

ENTORNO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA HISTORiar EL CINE VENEZOLANO

José Miguel Acosta Fabelo
Universidad Central de Venezuela

RESUMEN

Este trabajo presenta en forma concisa el entorno teórico-metodológico panorámico de las relaciones entre el cine y la historia con el fin de arribar a la historia del cine nacional e insertar esta en la disciplina historiográfica, rescatándola de la crónica frívola, de la afirmación superficial y del anecdotario. El presente abordaje toma en consideración las nuevas corrientes metodológicas de la Historia y accede al estudio del cine inmerso en el marco de la llamada *historia de la cultura* desde una perspectiva microhistórica.

Palabras clave: historiografía, microhistoria, historia de la cultura, cine venezolano.

ABSTRACT

THEORETICAL AND METHODOLOGICAL FRAMEWORK OF THE HISTORY OF VENEZUELAN FILM

In this work I present in a concise manner the theoretical and methodological framework of the relationship between film and history with the purpose of reconstructing the history of Venezuelan film and insert it into the historiographic discipline, away from the frivolous chronicles, superficial statements and anecdotes. This approach takes into account the recent methodological trends of history and studies the phenomenon from a microhistorical perspective of the so-called *history of culture*.

Key words: historiography, microhistory, history of culture, Venezuelan film.

RÉSUMÉ

CADRE THÉORIQUE ET MÉTHODOLOGIQUE DE L'HISTOIRE DU FILM VÉNÉZUÉLIEN

Dans ce travail je présente de manière concise le cadre théorique et méthodologique de la relation entre le film et l'histoire dans le but de reconstruire l'histoire du film vénézuélien et l'insérer dans la discipline historiographique, loin des chroniques frivoles, des affirmations superficielles et des anecdotes. Cette approximation tient compte des tendances méthodologiques de l'histoire et étudie le phénomène d'un point de vue microhistorique de l' *histoire de la culture* ainsi nommée.

Mots-clé: historiographie, microhistoire, histoire de la culture, film vénézuélien

RESUMO

ENTORNO TEÓRICO-METODOLÓGICO PARA HISTORAR O CINEMA VENEZUELANO

Este trabalho apresenta em forma concisa o entorno teórico-metodológico panorâmico das relações entre o cinema e a história com o fim de chegar a história do cinema nacional e inseri-la na historiografia como disciplina, resgatando-a da crônica frívola, da afirmação superficial e do anedotário. Tal abordagem toma em consideração as novas correntes metodológicas da História e dá acesso ao estudo do cinema imerso no marco da chamada *história da cultura* a partir de uma perspectiva microhistórica.

Palavras-chave: historiografia, microhistória, história da cultura, cinema nacional.

1. INTRODUCCIÓN

Las relaciones entre cine e historia, en mi opinión, son bidireccionales y ambas disciplinas construyen sus respectivos discursos desde una dimensión temporal. El discurso histórico ante todo es la constatación de una ausencia; su objeto es lo que fue, lo que sucedió en un pasado que es convocado desde el presente. El hecho y/o proceso histórico es reconstruido a partir de unas trazas más o menos directas, denominadas fuentes históricas. Aparece así una primera y clara analogía entre historia y cine; como diría Michel de Certeau, “en ambos casos nos hallamos ante la presencia de una ausencia” (1976, p. 28).¹ En el cine se trata de una presencia aparente, en la pantalla, que remite a un tiempo próximo o lejano que no es de la *diégesis* del filme,² sino el momento de su producción. Un acontecimiento real registrado por la cámara, independientemente de su condición documental o de ficción.

Sobre la base del acuerdo “universal” acerca de la necesidad de superar los viejos estilos de la historiografía cinematográfica planteada a partir de la década de los sesenta del siglo XX, es necesario tomar en cuenta los trabajos pioneros de conceptualización realizados por los historiadores para definir teóricamente la relación entre cine e historia. De entre ellos, con resonancia histórica relevante, *De Caligari à Hitler* de Siegfried Kracauer (1973) fue el primer libro en abrir la senda con su debatido ensayo sobre el cine de la República de Weimar. Más tarde, los textos *Analyse de film, analyse de sociétés* (1975) y *Cinéma et histoire* (1977), ambos del historiador de la Escuela de los *Annales*, Marc Ferro, además de *Sociologie du cinéma* de Pierre Sorlin (1977), serán las referencias obligadas al respecto.

Kracauer desarrolló —en clave de una discutida psicología colectiva— una determinada vertiente de esa relación: el filme como reflejo de la sociedad o “lectura histórica del filme”. Sorlin profundiza el criterio de Jacques Le Goff (1988) sobre la historia de las mentalidades que no trataría de los fenómenos sino de su representación. Por tanto, Sorlin hace hincapié en el cine como *puesta en escena* de la sociedad por parte de la sociedad misma, gracias a la connivencia entre realizadores y público, en un enfoque que afecta a la “lectura histórica del filme”.

¹ La traducción de citas textuales en otros idiomas (francés o inglés) se deben al autor del artículo.

² La diégesis es la historia comprendida como pseudo-mundo, como universo ficticio cuyos elementos se ordenan para formar una globalidad (Aumont y Bergala, 1985, p. 118).

