



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

El cine documental venezolano: temáticas en mediometrajes y largometrajes estrenados por la Fundación Cinemateca Nacional 1990-2009

Trabajo especial de grado para optar el título de Licenciado en Comunicación Social

Autor: Br. Saúl del Jesús Briceño Banquéz.

Tutora: Esp. Tamara Bejarano

Caracas, junio de 2014

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

FECHA DE ENTREGA: 29-10-14

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

Yo, (Nosotros) Saúl del Jesús Briceño Banquero
autor(es) del trabajo: El cine documental
venezolano: temáticas en medimétrajes y
largometrajes estrenados por la Fundación
Cinemateca Nacional 1990-2009
Presentado para optar: el título de Licenciado 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"/>	<u>Si autorizo</u>
<input type="checkbox"/>	<u>Autorizo después de 1 año</u>
<input type="checkbox"/>	<u>No autorizo</u>

Firma(s) autor(es)


C.I. N° 20.914.114
e-mail: saulb.ccs@ gmail.com

C.I. N° _____
e-mail: _____

Por el equipo

C.I. N° _____
e-mail: _____

C.I. N° _____
e-mail: _____

En Caracas, a los 29 días del mes de Octubre de 2014

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: _____



CONSTANCIA DE CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Quien suscribe profesor Miguel Ángel Latouche R., Director de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, hace constar que el ciudadano SAÚL DEL J. BRICEÑO B., portador de la Cédula de Identidad N° 20.914.114, presentó y aprobó su Trabajo de Licenciatura con la calificación APROBADO SOBRESALIENTE MENCIÓN PUBLICACIÓN, tal como consta en el Acta firmada por el jurado integrado por los profesores: Tamara Bejarano(Tutora), Manuel Sáinz y Abraham Rivero.

Constancia que se expide en Caracas, a los 28 días del mes de julio de 2014.


Prof. Miguel Ángel Latouche R.

Director.

MALR\$/cmg.-

Dedicatoria

*A mi madre, **Denis Banquéz**, mejor ejemplo de constante lucha, paciencia,
cariño, perseverancia y dedicación.*

*A mí querido hermano, **Nolbert Briceño**, gran orgullo personal desde nuestra
infancia.*

*A mí siempre tierna abuela, **Margarita Banquéz**, su caluroso afecto y
tenacidad que jamás olvido.*

*A mi tía, **Gladys Banquéz**, su apoyo y amor incondicional en las buenas y en
las malas.*

*A mi adorada cómplice, mi novia, **Karen Key**, y el nosotros que tanto nos
marca. Agradecido de cada momento.*

Agradecimientos

A Thamara Bejarano, mi incomparable tutora desde hace más de un año, quien con mucho esmero y paciencia, ha servido de guía en el nacimiento y evolución de este aporte al cine venezolano y a la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela.

Al personal de la Fundación Cinemateca Nacional por su dedicada, paciente y cercana atención durante todo el desarrollo de la investigación. Menciono muy especialmente a Marisol Sanz, José Humberto Castillo, Félix Martín y Emperatriz Cols por sus soberbias orientaciones sobre la filmografía venezolana. Igualmente a la invaluable colaboración de Frank Márquez, Henry Jaimes, Yendrid Tovar, Luis Felipe Moreno, Rafael Romero, Iván González y Christian López.

A Ricardo Azuaga, su valioso consejo, y por brindar acceso a la bibliografía del importante ensayista e investigador del cine documental venezolano, Julio Miranda.

A José Miguel Acosta, María Gabriela Colmenares y Rubén Peña por sus recomendaciones para el crecimiento de la tesis.

A Philippe Toledano, y al personal de Tango Bravo Producciones, por brindar apoyo en la recolección de buen número de piezas documentales. Su confianza y aprecio no tiene límites.

Al personal de Bolívar Films, quienes amablemente abrieron sus puertas en momentos de necesidad.

A los cineastas Freddy Siso, Jean Charles L'Ami, Sergio Marcano, Luis Armando Roche, Wilmer Pérez Figuera, Andrés Eduardo Rodríguez, John Petrizzelli, Helga Malavé por su atenta respuesta en la verificación de datos de la filmografía

venezolana. Su constante dedicación al cine venezolano representa pasos a un mejor futuro.

Al personal del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía por toda la información estadística suministrada, y mención aparte a su Laboratorio del Cine y el Audiovisual en Venezuela por permitirnos tener acceso a un importante título bibliográfico del documentalista criollo Joaquín Cortés.

A mis amistades y demás compañeros de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, especialmente a Manuel Zapata, Manuel Rangel, Jesús D Almeida, Claudia Macero, David Matos, Cecilia Avilés y Cristina González. Igualmente a aquellos que, ajenos a esta institución, estuvieron siempre presentes, entre ellos Argenis Correa, Julio Yu, Zulibeth Trujillo, Katherine Abreu, Xiomara Quilarque, Yahaira Salazar y Juan Carlos Romero. A todos estoy muy agradecido por su apoyo.

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

Trabajo especial de grado para optar el título de Licenciado en Comunicación Social

El cine documental venezolano: temáticas en medimetrotrajes y largometrajes estrenados por la Fundación Cinemateca Nacional 1990-2009

Autor: Br. Saúl del Jesús Briceño Banquéz

Tutor: Esp. Tamara Bejarano

Fecha: junio de 2014

RESUMEN

El siguiente texto de investigación trabaja la producción cinematográfica documental venezolana, a fin de cuantificar los temas predominantes entre las diversas realidades que ahí se plasman. Dada la riqueza en obras de ese género, la investigación se limita a la revisión, descripción y clasificación del documental nacional estrenado durante los años 1990 a 2009 en las salas de la Fundación Cinemateca Nacional, y cuya duración sea igual o superior a los treinta minutos, ciñéndose entonces a medimetrotrajes y largometrajes documentales. Fue elaborada para ello una base de datos que cuantifica la muestra, establece diferencias de forma, tomando como fuentes la publicación periódica oficial de la Fundación, *Revista Programación*, así como la base de datos del Centro de Documentación e Investigación de la Fundación Cinemateca Nacional y las estadísticas del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. La categorización temática se basa en las propuestas metodológicas de los investigadores Julio Miranda, Tulio Hernández y José Luis Sánchez Noriega, con modificaciones surgidas en el desarrollo de esta investigación, acordes a la muestra seleccionada.

Palabras clave: cine venezolano, cine documental, Fundación Cinemateca Nacional, medimetrotraje, largometraje, tema, temáticas, estreno, categorías.

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

Trabajo especial de grado para optar el título de Licenciado en Comunicación Social

El cine documental venezolano: temáticas en medimetrotrajes y largometrajes estrenados por la Fundación Cinemateca Nacional 1990-2009

Autor: Br. Saúl del Jesús Briceño Banquéz

Tutor: Esp. Tamara Bejarano

Fecha: junio de 2014

ABSTRACT

The following research works on Venezuelan documentary film production, in order to quantify the dominant themes among the various realities that are reflected. Given the wealth of works of this kind, the investigation is limited to the review, description and classification of national documentary premiered during the years 1990 to 2009 in the rooms of the Fundación Cinemateca Nacional, and whose duration is equal to or greater than thirty minutes sticking then to medium-length documentaries and feature films. It was developed for this purpose a database that quantifies the sample set shape differences sources and taking as the official journal of the Foundation, the magazine "Programación" and the database of the Research and Documentation Center of Fundación Cinemateca Nacional and also statistics from the Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. The thematic categorization is based on the research methodologies proposed by Julio Miranda, Tulio Hernández and José Luis Sánchez Noriega, and include changes and updates developed during this investigation according to the selected sample.

Key words: Venezuelan cinema, documentary film, Fundación Cinemateca Nacional, medium length film, feature film, topic, thematics, premiere, categories.

ÍNDICE

	pág.
Introducción	10
Capítulo I: El problema	
Planteamiento del problema.....	13
Antecedentes.....	17
Objetivos.....	19
Justificación.....	20
Capítulo II: Marco Teórico	
El cine: definición, génesis y alcances	
Sobre una definición.....	23
Génesis.....	24
Alcances.....	30
El cine documental	
La otra mirada y sus orígenes.....	36
La relevancia de <i>Nanook, el esquimal</i>	39
Cuestiones del género.....	42
El documentalista y su obra.....	46
El cine documental en Venezuela	
Antecedentes a la revisión histórica.....	49
Breve repaso histórico del género en nuestro país.....	51
El tema en el cine.....	73
La categorización temática.....	79

Capítulo III: Marco Metodológico.....	87
Capítulo IV: Análisis y Resultados.....	92
Capítulo V: Conclusiones y Recomendaciones.....	162
Referencias.....	167

ÍNDICE DE GRÁFICOS Y TABLAS

	pág.
Gráfico N° 1: Producción cinematográfica documental estrenada por año y metraje.....	151
Gráfico N°2: Temáticas cinematográficas predominantes en los documentales estrenados 1990-2009 (FCN).....	160
Tabla N°1: Producción cinematográfica documental estrenada por año y metraje.....	152
Tabla N° 2: Temáticas cinematográficas en los documentales estrenados 1990-2009 (FCN).....	161

INTRODUCCIÓN

Cine venezolano, que debes de nacer y desarrollarte en toda tu plenitud, para que nos muestres todo lo que somos, todo lo que hemos andado y todo lo que nos falta por alcanzar.

Luis Caropreso Ponce (1993, p.49).

El cine se percibe como el resultado de una continua y esforzada labor de carácter primordialmente cultural. Un producto revolucionario del siglo XIX, que a lo largo de su recorrido por la historia sacudió masas, forjó ideales, despertó pasiones, enriqueció familias y empobreció a otras. El Séptimo Arte en todo su conjunto se ha mantenido como parte de la sociedad que lo mira. Venezuela, en el año 1897, se aventura en este emocionante mundo, dejándonos al día de hoy con una vasta cantidad de obras tanto de ficción como documentales.

La labor historiográfica, en su afán de explorar el tratamiento cinematográfico hecho en nuestro país, ha dado como fruto infinidad de obras de investigación de reconocida aceptación. Sin embargo, los tiempos no se detienen. Paulatinamente han llegado más generaciones de cineastas con el interés de plasmar una perspectiva de su entorno para la gran pantalla. Revisar lo que nos antecede se vuelve una tarea apremiante. Con el objeto de afianzar la labor de grandes investigadores e historiadores, nacionales y foráneos, nos planteamos la búsqueda de revisar la filmografía local, enfocándonos en el cine documental, género menos recurrente en la elaboración de trabajos de investigación.

Su elaboración surge del interés personal de reconocer las temáticas predominantes del arduo esfuerzo de cineastas por exponer durante más de treinta minutos la realidad que los envuelve. Examinando el tema de cada obra cinematográfica como reflejo de la idiosincrasia criolla, nos encontramos con una percepción latente del documentalista como autor, pero también como observador de

una realidad rica en valores políticos, económicos, sociales y culturales. La misma se ha estructurado de la siguiente manera:

En el Capítulo I pueden encontrarse los distintos aspectos relacionados con el problema planteado de la investigación, así como su correspondiente contextualización. Algunas interrogantes son introducidas al final de este segmento, las cuales respondemos durante el desarrollo de la investigación.

Continuamos con algunas referencias previas a la monografía, en este caso tesis de grado de diversas escuelas y casas de estudio, que han servido para identificar con mayor claridad el panorama tanto en estructura como en elementos teóricos de exploraciones relacionadas en algunos puntos al escrito aquí ofrecido. De su esfuerzo se han podido percibir carencias en significativas áreas del cine documental nacional, al menos en aquellas relacionadas con esta investigación.

Posteriormente, son expuestos el objetivo general, y cuatro objetivos específicos que nos encaminan a la consecución del primero. Por último, la justificación de por qué son vitales proyectos como estos, yendo desde lo general a lo particular de la producción.

En el Capítulo II o marco teórico describimos cada uno de los elementos que sustentan la materia seleccionada a revisar. La definición, historia y relevancia del cine dan paso al género cinematográfico documental, características que le identifican, y la presencia del documentalista como autor. Una breve revisión filmográfica del cine nacional en este género desde su génesis cierra el marco, sin dejar atrás algunos aspectos teóricos necesarios que explican *el tema*, como elemento vital de toda obra cinematográfica.

Seguidamente, el marco metodológico conforma el Capítulo III. Se explica el método científico seleccionado para llevar a cabo los fines planteados, y al mismo tiempo ofrecer resultados exhaustivos. Su consecución depende de la investigación documental, y cuya presentación es a través de la monografía. El nivel de

profundidad, diseño, e instrumentos de la investigación son expresados ulteriormente, a fin de justificar el cómo de cara a los objetivos.

El Capítulo IV contiene el desarrollo o cuerpo producto del método seleccionado. Conforman el nivel cuantitativo un primer orden, para dar paso a lo cualitativo. Se enumera y describe la producción cinematográfica estrenada en la última década del siglo XX y la primera del actual siglo XXI. Presentamos los resultados del escrutinio, ofreciendo así una base de datos precisa, e iniciamos un proceso de análisis a fin de determinar datos cuantitativos, y en segundo orden tendencias temáticas a partir de las referencias.

Por último, son exhibidas las conclusiones del trabajo de grado, resoluciones tomadas del análisis del cuerpo, así como las recomendaciones como investigador para futuros trabajos.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Un 28 de enero de 1897, en la calurosa tierra de Maracaibo –resalta el libro *Panorama histórico del cine en Venezuela* (1997) –, surgió públicamente el cine con sello nacional. Manuel Trujillo Durán¹, periodista y fotógrafo zuliano, proyectaba par de valiosas producciones en un ambiente repleto de expectación. El Teatro Baralt presentaba el Vitascopio –del latín *vita* (vida), y del griego *scope* (ver) – sorprendente aparato cinematográfico apadrinado por el famoso inventor norteamericano Thomas Alva Edison.

Tras la presentación a la audiencia de algunas cintas foráneas, fue exhibido el material nacional, *Un Célebre Especialista Sacando Muelas en el Gran Hotel Europa* y *Muchachas Bañándose en el Lago de Maracaibo*. Dos obras de filmación local que proyectaban esa sensación de cotidianeidad y proximidad, de lo nuestro, a través de imágenes en movimiento. Suceso novedoso para buen número de espectadores de forma simultánea –al contrario de la individualidad que ofrecía el Kinetoscopio como experiencia–, y todo bajo una escala visual cercana a lo real. En sí, dos materiales que eran capaces de transmitir el deleite del cine como un gran espectáculo.

En un claro paso hacia la modernidad galopante, derivado de las urbes norteamericanas y europeas, la temprana llegada del Vitascopio a Venezuela se anteponía a países como Argentina, Colombia, Perú, y buena parte del continente americano, bajo una percepción nacional progresista. Así el país acoge el cine para sí. Dupla de piezas fílmicas que capturaban una realidad presente en nuestra tierra. Nuestra realidad.

Desde ese hecho, el cine venezolano lleva ya poco más de 117 años de bagaje histórico, caso particular que si bien no ha sido anodino, pues se inicia como la

¹ La adjudicación a Trujillo Durán es quizás la teoría más popular y aceptada por diversas obras históricas referentes al origen del cine venezolano. Poner en duda o no su veracidad no es objetivo de la investigación.

primera experiencia filmográfica en América Latina (1897), carece actualmente de copia alguna de sus orígenes. La más antigua que poseemos, almacenada en nuestra Biblioteca Nacional, data de 1924.

Esos, llamemos, “vacíos históricos” han sido punto débil de una producción fílmica repleta de infinidad de realidades capturadas para la gran pantalla. Trabajo que diversos autores nacionales, sobre todo a partir de los años sesenta, responden con una revisión exhaustiva –algunas veces ordenada–, con el fin de rescatar y exponer al público los inicios de nuestro apreciado cine.

Y a pesar de que las presentaciones del marabino no estén hoy calificadas como el primer *cine documental* producido en nuestro país², sirvieron como base para un debut experiencial entre la realización de cine –como búsqueda de registrar la realidad– y nuestra población bajo una construcción vinculada a lo real y a lo verosímil. Esa *necesidad* de registrar la realidad no disminuyó en la sociedad venezolana. Sea a través del apoyo económico del Estado, la empresa privada, esfuerzos individuales, o de algunos medios alternativos, se efectuaron una gran variedad de títulos de corte documental exhibidos a lo largo de los años, a pesar de nunca alcanzar los números en producción y recepción de su contraparte, el denominado *cine de ficción*³.

El tratamiento cinematográfico documental, con sus particulares características que definen y abre puertas, paulatinamente, a diversos subgéneros, lleva inherente una clara prosperidad evolutiva, viéndose ahora más complejo y rico en matices técnicos y estéticos que los antecedentes en nuestro archivo fílmico, provenientes de aquel icónico teatro marabino en 1897.

² No se ha hallado documentación bibliográfica que establezca una obra con la calificación de “primer documental hecho por Venezuela. Ello se debe en parte a que, según diversos autores consultados, la obra del cineasta norteamericano Robert J. Flaherty ‘Nanook, el esquimal’ (1922) fue considerado como primer film *documental*, dada una serie de características estéticas y de argumentación presentes. La calificación a una obra nacional con esas características desde ese hecho da para una investigación, con sus respectivas consideraciones y discusiones que probablemente ocasione.

³ Conclusión fundamentada a partir de observar el Período Referencial que ofrece el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) respecto a la recaudación taquillera de las obras, donde sobresalen en audiencia películas de ficción.

Sin embargo, tras su gradual carácter multitemático hasta finales del siglo XX, la producción cinematográfica documental ha sobrepasado la labor historiográfica en el país, y a pesar de la existencia de trabajos con enorme calidad investigativa, aún pareciera adolecer de suficiente indagación en algunas áreas. Por ende, existe todavía mucho terreno por abarcar en el campo histórico-fílmico nacional.

El estudio de los géneros y las temáticas es una de las áreas donde más se evidencia la carencia de investigación. Existen trabajos que mantienen cierta vigencia, realizados principalmente por miembros del personal docente del Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, que ofrecen bibliografía, a modo de ensayos, sobre algunos largometrajes de ficción, publicados a través del Fondo Editorial de Humanidades y Educación de esa Casa de Estudios; o de la Fundación Cinemateca Nacional a través de su colección Cuadernos Cineastas Venezolanos que estudian la filmografía de ciertos autores, por mencionar sólo algunos.

Se suman estudios desarrollados por investigadores de la comunicación y ensayistas como Marcelino Bisbal, Jesús María Aguirre, y Julio Miranda, entre otros contados nombres; trabajos desarrollados hace veinte y treinta años atrás. No obstante, la proporción ascendente de la producción cinematográfica nacional, así como los graduales números de estreno en salas comerciales, acentúan el desarrollo de nuevos compromisos y enfoques.

El período que nos atañe va de 1990 al 2009. Tras un arqueo de información a los principales centros de documentación del país, y comprobarse en ellos la ausencia de documentos que revisen histórica y cronológicamente el cine documental en Venezuela de la década de los años noventa, y el primer decenio del 2000, y que se enfoquen en cuantificar y describir las temáticas presentes en las obras -uno de los objetivos de esta investigación-, inferimos entonces la necesidad de emprender una revisión y categorización de esos trabajos en su conjunto.

Es por ello que se ha seleccionado como muestra la producción de cine documental venezolano estrenado en la red de salas de la Fundación Cinemateca Nacional, cuyo metraje sea superior a los treinta minutos de duración, comprendiéndose así aquellos títulos calificados como medimetreajes y largometrajes.

¿Qué temas marcan el rumbo de nuestra filmografía documental durante esos años? ¿Qué contenidos producen los realizadores venezolanos en su interés de retratar una realidad marcada en su espacio y tiempo? Una interrogante cuyo estudio permitirá no sólo al lector conocer las temáticas ofrecidas, sino esbozar a grandes rasgos una idea de la respuesta que ofrece el documentalista como agente de cambio, ante su continua percepción de una realidad, ya sea desde un punto de vista político, económico y/o social.

¿Cuántas obras de corte documental se estrenaron en las dos últimas décadas a través de la Fundación Cinemateca Nacional? ¿Eran en su mayoría de temas vinculados a lo artístico, a lo político o a lo religioso? Recordemos que la sociedad venezolana ha sobrellevado un constante proceso de transformación, y el cine, como elemento de expresión social, se vuelve un medio catalizador de opiniones y constructor de matrices de opinión.

Antecedentes

La consulta a diversos centros de documentación bibliográfica y digitales sobre posibles referencias previas a los objetivos y características trazados para nuestra investigación, nos han permitido arribar a la conclusión de que, en ninguno de ellos, se han desarrollado lineamientos espejo a los establecidos en esta tesis. La existencia de algún recurso que responda a las incógnitas aquí planteadas, pudiese ser una posibilidad en algún centro de estudio o documentación fuera de la capital.

Pese a ello, se encuentran una variedad de productos monográficos y revisiones teóricas enfocadas sobre disímiles aspectos del cine venezolano. Resaltan por ejemplo análisis generales de distribución, medios de exhibición, financiamiento, recaudación, crítica, animación, dicotomía entre cine y literatura, y otros tantos. Claro está, sin considerar algunos trabajos que, si bien estudian períodos de producción cinematográfica venezolana, se limitan a la disección del cine de ficción nacional.

No obstante, existen una serie de publicaciones de carácter investigativo que ahondan en el tratamiento cinematográfico documental nacional. Divulgaciones que, en líneas generales, ofrecen una indagación con temas no del todo disímiles, pero que en reiteradas ocasiones no coinciden en atributos como la muestra, el enfoque preciso, o el período a clasificar.

El cine documental en Venezuela: Aproximación a las nuevas tendencias y sus posibilidades de exhibición en el circuito de Salas de Arte Cinematográfico (UCV, 1995), con firma de Mildred Bermúdez, hace una descripción de las corrientes presentes dentro del cine documental, y posteriormente establece perspectivas y algunas tendencias sobre el género. Sin embargo, la exhibición se torna un elemento principal en el desarrollo de la tesis, distinto a nuestro enfoque de investigación.

Eduardo Ostojeda en *El cine documental como cine militante y como propaganda política* (UCV, 1999) ofrece una exploración bajo el género documental,

aunque su análisis va más hacia lo particular, siendo este el caso de la propaganda política.

Demás trabajos con matices similares, utilizan también una producción o título específico de la filmografía nacional para la puesta en marcha de la investigación de una temática o subgénero documental. El resultado de Ingrid Serrano, titulado *Cine documental venezolano. Elementos que definen el documental antropológico venezolano* (UCAB, 1999), sirve como base para el estudio de las temáticas, de las cuales revisa un autor en común, Julio Miranda, pese a enfocarse únicamente en aquellas de orden antropológico.

La tesis *Reconocimiento de los géneros y los temas en el cine venezolano 1975-1988* (UCV, 1990) de Raiza Aurora Díaz Suárez, muy probablemente sea uno de los antecedentes más cercanos a esta investigación, al menos respecto a estructura. Su trabajo explica de forma cronológica y ordenada las características, diferencias y similitudes presentes en la producción cinematográfica del país; e igualmente, bajo unos parámetros establecidos, como la presencia de un período de tiempo a catalogar. Sus avances, desde un enfoque sociológico, revisaron con detenimiento las construcciones hechas por Marcelino Bisbal y Jesús María Aguirre en su obra bibliográfica *El nuevo cine venezolano* (1980).

Por último, Eduardo Leal Chacón (UCV, 1978) en su tesis *El cine venezolano y sus condicionantes económicas*, plantea un análisis de la producción cinematográfica de largometrajes de ficción hechos y exhibidos en nuestro país, con una muestra que parte desde 1976 hasta 1978. Desde una perspectiva de estudio semiótica sostenida por el catedrático y teórico Christian Metz, el autor plantea el análisis a partir de un aspecto cognoscitivo, expresivo y normativo en la calificación de temas en tales películas. A pesar de ser una tesis con rasgos importantes respecto a nuestro enfoque en forma, el contenido difiere en género, período, salas de exhibición, duración de la obra, y otras particularidades.

OBJETIVOS

Objetivo general

Describir las temáticas predominantes en los medimetrajes y largometrajes documentales venezolanos estrenados desde el año 1990 hasta el 2009 en las salas de exhibición de la Fundación Cinemateca Nacional, como aporte a la investigación cinematográfica local.

Objetivos específicos

- Explorar la investigación de autores nacionales referente a la categorización temática en el cine, específicamente en materia documental.
- Identificar la producción cinematográfica documental estrenada en la red de salas de la Fundación Cinemateca Nacional durante el período 1990-2009 superior a los treinta minutos de duración.
- Determinar las temáticas de las producciones documentales estrenadas en ese período, a partir de una categorización fundamentada en las metodologías propuestas por Hernández (1990), Miranda (1997), y Sánchez (2004).
- Cuantificar las temáticas predominantes en los medimetrajes y largometrajes documentales estrenados en la red de salas de la Fundación Cinemateca Nacional entre 1990 y 2009.

Justificación

Poner la lupa sobre el tratamiento del cine en general, documental y nacional, sigue siendo vital menester para la Academia, y más aún, para la sociedad moderna en sí. En la actualidad, no sólo el especialista en la Cátedra solicita constantes revisiones de sus antecedentes, sino que nuevas generaciones de lectores interesados, llegan continuamente en la búsqueda de una mejor visión de nuestra historia.

El siguiente trabajo plantea una revisión de la producción filmográfica nacional, considerando al género documental en condición de estreno como columna de la investigación. Su puesta en práctica responde a la necesidad de ofrecer un mayor número de conocimiento a una población estudiantil que forma sus ideas sobre el cine, al lector interesado en explorar una vertiente del abanico posible de temáticas sobre este medio, y al investigador que indaga elementos para comparar, relacionar, correlacionar o fundamentar ideas o concepciones propias, o de terceros.

El estudiante de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela desarrolla durante su carrera herramientas para el ejercicio correcto del periodismo escrito, la radio, la TV, la fotografía, relaciones públicas, entre muchos otros, y obtiene a su vez un acercamiento teórico-práctico sobre el cine. Su formación teórica se sostiene sobre la idea del tratamiento del cine como herramienta combinada entre la concepción de una forma de arte, y el medio para el desarrollo industrial y económico del entretenimiento.

En el género documental es indudable que la retrospectiva constituye una actividad apremiante. “Los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran”, expone el reconocido Bill Nichols en su obra *Representación de la realidad* (1997, p. 14).

Tulio Hernández (1990) delimita que la existencia de uno, se daba por la definición del otro. El documental, como concepto, se da a través de la noción del *film*, y desde ahí empiezan a divergir, y cómo no, a mezclarse entre sí, como ya veremos a su debido tiempo. Como ejercicio retrospectivo, y sosteniendo la diferenciación entre ambos géneros –no sólo en características sino en la repercusión de las desigualdades de estudio entre ambas–, pretendemos rescatar el valor histórico-social de nuestra filmografía, enfocados en modos y contenidos que enriquecen las creaciones y dan camino a nuevas concepciones.

Lo documental y la propia idea de un *cine documental* debe (...) entenderse desde un principio como nociones que fueron acuñándose en el tiempo para reconocer y distinguir un tipo de creación cinematográfica que se definía por oposición; primero a los procedimientos típicos del cine de ficción, a su artificiosidad, y al predominio de la narrativa literaria, los estudios y los decorados y, en segundo lugar, a las meras técnicas de registro visual que se generalizaron a través de los noticieros, los reportes de viajes y las variedades de diferente tipo. (p. 79)

Esperamos que ésta pueda servir para dar pie a futuras revisiones que permitan establecer nuevas miradas sobre el orden de las temáticas cinematográficas, las cuales definen nuestra idiosincrasia en materia fílmico-documental. Del *tema*, elemento preponderante en el nacimiento y desarrollo de la obra como texto fílmico, José Luis Sánchez Noriega señala que:

Ciertamente, la pantalla es espejo de la vida o ventana que permite la observación de la realidad, pero, sobre todo, vehículo para su expresión e interpretación por parte de los cineastas y de los espectadores –la realidad se define por quien la nombra– y, eventualmente, propuesta de actuación sobre ese mundo. Quiero decir que el interés no se halla tanto en la observación o el conocimiento de la realidad que nos proporcionan las películas cuanto en su comprensión compartidas por cineastas y público, en la conciencia intersubjetiva que tenemos del mundo y que expresamos a través del cine como también lo hacemos mediante la literatura, las artes plásticas o la música. Porque mirar las

pantallas/espejos donde aparece filmado el mundo es, siempre, un ejercicio de reflexión sobre lo que subyace a nuestra mirada y, en última instancia, sobre nuestra identidad y ubicación en el mundo. (2004, pp. 7-8)

El contenido presentado servirá como un aporte a la Cátedra de Cine de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela, y de otras casas de estudio y a interesados en conocer un poco más “del cine que nos ve”. La revisión de dos décadas de producción fílmica que será estímulo para el desarrollo de nuevas perspectivas en el análisis y estudio del cine documental venezolano.

MARCO TEÓRICO

El cine: definición, génesis y alcances

Sobre una definición

En el ejercicio de conceptualizar al cine pudiera recurrirse en un primer lugar a, básicamente, su procedimiento meramente técnico. Actualmente, sería la exhibición de imágenes en movimiento a través de una máquina, que puede ser tanto de una proyección de celuloide sobre una superficie lisa o una reproducción a través de un medio digital; acción que requiere contar con la presencia de una audiencia activa al mensaje emitido, durante un tiempo o metraje determinado.

Sin embargo, la revisión estructural de su proceso no invoca a toda la riqueza que envuelve al cine al momento de establecer una definición acorde y más completa. Omite cómo su presencia ha arraigado nuevos parámetros a lo largo de su trayectoria, que lo vinculan a un medio con factores y funciones multidisciplinarias.

Su ingreso a la Academia igualmente ha permitido no sólo una difusión más allá de lo práctico, sino que ha abierto la especificidad en la producción y propagación teórica en materia de cine. Ello conlleva a revalorar la amplia gama de vertientes, unidas todas a la idea de conceptualizar al denominado Séptimo Arte.

El cine pudiera comprenderse también como un medio de comunicación, impactante en lo socioeconómico en un sentido global, -aspecto importante que lo determina-. Con dicho fin, es necesario considerar todo su ámbito evolutivo a lo largo de la historia, y que iniciaría, claro está, con su génesis en lo técnico.

Génesis

Del prolífico siglo XIX respecto a avances, fruto en gran medida de la segunda Revolución Industrial, el nacimiento técnico del cine se ubica en su última década, tras ya establecerse un conglomerado de trascendentes invenciones. La creación de la dinamita por Alfred Nobel, la locomotora eléctrica de Werner von Siemens, o la vacuna antirrábica de Louis Pasteur son tan sólo contados inventos que preceden a la cinematografía; pruebas fehacientes del continuo desarrollo económico y social preponderante para la época.

Se infieren entonces una serie de constantes cambios donde predomina lo tecnológico, que impactan primeramente sobre la mayoría de urbes occidentales en lo económico, político y social, pero sin efecto directo sobre el tema de la cultura en lo audiovisual. Es necesario resaltar que lo cultural no queda por ello en segundo plano ante un siglo tan progresista. En materia tecnológica, invenciones como el fonógrafo, la radio y la fotografía cumplen un papel relevante en el acontecer diario, y como registro de una realidad perceptible frente a toda su dinámica. El cine precisamente refuerza la difusión cultural dada por estos medios, incluso a una escala inimaginable, rompiendo barreras socioeconómicas y creencias sobre un arte originalmente destinado al placer de una minoría bien posicionada. (Gubern, 1989, p. 10)

“Son, con la televisión, los elementos decisivos en el proceso de democratización de la cultura visual” (p. 11). Los inicios del cine aportan sobre la imagen -al igual que la captura fotográfica-, pero con una complejidad superior a nivel sensorial. Para no quedarnos con una idea superficial, se suele remitir a dos aspectos fundamentales, según estudios históricos: la invención de la fotografía como base, y un proceso psicofisiológico que influye al espectador, y que algunos autores suelen atribuir a la denominada persistencia de la retina.

La fotografía, a través de un proceso químico, es un hecho desde 1826 gracias al científico francés Joseph-Nicéphore Niepce, en su interés en perfeccionar la

litografía en el interior de una cámara oscura. Sus experimentos, que datan de 1816, dan como resultado la primera fotografía –un paisaje, siendo más específicos–, tras una exposición de ocho horas continuas (p. 15). No obstante, son los avances de su socio, Louis-Jacques Mandé Daguerre, los que reducen el tiempo a un aproximado de treinta minutos. Al fallecer Niepce, Daguerre obtiene así los honores de la invención iniciada por su colega, con el nombre de *daguerrotipo*. A partir de este gran invento, su puesta en práctica estimula no pocos experimentos en las diversas ramas de la ciencia y el arte (p. 16), que junto a estudios empíricos explicados a continuación permiten sentar base al cine.

Un punto de vista histórico, Román Gubern, en su obra *Historia del cine* (1989), plantea como escenario primigenio las pinturas rupestres encontradas a mediados del siglo XIX en su país natal, España, y que exhiben la percepción prehistórica del hombre sobre su realidad, en movimiento⁴. Los trazos de animales que recreaba el ser humano, cuya anatomía pictórica incluía nuevas extremidades asemejando su caminar, valen de ejemplo a lo que denominaría Gubern como “pintura con vocación cinematográfica” (p. 13), a pesar de no ser cine en sí. Un ejercicio que se demuestra consecuente a través de los más variados medios, tamaños y formas de expresión cultural a lo largo del tiempo.

La imagen en movimiento es tema de estudio para ciertos autores, aunque bajo una rigurosidad científica no se da hasta 1824 (p. 16). Como pilar fundamental –acota Gubern– están los estudios de Peter Mark Roget⁵ sobre la persistencia retiniana: “se basa, en efecto, en la inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente de la

⁴ Calificado como el *jabalí polícromo*, ubicado en las Cuevas de Altamira, es un trazo del hombre paleolítico que demuestra a arqueólogos no sólo el registro mental del cavernícola sobre su entorno, en una muy probable actividad de caza, sino incluso una “idea pictórica de la acción”, como acotaría el crítico José María Caparrós en su obra *Historia Crítica del Cine* (1976).

⁵ Peter Mark Roget presenta una tesis para la obtención de su doctorado para la *Royal Society*, en Londres, titulado *Explicación de una ilusión óptica relativa a la apariencia de los radios de una rueda vistos a través de una ranura vertical*, siendo la base de la teoría de la persistencia de la retina. Sin importar su actual aceptación científica, posee un importante valor en la realización de numerosos trabajos que repercuten en la génesis del cine a través de aparatos ideados desde dicho trabajo.

retina”, según palabras de Gubern (p.16). La sucesión de estas imágenes son percibidas como un movimiento continuado, siempre que exista una cadencia de al menos diez imágenes por segundo.

La persistencia de retina como tesis, sin embargo, perdió poco a poco validez desde inicios del siglo XX, a raíz de estudios enfocados en llevar la percepción del movimiento a otros niveles de la ciencia. Max Wertheimer, psicólogo alemán, atribuyó a lo que denomina un *movimiento aparente* que sólo construimos mentalmente, estableciendo dos variantes bien diferenciadas: el *fenómeno phi*, donde las variaciones son de imágenes y luces en el mismo espacio; y el *movimiento Beta*, donde las imágenes y luces están moviéndose en diversos espacios. Un ejemplo del último son los coloridos anuncios hechos con luces de neón, dando la sensación perceptiva de movimiento. (Bordwell y Thompson, 1979, p. 4)

A pesar de que a la fecha no existan estudios definitivos que den respuesta al por qué de este fenómeno sensorial, no se puede negar su vinculación a un proceso fisiológico y psicológico. Igualmente, es necesario destacar la presencia de lo que se denomina *fusión crítica de parpadeo* (p. 4), la cual comprueba que el ojo humano no es capaz de distinguir parpadeos o ráfagas a exposiciones de luz de cincuenta veces por segundo durante la emisión de una película, proceso teóricamente relevante para el nacimiento del cine.

