acosta, Aray y Cisneros, 1997, p.196).

En segundo lugar podemos nombrar a la empresa Shell, la cual ya en los años cincuenta, según la autora Luisa Cisneros (1997) da inicio a la producción de varios cortometrajes relacionados a la industria. Respecto a este material audiovisual, Cisneros comenta:

Si bien obedecen a intereses particulares de la compañía, se inscriben dentro de la mejor tradición del cine documental británico y van a hurgar en el país para mostrar la vitalidad y el esfuerzo del pueblo trabajador venezolano, dando así un nuevo carácter e interés al cine documental, (Cisneros, s/f en: Acosta, Aray y Cisneros, 1997, p.129).

También en los años cincuenta se pueden apreciar dos grandes ejemplares de cine documental en nuestro país de la mano de la directora Margot Benacerraf: *Reverón* (1952) de Caroní Films y *Araya* (1958), (Acosta, Aray y Cisneros, 1997).

Durante los años sesenta y setenta, cambios profundos sociopolíticos, la lucha armada y la violencia influyen en que la producción cinematográfica se vuelque a lo publicitario y gubernamental (Acosta, Aray y Cisneros, 1997). Esta década se caracterizó por el surgimiento de

un cine documental de crítica social con temas como la marginalidad. Ejemplo de esto es *La ciudad que nos ve* de Jesús Enrique Guédez (1965); *Pozo Muerto* (1967) sobre la explotación petrolera por parte de las transnacionales y sus consecuencias de Carlos Rebolledo, y *Diamantes* de Ugo Ulive sobre la explotación diamantífera al sur del país (Suárez, 1980).

A propósito de estos films, el cineasta venezolano Sergio Marcano (s/f) comenta en su artículo *Cine documental venezolano contemporáneo... ¿Para qué?* la naturaleza crítica y compleja del cine documental venezolano de la época de los 60:

“Pozo muerto” de Carlos Rebolledo, una película que nos da una visión descarnada acerca del lado negativo de la industria petrolera –siempre tan obviado y negado en nuestro país-, “Basta” de Ugo Ulive, una película dura, directa, cero complaciente –e incluso maldita- que nos habla de la alienación del individuo ante la sociedad de consumo; “La ciudad que nos ve” de Jesús Enrique Guédez, una película que muestra por primera vez y sin tapujos la realidad de los barrios venezolanos.

De esta forma Venezuela moldea una tradición de cine documental que se va a revelar en las investigaciones de Julio E. Miranda quien en su obra *El cine que nos ve* (1989) realiza la siguiente observación:

Cuando la revista *Imagen* publicó los resultados de su encuesta sobre “las 10 mejores películas venezolanas”, con las respuestas de 30 críticos, quizás mucha gente se haya sorprendido de que la mitad de los films seleccionados fueran documentales. Ocurre, sencillamente, que “el cine que nos ve” es el menos visto, alcanzando un grado de “invisibilidad” que nos suele privar de la faceta más rica, variada y audaz de la cinematografía nacional, (p.9).

En la serie de trabajos del mismo autor, encontramos que se plantean varias circunstancias relacionadas con la apreciación del género en nuestro país, que como lo expresa en la frase anteriormente citada, es el más desdeñado por los espectadores venezolanos.

Por otro lado hace una crítica también a la falta de registro formal de las obras del género documental en Venezuela, de modo que Miranda (1989) se vio limitado al momento de recabar la información para sus trabajos.

Desde principios de 1987, y gracias a un subsidio – parcial- de investigación otorgado por FONCINE, he podido sistematizar el seguimiento. Adelanto aquí la mitad –en páginas- de un *work in progress* que se me ha hecho francamente inacabable, ofreciendo el registro de unos 80 documentales de 10 autores sobre un total ya elaborado de 200 documentales (quizá la mitad de la producción en los últimos treinta años, cifra que nadie sabe a ciencia cierta) de 70 cineastas, (p.9).

Actualmente la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales, específicamente las instituciones como el CNAC y la Fundación Villa del Cine llevan a cabo convocatorias entre las que se cuenta el género documental, como modo de impulsar la realización de obras cinematográficas pertenecientes a dicho género en nuestro país. De esta forma se pueden mencionar más de una docena de documentales promovidos sólo por la Villa del Cine, sin contar las coproducciones y el otorgamiento de otros tipos de ayuda financiera.

La vicepresidenta del CNAC, Alizar Dahdah Antar, declaró durante una entrevista en Venezolana de Televisión (VTV) que:

Desde la llegada de la revolución, el Estado Venezolano ha invertido desde el CNAC 260 millones en la producción de cortometrajes, largometrajes y documentales y junto a la Villa del Cine, la inversión asciende a los 600 millones de bolívares, (2013).

La Claqueta Criolla

1. ¿Qué es La Claqueta Criolla?

La Claqueta criolla es un documental de carácter reflexivo, según la clasificación de Bill Nichols, en el cual se representa una realidad con el fin de crear una posición crítica en los espectadores sobre el tema que se va a tratar. En este sentido, el primer objetivo de nuestra propuesta es difundir la labor de la Fundación Villa del Cine en cuanto al rescate de la identidad nacional y la memoria histórica de la nación a través de películas de corte histórico; pero sobre todo, las posibilidades que ofrece a los comunicadores sociales en la creación y participación de obras cinematográficas. Y un segundo objetivo inherente a la condición documental es la narración a través de las experiencias de los entrevistados con el fin de contrastar sus opiniones y mostrar una visión más amplia sobre las dificultades y los aciertos de las políticas públicas referentes al desarrollo del cine nacional.

La investigación nos llevo a realizar un documental en el cual pudiéramos indagar de manera crítica sobre la relación de la Fundación Villa del Cine con la producción cinematográfica nacional en el contexto de la dinámica de la industria cultural extranjera, particularmente la estadounidense, la cual lleva a la homogeneización de los contenidos y de bienes culturales. Una de sus principales consecuencias es la amenaza a la pluralidad de culturas y de visiones del mundo.

Para escoger el título del documental nos basamos en términos pertenecientes a la industria cinematográfica, pero que enfatizara la importancia de nuestro cine. Así surgió el nombre *La Claqueta Criolla* haciendo alusión a la claqueta que se utiliza en los rodaje de películas para anotar los datos de cada toma cinematográfica y la sincronización de las tomas visuales con las tomas sonoras. Seguidamente se le añadió la palabra criolla para dar a entender que es un documental sobre cine venezolano.

Fase práctica

2.1 Preproducción

La iniciativa de llevar a cabo un documental empezó con la curiosidad de saber cómo se financian las películas nacionales. Poco sabíamos sobre el cine nacional, pero al indagar sobre el tema descubrimos que a partir de la reforma de la Ley de Cine en el año 2005, se crearon un conjunto de instituciones públicas que conforman la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales. Entre ellas, encontramos a la Fundación Villa del como productora del Estado, la cual fue creada en el año 2006 y que busca poner a disposición los recursos económicos y la infraestructura física y tecnológica para fortalecer la producción audiovisual y cinematográfica del país.

La investigación documental nos permitió encontrar documentos, archivos audiovisuales e investigaciones de múltiples autores sobre el cine nacional y la dinámica de la industria cultural, lo que llevó a unificar ambos temas que permiten entender la evolución del cine venezolano y los problemas a los que se ha enfrentado a lo largo del tiempo.

A partir de esta investigación, se trazó un plan de trabajo de cinco meses para investigar, contactar a los actores relevantes de nuestra investigación y llevar a cabo todo el proceso de producción y postproducción. De igual forma, se calculó un estimado del presupuesto a utilizar para la investigación en relación a las necesidades técnicas que requiere un documental.

2.2 Plan de trabajo (ver cuadro 2)

| Mes | Semana 1 | Semana 2 | Semana 3 | Semana 4 |
|------------|--|---|---|---|
| Enero | | | | Entrega anteproyecto |
| Febrero | Investigación Redacción Cap.1 | Investigación Redacción Cap.1 | Investigación Redacción Cap.1 y 2 | Investigación Redacción Cap.1 y 2 |
| Marzo | Investigación Redacción Cap.2 y 3 | Investigación Redacción Cap.2 y 3 | Investigación Redacción Cap.3 y 4 | Redacción Cap. 4 y 5 |
| Abril | Redacción Cap.4 y 5 Grabación | Redacción Cap.5 Grabación | Redacción Conclusiones Grabación | Grabación |
| Mayo | Revisión y Grabación | Revisión y modificación Grabación | Guión documental listo | Edición documental |
| Junio | Edición documental y revisión final. | Culminación proyecto | | |

2.3 Presupuesto del documental (ver cuadro 3)

| Concepto | Cantidad | Costo Unitario | Total |
|---------------------------------|-----------------|-----------------------|--------------|
| Encuadernación y Empastado | 7 | 35 | 425 |
| Estuche de DVD | 7 | 3 | 21 |
| Alquiler de luces | 1 | 200 | 200 |
| Alquiler de Cámara Z1 y trípode | 1 por 5 días | 750 | 3750 |
| Impresiones (aprox.) | 400 | 2 | 800 |
| Mini DV | 1 | 75 | 75 |
| Etiquetas para DVD | Paquete | 142 | 142 |
| DVD | 7 | 5 | 35 |
| Edición | 3 días | Paquete | 2000 |
| Total | | | 7,448 Bs.F |

3. Producción

La etapa de producción inició con la selección de los temas que queríamos tratar en el documental y las personas adecuadas para ello. A partir de allí, empezamos a contactar por medio de las redes sociales, el correo electrónico y el envío de cartas a las instituciones que forman parte de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales a nuestros posibles entrevistados, así como el esbozo de las escenas que queríamos grabar.

Pocos fueron los que no pudimos entrevistar, pues la gran mayoría de las personas que esperábamos contactar estuvieron dispuestas y se empezó a coordinar las fechas de grabación, de acuerdo a la disponibilidad de los actores relevantes.

Se alquiló una cámara marca Sony modelo Z1, luz y micrófono de balita para la plena realización del documental, y a su vez, utilizamos una segunda cámara marca Toshiba para material de apoyo y para crear un lenguaje audiovisual más dinámico durante las entrevistas. Asimismo, por medio de la Coordinación de Comunicaciones y Relaciones Institucionales se pudo contactar a la Coordinación de equipos y transporte para la utilización de una cámara Z1 durante las grabaciones que se llegarían hacer en la institución. A partir de allí, se coordinó la fecha de grabaciones y del uso de los equipos.

Si bien es cierto que realizamos un plan de trabajo para cinco meses, la disponibilidad de las personas a entrevistar fue rápida, lo que nos llevó a culminar la totalidad de las grabaciones en dos meses. En cuanto a la duración de las grabaciones obtuvimos un total de cuatro horas de las cuales sólo 16 minutos con 45 segundos se utilizó para el documental.

3.1 Cronograma de grabación (ver cuadro 4)

| Nombre | Fecha | Lugar | Duración |
|--|----------------|--|----------|
| Xavier Sarabia | 25 – 03 – 2013 | Fundación Cinemateca Nacional | 40 min. |
| Victor Luckert | 26 – 03 - 2013 | Amazonia Films | 23 min. |
| Carlos Malavé | 08 – 04 – 2013 | Altamira | 40 min. |
| John Petrizzelli | 08 – 04 – 2013 | Los chorros | 40 min. |
| Rafael Straga | 17 – 04 – 2013 | ANAC | 25 min. |
| Carolina Dávila | 17 – 04 – 2013 | ANAC | 11 min. |
| Roque Valero | 18 – 04 – 2013 | Mintur | 15 min. |
| José Antonio Valera | 23 – 04 – 2013 | Fundación Villa del Cine | 25 min. |
| Albi de Abreu | 30 – 04 – 2013 | La Yaguara | 15 min. |
| Haydeé Chavero | 08 – 05 – 2013 | Escuela de Comunicación Social UCV | 25 min. |
| Roberto Hernández | 08 – 05 – 2013 | CELARG | 27 min. |
| María Cristina Capriles | 11 – 05 – 2013 | ESCINETV | 10 min. |
| David Carrasquel, Alejandro Soler y Fara Mora | 15 – 05 - 2013 | Estudiantes de Comunicación Social - UCV | 3 min. |

| | | | |
|-------------------|---|--|---------|
| Imágenes de apoyo | Desde el 24 – 03 – 2013 hasta el 15 – 05 – 2013 | Cinex, Sabana Grande, Instituciones públicas, Guarenas | 10 min. |
|-------------------|---|--|---------|

4. Postproducción

Una vez culminado el proceso de entrevistas, se empezó a transcribir y revisar el material grabado y de archivo con el fin de escoger lo más importante de cada entrevistado y así, ir concretando la información y las imágenes de apoyo. A partir de esta información, se estructuró el guión técnico para la plena edición del documental, se seleccionó la música, efectos de sonido y el paquete gráfico acorde a la intencionalidad del discurso audiovisual. Seguidamente, se empezó a editar con el programa Adobe Premiere Pro CS4.

Para el proceso de edición obtuvimos la ayuda de un editor con gran experiencia el cual facilitó la relación imagen–sonido y otros recursos audiovisuales como las transiciones, los *inserts*, la sincronización del audio principal con las imágenes de apoyo de la segunda cámara; resultando de ello, una primera muestra del documental luego de tres días de edición. Posteriormente, se realizaron modificaciones técnicas con el propósito de adecuarlos al objetivo del proyecto audiovisual, el cual tuvo una duración de 16 minutos con 45 segundos.

4.1 Plan de edición

Presentación del plan de edición que se utilizó para el documental *La Claqueta Criolla* (Ver cuadro 5).

| Video | Audio |
|---|--|
| <p>Fondo negro</p> <p>Sale texto y logo de la UCV:</p> <p>Universidad Central de Venezuela Facultad de Humanidades y Educación Escuela de Comunicación Social</p> | <p>Musicalización: Luisa Elena Paesano - El trancao.</p> <p>D: 00: 00 H: 00: 06</p> |
| <p>Transición: corte</p> <p>Sale texto: Presenta</p> | <p>Sigue musicalización</p> |
| <p>Transición: corte</p> <p>Diseño del título: La claqueta criolla</p> | <p>Sigue musicalización</p> |
| <p>Transición: fade out en negro</p> <p>Entran videos: Paisajes venezolanos 1, 2 y 3, 4 teleférico</p> <p>D: 00: 15 H: 00: 18.</p> <p>5 Toma aérea Caracas</p> <p>D: 00: 16 H: 00: 22</p> | <p>Musicalización: Pedro Elías Gutiérrez - Alma llanera.</p> <p>D: 00: 00 H: 00:18</p> |
| <p>Transición: corte</p> <p>Televisor estático</p> <p>Video: 6TV static sctock video.</p> <p>D: 00: 00 H: 00: 03</p> | |

| | |
|---|--|
| <p>Entran videos: 7superheroes, 8muñecos, 9billetes.</p> | <p>Entra musicalización: Billy Thorpe – Children of the sun. D: 00: 00 H: 00: 33</p> |
| <p>Transición: corte Fondo negro y sale diseño concepto de industria cultural y voz en off de locutor:</p> <p>La producción de masas de bienes culturales tiene la misma lógica que la de cualquier otra industria en una sociedad de libre mercado: la de promover el consumo máximo...la segunda industrialización comienza en nuestro siglo con el cine, dirigiéndose ya no sólo a la conquista o a la colonización de las cosas, sino a las imágenes y a los sueños,</p> <p>Joseph Klapper.</p> | <p>Entra musicalización: Instrumental Go Pro Hero3</p> <p>Voz en off locutor:</p> <p>La producción de masas de bienes culturales tiene la misma lógica que la de cualquier otra industria en una sociedad de libre mercado: la de promover el consumo máximo...la segunda industrialización comienza en nuestro siglo con el cine, dirigiéndose ya no sólo a la conquista o a la colonización de las cosas, sino a las imágenes y a los sueños,</p> <p>Joseph Klapper.</p> |
| <p>Entra Video: 11 Roberto Hernández y 11 Roberto Hernández plano medio. Insert: Roberto Hernández, Presidente del Celarg</p> <p>Video 1 D: 07: 53 H: 08: 16</p> <p>Video 2 D: 07: 57 H: 08: 21</p> <p>Cuando hay un deslave en un bosque, la lluvia se lleva la capa vegetal y se vuelve un desierto. Toda la diversidad vegetal y animal que había allí desaparece. Y la cultura le</p> | <p>Audio de video 1: D: 07: 53 H: 08: 16</p> |

| | |
|---|--|
| <p>pasa algo parecido. Cuando hay un deslave cultural te llevan por delante todo.</p> | |
| <p>Entran videos: Comercial Go Pro Hero 3 y Tráiler películas de Hollywood.</p> | <p>Entra musicalización: Comercial Go Pro Hero 3. Voz en off:</p> <p>En el mundo hay un fuerte predominio del cine estadounidense. Sus producciones abarcan casi el 90 % de las salas de cine a nivel global y el resto de las cinematografías sólo tienen un 10 % de exhibición.</p> <p>D: 01: 56 H: 02: 13</p> |
| <p>Transición: corte Entra video: 43. Ent. e Imágenes ECS. Entrevista a David Carrasquel Insert: David Carrasquel, Estudiante de Comunicación Social de la UCV</p> <p>He visto unas películas de cine nacional; sin embargo, no soy fanático del cine nacional quizás porque me gustan más las películas del cine hollywoodense.</p> <p>D: 00: 59 H: 01: 11</p> | <p>Sigue musicalización</p> |
| <p>Transición: corte Entra video: 11 Roberto Hernández 1 y 2. Insert: Roberto Hernández, Presidente del Celarg</p> <p>Video 1 D: 4:18 H: 4:49</p> | <p>Entra Musicalización: Acousting Picking 3.</p> |

| | |
|---|-----------------------------|
| <p>Video 2 D: 05: 23 H: 05: 49</p> <p>Hace 30, 40 o 50 años, aquí en Caracas había cine italiano en cualquier cine, cine francés, cine español o latinoamericano y en la televisión se veía todo eso. Pero de pronto las grandes distribuidoras de cine empezaron a traer nada más películas de Estados Unidos.</p> | |
| <p>Entra video: Carlos Malavé. Insert: Carlos Malavé, Director de cine.</p> <p>Las compañías distribuidoras y exhibidoras son aliados, son aliados de aquellas películas que sí le van a retornar algún dinero.</p> <p>D: 03: 05 H: 03: 14</p> | <p>Sigue musicalización</p> |
| <p>Entra video: John Petrizzelli Insert: John Petrizzelli, Director y Guionista.</p> <p>Como me lo dijo una vez a un exhibidor: Yo le estaba peleando que me había quitado 20 personas en un cine de la taquilla, y yo tenía la taquilla correcta y tenía la cifra de taquilla y esa persona me dijo: pero bueno que son 20 personas [o] 20 espectadores cuando nosotros con Batman o el hombre araña metemos 500 mil o un millón de espectadores, y tú me vienes hablar de 20 espectadores. Y yo le conteste que para mí 20 espectadores son tan importantes como un millón de espectadores.</p> | |

| | |
|---|--|
| <p>D: 03: 08 H: 03: 44</p> | |
| <p>Entra video: Victor Luckert</p> <p>Insert: Victor Luckert, Presidente de Amazonia Films</p> <p>Cada película venezolana tiene el derecho por ley a ser exhibida, por lo menos durante dos semanas. Pero si todo el que va, que quiere entrar a ver esa película le digo que la sala está llena, que las entradas ya están agotadas, pues de esa manera puedo hacer que ese promedio baje.</p> <p>D: 02: 46 H: 03: 16</p> | <p>Sigue musicalización</p> |
| <p>Entran videos: Casa, teatro, calle.</p> <p>D: 00: 0 H: 00: 16</p> | <p>Sigue musicalización</p> <p>Voz en off: Locutor</p> <p>A menudo en la industria priva la rentabilidad económica sobre otros valores intangibles. Pero para el comunicador, el cine es un recurso valiosísimo que debe ser llevado al público de una manera accesible y entretenida. Para hacer frente a esta dinámica, se hizo necesario reorganizar entonces la gestión cultural en el país. De ello, surge lo que se denominan las Plataformas para cada área de la cultura. En el ámbito cinematográfico, se reformó la Ley de Cinematografía de 1993.</p> |
| <p>Transición: corte</p> <p>Entra video: 19 Rafael Straga 1 y 2 y plano medio.</p> <p>Insert: Rafael Straga, Presidente de la ANAC</p> | |

| | |
|---|--|
| <p>A partir de allí, la ley por supuesto genera todo un movimiento cinematográfico y es donde también aparece el Ministerio de la Cultura que ya es un Ministerio con cartera como le dicen [y] se constituye como tal; y eso permite, la fundación de otras instituciones de apoyo a la cinematografía. Antes de esto, las únicas dos instituciones del Estado abocadas a esto son la Fundación Cinemateca Nacional y el CNAC.</p> <p>Entran videos: 20 Ministerio de Cultura, más adelante 21Cinemateca y seguido 22CNAC.24Amazonia, 25Villa del Cine y 26Cendis.</p> <p>Video 1 D: 08:28 H: 09:05 Video 2 D: 08: 24 H: 09: 01</p> <p>A partir de la reforma de la ley y de unos ministros de la cultura tomaron en cuenta las propuestas que hacían muchos cineastas, se crearon Amazonia Films, la distribuidora del Estado; la Fundación Villa del Cine, que es la productora del Estado para la cinematografía; el Cendis que aunque no va directamente a la cinematografía es parte del apoyo de lo que se llama la Plataforma [del Cine y Medios] Audiovisuales.</p> <p>D: 09: 04 H: 09: 40</p> | |
| <p>Transición: corte Entra video: 27 Xavier Sarabia parte 1.</p> | |

| | |
|---|--|
| <p>Insert: Xavier Sarabia, Presidente de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales</p> <p>La Villa del Cine, es la productora del Estado, desde las políticas públicas y culturales se diagnostico que era necesario tener una productora del Estado.</p> <p>D: 06:43 H: 6:57</p> <p>Entran video: 27 Tráiler de poster de películas venezolanas</p> <p>D: 00: 00 H: 00: 23</p> | <p>Voz en off: Xavier Sarabia</p> <p>En la Villa del Cine se produce un cine, que si nosotros queremos interpretar a que intereses responde, que la guía para su producción, lo que tenemos que hacer es leer el preámbulo de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela y allí encontraremos los valores y principios de la producción cinematográfica y audiovisual que hace la Villa del Cine.</p> <p>D: 06: 58 H: 07: 29</p> |
| <p>Entra videos: 29 panorámica Caracas, 29 túnel, 29 cartel de Guarenas y 29 Villa del Cine.</p> <p>D: 00: 00 H: 00: 08</p> | <p>Entra musicalización: Pedro Elías Gutiérrez – Alma llanera.</p> |

| | |
|--|--|
| <p>Entra video: Micro Villa del Cine</p> <p>D: 58: 53 H: 59: 33</p> | <p>Voz en off: locutor</p> <p>La Fundación Villa del Cine es un Centro Nacional de Producción Audiovisual y Cinematográfica del Estado venezolano que está a disposición de los productores nacionales independientes que requieran recursos para sus proyectos. La creación de esta productora permite la conformación de una plataforma de producción y postproducción para cine, televisión y video nacional, al contar con dos estudios de 400 metros cuadrados de espacio útil con equipamiento tecnológico de alta calidad para cine y televisión, así como con los espacios requeridos para la post-producción de imagen y sonido.</p> <p>D: 06: 53 H: 07: 33</p> |
| <p>Transición: corte</p> <p>Entra video: 30 José Antonio Valera Insert: José Antonio Valera, Presidente de la Villa del Cine</p> <p>Nuestra labor fundamental en el país es ver al cine no como un negocio sino un derecho cultural, como un derecho de nuestros autores, creadores, realizadores, cultores, y de nuestros usuarios que deben tener la posibilidad de verse a sí mismos en las pantallas de cine. Es un asunto de soberanía, un asunto de identidad y un asunto de defensa del imaginario.</p> | <p>Entra Musicalización: Acousting Picking 4.</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Video 1:</p> <p>D: 03: 54 H: 04: 16</p> <p>Video 2 Cd:</p> <p>D: 03: 47 H: 04:10</p> <p>Entra Video: villa infraestructura CD</p> <p>D: 58: 32 H: 58:38</p> <p>30películas amazonia</p> <p>D: 00:00 H: 00:12</p> <p>Villa infraestructura CD</p> <p>D: 1:01 26 H: 1:01:39</p> | <p>Voz en off: José Antonio Valera</p> <p>Nuestro principal trabajo tiene que ver con el apoyo a las coproducciones, es decir, son producciones que tienen mucho trabajo adelantado y un diseño hecho, y que requieren de unos servicios como equipamiento, arte se pide mucho. Ya el proyecto está montado y lo que se nos pide es un apoyo puntual. Allí es simplemente contactarnos por nuestro departamento de producción.</p> <p>D:07: 00 H:07: 30</p> |
| <p>Transición: corte Entra:31 Haydeé Chavero 1 y 2.</p> <p>Insert: Haydeé Chavero, Prof. de Cine de la UCV</p> <p>La Villa del Cine es un laboratorio con el que no contábamos, unos espacios que no teníamos, unos</p> | <p>Entra Musicalización: Acousting Picking 5.</p> |

| | |
|---|--|
| <p>equipos que eran impensables y que nunca íbamos a manejar. Solamente el hecho de que la Villa promueva, asista o ayude a la gente que quiere hacer cine es el eje fundamental en lo que puede convertirse en una industria.</p> <p>Video 1 D: 18: 36</p> <p>H: 18: 56</p> <p>Video 2 D: 19: 34 H: 19: 53</p> | |
| <p>Entra video: 32 John Petrizzelli parte 2</p> <p>Insert: John Petrizzelli, director y guionista venezolano.</p> <p>En los años 80, finales de los 70 cuando el primer boom del cine venezolano la gente iba al cine porque era la primera vez que el venezolano se veía en la pantalla y eran grandes éxitos como el Pez que fuma, la Quema de Judas o Soy un delincuente y tantas otras.</p> <p>Video parte 2: D:07: 21 H:07: 48</p> <p>Entra video: 33 tráiler er relajo del loro</p> <p>Entra video: 32 John Petrizzelli parte</p> | <p>Sigue musicalización</p> <p>Voz en off: John Petrizzelli plano medio parte 1</p> <p>Ahora vuelve, al final del 2000, el resurgir del cine y el interés del público y eso creo que también por un grado de conciencia nacional más fuerte que se ha crecentado por el proceso de cambio que vive el país</p> |