En esta dirección y a partir fundamentalmente de estos autores, la literatura española ofrece un compendio, una sistematización y un aporte específico a través de José E. Monterde en su libro *Cine, historia y enseñanza* (1986); Monterde establece el marco de las relaciones entre el cine y la historia de las sociedades y esto lo lleva a sugerir tres áreas de vinculación. En primer lugar, lo que Marc Ferro denominó la “lectura histórica de la película” (1977, p. 17), esto es, el papel que puede tener el cine en el conocimiento de un pasado reciente, partiendo de su aparición a finales del siglo diecinueve; en otras palabras, la consideración de los discursos fílmicos como fuente histórica, gracias a su carácter de producto cultural; en tal corriente se inscriben también Kracauer y Sorlin. Para estos autores, lo mismo que para Ferro, la película –primero de cine, de televisión a continuación– será un documento cultural en el sentido sociológico y aun antropológico del término.

En segundo lugar, definiríamos la “lectura cinematográfica de la historia” (Ferro, 1977, p. 17), que deriva en la elaboración de un discurso histórico a partir de los medios expresivos, narrativos, intelectuales y estéticos del cine; se trata de ubicar la historia como objeto más o menos central del discurso cinematográfico, correspondiente a lo que habitualmente conocemos como cine histórico, es decir, una “representación de un pasado mediante una forma de relato en la que se sitúan bajo la forma de hechos fílmicos unos acontecimientos que son históricos y documentales en sus orígenes” (Monterde, 1986, p. 69). Estas dos primeras vías de relación entre cine e historia no se contradicen ni se excluyen, sino que son complementarias e inseparables. A la postre, todos los filmes son susceptibles de provocar una lectura histórica y, entre ellos, los que se constituyen en lugar específico para el discurso histórico propiciarán una doble lectura histórica.

François Garçon (1992) explica la conjunción de las dos expresiones (*lectura histórica del filme y lectura cinematográfica de la historia*) y dirá que se trata de un proyecto de inspiración histórica, apoyado en el análisis de las películas, con el fin de ampliar el conocimiento del pasado. Este espesor potencia el filme en su condición de fuente, al propiciar el estudio de reflejos de mentalidades y hábitos sociales que constituyen el trasfondo de los fenómenos históricos.

En tercer lugar, el medio cinematográfico cuenta con su propia historia, la historia del cine: el cine en la intersección de la historia que se va haciendo. Tal estudio específico nos debe servir para conocer su evolución a través del tiempo

y los diferentes puntos de vista con que podemos enriquecerla. En los dos primeros casos, el análisis comparado sirve para profundizar mejor en el conocimiento de la capacidad discursiva y productora de sentido de la película, mientras que en el tercero se trata de la médula del trabajo historiográfico, objeto que en esta oportunidad será el relevante. No obstante, y a partir de nuestra experiencia, podemos afirmar que el deslinde teórico de las relaciones entre cine e historia no impide una rutina que reúna las tres vertientes mencionadas y, además, que existe una urgencia de hacer historia cinematográfica propiamente dicha en Venezuela.

2. HISTORIA Y CINE

La orientación teórico-metodológica que aquí se plantea se inscribe dentro de la “historia cultural”. Al contrario de una historia de las ideas o de las artes que se expresa en términos de creación, de filiación y de influencia (tal como lo hace habitualmente la historia estética del cine), la historia cultural se preocupa por restituir las “ideas”, las obras y los comportamientos en el seno de las condiciones sociales en que estos aparecen. Los historiadores tienen, sin embargo, una concepción de la disciplina que varía considerablemente según la concepción de “cultura” por la que opten, en forma explícita o implícita. Dicha concepción es difícil de precisar; las dificultades, como se ha señalado, radican esencialmente en los diversos significados que pueden atribuirse a la palabra *cultura*. Esta puede tomarse en sentido amplio, etnográfico: todo lo producido por el hombre es cultura, porque toda actividad, por trivial que sea, tiene una dimensión simbólica. Otra posible acepción del término, siempre desde una perspectiva socio-antropológica más delimitada, remite a un conjunto de ideas o de valores que a menudo se denominan *representaciones colectivas* (Sorlin 1977, p. 29), es decir, las imágenes que los grupos sociales se dan a sí mismos. En este último caso, entramos de lleno en “una historia de las mentalidades”, al considerar la mentalidad con Sorlin (1977, p. 31) como el “sistema y los instrumentos que un grupo humano se da para transcribir, mediante símbolos, discursos, ritos, las relaciones y los contrastes a través de los cuales evoluciona”. Esta historia de las mentalidades surgió a raíz de la renovación historiográfica de la escuela histórica francesa de los *Annales*, cuando los historiadores buscaron nuevos caminos, en los que intentaron poner de manifiesto la importancia que tenía, para construir una auténtica historia, el conocimiento

de cómo habían sido la vida cotidiana, las mentalidades, las circunstancias económicas, los aportes culturales y todos aquellos elementos que podían ofrecernos una visión del pasado que iba más allá de los tópicos (política, diplomacia, grandes acontecimientos y personajes) que hasta entonces habían predominado en los intereses de otras escuelas. Por último, y definida más estrechamente, la cultura se limita a actividades artísticas, intelectuales y creativas.