El profesor Miguel Ángel Martín Pascual, en su trabajo de investigación *La Persistencia Retiniana y El Fenómeno Phi como error en la explicación del Movimiento Aparente en Cinematografía y Televisión* (2008), concluye que:

(...) la percepción del movimiento aparente del cine y la televisión y la percepción del movimiento en el mundo real son una cuestión de un umbral educado. Y los mecanismos empleados serían los mismos. O puede que no, exactamente. Esto requiere muchas más investigaciones sobre la percepción de la imagen artificial en movimiento. En todo caso, la continuidad en la percepción del movimiento, cuando prestamos atención, o nuestra consciencia lo presenta, parece estar

vinculada directamente a la memoria situacional, coaliciones de neuronas en jerarquías, cada vez más elaboradas y los sistemas propioceptivos desarrollados por nuestra evolución. El sistema de la visión se perfila como un detector de cambios, no como un constructor de imágenes. (p. 184)

Sin embargo, las construcciones teóricas de cómo era percibido el movimiento durante esa época conllevaron a una serie de inventos importantes, de entre quienes resaltan los del físico belga Joseph Plateau, con su *fenacistiscopio* de 1829. Su producto repercutió en la revisión de otros científicos, en varios casos perfeccionando carencias o limitaciones de algún instrumento en particular. Como resultado está el *estroboscopio* hecho en 1829, el *zoótropo* (1834), el *praxinoscopio* (1877), entre otros tantos. Éste último, obra de Charles-Emile Reynaud, incorporó la función de proyectar las imágenes por reflexión sobre una superficie. (Gubern, 1989, p. 18)

A partir de este punto se podría deducir que el interés de llevar la fotografía a una secuencia en movimiento implica el ensayo de estudiosos, posiblemente segregados, y que, por cuestiones geográficas, o temporales en algunos casos, pudiera haber variantes, afines en gran medida hacia una clara dirección u objetivo. No obstante, en el caso del cine no fue así. Dos aportes importantes provienen de fotógrafos interesados en estudiar únicamente las acciones, fragmentado por fases, de animales en desplazamiento⁶.

El inglés Eadweard Muybridge –seudónimo de Edward James Muggeridge– realizó en 1879 una serie de fotografías capturando el galope de los caballos con diversas cámaras sincronizadas, en un ingenioso y costoso sistema, a fin de comprobar, por encargo del empresario Leland Stanford, si los equinos eran capaces,

⁶ El análisis del movimiento de los animales, denominado *locomoción animal*, fue un estudio donde se vinculó la fotografía, dando paso a lo que se califica como *cronofotografía*, antecedente del cine. Se suele atribuir al astrónomo francés Pierre J. Janssen, y su aparato *revólver astronómico*. No obstante, figuras como Eadweard Muybridge y Étienne-Jules Marey destacaron el concepto con sus investigaciones de los movimientos dados no sólo sobre el galope de ciertos mamíferos, sino incluso a procesos motores humanos, al vuelo de determinados animales e incluso la caída de ciertos objetos inanimados. (Frutos, 2010, pp. 99-100)

en algún momento, de sostener su cuerpo con una sola extremidad (Gubern, 1989, p. 17). El francés Étienne-Jules Marey, otro científico, elabora tres años después una cámara que “registraba doce imágenes diferentes en el borde de un disco giratorio de película”, con características similares a las de Muybridge (Bordwell y Thompson, 1979, pp. 452-453). En 1888, Marey elabora una tira de película flexible para una nueva cámara, antecedente del cinematógrafo, pero con el objetivo de dividir el movimiento en imágenes.

Tales estudios permitieron comprender los diversos ciclos necesarios para la consecución de un movimiento, no únicamente en animales. Suponer que tales análisis no expresaron una profundización científica del hombre sobre cuerpos en dinamismo sería un error, pero calificarlos como aportes proyectados al desarrollo del cine sería caer en opiniones no fundamentadas.

En cualquier caso, estos aportes técnicos y creativos sirven de antecedente a la película de celuloide, con intereses vinculados al cine *per se*. Provista de pequeñas perforaciones que permiten correr manualmente las imágenes, la película consiste en una emulsión fotosensible, muy resistente y flexible. Treinta y cinco milímetros –medidos en forma diagonal–, que trasladan a través de una fuente de luz la reflexión hacia una superficie plana. Su autor lleva por nombre Thomas Alva Edison, trabajando con materiales dados por la empresa Eastman Kodak, en 1889. (Gubern, 1989, p. 18)

Edison, famoso inventor y empresario norteamericano, es muy probablemente la opción más reconocida como referencia directa del cinematógrafo Lumière. Su invento más relevante para la época es el Kinetoscopio, de enfocarnos en la cinematografía. De la diversidad de patentes registradas entre 1890 y 1895, los historiadores concuerdan en ubicar a los hermanos Louis y Auguste Lumière y su proyección el 28 de diciembre de 1895, como los que consolidan al cine -a pesar de que en Inglaterra sea reivindicado William Friese-Greene, y en Alemania la figura de Max Skladanowsky, como padres de dicha novedad-.

La acreditación de los franceses en cualquier caso, según Gubern (1989) y Caparrós (1976), recae en la relevancia pública de su aporte, así como la buena fortuna procedente de sus impresiones, el perfeccionado mecanismo, y su rápido crecimiento industrial. Más allá de la imagen exaltada de los hermanos, Román Gubern aporta una apreciación, a visión personal, muy acertada:

Con casi todos los grandes inventos de los dos últimos siglos ha ocurrido lo mismo y para zanjar la disputa habría que repetir que el cine es, como la radio, el avión, el submarino y la televisión, un invento colectivo, fruto de una acumulación de hallazgos y descubrimientos de procedencia diversa. Consecuencia, ante todo, del progreso científico de una época más que del esfuerzo de un hombre. (pp. 18-19)

La era de la experimentación en laboratorios daría paso a la experimentación del cinematógrafo. Citaría Geoffrey Nowell-Smith al documentalista Paul Rotha, en su introducción a la obra *The Oxford History of World Cinema* (1996): “el cine es la más grande ecuación sin resolver entre arte e industria”.

Alcances de la cinematografía

Es necesario considerar la múltiple capacidad funcional del cine desde su surgimiento. Tomemos en cuenta que, aún sin iniciar el siglo XX, la exhibición al público de 1895 lleva a los hermanos Lumière a una pronta cúspide social y económica. Su invento, extendido en diversas regiones del mundo –las urbes como centros urbanos de economía apabullante–, fue un hecho dado con una rapidez extraordinaria, partiendo del escenario de las calles parisinas. La máquina cinematográfica y su esplendor invaden nuevas latitudes a través de representantes, encargados de exhibir las primeras filmaciones hechas por los hermanos, y establecer acuerdos legales sobre derechos de reproducción. “En Europa, el dominio lleva la marca Lumière” (Caparrós, 1976, p. 16), forjándose por esta vía los comienzos de una industria.

Desde una perspectiva amplia y general, el cine en el continente americano tiene una situación similar gracias al activo trabajo de Thomas Edison, luego de percatarse de su potencial como imán de masas. “Edison estuvo convencido de que era un mal negocio proyectar películas en público y sobre pantalla hasta el momento en que Félix Mesguich, operador al servicio de Lumière, exhibió el sistema francés en un *music-hall* neoyorquino, con una acogida delirante...”. (Gubern, 1989, p. 30)

La firma productora *Edison Company*, y un gran número de *films* en su haber, buscaron imponerse en un mercado naciente, dando cara incluso a importantes inventos en América, y al cúmulo de nuevos competidores –como James Blackton y su compañero Albert Smith, quienes lograron el primer ensayo de cine en color para 1905– en una denominada “guerra de patentes” (Caparrós, 1976, p. 16) que se irá ampliando en buena parte del mundo con disímiles éxitos.

En conjunto, las características presentes en el cine tras su expansión en la sociedad moderna, permite asociarlo ya como medio de entretenimiento multitudinario en buena parte del mundo moderno. El Kinetoscopio de Edison,

aparato de exposición unipersonal brillante para entonces, fue relevado por el interés de un producto de entretenimiento a mayor escala, y a su vez, con cuantiosas ganancias para los involucrados. Tomemos como ejemplo la situación económica de los Lumière, quienes tras su primera presentación en el *Salon Indien* recaudaron la modesta suma de treinta cinco francos⁷, mas, esa cifra se elevó a dos mil quinientos francos diarios, a tan sólo dos semanas de su apertura (Gubern, 1989, p. 25), lo cual recalca las grandes posibilidades de negocio intrínsecas.

Louis Lumière no era el único que, a finales de 1896, estaba explotando el nuevo espectáculo de sombras animadas y sus rivales menudeaban en Europa y América, incubando una sorda lucha de intereses que no tardaría en estallar. Léar, Pathé, y Méliès en Francia, Edison y la *Biograph* en los Estados Unidos y William Paul en Londres comenzaban a echar cimientos de una nueva industria. (Gubern, 1989, p. 28)

La percepción del cine no fue entonces únicamente como un mecanismo de distracción pasajera para las multitudes, maravilladas de verse plasmadas en un fascinante movimiento jamás visto. Efectivamente, era un recurso de por sí lucrativo, y atractivo para el interés financiero de muchos comerciantes e inversionistas, sin necesidad de conocimientos técnicos del aparato y su funcionamiento.

Establecer con esto la hipótesis de una evolución tecnológica del cinematógrafo para inicios del siglo XX gracias, en gran medida, a la fascinación de artistas por su potencial, sería aventurado e ignorante de la carga económica que acarrearía. Leo Ozols (1965) resume que:

El desarrollo técnico del cine, que ha hecho posible el sonido, el color y los distintos procedimientos de pantallas anchas y hasta

⁷ Según datos de Román Gubern (1989), los Lumière cobraban tan sólo un franco por espectador para disfrutar un total de diez filmaciones cortas. Su poco fructífero debut apenas pudo alcanzar los treinta francos de renta que pagaban por el alquiler diario del sótano del Gran Café.

tridimensionales, no ha nacido de la necesidad de nuevas expresiones artísticas, sino de neta y mera competencia económica entre los grandes industriales cinematográficos, quienes manteniendo grandes cantidades de investigadores y científicos en busca de novedades con los cuales aumentar el interés del público, ganar a los competidores e incrementar las ganancias”. (pp. 83-84)

No negamos la riqueza artística paralela al aparataje industrial y económico proveniente del cine desde su popularización. Al contrario, George Méliès, el padre del trucaje cinematográfico y con más de quinientas obras realizadas entre 1896 a 1913 (Gubern, 1989, p. 38), demuestra con sus espectáculos el interés primigenio en trasladar la labor del mago y *entertainer* al que podríamos denominar registro cinematográfico⁸. Méliès es reconocido por impulsar las funciones creadoras, la superación dialéctica y expresiva del cinematógrafo. Frente a la mirada realista del cine de los hermanos Lumière, Méliès es uno de “los dos polos antitéticos entre los que se moverá toda la historia del cine: realismo y fantasía”. (Gubern, 1989, p. 42)

Igualmente, la simultaneidad del cine argumental en diferentes puntos del globo y el surgimiento de innovaciones artísticas confluyen, eludiendo a una percepción más allá de lo comercial. Los primeros puntos de tendencia podrían situarse en la literatura, un recurso consecuente para la construcción y adaptación de no pocas líneas argumentales para la fecha, y aún usado en la actualidad. De ahí surge el llamado cine histórico (Caparrós, 1976, p. 23) y otros subgéneros que dependen de la novela histórica, de pasajes bíblicos u otras fuentes religiosas. Su relevancia queda plasmada inicialmente en trabajos del estadounidense David Griffith o el soviético Serguéi Eisenstein, por mencionar sólo algunos.

Tales expresiones repercuten también en una búsqueda de autores capaces de llevar emociones determinadas a su audiencia, con un fondo expresivo-artístico bien

⁸ Utilizado como medio de registro de las interpretaciones teatrales, el cine es así calificado por Leo Ozols como una percepción de “teatro enlatado” (p. 33). Proveniente de algunos intelectuales europeos para la época, el cine no era aceptado como un medio independiente, capaz de contener su propia forma de creación artística y expresiva.

definido en algunos casos. Posteriores categorizaciones del cine, bajo las sensaciones perceptibles, en líneas argumentales, son el desarrollo de la comedia con los primeros *gags*, el drama sobre diversas temáticas, el terror en asociación con el misterio o el suspenso, y otras tantas variantes regionales, con específicas etiquetas a merced del público; o categorizaciones estilísticas desarrolladas primordialmente bajo la lupa de críticos, producto de particulares autores o grupos (Bordwell y Thompson, 1979, pp. 334-335), como el surrealismo, por nombrar uno.

El cine sostiene entonces elementos ricos en contenido, bien diferenciados, y reunidos bajo movimientos clasificados por especialistas e historiadores. El expresionismo alemán o el neorrealismo italiano, algunos ejemplos contrastantes y diferenciados geográficamente –entre otros cuantiosos aspectos– son respuestas artísticas provenientes de determinadas voces como Fritz Lang, Friedrich Murnau, Roberto Rossellini o Vittorio De Sica, analizados de forma individual o grupal según sea el caso.

Ambretta Marrosu (1993) explica al respecto la evolución teórica que va teniendo el cine para la época:

Mucho antes de su "academización", las teorías cinematográficas tendieron fundamentalmente a justificar y legitimar su objeto mediante la búsqueda de una especificidad cada vez más elusiva. Centrándose de vez en vez en una esencia de "síntesis de todas las artes", en el "realismo" intrínseco del registro cinematográfico, en el arbitrio soberano del montaje, en la polisemia abismal del primer plano o en la irreductibilidad e infabilidad del "cine de poesía", sus teóricos vieron sucesivamente esfumarse la posibilidad de aislar un elemento clave para determinar esa especificidad, siempre rechazada al fondo del plano por algún nuevo procedimiento técnico, una innovación tecnológica o la imaginación misma de un cineasta. (p. 132)

Visualizar al cine desde una perspectiva no sólo técnica y económica, sino como un medio expresivo vinculado al arte, no fue un hecho definitivo. Particularmente, el cine sufre una aprobación paulatina, y repleta tanto de

cuestionamientos como debates, especialmente desde principios del siglo pasado (Ozols, 1965, pp. 25-27). Ello en gran medida por su designación de “arte”, formulada desde 1911 por el quizás primer crítico cinematográfico Riccioto Canudo. Nacido en Italia, dicho autor expone el *Manifiesto de las siete artes* (1914), calificando al cine como novedad. Suma de sus predecesoras: la arquitectura, la pintura y la escultura, crean según él un ritmo espacial o fuerza plástica; y la música, la danza y la poesía un ritmo temporal o fuerza rítmica. Tiempo y espacio unidos ante la captura del celuloide.

Un postulado que junta a su vez las concepciones de cine como arte e industria de una forma armónica, en concordia, así como el arte y la ciencia unidos ante el hombre moderno y su nueva máquina. José María Caparrós (1979) y Leo Ozols (1965) coinciden en que la presencia de la tecnología en este arte fruto de la modernidad, o su capacidad altamente lucrativa para determinados sectores sociales, lo intentan apartar de toda designación meramente artística.

Su alcance no se delimita a un frío ejercicio financiero para las minorías, basado en el esparcimiento de los hombres, pero sí sustenta parte de su esencia y clara supervivencia. Cuestionar los sistemas de capitalización inherentes a las diversas artes presentes en nuestra sociedad –Canudo desconocería de la elevación de la fotografía y el cómic como los siguientes artes en el porvenir– no es un tema que implique la definición del cine en nuestro trabajo. Sin embargo, calificado arte, la cinematografía supone muy probablemente el más complejo, estructurado y costoso de todos los hasta ahora denominados, y así depende de las masas para su funcionamiento. “Es un típico producto del siglo XX, altamente mecanizado, a cargo de técnicos especializados y producido en forma industrial. Es el arte tecnificado”. (Ozols, 1965, p. 99)

La conquista de la cinematografía como arte no podría sustentarse sino con la valoración teórica, despertada por los estudios de principios de los años veinte, y el posterior aporte de manifestaciones críticas de autores como Béla Balázs, Sergei

Eisenstein, Rudolph Arnheim, y muchos otros. Suponer con esto que el cine queda limitado a sus interpretaciones sería adelantarse al continuo desarrollo teórico, a las constantes reinterpretaciones dadas por infinidad de estudiosos, basados en éstas y otras investigaciones, o del mismo ejercicio empírico en la realización de obras cinematográficas.

Menciona Ozols que las consideraciones acerca de las “carencias de una estética y formas propias” del cine (p. 25) y el axioma de que “el arte nace en la pobreza material y alcanza su debida riqueza sólo en el espíritu capaz de apreciarlo” (p. 28), inherentes a las seis primeras expresiones artísticas, son construcciones sociales que carecen ya de validez ante el devenir del cine y su continuo desarrollo. Ozols, quien indaga estas cuestiones con detenimiento, no sólo nos demuestra lo lejos que queda el cine como un simple formato de registro sobre la realidad que nos ocurre, sea cimentada o no bajo parámetros de lo ficticio. Expone a su vez la alta relevancia como medio masivo para la propagación de ideologías, introducidas explícita o sutilmente.

El cine, bajo sus propios códigos, nos permite intuir entonces una revolucionaria construcción capaz de reinterpretar su entorno en una amplia gama de matices. No sólo es un medio de comunicación masivo, con grandes ganancias para sectores privilegiados. El cine sirve además de registro, expresión artística, fuente de trabajo e ingresos para no pocos, bajo un sistema claramente industrializado, estímulo para la teorización y reinterpretación de sus alcances y límites, y apabullante entretenimiento para las masas. Es también, a palabras de Leo Ozols, “la verdadera realización del sublime sueño de la creación que, psicológicamente, eleva al hombre del ambiente a las alturas de la creación divina, donde cualquier idea puede ilusoriamente obtener vida propia, impuesta por el creador y la maquinaria técnica”.

El cine documental

La otra mirada y sus orígenes

Al estudiar la llegada del cinematógrafo y sus repercusiones en la reinterpretación del arte y la industria, se pueden apreciar dos grandes vertientes cinematográficas de realización, cada una con particularidades propias. Páginas anteriores describen cómo la captura en movimiento llevada por varios autores ha conllevado a diversas concepciones sobre su uso, percepción, y alcances. Así como la historia narra los logros de George Méliès frente a un naciente, circunstancial y revolucionario trucaje en su estudio, otra noción va tomando forma desde la plena génesis funcional establecida del aparato. La cámara en un sentido pragmático, y su puesta en escena, con disímiles niveles de elaboración o planificación. La ficción de la mano con la no-ficción en desarrollo.

Como apertura a este aspecto, acota Román Gubern (1989) que “el cine nació como documental, como reproducción pura y simple de la materia bruta y sin elaborar que se desarrollaba ante las protohistóricas cámaras de Lumière” (p. 242). La posición del historiador español implica una definición del género desde el testimonio crudo, de la impresión del primer fotograma hasta su culminación, tomando de ejemplo las vistas de la salida de trabajadores en una fábrica, si mencionamos alguno. Las capturas de los hermanos franceses dieron paso entonces a una cuantiosa cantidad de filmes, encuadrando tanto hechos de la misma cotidianidad del hombre común y su interacción con el ambiente, hasta actos públicos de distinguidas figuras de la sociedad, en la mayoría de los casos con vinculaciones claras al poder.

Estas primeras imágenes documentales despertaron en los espectadores el deseo de ver más y más imágenes “reales”, y como consecuencia los camarógrafos, como cruzados de una nueva religión, se diseminaron por el orbe a la búsqueda de lo exótico. Pero principalmente buscándose en el otro. (Cortés, 2012, p. 22)

La película conserva en sus imágenes la realidad misma. Además de los trascendentales aportes presentados en el Gran Café en 1895, Gubern nombra algunos hechos oficiales clave, registrados posteriormente: la ceremonia de coronación del zar Nicolás II, el matrimonio del príncipe Nápoles, o el discurso a la nación dado por el presidente norteamericano William McKinley sobre la Guerra hispano-estadounidense (p. 242). A partir de estos registros fílmicos, la realización del cine involucra rápidamente aspectos sociales y políticos en su interés de esbozar en la película la realidad presente. Todos y cada uno de estos son filmaciones carentes de ficción alguna, y permiten, a través de un recuadro, situarnos en temporalidades más complejas y dinámicas que lo ofrecido para ese entonces a través de la crónica o la impresión fotográfica.

Considerando las observaciones del director y escritor Michael Rabiger en su libro *Dirección de documentales* (2005), el término *documentary* o documental es posiblemente una acuñación dada por el cineasta escocés John Grierson, tras estudiar un *film* realizado por el canadiense Robert Joseph Flaherty, en 1926 (p. 20). Su conclusión al respecto podría resumirse como la novedad de “tratamiento creativo de la realidad” (p. 22). El investigador Jean Breschand (2004) reafirma el hecho, exponiendo como fuente un artículo del *The New York Sun*, con fecha del 8 de febrero de 1926 (p. 7). Breschand acota que, si bien la expresión era utilizada en tierras francesas desde hacía ya más de una década, pudiera caer en el terreno de la ambigüedad. Para la época, otros documentos fílmicos eran en su gran mayoría productos no-ficticios, con características afines, con nombres que pasaban a ser llamados actualidades, o películas de viajes, dejando espacio a la confusión.

La aparición de Flaherty, de acuerdo a Grierson, tiene una repercusión histórica resaltante. Calificarlo incluso como figura trascendental no resulta un hecho carente de fundamentos, estableciendo como erróneo la designación de documental a toda obra previa a su legado. De irnos a un año en particular sería 1922, con *Nanook of the north* (*Nanuk el esquimal*), cuyos rasgos revisaremos a continuación y que permiten, en cierta medida, diferenciarlo de sus similares.

No es objetivo de esta investigación atribuir al canadiense la contundentemente paternidad del cine documental, como algunos autores han planteado, ni poner en duda el aporte de otros realizadores como el mismo Grierson, o los desarrollos teóricos provenientes de la Unión Soviética vinculados a la relevancia del montaje y el sentido cinematográfico, u otros aspectos del cine en un enfoque amplio. Pero, a efectos de este trabajo, con la concepción de un nuevo cine documental, se podrían sostener los inicios de un género más maduro, y repercute a su ulterior análisis crítico, desarrollo y evolución, al igual que su supervivencia respecto al público. Si bien su presencia como hecho fílmico involucra un salto a un nuevo e innovador modo de ejecución, el cine no ficticio llevaba poco más de treinta años en práctica.

La relevancia de Nanook, el esquimal

El *film* de Robert Flaherty implica una extenuante realización en fríos exteriores, específicamente entre los hielos de la gran bahía de Hudson, en el noreste canadiense. Su tema es mostrar al público –tras un proceso que tarda alrededor de quince meses de filmación⁹–, las vicisitudes de la vida cotidiana en la perspectiva de un grupo de esquimales. A partir de este punto, tan sólo el exotismo geográfico y cultural se separa del extenso metraje de reflejo social, filmado desde finales del siglo XIX.

No obstante, con dicha obra “el cine documental trasciende el estatuto de mera apariencia de las cosas para convertirse en drama, en drama veraz” (p. 243), recalca Gubern viendo al cine documental previo como un rol pasivo ante la realidad presente a su lente. Flaherty utiliza elementos de la realización del cine de ficción y los adapta a su género, con una riqueza gramática fílmica repleta de primeros planos, contraplanos, así como movimientos panorámicos.

Dicha evolución no sólo había modificado las técnicas sino que había transformado la sensibilidad del público. La pericia de representar desde varios ángulos y distancias, en rápida sucesión (...), había llegado a ser una parte tan esencial del fenómeno cinematográfico que inconscientemente se la aceptaba como algo ‘natural’ (...) De esta manera, el drama, con su posibilidad de producir impacto emocional, se ligaba con algo real, las personas mismas. (Barnouw, 1993, p. 40)

Nanook representa un “material visual construido y articulado con sentido e intención y centrado sobre el hombre, con sus afanes y sus luchas, en calidad de gran

⁹ Breschand (2004) explica las vicisitudes que vivió Flaherty durante la grabación. Sin embargo, a pesar del sitio inhóspito donde registra, Nanook, protagonista de la obra, colabora junto a su familia en la consecución del *film*, incluyendo incluso las labores del montaje, el revelado, y el mantenimiento de los equipos. Esa, digamos, complicidad en la puesta en escena, permitió al documentalista ofrecer una mirada más natural del acontecimiento captado, o recreado, por el esquimal y sus acompañantes en las más diversas actividades.

protagonista” (Gubern, p. 243), sin hasta ahora alejarse de las concepciones ligadas a la realidad, como lo pudiera ser el noticiario cinematográfico, medio de comunicación popular, y representante de lo que se considera como cine no-ficticio.

Con esto establecemos los primeros parámetros de diferenciación dentro del mismo cine carente de toda ficción. Al respecto, “es evidente que los noticiarios son material documental, pero como episodios individuales carecen de la identidad de una verdadera película documental, debido a que cada uno de ellos es episódico e inconexo” (Rabiger, p. 19). El tratamiento y la intención de los contenidos son comprendidos bajo niveles disímiles, a pesar de ambos carecer de un elemento ficticio predominante.

El noticiario, agrega Ozols (1965), cumple una función de documento histórico para la época, al igual que el cine científico, aunque ambos difieren del documental. A este último lo califica como un documento sobre algún tema de interés humano, manteniendo a su vez un arte con una estética muy propia que documenta un asunto dentro de su forma artística (p. 150), características ausentes en los lineamientos primordiales de sus asociados.

La propiedad de “arte” dentro del cine documental es materia de debate para algunos teóricos, a palabras de Ozols. Para algunos debe limitarse a una adaptación del periódico, y del noticiario, otorgándosele así un valor de fidelidad en reproducción de los hechos, pero sin ninguna presencia del arte. Su contenido artístico se convierte en un requisito para otros autores, con interés en evocar emociones en el espectador. Diferentes propuestas lo plantean como un cine donde la creatividad es piedra angular, y la autenticidad queda opacada por la repetición y falsificación de escenas, a fin de alcanzar un efecto deseado. (pp. 151-152)

A pesar de casi ya un siglo del *Nanook el esquimal* de Flaherty, definir el cine documental puede aún volverse un delicado asunto cuyo ejercicio sea objeto de observaciones por no pocos especialistas. Largas extensiones de líneas han sido

escritas aventurándose a una calificación definitiva, y donde se supone que la puesta en escena de la ficción no tiene cabida.

A partir de estas interpretaciones, históricamente dos autores perfilan, según Ozols, variaciones en la planificación de *films*, para exponer su postura: el soviético Vsévolod Pudovkin, y el norteamericano David W. Griffith. Ambos realizadores ejemplifican posiciones encontradas sobre la elaboración de una obra documental.

Pudovkin, “máximo representante del cine planeado” (p. 152) para ese entonces, supone las dificultades que presenta a un realizador prever los acontecimientos registrados en la película. Para ello, el control sugiere el ejercicio de ensayar y repetir tomas hasta alcanzar el objetivo deseado. Tal forma, critica el investigador venezolano, implica que la puesta en marcha de, por ejemplo, capturar costumbres de una cultura exótica, pudiera ejecutarse sin mayor problema con actores contratados, bajo un ambiente menos inhóspito y más controlable. Completamente distinto a lo concebido por Griffith, para quien la creación era intuitiva y marcada en parte por el azar. La postura de estos dos, no obstante, se vuelve constante en el origen y avance del cine documental, que para Gubern, Rabiger y otros, parte del ejercicio de Robert Flaherty.

Cuestiones del género

Su concordancia con los límites de la ficción se torna algo difuso. Uno de los más respetados escritores, y punto clave en la teorización que nos ocupa, es Bill Nichols. A su juicio, el documental como concepto o práctica en sí no está estrechamente delimitado. “No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades” (p. 42). Sin embargo, considera posteriormente erróneo y común, la calificación del cine documental como un cine de “menor control” (p. 42) en cuanto tema y estilo.

En balance a su contraparte, el cine ficticio, lo documental se ha mantenido apartado históricamente de toda cuestión argumental por ejercicios teóricos, afianzados primeramente, según Nichols, por el propio Grierson, Dziga Vertov o Paul Rotha. “La ficción era aquello que defraudaba y distraía. La ficción hacía caso omiso del mundo tal y como era, en favor de la fantasía y la ilusión” (p. 150). Se comprende entonces que la búsqueda de implantar límites depende de en la medida en que es expuesta a nuevos autores, escritores y/o realizadores.

Sin iniciar aún el siglo XX, algunos apelan a la dramatización de hechos recientes de relevancia pública como herramienta para la elaboración de sus obras, ejercicio que según Nichols implica el reconocimiento que tanto buscan los teóricos posteriormente. La guerra de los Boers¹⁰, enfrentamientos entre soldados rusos y japoneses, el caso Dreyfus, y muchos otros más, motivaron a productores a recrearlos bajo ambientes controlados y con talento contratado, explica el investigador estadounidense Erik Barnouw. “Las compañías fílmicas no querían pasar por alto las catástrofes u otros hechos sobresalientes sólo porque sus camarógrafos no se

¹⁰ Enfrentamiento entre el Imperio Británico y los colonos de origen neerlandés en tierras sudafricanas, llamados Boers. Un total de dos contiendas, la primera desarrollada el 16 de diciembre de 1880 hasta el 23 de marzo de 1881; y la segunda, iniciada el 11 de octubre de 1899 y concluida el 31 de mayo de 1902, causando la inclusión territorial de dos Repúblicas independientes al Imperio Británico.

encontraban en el lugar; el espíritu de empresa llenaba la laguna” (p. 28). El desprestigio de un género complejo y cercano a lo real como el documental es loable si se ligan factores que dificultan una clara interpretación de su concepto y límites. El cine argumental y su sorprendente capacidad multifacética, eclipsa sus posibilidades. (p. 28)

Cabe señalar que con ello no asimilamos al cine ficticio como indiscutible oposición a un cine documental en definición. Primeramente, sus procesos de organización en todo caso se asemejan a la elaboración de un *film* argumental. A pesar de sus diferencias, existe un trabajo de preproducción en ambas, con sus respectivas etapas de producción y postproducción, así como una continua revisión y toma de decisiones proveniente de aquellos, digamos, plausibles cambios e imprevistos que van ocurriendo en cada una de estas fases. Al igual que en una obra dramática utilizada en lo ficticio, la representación dentro del cine documental está usualmente basada en unos parámetros de desarrollo sobre ideas hiladas entre sí:

La economía es básicamente instrumental o pragmática: funciona en términos de resolución de problemas. Una estructura paradigmática para el documental implicaría la exposición de una cuestión o problema, la presentación de los antecedentes del problema, seguida por un examen de su ámbito o complejidad actual, incluyendo a menudo más de una perspectiva o punto de vista. Esto llevaría a una sección de clausura en la que se introduce una solución o una vía hacia una solución. (Nichols, 1997, p. 48)

Lo que se indicaría como una resolución de problemas en una obra, punto planteado tras una presentación de los personajes o hechos, conflicto, nudos y cierre, son comprendidos como elementos comunes del desarrollo narrativo de una película documental. Elementos que comparten similitudes muy resaltantes con la otra vertiente. La escritura dramática argumental utilizada por algunos escritores –como Syd Field o el polímata Aristóteles–, está basada en la construcción de tramas que constan de tres actos bien diferenciados: planteamiento, confrontación y resolución.

Nichols incluye la acotación de que esta perspectiva puede caer en una generalización del género documental, ya que puede haber excepciones.

Incluso, a pesar de haber variantes tempo-espaciales en una obra, por lo general, el discurso y la música permanecen como elementos preponderantes, y siguen un lineamiento claro: un argumento. Los saltos temporales y espaciales en los trabajos documentales son aceptados, y con menor relevancia que la ficción, "siempre que haya una continuidad en el desarrollo del argumento" (pp. 49-50). La presencia de un argumento, claro está, así como otros aspectos presentes en el cine documental, como el montaje probatorio, la supremacía de la banda sonora, o la narración en *off* son posibles en la realización de una ficción (p. 55). Sus variantes respecto al género ficticio sobresalen en la medida que el contenido, en teoría, permanece invariable en la medida que es, o no, esta puesta en escena.

En una ficción narrativa damos por supuesto que el suceso profilmico se construyó con el propósito de narrar una historia, que su relación con cualquier suceso histórico es metafórica, que la gente que vemos, aunque «se interpreten a sí mismos» o no sean profesionales, no por ello dejan de estar preparados o de haber ensayado y que los lugares, aunque posiblemente sean auténticos, podrían ser perfectamente réplicas e imitaciones sin que ello pusiera en peligro el estatus de la narrativa. (p. 56)

Por otra parte, Nichols compara al cine documental con otros sistemas de no ficción que, reunidos, califica de "discursos de sobriedad", los cuales causan un efecto "moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata y transparente" (p. 32). La ciencia, economía, política, educación, bienestar social, asuntos exteriores y la religión, son sistemas que ejemplifican su punto, y donde el poder suele ejercerse a sí mismo. "Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad. El documental, a pesar de su parentesco, nunca ha sido aceptado como igual". (p. 32)

Su relevancia histórica queda reducida ante lo que se interpreta como una similitud en el aspecto formal del cine de ficción. Aunque cuente con elementos característicos desiguales, en esencia "la alianza del documental con los discursos de sobriedad se ve atacada debido a las compañías imagísticas [sic] con que se codea" (p. 33). Aquellas variantes enfocadas en mantener el desarrollo de una continuidad argumentativa, y un apego a los menesteres perceptibles en una sociedad, carecen del valor que los otros discursos parecieran ofrecer. La realidad expuesta en una imagen es interpretada como un medio de comunicación de menor validez social e institucional que la fuerza que pudiera contener la palabra.

A partir de esta premisa, el cine documental, y la imagen cinematográfica en sí, es entendida como una subvaloración emitida por los medios de poder, quienes prestan a su criterio una mayor atención y vigor a herramientas más utilizadas en su accionar diario. Se desestima así un registro que claramente expone una realidad en todos sus contrastes, colores, luces, movimientos y sonidos que ofrece un producto documental cinematográfico. Los documentales, plantea Nichols, "nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos, tal y como nos lo encontramos o como creemos que otros se lo encuentran". (p. 14)

El documentalista y su obra

El documental es una proposición que parte de la subjetividad individual, alineada a un conjunto de voces, sobre una visión del mundo. Punto importante para dar cierre a esta definición teórica del cine documental. El autor puede apelar a distintos recursos para poner sobre la mesa su perspectiva respecto a un tema planeado¹¹. Puede partir desde una narración en *off*, hasta ubicar un personaje que protagonice y lleve la intencionalidad del Director a lo largo del metraje, a modo de recorrido. Nichols los define como actores sociales, y en ellos recae todo el peso emocional y psicológico que se aspira transmitir al espectador. (p. 163)

Es el mundo obvio y natural de la vida cotidiana; es un mundo representado con la inmediatez indicativa que pueden ofrecer las imágenes fotográficas; es una argumentación situada entre los discursos contradictorios de poder, dominio, control y las estrategias de resistencia, calificación, debate, contienda y rechazo que los acompañan. (Nichols, 1997, p. 207)

De toda la riqueza de miradas que gira en torno al cine documental –por no decir al cine *per se*– concierne y entrelaza un sinfín de conocimientos que acumulan ya de por sí historiadores, críticos cinematográficos y de artes, entre otros tantos catedráticos dentro de la antropología, psicología, sociología, etc., así como del aporte dado por los realizadores. No obstante, frente a todo este conglomerado de voces, existe una figura imprescindible en toda obra cinematográfica: el público.