| | |
|---|--|
| <p>1 y 2 ...hay un gran logro que es el empoderamiento de la gente, la concientización de ser venezolano, de pertenecer a una nación y de estar orgulloso de esa nación.</p> <p>Video 1:</p> <p>D: 55: 15 H: 55: 26</p> <p>Video 2:</p> <p>D: 08: 59 H: 09: 07</p> | <p>desde los últimos 14 años...</p> <p>D: 54: 28 H: 54: 48</p> <p>Audio de video 1:</p> <p>D: 55: 15 H: 55: 26</p> |
| <p>Entra video: Victor Luckert</p> <p>Insert: Victor Luckert, Presidente de Amazonia Films</p> <p>Ahora sólo un Estado que entiende la importancia de su cine, de su audiovisual, que entiende que se trata de un hecho cultural, puede brindar el apoyo que realmente se requiere.</p> <p>D: 10: 12 H: 10: 29</p> | |
| <p>Entra video: Carlos Malavé</p> <p>Insert: Carlos Malavé, Director de Cine.</p> <p>En mi caso particular yo tengo que decir que me ha ido muy bien trabajando con la Villa del Cine. No solamente porque dirigí una película para ellos, sino porque me contratan como director y me pagan por mi trabajo. Qué más quisiera cualquier</p> | <p>Sigue musicalización</p> |

| | |
|---|--|
| <p>director que lo contrataran para hacer una película.</p> <p>D: 06: 29 H: 06: 55</p> <p>D: 06: 56 H: 07: 19</p> | <p>Voz en off: Carlos Malavé</p> <p>Yo coproduje películas con ellos como Último cuerpo y a mí me resultó perfecto, no hubo demoras, pero hay que entender que se están haciendo muchas películas y la Villa del Cine se ha convertido en un pilar fundamental en el apoyo a esas películas, sean financiadas por el CNAC o sean financiadas de manera privada. La gente o los cineastas siempre buscan apoyo en la villa del cine en cualquier medida a menor o mayor escala.</p> |
| <p>Transición: corte</p> <p>Entra video: 36 Albi de Abreu. Insert: Albi de Abreu, actor</p> <p>Mi experiencia como actor y director con el CNAC ha sido maravillosa. En el caso de director, si se tiene todos los requisitos que ellos demandan y se sigue los lineamientos que hay que llenar no hay ningún tipo de inconveniente. Más bien es una institución que colabora con el cineasta, hasta ahora no he sabido de casos donde se trate de controlar el contenido más bien han sido muy ecuanímes con eso.</p> <p>Video 1:</p> <p>D: 00: 52 H: 01: 29</p> | <p>Sigue musicalización</p> |

| | |
|---|--|
| <p>Transición: corte</p> <p>Entra video: Roque Valero Insert: Roque Valero, actor</p> <p>La Villa del Cine es sumamente democrática y lo que profesan es la inclusión. Como te dije en la pregunta Nro.2 No te preguntan cuál es tu tendencia política, te preguntan es qué le ofrecerás a la Villa. Van a leer tu guión. Compites con una cantidad de guiones más de personas que están esperando la oportunidad de filmar.</p> <p>D: 03: 59 H: 04: 16</p> | <p>Sigue musicalización</p> |
| <p>Transición: video cartelera de cine</p> | <p>Entra musicalización: Acoustic Picking 5.</p> |
| <p>Transición: corte</p> <p>Entra video: 30 José Antonio Valera Insert: José Antonio Valera, Presidente de la Villa del Cine</p> <p>Los últimos tres a cuatro años se han aumentado tres y cuatro veces el promedio de espectadores y ya es más alto que los años 80, sin lugar a duda. En los ochenta, se tenía el record de estrenos de películas que era de 16 en 1982, y existían películas que promediaban entre 400 a 1.200.000 espectadores que es el caso de Homicidio Culposo, la película más vista de nuestra historia, pero ya desde el 2008 – 2009 ya nosotros igualamos más o menos ese promedio.</p> | <p>Sigue musicalización</p> |

| | |
|---|--|
| <p>Video 1:</p> <p>D: 16: 00 H: 16: 44</p> | |
| <p>Transición: corte</p> <p>Entra video: 42 María Cristina Capriles</p> <p>Insert: María Cristina Capriles, directora Escinetv</p> <p>Cada vez está mejor el cine nacional, pero como todo es perfectible y deseamos que cada vez más sea mejor, la formación de todas las personas que van a trabajar en cine.</p> <p>Video 1:</p> <p>D: 00: 28 H: 00: 41</p> <p>Entra video: Making off Zamora</p> <p>D: 08: 21 H: 08: 45</p> | <p>Sigue musicalización</p> <p>Voz en off: María Cristina Capriles</p> <p>De manera que cuando lleguen al set de filmación o donde estén en campo abierto, en todas partes sepan cómo comportarse, cuál es el rol de las demás personas, las jerarquías y puedan realmente contribuir y colaborar; y no perder tiempo. Una cosa muy importante es no perder tiempo. Perder tiempo en una producción significa perder dinero y muchísimo dinero.</p> <p>D: 01: 16 H: 01: 39</p> |

| | |
|--|---|
| <p>Ya está Hermanos, El Yaque, ya hay otras cosas que están mostrando otras partes de la realidad venezolana.</p> <p>D: 01: 58 H: 02: 05</p> | |
| <p>Transición: corte</p> <p>Entra video: 31 Haydeé Chavero Insert: Haydeé Chavero, Prof. de Cine UCV</p> <p>En definitiva, el cine es absolutamente fundamental, trascendental en cualquier situación, pero mucho más en nuestro país y en nuestra carrera.</p> <p>Video 1:</p> <p>D: 17: 38 H: 17: 49</p> | <p>Sigue musicalización</p> |
| <p>Transición: corte</p> <p>Entra video: Micro Villa del Cine</p> <p>D: 01: 00: 39 H: 01: 00: 50</p> | <p>Sigue musicalización</p> <p>Voz en off: locutor</p> <p>Todos esos espacios están allí para que ustedes la nueva generación de comunicadores intervengan y participen. Las reglas son sencillas y abiertas, no hay limitaciones sólo se espera compromiso, disciplina y las ganas de hacer cine...</p> <p>D: 00: 00 H: 00: 24</p> |
| <p>Transición: corte y fondo negro</p> <p>Entra texto: Frase de Simón Bolívar</p> <p>La fortaleza de una nación radica en</p> | <p>Sigue musicalización</p> <p>Voz en off: locutor</p> <p>La fortaleza de una nación radica en</p> |

| | |
|---|--|
| <p>su identidad Simón Bolívar</p> | <p>su identidad, Simón Bolívar</p> |
| <p>Entran créditos</p> <p>Créditos:</p> <p>Dirección y Producción</p> <p>Arianna Paredes Priscilla Rojas</p> <p>Guión</p> <p>Arianna Paredes Priscilla Rojas</p> <p>Edición y Montaje</p> <p>Arianna Paredes Eliseo Puentes Priscilla Rojas</p> <p>Archivo Audiovisual:</p> <p>Comercial GoPro Hero3: Black Edition (Go Pro Camera)</p> <p>Hombre araña (Marvel)</p> <p>Las 30 películas más esperadas del 2013 (Disponible en:http://www.youtube.com/watch?v=PgSRzDoJXY8)</p> <p>Making off Días de Poder (Fundación Villa del Cine)</p> <p>Making off Miranda (Fundación Villa del Cine)</p> <p>Making off Zamora (Fundación Villa del Cine)</p> | <p>Entra musicalización: Ensamble Enarmonía – Zumba que Zumba. D: 00: 00 H: Finalización del producto.</p> |

| | |
|---|--|
| <p>Micro Promocional Villa del Cine (Fundación Villa del Cine)</p> <p>Paisajes venezolanos (Mintur)</p> <p>Superman (Marvel)</p> <p>Banda Sonora:</p> <p>Canción: “Children of the Sun”. Intérprete: Billy Thorpe</p> <p>Canción: “Zumba que Zumba” Intérprete: Ensamble Enarmonía</p> <p>Canción: “Instrumental Comercial Go Pro Hero3”.</p> <p>Canción: “El Trancao”. Intérprete: Luisa Elena Paesano</p> <p>Canción: “Alma llanera” Intérprete: Pedro Elías Gutiérrez.</p> <p>Agradecimientos:</p> <p>Albi de Abreu Alejandra Vicioni Alejandro Solé Amazonia Films ANAC Armando Robledo Carlos Malavé Carolina Dávila David Carrasquel Eddymery Bracamonte Eliseo Puentes Farah Mora Fundación Cinemateca Nacional Fundación Villa del Cine Haydeé Chavero John Petrizzelli José Antonio Valera María Cristina Capriles</p> | |
|---|--|

| | |
|---|--|
| <p>Ministerio del P.P para el Turismo Paula Correa Rafael Straga Roque Valero Victor Luckert Xavier Sarabia Zhandra Flores ...y a nuestras familias y amigos.</p> <p>Ciudad Universitaria de Caracas, Junio 2013.</p> | |
|---|--|

4.2 Guión literario cinematográfico

La Claqueta Criolla

1. PRESENTACIÓN. EN FONDO NEGRO CON MUSICALIZACIÓN.

1.1 Texto: “Universidad Central de Venezuela, Facultad de Humanidades y Educación, Escuela de Comunicación Social”

CORTE A

2. TEXTO CON MUSICALIZACIÓN: “Presenta”

CORTE A

3. TÍTULO DEL DOCUMENTAL. DISEÑO DEL TÍTULO CON MUSICALIZACIÓN

Diseño de arte: La Claqueta Criolla

CORTE A

4. PAISAJES DE VENEZUELA CON MUSICALIZACIÓN. Tomas de Canaima, Parque La Llovizna. Seguidamente por toma aérea de Caracas.

CORTE A

5. TELEVISOR ESTÁTICO. Collage de imágenes de superhéroes y muñecos animados.

CORTE A

6. FRASE DE JOSEPH KLAPPER SOBRE EL CONCEPTO DE INDUSTRIA CULTURAL. FONDO NEGRO CON MUSICALIZACIÓN.

La producción de masas de bienes culturales tiene la misma lógica que la de cualquier otra industria en una sociedad de libre mercado: la de promover el consumo máximo...la segunda industrialización comienza en nuestro siglo con el cine, dirigiéndose ya no sólo a la conquista o a la colonización de las cosas, sino a las imágenes y a los sueños.

Joseph Klapper.

CORTE A

**7. LA INDUSTRIA CULTURAL
VOZ EN OFF: ROBERTO HERNÁNDEZ MONTOYA HABLANDO DE
LA INDUSTRIA CULTURAL CON MUSICALIZACIÓN.**

CORTE A

Cuando hay un deslave en un bosque, la lluvia se lleva la capa vegetal y se vuelve un desierto. Toda la diversidad vegetal y animal que había allí desaparece. Y la cultura le pasa algo parecido. Cuando hay un deslave cultural te llevan por delante todo.

CORTE A

8. VOZ EN OFF LOCUTOR CON MUSICALIZACIÓN. Video de películas de Hollywood y producciones nacionales.

En el mundo hay un fuerte predominio del cine estadounidense. Sus producciones abarcan casi el 90 % de las salas de cine a nivel global y el resto de las cinematografías sólo tienen un 10 % de exhibición.

CORTE A

9. ENTREVISTA A DAVID CARRASQUEL. ESTUDIANTE DE COM. SOCIAL DE LA UCV CON MUSICALIZACIÓN.

He visto unas películas de cine nacional; sin embargo, no soy fanático del cine nacional quizás porque me gustan más las películas del cine hollywoodense.

CORTE A

**10. VOZ EN OFF ROBERTO HERNÁNDEZ CON MUSICALIZACIÓN.
Videos de carteleras de cine y Hollywood sign.**

Hace 30, 40 o 50 años, aquí en Caracas había cine italiano en cualquier cine, cine francés, cine español o latinoamericano y en la televisión se veía todo eso. Pero de pronto las grandes distribuidoras de cine empezaron a traer nada más películas de Estados Unidos.

CORTE A

**10. LUCHA INDUSTRIA CULTURAL VENEZOLANA.
ENTREVISTA A CARLOS MALAVÉ. DIRECTOR DE CINE. ENTRA
MUSICALIZACIÓN.**

Las compañías distribuidoras y exhibidoras son aliados, son aliados de aquellas películas que sí le van a retornar algún dinero.

CORTE A

**11. ENTREVISTA A JOHN PETRIZZELLI. DIRECTOR Y
GUIONISTA. ENTRA MUSICALIZACIÓN.**

Como me lo dijo una vez a un exhibidor: Yo le estaba peleando que me había quitado 20 personas en un cine de la taquilla, y yo tenía la taquilla correcta y tenía la cifra de taquilla y esa persona me dijo: pero bueno que son 20 personas [o] 20 espectadores cuando nosotros con Batman o el Hombre Araña metemos 500 mil o un millón de espectadores, y tú me vienes hablar de 20 espectadores. Y yo le contesté que para mí 20 espectadores son tan importantes como un millón de espectadores.

CORTE A

**12. ENTREVISTA A VICTOR LUCKERT. PRESIDENTE DE AMAZONIA
FILMS. ENTRA MUSICALIZACIÓN.**

Cada película venezolana tiene el derecho por ley a ser exhibida, por lo menos durante dos semanas. Pero si todo el que va, que quiere entrar a ver esa película le digo que la sala está llena, que las entradas ya están agotadas, pues de esa manera puedo hacer que ese promedio baje.

CORTE A

**13. VOZ EN OFF LOCUTOR CON MUSICALIZACIÓN. Video de
cartelera de cine, tráiler de películas venezolanas, tomas de
Caracas, áreas culturales y nuevos realizadores trabajando.**

A menudo en la industria priva la rentabilidad económica sobre otros valores intangibles. Pero para el

comunicador, el cine es un recurso valiosísimo que debe ser llevado al público de una manera accesible y entretenida. Para hacer frente a esta dinámica, se hizo necesario reorganizar entonces la gestión cultural en el país. De ello, surge lo que se denominan las Plataformas para cada área de la cultura. En el ámbito cinematográfico se reformó la Ley de Cinematografía de 1993.

CORTE A

14. PLATAFORMA DEL CINE Y MEDIOS AUDIOVISUALES. ENTREVISTA A RAFAEL STRAGA. PRESIDENTE DE LA ANAC. LUEGO VOZ EN OFF Y VIDEOS DE LAS INSTITUCIONES QUE FORMAN PARTE DE LA PLATAFORMA DEL CINE Y MEDIOS AUDIOVISUALES. MUSICALIZACIÓN.

A partir de allí, la ley genera todo un movimiento cinematográfico y es donde también aparece el Ministerio de la Cultura y eso permite la fundación de otras instituciones de apoyo a la cinematografía. Antes de esto, sólo existían dos instituciones abocadas al tema como la Fundación Cinemateca Nacional y el CNAC.

Luego de varias propuestas de cineastas, se crearon Amazonias Films, la distribuidora del Estado; la Fundación Villa del Cine, que es la productora del Estado; el CENDIS que es un apoyo a los cantautores.

CORTE A

15. ENTREVISTA A XAVIER SARABIA. PRESIDENTE DE LA PLATAFORMA DEL CINE Y MEDIOS AUDIOVISUALES. LUEGO VOZ EN OFF CON MUSICALIZACIÓN. Tráiler de películas venezolanas.

La Villa del Cine, es la productora del Estado, desde las políticas culturales se diagnosticó que era necesario. En la Villa del Cine se produce un cine, que si nosotros queremos interpretar a que intereses responde, que la guía para la producción; lo que tenemos que hacer es leer el preámbulo de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela y allí encontraremos los valores y principios de la producción cinematográfica y audiovisual que hace la Villa del Cine.

CORTE A

16. TRANSICIÓN CON MUSICALIZACIÓN. Videos: panorámica de Caracas, túnel hacia Guarenas, cartel de Guarenas y fachada de La Villa del Cine.

CORTE A

17. FUNDACIÓN VILLA DEL CINE. VOZ EN OFF LOCUTOR CON MUSICALIZACIÓN. Tráiler de las instalaciones de La Villa del Cine.

La Fundación Villa del Cine es un Centro Nacional de Producción Audiovisual y Cinematográfica del Estado venezolano que está a disposición de los productores nacionales independientes que requieran recursos para sus proyectos. La creación de esta productora permite la conformación de una plataforma de producción y postproducción para cine, televisión y video nacional, al contar con dos estudios de 400 metros cuadrados de espacio útil con equipamiento tecnológico de alta calidad para cine y televisión, así como con los espacios requeridos para la post-producción de imagen y sonido.

CORTE A

18. ENTREVISTA A JOSÉ ANTONIO VALERA. PRESIDENTE DE LA FUNDACIÓN VILLA DEL CINE. ENTRA MUSICALIZACIÓN.

Nuestra labor fundamental en el país es ver al cine no como un negocio sino un derecho cultural, como un derecho de nuestros autores, creadores, realizadores, cultores, y de nuestros usuarios que deben tener la posibilidad de verse a sí mismos en las pantallas de cine. Es un asunto de soberanía, de identidad y defensa del imaginario.

CORTE A

19. VOZ EN OFF DE JOSÉ ANTONIO VALERA. Videos de la Fundación Villa del Cine y películas venezolanas. ENTRA MUSICALIZACIÓN.

Nuestra línea principal de producción es de largometrajes que pueden ser de ficción o documentales. ¿Por qué?, porque es la principal forma de distribución y comunicación del cine. Para las demás, existe el CNAC que pertenece a la misma Plataforma, ellos tienen una

política más extensa para otros formatos como el cortometraje y el mediodmetraje.

CORTE A

20. ENTREVISTA A HAYDEÉ CHAVERO. PROFESORA DE CINE – UCV. ENTRA MUSICALIZACIÓN.

La Villa del Cine es un laboratorio con el que no contábamos, unos espacios que no teníamos, unos equipos que eran impensables y que nunca íbamos a manejar. Solamente el hecho de que la Villa promueva, asista o ayude a la gente que quiere hacer cine es el eje fundamental en lo que puede convertirse en una industria.

CORTE A

21. EXPERIENCIA CON LA VILLA DEL CINE Y LOGROS. ENTREVISTA A JOHN PETRIZZELLI. Tráiler Er relajo del loro. ENTRA MUSICALIZACIÓN.

En los años 80, finales de los 70 cuando el primer “boom” del cine venezolano la gente iba al cine porque era la primera vez que el venezolano se veía en la pantalla y eran grandes éxitos como el Pez que fuma, la Quema de Judas o Soy un delincuente y tantas otras. Ahora vuelve, al final del 2000, el resurgir del cine y el interés del público y eso creo que también por un grado de conciencia nacional más fuerte que se ha crecentado por el proceso de cambio que vive el país desde los últimos 14 años...hay un gran logro que es el empoderamiento de la gente, la concientización de ser venezolano, de pertenecer a una nación y de estar orgulloso de esa nación.

CORTE A

22. ENTREVISTA A VICTOR LUCKERT CON MUSICALIZACIÓN.

Ahora sólo un Estado que entiende la importancia de su cine, de su audiovisual, que entiende que se trata de un hecho cultural, puede brindar el apoyo que realmente se requiere.

CORTE A

23. ENTREVISTA A CARLOS MALAVÉ CON MUSICALIZACIÓN.

En mi caso particular yo tengo que decir que me ha ido muy bien trabajando con la Villa del Cine. No solamente porque dirigí una película para ellos, sino porque me contratan como director y me pagan por mi trabajo. Qué más quisiera cualquier director que lo contratara para hacer una película.

CORTE A

24. VOZ EN OFF CARLOS MALAVÉ CON MUSICALIZACIÓN. Tráiler Último Cuerpo y La Pura Mentira.

Yo coproduje películas con ellos como Último cuerpo y a mí me resultó perfecto, no hubo demoras, pero hay que entender que se están haciendo muchas películas y la Villa del Cine se ha convertido en un pilar fundamental en el apoyo a esas películas, sean financiadas por el CNAC o sean financiadas de manera privada. La gente o los cineastas siempre buscan apoyo en la villa del cine en cualquier medida a menor o mayor escala.

CORTE A

25. ENTREVISTA A ALBI DE ABREU, ACTOR. ENTRA MUSICALIZACIÓN.

Mi experiencia como actor y director con el CNAC ha sido maravillosa. En el caso de director, si se tiene todos los requisitos que ellos demandan y se sigue los lineamientos que hay que llenar no hay ningún tipo de inconveniente. Más bien es una institución que colabora con el cineasta, hasta ahora no he sabido de casos donde se trate de controlar el contenido más bien han sido muy bien ecuanímes con eso.

CORTE A

26. ENTREVISTA A ROQUE VALERO, ACTOR. ENTRA MUSICALIZACIÓN.

La Villa del Cine es sumamente democrática y lo que profesan es la inclusión. Como te dije en la pregunta Nro.2 No te preguntan cuál es tu tendencia política, te preguntan es qué le ofrecerás a la Villa. Van a leer tu

guión. Compites con una cantidad de guiones más de personas que están esperando la oportunidad de filmar.

CORTE A

27. TRANSICIÓN CON MUSICALIZACIÓN. Video cartelera de cine.

CORTE A

28. ENTREVISTA A JOSÉ ANTONIO VALERA CON MUSICALIZACIÓN.

Los últimos tres a cuatro años se han aumentado tres y cuatro veces el promedio de espectadores y ya es más alto que los años 80, sin lugar a duda. En los ochenta, se tenía el record de estrenos de películas que era de 16 en 1982, y existían películas que promediaban entre 400 a 1.200.000 espectadores que es el caso de Homicidio Culposo, la película más vista de nuestra historia, pero ya desde el 2008 – 2009 ya nosotros igualamos más o menos ese promedio.

CORTE A

29. PANORÁMA DEL CINE EN VENEZUELA. VOZ EN OFF LOCUTOR CON MUSICALIZACIÓN. Video de carretera frente a la Villa del Cine y micro de la Villa del Cine.

En la cúspide de la pirámide de la información se encuentra el universo audiovisual. Sin duda alguna, los nuevos realizadores deben estar a la altura del porvenir de la industria cinematográfica nacional.

CORTE A

30. ENTREVISTA A ALBI DE ABREU CON MUSICALIZACIÓN.

La gente joven que quiera hacer cine, lo único que les digo es que escriban una buena historia y busquen hacerla. Hay una ventaja en este país, que es que cuando tienes una buena historia, siempre va haber gente que querrá formar parte de ese proyecto, así no tengas dinero.

CORTE A

31. ENTREVISTA A MARÍA CRISTINA CAPRILES. DIRECTORA DE LA ESCUELA DE CINE Y TELEVISIÓN (ESCINETV). Video de Miranda regresa. Entra musicalización.

Cada vez está mejor el cine nacional, pero como todo es perfectible y deseamos que cada vez más sea mejor, la formación de todas las personas que van a trabajar en cine.

De manera que cuando lleguen al set de filmación o donde estén en campo abierto, en todas partes sepan cómo comportarse, cuál es el rol de las demás personas, las jerarquías y puedan realmente contribuir y colaborar; y no perder tiempo. Una cosa muy importante es no perder tiempo. Perder tiempo en una producción significa perder dinero y muchísimo dinero.

CORTE A

31. TRANSICIÓN CON MUSICALIZACIÓN. Video camino a la UCV, reloj universitario y fachada de la Escuela de Comunicación Social.

CORTE A

32. ENTREVISTA A HAYDEÉ CHAVERO. ENTRA MUSICALIZACIÓN.

Fórmate, capacítate profesionalmente para que a eso le sumes el talento, la suerte y, lo que se dice en cine: mucho tiro para que puedas ir marcando por donde vas a caminar.

CORTE A

33. ENTREVISTA A FARAH MORA CON MUSICALIZACIÓN. ESTUDIANTE DE COMUNICACIÓN SOCIAL DE LA UCV.

Creo que ahorita se están haciendo mejores [películas venezolanas]. Se están enfocando en otros lugares, en otras cosas y otros temas.

CORTE A

34. ENTREVISTA A ALEJANDRO SOLÉ CON MUSICALIZACIÓN. ESTUDIANTE DE COM. SOCIAL DE LA UCV.

Ya está Hermanos, El Yaque, ya hay otras cosas que están mostrando otras partes de la realidad venezolana.

CORTE A

35. ENTREVISTA A HAYDEÉ CHAVERO CON MUSICALIZACIÓN.

En definitiva, el cine es absolutamente fundamental, trascendental en cualquier situación, pero mucho más en nuestro país y en nuestra carrera.

CORTE A

36. VOZ EN OFF LOCUTOR CON MUSICALIZACIÓN. Micro Villa del Cine.

Todos esos espacios están allí para que ustedes la nueva generación de comunicadores intervengan y participen. Las reglas son sencillas y abiertas, no hay limitaciones sólo se espera compromiso, disciplina y las ganas de hacer cine...

CORTE A

37. FACHADA VILLA DEL CINE Y BANDERA DE VENEZUELA CON MUSICALIZACIÓN.

CORTE A

38. FRASE DE SIMÓN BOLÍVAR. FONDO NEGRO CON MUSICALIZACIÓN.

La fortaleza de una nación radica en su identidad,
Simón Bolívar.

CORTE A

39. CRÉDITOS CON MUSICALIZACIÓN.

CORTE A

40. LOGO LA CLAQUETA CRIOLLA CON MUSICALIZACIÓN.

4.3 Ficha Técnica

Título del documental: La Claqueta Criolla

Duración: 16: 45 seg.