El cine participa de la cultura: se puede considerar como un “testigo” de las formas de pensar y de sentir de una sociedad, o bien como un “agente” que suscita ciertas transformaciones, que vehicula representaciones o que presenta “modelos”. También, el cine ejerce una influencia ideológica o incluso política (bajo control de un poder –propaganda o como contrapoder– cine militante o alternativo); en este caso, el cine deviene en uno de los modos de expresión de la identidad cultural del grupo que lo produce. En el sentido más restringido, el cine es a la vez una práctica creativa, que interesa a la historia del arte cinematográfico, y una actividad de ocio que, por lo demás, abre campos para el estudio sobre el consumo de filmes tanto en términos económicos (el mercado) como en términos de análisis sociológico (quién se interesa por algo y por qué).

Los postulados iniciales del enfoque socio-cultural del cine se apoyan en la idea según la cual el cine está enraizado en la historia de las sociedades tanto, o quizás más, que cualquier otra forma de expresión. En este terreno, la historia del cine es tributaria de las dudas de la historia cultural en cuyo seno se están produciendo vivos debates: la cuestión de sus límites (qué debe considerarse como territorio de la cultura) y de sus objetivos (especialmente qué debe –o qué puede– hacer la historia de la cultura en comparación con la historia social), sigue sin resolverse.

En Venezuela, entre las propuestas teóricas para explorar una historia de la cultura, encontramos, entre otros, los trabajos de Yolanda Segnini (1995) y, para historiar lo cultural, la apuesta de Gloria Martín (1992, 1994, 2000). Si bien ambas autoras comparten ciertos sesgos teóricos, es Martín quien trenza la obra de Edgar Morin (1969) y Oswaldo Capriles (1988) y, reelaborándola a riesgo propio, plantea lo siguiente:

colocándonos hoy [dentro del margen de la historia], una redefinición para delimitar y comprender lo cultural sería la de un sistema abierto que hace comunicar, dialogizando, tanto una ‘zona oscura’, como un saber existencial y un saber constituido-instituido, a través de códigos y patrones ... (2000, p. 46)

Más allá de adherirnos o no a esa perspectiva sistémica, es útil a nuestros fines ese modo de aprehender lo cultural como proceso fundamentalmente histórico y comunicativo. Con tal sesgo, Martín nos sugiere otras conceptualizaciones y clasificaciones y así nos asoma a la idea de “acción cultural”, que entiende como

todo proceso generado a partir de los distintos modos de intervención en el área de la cultura, derivado de una plataforma teórica manifiesta (o no), que haga posible cualquier forma de actividad (práctica, o no), individual o colectiva y que, de manera explícita (o no) u organizada (o no), impulse y facilite la creación y expresión (o represión) de manifestaciones culturales en su más amplio sentido ... (1992, p. 15)

Para la autora (*op. cit.*, p. 13), tales acciones puede comprenderse mejor y, por ende, mejor aprehenderse e historiarse, en tanto “acción cultural oficial, oficializada/oficializante y alternativa”, si se clasifican según sus agentes y valores. Asimismo, si se considera la fuente de financiamiento, que por lo general afecta al nivel de toma de decisiones, podría hablarse de “acción cultural pública, privada, mixta y autogestionaria”, dependiendo de que los recursos –y con ello, el grado de libertad para la acción– provengan, respectivamente, del sector gubernamental, del privado/empresarial, de ambos, o se obtenga de otras fuentes para un mayor grado de autonomía creativa.

Desde la perspectiva complejizada de los campos culturales, que entre otras cosas nos remite a contextos históricos, agentes, relaciones de poder, hegemonías, etc., Martín (1992, p. 13) distingue la “acción cultural elitesca –a veces erudita–, de la(s) popular(es) y de la masiva”, si bien enfatiza la histórica y dialógica yuxtaposición de campos. Entrelazar algunas de las dos primeras variables nos permite aprehender algunas características y matices del proceso del cine venezolano.

Respecto a la tercera variable (campo masivo), la consustancialidad del cine con la industria ha sido tal que fue precisamente el fenómeno explosivo de su difusión el resorte decisivo para dar inicio a las teorizaciones sobre la industria cultural y su producto, la cultura de masas. Su irrupción significó, entre otras cosas, tanto la ocasión de responder a la necesidad popular de entretenimiento mediante la producción industrial, como también enfrentar la compleja transformación de esa necesidad originalmente festiva (colectivo-participativa) en una necesidad receptiva (masivo-inactiva, mas con posibilidad

de resemantización) que, bajo el estímulo incesante de una oferta basada en criterios de novedad, se hizo muy pronto voraz.

Por lo que atañe a la historia del cine, el presente artículo se basa en la propuesta de José M. Acosta y Ambretta Marrosu expuesta en *Fundamentos para una investigación del cine venezolano* (1997); el texto afronta aspectos teóricos y metodológicos que permiten fundamentar un desarrollo de la historiografía cinematográfica nacional. Dicha propuesta parte de la premisa cuestionadora, ya enunciada, la cual desde la década de los sesenta se plantea universalmente. Con relación al cine, tal supuesto pretende la superación de la historiografía cinematográfica “impresionista” y de la historia cinematográfica “catálogo”: la primera se funda en las reminiscencias y gustos personales del historiador o de sus testigos privilegiados, mientras que la segunda se limita al registro cronológico de obras. En el caso de Acosta y Marrosu (1997), ese cuestionamiento se basa en la aspiración de introducir la historia del cine venezolano en la historiografía como disciplina, de rescatarla de la crónica frívola, de la afirmación superficial, de la mitología y del anecdotario, así como de la catalogación muda y acrítica.