La investigadora Patricia Aufderheide, en su obra *Documentary Film: A very short introduction* (2007), explica que:

¹¹ Resalta Nichols (1997) el carácter humano del autor como realizador, ya que el documental “puede transmitir mensajes mixtos, ambivalentes o paradójicos. Sus autores pueden defender puntos de vista mixtos, ambivalentes o paradójicos acerca de sus sujetos y de su propia presencia en relación con otros; su subjetividad puede estar muy dividida en vez de ser única”. (p. 185)

El documental es definido y redefinido a lo largo del tiempo, tanto por los realizadores como por el público. Los espectadores ciertamente dan forma al significado de cualquier documental, mediante la combinación de nuestro propio conocimiento y el interés por el mundo, con cómo el cineasta nos lo muestra. Las expectativas de la audiencia también se basan en la experiencia previa, los espectadores esperan no ser engañados y mentidos. Esperamos que digan cosas sobre el mundo real, las cosas que son verdaderas. (p.2)

A partir de esta apreciación, la audiencia forma parte en el juicio valorativo de la obra. Sin público, no hay exhibición, y la película pierde todo fin. Pero la particularidad del género que nos ocupa va además ligada a una correlación entre el autor y el espectador, donde emerge una necesidad de recibir una construcción de lo real, resumido en una pantalla. La capacidad de deducir y reinterpretar lo articulado durante la emisión de la obra permite al sujeto ese vínculo con lo emitido.

Indicios dentro del texto y supuestos según la experiencia anterior nos llevan a inferir que las imágenes que vemos (y muchos de los sonidos que oímos) tuvieron su origen en el mundo histórico. Técnicamente, esto significa que la secuencia de imágenes proyectada, lo que ocurrió frente a la cámara (el suceso profílmico) y el referente histórico se consideran congruentes el uno con respecto al otro. La imagen es el referente proyectado sobre una pantalla. (Nichols, 1997, p. 56)

Una exposición de factores que realzan una hipótesis o posición planteada por el autor, presentado con cierto orden de ideas, que busca inducir al espectador a tomar una posición al respecto, sobre una realidad que no obligatoriamente forma parte de manera directa, salvo incluso la sola conexión comunicacional que se establece entre el espectador y la pantalla. Desde el punto de vista del usuario “ahora nuestra oscilación se mece entre el reconocimiento de la realidad histórica y el reconocimiento de una argumentación sobre la misma” (p. 61), advierte Nichols.

Más allá del estudio de la representación artística-cultural que pudiera contener una producción en su metraje, ésta posee generalmente una carga conclusiva

de los resultados de una indagación propia. Por consideraciones subjetivas del realizador, son traducidos a elementos sugerentes o explícitos. Análisis realizados y definidos por los intereses, herramientas y alcance de cada autor. Su relevancia parte de que “invoca todo el poder de nuestro sistema cultural. El documental nos dirige hacia el mundo de la realidad brutal al mismo tiempo que intenta interpretarlo, y la expectativa de que lo vaya a hacer supone una intensa diferencia con respecto a la ficción”. (p. 153)

El cine documental en Venezuela

Antecedentes a la revisión histórica

Al enfocarnos en aspectos como el origen de la producción nacional se debe señalar que, *grosso modo*, la historia de la cinematografía venezolana comparte similitudes sustanciales con otras naciones del sur del continente. Con apenas transcurridos unos meses de la proyección de los hermanos Lumière en el Grand Café de París, sus representantes se trasladaron a distintas partes del mundo, especialmente a América. Para 1896, estos camarógrafos son hallados en “numerosas locaciones de Latinoamérica buscando escenarios exóticos para rodar, y hacían llegar las primeras películas a la casa matriz. Al comienzo, en forma inevitable, se concentraron en las ciudades comerciales y burocráticas que crecían dramáticamente durante esta época”. (King, 1994, p. 22)

El nacimiento del cine en estas tierras se debe a la expansión del invento en un sentido primordialmente económico, en un ejercicio de industrialización del aparato sobre diversas regiones vírgenes del descubrimiento y, al mismo tiempo, a la búsqueda progresiva del dominio comercial, en ese puje de nombres de, hoy en día, reputados inventores, y referencias importantes en la concepción del cine. Esta indagación, estudio y registro de los primeros pasos se torna un ejercicio que se percibe desde lo general hasta lo particular bajo una óptica regional, demográfica¹².

En el caso específico de nuestro país, como se explica a continuación, el debut del cine con personal criollo deja consideraciones poco certeras en el hecho según investigaciones locales, aunque exista una clara evidencia acerca de fechas y lugares.

¹² Pueden consultarse estudios con rangos disímiles, partiendo de la revisión amplia del continente con trabajos de autores como Julianne Burton-Carvajal y su obra *The Social Documentary in Latin America* (1990), o algunos más delimitados, locales, como los de los brasileños Jean-Claude Bernardet y Alcides Freire Ramos con su título *Cinema e História do Brasil* (1988), Jorge Miguel Couselo y su *Historia del cine argentino* (1984) o el boliviano Alfonso Gumucio Dagron y su *Historia del cine en Bolivia* (1982), por nombrar algunos.

Por otro lado, el cómo y cuándo arriba el aparato a nuestro país es material ya de exposiciones argumentales, bien detalladas, que nos anteceden, especialmente bajo la lupa de la investigadora venezolana Ambretta Marrosu desde hace más de dos décadas. Sin embargo, no podemos evitar señalar como relevante todo aporte al estudio histórico de nuestra cinematografía, dado a grandes rasgos a partir de mediados del pasado siglo XX, y que ofrecen una mirada completa de la génesis de nuestro arte.

Investigadores como Caropreso Ponce y la ya mencionada Marrosu, ejemplifican el recorrido histórico por década, marcando el camino desde un sentido general, mientras otros proyectos provenientes de autores como Julio Miranda, Jaime Sandoval, José Miguel Acosta, Marcelino Bisbal, permiten un examen de períodos históricos de nuestra fundación y desarrollo fílmico desde un ángulo si se quiere más específico, pero con más de treinta años de antigüedad.

La “improvisación”, define Marrosu (1997), es un elemento algo común en el estudio del cine venezolano, y en consecuencia el tratamiento puede ofrecer resultados tan disímiles, partiendo desde la exploración amplia sobre nuestros antecedentes, hasta exhaustivos procesos de análisis a períodos o enfoques bien definidos. En cualquier caso, apunta la investigadora, cada uno de estos ejercicios estimulan la profundización a nuevos reconocimientos e interpretaciones. (p. 22)

Situar al cine venezolano en una posición de frágil dinámica industrial es un interés que recoge Leo Ozols en sus páginas. Advierte que la falta de capital, metafóricamente, es para el cineasta como combustible para el vuelo (p. 186), uno de los requisitos más importantes, a los cuales se suma la necesidad de una ley que los ampare. Las observaciones de Ozols, que perduran en la historia local a casi ya cincuenta años, hablan de un cine criollo en busca de afianzar las bases de una industria rentable y descentralizada, que no deja a un lado por ello el esbozo continuo del toque artístico en su filmografía.

Breve repaso histórico del género en nuestro país

Tomando como punto de partida la presentación de *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa* y *Muchachas bañándose en la laguna de Maracaibo*, ambas del periodista, fotógrafo y proyccionista Manuel Trujillo Durán, nos precede más de un siglo de realización cinematográfica en Venezuela. Un repaso necesario que inicia a partir del 28 de enero de 1897 con la exhibición de algunas filmaciones a través del vitascopio¹³, en el ahora histórico Teatro Baralt de Maracaibo.

La llegada de este asombroso invento –traído directamente de Nueva York– podría considerarse quizás de fortuita para los marabinos, cuya ciudad es desde entonces calificada como la cuna del cine venezolano. Sin embargo, el Teatro Baralt –construido en 1877– fue también escenario de la primera proyección cinematográfica del país, el 11 de julio de 1896. Gracias a sus características portuarias, y al constante número de visitantes que recibía, no es de extrañar que ocurriera un hecho de tal magnitud en una ciudad que no era la capital nacional. El investigador y periodista Jaime Sandoval en el libro *Panorama histórico del cine en Venezuela* (1997) apunta además que:

La capital zuliana no era de ningún modo ajena a todo ese ambiente de descubrimientos que, por un lado, caracterizó al final del siglo XIX y, particularmente, a la figura de Thomas Alva Edison como ductor continental de dicho proceso. A diario y desde muchos años antes, fue común encontrar en los periódicos maracaiberos diversas notas y reportajes que seguían paso a paso los avances dados para la invención de la electricidad, el telégrafo, el fonógrafo y más recientemente los rayos X. (p. 157)

¹³ Según la investigadora Ambretta Marrosu, hay dudas sobre el equipo usado en esa época. Para mayor información, se recomienda el capítulo *Los modelos de la supervivencia* (p. 23), de la obra *Panorama histórico del cine en Venezuela* (1997). Sus observaciones evalúan la presencia o no de un vitascopio en Maracaibo, considerando la necesidad de un cinematógrafo Lumière para la captación de aquellas imágenes. De ser así, destaca Marrosu la presencia de un aparato francés es intuido incluso como un posible caso de ilegalidad. Aún sin esclarecer, las suposiciones no dejan de ser una curiosidad sobre los orígenes de nuestra cinematografía.

Venezuela formaba parte de esa modernidad que iba a toda velocidad hacia el sur del continente, y que venía por mar y tierra desde las grandes ciudades de Norteamérica y Europa. Ello tomando en cuenta la grave crisis económica que retenía social y culturalmente al país durante el mandato de Cipriano Castro, y cuya deuda externa oscilaba los 190 millones de bolívares. (Arias, 1987, p. 81)

Es necesario señalar que las dos primeras filmaciones de Trujillo Durán no fueron consideradas en líneas generales como cine documental. Investigaciones concuerdan que serían, digamos, esos primeros registros audiovisuales hechos no sólo en territorio venezolano sino con personal técnico nacido en nuestro país, encargados de documentar, o dicho de otro modo, captar el acontecer de una poco a poco creciente diversidad de temáticas con particularidades locales, ya sean políticas, artísticas y sociales, que perduraron con los años.

Igualmente, bajo esa misma idea, vale recordar que dentro de la historia del cine no se reconoce generalmente ninguna obra como documental cinematográfico hasta la emisión de *Nanook, el esquimal*, filmada en 1922 por el fotógrafo, cartógrafo, explorador y posterior cineasta norteamericano Robert Joseph Flaherty. Como mencionamos con anterioridad, los aportes estéticos, creativos y técnicos detrás de cámara, resultado exhibido en el trabajo de Flaherty, bien sirven de base en la elaboración de nuevas interpretaciones sobre la estructura del cine no-ficticio y documental para la época.

Tras posicionarse los resultados del cinematógrafo en el estilo de vida del ciudadano promedio, nos encontramos con un cúmulo de películas de poca duración, que oscilaban entre los cinco a diez minutos, generalmente. El éxito comercial de estas producciones da la percepción de, digamos, aprovechar el interés del público, hambriento de verse a sí mismo en la gran pantalla. Un interés progresivo que consideraron los realizadores, traducido eventualmente en buscar nuevos mecanismos

de atracción para mayor número de espectadores. Y ese primer cambio es el de la duración¹⁴. (Ozols, p. 145)

Así, más allá de su carácter novedoso como el uso del movimiento o las variantes respecto a planos cinematográficos, aumentar el tiempo de la película permitía ofrecer también un mayor despliegue de lo que podía desarrollarse en la obra. Ozols apunta que de los diez minutos promedios se fue dando paso a los quince, a la media hora y así sucesivamente hasta que se establece el tiempo estándar de los cien minutos. Dichas producciones, con una diferencia tan marcada, fueron calificadas bajo el nombre de largometrajes. En muchos casos, resalta el investigador, se asociaba el término no sólo a películas de larga longitud, sino a su vez como sinónimo de “trama y actuación de intérpretes”. Es decir, mayor riqueza de contenido.

Volviendo a Venezuela, tras el debut nacional de la mano de Trujillo Durán, entra ya el siglo XX, y el país inicia una producción recurrente de cintas tanto de carácter argumental como no-ficticio, mediante operadores foráneos y aficionados nacionales. Una filmografía acompañada no obstante por un período ininterrumpido de revistas cinematográficas en la nación, que se instaura posterior a la toma del poder del presidente Juan Vicente Gómez.

Para 1908, tras la salida de Cipriano Castro a Berlín por motivos de salud, su compadre y presidente encargado, Juan Vicente Gómez da un golpe de Estado. Entre los numerosos cambios que ello acarrea, el cine nacional toma una vertiente primordialmente política, gracias a la incipiente producción cinematográfica hecha por encargo del nuevo mandatario. El investigador José Miguel Acosta, en su obra bibliográfica *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela 1927-1938* (1998) explica que:

¹⁴ Nuestra tesis parte de la base de investigar sobre los medimetrajes y largometrajes en calidad de estreno. La DRAE nos aporta la definición de medimetraje como “Película con una duración aproximada de 60 min, intermedia entre la del corto y la del largometraje”.

El cine de encargo y particularmente el de comisión oficial representa la forma más expandida de esa producción, cuyo financiamiento proviene del gobierno, que cubre los gastos y remuneración del cineasta. Esta “propaganda nacional” está conformada principalmente por el registro de actos oficiales, homenajes y exaltaciones a los gobernantes, con las variantes de un cine más “familiar”, donde el dictador de turno es el personaje omnipresente. (pp. 11-12)

Enrique Zimmermann se vuelve en un principio autor recurrente en reseñas de prensa local. Poco se sabe de esta figura histórica del cine venezolano¹⁵ –el primer largo argumental del país, titulado *La dama de las Cayenas* (1916), es de su autoría–, a quien se le encarga las filmaciones *La gira del progreso* en 1917 y *Centenario de Carabobo*, en 1921. Él, junto al también cineasta Lucas Manzano –con cintas como *Paseo Independencia* y *Plaza Bolívar*, ambas de 1920–, son los primeros ejemplos de realizadores a destajo financiados durante la época gomecista. Películas con una intención meramente expositiva. (Acosta y otros, 1998, p. 201)

Las raíces del género documental que sostiene el cine no-ficticio expanden sus horizontes en nuestro país con la obra de estos autores, capturando eventos incluso de carácter científico. En el año 1924 por ejemplo produce Zimmermann *Histerectomía abdominal subtotal por fibro-mioma del útero y apendicetomía*, por un encargo del Hospital Vargas (Marrosu, 1993, p. 112). Realizada por el reconocido Dr. Luis Razetti, y su ayudante Henrique Toledo Trujillo, esta operación quirúrgica se convierte en otro curioso hecho cinematográfico, y un registro más en tierras venezolanas.

Para la época, el Estado no es el único medio de financiamiento o solicitante de obras, pero sí el más trascendente. El fotógrafo y pintor barquisimetano Amábilis Cordero da muestra de ello. Va realizando su obra con el apoyo económico de medios

¹⁵ A pesar de ser una de las figuras más importantes de los inicios del cine en Venezuela, este pionero actualmente no cuenta con una revisión exhaustiva de su vida y obra ubicada en los principales centros de consulta bibliográfica de Caracas. Más allá de algunas acotaciones dadas por pocos investigadores locales, tales como Ambretta Marrosu y José Miguel Acosta, los cuales enriquecen esta revisión, la información sobre este curioso personaje local se percibe como limitada.

alternativos como la Iglesia, amistades de la familia, casas comerciales y financistas privados de su ciudad de origen. Resaltan piezas de variados temas como *La llegada de los Primeros Aviones a Barquisimeto* (1931), *La Tragedia del Piloto Landaeta* – que inicia con una recreación del siniestro–, *El encuentro de baseball entre un equipo de Portuguesa y uno de Lara*, y *La Catástrofe de la escuela Wohnsiedler* (1933). A pesar de intentar recurrir al gobierno de Gómez –con la proyección de *La Venezuela* (1933), que captura diferentes localidades del país– la solicitud de ayuda fue negada tajantemente por el máximo mandatario, debido, según él, al escaso metraje sobre Maracay (Dale, 1982, p. 148). Ello paulatinamente afecta la carrera de Cordero como cineasta.

Por otra parte, sobresalen en ese período dos autores que podrían igualmente calificarse como precursores del cine venezolano, apoyados en este caso por el régimen de Gómez. Hablamos de Edgar Anzola y Jacobo Capriles. *Triunfo Film* –la primera de varias productoras fundadas por Anzola–, sirve de sello para sus realizaciones, contando consecutivamente con el apoyo del cineasta Francisco Díaz Granados, quien tendrá a su vez pertinencia en los intereses del gobierno.

En su haber se cuenta un amplio repertorio de filmaciones independientes por el territorio nacional, así como las denominadas revistas cinematográficas que fueron popularizándose en el público local. Su función es registrar los acontecimientos, y bajo un carácter demostrativo, exponer así un régimen progresista a la población venezolana, y posteriormente a otros países. “No existirá celebración patria sin que para la ocasión no se inaugure alguna obra pública, ni existirá inauguración alguna sin registro filmico”. (Acosta, 1998, p. 118)

Resaltan dos revistas, con enfoques particulares. *Revista Nacional*, siendo la primera edición *La visita del General Pershing y el Carnaval de 1925*; y otra, más local: *Segunda revista de sucesos caraqueños*. Una producción constante, que no supera los treinta minutos de duración, y donde se ahonda en acontecimientos

también deportivos, culturales, “y otros recientes sucesos de la capital”. (Delgado, 2006, p. 15)

A partir de 1927, con la creación del Laboratorio Cinematográfico de la Nación, dependiente del Ministerio de Obras Públicas, la inversión del gobierno en materia cinematográfica se vuelve una mayor prioridad (Acosta y otros, 1997, pp. 181-182). La institución durará hasta 1937, año en el cual se reacondicionará bajo el nombre de Servicio Cinematográfico Nacional, cumpliendo objetivos similares.

Para los años treinta, con la fundación de *Maracay Films*, y su posterior fusión con los Laboratorios Cinematográficos de la Nación, la capital aragüeña se vuelve punto estratégico en la elaboración de, entre otras cosas, material propagandístico. Caracas quedaría en un segundo plano. “Maracay, donde reside Gómez, es la capital opulenta de la ‘rehabilitación’, fortaleza militar y sede de grandes decisiones” (Acosta, 1998, p. 29). Son ahí instalados modernos laboratorios que cuentan con el apoyo de personal técnico capacitado. Ya para 1933, bajo la dirección de Efraín Gómez –sobrino del mandatario–, el instituto adquiere un equipo de grabación de cintas *glow-lamp*, antecedente nacional a la realización del cine parlante. (Caropreso, 1993, p. 15)

En 1938 el cine venezolano crece técnicamente. Explica Paranaguá (2009):

Cuando por fin se dan las condiciones para incorporar el sonido sincrónico y los equipos livianos, el documental ensancha sus posibilidades y experimenta nuevas formas, como el llamado “cine verdad”, basado en la valoración de la entrevista, o el “cine directo”, que privilegia la observación. (p. 17)

En pleno mandato del General Eleazar López Contreras el cine sonoro es una realidad en nuestro país. Sin embargo, el Servicio Cinematográfico Nacional es clausurado para ese año, y desde ahí un naciente *Estudios Ávila* –creado por el novelista Rómulo Gallegos–, y la compañía de Rafael Zambrano, *Venezuela*

Cinematográfica –que pasaría a ser después *Cóndor Films*–, irán tomando terreno en la filmografía del país (Acosta, 2010, p. 19).

Con una duración entre diez y veinte minutos, los filmes no-ficticios de Estudios Ávila muestran actualidades como *Estragos de las lluvias en el litoral* (1938), informes técnicos como *Cartografía Nacional* (1938) y *Caracas futura* (1939), noticiarios de inauguraciones, revistas militares, filmes quirúrgicos, cortos pedagógicos, y pruebas de armamentos a petición del Ministerio de Guerra y Marina (Acosta, p. 45).

Se incluyen a su vez trabajos para el Ministerio de Agricultura y Cría, Ministerio de Hacienda, Ministerio de Educación, entre otros. Su apogeo deja más de cincuenta filmaciones, siendo el largometraje argumental *Juan de la calle* el inicio de su posterior caída financiera, dado el enorme consumo de capital que representó su consecución, así como la mala gerencia administrativa.

En 1942, a pesar del esfuerzo de cineastas locales en recuperarla, la empresa Estudios Ávila es declarada en quiebra por sus accionistas mayoritarios y, ese mismo año, puesta en remate público. *Cóndor Films*, de Rafael Zambrano, corre con destino similar. El empresario criollo Luis Guillermo Villegas, en representación de *Bolívar Films* –fundada en 1940 y registrada en 1943– compra los equipos, que eran retenidos tras el embargo por el Ministerio de Obras Públicas. Para su fortuna, obtiene también la más importante colección fílmica del país, conformada por las copias de negativos y positivos del Servicio Cinematográfico de la Nación y de Estudios Ávila (Acosta, p. 78). Este hecho pudiera calificarse como un logro para el mantenimiento de nuestra historia fílmica.

Previo a resaltar la producción no-ficticia en *Bolívar Films*, nos detenemos para mencionar una obra independiente de Edgar Anzola, cuya realización data de

1939¹⁶, y lleva por nombre *Armando Reverón*. Estrenada en el Ateneo de Caracas, la película documental¹⁷ “indaga sobre el espíritu creador y la influencia de la naturaleza en su obra” (Delgado, 2006, p. 30), siendo muy posiblemente una de las primeras realizaciones con características biográficas que gira en torno a un personaje no vinculado con la élite gubernamental.

Bolívar Films, bajo las riendas de Luis Guillermo Villegas, es considerada la más importante productora de propaganda estatal de la época, y a diferencia de muchas compañías que la antecedieron, ésta logra una administración exitosa. Villegas no sólo garantiza ingreso económico constante gracias a los encargos del gobierno de Isaías Medina Angarita, sino que establece acuerdos con productores extranjeros –provenientes de México y Argentina, en su gran mayoría–, hecho que paulatinamente conllevará a algunos largometrajes argumentales de renombre. Todo esto, como panorama, permite comprender la posterior fundación, en 1956, de la Cámara de la Industria Cinematográfica.

Dejando a un lado su creciente filmografía en el género de ficción, de Bolívar Films sobresalen piezas no-ficticias tales como *Las bellezas de Monagas*, resaltando la geografía nacional, así como otras producciones ambientadas en Los Andes y la Gran Sabana; a su vez, *Cemento Venezolano* ofrece una mirada de la urbanización e industrialización en el país. La televisión llegaría a Venezuela en 1952, cuando Marcos Pérez Jiménez inaugura la *Televisora Nacional*, siendo espacio para la difusión de diversos noticieros así como algunos documentales que irían tomando eventualmente horario y recepción en la pantalla chica. (Díaz, 1988, pp. 174-175)

¹⁶ Según investigaciones de Carlos Delgado Díaz en su obra *Cuadernos Cineastas Venezolanos Edgar Anzola*, de la Fundación Cinemateca Nacional, la película se estrenó el 1 de febrero de 1939. Otras publicaciones hacen reseña del evento para 1937.

¹⁷ A pesar de hacer referencia a la obra con la calificación de “película documental”, bien vale acotar que tras las investigaciones resulta delicado establecer qué título documental venezolano fue la “primera obra” de dicho género en el país, considerando como previamente señalamos el punto de partida que fue la exhibición del *Nanook, el esquimal* de Flaherty. Nuestro objetivo en este capítulo, en cualquier caso, no es señalar qué obra inició oficialmente el género, sino recorrer los acercamientos al género desde 1897 hasta la época que nos atañe.

La década siguiente, los años sesenta es, a nuestro juicio, uno de los momentos más enriquecedores para el cine documental venezolano por variados motivos. En primer lugar, por ocasión muy especial es proyectada en 1966 una obra japonesa llamada *Barbarroja* –del realizador Akira Kurosawa–, exhibición que marca el importante comienzo de una recién fundada Cinemateca Nacional, bajo la dirección de Margot Benacerraf¹⁸, –organismo que será dependiente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes– y de entre cuyos objetivos principales destaca la promoción y difusión del documental venezolano en todos sus metrajes, así como otras producciones.

La presencia de Benacerraf en la directiva de la Cinemateca Nacional no es un hecho aislado. La filmografía y el arduo trabajo de esta cineasta caraqueña, en un oficio dominado por hombres, obtuvo un cuantioso e importante reconocimiento tanto nacional como internacionalmente (Groni, 2009, p. 52). Su *Reverón*, nuevo *biopic* sobre el artista, es reconocido por su triunfo en el III Festival Cinematográfico de Berlín, en 1952. Es exhibido el 16 de noviembre de ese mismo año en el Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela (p. 11). Un documental muy próximo al pintor, que logra excelentes críticas, incluso en el Festival de Cannes (p. 14). A raíz de esa primera realización, Benacerraf tuvo la oportunidad de conocer a Henri Langlois, fundador de la cinemateca francesa, quien sirvió de apoyo en la creación de una institución similar en tierras venezolanas, la Cinemateca Nacional.

Su segunda y última obra se ambienta en un inhóspito lugar del país, ubicado en una península del Estado Sucre. *Araya*¹⁹ lleva por nombre su primer largometraje,

¹⁸ La directora, a través de su discurso inaugural, el 4 de mayo de 1966, introduce las funciones de la nueva institución, entre las cuales reza el “conservar y dar a “conocer”, por eso es archivo y es sala de proyección, y es también, además, “la investigación y búsqueda en el suelo nacional”. Puede leerse el discurso completo en *Cuadernos Cineastas Venezolanos Margot Benacerraf* (2009), bajo la investigación y redacción de Luciana Groni. (pp. 81-83)

¹⁹ A pesar de ser referida como lo contrario, *Araya*, a criterio de su autora no es definida como un documental en sí. En la revista de la Fundación Cinemateca Nacional, *Programación*, N° 93, del mes de Junio de 1999, Benacerraf explica que su película estuvo desde su creación “marcada por su particularidad”, por ende difícil de calificar. Igualmente, resalta las dificultades que tuvo la Comisión de la Selección Oficial de Cannes a la hora de categorizar la obra, dada la presencia de ficción y

título homónimo a la población mostrada. La obtención de la sal, abundante recurso natural en ese paraje, se presenta como punto de cohesión para contar –bajo la narración de José Ignacio Cabrujas– la ardua e incesante rutina de familias enteras, que giran su vida en torno a este sustento proveniente del mar. Obtiene diversos reconocimientos, entre ellos el Premio de la Crítica del Festival de Cannes de 1959, siendo la única película venezolana, a la fecha, en conseguirlo.

A partir de 1966 se inician cambios en el país, desde un gradual movimiento fundamentalmente político y cultural que es expresado a través de una variedad de realizaciones, en su gran mayoría independientes; un cúmulo de documentales desprovistos de “los grandes financistas” para su consecución. Plantean un matiz social diferente, alternativo, autónomo.²⁰ El cine venezolano, y recapitulando a partir de una mirada más amplia, el latinoamericano, iba perfilando una constante búsqueda de identidad, marcada por el denominado “Cine del Tercer Mundo”, “Nuevo Cine” o “Tercer Cine”.²¹

Nacía una riqueza fílmica nacional que se podría calificar de autocrítica, de expresión en pro a la liberación, en la que destaca la mirada del cineasta Jesús Enrique Guédez con su obra *La ciudad que nos ve* (1966), influenciada por las corrientes europeas –como el neorrealismo italiano y el *free cinema* inglés–, que fueron forjándose desde dos décadas atrás. A su vez, la constante confluencia entre cineastas locales y extranjeros, como el caso del foráneo Octavio Getino, junto a

documental en ella. El artículo puede ser consultado a través del título de *Araya en Cannes*. (pp. 13-15)

²⁰ Explica Izaguirre en su ensayo *Proceso al cine venezolano* que durante el mes de diciembre en Ciudad Bolívar se convoca el Primer Encuentro de Cine Nacional, organizado por la Universidad de Oriente. De las más variadas discusiones donde coincidieron figuras del cine independientes plantean una opinión compartida de por qué en “ninguna época el Estado venezolano ha prestado la debida atención al desarrollo del arte cinematográfico, con plena conciencia de su significación universal, como vehículo de comunicación cultural, capaz de expresar con veracidad la propia realidad de los pueblos y contribuir a su cabal desarrollo”. (p. 46)

²¹ Un llamado al denominado también cine subversivo, antisistema, o en algunos casos “revolucionario”. Términos a los que hacen referencia Octavio Getino y Fernando Solanas en su obra *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo* (1969), en la necesidad de llevar al escrito sus principales críticas al modelo de hacer cine presente en América y el mundo.

Fernando Birri, Jorge Santinés, Joris Ivens, y otros tantos, aportaban a la mirada y reflexión del cineasta nacional.

De establecer un punto de encuentro capaz de expandir las posibilidades en realización de obras documentales bajo un trazado alternativo, se percibe que quizás el evento nacional más significativo sería la convocatoria del cineasta Carlos Rebolledo mediante las autoridades universitarias de la ciudad de Mérida. Su interés en situar a Venezuela en esa movilización ideológica que estaba despertando las masas intelectuales en pro de un cine de autor, irreverente, logra su cometido. Desde el 21 al 29 de septiembre de 1968 se lleva a cabo la *Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano* en Venezuela, eco a similares eventos en diferentes países de América Latina desde los años cincuenta.

Carlos Rebolledo es también, junto a Jesús Enrique Guédez, uno de los exponentes cinematográficos de esa nueva camada, y punto de cohesión entre tantas voces. Su filmografía resalta especialmente con *Pozo Muerto* (1967), retratando las condiciones inhumanas que padecían venezolanos en el desempleo, tras el cierre de un campo petrolero. (Miranda, 1989, p. 14)

Durante este lapso, el cine venezolano se caracteriza por una cantidad de filmes documentales que cuentan con el apoyo de centros universitarios. Señalaría Tulio Hernández en su obra *Pensar en cine*²²: “la capacidad de hacer cine para la época no era asunto fácil para estos artistas. Nos encontramos bajo una diatriba: la necesidad de crear una industria cinematográfica en continuo e irregular nacimiento” (Izaguirre, *s/f*, p. 39) y al mismo tiempo establecer los lineamientos sociopolíticos que iban expresando diversos autores con sus creaciones. Esa posición no requerirá de los tradicionales estudios con los que el cine de ficción contaba para ese entonces, sino que lanza la invitación a expresar las ideas, por lo general, apenas con una cámara de 8 o 16 mm, una temática en mente, y un enfoque discursivo –no necesariamente planificado– que diera suficiente coherencia al *film*.

²² Específicamente en *El cine documental venezolano*, capítulo del libro realizado junto a Óscar Lucien y otros autores. Editado en 1991.

Construido gracias a una serie de encuestas en zonas populares, el documental de Guédez *La ciudad que nos ve* indaga sobre las condiciones de vida del caraqueño, donde se plasman las características de un desarrollo limitado a fin de resolver aspectos como el desempleo y las deficiencias en educación. El investigador Julio Miranda señalaría en su obra *El cine que nos ve* (1989) que la película de Guédez “acuñó una manera de mirarla (Caracas) que persistirá hasta el filo de los ochenta: la ciudad prácticamente reducida a sus zonas marginales; esos barrios definidos por sus aspectos negativos pero llenos de niños; la perspectiva de ver a Caracas abajo, juzgada visualmente desde la vertical del cerro; los itinerarios ascendentes y descendientes del barrio mismo”. (p. 14)

Previamente Guédez había realizado dos obras bajo encargo del Ministerio de Sanidad y Asistencia Social: *Donde no llega el médico* y *La gastroenteritis en Venezuela*, producidas en 1965, resaltando una de las principales enfermedades mortales que padeció el país desde la primera mitad del siglo XX. Otros autores con inquietudes similares de retratar la realidad, sobresaldrían posteriormente. Algunos se mantienen bajo una labor continua en el registro de no pocos sucesos, mientras que otros sobresalen con tan sólo contados títulos. No todos, igualmente, demuestran tener en su filmografía un carácter crítico a la sociedad que los envuelve, aspecto consecuente para la época. Rodolfo Izaguirre, en su ensayo *Proceso al cine venezolano*, resalta de ellos que:

... han logrado superar con constancia y dedicación las numerosas trabas de realización, procesamiento, para testimoniar a través del ejercicio del documental, del cortometraje, no una visión esquemática, convencional y tramposa del país, sino más bien la rica, difícil y contradictoria presencia social venezolana en la que el hombre se muestra como un ser consciente y activo dentro de un país en franca transformación. (S/F, p. 42)

Por plasmar a algunos realizadores destacados²³ en no pocas bibliografías, el cineasta caraqueño Luis Armando Roche realiza para ese entonces su primera cinta en tierra natal –ya llevaba en su haber algunos cortometrajes no-ficticios durante sus estudios en Francia–, que se titula *La fiesta de la virgen de la Candelaria* (1966). Asimismo, captura demás festividades, vivencias, tradiciones, en torno a la cultura venezolana con *Los locos de San Miguel* (1966) y *Los tambores de San Juan* (1968). Dirigiría obras biográficas a figuras artísticas como *Víctor Millán* (1968), *Carlos Cruz Diez, en la búsqueda del color* (1971); y *El indio Figueredo* (1972), arpista llanero.

Los acercamientos a celebraciones populares, testimonian sobre el entorno, el cual los nutre, así como del imaginario colectivo –como lo son los mitos, creencias y leyendas– en el que participan. Otros autores como Juan Santana, Alberto Torija y Fernando Toro con *Salvador Valero Corredor, un artista del común* (1970) seguirán esa línea. (Miranda, p. 15)

Por otra parte, los cineastas uruguayos Jorge Solé y Ugo Ulive, tras residenciarse en nuestro país, elaboran también interesantes producciones de denuncia. *T.V. Venezuela*, de Solé, analiza el poder de las televisoras, influenciadas por las grandes cadenas de televisión norteamericanas, en la “alienación ideológica” de las masas. *¡Basta!* (1969), dirigida por Ulive, critica también la presencia estadounidense en América Latina, bajo una representación experimental, llena de simbolismos, muy vanguardista para la época.

Ulive, tiempo después, partiendo de la idea de su coterráneo Solé, realiza otro cortometraje en el país, *Diamantes* (1969), exhibiendo la llegada de mineros

²³ El investigador Julio Miranda, en su ensayo *30 años de cine documental*, de la obra *Panorama histórico del cine en Venezuela*, califica como “privilegiados” a aquellos títulos que son mencionados entre sus páginas. Para la época que realiza su estudio, entre la década de los sesenta a los noventa, calcula un aproximado de trescientos a cuatrocientos títulos realizados en ese período, del que resalta menos de un centenar. Objetivo esencial del trabajo aquí presente es una revisión que quizás pudiera calificarse como superficial, pero que intenta exponer a grandes rasgos de qué van las producciones documentales más importantes de la época según referencias bibliográficas pertinentes sobre nuestro cine.

venezolanos, colombianos y brasileños a tierras del Orinoco, a fin de explotar tan valioso mineral. Un documental con un estilo que se asemeja a *¡Basta!*, carente de un guion explícito, pero sí cargado de una buena dosis de crítica social. Tal creación se incluiría en un conjunto de obras sueltas del autor, que lleva por título *Caracas, 2 o 3 cosas*, mediometraje editado ese mismo año. La búsqueda de diamantes persistirá como tema de interés de documentalistas, como Luis Armando Roche, Manuel de Pedro –con tres obras–, Joaquín Cortés, Paolo Gasparini y Carlos Oteyza. (Acosta y otros, 1998, p. 99)

El tema vinculado a la marginalidad sigue siendo punto de revisión para Guédez, quien ya había sorprendido al público con *La ciudad que nos ve*. En el año 1970 ofrece *Los niños que callan*, producido por el Hospital J. M. de los Ríos, ilustrando la precariedad hospitalaria en Venezuela, así como el grave estado de abandono que tiene la niñez venezolana: pequeños desnutridos, con parásitos, acompañados de importantes cifras de mortalidad infantil. Tres años después su *Pueblo de lata* registra las carencias de un grupo de familias pobres, quienes construyen una barriada hecha con materiales de desecho, cerca del área industrial en el Estado Aragua.