Destino a: estudiantes de la Escuela de Comunicación Social de la UCV

Idea: realizar un documental reflexivo basado en la Fundación Villa del Cine como alternativa a la homogeneización de la dinámica de la industria cultural a través de la realización de películas que rescatan la identidad nacional y la memoria histórica de la nación.

Sinopsis: *La Claqueta criolla* es un documental que aborda el surgimiento de la Fundación Villa del Cine como espacio para el impulso de la creación audiovisual y cinematográfica en Venezuela a través de las opiniones de una diversidad de actores vinculados al cine nacional. Al mismo tiempo que invita a crear una posición crítica al espectador sobre la amenaza actual de la industria cultural extranjera sobre la identidad venezolana.

Créditos:

Dirección: Arianna Paredes y Priscilla Rojas

Producción: Arianna Paredes y Priscilla Rojas

Edición: Arianna Paredes, Eliseo Puentes y Priscilla Rojas

Diseño de arte: Anderson Méndez

Cámaras: Eddymery Bracamonte

Archivo Audiovisual:

Comercial GoPro Hero3: Black Edition
(Go Pro Camera)

Hombre araña (Marvel)

Las 30 películas más esperadas del 2013
(Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=PgSRzDoJXY8>)

Making off Días de Poder (Fundación Villa del Cine)

Making off Miranda (Fundación Villa del Cine)

Making off Zamora (Fundación Villa del Cine)

Micro Promocional Villa del Cine (Fundación Villa del Cine)

Paisajes venezolanos (Mintur)

Superman (Marvel)

Banda Sonora:

Canción: "Children of the Sun".

Intérprete: Billy Thorpe

Canción: "Zumba que Zumba"

Intérprete: Ensamble Enarmonía

Canción: "Instrumental Comercial Go Pro Hero3".

Canción: "El Trancao".

Intérprete: Luisa Elena Paesano

Canción: "Alma Ilanera"

Intérprete: Pedro Elías Gutiérrez.

Agradecimientos:

Albi de Abreu

Alejandra Vicioni

Alejandro Solé

Amazonia Films

ANAC

Armando Robledo

Carlos Malavé

Carolina Dávila
David Carrasquel
Eddymery Bracamonte
Eliseo Puentes
Farah Mora
Fundación Cinemateca Nacional
Fundación Villa del Cine
Haydeé Chavero
John Petrizzelli
José Antonio Valera
María Cristina Capriles
Ministerio del P.P para el Turismo
Paula Correa
Rafael Straga
Roque Valero
Victor Luckert
Xavier Sarabia
Zhandra Flores
...y a nuestras familias y amigos.

CONCLUSIONES

El Estado venezolano de la mano con la industria cinematográfica nacional

A lo largo de la investigación se hizo evidente la estrecha relación que siempre han guardado la industria cinematográfica venezolana y el Estado. Incluso, los personajes entrevistados en su mayoría estuvieron de acuerdo en afirmar que el Estado venezolano ha sido desde sus comienzos un aliado imprescindible del cine venezolano, dotándolo de los recursos financieros necesarios para el desarrollo de los proyectos. Más tarde, con la participación de diversos sectores vinculados a la industria cinematográfica nacional, también el Estado facilitó las herramientas jurídicas para darle un nuevo impulso a la industria a través de la aprobación de la ley de Cinematografía en el año 1993. Sin embargo, la producción de films para la década de los noventa disminuyó notablemente en contraste con el *boom* que se había experimentado en las dos décadas anteriores, en la cual se habían estrenado películas como *“Sagrado y obsceno”*, *“Soy un delincuente”* y *“Domingo de resurrección”*, que fueron catalogadas como éxitos de taquilla.

Posteriormente con la reforma de la ley en el año 2005, en el marco de un proceso de transformación político-social, se planteó una modificación de la dirección en el ámbito cultural que se llevaba a cabo hasta el momento y se hizo énfasis en la creación de un sistema integrado de instituciones culturales que hicieran posible el desarrollo de contenidos que hicieran frente al “deslave cultural” que representa la industria cultural extranjera en nuestro país, en especial la estadounidense.

En este contexto, surgen el Ministerio del Poder Popular para la Cultura (MPPC) en el año 2005 y, posteriormente, los organismos

especiales para cada rama de la cultura. En el ámbito cinematográfico nació la Fundación Villa del Cine como la primera y única productora del Estado, la cual junto al Centro Nacional de Cinematografía (CNAC) llevan a cabo el manejo del cine en Venezuela.

En este sentido, ambas instituciones tienen como objetivo principal apoyar no sólo al talento nacional sino también la ejecución de películas nacionales que promuevan la identidad y pluriculturalidad de los venezolanos.

La Fundación Villa del Cine como productora del Estado

La Fundación Villa del Cine desde su creación en el año 2006 ha abierto la posibilidad de producción de largometrajes de ficción y documental a través de concursos o convocatorias de guiones, en los que se participa por un financiamiento de hasta un 50%, en el caso de las coproducciones. Hoy día han superado la cifra de producción con más de 100 películas entre producciones propias y coproducciones con otros directores y países. En el caso del CNAC poseen una política más amplia para el financiamiento tanto de largometrajes como medimetrajes o cortometrajes sin ningún tipo de limitación en cuanto a las temáticas, siempre y cuando se cumplan todos los requisitos que se especifican. En el caso de la Villa del Cine, el Presidente José Antonio Valera, ha indicado que ésta sigue una línea más inclinada hacia proyectos de corte histórico al momento de hacer sus producciones propias, puesto que entre sus funciones principales está utilizar el cine como herramienta comunicacional para la difusión de la identidad y los valores venezolanos al público nacional.

Por otro lado, entre los servicios que ofrece la institución, la ayuda en coproducciones para Productores Nacionales Independientes (PNI) es una parte importante de las tareas que lleva a cabo la Fundación Villa del Cine. De esta forma, proveen en su mayoría equipo técnico y servicio de

post-producción, haciendo asequible la tecnología que estos procesos conllevan, a proyectos de realizadores con bajo presupuesto.

De este modo, la Villa del Cine hace énfasis en la calidad de las producciones para que en este aspecto sean competitivas en relación a las producciones extranjeras, por ello cuenta con la tecnología y las instalaciones necesarias para el pleno desarrollo de la industria cinematográfica en el país.

Distribución y difusión de las obras cinematográficas nacionales

En cuanto a la difusión de las obras cinematográficas o audiovisuales, la Villa del Cine se apoya en otra institución perteneciente a la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales, como es Amazonia Films. Esta institución, también bajo la dirección del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, se encarga, entre otras cosas, de la distribución, difusión y promoción de películas nacionales, entre ellas las producidas y co-producidas en los espacios de la Villa. Amazonia Films distribuye a las salas regionales y comunitarias de la Fundación Cinemateca Nacional todas las producciones nacionales e internacionales con alto valor artístico y cultural. Por otro lado, negocia con los exhibidores privados los espacios en el resto de las salas del país para garantizar que se cumplan las semanas que por obligación de ley debe exhibirse una película nacional en las carteleras.

Este proceso conlleva un conflicto entre el Estado, que a través de sus instituciones intenta promover las obras nacionales, y las exhibidoras-distribuidoras que ven el cine enteramente como un negocio; lo que ha llevado a éstas últimas –según denuncia la Villa del Cine-, a generar ciertos tipos de manipulación en algunos casos para disminuir el tiempo de las películas venezolanas en exposición y aprovechar las salas presentando películas extranjeras de altos presupuestos que les

conceden a su vez mayores beneficios por la cantidad de público que las consume. Así, se hace evidente que la lucha contra el fenómeno de la industria cultural extranjera en la cinematografía nacional no es tarea fácil, sino que las exhibidoras son sólo un eslabón de una gran cadena que lleva por medio gran interés monetario.

Uno de los recursos que se han propuesto para lidiar con las exhibidoras es el boleto único, que para varios entrevistados representa una buena manera de controlar el funcionamiento de las salas de cine privadas, y se registre cada espectador que va a ver una película. Esta medida además facilitaría la obtención de datos en materia cinematográfica para el propio beneficio y desarrollo de la industria en el país.

Adecuación a la Ley de Cinematografía

Se concluyó que aunque existen ciertos aspectos que de manera general en la industria nacional no se han puesto en práctica de la Ley de Cinematografía, como es el caso de la exhibición de cortometrajes; la Fundación Villa del Cine realiza grandes esfuerzos por mantenerse alineada con los objetivos y las funciones que le ha otorgado el Estado, y sus resultados se ven manifestados claramente en este nuevo despertar del cine venezolano que se experimenta actualmente. Con el apoyo de la Fundación Villa del Cine no sólo se ha incrementado el número de películas que se exhiben anualmente, sino que son producciones de alta calidad que atraen cada vez más público nacional e internacionalmente. El público venezolano percibe estos cambios interesándose cada vez más por nuestro cine y cambiando su percepción acerca de este, en especial los jóvenes.

Tomando en cuenta todo lo anterior, la Fundación Villa del Cine se ha convertido en un espacio de creación accesible y aprovechable de múltiples maneras por los nuevos realizadores, que ofrece verdaderas

posibilidades de desarrollo a los jóvenes interesados en el cine. Al mismo tiempo, cumple una labor de recuperación de la memoria histórica a través del contenido de sus producciones, y hace posible que cada vez más se consolide la industria cinematográfica nacional que, a pesar de no poder competir con las producciones extranjeras, hace lo posible por ofrecer una alternativa que obedece a otros fines distintos a los monetarios.

Además sus producciones son cada vez más tomadas en cuenta con éxito por el público tanto venezolano como extranjero en los diversos festivales nacionales como internacionales que son una ventana a la internacionalización del cine venezolano, meta de muchos cineastas.

Importancia del cine en la Comunicación Social

El cine desde sus inicios ha sido una herramienta comunicacional importante en el mundo para llegar al público en general de manera entretenida. A través de este medio de comunicación masivo se pueden difundir ideologías y maneras de ver e interpretar la realidad que se vive en el mundo. Por ello, muchos cineastas apuestan a este medio que no sólo les permite llevar de manera efectiva el mensaje que desean transmitir a los espectadores sino también obtener altas ganancias de las producciones cinematográficas.

En este marco de ideas, podemos señalar que el cine es fundamental para cualquier nación, pero mucho más en aquellos países donde su cultura y raíces autóctonas se ven amenazados por la lógica de la industria cultural extranjera en su mayor medida la estadounidense y en menor, la europea, pues éstas tienen el control de gran parte de los medios de comunicación y de las grandes distribuidoras y exhibidoras a nivel mundial.

Para nadie es un secreto que las películas de la industria hollywoodense son las más vistas en las carteleras de cine por la cantidad

de obras cinematográficas que realizan por año y por el control de las distribuidoras y exhibidoras tanto en su país como en el exterior, permitiéndoles un posicionamiento sobre las demás cinematografías. Por ello, se hace imprescindible que los comunicadores sociales tengan una visión crítica hacia la dinámica de la industria cultural extranjera que sólo muestra una visión de mundo y que a su vez, atenta con los derechos de los seres humanos en cuanto a la diversidad y pluralidad de culturas.

Esto no quiere decir, que se deban eliminar o censurar las obras cinematográficas de Hollywood en las salas de cine, sino entender que existe un dominio por parte de esta industria y que se debe actuar ante ello. La mejor manera de hacer frente a esta dinámica, es propiciando los espacios de creación audiovisual y cinematográfica, en este caso específico, en Venezuela y es así como surge la Fundación Villa del Cine.

He aquí el papel trascendental de los comunicadores sociales, quienes han estudiado los medios de comunicación masivos y todo el proceso de comunicación. Por tanto, los comunicadores sociales no deben dejar a un lado este medio y mucho menos, si existe la posibilidad de hacer cine nacional con el apoyo de instituciones públicas que ven al cine como un hecho cultural y no como un negocio. Es hora de que los comunicadores se formen y especialicen en el área del cine para entender el lenguaje cinematográfico y ampliar las alternativas de trabajo que permitirán registrar nuestra cultura, nuestra realidad, nuestra memoria histórica y lo más importante, defender nuestro imaginario.

Desde este trabajo, felicitamos las iniciativas que se han tomado en la Escuela de Comunicación Social de la UCV en el área de cine para formar a los futuros comunicadores sociales en esta rama de la carrera y esperamos que en un futuro cercano se puedan establecer convenios con las instituciones públicas enfocadas al cine nacional, que contribuyan al desarrollo de la industria cinematográfica del país.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA, J. Aray, E., Cisneros, C., Crespo, M., Herrera, P., Hernández, T., Izaguirre, R., Marrosu, A. Miranda, J., Molina, A., Rodríguez, J., Roffé, A., Sandoval, J. y Rodríguez, F. (1997). *Panorama histórico del Cine en Venezuela 1896 – 1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- ACOSTA, J. M y Marrosu, A. (1997). *Fundamentos para una investigación del cine venezolano. Objeto visual: Cuadernos de investigación de la Cinemateca Nacional*. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas – Venezuela.
- ADORNO, T. Y Horkheimer M, (1988). *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires – Argentina.
- AGUIRRE, J y BISBAL, M, (1980). *Nuevo Cine Venezolano*. Editorial Ateneo de Caracas. Caracas – Venezuela.
- ARIAS, Fidias G. (2006). *Proyecto de Investigación: Introducción a la metodología científica*. (5ª ed.) Editorial Espíteme. Caracas – Venezuela.
- BARBARITO, Fidel. (2011). *El disco está en la Batalla Simbólica*. Revista SE MUEVE, Ministerio del Poder Popular de la Cultura, Edición 3, p. 20. Caracas – Venezuela.
- BARRIOS, Leoncio, BISBAL, Marcelino, MARTÍN-BARBERO, Jesús, GUZMÁN, Carlos y AGUIRRE, Jesús. (1999). *Industria Cultural: De la crisis de la sensibilidad a la seducción massmediática*. Editorial Litterae. Caracas – Venezuela.
- CHRIST, Ronald. *Confesiones de escritores. Los reportajes de The Paris Review*. Escritores latinoamericanos. Mirta Rosenberg, trad. Buenos Aires: El Ateneo, 1996. 27-60.

- CONAC. (1992). *Cine Latinoamericano 1896-1930*. Fundación CINE – UC. Caracas – Venezuela.
- CONAC. (1997). *Cronología del Cine en Venezuela*. Cuadernos de la Cinemateca Nacional. Caracas – Venezuela.
- DIXON W. y FOSTER G. (2009). *Breve historia del Cine. Una apasionante mirada a los últimos cien años de la historia del séptimo arte*. Editorial Robinbook, Barcelona – España.
- DRAGNIC, Olga. (1994). *Diccionario de Comunicación Social*. Editorial Panapo de Venezuela, C.A
- GACETA OFICIAL. (2005). *Ley de la Cinematografía Nacional*. Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela. N° 38.281, Caracas – Venezuela.
- GACETA OFICIAL. (2008). *Ley de Supresión del Consejo Nacional de la Cultura*. Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela. N° 38.928, Caracas – Venezuela.
- GETINO, Octavio (2005). *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*. Costa Rica: Editorial Veritas.
- GUENNI, Andreína. (2011). *Luces, Cámara, Revolución. El séptimo arte venezolano en tiempos de cambios*. Trabajo Especial de Grado. Universidad Católica Andrés Bello. Caracas - Venezuela.
- MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA. (2012). *Entrevista a Nascuy Linares*. Revista SE MUEVE, Edición 8, p. 29. Caracas - Venezuela.
- MIRANDA, Julio. (1989). *El Cine que nos ve para una historia del documental venezolano*. Contraloría de la República, Caracas – Venezuela.
- MONTERO, Maritza y HOCHMAN, Elena. (2005). *Investigación documental: técnicas y procedimientos*. Editorial Panapo. Caracas-Venezuela.
- MORIN, Edgar y ADORNO, Theodor. (1967). *La industria Cultural*. Editorial Galerna. Buenos Aires - Argentina.

- PAZ, Ida. (1985). *Los medios masivos de comunicación en lucha ideológica*. Editora Universitaria de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Santo Domingo- República Dominicana.
- PUYAL, Alfonso. (2006). *Teoría de la comunicación audiovisual*. Editorial Fragua. Madrid – España.
- RAMONET, Ignacio. (2011). *Propagandas silenciosas. Masas, televisión y Cine*. Fundación Editorial El Perro y la Rana. Caracas – Venezuela.
- RICOUER, Paul. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México - México.
- TIRADO, Ricardo. (1988). *Memorias y notas del cine venezolano 1897 – 1959*. Editorial Fundación Neumann. ISBN: 980-265-953-3, 350 p., Signatura topográfica: 0256; 780.087 TIR, Ubicación física: CIC-UCAB, Centro Gumilla. Caracas - Venezuela.
- TOLEDO, Edgardo. (1999). *La industria cultural y sus transformaciones*. Trabajo Final presentado en el Taller Comunicación y Sociedad, Universidad Diego Portales, Santiago de Chile - Chile.
- ZAVALETA, Jorge. (2010). *Borges y el Cine: Imagenería visual y estrategia creativa*. Universidad de Pittsburgh. Pensilvania - Estado Unidos.

REFERENCIAS EN LÍNEA

- ALMARZA, Lorena. Cine: *Notas sobre villa y sector Cine*. Publicado por: Encontrarte. Disponible en la Web: <http://encontrarte.aporrea.org/media/36/notas%20sobre%20villa.pdf>. Consultado: 13/01/13.
- AMADOR, Manuel. (2009). *La entrevista en investigación*. Disponible en la Web: <http://manuelgalan.blogspot.com/2009/05/la-entrevista-en-investigacion.html>. Consultado: 13/01/13.
- AMAZONIA FILMS. *Información corporativa*. Disponible en la Web: <http://www.amazoniafilms.gob.ve/index.php?content=noticias&clf=3>. Consultado: 27/02/13.
- ARÓSTEGUI, J y GODICHEAU, F. (2006). *Guerra Civil: Mito y memoria*. Madrid, España. Editorial Marcial Pons. Disponible en la Web: <http://books.google.co.ve/books?id=4zVxJkvOd4cC&printsec=frontcover&dq=guerra+civil+mito+y+memoria&hl=es&sa=X&ei=x0L5UduvAo-E9gSc-IDoDQ&ved=0CC4Q6AEwAA#v=onepage&q=guerra%20civil%20mito%20y%20memoria&f=false>. Consultado: 01/12/2012
- ASAMBLEA NACIONAL DE LA REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA. (2004). Aprobada por unanimidad en primera discusión Reforma Parcial de la Ley de Cinematografía Nacional. Disponible en la Web: <http://www.asambleanacional.gob.ve/index.php?option=comcontent/view=article&id=6325&lang=es>. Consultado: 10/12/12.
- BARRENECHE, J. (1971). *El Cine*. Barcelona, España. Editorial Bruguera, S.A. Disponible en la Web: <http://es.scribd.com/doc/36804652/EL-CINE-BARRENECHE>. Consultado: 08/12/12.
- BIBLIOTECA NACIONAL DE VENEZUELA. *Colección de Sonido y Cine*. Disponible en la

Web:http://www.bnv.gob.ve/cole_soni_cine.php?sw=4&f=23.

Consultado: 27/02/13.

BRAVO, Andreina. (2007). *Luces, Cámara, Revolución. El séptimo arte venezolano en tiempos de cambios*. Trabajo Especial de Grado, UCAB. Caracas – Venezuela.

CENDIS. Política y objetivos. Disponible en la Web: http://www.cendis.gob.ve/html/principal.php?id_contenidos=c4ca4238a0b923820dcc509a6f75849b. Consultado: 27/02/13.

CNAC. *Comisión Fílmica de Venezuela*. Disponible en la Web; <http://www.cnac.gob.ve/filmcommission/index.php/quienes-somos>. Consultado: 27/02/13.

CNAC. *Historia del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía*. Disponible en la Web: http://www.cnac.gob.ve/?page_id=2570#. Consultado: 27/02/13.

CNAF. *Fundación de la institución*. Disponible en la Web: <http://cenaf.wordpress.com/cenaf/>. Consultado: 27/02/13.

CORADO, Carlos. (2010). *Diagnóstico sobre las políticas de fomento a la industria cultural del cine en Latinoamérica*. Tesis de Postgrado. Universidad Centroamericana José Simeón Cañas. Antiguo Cuscatlán – El Salvador. Disponible en la Web:http://www.uca.edu.sv/facultad/maco/media/archivo/f38baa_tesis.pdf. Consultado: 19/02/13.

DRONDA, Belén. (s/f). *La problemática de la multiculturalidad en el cine*. Disponible en la Web: <http://www.fuhem.es/ecosocial/dossier-intercultural/contenido/Cine.pdf>. Consultado: 08/12/12.

FLORES, Silvana. (2008). *La obra cinematográfica como representación colectiva de las memorias populares: el caso de Latinoamérica en los años sesenta*. Disponible en la Web: http://www.perspectivasdelacomunicacion.cl/revista_1_2008/parte2_03.pdf. Consultado: Consultado: 13/01/13.

- FUNDACIÓN VILLA DEL CINE. (2006). *La Fundación Villa del Cine*. Disponible en la Web: http://www.villadelcine.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=4:objetivos&catid=2:sobre-la-villa&Itemid=9. Consultado: 08/12/12.
- GASTÓN, L. y CHACÓN, A. (1999). *El cine latinoamericano: del código realista al código postmoderno*. Disponible en la Web: <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anclajes/v02a04chacon.pdf>. Consultado: 12/02/13.
- GIFREU, Anau. (2010). *El Documental interactivo. Una propuesta de modelo de análisis*. Disponible en la Web: http://www.agifreu.com/web_dmi/articles/El_documental_interactivo_cap-3_Arnau_Gifreu.pdf. Consultado: 20/05/13.
- GETINO, Octavio. (2007). *Los desafíos de la industria del cine en América Latina y el Caribe*. Disponible en la Web; <http://www.ehu.es/zer/hemeroteca/pdfs/zer22-08-getino.pdf>. Consultado: 10/12/12.
- HERNÁNDEZ, Sira. (2004). *Hacia una definición del documental de divulgación histórica*. Disponible en la Web: http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=82#C01. Consultado: 13/01/13.
- KHUN, Rodolfo. *El cine latinoamericano en la vía al socialismo*. Revista Nueva Sociedad [en línea]. Enero – Febrero 1982, nº 58. ISSN: 0251-3552, Disponible en la Web: <www.nuso.org>. Consultado: 12/02/13.
- LAVABRE, MARIE. (s/f). *Maurice Halbwachs y la sociología de la memoria*. Disponible en la Web: http://www.historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=Verdad%2C+justicia%2C+memoria&titulo=Maurice+Halbwachs+y+la+sociolog%EDa+de+la+memoria. Consultado: 20/05/13.

- LEYVA, Elsa. (2011). *La lectura en el mundo de los jóvenes ¿una actividad en riesgo?* Disponible en la Web: http://132.248.242.3/~publica/archivos/libros/lectura_mundo_jovenes.pdf. Consultada: 08/12/12.
- LYON, Betty. (2012). *El cine en Venezuela*. Disponible en la Web: http://www.cinefilovenezolano.org.ve/cinefilo_venezolano/historia_cronologia/Cine%20en%20Venezuela.pdf. Consultado: 08/12/12.
- MARCANO, Sergio. (s/f). *Cine documental venezolano contemporáneo... ¿Para qué?* Disponible en la Web: <http://encontrarte.aporrea.org/media/91/doccontemp.pdf>. Consultado: 13/01/13.
- MARROSU, Ambretta. (1997). Disponible en la Web: <http://saber.ucv.ve/jspui/bitstream/123456789/1533/1/Completo.pdf>. Consultado:
- MÁRQUEZ, Martha (2012). *La reconstrucción de la nación y la lucha por la memoria histórica en Venezuela. Revista diálogos de Saberes*. Bogotá D.C. Colombia, No. 36, Enero – Junio, pp. 127-138, ISSN: 0124-0021. Disponible en la Web: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4032752.pdf. Consultado: 20/05/13.
- MELGAR, Luis. (2004-05). *Apuntes de Historia del Cine*. Disponible en la Web: <http://dc141.4shared.com/doc/ZbSTbE6B/preview.html>. Consultado: 12/02/13.
- MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA, 2007. *Plataformas Culturales*. Disponible en la Web: <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/>. Consultado: 08/12/12.
- MUÑOZ, Blanca. *La industria cultural como industria de la conciencia: el análisis crítico en las diferentes generaciones de la teoría de la escuela de Frankfurt*. Constelaciones, Revista de Teoría Crítica [en línea]. 11 de diciembre de 2011, n°6, p. 61–89. ISSN: 2172-9506.

- Disponible en la Web: <http://es.scribd.com/doc/117848410/CRTC-03-2011>. Consultado: 08/12/12.
- NICHOLS, Bill. (2001). *Introduction to Documentary*. Disponible en la Web: http://metamentaldoc.com/Clasificaci%F3n_Bill_Nichols.pdf. Consultado: 13/01/13.
- NICHOLS, Bill. (2001). *Los documentales y el modernismo: 1919 – 1939. Revista Comunicación y sociedad*. [en línea]. Núm. 2. Universidad de Navarra – España. Disponible en la Web: http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=331. Consultado: 13/01/13.
- PALAU, REYES. (2011). *Necesidades de hoy: memoria histórica, patrimonio, costumbres y/o tradiciones e identidad cultural en la familia, en Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Disponible en la Web: www.eumed.net/rev/cccss/13/. Consultado: 20/05/13.
- ROJAS, Geraldine. (2005) *Ley de Cinematografía impulsará crecimiento en ese sector*. Universidad Fermín Toro. Disponible en la Web: <http://www.uft.edu.ve/noticiasp.php?codigo=0000000379&tipo=N&titulo=Ley%20de%20Cinematografia%20impulsara%20crecimiento%20en%20ese%20sector> Consultado: 17/01/2013.
- RUIZ, Enrique. (2003). *Hollywood y su hegemonía planetaria: una aproximación histórico-estructural*. Revista Universidad de Guadalajara - México. Disponible en la Web: <http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug28/babel28.pdf>. Consultado: 08/12/12.
- SAGUÉS, Alicia. (2006). *Cine Documental: aprender, hacer, enseñar a hacer y volver a aprender*. Asociación ProDocumentales Cine y TV – España. Disponible en la Web: <http://www.doredin.mec.es/documentos/00620073000101.pdf>. Consultado: 08/12/12.
- SUÁREZ, David. (1980). *1960-1974. Venezuela: El Cine documental venezolano de los años 60*. Disponible en la Web:

<http://es.scribd.com/doc/47573459/DAVID-SUAREZ-el-cine-documental-venezolano-1960-1974-cine-y-politica>. Consultado: 06/12/2012.