En consecuencia, la propuesta mencionada toma en consideración la multitud de tendencias englobadas en el movimiento renovador de la *nouvelle histoire*, iniciado por Marc Bloch y Lucien Febvre en 1929 a partir de la Escuela de los *Annales* y, con el surgir de dicha Escuela y de sus distintas direcciones, la ascensión de la historia económica y social o de la historia de las mentalidades, entre otras, así como la imposición de nuevos paradigmas para la investigación histórica que ponen atención a los grupos –y no a los individuos–, a las estructuras socioeconómicas y, más generalmente, a los fenómenos de evolución lenta y no a los acontecimientos. En resumen, el pensamiento histórico moderno se ha abierto a una comprensión del flujo histórico y de sus cambios, enfrentando el estudio de la sociedad en toda su complejidad y admitiendo aportes de una multitud de aspectos antes relegados. Sin estas premisas, el asunto que aquí se trata (cine nacional) no podría abordarse.

La especificidad de la historia del cine, sin embargo, desaconseja acogerse totalmente a una de esas corrientes. Resulta útil, en cambio, incorporar algunos aspectos de las que demuestran su utilidad para el estudio de la cinematografía vernácula. Aunque las investigaciones que abarcan grandes dimensiones del fenómeno cinematográfico pueden incluirnos como sujetos pasivos, en materia de producción cinematográfica el abordaje cuantitativo venezolano no tendría

sentido desde una perspectiva de larga duración, sino que sería necesaria su reelaboración desde la microhistoria. En este sentido, la serialización propuesta por la “historia serial”, definida por Dumoulin (1991, p. 640) como “constitución del hecho histórico en series temporales de unidades homogéneas y comparables”, y que sin duda abre amplios horizontes a la historia de las mentalidades, interesa particularmente a la historiografía cinematográfica, al tiempo que constituye la mayor amenaza a la legitimidad de estudios que, como el presente, tienen por objeto un corpus particularmente reducido.

Es de señalar que entre los mayores aportes de la renovación de la historiografía cinematográfica se encuentran justamente algunos estudios, en particular norteamericanos, de carácter serial. Desde un enfoque tanto estético como económico, el abordaje serial ha partido de realidades industriales totalmente desarrolladas cuya importancia cuantitativa se proyecta incluso más allá de los países productores, afectando a dimensiones multinacionales o, si se quiere, a esa civilización “unificada” que con sentido universal llamamos *sociedad contemporánea*. Coherentemente, los nuevos historiadores del cine establecen, mediante esta metodología, la importancia sociocultural del cine en el siglo XX. La historia de larga duración, que es la que marca la tesis del nacimiento de la *nouvelle histoire* –y es también la corriente más original e importante de todo el movimiento que partió de la Escuela de los *Annales*– plantea el cambio histórico en términos multiseculares e incluso milenarios. Fernand Braudel mismo lo aclara:

Creo que la investigación, para ser fructífera, debe aprehender todo, ir de las culturas más modestas a las *majors civilizations* y, sobre todo, que esas *majors civilizations* puedan dividirse en subcivilizaciones, y éstas, en elementos todavía más pequeños. En una palabra, tratemos con miramientos las posibilidades de una microhistoria y de una historia de apertura tradicional. (1991, p. 244)

La corriente de la microhistoria, a despecho de su modestísimo nombre, abre otro punto de vista para la diversificación y la profundización asomadas por la nueva historia. A este concepto se ha incorporado la “historia local” (de un poblado, de una región), pero sus objetos de estudio son extremadamente variados e incluyen con frecuencia la historia de individuos, no en sentido biográfico sino en pos del esclarecimiento de dinámicas sociohistóricas rigurosamente definidas. Según uno de sus defensores, Giovanni Levi (1993), la microhistoria no persigue el descubrimiento de grandes leyes generales ni su ejemplificación, sino que, al iluminar los intersticios entre normas generales e

historias particulares, descubre una red de relaciones (permanencias, reelaboraciones, cambios socioculturales y sobre todo anomías) y evidencia la conexión de acontecimientos, fenómenos y situaciones con diferentes partes de los grandes sistemas históricamente establecidos, contribuyendo sustancialmente a comprenderlos en su complejidad o, si se quiere, a comprenderlos de manera nueva. En Venezuela, Ermila Troconis de Veracochea (2000), entre otros, apunta que la principal característica de la microhistoria es que es cualitativa y cuantitativamente más profunda que extensa, señalando además que solo a través de estudios particulares serios y sistemáticos podremos conocer cuál fue el proceso histórico de nuestros pueblos, de nuestras instituciones, en fin, de nuestra cultura en el más amplio sentido de la palabra.

La preferencia de los caminos abiertos por la microhistoria, planteada en función del estudio de una pequeña porción de la historia del cine como la que nos ocupa, no se piensa como la admisión de una inferioridad congénita de nuestro objeto de estudio respecto a la que detentan las investigaciones en gran escala que, por lo mismo, se orientan actualmente a la historia serial. Esta preferencia admite, obviamente, que se trata de un objeto de estudio particular de pequeñas dimensiones y quizá de reducida resonancia social si se compara con los estudios basados en la producción de las *majors* hollywoodenses, que tienden a tomar el cine como objeto socioeconómico. Parte, además, de la premisa axiomática de que su misma existencia pertenece al proceso acumulativo de importancia cultural y tecnológica que incide en la formación sociocultural de la periferia de la civilización dominante. El estudio de objetos como el presente, por tanto, puede conducir al conocimiento de cómo las mencionadas limitaciones actúan en el contexto específicamente venezolano, dando lugar a rasgos y valores diferentes en cuanto a la redefinición o precisión de este contexto y del propio fenómeno matriz.