Otras de las preocupaciones de Guédez respecto a la sociedad quedan plasmadas en *La Universidad vota en contra* (1968), en pleno apogeo político entre las universidades –especialmente la Universidad Central de Venezuela– y el Estado. Los estudiantes toman las calles buscando una renovación académica y una lucha tras el consiguiente allanamiento a la UCV por el gobierno del otrora Presidente de la República, Rafael Caldera. Hecho que finaliza tras una posterior reforma de la Ley, puesta en Gaceta Pública el 8 de septiembre de 1970.

El conflicto universitario es un suceso que también registra Alfredo Anzola en *Cómo la desesperación toma el poder*, en 1969. Según una perspectiva rasante, entre 1968 a 1970 se producen al menos seis filmes con el tema universitario entre Caracas y Mérida, donde sobresalen autores como Jacobo Borges con *22 de mayo* (1969),

Nelson Arrieti con *Estallido*, Fernando Toro con *Renovación* –junto a Donald Myerston, quién haría *La autonomía ha muerto* por su cuenta en 1970–, así como los trabajos de Guédez y Anzola, anteriormente mencionados. (Miranda, p. 15)

Alfredo Anzola, hijo del pionero cinematográfico Edgar J. Anzola, demuestra un abanico temático social y artístico en su manufactura: aborda una banda musical de visita a nuestro país con *Santana* (1969), conmemoraciones culturales con *La fiesta de San Juan* (1971), expone las ineficiencias de una empresa fabricante de hamacas con *Pedregal* (1979), entre otras obras; todas quizás convergiendo en una dicotomía entre lo popular y la asistencia de esferas de poder, “sin presentar solución alguna”, a palabras del crítico cinematográfico Alfredo Roffé²⁴.

Resalta en Anzola *Santa Teresa* (1969), en la que nos muestra al sacerdote de una iglesia en un arrebatado de ira, ante la llegada de jóvenes de la izquierda cristiana repartiendo volantes en el santuario. Hecho que registra también cómo luego la policía arremete con rolo en mano contra los manifestantes (Sisinno y Abraham, 2004, p. 10). Con *Campoma* (1975) hace una revisión geográfica del Estado Sucre, así como una valoración socio-histórica del lugar, con un estilo que se percibe en líneas narrativas más actuales.

Rebolledo, por su parte, retoma el tema de la explotación de recursos del subsuelo con *Venezuela, tres tiempos* (1973), “revelando la presencia norteamericana en la extracción de minerales”. Tres figuras predominan en el metraje: un enfermo de tuberculosis interno en un hospital del Estado, un muchacho que vive como limpiabotas, y un anciano, quienes juntos conforman esa mirada de Rebolledo del país. Vivencias ajenas a los lujos generados por la explotación de recursos.

Manuel de Pedro, nacido en Soria, España, es otro autor extranjero residente en suelo venezolano desde los años setenta. Su filmografía en el país es sumamente extensa. Quizás una de las más amplias hechas por realizadores extranjeros en nuestro

²⁴ Alfredo Roffé explica en profundidad sobre ello en “Pedregal: una empresa campesina”: *Cine al día*, n° 24. Junio de 1980, pp. 25-26.

país en materia documental. A un total de veintiún títulos hace referencia el investigador Julio Miranda (p. 137). De Pedro inicia su actividad fílmica como Director documentalista en 1972, con *Festival del niño*.

Desde ese debut del autor español, apunta Miranda, “quizás podamos entender toda su trayectoria –entre otras cosas– un intento por aumentar el margen de autoría en los *films* ‘institucionales’” (p. 139). Las dos películas más reconocidas de Manuel de Pedro, mencionadas en varios libros de consulta nacional, son *Juan Vicente Gómez y su época* (1976) e *Iniciación de un Shamán* (1980). Con la obra biográfica de Gómez incursiona en el largometraje, perfilando al exmandatario bajo percepciones disimiles, y una gran multiplicidad de trascendentes figuras nacionales relatando situaciones del líder aragüeño. Su lado humano, más allá del cargo, así como la Venezuela durante su mandato son puntos que nutren la obra, según lo relatado por Miranda (pp. 142-146). *Iniciación de un Shamán*²⁵ muestra las costumbres de la cultura Yanomami. “Lo cotidiano, pues, recibe una atención que equivale a poco más de la tercera parte del *film*, centrado sobre los ritos agobiantes –duran siete días– de la iniciación de un shamán”. (p. 162) De Pedro, cuenta además con un largometraje de ficción: *En Sabana Grande siempre es de día*, estrenado en el año 1988.

Con gran experiencia como director de fotografía, y participación en diversas obras de ficción, el también documentalista español Andrés Agusti sobresale en varias piezas sobre diversos temas. Cortometrajes como *Cuadros* (1973) repasan la propaganda electoral en un ambiente de promesas; un desglose autocrítico sobre nuestra producción con *El cine somos nosotros* (1977), y un perfil biográfico de un popular inventor andino, *Don Luis Zambrano* (1984). *Tisure* comprende su última obra previa a los años noventa, y es nuevamente enfocada a un artista de nuestro país: el multidisciplinario Juan Félix Sánchez. (pp. 25-33)

²⁵ Una obra que comparte dirección con Raúl Held. Un autor del que no aparece mayor mención en obras de cine nacional. Sin embargo, según la base de datos de la Biblioteca Nacional de Venezuela, es Director de una obra titulada *Yanomami*, de 1985, bajo la producción de la empresa petrolera filial de Petróleos de Venezuela, Lagoven. Consultado el 11 de mayo de 2014.

Si los años sesenta enriquecieron esa carga ideológica y contestataria en el cine por una crisis política y social no sólo nacional sino global (recordemos el Mayo Francés, el movimiento Hippie, Castro en Cuba, y demás corrientes contraculturales y “revolucionarias”), la década de los setenta y ochenta se ubica entre las más reconocidas por autores en la materia. No es para menos calificada como la época de oro del cine nacional²⁶. Aunque tales apreciaciones pudieran darse en referencia a la vasta producción con calidad técnica y artística del cine argumental, la producción del género documental no estuvo ni mucho menos alejada de elogios y reconocimientos.

De entre las creaciones premiadas para la época, posiblemente una de las más recordadas sea la cosecha obtenida por *El Domador*, obra del Director de origen español Joaquín Cortés, filmada en 1978. En medio de la gran cantidad de galardones, entre los más distintivos en el país es el *Gran Premio Simón Bolívar* del Primer Festival de Cine Nacional, en Mérida de 1980, como Mejor Filme venezolano de 1970 a 1980, entre otros²⁷. Un reconocimiento importante para el género documental, ante el cúmulo de obras de ficción que ya los años setenta contenía.

En Cortés, a palabras de la investigadora Yoli Chacón, “no se encuentra una intencionalidad de subvertir *per se*, pero sí un empeño de explorador que a través de su praxis ha logrado desmenuzar los desequilibrios que le rodean” (p.18). Una observación constante es no aspirar a un cambio de equilibrio directo con el documental visto como mensaje, pero que pudiera ser aplicable a varios realizadores de este período, como lo mencionaría Roffé en algunas ocasiones. Sin embargo, más

²⁶ Argumentado por diversos autores críticos del cine nacional bajo la perspectiva del documentalista venezolano Sergio Marcano. La obra audiovisual *La edad de oro del cine venezolano* (2008), dividida en dos partes, revisa la producción local hecha en la década de los años setenta y años ochenta, así como su relevancia en la apreciación autocrítica del cine venezolano.

²⁷ La investigadora Yoli Chacón, en la obra bibliográfica *Cuadernos Cineastas Venezolanos Joaquín Cortés*, menciona algunos otros reconocimientos importantes como por ejemplo el Gran Premio Placa de Plata del Festival Internacional de Cine de Chicago, 1978, el Premio al Mejor Cortometraje del 13° Festival Hemisfilm, Texas, 1978; el Grand Prix del VII Festival Internacional del Filme de Cortometraje y Documental de Lille, 1978, por su altísima calidad técnica y artística; y el Premio del Festival Iberoamericano de Huelva en 1979, entre otros. (p. 15)

allá de toda la carga analítica que surgiera planteando dicha hipótesis, es quizás cuando poco, muy esclarecedor.

Entre la filmografía de Cortés en el país destacan *Apuntes para un film* (1974), registrando la Semana Santa andina, con representación de la pasión y muerte de Cristo incluida, así como las costumbres vinculadas a esta fiesta religiosa en dicha comunidad. Esa cotidianidad del hombre en su faena diaria captada en el *film*, se intuye en otras obras del autor. *Sorte*, de 1977, se enfoca en las labores de un santero y algunos compañeros suyos en Yaracuy, entre crudos sacrificios de animales. *El domador*, de 1978, seguiría con enfoques similares, un llanero imponiéndose a la naturaleza en su día a día. *Minas de diamantes*, un año después, reforzaría esa idea en San Salvador de Paúl, Estado Bolívar. Sería su última obra antes de adentrarse en el terreno de la ficción. (Chacón, pp. 29-33)

Ya para la época, el cine etnográfico nacional pudiera inferirse también como indigenista, considerando la historia precedente, y tomando en cuenta varias producciones que lo ejemplifican. Carlos Azpúrua, quien colaboraría primero con Jacobo Penzo y Oscar Lucien como camarógrafo, se entrevistó como representante local, destacable entre las voces emergentes para su momento. Una de sus primeras creaciones es *Yo hablo a Caracas*, de 1978. Con ella el autor plantea “una activa campaña en pro del respeto a las culturas indígenas”, señala Julio Miranda. A través de la voz del chamán makiritare Barné Yavarí, acusa la injerencia norteamericana en el país, a través de “misioneros” del colectivo *Nuevas Tribus*.

Previamente, Donald Myerston con su *Atabapo* (1968) ponía la mirada sobre el cine indigenista, pero tampoco con meros intereses de difusión sociocultural, sino con “la denuncia sobre sus condiciones miserables de vida, la aculturación, el rol de las misiones, en el vasto Territorio Federal Amazonas” (p.15). Se interpreta una vertiente que no apela a la simple descripción. Al contrario, pone sobre la mesa las condiciones y términos que exigían comunidades indígenas al pueblo norteamericano, a través de un representante vocal –con una figura prominente, demandante de un

pueblo o comunidad en especial–, o por medio de la narrativa subjetiva del autor cinematográfico.

Acota Izaguirre en su obra *El cine en Venezuela* (1980) que la positiva situación del país en materia cinematográfica, en ese denominado por él “auge del cine nacional” de los años setenta, conlleva a una participación consecuente en la financiación de obras por parte del Estado. Tras observar sus consideraciones, no se estima como un hecho único y puntual, tomando en cuenta las diversas acciones que habían ejecutado ya gobiernos nacionales anteriores en el patrocinio económico, sin poner bajo juicio la transparencia de esos intereses sobre el desarrollo del Séptimo Arte en nuestro país.

No obstante, crítica el investigador venezolano, la completa carencia de un aparato de exhibición acorde al innumerable número de *films* que se realizaba en Venezuela, no corresponde con la presencia de salas de cine comerciales dentro del país. Su exclusión obliga al requerimiento de nuevas políticas, y con apoyo de un instrumento legal, establecer medidas de exhibición que protejan al cineasta, especialmente, especifica el autor, en materia de cine documental. (p. 41)

Dando una mirada amplia al período, Miranda expone en su título *Palabras sobre imágenes. 30 años del cine venezolano* (1994) aspectos a destacar:

Si admitimos, siguiendo a Jacobo Penzo y Carlos Azpúrua, que en el documental de los 60 hablaban grupos y partidos políticos y en el de los 70 las comunidades, podríamos sugerir que el de los 80 es el instrumento expresivo de los individuos.

Tal suposición del escritor de origen cubano no es del todo aislada. Paranaguá, con sus estudios en un campo más vasto, ofrece unas líneas sobre el cine latinoamericano, incluyendo a Venezuela.

Recordemos que en ese entonces en la mayor parte de Latinoamérica se implantaron dictaduras militares de derecha, y en algunos casos, de izquierda. Por comité o una figura política, estos gobiernos se instauran en países como Argentina con la Junta Militar tras el derrocamiento de Isabel Martínez de Perón (1966-1973); Paraguay a través del General Alfredo Stroessner (1954-1989); Chile con Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990); el dictador Juan Velasco Alvarado en Perú (1968-1975); la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985), la llamada Revolución de 1964 en Brasil (que terminaría en 1985) o Bolivia con el régimen del General Hugo Bánzer (1971-1978). Venezuela está entre las excepciones, al superar una dictadura a finales de los años cincuenta –como Colombia con Gustavo Rojas Pinilla– tras el derrocamiento del General Marcos Pérez Jiménez, y manteniendo así unos regímenes de gobiernos democráticos para las siguientes décadas, azuzados por ataques de células guerrilleras influenciadas por movimientos foráneos.

El auge del cine documental militante es consecuente, antes y después de golpes militares en la región. “El cine documental privilegia el testimonio y se radicaliza, volviéndose en algunos casos la expresión de sectores organizados” (p. 18). El teórico apunta que la modernización del documental es acompañada en muchos casos de una instrumentalización, el cual coarta la expresión personal. El documental “aun cuando filma personajes, estos parecen responsables a responder a categorías sociales, donde no caben las historias personales ni las características individuales”. (pp. 18-19)

Iniciados los ochenta, Azpúrua, Penzo, y Oteyza coinciden en un largometraje que reúne tres creaciones suyas: la ya comentada *Yo hablo a Caracas* de Azpúrua, junto a las producciones *El afinque de Marín*, y *Mayami nuestro*, respectivamente. Lleva por nombre tal, digamos, compilación. El título de *La propia gente* (1981). (Miranda, p. 53)

La obra de Penzo en este trío de cortometrajes, se filma a mediados de 1980, donde la música y la urbanidad ambientan una serie de entrevistas, en su gran

mayoría a percusionistas y habitantes del barrio Marín. Montenegro (2010) explica además que en ella “se delinea la impronta temática de Penzo como autor. Se habla de migración del campo a la ciudad, de la lucha del barrio con la urbe, del arte como descarga de la violencia”. (p. 22)

Oteyza plantearía una sociedad venezolana sumergida en la actividad económica extranjera. A través de una serie de testimonios, el Director construye una percepción del hombre como sujeto consumista, el cual viaja a la ciudad de Miami para satisfacer sus deseos de nuevos bienes, lujos y diversión. En la obra no sólo captura las actividades sociales recurrentes en los criollos durante su visita a la costa de los Estados Unidos, sino que incluye anécdotas y percepciones de comerciantes y políticos norteamericanos sobre la influencia del venezolano en sus negocios.

Azpúrua también realizaría los cortos *Pesca de arrastre* (1980) poniendo la lupa en las consecuencias de los desastres ecológicos y sociales que ésta actividad repercute; *El barrio cuenta su historia* (1982) con la expresión de las áreas más marginadas de la ciudad; el reconocido *Caño Mánamo* (1983) mostrando la cúspide y cierre de un caño, azotado por la falta de planificación gubernamental, dejando a las comunidades waraos de la zona entre los más afectados; los intereses de los medios impresos frente a los derechos del periodista en *Detrás de la noticia* (1986), así como su largo *Amazonas, el negocio de este mundo* (1986). Éste último, recolectando denuncias de algunos sectores militares activos, de religiosos y relevantes científicos, en relación a la injusticia de la que son víctimas tribus indígenas del Amazonas por parte de, nuevamente, las misiones evangélicas norteamericanas Nuevas Tribus.²⁸

No podemos dejar de mencionar a John Dickinson o a Oscar Lucien, ambos con temas interesantes, alejados en su gran mayoría de la urbanidad capitalina.

²⁸ La Misión Nuevas Tribus es un movimiento evangélico proveniente de los Estados Unidos con acción en múltiples partes del mundo, y presencia en Venezuela desde 1946 hasta 2005. Su concentración se enfocó en nuestro caso a las etnias indígenas yanomami, ye'kuana, panare, entre otras. El principal objetivo, según ellos, es la evangelización de las comunidades, a través de la traducción de la Biblia a lenguas autóctonas. A partir de los años setenta son hechas públicas varias acusaciones en su contra, y el cine es un medio importante para ello. En la bibliografía de Esteban Emilio Mosonyi, *El Caso Nuevas Tribus* (1981) se puede acceder a mayor información sobre el tema.

Dickinson, argentino de nacimiento, elabora trabajos en distintas partes del mundo, como Francia, Estados Unidos e Italia. Tras residenciarse en Venezuela en 1979, laborando como cámara y fotografía, filma un largometraje de ficción y tres cortometrajes documentales. Las tres piezas que nos ocupan son *Luis del Valle Hurtado, el Diablo de Cumaná* (1983), *Cleto Rojas, pintor campesino*, y *Cruz Quinal, el rey del bandolín* (1985). Tres películas biográficas que apelan al folklore nacional. (Miranda, p. 117)

Oscar Lucien hace cuatro obras documentales para esa misma década: *Retrato del poeta desnudo* (1982) relatando la vida del poeta, pintor y fabulador Luis Luksic; Al año siguiente hace *Memorias*, tomando el pueblo de Campoma para relatar distintas vivencias, y *X-Vocación*, en 1985, su obra más disímil entre las tres (p. 124), que toma como hipótesis las dificultades de egresados universitarios para alcanzar un trabajo acorde a sus necesidades. *Relevé*, la última que haría en los años ochenta (1987), sigue la dinámica de tres bailarines, cuyos cuerpos en movimiento son acompañados siempre por la música. (p. 126)

Miranda resaltaría al autor como un cineasta cuidadoso, reflexivo y, no menos arriesgado (p. 120), articulando satisfactoriamente la vida del individuo con todo el contexto urbano que lo envuelve, y suponiendo ese renglón “abundante” de documentales nacionales dedicados a registrar la individualidad de algunos contemporáneos. Los años noventa marcan el inicio de la exploración de otro tipo de obras audiovisuales, revisadas bajo ciertas condiciones que serán explicadas en el siguiente capítulo.

El tema en el cine

La investigación sobre las temáticas del Séptimo Arte en sí no se percibe como parte de un tratamiento específico y constante en materia bibliográfica. José Luis Sánchez Noriega de forma introductoria en el libro *Diccionario temático de cine* (2004) señala que los trabajos suelen estar enfocados desde dentro del cine o el cine en sí mismo, y no tanto desde fuera, desde los temas que el cine ha tratado o desde el mundo reflejado en las películas (p. 7). A su juicio, los criterios de selección hechos en la mayoría de las investigaciones se detienen en los directores, estéticas o movimientos, así como las cinematografías o géneros habituales en los países.

A pesar de ello, es vital mencionar algunos casos excepcionales que ejemplifican, y permiten, a grandes rasgos, elaborar una aproximación teórica que pueda ayudarnos a contextualizarle. En algunos casos, debemos advertir, la acotación temática ha sido tratada desde lo que percibimos como un segundo plano, inclusive hacia una orientación asociada a la mera referencia de otros planteamientos de investigación, donde recae incluso como dato circunstancial o complementario.

De seleccionar un ejemplo, partiendo de investigadores anteriormente señalados en la definición y revisión histórica de nuestro trabajo, podemos encontrar muestras puntuales. Una de ellas es la calificación de trivialidad que apunta Román Gubern (1989) en correspondencia al contenido de las primeras filmaciones hechas por los hermanos Lumière en 1895. A palabras de Gubern, en el nacimiento del cine en términos generales, se empieza registrando desde la “banalidad” del acontecer diario francés, en esas diez brevísimas películas, con la novedad única, a su juicio, de ser eventos capturados en primer lugar a través de imágenes en movimiento. (p. 24)

Los hermanos Lumière no discurren de una puesta en escena sobre una obra de teatro o la escenificación de una adaptación literaria al dar uso del aparato, ya que ello no sería sino hasta meses venideros. Según nos acota Joaquín Cortés, los hermanos “se acercaron instintivamente a la realidad, la salida de los obreros de una

fábrica o la llegada de un tren a la estación” (p. 26). Otros medios de representación como el teatro, las obras dramáticas, y en cierto modo los actos de magia –partiendo de las actuaciones de George Méliès– serían las herramientas de construcción argumental, ficticia, dando paso a una nueva vertiente del cine. No obstante, el registro cinematográfico, siguiendo los lineamientos de un guion o una completa carencia del mismo, ofrece una exposición rica en observaciones y estudios. Un hecho que nos permite analizarlo desde diversos enfoques y ópticas.

Los catedráticos Tzvi Tal y Moira Cristiá exponen en su artículo digital: *Temáticas y estéticas del cine en América Latina post-dictatorial, Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2010), consideraciones importantes entre la cinematografía y la trascendencia histórica:

Cine e historia se encuentran vinculados al problema de las “identidades”. Al pensarlas en plural hacemos hincapié en que los sujetos se definen a sí mismos a través de la superposición de una multiplicidad de construcciones identitarias, entre las que la nacionalidad, etnicidad, género, clase, religión y profesión, son sólo las más evidentes.²⁹

La interrogante sobre de qué manera el cine manifiesta o contribuye construcciones identitarias colectivas no es el punto fundamental en nuestra tesis, pero propone una interpretación en el análisis del tema. A medida que el cine sirve como resultado de reflexiones del sujeto acerca de su ambiente social, se supone en la obra una lectura de su entorno. El documental, acota Nichols, “nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de como una semejanza o imitación del mismo” (p. 153). El estatus del cine documental, dilucida el investigador, permite en su capacidad discursiva una prueba del mundo legítima en su utilización como fuente de conocimiento. No sólo eso, incluso “las pruebas

²⁹ Texto en línea que puede examinarse en el sitio web <http://nuevomundo.revues.org/58330>. Consultado el día 3 de mayo de 2014.

visibles que ofrece, apuntalan su valía para la defensa social y la transmisión de noticias” (p. 14).

La repercusión del ambiente para que el autor construya una obra con influencia en la identidad, plantea no sólo la importancia del sujeto como creador del documento, sino de la misma realidad que lo envuelve y condiciona a construcciones fílmicas. Los realizadores son inferidos entonces, ante nuestra indagación, como observadores sociales, que traducen su contexto y temporalidad, sujetos a un conjunto de elementos audiovisuales. Sánchez aporta de la cinematografía como pieza culminada, que:

Se trata de ver qué dice el cine sobre la realidad inmediata o remota, personal o colectiva, la vida con sus etapas, relaciones familiares, afectos, pasiones, enfermedades, luchas...; es decir, sobre los epígrafes en que se estructuran los periódicos y las estanterías de las bibliotecas (sociedad, cultura, historia, economía, comunicación, ficciones e imaginarios, países, ocio, medicina, etc.) y, en definitiva, sobre el mundo experimentado por los espectadores. (p. 7)

Sánchez orienta hacia una perspectiva sociológica, viendo el aparato cinematográfico como un medio, no sólo de captura, sino registro y reflejo sociopolítico. El cine testigo de las distintas circunstancias, propiedades de una estructura social cambiante, dinámica, evolutiva. Su exposición, obra de referencia presentada a modo de diccionario³⁰, comprende una serie de términos que evalúan la relevancia del mismo para agrupar lotes de títulos, sin importar el género que manifiesten. De aproximarnos a la temática desde una óptica más cercana al proceso de realización, el director y guionista norteamericano Sidney Lumet repasa brevemente este punto en su obra bibliográfica *Así se hacen las películas* (2002). A

³⁰ Sánchez enumera en su trabajo un total de ciento cuarenta y seis temas de diversas características, a su criterio, los cuales especifican niveles de relevancia entre unos y otros. Más allá de la subjetividad en el proceso de selección que pudiera inferirse, su labor parte de la clasificación de largometrajes a partir de las singularidades más trascendentales prestas a una calificación temática.

su criterio, sobre *qué trata el filme* es una interrogante primordial en todo proyecto cinematográfico desde su concepción, y sigue sutilmente presente en el desarrollo del mismo, a fin de no perder el rumbo trazado. El tema, que él traduce sencillamente como el *qué* de la película, tiene la capacidad a su vez de determinar el estilo o cómo es concebida esa narración cinematográfica (p. 20).

Si recurrimos a una conceptualización técnica a fin de dar mayor claridad, también podemos consultar otra fuente de reciente data, del catedrático norteamericano de cine y Lengua Inglesa, Ira Konigsberg. A través de su trabajo de investigación *Diccionario técnico Akal de cine* (2004), donde define tema como:

Asunto, mensaje, concepto, actitud social o atmósfera general que permea una obra de arte. En las artes narrativas, como el cine, el término se aplica al elemento dominante que parece tanto un producto de la trama de la obra como la manera de presentar la trama y el factor que unifica sus diversos personajes y acciones. (p. 539)

En materia narrativa, ese mecanismo unificador que perfila el tema en torno a un *film* es entendido como uno de los aspectos más acordes y resaltantes entre sus características. Sin embargo, es necesario resaltar que la claridad en la identificación de un tema en una obra dramática puede mermar a medida que entran elementos como la subjetividad en la dirección y realización de un guion, si bien sea el caso. Bajo la mirada del ojo documentalista como sujeto individual, no carece de validez dudar de una homogeneidad intelectual y artística en todo su conjunto, tomando en cuenta la relatividad que condiciona los desiguales niveles educativos, perceptivos, morales, etc., de cada cineasta. Todo esto puede dificultar los niveles de identificación temática.

Konigsberg agrega que “el tema de una obra es su ‘mensaje’ o idea, pero muchas obras no son suficientemente didácticas o reductivas para satisfacer dicha definición, pareciendo estar unificadas por ciertos hilos conectores que se despliegan

desde su principio hasta su final” (p. 539). Ante tal vicisitud, la acotación condicional que sugiere pudiera diferir de los lineamientos lógicos de algunas películas, poniendo en cuestionamiento, por ejemplo, la supremacía del argumento en el caso del género documental –como indicamos previamente–, asociada en ofrecer en sí un tema principal, bajo diversos matices y perspectivas que se van tendiendo a lo largo de su metraje.

Con ello confirmamos que Konigsberg se sitúa desde un enfoque definitorio más global –siendo el cine *per se*–, fuera de las significaciones de diferenciación entre un género y otro revisadas previamente. Aunque se infiera que las temáticas pueden ser tomadas, analizadas, interpretadas y expuestas desde ambos géneros sin mayores dificultades, y bajo juicio del autor, la predominancia del argumento característico en el documental reduce los niveles de ambigüedad en la calificación.

Las películas de ficción ocupan un espacio imaginario, son abstractas, nos explica el investigador Bill Nichols. Además de que en el documental se “abordan o representan temas que surgen en el mundo histórico en el que se desarrolla la vida. Las historias dependen característicamente de la trama; las argumentaciones, de la retórica. Las historias deben ser verosímiles; las argumentaciones deben, además, ser convincentes” (p. 51). Sin embargo, ello no implica la ausencia de dificultades respecto a la validación y aceptación del género en sí. Nichols acota que el documental, que a menudo parecía confirmar el realismo y sus efectos sin ejercer crítica alguna, se hizo acreedor de escasa atención ya que, fuera cual fuese el tema que abordara, seguía atrapado en la ideología del estilo y el sistema utilizados para abordar dicho tema.

En todo caso, es vital acotar que la temática, similar a la cinematografía, está bajo un estado de constante transformación y evolución, condicionada a la misma sociedad que intenta registrar. Sánchez argumenta que el interés no se halla tanto en la observación o el conocimiento de la realidad que nos proporcionan las películas

cuanto en su comprensión compartida por cineastas y público” (pp. 7-8), tratamiento similar que hacemos como colectivo en otras manifestaciones artísticas como la pintura, artes plásticas o la misma música.

La categorización temática

El ejercicio de ordenar muestras por orden temático debe corresponder con el grado de soporte documental que ofrece, así como del fundamento preestablecido en tales clasificaciones, de haber alguno. Jesús María Aguirre y Marcelino Bisbal, en su libro *El nuevo cine venezolano* (1980), explican estos detalles, y en un primer lugar apuntan de por sí las dificultades en la categorización organizada del cine como tipología estructurada de los discursos (p. 125). Su relativa poca elaboración, a palabras suyas, obliga a los críticos a trabajar con clasificaciones y categorizaciones que han partido del ámbito literario, desde un proceso inductivo, e interpretados considerablemente como constructivista. Sin embargo, esto no ha detenido algunas aproximaciones lejanas de la narrativa, con gran relevancia para el cine, y especialmente el nacional.

Tras introducirse teóricamente la temática en el cine a través de su definición y repercusión en la obra fílmica, la Real Academia Española precisa la acción de *categorizar* como el “organizar o clasificar por categorías”³¹. Exponiéndolo al contexto de nuestro trabajo, en la temática cinematográfica identificamos debilidades de estudio ya de por sí teóricas, y en cierta medida tras su verificación documental, la clasificación u organización de la misma no está tampoco exenta de este escenario al revisarse centros de consulta especializados³². Ello, sin embargo, no ha repercutido en construcciones estructuradas a lo largo de los años, como lo hicieron Aguirre y Bisbal, iniciados los años ochenta, en el género de ficción, o algunas tesis de pregrado nombradas en los antecedentes.

Debemos resaltar que el investigador de origen cubano y radicado en nuestro país, Julio Miranda, sostiene en gran medida la elaboración funcional y bibliográfica

³¹ En su versión digital. Consultado el 17 de mayo de 2014.

³² No asumimos con esto lo que podríamos llamar una inexistencia absoluta, pero es interpretada una insuficiencia teórica predominante. La consulta a universidades de trascendencia nacional, con carreras vinculadas al arte y la comunicación, así como el Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, convergen en la construcción de esta percepción sostenida.

antecedente en esta materia. En su haber se haya un conjunto de importantísimos ensayos que abordan la temática en el cine nacional, especialmente en materia documental. Revisamos su producción de manera cronológica, y establecimos consideraciones sobre el tema en la producción documental en Venezuela a fin de trabajar según cánones de su contenido.

Como marco introductorio a su obra bibliográfica *Imagen Documental de Caracas* (1994), Miranda formula una propuesta del cine documental desde un vértice esencialmente urbano, “por no decir caraqueño”. Las consideraciones de la realidad urbana en nuestro país corresponden con el acceso de nuevas tecnologías en los centros urbanos, estimulando movimientos migratorios de grupos sociales, del campo a la ciudad. Si en años anteriores producciones cinematográficas demostraban la presencia de familias provenientes del interior del país en la ciudad capitalina, con *Pueblo de lata* (1973) de Jesús Enrique Guédez ejemplificando este punto, Caracas corresponde con la imagen de urbanidad como agente catalizador de diversas propuestas.

Tras la revisión del período comprendido desde los años sesenta hasta la década que edita su obra, los años noventa, contabiliza por lo menos doscientos títulos venezolanos producidos, que tendrían que ver con el tema de la ciudad como elemento latente, a pesar de no ser necesariamente el tema principal. La reiteración de elementos de significación de una misma categoría permiten detectar la jerarquía de lo que Ricardo Azuaga (2005) califica como el tema principal del tema, o *topic*. Esa imagen de Caracas como objeto unificador en tal variedad de propuestas lo incita a la consecución de dicho proyecto investigativo.

Acotaremos que sus preocupaciones sobre la recepción de su estudio como mero catálogo, son un asunto imperioso para Miranda, pero que al final considera una percepción lógica, dada las características de lo que expone respecto a su forma. A pesar de que dicho trabajo no indague en mayor profundidad sobre la conceptualización de los términos utilizados, sus registros pueden interpretarse con

simples lecturas. Podemos identificar igualmente que provienen de una paráfrasis sustentada. Una fracción de un conjunto sustancial de cortometrajes, medimetrotrajes y largometrajes realizados a lo largo del país. Hecho que continuamente demarca, y que podemos rescatar en su texto *Treinta años de cine documental* en la obra *Panorama histórico del cine en Venezuela* (1997):

Desde luego, no se trata tampoco de obedecer dictados postmodernos, finhistóricos [sic] o presuntamente desideologizantes de estos tiempos oscuros. Pero sí de intentar abarcar, en su heterogeneidad, esta totalidad que escapa a la horna exclusiva de lo que no ha sido, al cabo más que *una* lectura, pese a sus reiteraciones. (Acosta y otros, p. 91)

La preponderancia de lo que él llama “carga sociopolítica” (p. 91) es constante al examinar otras investigaciones similares con su firma, en el interés de un cuadro temático documental del país. Aunque se perciben otras escalas más allá de ésta. Al examinar patrones pudimos percibir que mientras la frecuencia de un tema aumente en un grupo de producciones, menos se permite operar distinciones, al separar temas generales de los que pudieran tener poco valor informativo de los temas particulares, con series restringidas. Es decir, caracterizando los matices artísticos y, de incluso, el interés del autor sobre su entorno, la temática en el cine pudiera connotar la existencia de otras variantes mucho más específicas.

En el caso particular de la muestra, Caracas corresponde a una categorización temática que no se adecuaba a la presencia de otras ciudades venezolanas que han predominado considerablemente la puesta en escena, tanto en el género de ficción como el documental. Sustancialmente, el *corpus* de nuestra investigación construye representaciones de la realidad partiendo de escenarios igualmente urbanos, sirviendo además como eje de la obra, y alejados considerablemente del ambiente arraigado en la ciudad capital. Incluso, poblaciones rurales se introducen con un marcado tono identitario.

En Miranda el documental artístico, el antropológico y uno de marcado tinte político están presentes de manera predominante en su escrito *Treinta años de cine documental*, su más reciente factura ensayística, y de los cuales consta, a grandes rasgos, toda la producción documental nombrada en sus páginas, sin preponderancia clasificatoria por año, autor, metraje o recursos para la captación de imágenes. Servirían entonces como base a la clasificación temática ordenada, *corpus* significativo en cantidad y extensión temporal, e ilustrativo a grandes rasgos sobre un período poco estudiado para la época, que es lo que nos atañe.

Igualmente, tales ramificaciones son subdivididas incluso bajo un carácter funcional e introductorio a una próxima sistematización (p. 91). Detalle interesante, ya que a la larga no existe mencionado estudio, a menos desde su autoría. El 14 de septiembre de 1998, fecha de su muerte, deja una duda latente en esta materia, y es probable que logre comprenderse tanto como un medio de estimular este enfoque de la historia del cine, introducido dentro del estudio de géneros y temáticas; o como un proyecto personal en constante crecimiento, sin la oportunidad de concluirlo por obvias razones. En cualquier caso, es un método que califica como acorde a sus objetivos, pese a la completa omisión de un fundamento teórico evidente, y hecho que al parecer no repercute en mayor medida en la claridad de su catálogo.