VALENZUELA, Valeria. (s/f). *Giro subjetivo en el documental latinoamericano*. Disponible en la Web: <http://www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>. Consultado: 13/01/13.

VIÑAS, Rossana. (s/f). *Los jóvenes, la lectura y la escritura a través de los medios*. Disponible en la Web: [http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Los%20%20%20%20%20%20%20j%C3%B3venes%20la%20lectura%20y%20los%20medios%20%20%20%20%20%20%20%20_corregido_.pdf](http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/Los%20%20%20%20%20%20%20j%C3%B3venes%20la%20lectura%20y%20los%20medios%20%20%20%20%20%20%20_corregido_.pdf). Consultado: 08/12/12.

WARNIER, Jean-Pierre. (2001). *La mundialización de la cultura*. Disponible en la Web: <http://repository.unm.edu/bitstream/handle/1928/10931/La%20mundializaci%C3%B3n%20de%20la%20cultura.pdf;jsessionid=29E609B955880AA3B1AFFA4E99E1A1B1?sequence=1>. Consultado: 13/01/13.

VTV. (2013). *La Villa del Cine es un espacio abierto a todos los creadores*. Entrevista a Alizar Dahdah Antar. Disponible en la Web: <http://www.vtv.gob.ve/articulos/2013/04/09/la-villa-del-cine-es-un-espacio-abierto-a-todos-los-creadores-9550.html>. Consultado: 20/04/13.

FUENTES VIVAS

Albi de Abreu (2013). Entrevista realizada el 30 de abril. Actor y director venezolano.

Alejandro Solé (2013). Entrevista realizada el 15 de mayo. Estudiante de Comunicación Social de la UCV.

Carlos Malavé (2013). Entrevista realizada el 08 de abril. Director de cine.

Carolina Dávila (2013). Entrevista realizada el 17 de abril. Miembro de la Junta Directiva de la ANAC.

David Carrasquel (2013). Entrevista realizada el 15 de mayo. Estudiante de Comunicación Social de la UCV.

Farah Mora (2013). Entrevista realizada el 15 de mayo. Estudiante de Comunicación Social de la UCV.

John Petrizzelli (2013). Entrevista realizada el 08 de abril. Director de cine.

José Antonio Valera (2013). Entrevista realizada el 23 de abril. Presidente de la Fundación Villa del Cine.

Haydeé Chavero (2013). Entrevista realizada el 08 de mayo. Profesora de Cine en la Escuela de Comunicación Social de la UCV.

María Cristina Capriles (2013). Entrevista realizada el 11 de mayo. Presidente de la Escuela de Cine y TV (Escinetv).

Rafael Straga (2013). Entrevista realizada el 17 de abril. Presidente de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC).

Roberto Hernández (2013). Entrevista realizada el 08 de mayo. Presidente del Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos.

Roque Valero (2013). Entrevista realizada el 18 de abril. Actor venezolano.

Victor Luckert (2013). Entrevista realizada el 26 de marzo. Presidente de Amazonia Films.

Xavier Sarabia (2013). Entrevista realizada el 25 de marzo. Presidente de la Fundación Cinemateca Nacional y la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales.

ANEXOS

ANEXO N°1: Solicitud de información por parte de los entes públicos competentes sobre el objeto a estudiar

18 de marzo de 2013

Señor:

José Antonio Varela

Presidente de la Fundación Villa del Cine

Presente.-

Ante todo reciba un cordial saludo. Nos dirigimos a usted en esta oportunidad con el fin de solicitarle una entrevista para la realización de nuestro proyecto de tesis en la Escuela de Comunicación Social de la UCV bajo la tutoría de la Prof. Zhandra Flores, el cual trata sobre la institución que usted dirige, la Fundación Villa del Cine.

En primer lugar, el proyecto estará conformado por una investigación exhaustiva que requerirá de la búsqueda y recopilación de información, testimonios, experiencias y opiniones sobre la institución. Y en segundo lugar, el proyecto estará complementado por un cortometraje de tipo documental denominado "*La Claqueta Criolla*" sobre el impulso de la Fundación Villa del Cine a la producción nacional cinematográfica como respuesta a la homogeneización de la industria cultural extranjera, en el cual requerimos su permiso para ser grabado al momento de la entrevista.

En este sentido, creemos que es pertinente su participación en cuanto al acceso a la información y de una entrevista a su persona con el fin de conocer la labor de la Fundación Villa del Cine en cuanto al apoyo a la producción cinematográfica nacional, la adecuación de la institución a la Ley de Cinematografía Nacional y la importancia de rescatar la memoria histórica de la nación a través de películas y obras audiovisuales. Esperamos contar con su apoyo para la plena realización de nuestra investigación, que debe finalizar en dos meses.

Atentamente,

Arianna Paredes

Priscilla Rojas

ANEXO N°2: Solicitud de información por parte de los entes privados competentes sobre el objeto a estudiar

12 de abril de 2013

Señor (s) ANAC:

Rafael Straga

Presente.-

Ante todo reciban un cordial saludo. Nos dirigimos a ustedes en esta oportunidad para solicitar su colaboración para la plena realización de nuestro proyecto de tesis en la Escuela de Comunicación Social de la UCV bajo la tutoría de la Prof. Zhandra Flores.

Considerando que el proyecto de investigación estará conformado, en primer lugar, por una investigación documental exhaustiva que requerirá de la búsqueda y recopilación de información, testimonios, experiencias y opiniones sobre el objeto a indagar. Y en segundo lugar, el proyecto estará complementado por un cortometraje de tipo documental performativo denominado "*La Claqueta Criolla*" sobre el impulso de la Fundación Villa del Cine a la producción nacional cinematográfica como respuesta a la homogeneización de la industria cultural extranjera.

En este sentido, creemos que es pertinente su participación en cuanto al acceso a la información y de posibles entrevistas a los actores relevantes de la institución sobre el cine nacional para poder llevar a cabo cada una de las etapas del proyecto efectivamente, el cual se estima finalizar en un mes. Esperamos su apoyo,

Atentamente,
Arianna Paredes
Priscilla Rojas

ANEXO N°3: Solicitud de información por parte de cineastas sobre el objeto a estudiar

18 de marzo de 2013

Señor:

John Petrizzelli

Periodista y Director cinematográfico

Presente.-

Ante todo reciba un cordial saludo. Nos dirigimos a usted en esta oportunidad para solicitarle una entrevista para la plena realización de nuestro proyecto de tesis en la Escuela de Comunicación Social de la UCV bajo la tutoría de la Prof. Zhandra Flores.

Considerando que el proyecto de investigación estará conformado, en primer lugar, por una investigación documental exhaustiva que requerirá de la búsqueda y recopilación de información, testimonios, experiencias y opiniones sobre el cine nacional. Y en segundo lugar, el proyecto estará complementado por un cortometraje de tipo documental performativo denominado "*La Claqueta Criolla*" sobre el impulso de la Fundación Villa del Cine a la producción nacional cinematográfica como respuesta a la homogeneización de la industria cultural extranjera, en el cual requerimos su permiso para ser grabado al momento de la entrevista.

En este sentido, creemos que es pertinente su participación en cuanto al acceso a la información sobre la importancia del género documental en el país para plasmar en la pantalla grande la identidad nacional; y a su vez, la diferencia en relación al apoyo del cine nacional en gobiernos anteriores y el actual de acuerdo a su experiencia. Esperamos contar con su apoyo, pues debemos culminar el proyecto en dos meses.

Atentamente,
Arianna Paredes
Priscilla Rojas

ANEXO N°4: Recopilación de las entrevistas realizadas a los actores relevantes para el proyecto *La Claqueta Criolla*

José Antonio Valera, Presidente de la Fundación Villa del Cine

- ¿En qué contexto surge la Fundación Villa del Cine y por tanto, la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales?

Nuestro Ministerio del P.P para la Cultura es relativamente joven. Tiene unos siete años, y al momento que se crea el mismo, se hace un análisis de los procesos culturales en el país. Se crean unas instancias de organización denominadas Plataformas. Existe una plataforma para cada actividad cultural que rige el Ministerio. Así se evalúa y se crea la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales con base a unas instituciones que ya existían como la Cinemateca Nacional y el Centro Nacional Autónomo de Fotografía. Pero como se trata de ver el hecho audiovisual y cinematográfico como un proceso, se decide crear instituciones para cada parte uno de ellos. Se crea Amazonia Films para todo lo que es distribución del audiovisual y la Fundación Villa del Cine como productora del Estado para el cine y el audiovisual. La razón era apuntalar, aportar y fortalecer las posibilidades audiovisuales en el país. Así surgimos nosotros hace 6 años y medio.

- ¿Cree que es fundamental que la Villa del Cine apoye a la Producción Nacional Independiente como una alternativa a la industria cultural extranjera que muestra una sola visión de mundo y deja a un lado la pluralidad de culturas?

Cada vez que un país decide apoyar su cultura interna está haciendo un ejercicio de soberanía y de defensa de su imaginario. Los países donde el cine es un hecho importante como el caso de Francia, España, Italia, Rusia, son países que tienen una legislación y una política cultural para el cine muy fuerte, porque desde el punto de vista comercial el cine hegemónico de la industria cultural norteamericana domina el 80 a

90 % de las pantallas en el mundo con sus redes de distribución y exhibición, pues es un negocio muy lucrativo.

Entonces todas las cinematografías que hacen resistencia a ello y que defienden su identidad cultural lo hacen gracias a políticas de Estado fuertes que apoyan la creación nacional y exhibición nacional. Entendiendo el cine no como un negocio, sino como un derecho cultural. Absolutamente de acuerdo, nuestra labor fundamental en el país es ver al cine no como un negocio sino un derecho cultural, como un derecho de nuestros autores, creadores, realizadores, cultores, y de nuestros usuarios que deben tener la posibilidad de verse a sí mismos en las pantallas de cine. Es un asunto de soberanía, de identidad y defensa del imaginario.

- ¿Por qué hacer películas de carácter no publicitario o propagandístico?

El cine a diferencia de los otros recursos audiovisuales es una obra de arte y se maneja bajo ese concepto. En la obra de arte no se plantea esa duda. Los recursos audiovisuales hacia la propaganda y lo publicitario no entra en nuestro rango de análisis, pues es otra cosa.

- Entre sus objetivos está el fomento de la producción de documentales y de ficción, ¿por qué existe prioridad para estos géneros?

Porque una productora grande como ésta, es fundamentalmente de largometrajes. Podemos apoyar otros géneros, como en efecto, lo hemos hecho. Al final nosotros somos una industria de información, y la industria tiene ese sentido, tú armas una fábrica de carros y haces carros. Si quisieras hacer motos, hay que hacer otra línea de producción. Nuestra línea principal de producción es de largometrajes que pueden ser de ficción o documentales. ¿Por qué?, porque es la principal forma de distribución y comunicación del cine. Para las demás, existe el CNAC que pertenece a la misma Plataforma, ellos tienen una política más extensa para otros formatos como el cortometraje y el medimetraje.

- ¿Cómo es la elección de proyectos cinematográficos, es decir, que deben hacer los realizadores para dar a conocer su proyecto a la institución y cómo es el proceso de selección?

Nuestro principal trabajo tiene que ver con el apoyo a las coproducciones, es decir, son producciones que tienen mucho trabajo adelantado y un diseño hecho, y que requieren de unos servicios como equipamiento, arte o un apoyo puntual. Allí es simplemente contactarnos por nuestro departamento de producción. Nosotros sumamos más de 100 películas entre coproducciones y producciones propias. Contactarnos y coordinar con nosotros, y para ese tipo de proyectos no hay política de selección, sino ajustarse a unos tiempos y a una disponibilidad de recursos, pues son finitos y menores a la cantidad de producciones que recibimos. Muchas veces tenemos que pedirle a la gente que nos espere dos meses o tres meses que se desocupe un equipo en uso o que entre en cronograma de producción, que es uno de los servicios más solicitado.

Para proyectos que están listos, esa es la forma. Si alguien quisiera entrar en lo que es el presupuesto financiero de la Villa, la política es más bien de acompañar proyectos. Aquí se hacen convocatorias de ideas, guiones o de realizadores para llevar a cabo proyectos en conjunto. Ya tienen un coproductor que es la Fundación Villa del Cine, para que el director o productor busque el resto del financiamiento. Nuestro apoyo en capacidad instalada y en montaje de proyecto varía en un 20 a 40 %.

- A parte de los proyectos cinematográficos, ¿la institución apoya otras producciones audiovisuales?

Sí hemos apoyado telenovelas y mini series. Casi toda la producción independiente que se está haciendo en el país de gran escala, series de 3, 6, 10 capítulos o telenovelas de 60 capítulos todas tienen participación o algún tipo de apoyo de la Villa del Cine. Recientemente, Teresa en tres estaciones que está al aire en TVES, Carreras y Centauros, El diario de Bucaramanga y una serie de Tiuna el Fuerte tiene participación nuestra.

- ¿La Fundación Villa del Cine cuenta con la tecnología requerida para culminar las películas en el país?

No, cuenta con un 90 % del proceso. Hay una parte que es la licencia y la revisión final de mezcla que no podía de estar aquí, porque es una cantidad de equipos que se reparten en el mundo y de derechos a esa licencia y en Venezuela no es así. Nosotros culminamos esa última fase, usualmente en Argentina que es uno de los países que tiene la licencia. Afortunadamente, a partir del año que viene, con el tema de la proyección en digital y la creación del formato DCP “*Digital Cinema Package*”, ya las licencias no van hacer necesarias, pero se requiere que nuestras salas se digitalicen por completo. Actualmente están digitalizadas un 20 a 25 %. De las 450 salas que hay en el país, 92 son digitales. En esas salas, podríamos terminar todo el proceso. Y a partir de enero y febrero del próximo año, vamos a poder hacerlo todo en el país.

- Cuando se aprueba un proyecto, ¿cómo es el apoyo de la Villa del Cine en los procesos de pre, pro y post-producción?

Todo lo que es montaje de proyecto, es el apoyo en el guión. A veces se hacen discusiones o mesas de trabajo aquí en la Villa del Cine, o se hace una clínica de guión en el país o fuera de él, se cotejan los presupuestos, se pide actualmente un diseño de producción para que el presupuesto sea lo más adaptado y real posible. Luego en la producción se hace efectivo los servicios que nosotros damos. Nos piden mucho equipo de cámara, de máquina, de iluminación, de sonido, es decir, equipamiento técnico. Como cada director tiene preferencias por equipo humano que utiliza, nosotros no colocamos equipo humano. Se usa mucho el arte, utilería mayor y menor, vestuario, aporte de maquillaje, el uso de los estudios.

Y en postproducción, lo normal es que nos traigan copia o el montaje definitivo y nosotros hacemos la segunda fase, hacemos mezcla de bandas, colorización, copia en 35 mm y ahora DCP.

- En cuanto a la temática de las obras audiovisuales, ¿existe una limitante?

No, en el caso de las coproducciones no tenemos política de selección. Si se ajusta a los tiempos de la Fundación, se le da el apoyo. Hemos apoyado de terror, asesinato o diversidad sexual. Y cuando preparamos un proyecto, tenemos una línea de trabajo interna de las producciones que preparamos nosotros como el rescate de lo imaginario, de la memoria histórica, una película de suspenso y una romántica estamos trabajando actualmente.

- Desde la Fundación Villa del Cine, ¿por qué rescatar la memoria histórica de nuestro país?

El audiovisual en general tiene mucho alcance como herramienta de formación y difusión de información. Lamentablemente, quizá es mucho más fácil que un espectador se haya podido acercar a Miranda o Zamora a través de nuestra película y eso le haya despertado la curiosidad para conocer más al personaje. La historia de nuestro país, es muy rica, compleja y muchos elementos que son muy importantes para el entendimiento del pasado, del presente y el futuro. Nosotros mismos, haciendo la investigación para una de las películas que vamos a estrenar este año sobre Bolívar; descubrimos cosas sobre Bolívar, que es nuestro principal personaje histórico, que no conocíamos y creemos que con esa película vamos a colaborar para que mucha gente conozca aspectos de la vida del Libertador que no están a flote en el estudio de la historia de Venezuela.

- Se menciona que la década de los 80 fue muy importante para el cine nacional, pues se registró 4 millones de espectadores. Ahora con la creación de la Villa del Cine, ¿cuál año y película ha registrado un mayor público?

Los últimos tres a cuatro años se han aumentado tres y cuatro veces el promedio de espectadores y ya es más alto que los años 80. En los ochenta, se tenía el record de estrenos de películas que era de 16 en

1982, y existían películas que promediaban entre 400 a 1.200.000 espectadores en el caso de Homicidio Culposo, pero ya desde el 2008 – 2009 igualamos ese promedio. Sobre todo, porque era un promedio de eventos extraordinarios, es decir, Homicidio Culposo, llegó a esa cifra pero el resto de las películas no.

- Cuando han llevado a cabo coproducciones, ¿cómo ha sido el apoyo entre los realizadores y cuáles ventajas trae realizar películas con otros países?

Pocas han sido las coproducciones con otros países. Lo que se aspira en una coproducción extranjera que tengas la posibilidad de mostrar tu obra en esos países con quienes trabajaste.

- Desde su creación, ¿cuántas películas por año se han estrenado?, ¿Cuántas películas estiman estrenar para este año?

Hasta este año, la última cifra era 100 producciones. Y de las 30 películas que se estrenaran este año, en 23 existe participación nuestra.

- Al culminar una película, ¿cómo es su relación con la Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales?

A veces las coproducciones nacionales que hacemos pueden tener apoyo del CNAC. Ellos ponen financiamiento y nosotros ponemos servicios y equipamiento. Una vez que está lista, Amazonia Films distribuye las películas y si va a video ellos también lo hacen. Exhibimos a través de las salas regionales de la Cinemateca Nacional, en una primera etapa; y en las salas comunitarias, en una segunda.

Se han hecho distribuciones masivas como en el caso de Víctimas de la democracia, Zamora o Venezuela Petroleum Company a través del CENDIS. No ha sido lo usual, pero se ha hecho. Es decir, en todo el proceso como un eje transversal está la relación con las demás instituciones de la Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales.

- ¿Cree que la Fundación Villa del Cine cumple a cabalidad con la Ley de Cine del 2005?, ¿cree que es necesario volver a reformarla?

Sí, en realidad la Ley de Cine no se refiere a la producción. Tiene mucho más que ver con el proceso de fomento, exhibición y distribución. En lo poco que se nos señala en la Ley, por supuesto que lo cumplimos, tenemos que hacerlo. Si creemos que es una Ley que debe revisarse porque la geografía cinematográfica y la realidad venezolana han cambiado mucho en los últimos cinco años con todo lo que ha llevado a multiplicar por 10 la producción y los espectadores. Y la Ley debe adaptarse a esta nueva realidad, pues la misma se construyó a la base de la institucionalidad que existía para el momento. Habría que actualizarla a las nuevas instituciones para que sea más eficiente.

- Un mensaje a los nuevos realizadores para que se animen a prepararse cada vez más y a tomar en cuenta a la Fundación Villa del Cine como un espacio para la creación audiovisual del país

Como yo siempre digo, este trabajo es muy complejo. Nosotros multiplicamos por 10 o más en 6 años la cantidad de películas que se estrenaban en el país. Antes se estrenaban de dos o tres películas, hoy día estrenamos 30. En el esquema de 30, un director o escritor de cine, es uno en un millón, es decir, para que esa persona cree y piense y culmine su película es porque su vida está completamente dedicada a eso. No es un hobby o de glamour o una musa que te baja. Los realizadores cinematográficos es una persona que seguramente desde los 10 años, no tiene tiempo libre, está leyendo, viendo películas o escribiendo o pensando en cine, 24 horas al día, 365 días al año. Quien no lo haga, no es un cineasta y no lo va a poder hacer.

Afortunadamente si esa pasión te acompaña y la disciplina, tendrá toda una política de Estado que lo apoyará ya sea a través de la Fundación Villa del Cine, CNAC o el Fondo de Responsabilidad Social que administra Conatel, una sería de opciones para formarse y construir proyectos. Es posible, pero requiere de mucho trabajo, disciplina y pasión.

Xavier Sarabia, Director de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales y Presidente de la Fundación Cinemateca Nacional

- Como coordinador de la Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales, coméntenos un poco sobre el contexto en el que surge la iniciativa

Se inicia con la creación de unos ministerios. En principio se crea el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, este asumía lo que hoy son tres ministerios o cuatro porque tenía dos vice-ministerios: uno de cultura, otro de deporte, el ministerio de educación básica y el ministerio de educación universitaria. Este ministerio de cultura, es nuevo, no tiene todavía 7 años. Para ese entonces, el ministro para ese momento quien era vicepresidente de cultura, es el arquitecto Farruco Sesto, el decide organizar la gestión cultural con las instituciones que existían para el momento. Y crear lo que se llaman las Plataformas, que son entes de coordinación de formulación de políticas.

Cada una se desarrolla de una disciplina, se creó la plataforma del libro, del cine. Al principio se llamaba Plataforma del Cine y el surgimiento del Ministerio y las Plataformas, coincide con la creación de unos entes. Antes estaba en materia de cine el Centro Autónomo de Cinematografía y la Cinemateca Nacional, la cual cumple en dos meses 47 años. Y el primero va para los 19 años, pero surgen otros entes que el análisis de la situación cultural del país hacían evidente su creación como es la Fundación Villa del Cine y Amazonia Films. Luego crece, el CENDIS, el Museo de Cine y Artes Audiovisuales, el CNAF y la Fábrica de Medios. Todos estos abarcan la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales.

En primer lugar para tener una película debemos tener una idea, luego se convierte en un pre-guión o un proyecto, y seguidamente en un guión para que se produzca. De eso se encarga el CNAC, quien le corresponde financiar, promover e impulsar a los realizadores independientes. El cine venezolano se hace en su gran mayoría con financiamiento del Estado. La Villa del Cine, es la productora del Estado,

desde las políticas culturales se diagnosticó que era necesario. Se produce un cine, que si lo interpretamos a que intereses responde para la producción, se debe leer el preámbulo de la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela y allí encontraremos los valores y principios de la producción cinematográfica y audiovisual que hace la Villa del Cine. Pero las películas se deben distribuir, la distribución se asume a través de *Amazonia Films*.

En el caso del cine que hacen los independientes, ellos pueden hacerla con Amazonia o por su propia cuenta. Pero la Villa del Cine si hace su distribución con *Amazonia Films*, es directa. Si tienes una película tienes que programarla y exhibirla. De eso se encarga la Fundación Cinemateca Nacional, que exhibe las películas de la Villa del Cine. La cinemateca tiene dos redes de salas: las regionales que están en más de 16 Estados del país y las comunitarias que están en 120 municipios. El *Cendis*, está haciendo adecuaciones, el sitio natural para la replicación de la producción de la Villa del Cine en DVD.

También el Museo de Arte que está concebido para dedicarse al cine nacional y de América Latina y el Caribe, seguramente tendrá objetos para la exhibición, actividades relacionadas con la Villa del Cine y sus carteles que se hacen para promocionar y dar testimonio documental gráfico de la existencia de las películas reposan en la Cinemateca Nacional. Y en cuanto al CNAF se ha llevado promoción en conjunto. Como un set donde la gente puede tomarse una foto con el vestuario y otras actividades.

El archivo audiovisual de la Biblioteca Nacional no participa en la Plataforma, pero allí está el acervo audiovisual y cinematográfico del país. Y para la realización de películas, es necesario hacer investigación audiovisual y cinematográfica. Por tanto, la Villa del Cine recurre frecuentemente a las películas que están resguardadas para hacer sus obras. Cuando la Villa termina una película, se resguarda en el archivo audiovisual de la Cinemateca Nacional.

- Como presidente de la Fundación Cinemateca Nacional, ¿cómo se adecua la institución a las políticas culturales del Estado venezolano y cómo hacen para rescatar y mantener el material audiovisual de la nación?

La Cinemateca Nacional se relaciona con la participación de las políticas públicas. Debemos recordar que el Estado no hace cultura, la promueve y la impulsa y entonces en la Cinemateca Nacional, se realiza un conjunto de actividades que tiene que ver con la promoción del cine nacional y latinoamericano, caribeño y clásico universal. Para ello tenemos la coordinación de programación, que se encarga de programar y exhibir el cine que acabo de describir. Tenemos una coordinación de formación y participación mediante la cual se hacen actividades de formación para que la audiencia venezolano conozca el contexto de nuestro cine y el mundo.

También tenemos la coordinación de documentación e investigación, está investiga sobre el cine nacional. Se producen textos sobre cineastas. Y la coordinación de negociación, la coordinación de producción que produce los DVD de clásicos venezolanos, pero para que le llegue a la audiencia debe llegarle de una manera. El cine nacional no termina en la sala, pero el cine para que sea objeto de su apreciación por generaciones futuras debe conservarse y se conserva a través de la coordinación de Patrimonio Fílmico. Hay también una coordinación de salas, pues la infraestructura debe mantenerse, supervisarse y ser atendida.

- De acuerdo a la institución, ¿qué es para ustedes un público crítico? ¿y cómo se puede generar ese tipo de público?

Nos basamos en la filosofía de la educación. La educación para las comunicaciones, y por tanto, requerimos de la creación de una audiencia que sea crítica, que actúe socialmente, que impulse la creación, que se emancipe, que no dependa de un solo discurso, que tenga capacidad de discernir para seleccionar lo que ve. Nadie hace cine, sin ver cine. Y la mayoría de las personas hacen el cine que ve y si le ponemos un solo

cine, hará un solo tipo de cine. Nosotros intentamos crear una audiencia que vea todo el universo real del cine que existe.