Frente a la desvalorización de las historias nacionales y a los titubeos ante una siempre anunciada y escasamente intentada multidisciplinariedad de los estudios históricos y sociales en general, la observación minuciosa de las peculiaridades, las interrelaciones, las similitudes y las diferencias que los investigadores de la microhistoria detectan en sus objetos de estudio, se presenta como valioso punto de referencia para la reivindicación historiográfica de la “periferia”. Desde el corazón mismo del “centro”, la microhistoria está demostrando la riqueza significativa del aspecto limitado y de la pequeña escala y su capacidad de comprender y a veces redefinir los grandes sistemas históricos

de la sociedad humana. A la luz de estas proyecciones se consideran aprovechables aquí las experiencias de la microhistoria.

Por lo demás, y en referencia a una historia cinematográfica nacional, Michèle Lagny (1997, p. 104) señala que el anclaje del cine en una economía, una sociedad y en una cultura, da a la organización del mercado y del espectáculo cinematográfico, así como a la producción fílmica, una singularidad nacional que conlleva consecuencias inmediatas: “tratar nacionalmente un cine tiene como ventaja principal permitir, dentro de un sector restringido, la articulación de los diferentes aspectos del objeto-cine con su contexto socio-histórico”. Para poner en práctica este postulado de base, la autora insiste en que el análisis de las cinematografías nacionales no debe realizarse solo en términos estéticos y culturales, sino también en términos económicos (estructuras de producción, extensión y solvencia del mercado) e institucionales (cada Estado establece su normativa, censura, control de las condiciones de explotación, etc.): “Así, es posible salir del estrecho marco de una ‘historia del cine’ limitada al estudio de la producción fílmica para entrar en el territorio de los historiadores generalistas” (p. 102).

La noción de cinematografía nacional –si se entiende el concepto de ‘nación’ bajo la acepción de una entidad político-administrativo-lingüística y cultural, que se impone tanto para los historiadores como para el público– se ha convertido, al menos desde el punto de vista empírico, en el más sólido y justificado de los principios para segmentar la historia del cine. Ahora bien, esa frontera de lo nacional no es ni impermeable ni intangible, pues la necesaria circulación de filmes de un país a otro conlleva todo un juego de influencias.

También es preciso indicar que el objeto específico “producción cinematográfica”, debe definirse no desde el modelo resultante del punto máximo del desarrollo de una industria que nunca hemos tenido, sino desde sus balbucesos iniciales y, comenzando allí, descubrir las formas que este ha tomado en nuestra sociedad. A partir de este punto de vista, en principio, se hablará de producción del cine venezolano, considerado como “conjunto de obras cinematográficas realizadas por cineastas venezolanos dentro o fuera de nuestro territorio, así como también aquéllas elaboradas por extranjeros, que reflejen aspectos materiales, sociales y/o culturales de la realidad venezolana” (Acosta y Marrosu, 1997, p. 170). La fuerza del paradigma dominante, sin embargo, es tal que las opiniones de nuestros investigadores o divulgadores oscilan de una posición extrema a otra: o tenemos una industria cinematográfica, porque en

Venezuela se produce, se distribuye y se exhibe; o no la tenemos, porque se producen escasamente y en forma discontinua los largometrajes destinados a la difusión masiva.

3. CINE E HISTORIA

Un intento por ofrecer una síntesis del desplazamiento que ha sufrido en los últimos tiempos la escritura de la historia del cine comenzaría por enunciar que uno de los errores de las historias tradicionales era confundir esa historia con la historia de las películas (o de los autores), dejando de lado el carácter complejo y multifacético del fenómeno cinematográfico; tal fenómeno no se agota sin proceder a convocar los factores económicos y sociológicos, sin duda, pero también a los que afectan a su dimensión cultural. Este desplazamiento tiene otras manifestaciones no menos notables. A este propósito, veamos algunas consideraciones de Talens y Zunzunegui (1998, pp. 33-35):

- Se está pasando de una historia de pretensiones “totalizadoras” a una historia que se quiere voluntariamente fragmentaria. En los más recientes esfuerzos historiográficos puede detectarse una renuncia creciente a la historia global: *La historia general del cine*, editada por Cátedra en doce volúmenes, en los que participa un centenar de autores provenientes de diferentes países, proporciona un ejemplo manifiesto. Al mismo tiempo, la creciente inserción de los textos en su contexto permite abandonar la idea unilateral de causalidad. Parece, así, dejarse de lado definitivamente la idea de globalidad, que es sustituida por las de pluralidad, fragmentación, ausencia de centro, etc. De esta forma se intenta combinar el abordaje de la temática histórica en un nivel más amplio que el mero “acontecimiento”, con atención al detalle significativo y al aspecto aparentemente poco trascendente.
- Paralelamente, deja de considerarse la historia como un campo en el que todos los elementos pueden ser reducidos a una homogeneidad básica. Al contrario, tiende a pensarse que la discontinuidad entre los hechos debe ser tomada en cuenta. En otras palabras, la historia se presenta como el reino de la heterogeneidad.
- Asistimos a la sustitución de una historia que se quiere ciencia autónoma y dotada de criterios de legitimación propios por una historia que no renuncia a confrontarse con preguntas epistemológicas de tipo general. Dos son las hipótesis de trabajo que subyacen a este movimiento de traslación: la primera

es que para explicar el fenómeno cinematográfico es necesario situarse fuera del campo cinematográfico propiamente dicho; la segunda, lógico corolario de la anterior, consiste en que los hechos históricos no requieren una explicación en términos únicamente históricos.