Revisemos con detenimiento esos grandes pilares que sostienen la organización temática de Miranda, a fin de identificar algunos patrones. Como mencionamos con anterioridad, el documental artístico es una constante presente en diversos trabajos del autor, vinculados a una creación categórica práctica, y lo desglosa en cuatro grandes grupos, según se observa en la recopilación de 1997³³:

³³ Miranda acota en la mayoría de sus trabajos las conexiones existentes. Su investigación se vuelve así reiterativa, y en constante actualización, como comenta para el trabajo *Treinta años de cine documental* (1997). Dicho título, junto a *Imagen documental de Caracas* (1994) y *Palabras sobre imágenes, 30 años del cine venezolano* (1994) coinciden tanto en forma como contenido respecto a diversos puntos. Otra obra de gran significación para el cine nacional *El cine que nos ve* (1989), también de su autoría, se orienta en cambio a un estudio de la producción sistematizada por realizadores venezolanos y extranjeros en el país, y clasificada por autor. La selección, basta decir, es a consideración del ensayista.

- Las artes plásticas.
- El cine, la fotografía, la televisión y la publicidad.
- El teatro, la danza y la música.
- La literatura.

El término de cine documental artístico no queda comprobado en su compendio de trabajos investigativos, no obstante evidencia una serie de características que aglutina sobre una diversidad de autores nacionales y sus producciones. La supremacía de lo plástico es un hecho que apunta, y dedica consideraciones a pesar, de a su juicio, seguir una estructura narrativa monótona en tales piezas fílmicas. Un asunto que aporta aún más hacia el sentido de la forma, en comparación al fondo discursivo de cada una de las realizaciones cinematográficas. (p. 91)

Miranda agrupa manifestaciones artísticas de distinta índole, semblanzas a autores venezolanos de las más diversas perspectivas del arte, testimonios sobre agrupaciones y conglomerados folklóricos, eventos sociales vinculados directamente con el arte. No separa ni diferencia del registro de eventos artísticos de las aproximaciones biográficas de artistas. Para él, el documental artístico como realización del cine no difiere en gran medida en un aspecto narrativo del tratamiento cinematográfico que se le da, sino que converge en sí mismo en el arte como eje, y diverge de toda otra producción al contener su metraje una captación, construcción y exhibición del arte en sus diversas formas e interacciones con el hombre, y viceversa.

En *Palabras sobre imágenes, 30 años del cine venezolano* (1994), Miranda conformó la investigación que antecede sus interrogantes, resumidos en la recopilación de autores presentes en 1997, de la mano del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC).

Desde luego, nuestra plástica es o parece ser el movimiento artístico más vigoroso de los últimos decenios; el menos cuestionado en cuanto a calidad y desarrollo; el más publicitado y al que la prensa y otros medios masivos dedican mayor espacio; el más significativo económicamente –¿salvo, quizás, el cine mismo?–; el más conocido internacionalmente. Incluso, el que desplaza mayor jerarquía política en su festejo. (p. 76)

Las diferenciaciones que sostienen las subdivisiones de su documental artístico son interpretadas a partir de una alegoría a las divisiones del arte perteneciente al siglo XX del autor Ricciotto Canudo y su *Manifiesto de las siete artes* (1914). Las lecturas pueden ser varias. Introducimos con esto un valor de clasificación acorde, pero que resulta ambiguo al evidenciarse tratamientos con interés en aglutinar la expresión artística en toda su dimensión.

La vertiente de un cine antropológico como bloque temático según Miranda constituye un valor resaltante en la filmografía documental venezolana. Acota que su compendio cuenta con poco más de un centenar de títulos, cuantitativamente inferior al denominado artístico. Sin embargo, lo califica del más sustancial y acorde con lo aspirado o esperado a lo concerniente a una obra documental. (p. 101)

Cuatro grupos igualmente constituyen su enumeración de títulos antropológicos.

- Las creencias.
- Juegos y trabajos.
- Caracas.
- Otras marginalidades.

Las creencias corresponden a un elemento constante, de gran relevancia para el venezolano, según el investigador. Demuestra la predominancia del catolicismo, no sólo en la idiosincrasia del ciudadano en nuestro país, sino todo el aparataje de

construcción ideológica capaz de reducir las posibles vertientes que subsistieron en las últimas décadas. “La Iglesia católica es presentada una y otra vez como factor de alienación, aculturación de los indígenas, represión; articulada con el poder económico-político de la Colonia, pasando señaladamente por la dictadura de Juan Vicente Gómez, y llegando a la actualidad”. (p. 96)

Ante esto ¿qué definición deja el autor sobre el cine antropológico? Se interpreta que ingresan por sus características aquellas producciones con una relación entre el hombre y su entorno, pero que no estén directamente vinculados con el arte. Como consecuencia de ello, se revisan básicamente grupos humanos, distinguiendo las denominadas -a veces- minorías étnicas y su relación con la predominante cristiandad característica venezolana; actividades culturales sin asociación a movimiento artístico alguno como el deporte en sus más diversas variantes; actividades vinculadas a la extracción de materia prima, en su mayoría minerales. Y por otra parte, Caracas como representante de un bloque temático único, a su juicio, con obras donde se subraya en la urbanidad también la represión, la miseria y la injusticia en la capital venezolana. (p. 100)

Bajo las “Otras marginalidades” (p. 101) reúne una serie de asuntos como grupos minoritarios, con un marcado acento hacia la subvaloración de la realidad fehaciente en la mujer como individuo, desde un enfoque cinematográfico, y situación similar en algunos trabajos alineados a la diversidad sexual. La mujer, también presente en la categorización temática de Sánchez, permite la revalorización de su figura como punto de trabajo en representaciones de la realidad.

El tercer y último renglón de Miranda corresponde con la denuncia social, la producción cinematográfica de trasfondo político, y acreedor de las influencias marcadas de un cine de alto nivel ideológico, matices del cine subversivo de los años sesenta. Ajusta también bajo la etiqueta de “denuncia” el trabajo de algunos autores recopilando el trasfondo político de luchas universitarias por sus derechos, aunque no se realce en gran medida la figura del líder para la movilización de las masas. Tales

distinciones son evidenciadas con la representación biográfica de diversos líderes nacionales e internacionales en variadas producciones de la última década.

Si reuniéramos toda la obra en su conjunto, a través de autores como Marvin Harris (2004), obtenemos una definición de antropología cultural: Así, la antropología cultural es la rama encargada de la descripción y análisis de las culturas. Seccionado el término, la antropología es definida como “el estudio de la humanidad, de los pueblos antiguos y modernos y de sus estilos de vida”. La cultura, por su parte “es el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta)”. (p. 4)

MARCO METODOLÓGICO

Para la consecución de los objetivos de investigación planteados, se realizó en primer lugar una base de datos acorde a los parámetros fijados como muestra seleccionada. En ella fue plasmada desde una estructura organizada por año y por mes, toda la producción cinematográfica de género documental exhibida en nuestro país, a través de los espacios *Estrenar el cine nacional* y *Estrenar el video nacional*³⁴, ambos de la Fundación Cinemateca Nacional. Cada una de las piezas, sin considerar formato celuloide o grabación digital, comprenden únicamente aquellas superiores a los treinta minutos de duración, calificadas como medimetrojes, y largometrajes, de ser éstos últimos superiores a los sesenta minutos.

Por otra parte, dicha muestra comprende la condición bien específica de **bajo calidad de estreno** de acuerdo a la información ofrecida por una entidad estatal, oficial, como lo es la Fundación Cinemateca Nacional y su función de reproducción pública cinematográfica, tanto nacional como internacional.. Cabe acotar con ello que no fueron incluidas aquellas producciones que, a pesar de ser realizadas en el período que inicia desde 1990 hasta el 2009 NO fueron estrenadas en las salas de reproducción y exhibición de la Cinemateca Nacional, nombrada Fundación en 1990 por el Gobierno venezolano.

Debemos apuntar que se entiende como estreno, según el *Diccionario Técnico Akal de Cine*, a la “primera distribución y exhibición de un filme. Las películas posteriormente se reestrenan o redistribuyen. El estreno de una película importante generalmente viene precedido por una serie de preestrenos y por una ambiciosa campaña publicitaria”. (Konigsberg, 2004, p. 210)

³⁴ Ambos espacios se corresponden con el formato utilizado en la emisión de la obra cinematográfica. *Estrenar el video nacional* comprende aquellas producciones presentadas a través de la popular tecnología analógica *Video Home System*; en *Estrenar al cine nacional* entran en un primer lugar todas aquellas producciones recibidas con una copia de 35 mm, y posteriormente, aquellas en formato digital.

La elaboración de esta base de datos es construida tras la revisión exhaustiva de una publicación constante, de divulgación mensual –y bimensual en muy específicos períodos particulares– que ofrece la Fundación Cinemateca Nacional, titulada *Programación*.

Tal producto de difusión, debemos mencionar, es de carácter oficial, público, gratuito, y disponible tanto en los espacios físicos de la misma institución, así como en las salas regionales y capitalinas que conforman su red de exhibición. De difusión periódica y en circulación constante durante la primera semana de cada mes –o dos meses, de haber sido el caso– para personal y usuarios del servicio. Igualmente, a dicho ejemplar puede accederse de forma también gratuita en formato *online*, a través de su sitio oficial. Aquellos ejemplares que no pudiesen obtenerse durante el tiempo de su difusión abierta, pueden encontrarse a modo de consulta en el Centro de Documentación de la Fundación, especificando el número o mes/año al personal encargado. Por otra parte, el Centro de Comercialización ofrece algunas recopilaciones de períodos anteriores organizadas por año, para la venta al público.

En cada número del documento de consulta, se conforma una recopilación de artículos enfocados en contextualizar al usuario acerca de la grilla de programación precisada para las exhibiciones de ese período. Para la elaboración de la base de datos se consultaron doscientos diecinueve ejemplares, que dan memoria de la producción exhibida –y en nuestro caso aquella estrenada– durante los veinte años de la muestra, en las salas de reproducción de la Fundación Cinemateca Nacional a lo largo del país.

La elaboración de este *corpus* es con base a una investigación documental. Arias (1999, p. 21) la define como “aquella que se basa en la obtención y análisis de datos provenientes de materiales impresos u otros tipos de documentos”. La muestra recopilada para nuestro trabajo, es decir, aquella extraída de un material impreso como reflejo oficial de la producción cinematográfica documental venezolana. Tras la examinación y selección según los límites y condiciones anteriormente expuestos, dio

un número significativo de piezas audiovisuales que serán expuestas en el siguiente capítulo, las cuales fueron presentadas con una serie de elementos que asumimos importantes para el trabajo. Exponemos, a fin de ejemplificar según el procedimiento utilizado, una de las piezas encontradas.

Para el año 1999 se exhibió una obra cinematográfica documental en la Fundación Cinemateca Nacional con las siguientes características:

1999 (*Año de estreno*)

Febrero (*Mes de estreno*)

Títulos/otros títulos: **Alfredo Sadel, aquel cantor**¹ (*Acotación en pie de página*)

Director: Alfredo Sánchez

Año de producción: 1999. **Empresa:** Cine Seis Ocho **Productor:** Alfredo Sánchez **Productor ejecutivo:** Celia González (*De aparecer reseñado en las fuentes*)

Género: Documental **Metraje:** Largometraje **Duración:** 91 min.

Fuentes: CNAC, Estadísticas (*Fuentes utilizadas para la obtención de datos de esa muestra*).

Sinopsis: Es la historia del primer ídolo venezolano de la canción. Es un documental que rinde homenaje al artista y al ser humano. Como representante de la música popular, Sadel llegó a ser catalogado como el cantante latinoamericano por excelencia. Como bolerista, llevó el género a la cúspide. Dueño de una voz privilegiada y con un afán de superación constante, llegó a interpretar todos los géneros de la música. Abandonó la música popular para dedicarse a la ópera en lo que constituyó el momento crucial de su carrera. Es un documental que rinde homenaje al artista y al ser humano. Plácido Domingo, Armando Manzanero, Libertad Lamarque, Lucho Gatica, Celia Cruz, Simón Díaz

y otros familiares, artistas y amigos recuerdan su vida y dan cuenta de su obra.

Se levantó, basándonos en elementos convergentes en la obra de consulta *Programación*, y la Base de Datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, un sistema basado en la sinopsis y componentes de la ficha técnica de la pieza cinematográfica, incluyendo el mes y año de la exhibición de la misma, como puede observarse. Se aprecian seguidamente elementos como la fuente que nos permitió extraer la información, como dato relevante. En algunos casos se encontraron una serie de inconsistencias entre lo obtenido en la publicación periódica y la misma Base de Datos, los cuales subrayamos con un superíndice y la respectiva aclaratoria. A su vez, fueron incluidas en la explicación todas aquellas producciones que fueron estrenadas a través del espacio *Estrenar el vídeo nacional*, en referencia al formato utilizado para la consecución de la obra documental.

Arias aporta que “el nivel de investigación se refiere al grado de profundidad con que se aborda” (p. 19). Posteriormente, especifica la clasificación de tres niveles (Investigación *Exploratoria*, *Descriptiva*, y *Explicativa*). Tras una consideración exhaustiva, y de acuerdo a las características de la investigación documental en un primer lugar, el nivel de tipo *descriptivo* fue el utilizado para la consecución de los objetivos planteados. La caracterización de cuáles temáticas estuvo presente en nuestra filmografía en período de estreno durante veinte años, así como cuáles predominaron entre ellos. Es, por ende, más de orden *descriptivo* con elementos analíticos, sobre el cual Arias resalta: “miden de forma independiente las variables, y aun cuando no se formulen hipótesis, las primeras aparecerán enunciadas en los objetivos de investigación”. (p. 20)

Para la descripción temática de las producciones obtenidas en esta muestra se partió del análisis de los elementos que identifican la obra, y de la visualización de la

misma. La sinopsis³⁵ se convirtió en una fuente de referencia trascendental, la cual fue reforzada tras la observación de la película.

La identificación se ha construido en primer lugar en referencia a otras investigaciones previas mencionadas en el Marco Teórico, tomando en cuenta los dos antecedentes claves: el de Sánchez Noriega en el caso del cine español y el de Julio Miranda según sus observaciones del cine documental venezolano. Sin embargo, como se apreciará en el siguiente capítulo, fueron necesarias algunas consideraciones al respecto por una serie de factores que se consideró vitales destacar. Se elaboró una propuesta de categorización que se adecúe a la muestra obtenida. Tal propuesta no es indiscutible, y como parte de sus referencias, tiene elementos de convergencia.

Para la visualización de las piezas fílmicas, se recurrió a los siguientes medios:

- El Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, el cual permite la reproducción de las películas dentro de sus instalaciones;
- En calidad de préstamo u obsequio de algunos directores tras su solicitud;
- A través de su reproducción o descarga en línea, la cual ha sido subida al Internet a partir del mismo realizador, productor o terceros.

³⁵ El *Diccionario Técnico Akal de Cine* define sinopsis como “Breve resumen de una película o una película en potencia escrito en unos pocos párrafos y que incluye sólo un esbozo general de los hechos”. (Konigsberg, 2004, p. 500)

RESULTADOS Y ANÁLISIS

Según los datos provenientes de la Fundación Cinemateca Nacional a través de su base de datos del Centro de Documentación e Investigación, abierta al público, comparada con su publicación oficial, de circulación continua, Revista *Programación*, y la visualización de las piezas cinematográficas obtenidas de la muestra estudiada, puede evidenciarse que se estrenaron por año y mes, cronológicamente, y durante el período que nos compete, ochenta y ocho (88) obras documentales nacionales superiores a los treinta minutos de duración

Fueron consultados, en primer lugar, la producción estrenada a través de la revista *Programación*, desde el ejemplar número N°1, del año 1991, hasta el N°219, publicado al cierre del año 2009; esto con el fin de tener una base a partir de la cual ejercer las primeras comparaciones. Los incipientes resultados, disímiles cuantitativamente a la muestra final, fueron variando al contrastarse con la base de datos abierta al público del Centro de Documentación e Investigación.

Posteriormente, tras la visualización de las películas documentales que pudieran o no pertenecer a la muestra final a estudiar, obras que eran catalogadas con un metraje igual o superior a los treinta minutos, fueron descartadas al comprobarse su condición de cortometraje. Igualmente, fueron incluidas aquellas producciones cuya visualización permite referirlas como medimetrajes, al cumplir las características acordes a la duración.

Esta subsecuente base de datos, resultado de la exhaustiva investigación documental, esperamos funja como un aporte a nuevas investigaciones, y como otra forma de lectura y análisis a la producción incipiente en nuestro país.

Las fichas técnicas plasmadas para el análisis, corresponden a una versión reducida -construida a nuestro juicio- de la utilizada por la Fundación Cinemateca Nacional desde hace años, la cual hemos ajustado de acuerdo a los objetivos previstos

en este trabajo. Fueron incluidos y ampliados aquellos elementos que aportan una revisión más clara de la producción cinematográfica documental venezolana estrenada en esta institución.

Las sinopsis anexadas en todas las fichas técnicas provienen directamente de fuentes oficiales. A través de la consulta al Centro de Documentación e Investigación, se determinó que estos textos son construcciones hechas por personal de la institución, o provenientes del ejercicio de los mismos realizadores o productores de cada obra cinematográfica. Sobre algunas de ellas realizamos modificaciones en detalles de coherencia y/o ampliaciones en el caso de considerar necesario agregar más información o puntualizar datos específicos que fueron omitidos en su versión original; estas singularidades fueron subrayadas y acotadas al pie de cada página.

Se incluyeron consideraciones importantes, que dilucidan posibles nuevos puntos de enfoque a próximas indagaciones. Entre ellas, se diferencia la producción cinematográfica entre treinta y sesenta minutos –mediometraje–, de aquellas de más de sesenta minutos –largometraje–; en los resultados finales se señalan estas especificidades, así como en el *corpus* general.

Se detalla igualmente un número de producciones que contaron con la participación de productoras extranjeras, las cuales son definidas como coproducciones. Su existencia representa un dato sustancial en las relaciones en materia cinematográfica, artística y cultural entre Venezuela y otras naciones. Son acotadas tales excepciones en la ficha técnica, y enumeradas al final de la base de datos expuesta a continuación.

**Mediometrajés y largometrajés documentales venezolanos estrenados
cronológicamente desde 1990 hasta 2009 a través de la Fundación Cinemateca
Nacional (FCN)**

1992

Junio

Títulos/otros títulos: Zoológico.

Director: Fernando Venturini.

Año de producción: 1992. **Empresa:** Casablanca Producciones. **Productor:** Carmen Helena Nouel; Francisco Fuenmayor.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 73 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN.

Sinopsis: *Jóvenes artistas venezolanos de diferentes manifestaciones dan su opinión en torno a la vanguardia artística y a la sociedad en la que se desenvuelven.*

Jóvenes artistas venezolanos de diversas vertientes y perspectivas, argumentan la existencia de una vanguardia predominante en su tiempo. Un documental que reúne las opiniones de pintores, escultores, cineastas, músicos, diseñadores, quienes discuten la trascendencia de éste fenómeno y cómo ésta es influida por la sociedad capitalina donde se desenvuelven.³⁶

³⁶ La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador al visualizar la obra.

1993

Abril

Títulos/otros títulos: **El misterio de los ojos escarlata.**

Director: **Alfredo J. Anzola.**

Año de producción: 1993. **Empresa:** Cine Seis Ocho. **Financiado por:** Instituto Autónomo Biblioteca Nacional; Foncine. **Productor:** Alfredo J. Anzola; Luisa de la Ville; Flavia Bálsamo

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 83 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Estadísticas CNAC; Cuadernos Cineastas Venezolanos N° 4. Alfredo Anzola, Caracas, FCN, 2004, p. 81.

Sinopsis: *Edgar J. Anzola, pionero de la radiodifusión y el cine, empecinado proveedor de todos los inventos de principios de siglo nuestro país, es retratado por su hijo a través de sus propias fotografías y películas.*

Agosto

Títulos/otros títulos: **Héctor Mujica, humano y combativo.**³⁷

Director: **Freddy Siso.**

Año de producción: 1990. **Empresa:** Departamento de Cine de la ULA. **Productor:** Claudia Nazoa.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 32 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Héctor Mujica es uno de esos venezolanos que se ha formado y crecido en la batalla de la calle-vida. Ha sido desde vendedor de arepas hasta candidato presidencial. Ganador de los premios más importantes de narrativas a nivel*

³⁷ A través del espacio *Estrenar al video nacional*.

nacional, además de ser un excelente periodista. En este retrato (filme), Héctor Mujica habla de su vida, de sus creencias y de sus sueños. En definitiva, es un acercamiento a un venezolano de la generación del 40-50.

Diciembre

Títulos/otros títulos: El camino de las hormigas/The Track Of The Ants.

Director: Rafael Marziano Tinoco.

Año de producción: 1993. **País coproductor:** Polonia. **Empresa:** Wytwörnía Filmow Oswiatowych (Polonia); KINO Producciones Cinematográficas (Venezuela); Makatoa Media Producciones (Venezuela); Bolívar Films C.A. (Venezuela); WFF.

Financiado por: Foncine. **Productor:** Rafael Marziano Tinoco; Lidia Córdoba; Renit Calderón.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 54 min.

Fuentes: Video del filme, FCN; Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Revista de Programación FCN nº 29, febrero 1994, p. 33.

Sinopsis: *Tres días con sus noches en la ciudad de Caracas, más un cuarto día, a manera de epílogo. Un vendedor ambulante de periódicos vespertinos nos conduce a través de una ciudad colapsada, en medio de automóviles presos en las congestionadas colas de las autopistas. Él nos inicia en los hechos y las crónicas de una ciudad que surge al borde de la selva, por cuyos senderos nos sumergimos dejándonos llevar. Al final, una noche de fiesta, donde cada uno parece olvidarlo todo. La mañana del cuarto día es nuestra despedida, dejándolos con su destino.*

1999

Febrero

Títulos/otros títulos: Alfredo Sadel, aquel cantor.³⁸

Director: Alfredo Sánchez.

Año de producción: 1999. **Empresa:** Cine Seis Ocho. **Productor:** Alfredo Sánchez.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 91 min.

Fuentes: CNAC, Estadísticas. Programación Cinemateca Nacional, febrero 1999, N° 89, p. 1; Vídeo del filme, FCN.

Sinopsis: *Es la historia del primer ídolo venezolano de la canción. Es un documental que rinde homenaje al artista y al ser humano. Como representante de la música popular, Sadel llegó a ser catalogado como el cantante latinoamericano por excelencia. Como bolerista, llevó el género a la cúspide. Dueño de una voz privilegiada y con un afán de superación constante, llegó a interpretar todos los géneros de la música. Se dedicó posteriormente a la ópera en lo que constituyó el momento crucial de su carrera. Es un documental que rinde homenaje al artista y al ser humano. Plácido Domingo, Armando Manzanero, Libertad Lamarque, Lucho Gatica, Celia Cruz, Simón Díaz, entre otros familiares, artistas y amigos recuerdan su vida y dan cuenta de su obra.*

2000

Mayo

Títulos/otros títulos: Caracas, crónica del siglo XX.

Título de serie: Colección Cine Archivo Bolívar Films.

Director: Carlos Oteyza.

Año de producción: 1999. **Empresa:** Cine Archivo Bolívar Films C.A. **Financiado por:** Banco Caracas. **Productor:** Luisa Alejandra Jiménez.

³⁸ La base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional acota como fecha de estreno el año 2001. Sin embargo, al consultar la revista producida por la institución, *Programación* N°89, del mes de febrero de 1999, se especifica que la obra fue estrenada el día lunes 22 de dicho mes, a las 7:00 p.m., en el espacio *Estrenar al cine nacional*. (p. 28)

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 53 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, mayo 2000, N° 104, p. 1; Video del filme, FCN.

Sinopsis: *Documental que reúne imágenes de gran valor histórico, que muestran con fidelidad los momentos más trascendentales de cien años de evolución de Caracas: un film que describe la transformación de una ciudad de ferrocarriles y tranvías, con apenas 90 mil habitantes, en una metrópoli moderna que hoy cuenta con casi cuatro millones de caraqueños. El hilo conductor de la película está basado en el crecimiento urbanístico y demográfico de la capital, el cual es desarrollado a través de los acontecimientos, hechos y costumbres más relevantes del siglo. El recibimiento del nuevo siglo en 1901, la llegada del automóvil a la capital, la visita de Carlos Gardel, la construcción de las grandes urbanizaciones y autopistas, los famosos carnavales de los años 50, y la construcción del Metro de Caracas, son sólo algunas de las imágenes que podremos disfrutar en este valioso trabajo audiovisual.*

Títulos/otros títulos: **Virtuosos: valores de la música de Venezuela.**

Director: Luis Armando Roche.

Año de producción: 2000. **Empresa:** Arsiete C.A.; Producciones 800 C.A.

Productor: Marie-Françoise Roche.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 56 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, mayo 2000, N° 104, p. 3;

Sinopsis: *Los virtuosos intérpretes de la música autóctona de un país son los apropiados comunicadores de la auténtica expresión musical de una nación. Durante la segunda mitad del siglo veinte, Venezuela produjo extraordinarios virtuosos, intérpretes de su música vernácula. Estos invalorable e irremplazables documentos inéditos son comentados y analizados por reconocidos músicos, compositores y musicólogos contemporáneos, colocando en perspectiva el aporte de cada uno de ellos al mundo musical.*

Junio

Títulos/otros títulos: El espacio interior de Carlos Raúl Villanueva.³⁹

Título de serie: Colección Cine Archivo Bolívar Films

Director: Oscar Lucien.

Año de producción: 2000. **Empresa:** Cine Archivo Bolívar Films C.A. **Financiado por:** CANTV **Productor:** José Ignacio Oteyza; Ada Hernández

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 31 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, junio 2000, N° 105, p. 4.

Sinopsis: *La Colección Cine Archivo Bolívar Films, bajo el patrocinio de la CANTV, llevó a cabo la producción de este documental sobre la vida y obra de Carlos Raúl Villanueva, dentro de su serie "Personajes del siglo XX", con la finalidad de dar a conocer el trascendental aporte de este incomparable arquitecto venezolano. Villanueva es, sin lugar a dudas, el gran creador de la arquitectura moderna en nuestro país. En sus manos estuvo la construcción y urbanización de Caracas y otras importantes ciudades de Venezuela, bajo la óptica de impulsar al país hacia la modernidad. Este audiovisual fue realizado bajo la supervisión del Comité Ejecutivo de la Colección Cine Archivo Bolívar Films, liderado por Carlos Oteyza.*

Septiembre

Títulos/otros títulos: Tío Veneno/Uncle Poison.⁴⁰

Director: Ricardo Leizaola.

Año de producción: 1998. **País Coproductor:** Inglaterra. **Empresa:** Granada Center for Visual Anthropology.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 60 min.

Fuentes: Video del filme, FCN. Programación Cinemateca Nacional, septiembre

³⁹ A través del espacio *Estrenar al video nacional*.

⁴⁰ A través del espacio *Estrenar al video nacional*.

2000, N° 108, p. 1.

Sinopsis: *Filmada durante las festividades de la Semana Santa, Tío Veneno es el retrato íntimo de Benito Reyes, un curandero tradicional en la moderna ciudad de Caracas. Benito atiende a personas con todo tipo de problemas. A través de su propio testimonio, Tío Veneno explora el papel del curandero como mediador entre el mundo social, el natural y el espiritual. Antes de cortar una planta medicinal o de sanar a un enfermo, Benito tiene que pedirle permiso a la planta o al Santo de su invocación. Como a las plantas y a los espíritus, el curandero tiene la facultad de extraer la enfermedad y el embrujo de sus pacientes. Mezcla de celebración y de duelo, de lo sagrado y lo profano, la Semana Santa se presenta como una rara oportunidad para examinar la práctica tradicional del curandero en un amplio contexto social y religioso, aparentemente contradictorio. El documental sugiere la existencia de una lógica cultural donde el hombre y la naturaleza están estrechamente ligados.*

2001

Febrero

Títulos/otros títulos: **Caribia y Koenigstein. Los barcos de la esperanza.**

Director: Jonathan Jakubowicz.

Año de producción: 2000. **Empresa:** The Genius Productions. **Productor:** Elizabeth Mundlak.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 45 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, febrero, N° 113, p. 24.

Sinopsis: *Esta es la historia de la llegada a Venezuela de dos barcos llenos de judíos que trataban de escapar de la barbarie nazi en los umbrales de la Segunda Guerra Mundial. Ambos barcos el Caribia y el Koenigstein, habían sido repetidamente rechazados en su intento de desembarcar sus pasajeros en varios puertos del Caribe y de las Guayanas. Pero el gran sentido humanitario del entonces presidente de*

Venezuela, General Eleazar López Contreras, permitió el desembarco. Una historia conmovedora contada por sus propios protagonistas, que ha sido rescatada del olvido después de más de sesenta años.

Junio

Títulos/otros títulos: Gego: creadora de formas invisibles.⁴¹

Título de serie: Artistas plásticos latinos contemporáneos.

Director: Segundo Cardozo.

Año de producción: 2001. **Empresa:** XIGO Producciones. **Productor:** Fundación Gego y Xigo Producciones.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometrage. **Duración:** 45 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, junio 2001, N° 117, p. 36.

Sinopsis: *Este documental fundamentado en entrevistas y documentos, narra la historia y obra de la escultora venezolana de arte abstracto y cinético Gertrud Goldschmidt, popularmente conocida como Gego⁴². Su estructura es cronológica y recurre a la anécdota para agregarle frescura a la información. Es un documental tan interesante como ameno. Es sutil y complejo, fresco y cercano, práctico y estrictamente libre.*

Octubre

Títulos/otros títulos: Mariano Picón Salas. Buscando el camino⁴³.

Título de serie: Colección Cine Archivo Bolívar Films.

Director: Oscar Lucien

Año de producción: 2001. **Empresa:** Pielcine. **Productor:** Tereinés Montaña José.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometrage.⁴⁴ **Duración:** 32 min.

⁴¹ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

⁴² La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

⁴³ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, octubre 2001, N° 121, p. 7.

Sinopsis: *Imágenes inéditas pertenecientes a Cine Archivo Bolívar Films y fotografía del álbum de la familia Picón, cobran vida en esta película para describir la extensa obra de este prolífico intelectual venezolano, que vivió por la pasión de entender los grandes problemas sociales y filosóficos, no sólo de nuestro país, sino de Hispanoamérica, el hombre y el mundo. De igual forma, el documental **Mariano Picón Salas: Buscando el Camino** descubre en 32 minutos, la dimensión humana, filosofía y trayectoria de este creador, a través de los testimonios de su hija Delia Picón de Morles, alumnos, amigos y discípulos como Simón Alberto Consalvi, Rodolfo Izaguirre, Guillermo Morón, Ramón J. Velásquez, entre otros.*

Títulos/otros títulos: **Venezuela subterránea: 4 elementos, una música.**⁴⁵

Director: Juan Carlos Echeandía.

Año de producción: 2001. **Empresa:** Subterránea Records. **Productor:** Juan Carlos Echeandía.

Género: Documental **Metraje:** Mediometraje **Duración:** 53 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, octubre 2001, N° 121, p. 8.

Sinopsis: *El movimiento Hip Hop en Venezuela tuvo sus primeras manifestaciones al inicio de la década de los 90. El presente documental es un registro de las expresiones pioneras y también las actuales, de un género que no es sólo musical, pues está integrado por cuatro elementos que se complementan y se alimentan entre sí: los grafiteros, los Dj's, los breakdancers y por supuesto los raperos o MC's. Movimiento underground y por tanto espontáneo, semiclandestino, subterráneo y no alcanzado aún por la comercialización ni por los medios masivos, se mueve por la*

⁴⁴ La base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional acota a la obra como cortometraje. Sin embargo, tras la visualización de la pieza se comprobó que su metraje supera los treinta minutos de duración.

⁴⁵ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

ciudad con la fuerza a la que será inevitable prestarle atención más temprano o más tarde. El documental se aparta de la estructura convencional del género, pues el hilo conductor lo proporcionan los propios protagonistas y no un especialista o voz omnisciente que todo lo conoce. De allí que su ritmo sea tan ágil y desafiante como la expresión cultural que pretende mostrar: las locaciones son los cerros y barrios de Caracas, un sector de Los Corales después de la devastación del 99, los locales y muros “tomados” por la violencia creadoras de los grafiteros, las calles en ebullición. Solo un especialista (Earnie Paniccini) aporta su visión histórica desde Nueva York, el resto del trabajo lo puebla la letra viva, la energía del rap, los signos gráficos, los bailes, la explosión de un rito cultural urbano genuino como pocos.

Noviembre

Títulos/otros títulos: **La vida es un bolero.**

Director: Milagros Rodríguez.

Año de producción: 2001. **Financiado por:** CNAC; Fundacine; Fundarte; Alcaldía de Maracaibo; Ateneo de Valencia; Seguros La Previsora. **Productor:** Yasmín Rivera

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 43 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2001, N° 122, p. 23.

Sinopsis: El documental cuenta la vida del músico zuliano Felipe Pirela en diversas etapas relevantes de su carrera profesional⁴⁶. Con la orquesta La Billos Caracas Boys es reconocido como el cantante más popular de Venezuela, y en su etapa como solista la disquera lo califica como El Bolerista de América. Su fama recorrerá los mejores escenarios del Caribe, México, New York. Al tiempo que los contratos sustanciosos lloverán por doquier. Pero su matrimonio con una joven de 14 años,

⁴⁶ La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

durará poco tiempo y protagonizarán uno de los escándalos más sonados de la época. Sólo y decepcionado se establece en Puerto Rico, consigue cantar en el famoso Cabaret de la época, El Molino Rojo. El 4 de julio de 1972 un loco amigo suyo le dispara en el pecho, causándole la muerte a los 31 años de edad.

Títulos/otros títulos: Valió la pena, crónicas de los judíos ashkenazis en Venezuela (1920-1945).⁴⁷

Director: Henry Grumberg Walg.

Año de producción: 2000. **Empresa:** Unión Israelita de Caracas. **Productor:** Dita Cohen.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 58 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2001, N° 122, p. 23.

Sinopsis: *El documental Valió la Pena, elaborado por el equipo de investigación de la Historia de la Comunidad Judía de Venezuela, es la crónica de lo que ha sido la vida judía en el país. Este trabajo tiene la virtud de transportar a la audiencia a los tiempos de aquella Venezuela agraria y campechana, asomándose a la modernidad. A través de las anécdotas contadas por los entrevistados, se descubre que la historia de los pueblos es también la de cada individuo, protagonista de la historia de la comunidad. Relatos que van confluyendo, sumando hazañas y peripecias; rompiendo la barrera del idioma, de las dificultades para ganarse la vida y llevar una vida judía, para llegar a ser finalmente lo que es hoy: un grupo social armónico, que forma parte dinámica de la sociedad que los recibió en libertad y les dio libertad para ser.*

Diciembre

Títulos/otros títulos: Falta un pequeño detalle.⁴⁸

⁴⁷ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

⁴⁸ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

Director: Fabienne Piot; Jean-Charles L´Ami; Patrick Lauber.

Año de producción: 2001. **Empresa:** 35 Quai du Soleil; Alter Producciones; Kaos Films. **Productor:** Verónica Zubillaga; Jean Charles L´Amy; Delfina Catalá; Cristian Castillo.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 52 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del Filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, diciembre 2001 - enero 2002, Nº 123-124, p.16.