- ¿Cómo institución pública como hacen para crear ese tipo de audiencia?

Porque nosotros somos un ente del Estado que crea audiencia. La programación y exhibición lo hacemos sobre la base de crear una audiencia emancipada. Lo hacemos sobre la base de lograr una audiencia que sepa discernir entre un discurso hegemónico y contra-hegemónico; las actividades de investigación y documentación y las actividades de la programación comunitaria igual. La idea es que exista una audiencia que pueda discernir del lenguaje cinematográfico que se le hace llegar y puede tener la posibilidad de otro discurso. Cuando digo otro discurso me refiero a lo siguiente: casi el 90% de las salas de cine del mundo, exhibe el cine que proviene de la industria cinematográfica de Hollywood. Y ésta no llega a más del 15 % del cine que se hace en el mundo, y el 85 % que resta del mundo sólo tiene un 10 %.

Si alguien en Venezuela quiere ver cine alemán, polaco, brasileño, chileno, argentino, de países africanos o asiáticos no puede, al menos que lo haga a través de la Cinemateca Nacional, que busca una oferta variada. Incluso el cine norteamericano independiente, sólo puede ser visto en los festivales o en nuestro caso, la Fundación Cinemateca Nacional.

Nosotros ahora estamos viviendo lo que se llama una revolución tecnológica. Antes se debía tener equipos analógicos que eran sumamente costosos, actualmente hay accesibilidad a la tecnología. Con un celular se puede hacer una película, por ejemplo. Todo eso se aprovecha con un proceso de democratización de la cultura; en materia de cine, nos corresponde poner una sala de cine donde el comercio no lo coloca, así como difundir todo tipo de cine. Cada vez la creación asciende la estatura de la audiencia.

- En ese sentido, ¿las películas nacionales con contenidos violentos no ayudan a reproducir la lógica de la industria cultural? Es decir, donde se representa al pobre como el malandro, ¿no sería ello seguir imponiendo un modelo de conducta a una determinada población de la sociedad?

No necesariamente. La violencia siempre ha existido. Existe una necesidad de hacer cultura de paz. Depende del enfoque que se le da a la violencia. Homero, La Odisea, son narraciones de violencia. Nosotros tenemos 200 años celebrando de nuestra independencia y nuestra independencia surgió de un hecho violento. Esa violencia podemos calificarla como necesaria. Cuando la violencia es gratuita es cuando ella produce más violencia, pero cuando se contextualiza dentro de situaciones sociales, políticas o culturales se debe tender a su eliminación.

En las películas de Román Chalbaud se encuentra violencia, pero lleva a la reflexión sobre un contexto sociopolítico e histórico que debe eliminarse. El cine más violento que existe, es el hollywoodense. Como las películas de la guerra de Vietnam, que para nada se justificaba esa violencia, es decir, existe una violencia antibélica y otra bélica. Ninguna película es casual.

- ¿Cuál es la importancia de crear un público crítico ante la amenaza de la industria cultural estadounidense que busca homogeneizar al público, es decir, se difunde una sólo visión de mundo, se vende un estilo de vida, se observa a la cultura como una mercancía y se busca imponer modelos de conducta?

Estamos en un proceso de transformación, que tiene un objeto social protagónico, que es la audiencia. La Constitución dice que estamos orientados a refundar la República, y ¿qué significa esto para la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales? Simón Rodríguez decía que si queríamos crear repúblicas, debemos crear nuevos y nuevas republicanas. Crear una nueva audiencia como dije antes, esa audiencia

debería ejercer el control social sobre la programación y debería exigir poder ver en el país cine mexicano, japonés, de Ghana o de Malí.

También preguntarse, ¿por qué ver la misma película? Ese cine de molde, crea audiencias complacientes y complacidas. Están complacidas porque ven la misma película no tienen más esfuerzo que hacer y son complacientes porque no piden otro tipo de cine. Nosotros no seleccionamos lo que vemos, a nosotros no los imponen.

- ¿Qué hace falta para seguir avanzando en el cine nacional?

Le hace falta crítica y reflexión orientadora que permita a la audiencia discernir sobre algunos temas. Que nosotros no tengamos que pedir permiso para pasar películas venezolanas, colombianas o mexicanas, es decir, hermanarnos con los demás países. Tiene que haber un mercado común de la cultura, del cine de América Latina y el Caribe, que permita vernos con la misma fortaleza que existe con el MERCOSUR, la CELAC, y la UNASUR. Esto no quiere decir, que debamos negar otras cinematografías sino vernos por igual y lograr descolonizarnos de Hollywood.

Victor Luckert, Presidente de Amazonia Films

- Como distribuidora directa de la Fundación Villa del Cine, ¿qué hace *Amazonia Films* luego que se culmina una película?

Una distribuidora de cine funciona y podríamos decir que hay una analogía con lo que podría ser una distribuidora de libros. O sea, si tú produces una película, en este caso, en Venezuela, no hay tantas salas de exhibición porque casi todas pertenecen a dos circuitos básicamente; pero imagínate en el caso de los libros: tú produces un libro y luego tú con tu libro tienes que ir a todas las librerías de Venezuela a llevar ese libro para ofrecerlo, para negociar, para vender, para que se venda en las librerías.

En este caso, que se trata de películas, la distribuidora tiene que ver, por un lado, con esa negociación con las salas de exhibición: escoger las

salas, a dónde llevarla, negociar qué salas tener. Y aparte de eso tiene un rol en lo que tiene que ver con la promoción de la película. Es desde la distribuidora donde se arman los planes de promoción y lanzamiento de las películas, las campañas que se vayan a hacer para que la película sea promocionada para efecto de que la gente vaya a verla a las salas. En el caso de la Villa del Cine, es una fundación del Estado venezolano, parte del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

La distribuidora Amazonia Films es también un ente del Estado es una institución igualmente del Ministerio del Poder Popular para la Cultura y está encargado de la distribución de las películas de la Villa del Cine. No es exclusivo, igual traemos películas del exterior que son distribuidas por nosotros en Venezuela, y también películas venezolanas de otras productoras y productores independientes que decidan o que quieran que su película sea distribuida a través de nosotros.

- ¿Cómo es su relación con la red de salas de cine regionales, el Sistema Nacional de Medios públicos y comunitarias?, ¿qué tipo de películas ve el público que acude a dichas salas o ve la televisión?

La Fundación Cinemateca Nacional tiene una red de salas regionales en el país. Actualmente son 18 salas que están operativas que están algunas por terminarse su construcción, que hay que terminarlas de construir para que sean inauguradas. La idea es que vamos a tener una sala regional en cada Estado. Aparte de esto tiene la Cinemateca también una red de salas de cine y video comunitario, que la idea es llegar a una por cada municipio. Actualmente no están todos los municipios, pero sí en una gran parte de los municipios del país. Digamos que esa es una red que funciona como alternativa a las salas comerciales, y a través de ellas también hacemos nosotros la distribución de las películas y difusión de las obras que maneja Amazonia Films, bien sea de la Villa del Cine o películas que tengamos para distribuir de otros productores.

- Si algún Productor Nacional Independiente desea distribuir su obra cinematográfica, ¿qué pasos debe seguir?

La distribuidora Amazonia Films es totalmente independiente de la Villa del cine, son instituciones aparte, cada una con funciones específicas. La nuestra, distribución de cine; la de ellos, producción de cine desde el Estado. Y cualquier productor independiente que realice sus películas, tenga o no financiamiento del Estado puede acudir a nosotros perfectamente para la distribución.

- De acuerdo el Art. 29 de la ley de cinematografía, cada distribuidor deberá realizar en el país una cuota mínima de copiado, no menor al 20 % en relación al número de copias de películas extranjeras, ¿la institución ha podido cumplir con ello?

Normalmente cuando la ley lo establece, lo establece como una cuota de distribución de cine venezolano. Ahora también la ley aclara que en caso de no haber suficientes películas venezolanas para la distribución se podrán distribuir películas de alto interés artístico y cultural. En ese caso, y si tú revisas lo que es el número de películas que tiene cada distribuidora al año, las sumamos y entendemos que hay 150, 160 películas, quizás pudiéramos llegar a 200 películas en un año, a ser distribuidas entre todos los distribuidores, si tú sacas el 20% estamos hablando de unas 40 películas venezolanas al año.

No hay 40 películas venezolanas al año, entonces nosotros cubrimos la cuota distribuyendo no sólo películas venezolanas sino películas que traemos de otros países y que son calificadas por el CNAC como películas de alto interés artístico y cultural.

- En cuanto a la relación exhibidor – distribuidor, ¿las salas de cine comercial han apoyado a la exhibición de las películas nacionales o en algún momento han incumplido con la ley de Cine?

Por ley los exhibidores están obligados a dos semanas cine para las películas venezolanas. Cada película venezolana tiene el derecho por ley a ser exhibida, por lo menos durante dos semanas. A partir de esas dos semanas tiene que cumplir con un promedio. Si cumple con el 60% del promedio que tiene esa sala, se mantiene en cartelera. Si no, el

exhibidor puede sacarla de cartelera. Ahora, el que se cumpla o no se cumpla, está o depende de alguna manera, por un lado, de la buena voluntad.

Evidentemente esto se presta a que un día yo diga: bueno, hoy no entraron suficientes personas, ni mañana tampoco, ni pasado tampoco, yo como exhibidor. Y resulta que entonces no cumpla con el promedio de la sala y entonces: ¡fuera la película! Para ello yo pudiera decir cuando van a comprar una entrada que están agotadas, la sala está llena. Y resulta que en la sala hay dos, tres personas, o hay cinco. Pero si todo el que va, que quiere entrar a ver esa película le digo que la sala está llena, que las entradas ya están agotadas, pues de esa manera puedo hacer que ese promedio baje.

Entonces son cosas de las cuales hay que estar muy pendientes. Para ello existe desde el CNAC, donde hay una gerencia de fiscalización. Todo esto, por supuesto es vulnerable, no es infalible porque tendrías que tener miles de fiscales en todo el país, uno por sala chequeando todos los días, en todas las funciones que esto se cumpla. Sin embargo es bastante eficiente el trabajo que se hace desde esta Gerencia de Fiscalización del CNAC, y muy pronto esto pasará a la historia, digamos. La idea es que se va a instalar o instaurar un sistema de boletería electrónica. Esto va a permitir que se conozca desde la Gerencia de Fiscalización del CNAC en tiempo real, porque van a estar entonces interconectadas todas las salas de cine con una sala situacional dentro de la Gerencia de Fiscalización del CNAC y se podrá saber exactamente si se están vendiendo boletos, si la sala está llena, si no se vendieron boletos para las funciones, etc.

Digamos en términos generales, se ha respetado la sala, pero digamos se ha respetado la ley, pero este es un asunto bien complejo que en Venezuela se da además un fenómeno que no es lo común, que no sucede en otros países por leyes antimonopolio, etc. Que no lo permiten. En el nuestro, a pesar de tener leyes antimonopolio, sí está permitido que los distribuidores sean los mismos dueños de las salas de exhibición.

Entonces ellos tienen compromisos con las grandes transnacionales, que tienen que cumplir con una serie de exhibiciones, de estrenos con las películas que traen, principalmente de la industria hollywoodense, que los obliga de alguna manera a tratar de conservar tiempos para ellos. Entonces no es una tarea fácil el lograr que se cumpla la ley, sin embargo, creo que se respeta bastante.

- Con la renta fílmica que se genera por la entrada en taquilla, ¿esos recursos van destinados a qué parte del sector cinematográfico?

Lo de la renta fílmica es un poquito complejo. La renta fílmica tiene algunas variables, pero digamos, en términos generales, el exhibidor recibe más o menos el 60% de la taquilla una vez que se descuenta el impuesto municipal y una vez que se descuenta el impuesto que se paga a FONPROCINE. Entonces del monto que queda allí, el 60% es del exhibidor, del dueño de la sala. El otro 40% que resta está dividido entre el distribuidor y el productor, y va a depender de la negociación que se logre, o que logre el productor con la distribuidora. En esas negociaciones por lo general es un 20% para la distribuidora, 80% para el productor, o 75 y 25, depende de la negociación a que se llegue. Pero esa es más o menos la distribución que se hace.

- Cuando se hacen coproducciones, ¿cómo es el procedimiento para ser distribuidas y qué beneficios se obtiene de esa alianza?

Nosotros, para empezar no coproducimos, nosotros como distribuidora. Algunas distribuidoras financian proyectos. No es el caso nuestro. Hay una figura en el negocio de la distribución, que es el adelanto de la distribución, pero no es una coproducción. Es simplemente que yo te doy un dinero que tú necesitas para terminar la película, y ese dinero se va a reponer una vez que la película se estrene y se liquide su cuenta fílmica. Eso es algo que se maneja dentro de lo que es el negocio de la distribución.

Ahora, en las coproducciones los que determinan los territorios para la exhibición de la obra son los coproductores. Un productor venezolano

que se asocia con un productor colombiano y uno mexicano, de acuerdo con el porcentaje que tiene cada uno en la obra de acuerdo a la negociación a la que lleguen, al aporte que cada uno hace, y siendo una negociación se determina cuáles son los territorios si se comparten en la misma proporción en que participan en la producción de la obra, en los mismos porcentajes los ingresos a nivel mundial o si se reservan territorios: el mexicano se reserva toda la explotación en México para ellos, el colombiano toda la explotación en Colombia y el venezolano toda la explotación en Venezuela. Y también se negocia lo que son la venta teátrica, televisión y DVD o videos para el hogar. Entonces eso también se negocia cuando se hacen las coproducciones, y depende de los acuerdos a que se lleguen; cómo se distribuyen, si se reservan territorios, etc.

- ¿Cuántas películas han distribuido a nivel nacional?

En el tiempo que tiene Amazonia Films, nosotros hemos manejado alrededor de 180 títulos en distribución en salas de teatro. En cuanto a televisión, más o menos se maneja ése mismo número de títulos. Nosotros estamos todos los años adquiriendo títulos. Tú adquieres los derechos de explotación de la obra; aquí entramos en el tema de derechos de autor, y se adquieren por un período determinado. Pueden ser 5 años, 7 años. Entonces permanentemente hay que ir comprando nuevos títulos para renovar los que se van venciendo, que uno al perder los derechos no puede exhibirlo en salas ni en televisión, ni puedes sacar DVD's.

- ¿Por qué apoyar el cine extranjero que no ha tenido la posibilidad de ser exhibido en nuestro país?

Esto tiene que ver con un principio básico, que es el derecho que tiene todo ciudadano a la comunicación, a la información. Eso ha sido de alguna manera negada cuando en el mundo, no sólo en Venezuela, el control de las pantallas es en un 90% o más de las películas provenientes

de Hollywood. Ellos son dueños del negocio desde la producción hasta la exhibición.

Entonces, con esto se le ha negado ese derecho que tiene todo ciudadano a conocer de otras realidades, estar informado, a conocer de otras culturas. Y sólo mediante la posibilidad de ofrecer películas provenientes de otros lugares que no sea precisamente la industria de Hollywood es que podemos dar esa oportunidad a los espectadores de que vean otro cine, hay otras culturas, existen otras cinematografías en el mundo muy buenas también, excelentes e incluso muchas mucho más cercanas a nosotros culturalmente que la misma proveniente de Hollywood. No quiero decir que todas las películas hollywoodenses sean malas, por allí hay una que otra buena, etc. Pero lo que no puede ser es que todas sean de Hollywood. Ahora, esto hay que enfrentarlo o asumirlo en bloque. Esto sólo mediante los procesos que se vienen dando de integración: UNASUR, CELAC, MERCOSUR, donde podamos establecer desde los países como un bloque reglamentaciones, leyes que permitan esa diversidad, la diversidad cultural. Eso está establecido, lo establece la UNESCO, y es un derecho que todos tenemos. Sólo si actuamos como bloque en un proceso de integración continental podremos enfrentar esta problemática. No es con iniciativas individuales de un país que podremos asumir esto tan grande como es.

- Tenemos entendido que organizan festivales como el Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita, ¿por qué surge la iniciativa?

El Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño nace como una iniciativa del Estado venezolano de apoyar, de incentivar, de promover el cine y sobre todo, los nuevos realizadores, nuevos talentos. Es un festival que está especializado en óperas primas. De allí que los grandes premios son para óperas primas tanto de ficción como de documental de Latinoamérica y el Caribe. No por ello no tenemos una sección de Cine Nacional, donde se incluyen largometrajes, corto y medimetrajes, tanto

de ficción como documental, pero el énfasis del festival está en lo que tiene que ver con las óperas primas.

De allí que también como sección oficial del festival tengamos un concurso de cine y video comunitario, que este año llega a su sexta edición, al igual que el festival este año 2013. Que tengamos ya la tercera edición de cine y video realizado por niños y niñas en edad escolar, que se llama *Mis Primeros Piececitos*. Esto atendiendo justamente a esos nuevos talentos, a esos nuevos realizadores.

A parte de eso llevamos una clínica de guiones para también primeras y segundas obras. Y el festival ha venido creciendo, fortaleciéndose cada vez con mayores alcances y mayores ofertas en cuanto a premiaciones, secciones. Para este año 2013 creamos un premio a la investigación sobre el espacio audiovisual latinoamericano y caribeño. Se llama premio Octavio Getino, y este año va a ser la primera vez que se otorga en el festival.

Además el festival ha venido convirtiéndose en el espacio de encuentro para la reflexión, para el diálogo de América Latina y el Caribe. De sus cineastas, de sus productores. De hecho, los dos últimos años hemos venido realizando foros internacionales para discutir temas como: las pantallas, el cine digital, el alcance de la unión de los países de UNASUR, del CELAC y que no sea simplemente un hecho político o económico sino cultural. Y ese espacio se viene dando en el Festival de Margarita. Ese espacio de encuentro, de reflexión, de diálogo, debate, acerca de temas que nos involucran a toda América Latina y el Caribe.

- ¿Cómo se puede postular obras cinematográficas a dicho Festival y a festivales en el exterior?

Las inscripciones son a través de la página web del festival, lo puedes hacer online, lo que tienes que hacer, una vez llenada la solicitud, enviarla firmada acá a la oficina de la distribuidora y hay un comité de selección para todas las secciones, salvo en cine y video comunitario y

Mis Primeros Piececitos, que son concursos donde la premiación la otorga el público que asiste a las funciones.

Entonces mediante votación se decide cuáles son las mejores obras tanto de cine y video comunitario como de cine hecho por niños y niñas en edad escolar. En las otras secciones que sí son de jurado hay un comité de selección que es un problema de tiempo, espacios de proyección, horarios. El festival dura ocho días. Son seis días de proyecciones y ocho días con todos los eventos. Y en esos seis días el número de salas está siempre limitado a un número de películas que se pueden proyectar. Sin embargo esto garantiza de alguna manera también que las películas que se proyecten sean de las mejores que participaron para la selección o que se postularon para la selección.

- ¿Y a nivel internacional ustedes también pueden postular películas en otros festivales?

De aquellas que nosotros tengamos los derechos, sí. Todo depende de la territorialidad. Yo no puedo postular una película peruana que yo tengo los derechos de explotación en Venezuela, a menos que me lo autoricen, o que me lo soliciten los productores. Pero digamos, no es la tarea en sí de la distribuidora. En algunos casos sí. Si por ejemplo una película venezolana que quiere que nosotros hagamos su distribución tanto nacional como internacional y se define en el convenio que nosotros asumimos la parte de postulación para festivales, en ese caso sí.

- Importancia de la Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales para los creadores venezolanos

La razón fundamental por la que surge la distribuidora *Amazonia Films* es justamente porque se requería brindar desde el Estado apoyo a la producción de cine venezolano. Ahora sólo un Estado que entiende la importancia de su cine, de su audiovisual, que entiende que se trata de un hecho cultural, puede brindar el apoyo que realmente se requiere. Las cinematografías independientes en el mundo entero les es muy difícil acceder a pantallas, es muy difícil ser distribuidas. Sólo con el apoyo del

Estado esto es posible, y es un poco lo que se ha querido con la distribuidora *Amazonia Films*. Por otro lado está el tema de exhibición. Hacen falta salas donde podamos exhibir. De allí que se conformaran estos dos proyectos de la Fundación Cinemateca Nacional con la red de salas regionales y la red de salas de cine comunitarias.

Rafael Straga, Presidente de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC)

- ¿Cuál es la principal misión de la ANAC?

La ANAC fue creada para la libertad de creación que quiere decir que ampara a las obras, los autores, guionistas, directores y todo lo que abarca a la creación cinematográfica. En este gremio también están asociados los músicos, compositores y directores de fotografía.

- ¿Ustedes apoyaron a la protección laboral de los trabajadores en el área del cine?

Sí, nos compete porque el cine que se hace en Venezuela es de realizadores. Eso quiere decir que en la parte laboral es un compromiso de los directores y productores. Estamos en estos momentos en una revisión de la ley.

- Nos puede hablar un poco de la Ley de Cinematografía Nacional que fue reformada en el 2005. Ustedes como Asociación, ¿qué le cambiarían?

La ANAC el próximo año va a cumplir 40 años. Desde que se fundó en el año 1974 ya estaba todo un movimiento para la lucha de una ley de cinematografía. En el año 1993, se logra la primera ley en la cual participamos intensamente y todo el compromiso que la ley necesitaba en cuanto a respaldo para ponerla en marcha y realizar el reglamento.

Esa ley por supuesto nos trajo unas grandes ventajas, pero tenía unos inconvenientes que fueron corregidos en la enmienda del año 2005. A partir de allí, se crea un organismo que se llama FONPROCINE que se

encarga de cobrar un impuesto directo que va a la producción. Entiéndase la producción todo lo que envuelve la parte de realización, formación, difusión y promoción del cine nacional.

A veces se tiene la visión que las leyes son cosas rígidas y no es así, las leyes están hechas para cambiarse. La ley nuestra que ya tiene seis años, ya es una ley que debe entrar en revisión porque el país ha cambiado. Se habla ya de una Ley Orgánica de la Cultura y al hacerla, se debe hacer una revisión de las leyes especiales. Esa reforma de alguna manera ya estaba planteada porque muchos de los conceptos que están planteados en la ley hay que cambiarlos.

El boleto único es una automatización del sistema de venta del boleto. Eso le permitiría al productor tener una cifra más confiable de cómo va el rendimiento de su película a nivel de taquilla, pero eso es uno de los puntos de actuación nuestra. El boleto único es un avance tecnológico que nos permite saber a diario y por hora, cuántas personas están en los cines viendo nuestras películas. La asociación se dirige más a la protección de la obra, mejorar las leyes que tenemos anti-piratería y todas esas materias que están pendientes que son difíciles de tratar. La piratería, que es un término que se usa por el manejo indebido de las obras cinematográficas en este caso, debemos trabajarlo.

- Ustedes como ANAC, ¿cómo es su aporte a la formación de profesionales en el área cinematográfica?

La Asociación agrupa a la gran mayoría de los directores y trata de invitar en un foro libre o abierto a expresar las ideas de lo que es la parte autoral. Nosotros nos dedicamos a ayudar a la nivelación profesional y la actualización. A la formación de nuevos autores tanto de directores como guionistas a través de talleres de formación, encuentros, conferencias, y siempre estamos en una dinámica de revisión de las políticas cinematográficas que son aplicadas por el CNAC para mejorar el trabajo en el sector.

- El Estado ha sido el gran aliado de la industria cinematográfica en el país, ¿cuál es su visión de esta situación? Y si se puede ver como una ventaja o desventaja

El Estado venezolano ha entendido para qué necesita una cinematografía. Siempre fue cuesta arriba ese trabajo, a partir del 2005 se logró un trabajo sostenido tanto con el ejecutivo como el legislativo que permitió la ley. A partir de allí, la ley genera todo un movimiento cinematográfico y es donde también aparece el Ministerio de la Cultura y eso permite la fundación de otras instituciones de apoyo a la cinematografía. Antes de esto, sólo existían dos instituciones abocadas al tema como la Fundación Cinemateca Nacional y el CNAC.

Luego de varias propuestas de cineastas, se crearon *Amazonias Films*, la distribuidora del Estado; la Fundación Villa del Cine, que es la productora del Estado; el CENDIS que es un apoyo a los cantautores.

Como es sabido, el cine es una de las artes más costosas porque involucra muchas personas y unos compromisos económicos que cubrir. El Estado, tanto aquí como en todo el mundo, interviene en la cinematografía.

- ¿Qué opinión le merece la actuación de los organismos públicos relacionados con la industria, especialmente la Fundación Villa del Cine en la actualidad?, ¿piensa que cumplen a cabalidad sus funciones como productora del Estado venezolano?

Sí, la creación de la Villa del Cine ha tenido muchas expectativas que quizá para algunos no está en su alcance, pues no todos tienen una visión de hacer cine de corte histórico, pero creo que hemos conseguido allí un aliado para muchas películas. Si mal no recuerdo, la Villa del Cine debe participar por lo menos en el 60 % de la producción nacional. Mucha de la producción cinematográfica que va al cine y en algunos documentales que van a la televisión están presentes.

La Villa ha adoptado un modelo de coproducción con los cineastas venezolanos, teniendo ellos también producciones propias que esperan tener entre 3 a 4 largometrajes por año.

- ¿Qué piensa del desempeño de las compañías distribuidoras y exhibidoras nacionales en el marco de las políticas nacionales en apoyo al cine nacional?

Ellos a nivel mundial, el cine siempre ha tenido diferencias con las distribuidoras internacionales porque son quienes tienen el dominio de las pantallas. Siempre esa diferencia marca la permanencia de nuestras películas. La ley nuestra protege las películas en la pantalla y le da una oportunidad para que el público las conozca y puedan apreciarlas. Esa protección en la manera que está presentada en Venezuela, se permite mínimo dos semanas en cartelera para lograr un promedio y si es cumplido, la película continua en pantalla.

Ellos se han dado cuenta que el público venezolano respalda al cine venezolano; cosa que ha pasado en varios momentos de la historia del cine nacional. Cada vez que ha habido un “boom” el público venezolano ha respondido; asiste cada vez más a ver películas venezolanas, por su diversidad temas y le gusta verse reflejado en ellas.