Solamente en 1995, con la publicación de *Teoría y práctica de la historia del cine*, se aborda directamente la práctica historiográfica relativa al cine. Sus autores, Robert C. Allen y Douglas Gomery, eran ya entonces destacados investigadores que habían ganado prominencia como revisionistas y críticos vigorosos de la historiografía cinematográfica en Norteamérica. Su propuesta, basada en el concepto filosófico de realismo, presenta una instancia mediatizada entre lo empírico y lo teórico, la cual ofrece modelos descriptivos de los mecanismos que causan los fenómenos observables. Dentro de esta óptica general, Allen y Gomery postulan finalmente el rigor microhistórico como respuesta a la óptica global y eurocentrista que dominaba el panorama histórico del cine.

Apoyándonos en esos testigos autorizados, podemos referirnos a la clasificación de los cuatro “enfoques tradicionales de la historia del cine” que realizan Allen y Gomery (1995): historia estética, tecnológica, económica y social del cine. Es importante subrayar, sin embargo, que, al momento de definir el cine mismo, lo describen como “un sistema abierto, un fenómeno complejo constituido por muchos elementos interactivos” (p. 243), apreciación muy similar a la de Edgar Morin (2001) sobre la cultura y el conocimiento en general. Entonces, por una parte, Allen y Gomery legitiman el tratamiento separado de uno u otro aspecto y, por otra, presentan una propuesta de reintegración de la historia del cine.

La metodología propuesta por Allen y Gomery permite a Michèle Lagny aproximarla a la de la microhistoria, aunque esta autora considera poco convincente el razonamiento más estrechamente “causal” de esos autores. Sin embargo, sea que los historiadores se funden en categorías tradicionales como “causas” o más matizadas como “determinaciones”, “sobredeterminaciones”, “desciframientos” o “estructuras” –cualquiera que sea la teoría o la clave interpretativa que tengan del mundo–, parece que una investigación histórica a la vez profunda y global, capaz de dar cuenta de los diferentes aspectos constitutivos del objeto cine, es posible en la medida en que ese objeto sea sometido a unas delimitaciones suficientemente particulares como para permitir la observación de todas sus principales relaciones e interrelaciones.

Para acercarse a la esfera venezolana es oportuno revisar brevemente la situación latinoamericana. Puesto que en el presente artículo no se propone hacer la necesaria historia de nuestra historiografía, resumiré apenas una de sus mayores características, para relacionarla con los problemas metodológicos. Con escasas y aproximativas excepciones, es en la década de los sesenta cuando aparecen las historias de cine en América Latina, centradas en los ámbitos de cada nación. Obviamente, el estímulo mayor procedía del florecimiento de las propias cinematografías nacionales y, en consecuencia, la mayoría de los primeros trabajos le correspondió a México, Argentina y Brasil (Paranagua, 1985). Sin duda, el protagonismo que adquirió el cine en los años de la esperanza revolucionaria continental fue fundamental para que el trabajo histórico se desarrollara, contagiándose de país a país al calor del concepto mismo de ‘cine latinoamericano’ basado a su vez en el llamado al rescate, al desarrollo y a la funcionalidad política de las culturas nacionales, como parte de la lucha por una segunda independencia, consustanciada con la aspiración socialista, la cual se llamó *lucha de liberación*.

Sobre ese trabajo histórico del cine, en Latinoamérica se han desarrollado elaboraciones con distinto grado de complejidad y profundidad, pero los aportes más significativos proceden de México y de Brasil. En particular, la historiografía mexicana ha alcanzado un nivel de rigor documental ante el cual los demás investigadores latinoamericanos ya no podrán excusar sus frecuentes ligerezas deductivas y retóricas. Porque los mexicanos, entre los cuales es preciso destacar a Aurelio de los Reyes y su texto, en tres volúmenes, *Cine y sociedad en México* (1993, 1996, 1998), han establecido la investigación sistemática y la crítica de las fuentes en contra de toda leyenda. Por su parte, los más reconocidos historiadores brasileños –citamos por lo menos a Glauber Rocha y su *Revisión crítica del cine brasileiro* (1965)– han manifestado una carga conceptual de importancia; su adhesión a lo que llamaríamos *un nacionalismo creativo* se evidencia en los abordajes críticos e históricos del cine brasileño.

La sistematicidad mexicana con respecto al tratamiento de las fuentes, como la altura e independencia conceptual de los brasileños, indican una vía de superación de los esquemas más simples, preponderantes en la mayoría de los países de América Latina. Vía de independencia teórica que proviene del franco enfrentamiento con las diferencias entre nuestros países y los del euroyanquicentro, y de la consiguiente necesidad de encontrar los métodos adecuados para el estudio de modos de evolución distintos a los de ese centro.

Al respecto, Ambretta Marrosu (1994) señala que no se trata de buscar grandes generalizaciones universales sino de coadyuvar con el reconocimiento, la conciencia y la construcción de una existencia.