Sinopsis: *El 16 de diciembre de 1999 una catástrofe natural devasta Venezuela. Las autoridades estiman entre 3.000 y 15.000 personas desaparecidas. Miles de damnificados fueron distribuidos y dispersados en refugios durante las operaciones de socorro. Los medios de comunicación nos sumen en imágenes de catástrofes. Pero, después ¿qué pasa? Falta un pequeño detalle cuenta la historia de Reina Da Costa, madre soltera de 4 hijos. Desde hace un año ella, con 45 familias de Montesano (Estado Vargas, Venezuela), vive en el Galpón 3, un refugio. En nombre de su comunidad, esta mujer lucha por conseguir las viviendas prometidas por el Presidente Hugo Chávez. Falta un pequeño detalle es el argumento recurrente de los interlocutores gubernamentales para justificar el retardo y los cambios en el programa de realojamiento. Las casas están casi listas pero siempre falta, sea el agua o la electricidad o todavía, una puerta, un pequeño detalle. La desesperación hace que Reina traspase los cordones de seguridad de la policía y los militares para hablar con el Presidente Hugo Chávez, y le implore ayudarle a ella y a su comunidad. Es la vivencia de un drama cuya salida es a medias. A través de este combate para acceder a una vida decente, nos sumergimos en el contexto político, social y económico que está viviendo Venezuela. Es también el drama que viven todos los desplazados en el mundo.*

Títulos/otros títulos: Al pie del arco iris: Homenaje a Renny.

Director: Marcelo Sojo.

Año de producción: 2001 **Productor:** Marcelo Sojo.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 45 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, diciembre 2001- enero 2002, N° 123 - 124, p. 17.

Sinopsis: *Documental que busca rescatar, realzar y dar a conocer una faceta fascinante del hombre más importante de la televisión venezolana del siglo pasado, el número uno: Renny Ottolina. Esta producción tiene como finalidad mostrar al mítico animador de “El Show de Renny” y “Renny Presenta”, detrás de las cámaras, sus cavilaciones, sus puestas escena, su método de trabajo. A través de entrevistas realizadas a las personas vinculadas a su quehacer diario; y sobre todo, respaldos por un material fílmico único e inédito que fue conservado durante más de veinte años y el cual jamás ha sido visto por el público venezolano, recordamos las peripecias de este ilustre y fantástico personaje que un día nos visitó.*

2002

Febrero

Títulos/otros títulos: Venezuela al bate. Orígenes de nuestro béisbol (1895-1945).⁴⁹

Título de serie: Colección Cine Archivo Bolívar Films.

Director: Carlos Oteyza.

Año de producción: 2001. **Empresa:** Empresas Polar. **Productor:** Luisa Alejandra Jimenez.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 62 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Cine Archivo Bolívar Films; Programación

⁴⁹ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

Cinemateca Nacional, febrero 2002, N° 125, p. 35.

Sinopsis: *Venezuela al bate... es una película que reconstruye en 60 minutos la historia del deporte líder de Venezuela. Este documental nos narra cómo llegó el béisbol a nuestro país, cuándo se realizó el primer juego de pelota, quiénes encabezaban las listas de los nacientes equipos, qué novenas protagonizaron las rivalidades más emocionantes de esos años, cómo el béisbol llegó a transformarse en una fiebre indetenible. Sin embargo, Venezuela al bate... va más allá de la descripción de una práctica deportiva. Es una excelente oportunidad para que millones de venezolanos descubran dónde les viene tanto gusto y pasión por el deporte de los jonrones, al igual que conozcan el entorno político y social en el que el béisbol se hizo nuestro juego favorito. A través de la utilización de un invaluable material fotográfico y de archivo filmico, Herman "Chiquitín" Etedgui, Juan Francisco Hernández "El Gatico", Héctor Benítez Redondo, Luis Romero Petit, Abelardo Raidi, Ernesto Aparicio, Roberto Olivo, reviven emocionantes momentos de gloria del béisbol venezolano.*

Junio

Títulos/otros títulos: Hugo Chávez.⁵⁰

Director: Ligia Blanco.

Año de producción: 2002. **País coproductor:** Francia. **Empresa:** Les Film Du Village (Francia); Planete (Francia); María Carolina Agüero (España) **Productor:** Yves Billon.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 53 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, febrero 2002, N° 129, p. 10.

Sinopsis: *Retrato del entonces Presidente de la República Bolivariana de Venezuela,*

⁵⁰ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

Hugo Chávez Frías.⁵¹

2003

Enero

Títulos/otros títulos: **Fernando Gómez, en el libro del amor.**⁵²

Director: Luigi Sciamanna.

Año de producción: 2002. **Empresa:** Boccanegra Films.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 170 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, diciembre 2002 - enero 2003, N° 134 - 135, pp. 34-35.

Sinopsis: *Primer documental sobre el que es considerado como el más destacado intérprete actoral del siglo veinte en Venezuela y, a través de su vida y carrera artística, la primera revisión audiovisual de la historia contemporánea del teatro venezolano. La idea de realizar este proyecto surge de la necesidad de dejar un registro de la impresionante carrera del maestro Fernando Gómez, quien recibiera el Premio Nacional de Teatro en el año 1987, hace exactamente diez años. Un documental sobre este actor no es solamente un testimonio que abarca una larga experiencia personal; un documental sobre este actor es volver a sacar a la luz importantísimos nombres de la historia teatral del país que ya empiezan a perderse en la oscuridad; un documental sobre Fernando Gómez es un registro permanente de las primeras agrupaciones estables, obras, directores, fechas de estrenos, salas de representación y aceptación, conducta y evolución de la presencia del espectador en el teatro venezolano. Por último es la oportunidad de comenzar un Archivo Nacional*

⁵¹ La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

⁵² A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

de la Imagen Teatral, de captar definitivamente un período de la historia de nuestro teatro sobre el cual ya es difícil encontrar datos y no hay ningún otro personaje otro de los denominados “padres” del teatro venezolano que atesore con tal lucidez y organización de materiales tantos datos como los que puede aportar el Maestro Fernando Gómez quien posee en su haber un amplio y meticuloso registro de fotografía y hemerografía de toda una era del teatro venezolano, la denominada “Época Heroica”.

Títulos/otros títulos: *Ajishama la garza blanca.*⁵³

Director: John Dickinson.

Año de producción: 2002. **Empresa:** Productora PBR Asociados. **Productor:** John Dickinson; Peggy Dickinson.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 90 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, diciembre 2002 - enero 2003, N° 134 - 135, p. 33.

Sinopsis: *En una Venezuela que no recuerda su historia, este filme retoma una trama casi olvidada, y se propone resucitarla a través de un lenguaje común a criollos e indígenas. Es un resumen del trabajo que a lo largo de cuarenta años ha realizado el Hermano Jesuita Korta con relación al indígena en Venezuela, situado desde la perspectiva global indígena y su geografía ancestral y a la problemática indígena.*⁵⁴

⁵³ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

⁵⁴ La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

Títulos/otros títulos: Barunnô, la belleza de la selva.⁵⁵

Director: Emérita Fuenmayor.

Año de producción: 2002. **Empresa:** Los Ángeles de Piedra C.A.; **Producción:** Productora Cinematográfica Gerencia de Comunicación y Difusión del Fondo Nacional de Ciencia Tecnológica e Innovación Convenio FUNDACINE-CNAC.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 45 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, diciembre 2002 enero 2003, N° 134 - 135, p. 37.

Sinopsis: *Un grupo Chibcha de origen selvático sobrevive en las montañas entre Venezuela y Colombia, en la Sierra de Perijá. El equipo de filmación penetra en su territorio. Descubrimos a través de un teatro ingenuo, que ellos acceden a representar la profunda identidad de este grupo con el mundo vegetal. En los árboles, en cuyas raíces se entierran la placenta, crece un hermano gemelo, un assari ayari, un doble. Por cultura, los “baría” –así se autodenominan., son los naturales guardianes de la selva. Guerreros baríes han defendido su zona de refugio históricamente: las primeras misiones, de los hacendados, de las petroleras. Virtuosos, se han mantenido al margen del tráfico y el consumo de la droga, del contrabando de madera, del contrabando humano, de la concertación con los paramilitares o con la guerrilla. Pero hoy, A apenas 40 años de su convivencia pacífica con los nacionales, en el flanco sudeste de la Sierra, justo en la selva tropical y en el límite del territorio barí, que se ha reducido al 10% del que tenían a comienzos de 1900, se autorizó la explotación del carbón.*⁵⁶

Diciembre

Títulos/otros títulos: La tranca.⁵⁷

⁵⁵ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

⁵⁶ La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador al visualizar la obra.

⁵⁷ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

Director: Alexandra Henao.

Año de producción: 2003. **País coproductor:** Colombia. **Empresa:** Consejo Nacional de la Cultura. **Financiado por:** Ministerio de Cultura de Colombia. **Productor:** Alexandra Henao.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 60 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, diciembre 2003 - enero 2004, N° 147-148, p. 25.

Sinopsis: *La esclavitud en Latinoamérica nos ha dejado un importante legado cultural en Palenque de San Basilio, comunidad formada por descendientes directos de los esclavos africanos cimarrones traídos por los españoles a la costa atlántica de Colombia, y lo conseguimos en su esencia. La tranca es un relato vivo de Isabel Cristina Reyes, pobladora de esta comunidad. En este documental se revela el carácter y entorno de este personaje a través de la observación de lo esencial, lo elemental y lo difícil de la cotidianidad.*

2004

Abril

Títulos/otros títulos: **Kandanga, fluyendo por la sangre del planeta.**⁵⁸

Director: Juan Carlos Melián; Jesús Santiago; Gioconda Berríos.

Año de producción: 2004. **Empresa:** Radical Cut. **Productor:** Juan Carlos Melián; Jesús Santiago; Gioconda Berríos.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 43 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, abril 2004, N° 151, p. 1.

⁵⁸ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

Sinopsis: *Magnum Martínez, David Díaz, Ahmed Pérez, Ronald Reyes, Cherokee Martínez y Pedro Díaz, seis destacados surfistas profesionales venezolanos, tanto en el ámbito nacional como internacional, protagonizan el primer video de surf de nuestro país.*

Agosto

Títulos/otros títulos: **Vacuna contra la amnesia.**⁵⁹

Director: Ana Patricia Laya; Carolina Melguizo.

Año de producción: 2004. **Productor:** Ana Patricia Laya; Carolina Melguizo.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometrage. **Duración:** 52 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, abril 2004, N° 151, p. 1.

Sinopsis: *Con esta revisión acerca del documental venezolano, desde la década de los sesenta hasta nuestros días, se propicia la reflexión en torno a su valor para la creación de una memoria colectiva crítica. Este vídeo muestra una historia contada por sus protagonistas, un modo de explorar equilibrio entre pasado y futuro, una especie de cuento que apenas comienza, y que espera nuevas voces para continuar.*

2005

Febrero

Títulos/otros títulos: **La misma gente.**⁶⁰

Director: Luis Alejandro Rodríguez; Andrés Eduardo Rodríguez.

Año de producción: 2005. **Empresa:** Vive; Paranoía Film.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometrage.⁶¹ **Duración:** 35 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca

⁵⁹ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

⁶⁰ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

⁶¹ La base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional acota a la obra como cortometraje. Sin embargo, tras la visualización de la pieza se comprobó que su metraje supera los treinta minutos de duración.

Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, febrero 2005, N° 161, p. 1

Sinopsis: *La Misma Gente es más que un trío de rock, es un llamado, un estilo de vida, es dedicación y consecuencia a toda prueba, compromiso con la vida y con el arte que se niega a transigir ante la mediocridad y el optimismo, por ello el cantautor y guitarrista Pedro Vicente “P.T.T.” Lizardo, su hermano el bajista Humberto “Ike” Lizardo, y el baterista Víctor “Casino” González son una leyenda del subvalorado rock nacional.*⁶²

Marzo

Títulos/otros títulos: **Diálogo de sordos.**

Director: Vanessa Mujica.

Año de producción: 2005. **Empresa:** Agora Films. **Productor:** Alain Guesnier; Azul Profundo; Javier Mujica; Rodolfo Vivas.

Género: Documental⁶³. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 55 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, marzo 2005, N° 162.

Sinopsis: *Una crisis política, económica y social prevalece en la Venezuela del 2002. Gobierno y oposición mantienen enfrentamiento sin darle espacio a la mediación. Los venezolanos, divididos en dos bandos, muestran evidencias de un extremismo donde el dialogo tiende a desaparecer. En este contexto, dos jóvenes cineastas penetran con su cámara en la cotidianidad de una familia muy particular.*

Títulos/otros títulos: **Nuestro petróleo y otros cuentos.**

Director: Elizabetta Andreoli; Gabriele Muzio; Sara Muzio; Max Pugh.

Año de producción: 2004. **Empresa:** Yeast Films; Edizioni Gattacova.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 83 min.

⁶² La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

⁶³ Según la base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional se desconoce el género de la obra. La calificación de documental fue confirmada por la productora de la pieza.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, marzo 2005, N° 162.

Sinopsis: *Un viaje de casi dos meses por Venezuela, de punta a punta. Desde el Lago de Maracaibo hasta la Plataforma Deltana y el Delta Amacuro, los pobladores de las zonas petroleras y mineras hablan de la experiencia de cercanía con estas explotaciones. Este es el primer documental que trata, en la Venezuela de hoy, de la realidad petrolera a partir de las vivencias de las comunidades, trabajadores petroleros e indígenas. La geo-política del petróleo y de la economía extractiva es considerada justamente a partir de esta vivencia, así como la temática de la soberanía, de la autodeterminación de un pueblo y del proceso de cambio en Venezuela. Por un lado, se desarrolla una reseña del recorrido histórico del petróleo en Venezuela y de la delicada situación geo-estratégica en que la abundancia de este recurso coloca al país. Por el otro, en las zonas petroleras, y particularmente en la Costa Oriental del Lago de Maracaibo, se enfocan los costos humanos, sociales, ambientales de la explotación petrolera, y las posibles para la Venezuela del futuro. El documental ofrece ejemplos emblemáticos de decisiones estratégicas para el país. Discute, a través de los testimonios y evaluaciones de los principales actores afectados, los grandes proyectos extractivos en la gestación, como los del carbón en la Sierra de Perijá, y de los hidrocarburos en la faja y el Delta del Orinoco.*

Abril

Títulos/otros títulos: El eco en la montaña.⁶⁴

Director: Javier Beltrán Ramos.

Año de producción: 2005. **Productor:** Javier Beltrán Ramos.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 45 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, abril 2005, N° 163.

⁶⁴ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

Sinopsis: *Dentro de la moderna ciudad de Caracas existe una pequeña comunidad El Pedregal que en la víspera de la Semana Santa, y por más de 235 años, envía a sus hombres a un acto de fe: subir a lo más alto del cerro El Ávila y podar el cogollo de la Palma Real para ofrendarlo en la misa del Domingo de Ramos, en la tradicional Iglesia San José de Chacao, y así tratar de despertar y sensibilizar a la población para que dirija su mirada al cielo.*⁶⁵

Mayo

Títulos/otros títulos: **Sub-vivencias.**⁶⁶

Director: Wilmer Pérez Figueras.

Año de producción: 2005. **Empresa:** Fundación Nuevos Realizadores Venezolanos.

Productor: Billy Padilla; Luis Alberto Álvarez; Wilmer Pérez Figueras.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 35 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, abril 2005, N° 163.

Sinopsis: *Los ciudadanos olvidados, los ciudadanos sin rostro... Entre la alucinación y la realidad, las sub-vivencias de su existencia. Un documental que relata la indigencia presente en Venezuela. Desde la observación, el documentalista sitúa las condiciones paupérrimas, críticas, de hombres y niños en situación de calle, invitando a la reflexión sobre otras realidades sociales, tomando como ejemplo la ciudad capitalina.*⁶⁷

Septiembre

Títulos/otros títulos: **La bisa wayuu.**⁶⁸

Director: Carlos Brito.

⁶⁵ La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

⁶⁶ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

⁶⁷ La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

⁶⁸ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

Año de producción: 2004. **Empresa:** Vive Tv, Icrea Producciones. **Productor:** Anders Toedorowics.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 60 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, septiembre 2005, N° 168.

Sinopsis: *De la mano de Antonia Sapuana, un verdadero cacique de la Alta Guajira, nos adentramos en las particularidades de esta milenaria cultura aborigen. Imágenes y testimonios nos introducen a los temas más fundamentales para los Wayuu: la muerte, la fraternidad, la ley guajira, su religiosidad, su sentido matriarcal de ver el mundo, sus mitos, sus oficios y su futuro.*

Octubre

Títulos/otros títulos: **Arnoldo Gabaldón, la batalla contra la malaria.**

Título de serie: **Personajes del Siglo XX.**

Director: **Carmen La Roche.**

Año de producción: 2005. **Empresa:** Cine Archivo Bolívar Films. **Financiado por:** Fonacit; Fundación Polar. **Productor:** Vanessa Foucault.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 30 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Cine Archivo Bolívar Films; Programación Cinemateca Nacional, octubre 2005, N° 169.

Sinopsis: *Valiosa biografía audiovisual que nos permite conocer, a través de imágenes inéditas e importantes testimonios, la historia del Dr. Arnoldo Gabaldón, cerebro y corazón de la primera gran cruzada sanitaria registrada en nuestro país: la batalla contra la malaria. Una de las más resonantes victorias de la colectividad venezolana.*

2006

Enero

Títulos/otros títulos: **Tocar y luchar.**

Director: Alberto Arvelo.

Año de producción: 2005⁶⁹. **Financiado por:** Cinema Sur; Ministerio de Salud y Desarrollo Social; CNAC **Productor:** Gerardo Montilla; Pedro Mezquita; César Mora Contreras.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 90 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, enero 2006, N° 172, Estadísticas CNAC.

Sinopsis: *El documental trata sobre la misión, los logros y trabajo de los niños participantes del Sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela. Cuenta con los testimonios de algunos de ellos, y con los comentarios y opiniones sobre el proyecto de músicos y directores como: Plácido Domingo, Guisepe Sinopoli y Eduardo Marturet, entre otros.*⁷⁰

Mayo

Títulos/otros títulos: **Anselmo la trampa de la uña.**

Director: John Petrizelli.

Año de producción: 2006. **Empresa:** Infinito Films. **Financiado por:** Unellez.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 42 min.

⁶⁹ La base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional acota como año de producción 2004. Sin embargo, al consultar la revista producida por la institución, *Programación* N°172, del mes de enero de 2006, se especifica que la obra fue producida en el año 2005. (p. 3)

⁷⁰ La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programa de mano del acto inaugural; Programación Cinemateca Nacional, mayo 2006, N° 176, p. 5.

Sinopsis: *Filme que indaga en la vida y arte de Anselmo López, conocido como el Rey de la Bandola. Los testimonios de López, de sus amigos y de sus conocidos permitirán al público conocer a este virtuoso, quien ha contribuido a conservar y difundir la tradición de la bandola llanera en el país y la ha dado a conocer en el exterior, en países como Francia, Estados Unidos y Cuba.*⁷¹

Junio

Títulos/otros títulos: Macadam.

Director: Andrés Agustí.

Año de producción: 2006. **Empresa:** Inventando América, A.C. **Productor:** Lidia Córdoba; Andrés Agustí.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje.⁷² **Duración:** 70 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, junio 2006, N° 177, p. 23; CNAC, Estadísticas.

Sinopsis: *Un filme que indaga en la vida de los venezolanos, vista a la luz de los caminos que recorren y de todas las cosas que van quedando al borde de ellos. La carretera se puede concebir como un escenario teatral donde los usuarios de la misma, cumplen una acción que no ha cambiado esencialmente desde la aparición de la primera carretera en Persia, tres mil años antes de Cristo. Trasladarse de un lugar a otro, desplazarse a través de un camino preestablecido para cumplir un*

⁷¹ La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

⁷² La base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional acota como duración cincuenta minutos, influyendo en su categorización como medimetraje. No obstante, al consultar la revista producida por la institución, *Programación* N°177, del mes de junio de 2006, se especifica que la obra es de setenta minutos de duración, siendo así un largometraje. (p.23) Igualmente se confirmó su condición de largo al revisar nuevamente la obra, de la cual se posee copia digital.

propósito. Esa acción eminentemente social, ha producido a través de miles de años significaciones de orden cultural, estético, técnico, dramático, semiológico, simbólico, etc. Este trabajo se propone la reinterpretación de esa acción secular de desplazamiento a través de una ruta, inserta en la dimensión cultural venezolana.

Julio

Títulos/otros títulos: Hip hop protesta.⁷³

Director: Benito Márquez; Rodrigo Mora.

Año de producción: 2006. **Productor:** Benito Márquez; Rodrigo Mora.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 80 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, julio 2006, N° 178, p. 2.

Sinopsis: *Muestra la verdadera cara de esta cultura urbana y no la imagen que, a partir de la década de los noventa, ha venido mostrando el monopolio de las compañías disqueras y los medios de comunicación. Artistas de Argentina, Perú, Chile, Venezuela y Cuba participan en este trabajo. Sin cadenas de oro ni diamantes en sus dedos, estos MC's expresan el espíritu del Hip Hop latinoamericano: un Hip Hop revolucionario, de protesta y humano. La película se inscribe en la tradición de documentales venezolanos sobre la música popular, y sus vínculos con la realidad urbana y sus problemas.*⁷⁴

Octubre

Títulos/otros títulos: La porfia de Santa Inés.

Director: Andrés Agustí.

Año de producción: 2006. **Empresa:** Inventando América A.C.. **Productor:** Lidia Córdoba.

⁷³ A través del espacio *Estrenar al vídeo nacional*.

⁷⁴ La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje⁷⁵. **Duración:** 87 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, octubre 2006, N° 181, p. 40; CNAC, Estadísticas.

Sinopsis: *El documental gira en torno a varios ejes temáticos: el poema literario La cantata criolla, versión sinfónica que hiciera Antonio Estévez; y las anécdotas y comentarios extraídos de amigos, familiares y conocidos de Alberto Arvelo Torrealba. Es de esta manera que las imágenes se van hilando junto al relato de algunos episodios conocidos y otros no tanto, entrelazados a su vez con la grandilocuencia musical y del paisaje.*

Títulos/otros títulos: Injerencia-La invasión silenciosa

Título de serie: Capítulo años 50.

Director: Ángel Palacios.

Año de producción: 2005. **Empresa:** Pana Films. **Financiado por:** Ministerio de la Cultura; Asociación de Medios Comunitarios Libres y Alternativos **Productor:** Rommy Rivera; Julio Rivero; Fernando Timossi; Eduardo Vilorio.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 52 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2006, N° 182, p. 4.

Sinopsis: *Cuenta las relaciones de los gobiernos estadounidenses con América Latina, la otra historia, que no es oficial para Washington ni conveniente para muchos estados del hemisferio. Cada capítulo recoge episodios de una saga de intervenciones y resistencias que aún no tiene final, porque es una historia que hasta el presente están escribiendo los pueblos latinoamericanos en lucha por su soberanía.*

⁷⁵ La base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional no cuenta con un registro de la duración de la obra, calificándola incluso de cortometraje. Igualmente, Programación N° 181, de octubre 2006, no deja información al respecto. (p.40) Aunque, al revisar la obra en sí se obtuvo una duración de 87 minutos de duración, ingresando así en la calificación de largometraje, producto del cual se posee copia digital.

2007

Marzo

Títulos/otros títulos: No soy de aquí, ni soy de allá.

Director: Mohamed Hussain.

Año de producción: 2005. **País coproductor:** Colombia. **Empresa:** La Galápagua Cooperativa Audiovisual. **Productor:** Mohamed Hussain.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 55 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, marzo 2007, N° 186, p. 6.

Sinopsis: *Se explora la vida de tres familias colombianas que huyen del conflicto armado que vive su país, cruzan la frontera con Venezuela en búsqueda de nuevas oportunidades, invaden un terreno que sirve como punto de acogida de centenares de colombianos que se establecen en esta zona de la línea fronteriza colombo venezolana, con el fin de obtener del gobierno venezolano el estatus de refugiados y así poder recibir una identificación formal que les reconozca su derecho a trabajar, estudiar y vivir en Venezuela.*

Títulos/otros títulos: Jacques Lizot: más allá de las apariencias/Au-delà des apparences.

Director: Margarita Cadenas.

Año de producción: 2006. **País coproductor:** Francia. **Empresa:** MC² Productions, RCTV; Cinesens; A. Karjean.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 54 min.

Fuentes: Programación Cinemateca Nacional, marzo 2007, N° 186, p. 1.

Sinopsis: *Un encuentro con el reconocido antropólogo francés, Jaques Lizot, quien nos relata su llegada a Venezuela en 1968 y su investigación sobre la convivencia de*

más de 20 años con los indígenas de la cultura Yanomami, en el Amazonas venezolano.

Títulos/otros títulos: **Dos soles, dos mundos.**

Director: Patricia Ortega.

Año de producción: 2006. **Empresa:** Filmakademie Baden-Württemberg.
Producción: Fabián Wolfart.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 56 min.

Fuentes: Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, marzo 2007, N° 186, p. 1.

Sinopsis: *La película narra los desencuentros culturales de tres mujeres que decidieron radicarse en Europa, dos venezolanas Alaydé Feifel, Elizabeth Sandoval y la chilena Antonia Moreno.*

Títulos/otros títulos: **Metralleta.**

Director: Belén Orsini.

Año de producción: 2007. **Empresa:** G Train Productions; FTC Group; Morocota Films. **Productor:** Sammy Muhammad; Daniel Salcedo; Javier Pérez Karam; Leonard Zelig.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 85 min.

Fuentes: Programación Cinemateca Nacional, marzo 2007, N° 186, p. 5; CNAC, Estadísticas.

Sinopsis: *Carlos Orozco, mejor conocido como metralleta, es un barquisimetano que a los 7 años de edad ya tocaba el cuatro y a los 9 ejecutaba el bajo. Desde los 15 comenzó a enamorarse del arpa y a los 18 era un ejecutante consumado del instrumento. En 1989 en el Festival de Villavicencio en Colombia, asombró por su agilidad y destreza con las cuerdas, el apodo de “metralleta”. De ahí en adelante ha logrado consolidarse como el embajador venezolano del arpa en escenarios de todo el mundo.*

Títulos/otros títulos: Víctimas de la democracia.

Director: Stella Jacobs.

Año de producción: 2007. **Empresa:** Fundación Villa del Cine. **Productor:** Víctor Fernández; Stalin Parra Alvarado; Aurelio Cordero; Julio García.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje.⁷⁶ **Duración:** 43 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, julio 2007, N° 190, p. 3.

Sinopsis: *En los sesenta, durante los gobiernos de los presidentes Rómulo Betancourt, Raúl Leoni y Rafael Caldera se orquestó una campaña de terror y represión en toda Venezuela. Este documental se enfoca en el estado Falcón y en dos casos concretos de combatientes desaparecidos, la exhumación de sus restos y los hechos que rodearon su asesinato, y muestra además un panorama político de la época.*⁷⁷

Títulos/otros títulos: El último bandoneón.

Director: Alejandro Saderman.

Año de producción: 2003. **País coproductor:** Argentina. **Empresa:** Malkina y ASP; Incca, Consejo Nacional de la Cultura; Ibermedia. **Productor:** Florencia Fosatti.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 80 min.⁷⁸

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; CNAC, Estadísticas. Programación Cinemateca Nacional, julio 2007, N° 190, p. 1.

Sinopsis: *Marina se gana la vida tocando el bandoneón en autobuses y trenes subterráneos. Asiste a una audición ante Rodolfo Mederos quien está organizando*

⁷⁶ La base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional acota a la obra como largometraje. Sin embargo, tras la visualización de la pieza se comprobó que su metraje es de 43 minutos de duración y no los 83 reseñados en la data.

⁷⁷ La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

⁷⁸ La duración de la obra es reseñada según la base de datos como noventa minutos.

una orquesta típica de tango con músicos jóvenes. A través del pobre estado de su instrumento, la audición tiene éxito y Mederos la invita a unirse a la nueva orquesta. Hay sin embargo, una condición: tendrá que reemplazar su instrumento por un Doble A, el Stradivarius de los bandoneones. La búsqueda que emprende Mariana del instrumento resulta agónica: visita la tienda de luthier, un café lleno de músicos viejos, a un coleccionista japonés y finalmente una subasta donde logra por fin comprar el instrumento. Paralelamente, la película también da testimonio del progreso del emprendimiento de Mederos y de la construcción de la muy particular manera de interpretar la música de Buenos Aires. Todo culmina en un gran concierto popular en una minonga, razón esencial de existir de esta música. “Pa' que bailen los muchachos”, según reza la letra de un viejo tango. Este concierto marcará el debut de la nueva Orquesta dirigida por Rodolfo Mederos.

Agosto

Títulos/otros títulos: Quito, la resistencia apacible.

Director: Leonardo Guilarte.

Año de producción: 2007. **Empresa:** P.N.I. 10.571. **Productor:** Leonardo Guilarte.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 45 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, agosto 2007, N° 191, p. 36.

Sinopsis: *En este documental queda patente la injerencia de los imperios en la historia del lugar; el español primero y el estadounidense después. El documental revisa la capital de Ecuador desde un enfoque esencialmente histórico. Una serie de entrevistas demuestran entre sus percepciones y denuncias la evolución de una sociedad que se sitúa en torno a la continua reflexión. La presencia de los calificados imperios marca profundamente el desarrollo de Quito desde su fundación a manos de*

la Colonia Española, hasta la actual presencia del gobierno de los Estados Unidos de América.⁷⁹

Títulos/otros títulos: **Venezuelan Petroleum Company.**

Director: **Marc Villá.**

Año de producción: 2007. **Empresa:** Villa del Cine. **Producción:** Ernesto Domínguez; Aurelio Cordero.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 78 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, agosto 2007, N° 191, p. 1.

Sinopsis: *A escala mundial Venezuela es sinónimo de petróleo, pero pocos conocen de donde surge el asfalto por el que transitan cotidianamente. Esta es la historia de los pueblos petroleros, de su despojos y luchas por un recurso energético no renovable para los venezolanos. El documental a través de artistas, expertos, trabajadores petroleros y habitantes de los campos y ciudades, nos adentra en un mundo signado por la explotación, la riqueza aparente y la miseria.*

Títulos/otros títulos: **Janokosebe Iridaja: en busca del tesoro.**

Director: **Manuela Blanco.**

Año de producción: 2007. **Financiado por:** CNAC; AC No Film Producciones
Productor: Kaori Flores; Manuela Blanco; Ana Luisa Blanco

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 80 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, agosto 2007, N° 191, p. 1.

⁷⁹ La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

Sinopsis: *Debido al deterioro de su hábitat, personas de la etnia Warao, han encontrado asidero en las calles de Caracas donde desarrollan sus precarias actividades de subsistencia.*

Títulos/otros títulos: **Propaganda de Guerra.**

Título de la serie: **Hechos en el tiempo.**

Director: **Luis España, Betsy Ceballos.**

Año de producción: 2007. **Productor:** Arianí Pinto; Luis España.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje.⁸⁰ **Duración:** 100 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, agosto 2007, N° 191, p. 1.

Sinopsis: *Documento que narra cómo los diversos gobiernos de los Estados Unidos, empleando un probado método propagandístico, justifica ante la opinión pública mundial sus intervenciones a otras naciones autónomas.*

Títulos/otros títulos: **El poder de la palabra, José Manuel Briceño Guerrero.**

Director: **Argimiro Serna.**

Año de producción: 2007. **Empresa:** Instituto Autónomo Biblioteca Nacional.

Productor: José Javier Sánchez.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje⁸¹. **Duración:** 32 min.

⁸⁰ La base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional acota como duración cien minutos, pero califica su metraje como un corto. Al consultar la revista producida por la institución, *Programación* N°197, del mes de junio de 2008, se especifica que la obra es de 100 minutos de duración, siendo así un largometraje. (p.8)

⁸¹ La base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional califica la obra como un cortometraje, aunque tras la visualización de la obra se comprobó que tal pieza tiene una duración de 32 minutos.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, agosto 2007, N° 191, p. 1.

Sinopsis: *Retrato hecho a partir de una serie de entrevistas con el autor; las aproximaciones hechas al personaje, configuran un interesante material testimonial.* José Manuel Briceño Guerrero es un reconocido filósofo, profesor y escritor venezolano, cuya obra firma bajo el seudónimo de Jonuel Brigue. Un documental que retrata su pensamiento a partir de una serie de entrevistas. La lingüística, el idioma y la poesía se vuelven un punto de encuentro entre sus variados testimonios.⁸²

Títulos/otros títulos: **Maracaibo con vista al lago.**

Director: **Carlos Caridad Montero.**

Año de producción: 2006. **Empresa:** Cine Archivo Bolívar Films. **Financiado por:** Banco Occidental de Descuento. **Producción:** María Eugenia Ríos; Carolina Expósito.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 52 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, agosto 2007, N° 191, p. 1.

Sinopsis: *Cada una de las anécdotas y testimonios que esta recoge, refleja el sentimiento regionalista que define al pueblo zuliano.* El documental relata, a través de anécdotas, el sentimiento regionalista que define al pueblo zuliano. Testimonios ambientan un recorrido histórico de la capital, Maracaibo, resaltando sus principales sitios icónicos, de antaño, así como las diversas costumbres que la identifican, y la

⁸² La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

predominancia del Lago de Maracaibo en el desarrollo económico y social de la ciudad, el país y su gente.⁸³

Títulos/otros títulos: El camino de los Teneke

Director: Alejandro Jurado.

Año de producción: 2007. **País coproductor:** Holanda. **Empresa:** Altermedia R.L. **Financiado por:** La Embajada de Holanda en Venezuela; Teneke Producties. **Productor:** Eric Splinter

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 52 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, agosto 2007, N° 191, p. 1.

Sinopsis: *Cuenta la historia de tres misioneros holandeses aventureros, que dedicaron sus vidas a explorar los pueblos indígenas en el Amazonas, permaneciendo más de 50 años en las orillas del río Orinoco. Su presencia ayudó a los pueblos de la zona a organizarse, defender sus derechos, incluso llegar a la Asamblea Nacional. A cambio obtuvieron el aprendizaje de la selva.*

Diciembre

Títulos/otros títulos: Henry Corradini, un salvaje en el siglo XXI

Director: Alejandro Oramas.

Año de producción: 2007. **Empresa:** Vive Tv. **Financiado por:** Fundación Centro Nacional de la Fotografía. **Productor:** Migdalia Cabrera.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 54 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, diciembre 2007, N° 195, p. 1.

⁸³ La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

Sinopsis: *Se rinde tributo a un hombre cuya incansable y tenaz labor como etnólogo lo distingue con una obra importante de las culturas indígenas, particularmente de los pueblos Sanema y Penare. Henry Corradini como muchos europeos, arribó a Venezuela huyendo del horror de la guerra en uno de los tantos barcos llenos de inmigrantes que atracaban en el Puerto de La Guaira. Desde entonces se asentó en Ciudad Bolívar, donde se dedicaría al estudio y registro de estas culturas.*

2008

Enero

Títulos/otros títulos: Raúl Leoni, el constructor de democracia

Director: Juan Andrés Bello.

Año de producción: 2007. **Empresa:** Cine Archivo Bolívar Films. **Productor:** María Eugenia Ríos.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 58 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Video del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, enero 2008, N° 186, p. 1.

Sinopsis: *Compendio de testimonios e imágenes nunca antes vistas, producto de un arduo trabajo de investigación que resumen en 58 minutos la participación de Leoni en el proceso de instauración del sistema democrático. Destaca el papel de su esposa Menca de Leoni quien participó como activista social en su rol de Primera Dama durante su gobierno.*

Febrero

Títulos/otros títulos: Maria Lionza, aliento de orquídeas.

Director: John Petrizzelli.

Año de producción: 2006. **Empresa:** Jan Vrijman Fund; Infinito Films; Anónimo Studio; Alcaldía Mayor de Caracas; Ávila TV; Fundación Bigott. **Financiado por:** CNAC. **Productor:** John Petrizzelli; Julio Estéva; Judilam Goncalves.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 83 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, enero 2008, N° 186, p. 1.