Pero esa diferencia que siempre se va a ver reflejada allí en comparación a las películas extranjeras, ha disminuido un poco porque cada vez más están interesados en nuestras películas y eso es un avance. Lo que si es necesario, es que se siga consiguiendo espacios para las pantallas porque nosotros tenemos que intentar diversificar la pantalla hacia un cine latinoamericano, cine europeo o cualquier otro, los cuales ocupan un porcentaje bastante bajo en el país durante el año. Hoy día en cuanto a festivales internos la cifra abarca entre 25 en comparación a años anteriores que eran sólo 3 o 4. En este año 2013, se presentaran 30 festivales o muestras con el fin de crear un ambiente cinematográfico

- ¿Cuál cree que es la situación del documental en Venezuela?

Es muy próspero. Cada vez hay más documentalistas. La visión de una producción para la televisión a través de la ley de Responsabilidad Social en Radio, Prensa y Televisión abrió ese espacio. La ANAC está

adelantando un encuentro de documentalistas para el mes de junio para hacer una revisión de las políticas cinematográficas hacia el documental. Todo está en pleno movimiento, es orgánico. Cada quien resguarda y trata de proteger sus intereses.

- ¿Qué le falta a Venezuela para llegar a ser un modelo de industria cinematográfica en Latinoamérica?

Yo no creo en eso de modelo, creo que nosotros tenemos una visión propia reconocida en el mundo. Nosotros no tenemos que buscar compararnos con nadie. Muchas veces los que son los jurados de festivales o los investigadores tratan de encasillar a las personas porque es perjudicial comparar una cinematografía con otra.

La cinematografía latinoamericana tiene una manera de hacer cine que siempre ha sido muy costoso por la falta de recursos, pero nosotros podemos decir que somos los más aventajados en financiamiento en este momento. Tenemos que hacer valer esa situación para que nuestras obras sean más sólidas tanto en nivel técnico como la propuesta de temas.

- Un llamado a los jóvenes que deseen incursionar en el cine nacional y que no lo han hecho todavía

Creo que es una visión cada vez mucho más natural. Antes era visto como un arte ocasional o un trabajo excepcional porque no todo el mundo lo podía hacer. Creo que con la democratización de los medios se apoya a la creación audiovisual. Hay que tener una visión, una amplitud y un propósito claro que es lo que deben buscar los formadores de esos jóvenes. Lo demás está hecho. Las ganas de querer expresarse, eso es lo que garantiza un trabajo. Todos esos espacios están allí para que ustedes los intervengan y participen. Las reglas son sencillas y abiertas, no hay limitaciones sólo se espera que sea dinámica.

Carolina Dávila, miembro de la Junta Directiva de la ANAC

- ¿Cómo ha sido el apoyo del Estado venezolano en cuanto a las películas de animación?

De un tiempo para acá, el CNAC ha recibido en sus convocatorias proyectos de animación, pero no estaban preparados los recaudos y en su reglamento interno, en materia de aportes que maneja la institución para proyectos de este tipo. En vista de que empezaron a recibir grandes proyectos tanto de largometrajes como de cortometrajes se ajustó ese reglamento y se abrió una ventana. Además hay muchos jóvenes que han venido aprendidos a través de tutoriales o Internet, pues en Venezuela no hay escuelas de formación para aprender animación cinematográfica.

Ahora se abrió una nueva modalidad que se llama Diseño de producción, donde tienes una idea que para desarrollarla puedes durar 5 a 6 años sólo en producción y más en Venezuela donde tenemos carencia en la parte de tecnología. Pero se logró abrir esta convocatoria, donde tienes una idea y un guión, y empiezas hacer un estudio de personajes que cuesta mucho dinero. Tienes que ver cuál va a ser tu paleta de colores en la película, cómo son los personajes (si son 2D o 3D) o los fondos cómo los voy hacer. Un estudio que es puro ensayo y error hasta que uno encuentra lo tengo que hacer de esta manera o lo quiere hacer así.

En la animación la gente necesita ver cómo se ve, cómo se mueve o cómo son sus personajes para que te apoyen a financiarlo. Y la única manera es llegar con un demo, y el CNAC abrió esta convocatoria que permite financiar ese proceso. El apoyo del CNAC ha sido fundamental e importante, y han entendido que había que hacer esos arreglos en el reglamento. De verdad estamos muy contentos porque se ha impulsado la producción.

- ¿Se han llevado proyectos al CNAC para crear películas de animación?

Sí, en la última convocatoria se recibieron largometrajes. Ahorita está en producción un largometraje que lleva 3 años y en la convocatoria del año pasado en octubre, se aprobó la producción de un largo que inicia este año y se aprobó un largometraje para el diseño de producción, el cual el año que viene entraría en producción.

Nosotros como productores de animación tenemos que hacer un esfuerzo para que se creen escuelas que enseñen animación. Nosotros aquí apenas estamos en pañales, estamos aprendiendo a animar. Tenemos dificultades con el acceso a la tecnología por el dólar, pues los equipos son muy costosos; sin embargo, vamos poco a poco y tenemos a la gente capacitada y gente que tiene ganas de hacer las cosas.

Necesitamos gente que se forme en el área de cine y estén dedicadas a la animación como tal.

- Un llamado a los jóvenes que deseen incursionar en el mundo del cine

Que se animen. Que nunca digan que no pueden. Lo que yo he aprendido de la animación es que uno debe ser constante y perseverante porque es un trabajo que te puede durar 2 o 3 años y no es fácil estar haciendo lo mismo todo el tiempo y terminar el proyecto. Y también lo otro es formarse y ser específico en un área. Uno tiene la mala maña o hemos tenido que hacer eso por nuestra realidad, donde todos hacemos todo. Hay que buscar la especialización. Hay que ser bueno y el mejor, en el área que tu escogiste.

John Petrizzelli, cineasta venezolano y periodista. Especialidad: documentales

- Con más de 25 años de experiencia dentro del cine venezolano, específicamente en el género documental y ahora de ficción experimental, en su criterio, ¿qué oportunidades brinda el documental que otros géneros no podrían plasmar en la pantalla grande?

El documental tiene, para mí, una cualidad que trabaja la realidad directamente sobre la realidad no filtrada a través de la ficción. Entonces permite acercarse a la historia directamente. Tú levantas el teléfono y consigues una cita con un entrevistado y luego vas con la cámara y lo entrevistas para un documental clásico de entrevistas. También tiene una inmediatez muy importante. Los proyectos documentales se pueden hacer normalmente con poco presupuesto o un presupuesto ínfimo si se propone uno a hacerlo.

Tiene la posibilidad que se haga rápidamente en cambio la ficción uno tiene que esperar un año, dos o tres años para que se consiga el financiamiento y en el transcurso del tiempo que se busca ese dinero, el tema de la película puede dejar hasta ser importante y pierde actualidad. La inmediatez del documental y el bajo costo que tiene es fundamental, y quizá tiene una desventaja, que no es digerible para una audiencia de cine por lo menos en Venezuela y en Latinoamérica. En Europa el documental lo ven muchísimo en los cines, pero en América del Sur es más un producto para la televisión.

- Uno de los grandes retos de los documentalistas, es plasmar una realidad determinada. Pero en el caso de expresar una identidad o cultura, ¿cómo se lleva a cabo dicho proceso y cuál es la importancia de exaltar la pluralidad de culturas, y no sólo una visión de mundo que quizá el cine estadounidense lleva a ello?

El documental es un género ideal para explorar en las realidades propias de cada cultura, de cada país o región porque evidentemente tiene la libertad de formato y la libertad expresiva para ocuparse de temas de la identidad. Yo siempre lo he trabajado sobre fenómenos identitarios como María Lionza, aliento de orquídeas que es sobre el mito o culto de la misma; Carrao que es sobre un cultura popular nuestro, el Rey del Galeron o el Rey de la Gandola, muchas películas sobre nuestra identidad. El documental te brinda la posibilidad de explorar nuestra propia cultura y recoger las diferentes visiones que pueda ver sobre un fenómeno cultural.

Por ejemplo el de María Lionza: escogiendo personajes particulares que representaran el culto y las diferentes cortes del culto a María Lionza se pudo lograr una visión general del fenómeno, es decir, los testimonios y las personas en las cuales se trabaja en el documental, tienen características simbólicas de una cultura o de una región, como cuando trabajé en El Carrao de Palmarito en el llano y, prácticamente, si uno ve esa película, 20 años de haberlo hecho, uno se da cuenta que ese personaje no es solamente él sino una representación, una figura o un icono de una cultura que estaba en ese momento en extinción y hoy en día, quizá está mucho más extinta. Entonces sirven como valores o referenciales para recuperar identidades o motivar identidades en las nuevas generaciones. Allí puede encontrar referentes de la cultura llanera que hoy en día ya no existen, pero que quizá es importante rescatar.

- Como cineasta y periodista, ¿crees que es relevante rescatar la memoria histórica de una nación, en este caso, la venezolana? O simplemente, ¿es un capricho del gobierno de turno o de algunos directores y productores?

Yo creo que es una misión del Estado asignar recursos para que la memoria histórica tanto audiovisual como de todo tipo se mantenga. Y la memoria cultural e identitaria es obligación de cada Estado de hacerlo. Si uno ve en Europa o en algunas naciones que dedican fondos y también en Asia, a mantener algunos de sus aspectos culturales vivos. Yo creo que hay una obligación del Estado en que esos temas sean tratados y difundidos, que se conozcan las diferentes expresiones culturales nuestras es vital. Yo creo que es fundamental que el Estado lo patrocine, sobre todo en la memoria audiovisual en Venezuela que es muy escasa. Tenemos un problema en nuestro país, que uno va a hacer un documental sobre un cantante venezolano que haya fallecido o una expresión cultural y no consigue casi material de archivo. Creo que es importantísimo resguardar lo que queda y seguir produciendo sobre nuestros personajes, nuestras manifestaciones culturales y procesos

identitarios en diferentes documentales y eso quede en un registro para generaciones futuras.

No es un capricho del gobierno de turno sino una obligación del Estado porque durante mucho tiempo no se atendió suficientemente. Últimamente desde el proceso bolivariano esta política particular en respaldo a la identidad cultural, a la memoria audiovisual y a la memoria histórica es bastante importante.

Evidentemente tiene que ser una propuesta acogida por los documentalistas y que nos sumemos a esta iniciativa porque queremos y no porque nos imponen una línea hasta ahora no ha sido el caso. Los cineastas ya tenemos una búsqueda sobre temas de identidad y cada cineasta aprovecha la oportunidad de que el Estado esté interesado en protegerla y promoverla y los recursos buscamos la manera de obtenerlos.

- ¿Cómo era en gobiernos anteriores el apoyo a los cineastas en comparación a los últimos años y sobre todo, con la creación de la Fundación Villa del Cine?

La relación del Estado con el cine siempre ha sido compleja. No se puede negar que el cine se inició en los años 70 y empezó con buen pie a finales de los 70 y principios de los 80 donde se producía cine apoyado por el Estado. Para ese momento, se encontraba FONCINE que luego se convirtió en CNAC.

Quizá anteriormente el Estado no tenía esa visión del cine como instrumento de cambio o catalizador y el documental en particular, siempre fue la cenicienta del cine. Se le da muchísima más importancia a la ficción y para documental era difícil conseguir recursos. En el año 1988, cuando yo hice “Carrao” prácticamente me dijeron: ¿Para qué usted quiere hacer una película en el llano?, pues para ese entonces todo estaba muy centralizado en Caracas y casi todos los documentales eran urbanos, con algunas excepciones. Además, había temor por el documental porque era bastante político y entonces claro, el Estado tenía

temor a un documental contestatario y por supuesto, el apoyo no era espléndido para no decirlo de otra manera.

También los cineastas hemos luchado a través de la ley de cine y las conquistas gremiales para convencer al Estado de que tomara conciencia y sea más participativo.

- Con la reforma de la Ley de Cine en el año 2005, ¿cree que todavía faltan elementos para seguir avanzando en la industria cinematográfica del país? Y en ese caso, ¿de volverse a reformar la ley para proteger más al cine venezolano?

Yo creo que la ley de cine como cualquier mecanismo legal tiene posibilidades de ser mejorado o modificado, pero creo que es un instrumento bastante válido. El problema de la ley es que en muchos ámbitos no se cumple. Por ejemplo: los exhibidores no cumplen con la ley en cuanto a la exhibición de cortometrajes ni documentales. Es muy difícil ir a un cine y ver un cortometraje antes del largometraje nacional, a menos que sea algo planeado entre el cineasta del corto y del largometraje o una cosa muy particular. Ese aspecto de la ley no se está cumpliendo.

También hay ciertas trampitas o ilegalidades que cometen las distribuidoras y exhibidoras para el cine nacional. Siempre buscan la manera de sacarnos de la cartelera cuando se trata de ficción o documental lo más pronto posible para meter sus películas *blockbuster* porque como me lo dijo una vez un exhibidor. Yo le estaba peleando que me había quitado 20 personas en un cine de la taquilla y yo tenía la taquilla correcta y la cifra correcta y esa persona me dijo: pero bueno que son 20 personas cuando nosotros con Batman o El Hombre Araña metemos 500 mil o un millón de espectadores. Y yo le conteste que para mí 20 espectadores son tan importantes como un millón porque yo no veo el hecho cinematográfico como una fábrica de chorizos o espaguetis, sino como un hecho cultural.

Yo creo que más de reformar la ley, se debe aplicar la misma, así como la severidad con que se aplique la ley a través de multas. En el caso de mi última película que es de ficción, nosotros logramos vender 140 mil espectadores a pesar de la lucha que tuvimos que sostener contra los exhibidores. Por ejemplo: íbamos al cine y los afiches que se ponen en la sala de cine, los que estaban en peor posición sin luz o neón eran los de las películas venezolanas. Eso no puede ser casualidad y eso debe ser penalizado.

Los distribuidores también deben tomar conciencia ir cambiando su manera de ver el cine, aunque es difícil que lo hagan porque el cine para ellos es un negocio y saben que el cine venezolano no le va a dar la misma ganancia que una película norteamericana. Por eso es importante que les caiga el peso de la ley con multas, sanciones o procedimientos administrativos porque allí si les va a doler a ellos. Es como pasa en toda Venezuela: la ley dice que usted debe andar con el cinturón de seguridad, pero cuánta gente no se lo coloca o la ley dice que la persona que venda con sobreprecio un producto debe ser sancionada, pero cuánta gente no vende con sobreprecio los productos.

La ley existe, pero no se aplica en su totalidad. Creo que es un problema cultural que poco a poco iremos superando.

- Desde los entes encargados de las políticas culturales del país, se ha venido hablando sobre el boleto único, ¿crees que es necesario y a quién beneficiaría?

El boleto único es necesario y los están promoviendo los compañeros del CNAC y la gente de fiscalización. Yo acabo de tener un problema grandísimo porque me deben todavía taquilla los exhibidores con Er relajo del loro. Con la cuestión de la diferencia del boleto de tercera edad y el boleto de los lunes se desaparecieron casi 40 mil bolívares fuertes de lo que arrojaba el CNAC en relación a los exhibidores. Creo que es una medida que va a ayudar a corregir esos defectos.

- ¿Crees que las distribuidoras y exhibidoras prefieren pasar películas extranjeras en vez de Nacionales?, ¿Por qué?

Claro, al menos que sea el Conde Jones o una película que ellos estén seguros de que se parezca a sus esquemas o su manera de narrar a las películas norteamericanas y que puedan garantizarle a ellos una taquilla importante. Si tu le llevas un proyecto como Brecha en el Silencio que tiene una temática fuerte, ellos no van a apostar nunca por la película venezolana sino por la película extranjera así sea una cosa que no deje nada al espectador o ningún tipo de disfrute estético. Ellos siempre van a apoyar una película tipo Batman, El Hombre Araña y los grandes *blockbuster* porque allí es donde está el negocio de ellos.

Además distribuir cine venezolano, para ellos, es una obligación y la cumplen porque no les queda otro remedio, pero si volviera los tiempos de que no había la ley y ellos pudieran exhibir las películas venezolanas que ellos quisieran, lo harían. A veces tu película es censura A y le colocan que es B. A veces tu película no está en cartelera de la página Web sobre todo en la semana que empieza a bajar la cantidad de espectadores y así la gente crea que la película no está. O te dan los peores cines de Caracas para los documentales y evidentemente allí no va a durar mucho. Entonces es una guerra muy fuerte que mantenemos los cineastas con los exhibidores y que desgraciadamente creo que seguirá hasta que logremos que el CNAC sea mucho más severo con ellos.

- Su película Er relajo del loro, su opera prima de ficción, trata sobre 50 años de la historia política y social de nuestro país, ¿por qué reflejar ello en el cine y de una manera particular, a través de un loro?

El loro porque es un agente externo, es un elemento no humano entonces nos permite ver la historia de Venezuela de los últimos 50, 60 o 70 años a través de un no humano que tiene otra comprensión del hecho histórico, social y cultural y ve las cosas con otros ojos, pero también es

un animal representativo de nuestra cultura y está en muchas casas de Venezuela. ¿Por qué un loro y no un perro? Porque tiene la capacidad de hablar y por tanto dialogar con los personajes de la película. Es un animal nuestro, no es universal sino tropical de Colombia, Brasil y Venezuela.

- Tenemos entendido que esta película es el primer film que combina animales reales y de animación tridimensional en el país, ¿fue un gran reto para todo el equipo que llevó a cabo la película?, ¿cómo fue el apoyo del CNAC en cuanto al financiamiento?, ¿qué hicieron para ser elegidos ante tantos proyectos cinematográficos?

Nosotros presentamos el guión y ganamos desarrollo de guión y luego ganamos producción. Con “Er relajo del loro”, el aporte del CNAC fue fundamental porque sin ese aporte no hubiésemos podido lograr hacer la película. Fue un aporte grande casi un 60 % del presupuesto, por ser opera prima, y fue la primera vez que se usaron animales reales y digitales. No fue fácil, no estoy 100 % contento con los resultados en algunas partes de la película sí y en otras, no.

Creo que uno de los aspectos que debemos mejorar es la animación en 3D y en general, entrenando a nuestra gente que quiera hacer animación o especializándose afuera, así como la obteniendo los insumos y equipos para la animación, y auspiciando la base industrial a través del CNAC a las compañías de animación. Creo que es uno de los puntos más débiles de nuestra industria que todavía tenemos que hacer afuera.

Me hubiese quedado mucho mejor si lo hacía en Argentina, pero yo aposté hacerlo todo en Venezuela y nada afuera como algunas otras películas.

- “Er relajo del loro” también superó la cantidad de espectadores que ustedes esperaban, ¿crees que el público venezolano está empezando a disfrutar el cine hecho en casa?, ¿qué significa eso para el cine venezolano en relación a la cantidad de películas estadounidenses que tienen un posicionamiento en el país y en el mundo?

El cine venezolano se ha ido posicionando y la gente lo está disfrutando cada vez más. Hay gente que me decía que es una película fresca, me gusta esa manera de narrar y es diferente. Ha habido otras propuestas como Una Mirada al mar, de la Villa del Cine. Y otras muchas que tienen otra manera de narrar, que no tratan la violencia social con el realismo social de toda la vida o el drama del barrio sino que van buscando otras maneras de narrar. Y el público se ha sentido atraído. No es la primera vez que pasa esto. En los años 80 cuando el primer boom del cine venezolano la gente iba al cine y eran grandes éxitos como el Pez que fuma, la Quema de Judas o Soy un delincuente y tantas otras.

Luego no sé qué pasó, pues empezó a decaer el interés del público. Quizá no estuvimos a la altura de las circunstancias a nivel de cine y bajaron la calidad de las productoras. Ahora vuelve a resurgir el cine y el interés del público creo por un grado de conciencia más fuerte que se ha crecentado por el proceso de cambio de los últimos 14 años y aquí, no quiere hacer demagogia, pero ha habido un gran logro que es el empoderamiento de la gente, la concientización de ser venezolano, de pertenecer a una nación y de estar orgulloso de ella; y dentro de ese empoderamiento que antes no existía porque fue borrado y contenido mediáticamente para que nos olvidáramos de nuestros figuras y pensáramos en el hombre araña únicamente, hoy la gente se siente dueña de su destino y su país.

Eso no quiere decir, que la gente sólo deba ver cine venezolano, es importante la pluralidad y que la gente no sólo vea cine gringo, cine venezolano y un esporádico cine europeo sino que abramos las pantallas. El universo cinematográfico no solamente es Hollywood y creo que eso es por lo que debemos luchar.

- A parte del rodaje de películas, también realizas talleres de cine documental, ¿por qué enseñar a nuevos realizadores?, ¿crees que el género documental es un medio que más allá de mostrar una realidad, puede ayudar a rescatar valores y a transformar una sociedad?

Es parte de la obligación que uno tiene con la juventud porque cuando uno tenía 18 o 20 años aquí no había escuela de Cine. Yo tuve la fortuna de asistir a una escuela de cine fuera de Venezuela y graduarme, pero cuando llegue aquí tenía un título bajo el brazo y no tenía experiencia. Me ayudaron otros cineastas, asistí a talleres, trabajé en películas como aprendiz, me compenetre con el movimiento cinematográfico del momento y con una trayectoria, lo logré. Pero es más una ley de vida: lo que me han dado, yo lo doy y para agradecer al Estado por la oportunidad que me ha dado de hacer películas y de ese modo contribuir con la formación de otros.

- En su opinión, ¿qué le hace falta al cine nacional?

Lo que le falta es nuevas ideas, nueva sangre en el cine, nuevas propuestas y que la gente pueda ver películas que no siempre sea la historia social en el barrio o de unos malandros, que mucha gente no quiere ver eso. Aunque respeto a los cineastas que lo hacen y que es válido porque siempre hay un público para ese cine, pero hay muchos que no. Lo que más nos hace falta es nuevas narrativas y nuevos géneros como ciencia ficción o terror, y no nos estanquemos a hacer la misma comedia clásica y abramos horizontes que nos permitan la internacionalización.

Carlos Malavé, Cineasta venezolano

- Coméntenos desde su experiencia personal y profesional cómo se sostuvo la industria cinematográfica en Venezuela antes de la creación de la Fundación Villa del Cine

Digamos que la Villa del Cine nace conjuntamente con una Ley de Cine que es creada por los gremios cinematográficos y aprobados por la Asamblea Nacional. Estas dos cosas confluyeron y se crea lo que es ahora lo que es el nuevo cine venezolano. Antes de eso, de la creación de la ley y la Villa del Cine, la producción prácticamente no existía. Aunque existía el CNAC no había los fondos necesarios para producir películas.

Esto originó que entre 1990-92 al año 2005 prácticamente no existiera producción cinematográfica en Venezuela.

- El Estado ha sido el gran aliado de la industria cinematográfica en el país, ¿cuál es su visión de esta situación?

Yo creo que el apoyo estatal hacia el cine a través de la Villa o a través de la aprobación de la ley es positivo. Yo no creo que tenga desventajas como tal, porque desde que se puso en práctica la ley de cine y se creó la Villa del Cine se empezó a producir películas, y películas que además han sido exitosas con el público y algunas de ellas han tenido suerte en festivales internacionales. Entonces yo hasta los momentos no he visto ningún tipo de saldo negativo en ese apoyo que ha dado el Estado al cine. Ciertamente hay que entender que existen dos visiones de país en este momento, y tengo que decirlo, pero es válido en todas partes del mundo. Y que la Villa del Cine apoye ciertas propuestas, pero para las otras propuestas está el Centro Nacional Autónomo de la Cinematografía.

- ¿Ha tenido apoyo por parte de la empresa privada a parte del Estado?

Yo he tenido la suerte de hacer películas de cualquier manera. He hecho películas con la Villa del Cine, he hecho películas con apoyo del CNAC y he hecho películas con fondos totalmente privados. Tengo que decir que quien menos apoya al cine es la empresa privada, porque el cine es un riesgo, porque no se cree en el producto venezolano, no se cree en el cine nacional, ni como retorno económico ni como calidad artística. Todavía hay cierto prurito por parte de los inversionistas entonces es muy difícil conseguir fondos a nivel privado. Pero cada vez se están abriendo más espacios. En mi caso yo he podido contar también con el apoyo de los distribuidores de plan CICA, Cinex, Cines Unidos, que me han apoyado en casi todas mis películas con grandes o pequeñas cantidades de dinero.

Entonces creo que lo importante para una cinematografía sana es que todos los sectores confluyan. La parte estatal, porque el cine es cultura y la cultura es obligación del Estado promoverla. Entonces, la parte estatal y la parte privada tienen que unirse para poder crear un mejor cine.

- Con respecto a la ley de cine, ¿cree que hay algún elemento que se pueda mejorar a nivel jurídico?

La ley de cine que se introdujo en el 2005, aunque tiene muchas ventajas, hay cosas que quedaron por fuera. Ciertos porcentajes que ciertamente no eran los propicios porque no benefician al productor, sino más al exhibidor, pero igual se beneficia a la película como tal porque existe lo que se llama la Semana Cine que es que cada película tiene que estar obligatoriamente por lo menos dos semanas en cada sala de cine y si cumple un promedio establecido por esta ley de cine, la película continúa, son cosas positivas de la ley. Pero cómo le cancelan esa taquilla al productor es una de las cosas que quedaron pendientes, además de ciertos artículos donde se promueve, se estimula la inversión privada.

Hay un reglamento, la ley de cine se puso en marcha sin reglamento. Ahora se creó el reglamento y desde el año pasado está en la Asamblea Nacional pero, lamentablemente, con los momentos políticos que vivimos eso no es prioridad para ser aprobada. Después que se apruebe este reglamento seguramente vendrá una corrección de la ley de cine.

- ¿Qué opinión le merece la actuación de los organismos públicos relacionados con la industria, especialmente la Fundación Villa del Cine en la actualidad?, ¿piensa que cumplen a cabalidad sus funciones como productora del Estado venezolano?