4. HISTORIA DEL CINE EN VENEZUELA

En Venezuela, en 1964, aparece el primer trabajo de historia filmográfica: *Breve historia del cine nacional (1909-1964)* de Luis Caropreso Ponce. Esta edición, publicada en impresión mimeografiada por el Ateneo de Cúa (Estado Miranda), revela con su forma y circunstancias la valorización que en el país se tenía no solo del trabajo cine-historiográfico en sí mismo, sino del cine venezolano de modo integral. Obviamente, la circulación inicial del trabajo fue bastante precaria, y se limitó a un grupo de eruditos y cinéfilos cuyo mero interés por el tema cine los llevaba a acercarse a la obra. Caropreso Ponce, nuestro insigne historiador y de hecho el fundador y desencadenante de un interés cada vez menos gratuito, emplea un estilo entusiasta y descriptivo y toma como fuentes primordiales las entrevistas con personal involucrado en el medio cinematográfico nacional, la revisión hemerográfica y sus propios saberes.

Caropreso Ponce (1964) intenta estructurar una memoria perdida que aún no parecía interesarle a nadie y, aunque los datos sobre películas son en general muy completos y forman el material de la obra, no puede negarse que son manejados como pretexto de un ejercicio literario ingenuo. El estilo exaltado, sin embargo, no disminuye la cuantía del trabajo; por el contrario, el análisis aporta pistas y señalamientos que revelan una interesante concepción del cine nacional, la cual trasciende la mera enumeración de nombres y obras y se ha convertido en fuente básica de todos los que han escrito, pensado y trabajado sobre el cine venezolano en los años siguientes.

Sin olvidar que la obra de Caropreso Ponce (1964) constituye sin duda el primer bastión de nuestra historia fílmica, no puede decirse que haya existido un libro que reportara la historia del cine nacional hasta la aparición de *Memoria y notas del cine venezolano* de Ricardo Tirado (s. f.).³ Con muchas ilustraciones fotográficas, presentación editorial de lujo y diseño de John Lange, el texto propone una visión panorámica y a la vez atenta al detalle de nuestra

³ El texto se reparte en dos tomos: el primero, editado en 1987, abarca el período 1897-1959 y el segundo, editado en 1988, el lapso 1960-1976.

cinematografía, y constituye una referencia obligada para cualquier aproximación general a la historia del cine venezolano. La obra resulta ejemplarizante por haber absorbido la tradición sentada por Caropreso Ponce y, luego, por Rodolfo Izaguirre en su texto *El cine en Venezuela* (s. f.).

Escapa a los objetivos del presente artículo desarrollar la crítica a los problemas que presenta la obra de Tirado; me limitaré, por lo tanto, a unos breves comentarios. La incipiente rigurosidad metodológica vislumbrada, que tras una ligera lectura analítica queda descubierta, termina convirtiendo el texto en un legado impreciso de dudosa confiabilidad investigativa. Pese a ser uno de los pocos testimonios que agrupa datos importantes para la reestructuración de nuestra historia cinematográfica, este texto no puede catalogarse como un inventario del cine venezolano; representa, por el contrario, una crónica *naïve*, imprecisa e incompleta del cine nacional. Así pues, aún a fines de la pasada década de los ochenta, permanecíamos anclados en medio de un comienzo inexperto y/o equivocado, enfrentados a la historia de un cine que casi nadie parecía querer reconstruir, ya que para “sistematizar un saber disperso, había que definir el objeto de estudio y establecer un ordenamiento tentativo en el cual ubicar los resultados de la exploración” como lo escribe la misma Ambretta Marrosu (1994, p.77), al referirse a uno de sus primeros trabajos publicados, *Exploraciones en la historiografía del cine en Venezuela: campos, pistas e interrogantes*, publicado en 1985, y que ya ostenta la segura intención de insertar dentro de una línea rigurosa el abordaje histórico del cine en Venezuela. Lamentablemente, este llamado de atención sobre el uso de herramientas teórico-metodológicas adecuadas –lo que caracteriza al resto de la producción intelectual de la autora– mantuvo un tono susurrante por bastante tiempo. En 1985, Marrosu inició con *Exploraciones...* la empresa de inventariar de forma sistemática toda la bibliohemerografía cinematográfica publicada en el país, estableciendo un ordenamiento tentativo y aplicando conjuntamente el método comparativo y el método crítico, con el fin de estructurar los resultados iniciales de su búsqueda puesto que

la situación evidenciada por esa exploración bibliográfica, parecía indicar, además de que se conocía poco y vagamente la historia del cine en Venezuela, que se hacía necesaria la hipótesis de un esquema básico capaz de orientar las escogencias de temas de investigación, de estimular comprobaciones, de plantear la discusión. (Marrosu, 1994, p. 78)

De esas circunstancias partió su nuevo trabajo, “Periodización para una historia del cine venezolano” (1989). La vigencia que aún hoy presenta este texto denota no solo la existencia de una nueva preocupación, concreta y coherente, frente al sujeto cine, sino la llegada de una verdadera etapa historiográfica que comenzaría –gradualmente– a seguir esos pasos aislados al asumir con lucidez contemporánea el estudio histórico del cine en Venezuela.