Sinopsis: *En medio de simbolismos y ascendiendo por las montañas sagradas de Sorte, este documental se introduce en los pormenores de los rituales en torno al culto de María Lionza, así como en sus diferentes cortes.*

Marzo

Títulos/otros títulos: Elorza, fiesta de la memoria

Director: Eric Splinter.

Año de producción: 2008. **Productor:** Juan Carlos Rodríguez.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 58 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN;

Sinopsis: *A través de los cuentos de tres ancianos, Federico Puerta, Rosa Laya y Nieves Ascanio, se reconstruye la memoria histórica de un pueblo que se ha convertido en la capital folklórica de Venezuela.*

Mayo

Títulos/otros títulos: Voces de libertad.

Director: José Manuel Romero.

Año de producción: 2008. **Productor:** Flora Rodríguez.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 50 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN.

Sinopsis: *Libia Montes armada con su proyector de cine y del “Zumbao”, marioneta que porta un mensaje de paz, se traslada al internado de Yare dos veces por semana para proyectar películas a los hombres de ese centro de reclusión, quienes la reciben y dan muestra de un potencial que trasciende los niveles de violencia presentes allí.*

Septiembre

Títulos/otros títulos: **Allende nuestro.**

Director: Carlos Márquez.

Año de producción: 2007. **Empresa:** MDC Producciones C.A. **Financiado por:** TeleSur. **Productor:** María Alejandra Hernández.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 82 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Un documental intimista que reconstruye momentos importantes y definitivos de la hazaña política de Salvador Allende en el Chile de principios de los años setenta, la cual se vería frustrada por la injerencia de la bota militar estadounidense, encarnada en unos gendarmes locales.*⁸⁴

Títulos/otros títulos: **El Rey del Galerón.**

Director: John Petrizzelli.

Año de producción: 2007. **Empresa:** Cine Archivo Bolívar Films. **Productor:** Carlos Marchán.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 58 min.

⁸⁴ La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Explora la vida y obra musical de Benito Quirós, mejor conocido como el “Rey del Galerón” desaparecido en 1967. Extraordinario músico, compositor y cantante que se dio a conocer en los años cincuenta y sesenta cuando popularizó el galerón, convirtiéndose en su máximo exponente.*

Títulos/otros títulos: Mamá panchita mujer de historias

Director: Pedro Bereciartu Parra.

Año de producción: 2007. **Empresa:** Vive Tv; Erepa Productions. **Productor:** Pedro Bereciartu Parra.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 45 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *El hilo conductor de la trama es un diálogo con Doña Panchita Vásquez de Ramírez, matrona larense de 106 años, testigo de excepción de avances tecnológicos como: la instalación de la electricidad, la invención del automóvil, creación de los aviones, la revolución de las telecomunicaciones y de otros hechos que con detalles precisos describe.*

Octubre

Títulos/otros títulos: La edad de oro del cine venezolano: Los años 70

Director: Sergio Marcano, Philippe Toledano.

Año de producción: 2008. **Empresa:** Tango Bravo Producciones. **Producción:** Verónica Rotondaro.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 75 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *A partir del 1° de enero de 1976 –fecha de conclusión las concesiones de hidrocarburos a las compañías extranjeras que operaban en Venezuela y nacimiento de PDVSA– Venezuela se beneficiaría directamente con el petróleo que brotaba de su suelo y toda esta riqueza dio paso a una época de cierta prosperidad o apariencia de prosperidad en nuestra economía y sociedad. El Estado hace del cine una política cultural y subvenciona el nacimiento y la expresión de una generación de cineastas con un compromiso estético y argumental profundamente relacionado con nuestra sociedad y con nuestra idiosincrasia y que logra la empatía con el público por más de 10 años. Esta es la historia de aquellos hombres excepcionales y de su compromiso con el desarrollo de un país con un potencial nunca bien comprendido por sus habitantes.*⁸⁵

Títulos/otros títulos: **La edad de oro del cine venezolano: Los años 80.**

Director: Sergio Marcano; Philippe Toledano.

Año de producción: 2008. **Empresa:** Tango Bravo Producciones. **Productor:** Verónica Rotondaro.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 75 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis:⁸⁶

Noviembre

Títulos/otros títulos: **La comandanta Jacinta**

⁸⁵ La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

⁸⁶ La obra de Sergio Marcano inicia como una Tesis de Grado para obtener su licenciatura en Artes en la Universidad Central de Venezuela en el año 2005, y comprende dos producciones a modo de díptico documental, el cual separa únicamente para exponer por década su trabajo. La sinopsis es idéntica para ambas producciones, donde varía únicamente el período, y se da continuidad al mismo tema.

Director: Hugo Gerdel.

Año de producción: 2005. **Empresa:** Fundación Villa del Cine. **Productor:** Franklin González.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 49 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Recupera la memoria de quien en vida fuera Argelia Laya, mejor conocida como “La Comandanta Jacinta”, haciendo un importante recorrido por su vida, pensamiento y acción política.*

Títulos/otros títulos: ¡Epa tú!⁸⁷

Director: Jean Charles L’Ami.

Año de producción: 2008 **Empresa:** Quai Du Soleil; Tango Bravo Producciones; Fundación Cinemateca Nacional. **Producción:** Verónica Zubillaga; Jean Charles L’Ami.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 71 min.

Fuentes: Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *El film cuenta cómo Jeanni, Alexander, Gregorio y Jean, un grupo de niños profundamente afectados por la catástrofe de Vargas en 1999, se convirtieron en jóvenes protagonistas de la prevención de desastres naturales en su comunidad.*

Títulos/otros títulos: San Machera, el Robin Ju de Mérida.

Director: Charles Martínez.

⁸⁷ Obra que no está registrada en la Base de Datos de la Fundación Cinemateca Nacional. En espera de su inclusión siguiendo la información suministrada por la revista *Programación Cinemateca Nacional*, noviembre 2008, N° 206; y la visualización de la misma.

Año de producción: 2008. **Empresa:** Musical Lab Producciones Audiovisuales. **Financiado por:** CNAC. **Productor:** Charles Martínez.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 90 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *Emplea testimonios de personas que conocieron a Machera, amigos, familiares, víctimas, enemigos; también de algunos de aquellos cuyas vidas fueron de una manera u otra afectadas por él, sin haberlo conocido en vida.*

Documental que emplea testimonios de personas que conocieron a Luis Enrique Cerrada Molina, conocido popularmente como “Machera”. Venerado delincuente andino, cuyos botines de robos y fechorías repartía entre los menos favorecidos. Amigos, familiares, víctimas y conocidos reconstruyen su vida, vinculándolo después de su muerte como una figura religiosa, esotérica, de la región.⁸⁸

Títulos/otros títulos: Hacedores de nostalgia

Director: Ernesto Pérez Mauri.

Año de producción: 2008. **Financiado por:** CNAC; Asociación Cultural Deportiva Turpial Venezolana Curuñesa; RCTV; AGP Producciones; Grupo de Empresas Econoinvest; Fundación para la Cultura Urbana. **Productor:** Ernesto Pérez Mauri. **Países coproductores:** España; Italia; Portugal.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 72 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

⁸⁸ La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

Sinopsis: *¿Qué ocurre cuando se regresa al país donde se nació, luego de vivir casi la vida entera en otro sitio? ¿Cómo inventarse a una Venezuela de la distancia para atenuar la nostalgia? Un viaje de vuelta a través de la mirada de un grupo de inmigrantes italianos, españoles y portugueses.*

Títulos/otros títulos: **Palabra de mujer.**

Director: César Cortez.

Año de producción: 2005. **Productor:** Escuela de Cine Documental.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 92 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *Retrato de nueve mujeres de la modernidad en Venezuela: Margot Benacerraf, María Teresa Castillo, Antonieta Sosa, Gego, Anala Planchart, Beatrice Viggiani, Bélgica Rodríguez, Soledad Bravo y Maruja Mujica.*

Títulos/otros títulos: **Terminal de pasajeros de Maracaibo.**

Director: Yarilú Ojeda.

Año de producción: 2006. **Productor:** Israel Colina.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 75 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *A partir de la interpretación del presente, pretende acercarnos a las huellas del pasado que oculta el terminal de pasajeros de la capital marabina desde la necesidad de entendernos como lo que somos.*

Títulos/otros títulos: Defensos, crónicas del juego de palos

Director: Aldrina Valenzuela.

Año de producción: 2007. **Empresa:** CNAC; SUÉCINEMA. **Productor:** Aldrina Valenzuela.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 70 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *Por medio de los testimonios y juegos de algunos maestros de esta forma de defensa personal, se adentra en ella como manifestación de la identidad nacional y fenómeno de transmisión oral que ha sobrevivido a muchas generaciones.*

El documental se enfoca en la práctica del garrote, disciplina de defensa personal típica en el occidente del país. Se adentra en su relevancia como manifestación de la identidad nacional y fenómeno de transmisión oral que ha sobrevivido a muchas generaciones, desde los tiempos de la colonia.⁸⁹

Títulos/otros títulos: Nuestra historia está en la tierra

Director: Eliézer Arias; Manuela Blanco.

Año de producción: 2008. **Productor:** Eliezer Arias.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 85 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *A través de testimonios orales de actores vinculados al proceso de demarcación se busca ofrecer diferentes visiones sobre la territorialidad indígena en*

⁸⁹ La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

el contexto de una unidad nacional que los reconoce e incluye, peso a su vez los disuelve y homogeniza.

Títulos/otros títulos: Orinoco en tres tiempos.

Director: Michael New.

Año de producción: 2008. **Empresa:** Fundación Villa del Cine. **Productor:** Michael New; Rosanna Carrillo.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 94 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *Relata el descubrimiento del río Orinoco por los viajeros europeos, empezando con Cristóbal Colón, pasando por los conquistadores y misioneros, los naturalistas y exploradores.*

Títulos/otros títulos: La propiedad del conocimiento.

Director: Hugo Gerdel.

Año de producción: 2008. **Empresa:** Fundación Villa del Cine. **Productor:** Lorena Almarza; Marco Mundaraín.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 89 min⁹⁰.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

⁹⁰ La Base de Datos de la Fundación Cinemateca Nacional aunque sí resalta su calidad de largometraje, establece que la obra tiene una duración de setenta y siete minutos. La visualización de la pieza nos permitió evidenciar una duración de ochenta y nueve minutos.

Sinopsis: *Cuatro casos de dominación de los países industrializados: Brasil, Argentina, Colombia y Venezuela donde se violentan los derechos humanos e intelectuales de diferentes formas.*

Títulos/otros títulos: **Alfaro vive, carajo.**

Director: Isabel Dávalos.

Año de producción: 2007.⁹¹ **País coproductor:** Ecuador.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 94 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *Entre los años 1983 y 1988, Alfaro Vive Carajo (AVC) era un grupo guerrillero que estaba en su apogeo en el Ecuador. Muestra uno de los acontecimientos más dolorosos de la década de los ochenta en ese país, con testimonios y entrevistas a los sobrevivientes de una historia jamás contada.*

Títulos/otros títulos: **Meté gol, gana**

Director: Alfredo Mora.

Año de producción: 2007. **País coproductor:** Ecuador.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 75 min.

⁹¹ La Base de Datos de la Fundación Cinemateca Nacional y la revista *Programación*, noviembre 2008, N° 206, tienen datos disímiles sobre la producción de esta película. La data de la primera establece el año de producción como 1995. Sin embargo, tras la visualización de la película pudimos comprobar dos detalles: una serie de elementos tecnológicos presentes en la obra que permiten llevarlo a una temporalidad reciente, y la completa carencia de créditos en la pieza, consecuencia de un corte abrupto al cerrar el documental y dar inicio al rollo de crédito, impiden determinar el año y otros datos técnicos importantes.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN. Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *En medio de un paraje desolado y seco de la serranía ecuatoriana, pequeños niños sueñan con ser futbolistas pateando una vieja pelota de caucho. Uno de ellos es Ulises de la Cruz, que ahora triunfa en las grandes ligas europeas.*

Títulos/otros títulos: Cuba, el valor de una utopía.

Director: Yanara Guayasamín.

Año de producción: 2007. **País coproductor:** Ecuador. **Empresa:** Luciérnaga Films. **Productor:** Olivier Auverlau; Yanara Guayasamín.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 119 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *Fidel Castro en una de sus últimas entrevistas. Mirada retrospectiva de una generación y su líder confrontando los sueños de la Cuba de hoy. Sus vidas, sus combates, sus sueños y sus memorias construyen un retrato vívido.*

Títulos/otros títulos: El diario de Agustín.

Director: Ignacio Agüero; Fernando Villagrán.

Año de producción: 2008. **País coproductor:** Chile. **Empresa:** Amazonía Films. **Producción:** Ignacio Agüero

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 80 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, noviembre 2008, N° 206, p. 1.

Sinopsis: *¿Quién es realmente Agustín Edwards? ¿Y cómo el diario El Mercurio que dirige se transformó en un agente político que estuvo detrás del derrocamiento del gobierno de Salvador Allende y posteriormente, del ascenso de la dictadura militar de Augusto Pinochet? Ignacio Agüero sigue a un grupo de estudiantes e investigadores de la Universidad de Chile para desentrañar el misterio.*

Títulos/otros títulos: Yo soy el otro

Director: Marc Villá.

Año de producción: 2008. **Empresa:** Fundación Villa del Cine. **Productor:** Adriana Requena.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 84 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN.

Sinopsis: *Rodado en América, Europa, Asia y África; transcurre en Ecuador y en Corea del Sur, en Italia, en Venezuela y Sahara Occidental. Una serie de miradas rápidas a lo largo del mundo, testimonios en continuo contraste, registrando cinco casos de comunidades de lucha, organizadas, planteando discusiones, asambleas, trabajo mancomunado, y destacando en un segundo plano las diferencias culturales entre estas regiones.*⁹² *Las acciones de cinco personajes van entrelazándose, destacando las diferencias culturales y las opiniones comunes.*

2009

⁹² La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

Enero

Títulos/otros títulos: **Tambores de agua, un encuentro ancestral.**

Director: Clarissa Duque.

Año de producción: 2009. **Empresa:** AWA Producciones Audiovisuales.

Financiado por: CNAC. **Productor:** Andreina Gómez, Clarissa Duque.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 72 min.

Fuentes: Vídeo del filme, FCN.

Sinopsis: *Muestra la fuerza de las raíces africanas en las manifestaciones musicales venezolanas. El tambor de agua se convertirá en el vehículo de nuestra historia permitiendo el encuentro de dos continentes (África y América) en el sonar acuático de sus repiques. Destacando que no importa la distancia cuando las raíces son fuertes.*

Títulos/otros títulos: **Cuando la brújula marcó el sur.**

Director: Laura Vásquez.

Año de producción: 2008. **Empresa:** Fundación Villa del Cine. **Productor:** Alejandro Medina.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 90 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN.

Sinopsis: *La historia de América del Sur nos enseña que el pueblo venezolano y los del resto del continente se han mantenido en pie de lucha ante los distintos intentos de dominación capitalista, en principio del invasor europeo y luego de los expresos por parte del imperio estadounidense. En este contexto, Cuando la Brújula marcó al Sur muestra a través del análisis de diferentes elementos, el surgimiento y consolidación de los movimientos populares venezolanos, desde la conquista hasta la revolución bolivariana, en pro de alcanzar un país libre y soberano.*

El documental relata una perspectiva sobre la historia de América del Sur, y su posición ante injerencias de poder. Cuando la Brújula marcó al Sur muestra a través del análisis de diferentes elementos, el surgimiento y consolidación de los movimientos populares venezolanos, desde la conquista hasta la revolución bolivariana.⁹³

Febrero

Títulos/otros títulos: El público.

Director: Sergio Marcano.

Año de producción: 2008. **Productora:** Tango Bravo Producciones. **Productor:** Patricia Ramírez.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 54 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN; Programación Cinemateca Nacional, febrero 2009, N° 209, p. 3.

Sinopsis: *Disertación sobre el papel que juega el espectador en el proceso de producción y exhibición de la cinematografía nacional.*

Marzo

Títulos/otros títulos: Las advertencias de Mandú.

Director: Carlos Gómez de la Espriella.

Año de producción: 2005. **Empresa:** Fundación Villa del Cine. **Productor:** Francisco Quiñonez.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 72 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN.

⁹³ La sinopsis se ha modificado sustancialmente a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

Sinopsis: *Los consejos dados hace casi veinte años por un chamán conocido como Mandú Da Silva, encuentran eco en los testimonios de los indígenas del sur de la Amazonía venezolana, en medio de un complejo proceso de relaciones interculturales.*

Títulos/otros títulos: **Del cineclubismo a las salas comunitarias.**

Director: Sergio Marcano.

Año de producción: 2009. **Empresa:** Fundación Cinemateca Nacional. **Productor:** Aidrina Valenzuela.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 50 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Plantea una breve revisión histórica acerca del movimiento cineclubista (o cine de barrio) realizado en la década de los 60 y 70 en Venezuela, sus implicaciones ideológicas, políticas y sociales; un movimiento que de muchos modos es el semillero conceptual y la inspiración que da vida al proyecto actual de “Salas Comunitarias” que lleva la Cinemateca Nacional.*

Títulos/otros títulos: **Pasión rojiblanca.**

Director: Roberto Rojas.

Año de producción: 2008. **Empresa:** Luna Rojas. **Productor:** Adriana López Garnica, Alejandra Fonseca Alvarado, José Alberto Cuesta Núñez, Rafael Garnica, Nascuy Linares.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 90 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Registra la historia y los logros más importantes del equipo de fútbol profesional Estudiantes de Mérida.*

Junio

Títulos/otros títulos: **Juntos sí se puede**

Director: **Freddy Pérez.**

Año de producción: 2009. **Producción:** Freddy Pérez.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 52 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Documental que explica a través de cuatro cooperativas venezolanas, la posibilidad de avanzar con el propósito conjunto en diferentes proyectos que buscan obtener beneficios colectivos y mejorar la calidad de vida de todos los ciudadanos.*⁹⁴

Agosto

Títulos/otros títulos: **Abriendo brechas, un pueblo soberano**

Director: **Ramón López.**

Año de producción: 2009. **Empresa:** AKKRA. **Productor:** Ramón López.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 72 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Un grupo de diecisiete periodistas alemanes viajan a Venezuela a conocer la Revolución Bolivariana narrada por figuras como el Presidente Hugo Chávez, los Círculos Bolivarianos, medios alternativos, PDVSA, militares y otras asociaciones.*

Títulos/otros títulos: **Memorias del gesto.**

⁹⁴ La sinopsis se ha modificado a fin de esclarecer el contenido del *film*. La reconstrucción está fundamentada en la interpretación del investigador tras visualizar la obra.

Director: Andrés Agustí.

Año de producción: 2009. **Empresa:** Inventando América A.C. **Productor:** Lidia Córdoba.

Género: Documental. **Metraje:** Largometraje. **Duración:** 90 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Una mirada accidental sobre la gestualidad como expresión de un aspecto del proceso civilizatorio de un país del continente americano, un país asomado al Caribe y montado entre los Andes y la selva amazónica, pleno de mezclas y contrastes: Venezuela.*

Septiembre

Títulos/otros títulos: Ciudad de cuatro ríos.

Director: Juan de Dios Ruiz Gómez

Año de producción: 2009. **Empresa:** La Galápagu Cooperativa Audiovisual. **Productor:** Belimar Román, Juan de Dios Ruiz Gómez y Reinaldo Belandría.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 34 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN; Vídeo del filme, FCN.

Sinopsis: *El protagonista es el Río Albarregas cuyo cauce atraviesa por completo la ciudad de Mérida, dividiéndola en dos. Muestra la relación que los habitantes de la ciudad mantienen con el río desde distintos puntos de la rivera, y cómo esa convivencia ha deteriorado el río y por consecuencia la calidad de vida de los pobladores.*

Octubre

Títulos/otros títulos: Barrabás.

Director: Giuliano Salvatore.

Año de producción: 2009. **Empresa:** Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, JEMD Films; La Célula Cooperativa Audiovisual. **Productor:** José Ernesto Martínez.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 45 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Aquí se muestra la vida de este hombre, su carrera delincencial, su familia, su experiencia carcelaria, su escritura, sus amores, sus esperanzas, y su futuro. En primera persona, Barrabás narra la vida, las dificultades y los logros de muchos venezolanos víctimas de circunstancias parecidas y relegados al olvido.*

Títulos/otros títulos: Alejandro Colina, mitología de la imagen

Director: Carlos Bolívar Díaz.

Año de producción: 2009. **Empresa:** PROCINE Cooperativa Audiovisual.

Productor: Rosa Helena Arcaya.

Género: Documental. **Metraje:** Mediometraje. **Duración:** 44 min.

Fuentes: Base de datos del Centro de Documentación de la Fundación Cinemateca Nacional, FCN.

Sinopsis: *Un documental sobre la vida y obra de Alejandro Colina, a cien años de su nacimiento, y a casi treinta años de su muerte. Es también una aproximación a este gran artista venezolano, en cuya obra invaluable se sintetizan la historia y la leyenda, y en la que asoma un algo intangible, en el que podemos reconocernos como venezolanos.*

Análisis de los resultados cuantitativos obtenidos de la base de datos

Enumeramos los resultados registrados cuantitativamente, para dar paso a la identificación temática de la base de datos que se recopiló a través de la investigación documental. Los resultados anteriores, debemos reiterar, son producto de una revisión exhaustiva de las fuentes encontradas. Igualmente, aquellas posibles incoherencias, errores y/u omisiones que determinen su relevancia en la muestra no sólo se acotaron en texto, sino que serán posteriormente adjuntados como data actualizada a la Coordinación de Documentación e Investigación de la Fundación Cinemateca Nacional para su correspondiente corrección, a fin de mantener datos precisos en el registro de las filmografías producidas en nuestro país.

Es necesario también señalar que según la muestra recolectada, pudimos encontrar igualmente una serie de características que permiten abrir campo a nuevos trabajos de investigación relacionados a la producción cinematográfica documental venezolana.

Presentamos entonces los datos cuantitativos:

- La muestra está conformada por un total de ochenta y ocho (88) obras documentales, medimetrajes y largometrajes, estrenadas en la Fundación Cinemateca Nacional desde 1990 hasta 2009, para un total de veinte años del cine documental venezolano exhibido en sus salas.
- En los años 1990, 1991, 1994, 1995, 1996, 1997 y 1998 no fueron estrenadas producciones documentales nacionales superiores a los treinta minutos de duración.
- Se puede contabilizar que se estrenaron un total de cuarenta y seis (46) medimetrajes, y un total de cuarenta y dos (42) largometrajes en el período estudiado.

- Durante la década de los años noventa (1990-1999) fueron estrenadas un total de cinco (5) obras cinematográficas de género documental, de las cuales dos (2) tuvieron una duración que la cataloga como medimetrojes, y tres (3) correspondieron a largometrajes.
- Durante la primera década del siglo XXI (2000-2009) fueron estrenados un total de ochenta y tres (83) obras documentales, de las cuales cuarenta y cuatro (44) son medimetrojes, mientras que se contabilizaron un total de treinta y nueve (39) largometrajes.
- Respecto a los formatos utilizados para la producción, se encontró dentro del *corpus* estudiado un total de veintidós (22) documentales estrenados bajo el espacio *Estrenar al vídeo nacional*. El resto, sesenta y seis (66) obras cinematográficas, fueron a través de *Estrenar al cine nacional*.
- Del total de la muestra, un total de trece (13) obras documentales contaron con una representativa participación conjunta de alguna empresa extranjera en el área de producción, calificándose así como coproducciones cinematográficas.
- Como dato complementario se adjuntan los países coproductores en tales obras por orden cuantitativo, de mayor a menor número de ocasiones, siendo en primer lugar Ecuador con tres obras cinematográficas, seguido de Francia y Colombia quienes participaron en dos producciones cada uno. Productoras de Chile, Polonia, Argentina, Holanda e Inglaterra trabajaron también junto a Venezuela en una producción en cada caso. Sin embargo, personal de España, Portugal e Italia confluyeron con talento venezolano de forma conjunta en una producción cinematográfica documental. Es la única ocasión evidenciada en la muestra donde trabajen más de dos países conjuntamente.

A fin de ofrecer un panorama con mayor lujo de detalles, especificamos la producción cinematográfica estrenada por año y metraje, dando como resultado:

- 1992: Se estrenó un (1) largometraje, para un total de una (1) película.

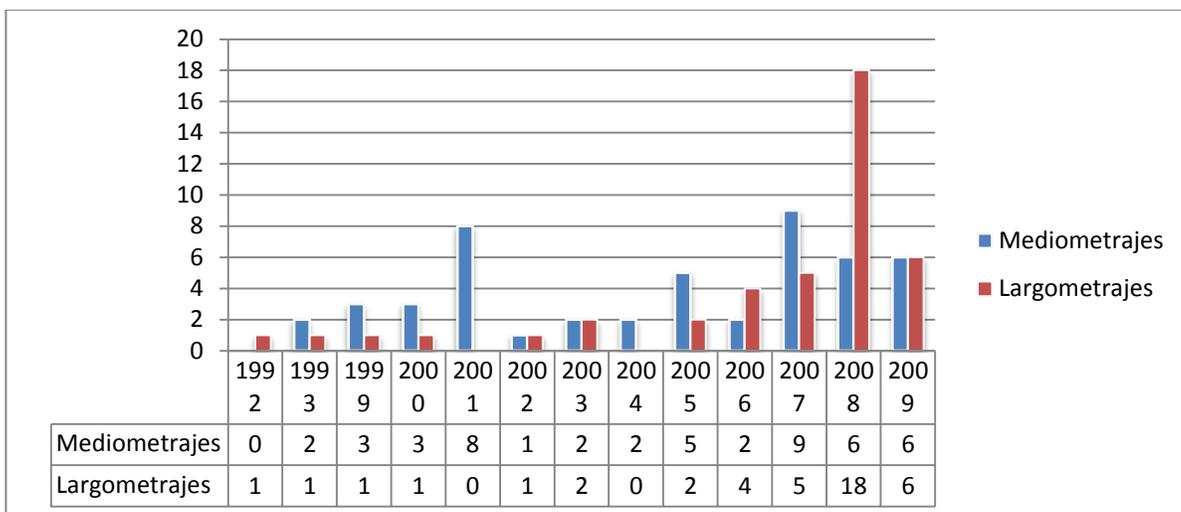
- 1993: Se estrenaron dos (2) mediometrages y un (1) largometraje, para un total de tres (3) películas.
- 1999: Se estrenó un (1) largometraje.
- 2000: Se estrenaron tres (3) mediometrages y un (1) largometraje, para un total de cuatro (4) películas.
- 2001: Se estrenaron ocho (8) mediometrages, para un total de ocho (8) películas.
- 2002: Se estrenaron un (1) mediometrage y un (1) largometraje, para un total de dos (2) películas.
- 2003: Se estrenaron dos (2) mediometrages y dos (2) largometrajes, para un total de cuatro (4) películas.
- 2004: Dos (2) mediometrages, para un total de dos (2) películas.
- 2005: Cinco (5) mediometrages y dos (2) largometrajes, para un total de siete (7) películas.
- 2006: Dos (2) mediometrages y cuatro (4) largometrajes, para un total de seis (6) películas.
- 2007: Nueve (9) mediometrages y cinco (5) largometrajes, para un total de catorce (14) películas.
- 2008: Seis (6) mediometrages y dieciocho (18) largometrajes, para un total de veinticuatro (24) películas.
- 2009: Seis (6) mediometrages y seis (6) largometrajes, para un total de doce (12) películas.

Tabla N° 1: Producción cinematográfica documental estrenada por año y metraje

Año	Mediometrage	Largometraje	Total de estrenos
1992	0	1	1
1993	2	1	3
1999	0	1	1
2000	3	1	4
2001	8	0	8
2002	1	1	2
2003	2	2	4
2004	2	0	2
2005	5	2	7
2006	2	4	6
2007	9	5	14
2008	6	18	24
2009	6	6	12
1990-2009	46	42	88

Fuente: Elaboración propia

Gráfico N° 1: Producción cinematográfica documental estrenada por año y metraje



Fuente: Elaboración propia

Calificación de la producción cinematográfica documental desde 1990 hasta 2009 bajo categorías temáticas

Partiendo de estudios anteriores, se elaboró una propuesta de tendencias temáticas presentes en el *corpus* seleccionado. Se siguió entonces bajo un reconocimiento basado en las construcciones de autores vinculados directamente con la materia, y la identificación de tendencias temáticas presentes en la muestra seleccionada por Miranda (1997) primordialmente, y recurriendo a comparativas con la obra de Hernández (1990) y Sánchez (2004).

Debemos ante todo considerar que cada pieza cinematográfica producida concentra una serie de particularidades internas –elecciones narrativas y estéticas– y externas –sinopsis como resumen de la pieza– que construyen el texto fílmico, las cuales ordenadas, permiten establecer un método de identificación. Sus elementos comunes correspondieron a una serie de vertientes, que como plantea Ricardo Azuaga (2005) “a partir de la redundancia, la reiteración, y la repetición se asegura la coherencia y la cohesión del texto, dando como resultado una base permanente de referencias, gracias a las cuales el discurso se hace coherente” (p. 20).

Siendo la sinopsis un resumen de la obra elaborada por el mismo autor, o a través de terceros implicados en la disección de la obra, su existencia permite establecer puntos de encuentro entre diversas producciones. Sólo en casos particulares si la información suministrada por la sinopsis dificulta la lectura del contenido de la obra, a partir de la visualización del texto fílmico se establecen características que la definen temáticamente.

La producción cinematográfica documental presente y determinada por los lineamientos ya conocidos, permitió la identificación de las siguientes temáticas cinematográficas. Tales temas fueron reunidos de forma cronológica con sus

respectivos textos fílmicos, incluyendo detalles de contexto que permiten la introducción de nuevos elementos, de ser éste el caso.

En un primer lugar, *el arte* en sí y sus artistas, se corresponde con la producción documental *Zoológico* (1992). Tras su visualización la obra de Venturini permite una revisión de cómo el artista venezolano se percibe a sí mismo, e interpreta el fenómeno artístico en su temporalidad cultural y social con la suposición de una vanguardia artística, argumentada por varios autores y especialistas. Sus registros son diversos, heterogéneos, y calcan las perspectivas de la música, la pintura, el cine, el diseño, la moda, la escultura, y otras variantes del cine nacional a finales de los ochenta y principios de los noventa. Plantean una mirada a lo que intuyen una vanguardia artística en Venezuela preponderante para ese entonces, y cómo sirve así de vínculo entre ellos y la ciudad capitalina.

El testimonio de las artes y los artistas venezolanos corresponde con una distinción temática a juicio de Tulio Hernández (1990), pero que no se subdivide como en el caso de Miranda. Tal excepción la consideramos más acorde en la diferenciación y distinción de la producción desde un ámbito sustancialmente artístico en un primer orden, y de la presencia de determinados temas subsecuentes en segundo lugar.

Es por ello que entre las vertientes del arte suponen la consecución de las *Artes plásticas* y sus representantes, identificado por Miranda en décadas anteriores, elemento reiterativo como tema principal en *Gego: creadora de formas invisibles* (2001) y en *Alejandro Colina, mitología de la imagen* (2009), de más reciente data. Ambas producciones, vale acotar, están construidas bajo un enfoque primordialmente biográfico, con tratamiento disímil en algunos puntos, y loables en la construcción subjetiva presente en todo realizador. No muy alejado se encuentra *la arquitectura* y sus representantes en *El espacio interior de Carlos Raúl Villanueva* (2001), enalteciendo la obra artística de tan laureado personaje de nuestra historia.

Curiosamente, *la música* se mantiene como un tema predominante en la formación de nuevas producciones documentales del cine nacional, vinculándose una clara identificación de la idiosincrasia nacional en cada una de ellas. No establecimos diferenciaciones positivistas, a fin de diferenciar variantes de la música, sino en un sentido más general como el caso de Miranda, películas tales como *Alfredo Sadel, aquel cantor* (1999), *Virtuosos: valores de la música de Venezuela* (2000), *Venezuela subterránea: 4 elementos, una música* (2001), *La vida es un bolero* (2001), *La misma gente* (2005), *Tocar y luchar* (2006), *Anselmo la trampa de la uña* (2006), *Hip hop protesta* (2006), *La porfía de Santa Inés* (2006), *Metralleta* (2007), *El último bandoneón* (2007), *El Rey del Galerón* (2008) y *Tambores de agua, un encuentro ancestral* (2009).

Otras distinciones persistentes en la producción cinematográfica documental encontrada por Miranda son por ejemplo *el teatro* y sus representantes presente en *Fernando Gómez, en el libro del amor* (2003). Igual situación ocurre con *la literatura* y sus representantes en los documentales *Héctor Mujica, humano y combativo* (1993) y *Mariano Picón Salas. Buscando el camino* (2001) y *Barrabás* (2009) haciendo un seguimiento biográfico del autor y sus diatribas y, por otro lado, *El poder de la palabra, José Manuel Briceño Guerrero* (2007), rescatando más su pensamiento.

Hacia lo antropológico y social, se identifican en un primer grupo las *creencias religiosas* como tema, tanto sus figuras y representantes permanecen latentes en nuestra idiosincrasia fílmica, en cuya exposición tienen punto de encuentro las obras *María Lionza, aliento de orquídeas* (2008) y *San Machera, el Robin Ju de Mérida* (2008).

Las *comunidades indígenas* y su relación con el entorno natural y humano mantienen igualmente preponderancia temática. Las producciones *Ajishama la garza blanca* (2003), *Barunnô, la belleza de la selva* (2003), *La bisa wayuu* (2005), *El camino de los Teneke* (2007), *Jacques Lizot: más allá de las apariencias* (2007), *Nuestra historia está en la tierra* (2008) y *Las advertencias de Mandú* (2009)

revisitan nuestras etnias autóctonas. Hernández (1990) logra calificarlas de modo muy similar bajo la tendencia temática de una “indagación en el mundo indígena y en sus contradicciones civilizatorias” (p. 86), tomando como ejemplo algunas piezas del documentalista Manuel de Pedro, referido en nuestro marco teórico.

La medicina y sus actores en dos producciones bien diferenciadas: *Tío veneno* (2000) y *Arnoldo Gabaldón, la batalla contra la malaria* (2005). Su correspondencia como temática necesaria para la calificación del cine documental venezolano proviene de su categoría validada como “médicos”, proveniente de la revisión hecha por Sánchez Noriega. No obstante, de irnos a una definición de la misma es referida a “toda persona legalmente autorizada para el ejercicio de la medicina”⁹⁵, y no se sitúa a la correspondencia de lo popular, alternativo y otras veces llamada complementaria, presente en las enseñanzas de Brigido Benito Reyes Farfán, padre adoptivo del director de la obra, Ricardo Leizaola.

Encontramos por otra parte una variante nueva, donde se distingue una clara constante de *migraciones y readaptación social*, reiterativa y protagónica en *Caribia y Koenigstein. Los barcos de la esperanza* (2001), *Valió la pena, crónicas de los judíos ashkenazis en Venezuela (1920-1945)* (2001), *No soy de aquí, ni soy de allá* (2007), *Dos soles, dos mundos* (2007), *Janokosebe Iridaja: en busca del tesoro* (2007), *Henry Corradini, un salvaje en el siglo XXI* (2007) y *Hacedores de nostalgia* (2008). La inserción de nuevas geografías y la correspondencia temática de las mismas es una tendencia evidente en una serie de obras inspiradas a partir de un movimiento migratorio.