En mi caso particular yo tengo que decir que me ha ido muy bien trabajando con la Villa del Cine. No solamente porque dirigí una película para ellos, sino porque me contratan como director y me pagan por mi

trabajo. Qué más quisiera cualquier director que lo contrataran para hacer una película. Pero yo coproduje películas con ellos como último cuerpo y a mí me resultó perfecto, no hubo demoras, pero hay que entender que se están haciendo muchas películas y la Villa del Cine se ha convertido en un pilar fundamental en el apoyo a esas películas, sean financiadas por el CNAC o sean financiadas de manera privada la gente, o los cineastas siempre buscan apoyo en La Villa del Cine en cualquier medida.

Entonces yo creo que la Villa del Cine es una gran idea que hay que seguir impulsando, yo creo que todos los cineastas de este país tienen que colaborar para que crezca y para que sea más efectiva. Pero hasta ahora para mí el saldo de la Villa del Cine es positivo.

- ¿Qué piensa del desempeño de las compañías distribuidoras y exhibidoras nacionales en el marco de las políticas nacionales en apoyo al cine nacional?

Las compañías distribuidoras y exhibidoras son aliados, son aliados de aquellas películas que sí le van a retornar algún dinero. Entendamos que son compañías privadas, que son un negocio y que viven de ese negocio y por supuesto su misión y su visión es ganar. Uno tiene que entender eso como parte integral de lo que es el cine. El cine no es solamente hacer películas. Es distribuirlas, promocionarlas. Hay una gran cantidad de gente alrededor del cine.

En Venezuela aún hay gente que cree que el cine es el hecho de hacer la película. Entonces entendiendo que la meta de estos distribuidores es ganar dinero, cuando tú les presentas un proyecto que quizás pueda cumplir con esas expectativas, ellos se ven totalmente abiertos. Pero sí creo que debieran tener un mejor trato con aquellas películas que son más de autor, películas artísticas. Que deberían darle un mejor trato a nivel de exhibición y promoción, porque es otro cine necesario en Venezuela. O sea, el cine hay que entenderlo, no solamente el cine de las taquillas, de las cotufas, sino también el cine que lleva y coloca al país en los grandes festivales. Entonces creo que el cine

venezolano se merece que los distribuidores trabajen en pro de ese tipo de películas.

- ¿Cómo surgió el proyecto de “La Pura Mentira”? Tenemos entendido que estuvo producida por la Fundación Villa del Cine. En su experiencia, ¿cuál es la diferencia entre filmar una película con y sin el apoyo de la Villa del Cine?

El proyecto nace de ellos. Ellos me llaman y me ofrecen dos guiones para dirigir. Me dicen que tienen dos opciones de películas para ver cuál me gusta. Fíjate, en ese caso me tomaron en consideración porque no me dijeron -Ésta es la película-, sino que me dieron dos proyectos. Uno era *Cheila, una casa pa'maíta* y el otro era *La Pura Mentira*. Por mi estilo de ser, por mi búsqueda, yo escogí *La Pura Mentira*, y a partir de ahí se comenzó a trabajar con este guión que era de un argentino, José Montero, un dramaturgo y guionista, empezamos a trabajar con Henry Herrera en la venezolanización del guión, la adaptación del guión, y fue un proceso bastante tranquilo.

Después la película entró en pre-producción y yo creo que aunque la película tardó en salir al aire, fue una película que se hizo de manera tranquila y muy rápida. Se comenzó la pre-producción y en ocho semanas se terminó la filmación sin contratiempos, trabajando todos en pro del proyecto. Con mis otras producciones, yo me he acercado con proyectos y ellos simplemente leen la película y si les parece que hay que apoyar la película lo han hecho, y sin ningún tipo de problema.

- ¿Qué piensa del éxito que han experimentado las obras nacionales en estos últimos años?

El éxito te lleva a hacerte ciertas preguntas como director. Hay una matriz de opinión que dice que el cine venezolano no gusta. Mira, es mentira. Esto está comprobado desde hace mucho tiempo cuando las películas venezolanas eran transmitidas por canales de televisión y competían contra el Miss Venezuela y le ganaban o prácticamente se ponían en rating nivelado con el Miss Venezuela. ¿Qué te dice esto? Que

el programa de mayor rating que es el Miss Venezuela su única competencia era el cine venezolano. Entonces el mito se cae.

Pero lamentablemente esa matriz de opinión que se crea por periodistas o por personas que han visto una o dos películas venezolanas, que dicen que el cine venezolano es lo mismo, que el cine venezolano es malo, lamentablemente tal vez fueron a una sala de cine y entraron a una película mala, porque en el cine nacional como en toda la cinematografía del mundo, existen películas excelentes, películas medianas y películas malas. Pero yo creo que este éxito que estamos teniendo se debe a dos cosas: una, porque los directores están buscando otros temas, otras maneras de contar las películas, tanto los más veteranos como los más jóvenes. Evidentemente, esta sangre joven que está inyectándose en el cine le está poniendo ganas y el público está agradeciendo. Pero yo creo que el cine venezolano siempre ha sido exitoso.

Cuando ha habido cine venezolano en las pantallas, si tú ves las estadísticas, te das cuenta que ha sido exitoso a través de los tiempos. Quiero decir, que cuando yo estrené mi ópera prima *Por un Polvo*, en el año 2007, nadie habla del 2007. Todo el mundo habla del año 2008, 2010 creo. Pero la gente se olvida que en el año 2007 *Cyrano Fernández* protagonizada por Edgar Ramírez hizo 250.000 espectadores y *Por un Polvo* hizo 180.000 espectadores.

Y hubo otra cantidad de estrenos que hicieron 40.0000, 50.000 espectadores, que está muy bien porque lo que al público le hacen creer a la gente es que el cine norteamericano o el cine de afuera es más exitoso que el de nosotros, y es mentira; porque lo único más exitoso, que es el deber ser, son películas como *Harry Potter* , como *Transformers*, como este tipo de películas que logran obtener 700, 800, un millón de espectadores que están hechas para eso, que cuestan una gran cantidad de dinero. Pero el promedio de las películas norteamericanas exhibidas en este país hacen entre 70.000 y 150.000 espectadores el promedio.

Entonces casi todas las películas venezolanas, por ejemplo, el año pasado, de las trece películas que se estrenaron, nueve películas superaron los 100.000 espectadores. Entonces uno se da cuenta que toda esta matriz de opinión se cae. Lamentablemente los medios de comunicación no se han dado a la tarea de informarle esto al público, para que esa gente que todavía se niega a ver cine venezolano se entere y acuda a la sala. Gracias a Dios, tenemos un público cautivo, que es ese millón y medio, dos millones que el año 2012 con el éxito de *Azul y no tan Rosa* llegó casi a los dos millones de espectadores. O sea, es una de las tasas más altas de Latinoamérica. Entonces tenemos ese público cautivo, y eso no creo que baje. Lo importante es sumarle y que los medios y que la gente sumen espectadores al cine nacional.

- ¿Qué le falta a Venezuela para llegar a ser un ejemplo a seguir en Latinoamérica en cuanto al área cinematográfica?

Lo que le falta, y siempre lo he dicho, es que nuestro cine sea más internacional. O sea, cuando digo más internacional no digo que nuestro cine se venda en la taquilla internacional. Es imposible que una película latinoamericana, ni siquiera europea compita con cine norteamericano por la distribución que tienen ellos. Hasta ahora se ha visto que muy pocas películas exitosas, taquilleras latinoamericanas o europeas sean exhibidas en otros países. Las puedes contar con los dedos de la mano. Entonces, ¿Cómo internacionalizamos el cine venezolano? No es a través de la taquilla, no es a través de la manera común que lo hacen el cine norteamericano. Es a través de los festivales. Es haciendo obras que de repente, sean más universales.

Estamos creciendo en las temáticas, es verdad, pero estas temáticas se tienen que ir haciendo más universales. El tratamiento del guión, del lenguaje, tiene que ser un poco más universal, para que sean entendidas en otros países y nuestras películas puedan ser exhibidas en festivales como Venecia, como Berlín, como Cannes, o que alguna película pudiera ser nominada si quiera al premio Oscar. Aunque para mí

es el premio más publicitado pero el menos importante. Y eso, más allá de ser un cine más universal, también viene dado por las políticas. Por estas políticas del Estado que tienen que trabajarlas. Evidentemente, tú no vas a trabajar la política si no tienes la materia prima. Tú como ente, como el CNAC por ejemplo, que rige lo que es el cine en Venezuela, si no tiene la materia prima que es una película universal para impulsar, evidentemente, no lo van a poder hacer. Entonces es parte y parte.

El cineasta tiene que hacer películas un poco más universales, ni siquiera de calidad, porque yo creo que hay películas colombianas, argentinas, que de repente son de muy bajo presupuesto y que tienen una calidad mediana pero sus temas son impactantes para el resto del mundo. Entonces a eso me refiero y ahí es donde actúa la política estatal para que esas películas se exhiban y puedan llegar a grandes festivales.

- ¿Qué mensaje le puede transmitir a los jóvenes que les gustaría hacer cine y quizá algunos crean que es inalcanzable?

Yo creo que para hacer cine bastan las ganas. Hoy en día bastan las ganas porque la tecnología te permite filmar una película con una cámara fotográfica y después esta película, que aquí en Venezuela se creía que faltaban 20 años, ya estamos a la vuelta. El año que viene prácticamente todas las salas serán digitales. Ya ni siquiera hay que pasar por aquel proceso de 35mm, sino que tú vas a poder editar tu película en tu computadora como se hace actualmente, y entonces pasará por un pequeño proceso digital y será exhibida en HD, en el formato que la sala lo tenga. Entonces las ganas, pero las ganas deben venir acompañadas del estudio, del saber lo que estamos haciendo.

Quiero decir, hacer una película no es fácil, te lo digo yo que tengo varias encima, y cada vez que voy a hacer una película me encuentro con problemas diferentes. Pero la experiencia que tengo de haber dirigido ya seis películas, en la séptima, la octava voy ya nivelando y saltando aquellos problemas o inconvenientes que puedan suceder en un rodaje. Entonces, yo le digo a los jóvenes, que tienen que estudiar, que tienen

que prepararse, que tienen que practicar. ¿Qué quiere decir practicar? Bueno, que tienen que hacer muchos cortometrajes, muchos. Tenemos que hacer muchos videoclips, muchos. Tenemos que hacer muchos proyectos audiovisuales para poder dominar el lenguaje cinematográfico.

Una de las fallas que tenía el cine venezolano era que siempre fue muy caro. Sigue siendo caro, pero ahorita es mucho más fácil. El cine siempre fue muy caro y los cineastas no tenían, cineastas como Luis Alberto Lamata, Román Chalbaud, César Bolívar, yo mismo, que soy más joven que ellos pero no pertenezco a esta nueva generación de muchachos veinteañeros. Nosotros no teníamos las herramientas para hacer películas, que era gastar un dineral comprando una película 35mm, la cámara. Era muy difícil. Después revelarlo, hacer la copia de trabajo. O sea, era demasiado difícil, y nuestras prácticas se limitaban, o a dirigir novelas, en el caso de Luis Alberto Lamata o Román Chalbaud, o hacías novelas o hacías comerciales.

Entonces, el lenguaje de las novelas, el lenguaje de los comerciales, no es igual al lenguaje cinematográfico. Te ayuda a tener dominio de la cámara, te ayuda a tener dominio del actor o de una situación, de una puesta en escena, pero no son lenguajes iguales. Nuestro cine llegó un momento en que muchas películas parecían telenovelas. No es que era culpa de ese director, es que ese director tenía mil horas de telenovela atrás porque era la única manera que él tenía de ganarse la vida.

Hoy en día los jóvenes no tienen excusas, porque puedes tener una cámara fotográfica que la pueden comprar entre tres amigos en 10.000 o 6.000 Bs.F, una cámara que además puedes hacer una película y llevarla al cine y puedes practicar el lenguaje cinematográfico. Pero es eso, yo creo que antes de hacer un largometraje, no digo que esperen a los 50, pero para llegar a entender el lenguaje cinematográfico tenemos que practicar como directores y evidentemente, estudiar y formarse para saber que el cine es más allá que hacer una película. El cine involucra toda una industria, y además, como persona tú tienes que estar preparado para

enfrentar un equipo de 20, 30, 50 personas, que te van a hacer 50.000 preguntas a la vez.

Roque Valero, actor venezolano

- Ud. personifica a Bolívar en “El hombre de las dificultades”, ¿qué satisfacción le trae estar involucrado en un film que tiene como protagonista a un personaje tan importante para nuestra historia y la región latinoamericana?, ¿cómo fue la experiencia de trabajar en una coproducción entre Cuba, España y Venezuela?

Interpretar a Bolívar, en lo personal, fue muy importante porque fue uno de los personajes históricos más emblemáticos de Latinoamérica y en la historia universal.

Para poder entrar estuve en un casting con cuatro actores más, y luego de par de meses con la Villa del Cine, y Luis Alberto Lamata, fue el director y guionista con José Antonio Valera y su hermano. Tuve la suerte de interpretar al personaje, no solamente hacer Bolívar es difícil, sino un Bolívar que nadie conoce, es más difícil aún. Porque es una película que se llama El hombre de las dificultades, como el mismo se autollamaba, en esta época que está ambientada la película (1816-1818) cuando él estaba desterrado de Venezuela por las tropas de Boves y se tuvo que ir a Jamaica, donde buscó dinero para reconquistar Venezuela.

En esta película vas a ver a un Bolívar destruido, ya había terminado de escribir la Carta de Jamaica. La película empieza con un intento de suicidio de Simón Bolívar, en una pensión donde lo están botando porque no tenía donde vivir. Entonces este es un Bolívar que no está montado en un caballo blanco, que su espada la tiene que empeñar para poder comer tanto sus edecanes como él. Luego va a Haití y se reúne con el Presidente Petión, que decidió apoyarlo con armamento con la condición de abolir la esclavitud en Venezuela.

Es un Bolívar que está debajo de la estatua, un Bolívar humano, que sufre y llora, que soñaba, mujeriego, entre otras cosas. Lo que más me gusta de la película es que puede nacer un nuevo Bolívar, porque la

imagen del Bolívar que tenía antes de la película era inalcanzable y que nadie podía ser como él. Ahora cualquier niño de cualquier parroquia venezolana puede llegar a decir, va a poder soñar e idealizarse, viéndose en el espejo y diciendo: yo también puede llegar a ser un Simón Bolívar.

Por otra parte, trabajar con Cuba y España fue genial. Estuve viviendo en Cuba casi tres meses y ellos tienen una cinematografía muy extensa, y una manera de hacer cine bárbara. Tienen una industria allí, quizá no muy conocida como la hollywoodense que es más comercial, pero si tiene un equipo preparado en producción que beneficia a la película. Lo único que no fue grabado allá fue la batalla naval, que se hizo en Puerto Cabello, gracias a la armada venezolana que nos permitió grabar en el buque escuela y estuvimos filmando hasta el 31 de diciembre del año pasado (2012). La coproducción fue genial, estuvimos muy bien acompañados y estamos contentos con el resultado de la película.

- ¿Qué opinión le merece la actuación de los organismos públicos relacionados con la industria cinematográfica, especialmente la Fundación Villa del Cine en la actualidad?

Por supuesto que sí, nosotros somos afortunados de tener a una Villa del Cine, al CNAC y un gobierno que se preocupa por la producción cinematográfica del país. Las grandes naciones le prestan mucha atención al cine porque es algo que se queda de por vida, es más importante hasta que un libro porque es algo que cualquiera va a poder tener acceso. A quien no le guste la lectura, ve la película y aprende de historia por ejemplo. Por tanto, tú puedes conocer la historia de un país a través de la filmografía y eso ha intentado hacer José Antonio Valera en la Fundación Villa del Cine, el CNAC y el Ministerio de Cultura para mostrar a nuestro país y nuestro modo de pensar.

Y lo más hermoso que ha tenido el cine venezolano en los últimos tiempos es que no solamente este año se estrenaran 30 películas, sino que además hay inclusión dentro de ellas. No se juega el rol político, no se necesita saber cuál es tu posición política para poder participar en una

película de la Villa del Cine o el CNAC; siempre ha prevalecido el talento de la persona.

Todos están enfocados en que tenemos que tener una producción cinematográfica importante. Y lo más hermoso que ha tenido el cine venezolano en los últimos tiempos es que no solamente este año se estrenaran 30 películas, sino que además hay inclusión dentro de ellas. No se juega el rol político, no se necesita saber cuál es tu posición política para poder participar en una película de la Villa del Cine o el CNAC; siempre ha prevalecido el talento de la persona.

- ¿Qué piensa del éxito que han experimentado las obras nacionales en estos últimos años?

Fabuloso. El público venezolano está aceptando su cinematográfica, su filmografía. La reconoce como un producto óptimo, un producto de calidad que compite con las películas extranjeras. Como te respondí en la anterior pregunta, no porque apoye al cine nacional sino porque son buenas.

- Habiendo trabajado tantos años en los medios comerciales, donde poco se promueven los valores autóctonos y la memoria histórica, ¿cómo se siente trabajar con La Villa en un proyecto que mantiene esta labor desde su creación?, ¿cuál es la diferencia más tangible entre trabajar en proyecto privado y uno con el Estado?

En este caso porque es un proyecto de corte histórico, pero la Villa no solamente se caracteriza por hacer películas históricas. Ha hecho películas para entretener, pues al fin y al cabo el cine no puede ser un ladrillo donde tú vas a aprender, sino que tiene que ser algo donde tú vas a divertirte; y si además de eso puedes aprender algo entonces la película estuvo más que bien.

La diferencia que puede existir entre la empresa privada y una empresa como la Villa del Cine que es pública, es que quizá los últimos le prestan más atención a las cosas hechas en Venezuela, es decir, lo autóctono o la historia local. Y quizás para la empresa privada lo más

importante es comercializar el producto hacia fuera y no hacia dentro. Por ejemplo: si tú tienes un chamo que lo vas tratando bien durante toda su infancia hasta la adolescencia y se va de la casa a estudiar afuera, tienes un niño súper educado y va a representar bien a su familia donde esté. Eso es lo que pasó ahora con las películas venezolanas.

- ¿Qué le falta a Venezuela para llegar a ser un modelo en cuanto a industria cinematográfica en Latinoamérica?

Yo creo que debemos ir paso por paso. No tenemos que tratar de apresurarnos. Yo creo que es un paso importante el que se está dando y este año, al estrenarse 30 películas a nivel nacional es un paso súper importante. Debemos aspirar paso por paso, un paso que debe ser apoyado y manifestado. Que el pueblo entero sepa lo que está pasando con la cinematografía venezolana y cuando vean tres o cuatro películas venezolanas no crean que es una cosa que llegó por casualidad sino que hay una cantidad de gente detrás de ello, trabajando en función de que no sólo haya 7 películas extranjeras sino también 4 películas venezolanas.

- Un mensaje a los jóvenes que deseen hacer cine y no se han atrevido todavía, o que quizá no saben que existe la oportunidad en la Fundación Villa del Cine

Tienen que ir. Allí hay un departamento que se encarga de leer guiones para cortometrajes y para largometrajes. No importa el nombre que tenga el muchacho; si estudio en Cuba, Estados Unidos, Argentina o Venezuela. Si el guión es bueno y el muchacho (a) tiene talento va a ser aprobado y le darán una partida para que pueda filmar su cortometraje.

La Villa del Cine es sumamente democrática y lo que profesan es la inclusión. No te preguntan cuál es tu tendencia política, te preguntan es qué le ofrecerás a la Villa. Van a leer tu guión. Compites con una cantidad de personas más que están esperando la oportunidad de filmar. Así que no tienen por qué amilanarse si haya estudiado o no en un sitio importante. Si tiene las capacidades para poder filmar una película, va a ser aprobado.

Albi de Abreu, actor y director venezolano

- Cuéntanos un poco sobre tu experiencia como actor y director trabajando conjuntamente con algunas instituciones de la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales como el CNAC

Mi experiencia como actor y director con el CNAC ha sido maravillosa. Realmente el CNAC, si se tienen todos los requisitos que ellos demandan y se sigue los lineamientos que hay que llenar no hay ningún tipo de inconveniente. Más bien es una institución que colabora con el cineasta, hasta ahora no he sabido de casos, donde se trate de controlar el contenido más bien han sido muy bien ecuanímenes con ello. Son bastante eficientes y rápidos, te hablo de mi experiencia.

A mí me ha pasado muchas veces que he entregado proyectos al CNAC y me lo han devuelto como cualquier otro cineasta y no lo discutí porque lo que pedían que se corrigiera eran puntos validos y uno como cineasta le toca acatar y hacer los cambios para hacer un proyecto de mejor calidad.

- Usted ha trabajado en la película Miranda Regresa, ¿cómo fue esa experiencia y cómo llegaste a ella?

Llegue a esa película por Luis Alberto Lamata, me hicieron audiciones y fue mi segunda película que hice en el país. Fue una experiencia accidentada, pues yo ya había sido seleccionado para uno de los protagonistas en Puras Joyitas y cuando empecé Miranda Regresa, en teoría no iba a chocar las fechas pero un atraso bastante importante y tuve que decidir, y escogí Puras Joyitas porque venía cumpliendo con su agenda.

- ¿Cuáles son las principales dificultades que Ud. como joven realizador ha observado en su experiencia al abrirse paso en la industria cinematográfica actual?

La única dificultad que se puede presentar es que tu trates de no cumplir con lo que se te pide. Si tienes una buena historia que contar, el

financiamiento va a salir. Tuve una experiencia incomoda por un asunto burocrático. Mi primer cortometraje, Música del cielo, se hizo con dinero de mi bolsillo y ayuda de mis amigos, pero cuando fuimos a pasarlo a 35 mm y tratarlo de exhibir. El CNAC me prestó toda su ayuda, pero hubo un cambio en la Presidencia y el proyecto se paró por un año. Luego que todo se resolvió, el CNAC me dio el apoyo con la transferencia en 35 mm, las copias en DVD, afiches y a promocionarlo en festivales, que todavía se está haciendo.

- ¿Qué importancia tiene la participación en los festivales nacionales e internacionales para el éxito de un producto audiovisual?

Las películas nacionales van a tener la importancia que ellas se merezcan. Si es una película hecha a los golpes y un guión bastante pobre, no tendrá éxito. La muestra es bastante clara con películas como Hermano, La Hora Cero y Brecha en el Silencio, son propuestas inteligentes y que tienen lugar en los festivales.

- Ud. ha mencionado en entrevistas anteriores que el cine venezolano debe integrar el estilo comercial, pero el patrimonio histórico de la nación es una temática recurrente en las producciones que gozan del apoyo de la plataforma en general, lo ve Ud. como un acierto dentro de las políticas del Estado o un fallo para la industria.

En mi parecer todas las que sean de autor o comerciales, deben estar bien hechas si tienen un buen guión.

- ¿Qué le falta a Venezuela para llegar a ser un modelo de la industria cinematográfica en Latinoamérica?

Yo siempre voy a decir que el cine nacional, en 10 a 15 años, le sigue faltando el guión sólido. Cada vez está mejor, cerrando brechas, pero siento que el guión es rey. En la medida que nosotros sigamos trabajando en los guiones el cine nacional va a ir para adelante. Si ahora le sumas que Venezuela tiene de todo, cámaras, la Plataforma, las salas digitales, ¿por qué no hacer un buen cine nacional?

- Un mensaje para los jóvenes que piensan en adentrarse en el mundo cinematográfico pero sienten que es difícil entrar en la industria y tener éxito.

La gente joven que quiera hacer cine, lo único que les digo es que escriban una buena historia y busquen hacerla. Hay una ventaja en este país, que es que cuando tienes una buena historia, siempre va haber gente que querrá formar parte de ese proyecto, así no tengas dinero. Será más difícil, pero es realizable juntando amigos o el apoyo del CNAC, que cada tres meses hacen una convocatoria y con la Villa del Cine desconozco el proceso.

Roberto Hernández Montoya, Presidente del CELARG

- Usted fue Secretario del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). Con su experiencia en el tema, ¿cómo se puede definir a la cultura?, ¿cómo era concebida la cultura cuando existía el CONAC y ahora cómo se asume?

La cultura ha sido uno de los conceptos más difíciles de definir porque hay un problema allí que la definición de cultura forma parte de la misma, es decir, el definidor forma parte de la cosa definida. Pero ha habido una definición que dio Edgar Moran que dice que la cultura es la infratextura generativa de toda sociedad, es decir, es una textura o un tejido que está por debajo (infratextura) y que es dinámica, en constante movimiento y evolución.

Hay otra definición de un brasilero, que decía que la cultura es un largo diálogo entre seres humanos. La definición de cultura que propuso el Presidente Chávez que es una operación funcional u operativa que es lo que fuimos, lo que somos y lo que queremos ser. El primero porque tenemos que saber de dónde vinimos; el segundo, para saber lo que somos producto de esa tradición antigua; y el tercero, lo que decidimos ahora, soberanamente, ser como pueblo.

- Como Presidente del CELARG, ¿cuál es la importancia de fomentar los valores autóctonos y el rescate de la memoria

histórica de una nación a través del arte? Además, el CELARG ¿cómo apoya al cine nacional?

Porque es importante saber de dónde salimos. Un pueblo que no sabe de dónde salió siente que el mundo empezó ayer como hay personas que les molesta las tradiciones en fin la cultura tradicional. El Celarg tiene dos salas de cine, una de la Cinemateca que es la sala 2 y la sala de cine digital, pero a veces también servimos de locación para películas y hacemos talleres de guión de cine dados por guionistas reputados del país. Hacer un guión no es cualquier cosa, no es como cualquier trabajo. Es un trabajo serio, un oficio que hay que aprenderlo.

- Para usted, ¿cuál es la importancia de los medios audiovisuales, en este caso el cine, para la formación del público ante la amenaza de una sola visión de mundo que se transmite en las películas estadounidenses que abarcan casi el 90 % de las pantallas de cine en el mundo?

En Venezuela el porcentaje de cine estadounidense es mayor al 90 % casi es el 96 %, pero sea como sea, hay un predominio muy fuerte del cine estadounidense en el mundo entero. Ellos tienen una fuerte producción cinematográfica, han hecho películas de una altísima calidad. Lamentablemente en los últimos tiempos, esa calidad ha decrecido bastante. Se ha deteriorado mucho. Se han ido más bien por el lado de los efectos especiales y las producciones de gran escala lo que ellos llaman las superproducciones.

Es muy importante que cada país o cultura vaya produciendo su propio cine, que era una cosa que aquí pasaba mucho. Hace 30, 40 o 50 años, aquí en Caracas había cine italiano, cine francés, cine español o latinoamericano y en la televisión se veía todo eso. Pero de pronto las grandes distribuidoras de cine empezaron a traer nada más películas de Estados Unidos.

- La lógica de la industria cultural ha llevado a la tendencia de un público universal que implica la estandarización, y la

homogeneización, ¿qué significa esto y cómo se puede plasmar esto en la realidad?

Hay un problema como ustedes señalan de una estandarización y homogeneización de la cultura en el mundo y es un fenómeno que tiene una doble operación porque con Internet se produce una homogeneización, pero también se produce la posibilidad de la expresión de culturas muy diversas. En estos momentos es una película que está en movimiento y que no sabemos si la foto nos va a salir movida porque están pasando muchas cosas en internet. La posibilidad de ver cine, cultura, de leer periódico en cualquier parte del mundo, pero la tendencia es que el imperialismo decidió acabar con la cultura, pues implica un mínimo de autonomía. Lo que ha habido es una especie de deslave por eso se habla de la diversidad cultural asociándola a la biodiversidad.

Cuando hay un deslave en un bosque, la lluvia se lleva la capa vegetal y se vuelve un desierto. Y la cultura le pasa algo parecido. Cuando hay un deslave cultural se lleva por delante todo. Y lo peor que en una época el fascismo, lo que hacía era destruir la cultura totalmente como quemar libros. Ahora no, sencillamente insensibilizan a la gente para cualquier cosa y por eso, a la gente puede parecerle muy bien poner en Machu Picchu un parque temático de Walt Disney. No tengo nada en contra de él, sólo que si estoy en contra de que sea sólo Disney.

- Dicho esto, ¿por qué el cine puede ser visto como una herramienta comunicacional fundamental para difundir ideologías?

Todo el cine es ideológico, así como todo lo del ser humano es ideológico. La manera de vestirse, de sentarse, de comer, de agarrar los cubiertos, todo es ideológico. Y por supuesto el cine es un vehículo formidable porque el cine tiene la virtud que no tiene el libro. El libro te hace pensar, te pone a reposar y a meditar. El cine no te da tiempo, te arrastra emocionalmente, la imagen es un poderosa, el sonido, la música y todo lo que compone el cine.

- La dinámica de la industria cultural extranjera hace que las actividades de producción, almacenamiento y difusión tengan como objeto primordial la rentabilidad económica. En ese contexto, ¿no se estaría reproduciendo y confirmando formas de vida dominantes?

Sí, hay un problema de plusvalía. Lo que llamaba Ludovico Silva, la plusvalía ideológica, un libro que yo recomiendo mucho, el expone una serie de tesis que llevan al marxismo un paso más allá donde lo dejó Marx. Él habla allí, así como producimos plusvalía cuando trabajamos que le ponemos valor agregado a algo, y ese algo vale más producto de lo que uno trabajo sobre una tabla que la convirtió en mesa, igualmente pasa con la ideología que uno mismo produce ideología que puede estar en contra de los intereses de uno. No hay peor esclavo que considera que está bien ser esclavo. Por ejemplo por mucho tiempo las mujeres practicaron el machismo y no les conviene, pero eso forma parte de la plusvalía ideológica que estoy diciendo.

- A nivel internacional se han llevado a cabo alianzas estratégicas, acuerdos y fusiones entre empresas, sobre todo estadounidenses y europeas, para cada vez más controlar los medios masivos y que los demás países consuman su información, entretenimiento y tecnología, ¿esto no pone en peligro la pluralidad de culturas y por tanto, no se estaría difundiendo una sola visión de mundo?

Sí, hay un deslave cultural que se está produciendo en el mundo, pero digamos América Latina que es el sector que nos interesa más. Se está produciendo una pérdida de soberanía de su editorial. En una época las editoriales de América Latina eran muy poderosas y tenían autonomía, es decir, producían lo que ellos les parecía. Ahora no, ahora estamos en manos de dos grandes conglomerados de editoriales que son Santillana y Planeta o el mundo Prisa que están vinculados unos con otros, que terminan haciendo que leamos lo que ellos quieren que leamos. Una calidad tan baja, que es lo mismo que pasa con el cine; sólo vemos lo que quieren que veamos y por ende, no sabes lo que pasa en Colombia que la tenemos aquí al lado, ni en Puerto Rico o Chile.

- Muchos países latinoamericanos han implementado leyes que protejan su cine ante el extranjero, ¿cree que es necesario y por qué?

En Francia hubo una política que ellos llamaron la excepción cultural y salvaron su cine porque pusieron al cine fuera de lo que es el mercado de la cultura. Entonces el cine francés se ha mantenido. En cambio, el cine italiano lo acabaron. Berlusconi lo convirtió en una cosa ahí sin valor estético y sólo comercial. Y fue una gran catástrofe porque el cine italiano fue uno de los grandes en la historia del cine en el mundo.

Yo creo que nosotros en América Latina, así como se está haciendo el esfuerzo de Mercosur, Unasur, el CELAC o la ALBA debemos hacer un esfuerzo con nuestra industria cultural tanto editorial, cinematográfica como en la televisión. Debemos recuperar nuestra autonomía cultural.

- Para Ignacio Ramonet, la industria cultural reduce a los seres humanos al estado de masas y no se les ve como individuos capaces de discernir y decidir libremente y que a su vez, se confirma la idea de que los hombres viven una fantasía que los lleva a olvidar su realidad y trágico mundo en el que viven, ¿cree que sea así?

Es cierto, perdemos nuestra autonomía. En Venezuela terminamos comiendo perros calientes en las esquinas, hamburguesas o cualquier otra cosa y nuestras comidas tradicionales provenientes de una culinaria extremada rica se van perdiendo.

- Para nadie es un secreto que las películas de Hollywood son vistas en gran parte de los países del mundo por su cantidad de producción, de difusión y distribución a nivel internacional, lo que hace difícil competir con esta industria cinematográfica, sobre todo en Latinoamérica, ¿cómo se puede contrarrestar esto?

En Cuba decían que ellos habían nacionalizado las salas de cine, pero no las pantallas porque seguían viendo películas gringas y siguen todavía. Y el problema que uno tiene con los niños pequeños es ¿a dónde lo llevo a ver una película?, ¿qué película voy a ver que no sean las mismas de siempre? Hay unas que no son malas, pero uno de los

problemas que tenemos nosotros es ¿cómo competir con ese monstruo cinematográfico que es Hollywood? Es muy difícil, tenemos que hacer un esfuerzo muy grande, pues Hollywood produce películas como chorizos.

Todos los días llega una avalancha de películas que invaden las pantallas y nos ponen a ver a todos lo mismo. Lo mismo pasa con la televisión y es peor todavía, porque se le mete a uno en la casa. El cine no porque uno tiene que ir a verlo; sin embargo, cada día la gente tiende más a verlo en su casa porque en Venezuela las salas de cine son muy malas, lo ponen a uno a hacer unas colas y ni para sentarse a comer la comida que venden allí se puede.

- Podríamos decir entonces que la Villa del Cine, productora del Estado venezolano, ¿es una respuesta a la homogeneización de la industria cultural, así como una alternativa para la preservación de los valores autóctonos cuando se hacen películas de corte histórico?

Exactamente, la Villa del Cine es una respuesta a esa homogeneización. Me contenta mucho ver que los jóvenes de ahora son mucho mejores que los pioneros, que eran buenos, pero ahora los actuales tienen un dominio técnico extraordinario porque ahora tienen unos recursos que antes no existían. Ahora cualquiera con un teléfono inteligente puede hacer una película y de alta calidad. Lo único que no te trae la cámara es el talento para hacer películas, esa parte la tiene que poner el usuario.

Yo siempre le decía a los estudiantes de la Escuela de Arte de la UCV, que uno podía enseñarlos hacer un guión, vestuario, locaciones, un casting, pero lo que no puede enseñarte es ser “El ciudadano Kane”, eso lo tienes que hacer tú.

Yo creo ciertamente que la Villa del Cine y las políticas del gobierno en materia cinematográfica e incluso unas producciones privadas que están surgiendo, son de una gran calidad. Creo que es una cosa esperanzadora respecto a todo el panorama que he mencionado aquí, un

poco pesimista. Sin embargo, yo creo que tenemos razones para ser optimistas porque podemos hacer cosas de muy alta calidad.

Actualmente la gente joven tiene mayor cultura audiovisual que antes, pues la producción audiovisual era muy limitada. Hoy en día el audiovisual se te mete por todas partes, es una cosa bastante invasiva. En otra época no, uno tenía el periódico y uno más o menos se informaba o se veía una película con mucho esfuerzo porque tampoco era barato el cine. Creo que nosotros tenemos que tener una respuesta, hay que hacer un esfuerzo de parte de las autoridades de la cultura para mantener y reconquistar nuestra soberanía cultural tanto en el cine, la editorial, la plástica, la música y todas las demás expresiones culturales que son admiradas fuera del país y los venezolanos somos los únicos que no lo sabemos.

Haydeé Chavero, profesora de Cine en la UCV

- Con su experiencia en el cine nacional, ¿cuál es la importancia de que el Estado y la empresa privada apoyen la producción cinematográfica?

La importancia es absoluta y es total, que el Estado se ocupe de la expresión cinematográfica, es además una obligación. Creo que la mejor manera de entender esto, es que primero que nada el cine es una obra de arte y si partimos de eso y entendemos que el arte le aporta a la humanidad sensibilidad y placer, a partir de allí creo que todos deberíamos colaborar; pero también entiendo que necesitamos una infraestructura legal que facilite a esas empresas privadas, el hecho de que si tu colaboras conmigo yo colaboro contigo; de manera que creo que es muy bueno.

Venezuela, por lo menos en los años que tengo dedicado a esto, ha sido el Estado quien verdaderamente se ha ocupado de nosotros y creo que es imprescindible conocer que en estos últimos diez años en los cuales ha estado por cierto, Juan Carlos Lossada al frente del CNAC, sin

duda que se ha movido muy fuerte la industria porque en la medida que nos apoyan con dinero tendremos muchas más posibilidades.

La industria privada está todavía muy rezagada, creo que tienen miedo de intervenir en una actividad económica en la que nunca tenemos certeza de que vamos a poder recuperar lo que hemos invertido. Pero bienvenidos sean. Creo que hay que estimularlos.

- Coméntenos un poco del Proyecto “El Caracas Filmminuto”.

Es la historia más bella que me ha tocado desarrollar en la vida. Felizmente pudimos hacerlo en vida del ex director de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, quien falleció hace días; y cuando regresé de mis estudios de doctorado, Adolfo me agarró en un pasillo de la Escuela y me dijo yo creo que debemos hacer un Festival de Cine. Eso sí todo lo que le proponías te decía que sí, pero eso sí, lo tenías que armar tú. Sabiendo eso, cuando me dijo lo del Festival de Cine le dije ¿tienes dinero para hacerlo?, No. ¿Tienes alguna idea?, No. ¿Tienes a alguien que lo vaya hacer? Sí, tú. Y en función de una idea que él tuvo, pues estuvo en una Escuela de Cine en Alemania, donde le habían pasado películas muy cortitas y él creía que algo de eso debíamos hacer.

Lo que yo hice fue tomar esa idea y asesorarme con un grupo de gente en su mayoría cineastas, técnicos y amigos dentro del país, y organizamos un proyecto desde una pequeña Fundación que yo cree con mis alumnos de la Escuela de Arte que se llama Fundación Audiovisual y Cultural para la Promoción de la Imagen Latinoamericana (FACIL), muy sintético como verás pero englobaba lo que queríamos.

Se organizó el proyecto y se convierte en el brazo armado de la Cátedra de Cine. Dado que no tenemos de manera continua en el pensum y en la oferta que le hacemos a los alumnos una práctica cinematográfica abrimos cada vez que vamos a convocar el Filmminuto, que se realiza cada dos años, abrimos un taller de realización documental. Invitamos a directores y los traemos a la escuela. Hasta ahora vamos al quinto que lo estamos convocando para Febrero de 2014

y el semestre que viene abriremos dos talleres esta vez una de ficción y uno de documental porque por primera vez el Filmminuto va a aceptar cortos de ficción, pero exactamente sobre el mismo tema.

Es un evento absolutamente formativo, didáctico y que tiene como objetivo principal demostrarle a quienes concursan que si tú no estudias cine, no vas a lograr nunca ser un buen cineasta. Uno podrá ser un éxito tipo *YOUTUBE*, pero a los tres días nadie sabe quién eres tú. La sensación que nosotros tenemos desde la Cátedra de Cine básicamente para sistematizar sus conocimientos. Yo no te puedo enseñar más de lo que está en los libros, yo lo que le puedo aportar a lo que la persona estudie y lo que vamos a conversar conmigo, es la visión que tengo de la vida y del ejercicio cinematográfico. Sin dinero pero contando con el apoyo de la empresa privada y público, el Filmminuto se hace gracias al aporte del CNAC que es nuestro ministerio del Cine, y telefónica. El Filmminuto pretende premiar calidad y cantidad de información en documentales de dos minutos, que única y exclusivamente traten sobre la visión que una persona tiene de su país. Nuestro slogan lo dice: un país, muchas miradas. Eso mismo va a pasar en la nueva convocatoria y creo que será una cosa sumamente interesante.

- Háblenos un poco del Laboratorio audiovisual de la UCV, ¿cómo surge la iniciativa?

Es otro sueño hecho realidad y hay que agradecerse al Vicerrector académico, que es Nicolás Bianco, porque desde su despacho se fue gestando todo esto. Es una idea que pertenece a la Escuela de Arte, a María Antonia Palacio y Juan Francisco Sanz, que son dos musicólogos e intérpretes que pensaban hace muchísimos años que había que crear este laboratorio, pues Renny Otolina, decía que las ideas tienen nombre y apellido y es así.

Muchísimas personas han colaborado y lo más reciente, es Margot Benacerraf, quien nos ha hecho una donación en efectivo con una línea muy clara. Margot quería desde un principio crear una videoteca

acompañada de un fondo videográfico, y que ella lo donaba a la Universidad Central de Venezuela.

De manera que la inauguración de la Biblioteca Margot Benaceraf en octubre del 2012, y de esta sala de Cine en la que estamos y cuya inauguración vino Margot y fue allí, cuando hablamos de crear la videoteca. Hay que sumarle que el aula de televisión que está en esa gerencia, la gerencia de medios es otro proyecto como antiguamente se conocía como 0024, el cual fue una división y que además fue un programa de televisión muy activo. Mezclamos el talento de Rafael Marciano, que es un arquitecto, director de cine y fotografía y profesor de la Escuela de Arte, se encargó de hacer esta aula de cine y ese proyecto. También realizó el estudio de audio que está en la gerencia, un estudio de post-producción y dos oficinas que serán la Sala de Teatro y Ensayo y otro para editar e investigar música. Por lo tanto, hay 6 o 7 componentes que constituyen el Laboratorio Audiovisual de la UCV, Margot Benacerraf.

- En su opinión como profesora de la materia de Cine en la Escuela, ¿cuál es la importancia de formar a jóvenes en el área cinematográfica?

Total. La asignatura ya existía, pero hubo un cambio a nivel internacional. Cuando yo ingresé a esta Escuela se daban dos años de cine, yo tenía que impartir cuatro semestres de cine, pero hubo un cambio de pensum que no fue exclusivo en nuestra escuela y que respondió a una matriz de opinión nacional, que en mal momento creo yo, se impuso que no era necesario que graduáramos estudiantes con especialización sino que formáramos a un individuo integral que fuese capaz luego de especializarse en diversas áreas. Yo creo que eso es un error y estos 20 años nos ha permitido saber que estamos equivocados. Yo le reclamaría a mis colegas y sobre todo a mis estudiantes o los que van a ser alumnos, es que sabiendo eso no se hayan movido para presionar un cambio.

No hay la menor duda ninguna, que en la cúspide la pirámide de la información está el universo audiovisual. La teoría audiovisual modificó

por completo la idea de que antes la gente se podía informar por la prensa y eso es falso. Desde el punto de vista de la información, es imposible vivir sin darse cuenta de que la prioridad absoluta la tiene la transmisión de información y de ideología. Eso transcurre por el camino del cine, la ruta de la televisión, el video y muchos más. Yo estoy muy orgullosa de mis alumnos en los últimos años y yo te diría que entre los 10 nombres más importantes en la actualidad de cine venezolano como directores, actrices y productores generales están alumnos de esta escuela. De modo que, cada vez tengo más fe y hasta que yo me muera tendrán que lidiar conmigo.

- El cine es utilizado como una herramienta comunicacional importante. Incluso se difunde modos de vida e ideologías, ¿qué opina sobre ello y su importancia?

El hecho de que manejas una herramienta que te permite esa comunicación absoluta con la audiencia. Creo que es muy importante decirle a la gente lo que uno piensa y allí lo cruzo con el Caracas Filmminuto, que convoca a todo tipo de realizadores internacionales o nacionales, no importa que usted no sea profesional o estudiante, es amateur o tiene una cámara, nosotros lo invitamos a que mire cuán difícil es hacer una película de dos minutos, con un tema que ya se lo impusimos y un determinado formato y usted debe documentarme la realidad. Dígame, ¿cuál es su punto de vista sobre el país en el que usted vive, la vida que usted hace; y eso te obliga a tener información y a estudiar las técnicas que te harán mostrar tu punto de vista?

Los comunicadores sociales somos eso. Somos el puente entre la sociedad y la audiencia. La ideología es como la objetividad, la gente tiene la sensación, quiere entender la vocación de ideología cosas malas. La ideología es tu punto de vista, lo que tú has logrado formarte ante la realidad en la que vives. La diferencia es que si tu no estudias y crees que harás las cosas porque si, no podrás. Por eso invitamos a los estudiantes

a que sean sólidos, a que tengan conocimiento y en definitiva, el cine es fundamental en nuestro país y nuestra carrera.

- Para nadie es un secreto que las películas de Hollywood son vistas en gran parte de los países del mundo por su cantidad de producción, de difusión y distribución a nivel internacional, lo que hace difícil competir con esta industria cinematográfica, sobre todo en Latinoamérica. Podríamos decir que la Fundación Villa del Cine ha intentado aumentar la cantidad de producción de películas en el país, ¿por qué es necesario preservar estos espacios, así como el CNAC?

EL CNAC es imprescindible, sería como nuestro ministerio del cine, es lo que realmente este país tendría que tener y la Fundación Villa del Cine, es una de las iniciativas más importantes que se han realizado y están en pie en Venezuela. La Villa del Cine es un laboratorio con el que no contábamos, un espacio que no teníamos, unos equipos que eran impensables y solamente el hecho de que la Villa promueva, asista o ayude a la gente que quiere hacer cine es el eje fundamental en que nos podamos convertir en una industria. El problema que tenemos con la Villa del Cine es que está ideológicamente manejada con la visión que tenía el gobierno del Presidente Chávez. En la medida en que nosotros seamos capaces de formar y capacitar profesionalmente a quienes el oficio del universo audiovisual les interesa, la Villa del Cine podrá ser cada vez más productiva y útil.

- ¿Qué le hace falta al cine venezolano?

Quizá dos elementos importantes que no serán los únicos. El primero es que sin capacitación profesional no podemos llegar a ninguna parte. La suerte es algo que sólo existe y te toca cuando la persona tiene el talento. Si eres una persona talentosa y bien formada, puedes tener la suerte que te encuentres en el camino a alguien y te vas. Y por otra parte, necesitamos mucho dinero. El cine es un ejercicio profesional que no se

puede hacer sin dinero, pues la capacitación profesional que necesitamos para poder manejar los equipos.

- ¿Qué mensaje le daría a los jóvenes que les gustaría hacer cine?

Básicamente que estudien. Yo creo que hay que estudiar sea cuál sea la carrera. Sin conocimiento no puedes llegar a ninguna parte. Yo no anhelo la fama. Hoy día existen 10 instituciones entre públicas y privadas, las cuales son caras pero yo lo dije al principio, el cine no es barato. ¿Qué es difícil entrar en la UCV? Si tienes 20 de promedio, no; pero si tienes 11 de promedio no puedes entrar porque no puedes competir con los que más saben.

Estudiar y formarse dentro o fuera de la universidad, en pública o privada. Eso es lo que creo que hace falta. Fórmate, capacítate y a eso le sumes el talento, la suerte y mucho tirro como se dice en cine, para ir marcando por dónde vas a caminar.

María Cristina Capriles, Directora de la Escuela de Cine y Televisión (ESCINETV)

- ¿Cómo surgió ESCINETV?

Esta institución nació en 1983 con la intención de crear un instituto universitario para la enseñanza audiovisual en Venezuela. Nosotros un grupo de amigos que éramos cineastas y habíamos producido un programa de televisión con una enorme dificultad. A partir de allí me fui a Francia para hacer unos estudios en audiovisual en el Instituto Nacional Audiovisual (INA). Cuando viene a Venezuela, trabajé en RCTV, pero luego hubo un despido de 1500 personas y me propuse a crear una escuela que me iba permitir seguir trabajando y enseñar. Entonces quise unir lo audiovisual con la educación para poder producir materiales audiovisuales. Fui productora de todos los videos de ESCINETV hasta el año 2003, debido a que la escuela fue creciendo y cada grupo tenía más años de estudios y cursos.

Pero las trabas que hay en Venezuela para la creación de un instituto universitario privado son inmensas. Para todo tipo de educación privada nada más con la conformidad de uso educacional es difícil porque no se puede estar cerca de un bar, se tiene que tener suficientes puestos de estacionamiento para el número de profesores y estudiantes que esperas por día y los vecinos no quieren escuela. Me han desalojado por culpa de vecinos.

Luego que tienes todos los requisitos. Te piden que debes tener una fianza bancaria de que uno como encargado debe asegurar la continuidad de los estudios a las personas que ingresan al instituto, pero también sucede que el pago es elevado. Los estudiantes a veces no pueden pagar lo que cuesta el instituto privado, y lo que nosotros queremos hacer es enseñar, dar la tecnología, el uso de los equipos; sin embargo, los estudiantes con toda razón piden mejores equipos pero aquí estamos ante todas las adversidades. Todos los que egresan de aquí, consiguen trabajo, pues son técnicos, creativos y saben hacer guiones.

- Con su experiencia en el cine nacional, ¿cuál es la importancia de que el Estado y la empresa privada apoyen la producción cinematográfica?

En cuanto a la producción cinematográfica se encuentra el CNAC, antes existía FONCINE, el Ministerio de Fomento y el CONAC. Siempre el Estado venezolano ha apoyado al cine nacional, pero es indudable que en el último decenio se apoyado y potenciado la producción cinematográfica por el interés que hay de que realmente la imagen del cine es algo que penetra y Venezuela se ha posicionado bien y cada vez más hay mejores producciones.

El CNAC también apoya a la formación, pero el problema es que desde siempre no sólo ahora, el apoyo financiero no es algo continuo. Por ejemplo si ofrecen unas becas y se le da a un muchacho para que estudie en esta escuela, que son ocho módulos, eso quiere decir mínimo dos años. Pero le dan una beca de tres módulos y para que eso se renueve

pueden pasar 6 meses y el joven puede perder un módulo. Eso no solamente es el CNAC, también antes con Fundayacucho, que un momento dado las suspendió porque cambió la política de hacer postgrados en el extranjero.

Yo soy del criterio que hay que hacer convenios de largo duración en donde el Estado a través de sus entes financien a la educación privada en aquellos campos que el mismo no ofrece en algunas universidades públicas. Además que es una labor muy importante debido a que estamos formando a jóvenes venezolanos para el desarrollo de nuestra industria cinematográfica, que sería una fuente de trabajo, una fuente de producción, es la generación de conocimiento y el proyecto de vida de tantas personas.

- En su opinión, ¿por qué el cine es una herramienta comunicacional efectiva para difundir ideologías o modos de vida?

La imagen cinematográfica, televisiva o medios web te permiten llevar el modelo. Es casi una manera de manipular porque tú repites una imagen y llevas a la persona a mirarlo y provoca en el sujeto que no es crítico una respuesta. Y esa es una respuesta que puede llevar a sembrar ideologías, una forma de conducta y valores negativos o positivos. La violencia la puede sembrar y la ha sembrado la televisión en una enorme responsabilidad. Creo que todos somos culpables de permitirlo, por no ser sujetos críticos.

- ¿Qué le hace falta al cine venezolano?

Cada vez está mejor el cine nacional, pero como todo es perfectible hace falta formación de todas las personas que van a trabajar en cine. Para ser un buen productor, hay que conocer desde Excel básico hasta los programas de producción relacionados con la elaboración de presupuestos, con la organización y el desglose de los programas. Es decir, hoy día se utiliza mucho la computadora para los aspectos de producción. Importante es la organización y la planificación, así como los

estudiantes que van hacer pasantías empiecen desde los roles más pequeños no sólo cargando cables como se aprendía antes, sino con estudios también.

De manera que cuando lleguen al set de filmación o campo abierto sepan cómo comportarse, sepan el rol de las demás personas, la jerarquía; y puedan contribuir y colaborar con la producción y no perder tiempo porque significa perder dinero. Entonces el director y el productor tienen que estar muy bien compenetrados para producir muy bien excelentemente en el menor tiempo posible. Para ello, se debe tener un buen equipo de trabajo, ser organizados y tener mucha disciplina.

- ¿Qué mensaje le daría a los jóvenes que les gustaría hacer cine?

Que lo hagan. Que se compren o pidan una cámara y filmen todo lo que puedan y trabajen en su computadora. Hoy en día se puede, que lean y vean mucho cine. También que estudien y traten de ser pasantes en una producción, en un primer momento, y adquieran experiencia.