Sosteniendo el contexto de los centros urbanos como ejes, *ciudades y pueblos* películas como *El camino de las hormigas* (1993), *Caracas, crónica del siglo XX* (2000), *La tranca* (2003), *Macadam* (2006), *Maracaibo con vista al lago* (2007) y *Elorza, fiesta de la memoria* (2008). Como se explica en páginas anteriores, proviene de una calificación de Sánchez, y que se ajusta a un campo más amplio que la capital

⁹⁵ Definición de la DRAE en su versión digital. Consultado el 10 de junio de 2014.

venezolana. Estrechamente relacionada, *Sociedad* es otro tema presente en la obra del investigador español. La sociedad es interpretada constantemente por el individuo en su desarrollo, y en la identidad nacional. *El misterio de los ojos escarlata* (1993), *Mamá panchita mujer de historias* (2008) y *Terminal de pasajeros de Maracaibo* (2008) confluyen en la sociedad bajo observación desde enfoques grupales o individuales, en constante desarrollo, y constructores de una identidad.

La naturaleza por otro lado es un tema predominante en la obra *¡Epa tú!* (2008), *Orinoco en tres tiempos* (2008) y *Ciudad de cuatro ríos* (2009), y presente en el trabajo de Sánchez.

Juegos y actividades tradicionales en los documentales *El eco en la montaña* (2005) y *Defensos, crónicas del juego de palos* (2008). Específicamente, el deporte y su influencia en el hombre y la sociedad en obras tales como *Venezuela al bate. Orígenes de nuestro béisbol (1895-1945)* (2002), *Kandanga, fluyendo por la sangre del planeta* (2004), *Mete gol, gana* (2007) y *Pasión rojiblanca* (2009).

Medios de comunicación: la radio, el cine y la televisión. Al pie del arco iris: Homenaje a Renny (2001), *Vacuna contra la amnesia* (2004), *El público* (2009), *La edad de oro del cine venezolano: Los años 70* (2008), *La edad de oro del cine venezolano: Los años 80* (2008). Por otro lado, *formas de comunicación* en *Memorias del gesto* (2009).

Las marginalidades que planteaba en su momento Miranda son reinterpretadas a partir de la figura transcendental de *la mujer* en las producciones documentales *Palabra de mujer* (2008) y *La comandanta Jacinta* (2008).

Por otro lado, los *Políticos* es una constante temática principal en las producciones *Hugo Chávez* (2002), *Diálogo de sordos* (2005), *Raúl Leoni, el constructor de democracia* (2008), *Allende nuestro* (2008), *Cuba, el valor de una utopía* (2008) y *Abriendo brechas, un pueblo soberano* (2009), donde se enaltecen

desde distintos ángulos la predominancia, liderazgo desde una fuente única, protagónica.

Con una constante carga de denuncia, las *desigualdades sociales* son un tema recurrente, vinculados a confrontaciones de ésta índole. *Falta un pequeño detalle* (2001), *Petróleo y otros cuentos* (2005), *Sub-vivencias* (2005), *Injerencia-La invasión silenciosa* (2006), *Víctimas de la democracia* (2007), *Quito, la resistencia apacible* (2007), *Venezuelan Petroleum Company* (2007), *Propaganda de Guerra* (2007), *La propiedad del conocimiento* (2008), *Alfaro vive, carajo* (2008) y *El diario de Agustín* (2008) son ejemplos muy claros de ello.

La realidad carcelaria bajo una perspectiva general como una situación compleja, latente. *Cárceles* es un tema introducido en la muestra a través de *Voces de libertad* (2008).

Producciones que parten de registrar *formas de lucha y organización popular*. Tales temáticas, consistentes con la calificación de Hernández (1990) reúnen el accionar de organizaciones comunitarias en búsqueda de la reivindicación de sus derechos o mejoras de los servicios en sus comunidades. Producciones en nuestro corpus como *Yo soy el otro* (2008), *Cuando la brújula marcó el sur* (2009), *Del cineclubismo a las salas comunitarias* (2009) y *Juntos sí se puede* (2009) calzan bajo esa etiqueta.

Análisis de los resultados

Según los resultados obtenidos, predominan dos temáticas de gran interés para el documentalista venezolano: La música representa uno de los ítems preferidos en la producción, identificado como una constante a lo largo de los años. Las desigualdades sociales, por otra parte, ofrecen una lectura de un género consecuente en la observación crítica de su entorno, y posee un número importante dentro de la muestra. Otras temáticas de gran significación en el *corpus* son las migraciones y su consecuente readaptación social, así como la revisión de nuestras etnias autóctonas.

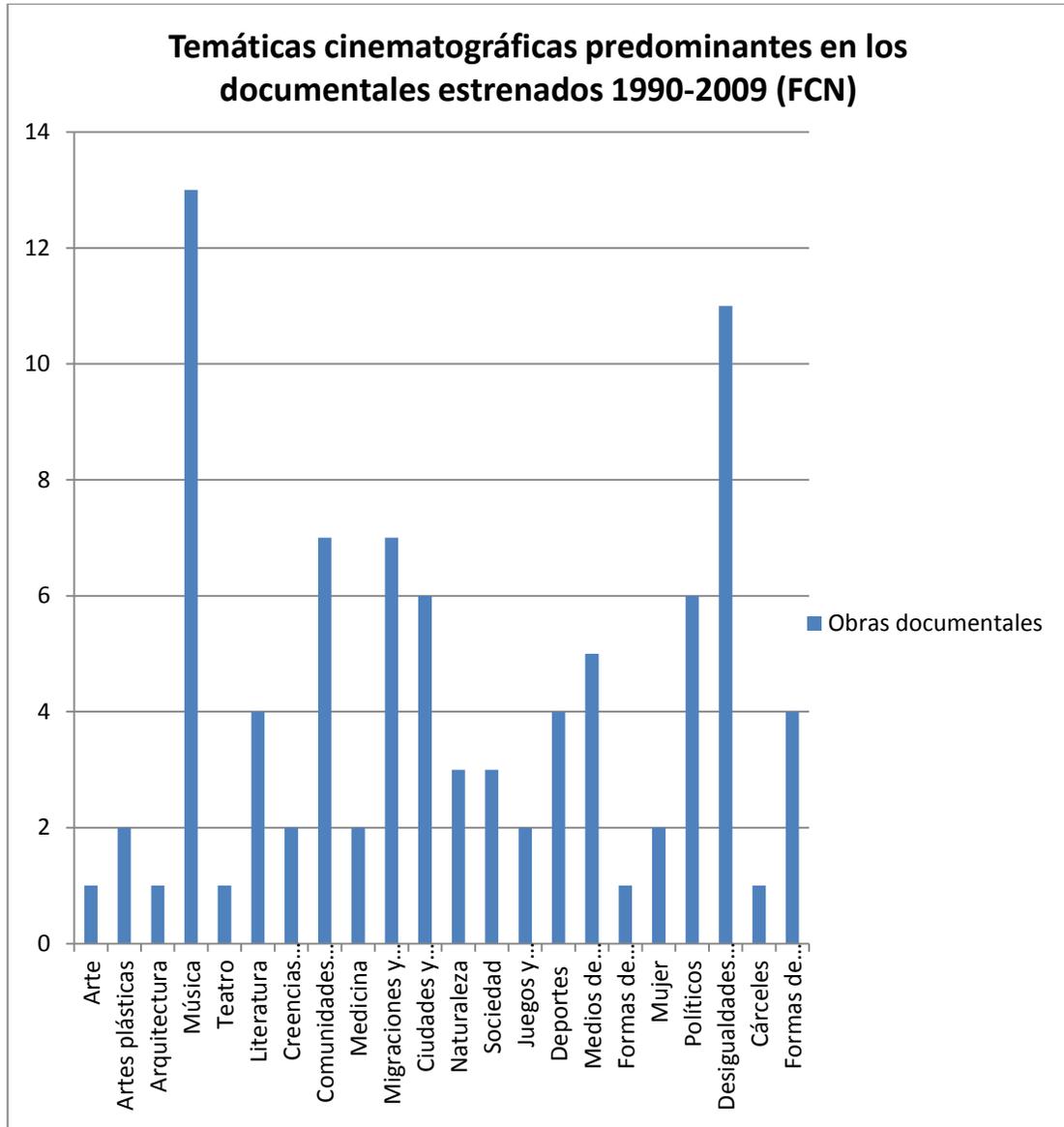
Se exponen en la siguiente tabla y gráfico los resultados:

Tabla N° 2: Temáticas cinematográficas en los documentales estrenados 1990-2009 (FCN)

Temática cinematográfica	Número de producciones
Artes	1
Artes plásticas	2
Arquitectura	1
Música	13
Teatro	1
Literatura	4
Creencias religiosas	2
Comunidades indígenas	7
Medicina	2
Migraciones y readaptación social	7
Ciudades y pueblos	6
Naturaleza	3
Sociedad	3
Juegos y actividades tradicionales	2
Deportes	4
Medios de comunicación	5
Formas de comunicación	1
Mujer	2
Políticos	6
Desigualdades sociales	11
Cárceles	1
Formas de lucha y organización popular	4
Total de obras:	88

Fuente: Elaboración propia

Gráfico N°2: Temáticas cinematográficas predominantes en los documentales estrenados 1990-2009 (FCN)



Fuente: Elaboración propia

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

Al aplicarse una metodología a los objetivos expuestos, y tras alcanzar los consecuentes resultados, se presentan las siguientes conclusiones, cada una de ellas acompañadas *a posteriori* de todas aquellas recomendaciones pertinentes para futuros trabajos que ésta derive.

Los resultados, cuantitativamente hablando, dan un total de ochenta y ocho piezas fílmicas. Cifra muy considerable de audiovisuales exhibidos en la Fundación a través de sus salas, y que representa un dato sustancioso, al resaltar la ausencia de estrenos en un total de siete años de la muestra. La inexistencia de data durante esos años es significativa, ya que representa casi la mitad del período seleccionado, lo cual de seguro resultará en punto de interés para nuevas investigaciones.

Sin embargo, estas excepciones no son interpretadas como un cese total de la producción cinematográfica documental desde 1990 a 1991 y de 1994 hasta 1998, dada la probable existencia de estrenos documentales venezolanos a través de otros organismos, como el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC). Por otra parte, la muestra corresponde únicamente a las películas en calidad de estreno. Con ello, los resultados obtenidos no reflejan la riqueza fílmica *producida* anualmente a lo largo del país, sino la cantidad de obras estrenadas a través de uno de sus más importantes medios de exhibición cinematográfica.

Igualmente, la fragmentación de la muestra dispuesta por década permite interpretar un notable incremento de los estrenos entre 2000 y 2009. Si observamos los últimos diez años del pasado siglo, un total de cinco obras documentales fueron estrenadas, comparadas a una muy superior cifra de ochenta y tres documentales en la década siguiente. Suponiendo un crecimiento paulatino en el sentido cuantitativo, la producción cinematográfica nacional estrenada para la década actual pudiera mantener esa tendencia a la alza, ya que, por ejemplo, los últimos tres años, las cifras rondan los diez títulos anuales.

La división de la muestra a partir del metraje no permite inferir diferencias notables sobre la duración de las películas estudiadas. La representación de la realidad venezolana bajo el ojo del documentalista no se condiciona de manera tajante al largometraje o al mediometraje documental: un total de cuarenta y seis mediometrajés frente a unos cuarenta y dos largometrajés, demuestran su uso equitativo. A pesar de que el estreno del cortometraje (inferior a los treinta minutos), se adecúa a una serie de consideraciones particulares para exhibirse en las salas, la comparación entre éste y el mediometraje y el largometraje documental pudiera repercutir en resultados cuando menos interesantes.

El *corpus* seleccionado es loable para lecturas sostenidas desde diversos ángulos y perspectivas. Con ello, el contenido producto de la investigación es sólo una de las más variadas formas de categorización posibles sobre el *tema* dentro del cine venezolano, indistintamente que sea bajo el género documental o argumental, como se aprecia en el trabajo realizado por el español Sánchez Noriega. De igual forma, los mismos temas indistintamente pueden ser tratados, estudiados y analizados bajo un sistema en sí múltiple en modos y estructuras, y no perder por ello validez alguna.

La metodología aplicada para la categorización fue acorde para el cumplimiento de los objetivos, al utilizar dos elementos preponderantes en la identificación de la obra cinematográfica: La construcción de la sinopsis -en el caso particular de la Fundación Cinemateca Nacional cuenta con personal especializado, convirtiéndose en una herramienta confiable-; y la visualización de las obras, gracias al acceso libre proporcionado por la misma institución, o a través de la adquisición de las mismas mediante documentalistas, productoras, terceros e incluso el mismo Internet como medio.

La construcción de la base de datos resultante fue producto de un constante trabajo de correlación de data, la cual se asume primordial en el interés de verificar las características externas de cada pieza fílmica. En el inicio de la preproducción de

esta investigación, y durante el proceso de arqueo de información, se hallaron dificultades para el análisis al constatar inconsistencias en las diversas fuentes – incluso oficiales– sobre un mismo documental, reduciendo así las posibilidades de diagnosticar efectivamente las características de la muestra. La decisión de comparar fuentes, sin confiarse de la autoridad “oficial” de las mismas, es fundamental.

Advertimos con esto a futuros investigadores, la posibilidad de errores y omisiones en instituciones privadas y públicas sobre el registro correcto de la memoria en el área cinematográfica. A su vez, es necesario señalar que festivales nacionales de cine son una fuente capital en la revisión de estrenos documentales en Venezuela, pero en ocasiones no cuentan con un registro fidedigno de sus ediciones anteriores. Se suma a ello el debate al que se enfrentan algunos eventos sobre su calificación de “festival”, ya que los expertos, en algunas ocasiones, suelen reducirlos a “simples muestras” locales.

Consideramos la absoluta relevancia del Centro de Documentación e Investigación de la Fundación Cinemateca Nacional para todos aquellos enfocados en indagar no sólo en el cine producido por talento nacional, sino como punto obligatorio de consulta acerca de dicho arte en un sentido mucho más universal. Si bien es loable la existencia de otras fuentes –el cineasta Freddy Siso durante la consecución de este trabajo advirtió la pertinencia de, además de las bibliotecas caraqueñas, la de la Universidad de Los Andes–, la Fundación es, probablemente, la referencia nacional más importante para el soporte bibliográfico en materia de Séptimo Arte.

Para la categorización de las tendencias temáticas fue necesario contextualizar la labor previa de autores reconocidos en la materia. Julio Miranda es comprendido en el desarrollo del trabajo como el autor con mayor trayectoria histórica, y de más amplia bibliografía especializada. Se agrega la selección de dos autores, uno nacional y otro extranjero, quienes permitieron establecer puntos de encuentro y divergencia

entre los tratamientos. Construcciones muy subjetivas, sumamente pragmáticas, y en función a las características de la muestra.

La interpretación y construcción de temáticas es un ejercicio a criterio del investigador. Particularmente, al utilizar fuentes con estudios previos se busca exponer el trabajo siguiendo parámetros preestablecidos y funcionales. Con el análisis y categorización temática no hay un tema único en las producciones documentales como textos fílmicos. Es decir, diversos niveles de contenido, conllevan a lo que refiere Azuaga como el tema principal de los demás temas dentro del universo de cada pieza. La jerarquización de elementos significativos permite la lectura y categorización a un nivel inductivo e interpretativo.

El período seleccionado (1990-2009) permite identificar dos temáticas predominantes: la música en trece de las producciones, y la desigualdad social en un total de once películas. Así como persisten categorizaciones de estudios anteriores, se encontraron obras audiovisuales que confluyen en temas únicos, como la migración y su repercusión social, tema novedoso de acuerdo al material revisado.

Las reinterpretaciones del cine desde el heterogéneo enfoque del arte, la ciencia, y su correlación con el hombre como figura individual y general, estimulan a su continuo estudio y evolución. El cine se encuentra entonces en un proceso de constante cambio. María Gabriela Colmenares, profesora de la Universidad Central de Venezuela e investigadora de la materia, toma de ejemplo el género cinematográfico *Western* cuyos elementos representativos (sombrosos, vestuario, caballos, pistolas) permiten reconocerle tradicionalmente; hoy, se transforma gracias a combinaciones con otros géneros como la ciencia ficción, que cuentan con sus propias particularidades.

Trabajar a partir de categorizaciones en la cinematografía es entonces una herramienta que establece facilidades de comprensión a un conjunto de datos que se identifica como rico en matices. Los contrastes son notorios, así como los patrones que dan paso a tales clasificaciones, experimentales o sustentadas por trabajos

anteriores. Es recomendable el enfoque de los resultados como punto de partida desde un ámbito más particular, recolectando las obras documentales que den una interpretación categórica similar, e ir identificando tendencias dentro de las mismas.

Por ende, encontramos imperioso continuar desarrollando investigaciones a partir de las bases de una fundamentación teórica forjada por la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela, y esencialmente desarrollada en su enfoque de estudio por la Cátedra de Cine de ésta reconocida institución. Un aporte que establezca puntos de estudio y desarrollo, y estimule el consecuente avance de la investigación cinematográfica venezolana en materia documental y argumental.

Si el cine documental es comprendido ya como un medio de representación de la realidad, como titula en su obra Bill Nichols, el acervo documental del país constituye una pluralidad temática significativa y reflejo mesurado de un conglomerado de autores, cineastas, que intentan adaptar su entorno, críticos, creativos, expresivos, a cuadros por segundo.

REFERENCIAS

Bibliográficas

Acosta, J.M. (1998). *La década de la producción cinematográfica oficial: Venezuela 1927-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

(2010). *Rómulo Gallegos y el cine nacional: Estudios Ávila (1938-1942)*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Acosta, J.M., Aray, E., Cisneros, C., Crespo, M., Hernández, T., Herrera, P.,... Sandoval, J. (1997). *Panorama Histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

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

Arias, A. (1999). *Historia de Venezuela*. Caracas: Romor.

Aufderheide, P. (2007). *Documentary film: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Azuaga, R. (2005). *Diversidad en los estudios cinematográficos*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación UCV.

Barnouw, E. (1993). *Documentary: a history of the non-fiction film* (2º Ed.). Oxford: Oxford University Press.

Bazin, A. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

Bermúdez, M. (1995). *El cine documental en Venezuela: Aproximación a las nuevas tendencias y sus posibilidades de exhibición en el circuito de Salas de Arte Cinematográfico*. Trabajo de Grado, UCV, Caracas, Venezuela.

- Bernardet, J.C. y Freire, A. (1988). *Cinema e história do Brasil*. São Paulo: Editora Contexto.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción* (6° Ed.). Barcelona: Paidós.
- Breschand, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Caparrós, J.M. (1976). *Historia crítica del cine*. Madrid: Editorial Magisterio Español, Editorial Prensa Española.
- Caropreso, L. (1993). *Breve historia del nacional 1909 – 1964*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. (2009). *Fotogramas de Fuego: Memoria del Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del Siglo XXI Caracas, 04 al 07 de noviembre de 2008*. Caracas: CNAC.
- Chacón, Y. (2010). *Cuadernos Cineastas Venezolanos Joaquín Cortés*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Cortés, J. (2012). *El cine documental, ¿una ficción?* Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Couselo, J.M. (1984). *Historia del cine argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Dale, M. (1982). *Amábilis Cordero: pionero del cine nacional*. Caracas: Secretaría de la Presidencia de la República.
- Delgado, C. (2006). *Cuadernos Cineastas Venezolanos Edgar J. Anzola*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Díaz, E. (1988). *40 años de comunicación social en Venezuela 1946-1986*. Caracas: UCV.

- Díaz, R. (1990). *Reconocimiento de los géneros y los temas en el cine venezolano 1975-1988*. Trabajo de Grado, UCV, Caracas, Venezuela.
- Fundación Cinemateca Nacional. (1997). *Filmografía venezolana 1897-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- (1998). *Objeto Visual 5 Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- (2000). *Filmografía venezolana 1973-1999: Largometrajes*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Fundación Cinemateca Nacional. (1991-2009). *Revista Programación N° 1 al N° 219*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Frutos, F.J. (2010). *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Groni, L. (2009). *Cuadernos Cineastas Venezolanos Margot Benacerraf*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Gubern, R. (1989). *Historia del cine*. Barcelona: Editorial Lumen.
- Gumucio, A. (1983). *Historia del cine en Bolivia*. La Paz: UNAM.
- Harris, M. (2004). *Antropología cultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hernández, T. (1990). *Pensar el cine*. Caracas: Consejo Nacional de la Cultura.
- King, J. (1994). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Konigsberg, I. (2004). *Diccionario técnico Akal de cine*. Madrid: Ediciones Akal.
- Leal, E. (1978). *El cine venezolano y sus condicionantes económicas*. Trabajo de Grado, UCV, Caracas, Venezuela.

- Leonett, M. (2002). *Cuadernos Cineastas Venezolanos Jesús Enrique Guédez*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Lozada, C. (2008). *Cuadernos Cineastas Venezolanos Luis Armando Roche*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Mamblona, R. (2012). *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo*. Tesis doctoral, UIC, Cataluña, España.
- Marrosu, A. (1993). *Historia del cine y la angustia del método*. Anuario ININCO Vol. 1, N° 5. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación UCV.
- Martín, M.A. (2008). *La Persistencia Retiniana y El Fenómeno Phi como error en la explicación del Movimiento Aparente en Cinematografía y Televisión*. Trabajo de investigación, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.
- Miranda, J. (1989). *El cine que nos ve: materiales críticos sobre el documental venezolano*. Caracas: Contraloría General de la República.
- (1994a). *Imagen documental de Caracas*. Caracas: Fundarte.
- (1994b). *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*. Caracas: Monte Ávila.
- Montenegro, V. (2010). *Cuadernos Cineastas Venezolanos Jacobo Penzo*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Mosonyi, E.E. (1981). *El caso Nuevas Tribus*. Caracas: Ateneo de Caracas
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Nowell-Smith, G. (1996). *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

Osto, E. (1999). *El cine documental como cine militante y como propaganda política*. Trabajo de Grado, UCV, Caracas, Venezuela.

Ozols, L. (1965). *El cine, sublime sueño*. Mérida: Talleres Gráficos Universitarios.

Paranaguá, P. (2003). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

(2009). *Olhares desinibidos / Miradas desinhibidas O novo documentario iberoamericano 2000/ 2008 el nuevo documental iberoamericano*. Madrid:

Ministerio de Cultura.

Penzo, J. (2000). *Veinte años por un cine de autor*. Caracas: ANAC.

Perkins, V. (1997). *El lenguaje del cine* (4º Ed.). Madrid: Editorial Fundamentos.

Rabiger, M. (2005). *Dirección de documentales* (3º Ed.). Madrid: Instituto de Radio y Televisión, RTVE.

Renov, M. (1993). *Theorizing documentary*. Nueva York: Routledge.

Sánchez, J.L. (2004). *Diccionario temático de cine*. Madrid: Cátedra.

Serrano, I. (1999). *Cine documental venezolano. Elementos que definen el documental antropológico venezolano*. Trabajo de Grado, UCAB, Caracas, Venezuela.

Sisinno, L., y Abraham, P. (2004). *Cuadernos Cineastas Venezolanos Alfredo J. Anzola*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Electrónicas

Canudo, R. (1914). *Manifiesto de las siete artes*.

http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=436:ma

nifiesto-de-las-siete-artes&catid=30:documentos&Itemid=60. Recuperado el 10-04-2014.

Cristiá, M. y Tal, T. (2010). *Temáticas y estéticas del cine en América Latina post-dictatorial, Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <http://nuevomundo.revues.org/58330>. Recuperado el 03-04-2014.

Getino, O. y Solanas, F. (1969). *Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo*. http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=437:hacia-un-tercer-cine-apuntes-y-experiencias-para-el-desarrollo-de-un-cine-de-liberacion-en-el-tercer-mundo&catid=30&Itemid=60. Recuperado el 19-04-2014.

Videográficas

Agüero, I., Villagrán, F. (2008). *El diario de Agustín*. Venezuela, Chile: Amazonía Films.

Almarza, L. y Gerdel, H. (2008). *La propiedad del conocimiento*. Venezuela: Fundación Villa del Cine.

Álvarez, L.A. y Pérez, W. (2005). *Sub-vivencias*. Venezuela: Fundación Nuevos Realizadores Venezolanos.

Andreoli, E., Muzio, G., Muzio, S., Pugh, M. (2004). *Nuestro petróleo y otros cuentos*. Venezuela: Yeast Films, Edizioni Gattacicova.

Anzola, A.J. (1993). *El misterio de los ojos escarlata*. Venezuela: Cine Seis Ocho.

Arcaya, R.H. y Bolívar, C. (2009). *Alejandro Colina, mitología de la imagen*. Venezuela: PROCINE Cooperativa Audiovisual.

Arias, E., Blanco, M. (2008). *Nuestra historia está en la tierra*. Venezuela.

Auverlau, O. y Guayasamín, Y. (2007). *Cuba, el valor de una utopía*. Venezuela, Ecuador: Luciérnaga Films.

Billon, Y. y Blanco, L. (2002). *Hugo Chávez* Venezuela, Francia: Les Film Du Village, Planete.

Cabrera, M. y Oramas, A. (2007). *Henry Corradini, un salvaje en el siglo XXI*. Venezuela: Vive Tv.

Carrillo, R. y New, M. (2008). *Orinoco en tres tiempos*. Venezuela: Fundación Villa del Cine.

Colina, I. y Ojeda, Y. (2006). *Terminal de pasajeros de Maracaibo*. Venezuela.

Córdoba, L. y Agustí, A. (2006a). *Macadam*. Venezuela: Inventando América, A.C.

(2006b). *La porfía de Santa Inés*. Venezuela: Inventando América, A.C.

(2009). *Memorias del gesto*. Venezuela: Inventando América A.C.

Córdoba, L. y Marziano, R. (1993). *El camino de las hormigas*. Venezuela, Polonia: Wytwornia Filmow Oswlatowych, Kino Producciones Cinematográficas, Makatoa Media Producciones, Bolívar Films C.A.

Cohen, D. y Grumberg, H. (2000). *Valió la pena, crónicas de los judíos ashkenazis en Venezuela (1920-1945)*. Venezuela: Unión Israelita de Caracas.

Dávalos, I. (2007). *Alfaro vive, carajo*. Venezuela, Ecuador.

Dickinson, P. y Dickinson, D. *Ajishama la garza blanca*. Venezuela: Productora PBR Asociados.

Domínguez, E. y Villá, M. (2007). *Venezuelan Petroleum Company*. Venezuela: Fundación Villa del Cine.

Echeandía, J.C. (2001). *Venezuela subterránea: 4 elementos, una música*. Venezuela: Subterránea Records.

Escuela de Cine Documental y Cortez, C. (2005). *Palabra de mujer*. Venezuela:

Escuela de Cine Documental.

Fernández, V. y Jacobs, S. (2007). *Víctimas de la democracia*. Venezuela: Fundación Villa del Cine.

Flores, K. y Blanco, M. (2007). *Janokosebe Iridaja: en busca del tesoro*. Venezuela: CNAC, AC No Film Producciones.

Fosatti, F. y Saderman, A. *El último bandoneón*. Venezuela, Argentina: Malkina y ASP, Incca, Consejo Nacional de la Cultura, Ibermedia.

Foucault, V. y La Roche, C. (2005). *Arnoldo Gabaldón, la batalla contra la malaria*. Venezuela: Cine Archivo Bolívar Films

Fundación Gego y Cardozo, S. (2001). *Gego: creadora de formas invisibles*. Venezuela: XIGO Producciones.

Garnica, A. y Rojas, R. (2008). *Pasión rojiblanca*. Venezuela: Luna Rojas.

Gómez, A. y Duque, C. (2009). *Tambores de agua, un encuentro ancestral*. Venezuela: AWA Producciones Audiovisuales.

González, F. y Gerdel, H. (2005). *La comandanta Jacinta*. Venezuela: Fundación Villa del Cine.

Guesnier, A. y Mujica, V. (2005). *Diálogo de sordos*. Venezuela: Ágora Films.

Beltrán, J. (2005). *El eco en la montaña*. Venezuela.

Guilarte, L. (2007). *Quito, la resistencia apacible*. Venezuela: P.N.I. 10.571.

Heno, A. (2003). *La tranca*. Venezuela, Colombia: Consejo Nacional de la Cultura.

Berrios, G., Melián, J.C., Santiago, J. (2004). *Kandanga, fluyendo por la sangre del planeta*. Venezuela: Radical Cut.

Hernández, M.A. y Márquez, C. (2007). *Allende nuestro*. Venezuela: MDC Producciones C.A.

Jímenez, L.A. y Oteyza, C. (1999). *Caracas, crónica del siglo XX*. Venezuela: Cine Archivo Bolívar Films C.A.

Jímenez, L.A. y Oteyza, C. (2001). *Venezuela al bate. Orígenes de nuestro béisbol (1895-1945)*. Venezuela: Empresas Polar.

Laya, A.P., Melguizo, C. (2004). *Vacuna contra la amnesia*. Venezuela.

Rodríguez, A.E., Rodríguez, L.A. (2005). *La misma gente*. Venezuela: Vive, Paranoia Film.

López, R. (2009). *Abriendo brechas, un pueblo soberano*. Venezuela: AKKRA.

Marchán, C. y Petrizzelli, J. (2007). *El Rey del Galerón*. Venezuela: Cine Archivo Bolívar Films.

Martínez, C. (2008). *San Marchera, el Robin Ju de Mérida*. Venezuela: Musical Lab Producciones Audiovisuales.

Martínez, J.E. y Salvatore, G. (2009). *Barrabás*. Venezuela: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, JEMD Films, La Célula Cooperativa Audiovisual.

Márquez, B., Mora, R. (2006). *Hip hop protesta*. Venezuela.

Medina, A. y Vásquez, L. (2008). *Cuando la brújula marcó el sur*. Venezuela: Fundación Villa del Cine.

Montilla, G. y Arvelo, A. (2005). *Tocar y luchar*. Venezuela: Cinema Sur, Ministerio de Salud y Desarrollo Social, CNAC.

Mora, A. (2007). *Mete gol, gana*. Venezuela, Ecuador.

Muhammad, S. y Orsini, B. (2007). *Metralleta*. Venezuela: G Train Productions, FTC Group, Morocota Films.

Mundlak, E. y Jakubowicz, J. (2000). *Caribia y Koenigstein. Los barcos de la esperanza*. Venezuela: The Genius Productions.

Nazoa, C. y Siso, F. (1990). *Héctor Mujica, humano y combativo*. Venezuela: Departamento de Cine de la ULA.

Nouel, C.H. y Venturini, F. (1992). *Zoológico*. Venezuela: Casablanca Producciones.

Oteyza, J.I. y Lucien, O. (2000). *El espacio interior de Carlos Raúl Villanueva*. Venezuela: Cine Archivo Bolívar Films C.A.

Parra, P.E. (2007). *Mamá panchita mujer de historias*. Venezuela: Vive Tv, Erepa Productions.

Pérez, E. (2008). *Hacedores de nostalgia*. Venezuela, España, Italia, Portugal: CNAC, Asociación Cultural Deportiva Turpial Venezolana Curuñesa, RCTV, AGP Producciones, Grupo de Empresas Econoinvest, Fundación para la Cultura Urbana.

Pérez, F. (2009). *Juntos sí se puede*. Venezuela.

Petrizzelli, J. (2006a). *Anselmo la trampa de la uña*. Venezuela: Infinito Films.

(2006b). *María Lionza, aliento de orquídeas*. Venezuela: Jan Vrijman Fund, Infinito Films, Anónimo Studio, Alcaldía Mayor de Caracas, Ávila TV, Fundación Bigott.

Pinto, A. y Ceballos, B., España, L. (2007). *Propaganda de Guerra*. Venezuela.

Productora Cinematográfica Gerencia de Comunicación y Difusión del Fondo Nacional de Ciencia Tecnológica e Innovación Convenio FUNDACINE-CNAC y Fuenmayor, Emérita. (2002). *Barunnô, la belleza de la selva*. Venezuela: Los Ángeles de Piedra C.A.

Quiñonez, F. y Gómez, C. (2005). *Las advertencias de Mandú*. Venezuela: Fundación Villa del Cine.

Ramírez, P. y Marcano, S. (2008). *El público*. Venezuela: Tango Bravo Producciones.

Requena, A. y Villá, M. (2008). *Yo soy el otro*. Venezuela: Fundación Villa del Cine.

Ríos, M.E. y Bello, J.A. (2007). *Raúl Leoni, el constructor de democracia*. Venezuela: Cine Archivo Bolívar Films.

Ríos, M.E. y Montero, C.C. (2006). *Maracaibo con vista al lago*. Venezuela: Cine Archivo Bolívar Films.

Rivera, R. y Palacios, A. *Injerencia-La invasión silenciosa*. Venezuela. Pana Films.
Cadenas, M. (2006). *Jacques Lizot: más allá de las apariencias*. Venezuela, Francia: MC² Productions, RCTV, Cinesens, A. Karjean.

Rivera, Y. y Rodríguez, M. (2001). *La vida es un bolero*. Venezuela: CNAC, Fundacine, Fundarte, Alcaldía de Maracaibo, Ateneo de Valencia, Seguros La Previsora.

Roche, M. y Roche, L.A. (2000). *Virtuosos: valores de la misma música*. Venezuela: Arsiete.

Rodríguez, F. y Romero, J.M. (2008). *Voces de libertad*. Venezuela.

Rodríguez, J.C. y Splinter, E. (2008). *Elorza, fiesta de la memoria*. Venezuela.

Román, B. y Gómez, J. (2009). *Ciudad de cuatro ríos*. Venezuela: La Galápagua Cooperativa Audiovisual.

Rotondaro, V. y Marcano, S., Toledano, P. (2008a). *La edad de oro del cine venezolano: Los años 70*. Venezuela: Tango Bravo Producciones.

(2008b). *La edad de oro del cine venezolano: Los años 80*. Venezuela: Tango Bravo Producciones.

Sánchez, A. (1999). *Alfredo Sadel, aquel cantor*. Venezuela: Cine Seis Ocho.

Sánchez, J.J. y Serna, A. (2007). *El poder de la palabra, José Manuel Briceño Guerrero*. Venezuela: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional.

Sciamanna, L. (2002). *Fernando Gómez, en el libro del amor*. Venezuela: Boccanegra Films.

Sojo, M. (2001). *Al pie del arco iris: Homenaje a Renny*. Venezuela.

Splinter, E. y Jurado, A. (2007). *El camino de los Teneke*. Venezuela, Holanda: Altermedia R.L.

Tereinés, J. y Lucien, O. (2001). *Mariano Picón Salas. Buscando el camino*. Venezuela: Pielcine.

Toedorowics, A. y Brito, C. (2004) *La bisa wayuu*. Venezuela: Vive Tv, Icrea Producciones.

Wolfart, F. y Ortega, P. (2006). *Dos soles, dos mundos*. Venezuela: Filmakademie Baden-Württemberg.

Valenzuela, A. (2007). *Defensos, crónicas del juego de palos*. Venezuela: CNAC, SUÉCINEMA.

Valenzuela, A. y Marcano, S. (2009). *Del cineclubismo a las salas comunitarias*. Venezuela: Fundación Cinemateca Nacional.

Zubilaga, V. y L' Ami, J.C. (2008). *¡Epa tú!* Venezuela: Quai Du Soleil, Tango Bravo Producciones, Fundación Cinemateca Nacional.

Zubilaga, V. y Piot, F., L' Ami, J., Lauber, P. (2001). *Falta un pequeño detalle*. Venezuela: 35 Quai du Soleil, Alter Producciones, Kaos Films.