Asimismo, la incorporación del trabajo universitario ha servido de plataforma para que, desde 1995, el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela (UCV) haya iniciado una productiva línea de investigación centralizada en su Cátedra de Historia del Cine, en la que también participa la profesora Marrosu, del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco). Estas investigaciones no solo han incluido abordajes regionales y microhistóricos, sino que han permitido ampliar significativamente la visión del objeto de estudio, al plantear la trascendencia investigativa del cine en Venezuela y no ya únicamente del cine venezolano. El mero hecho de incluir entre las áreas de interés los sectores de la distribución y exhibición cinematográfica –áreas que solo habían sido atendidas a partir de los años sesenta, dada la ausencia casi total de productos nacionales en su praxis– anexó nuevas necesidades metodológicas, impulsando una concepción diferente del fenómeno cinematográfico en el país.

Receptora de los egresados universitarios de la mención cine de la Escuela de Artes de la UCV, la Fundación Cinemateca Nacional (FCN) ha constituido la plataforma de trabajo y difusión más sólida para los recientes enfoques sobre la historia del cine en el país. La situación comienza a ser más alentadora; en 1997, se publica *Filmografía venezolana 1897-1938*, primera recopilación rigurosa de la producción nacional, que incluye las fichas de las películas a partir de referencias primarias imprescindibles. Cuatro años después, se suma una segunda entrega, *Filmografía venezolana 1973-1999*. En la actualidad, la tarea continúa con el fin de publicar el intervalo faltante (1939-1972). Todo este acopio de materiales constituye una base previa y clave para abordar, desde cualquier perspectiva metodológica, una historia sólida de la cinematografía venezolana.

Al mismo tiempo, en coincidencia con el momento del centenario cinematográfico (1895-1995) y con el incremento que mundialmente tal conmemoración despertó por el aspecto histórico del cine, en 1997, Tulio Hernández cuida para la FCN la edición de *Panorama histórico del cine en*

Venezuela, una compilación de trabajos de catorce autores, provenientes de posiciones estéticas e historiográficas no siempre coincidentes. El conjunto de artículos intenta mostrar el paisaje histórico de nuestro cine en los cien años de existencia en su conjunto y en sus más diversos niveles: historia, estructuras productivas, valoración estética, políticas estatales, radiografía del cine regional. Estos son algunos de los aspectos contenidos en la obra que, en nuestro ámbito y con pretensión enciclopédica, es inaugural.

Dentro de los trabajos dedicados a la historia del cine venezolano, es imprescindible hacer referencia a la investigación pionera, en nuestro ámbito, realizada por Ambretta Marrosu, quien, partiendo de los materiales fílmicos, enfrenta el estudio de una de las películas que figura entre los primeros títulos de ficción del cine venezolano, *Don Leandro el inefable* (1918) de Lucas Manzano. A lo largo de su libro, *Don Leandro el inefable: análisis fílmico, crónica y contexto*, también publicado por la FCN en 1997, la autora utiliza el análisis del texto fílmico como uno de los instrumentos de trabajo en su pesquisa, para luego confrontar los resultados con el contexto cultural histórico; este proceso da lugar a un intercambio dialéctico de información que conduce a la conclusión historiográfica. Tales premisas metodológicas permiten a Marrosu, por una parte, ubicar su objeto de estudio en el período inicial de nuestra historia del cine y, por otra, abordar las implicaciones y relaciones históricas mediante las cuales se explican su existencia y sus características. De esta forma la autora se acerca a la comprensión de los hechos brumosos de los comienzos del cine venezolano y, sobre todo, al cine mismo de esos comienzos, lo que solamente se había concebido a través de la imaginación.

Por alguna razón, el cine venezolano —a pesar de ser, en términos de producción, el quinto en América Latina— ha sido constantemente ignorado en el exterior. Muy poco sobre su historia en general se incluye en cualquiera de las antologías sobre el cine latinoamericano escritas en el inglés y ningún artículo ha sido publicado, hasta la fecha, en los Estados Unidos. El capítulo de John King en *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano* (1994) es el texto más extenso sobre la historia del cine nacional que se puede encontrar en lengua inglesa: se trata de un escrito que, en diez páginas, aborda nuestra historia cinematográfica a partir de los años cincuenta hasta 1990.

Es preciso indicar que hay otras investigaciones cinematográficas realizadas en Venezuela, las cuales, si bien no tratan directamente de la historia de la producción cinematográfica nacional, se relacionan, sea de forma directa o

diagonal, con tal proceso histórico; entre las primeras, encontramos los trabajos sobre el comercio del cine, que coinciden con el florecimiento de las cinematografías nacionales en América Latina durante la década de los sesenta. Esas investigaciones se ocupan de determinar las concentraciones oligopólicas de tipo vertical entre los sectores de la distribución y exhibición de filmes importados, para constatar que, desde esa fecha y hasta hoy, Venezuela es un país totalmente dependiente de la importación de películas controlada por las multinacionales del cine. Los trabajos que atañen a esa unión entre las actividades de la exhibición y distribución en nuestro país enfrentan el asunto a partir de los años sesenta. Entre esos textos, el que tuvo mayor resonancia en esa década, llamada por muchos *gloriosa*, es el de Antonio Pasquali (1963), quien describe con rigurosidad cómo se manejaba el negocio del cine. Más de diez años después, en 1974, Ambretta Marrosu y Alfredo Roffé, en *Situación de la distribución y exhibición cinematográfica*, comparan los aportes de Pasquali con los obtenidos por ellos para los años setenta y constatan un fuerte proceso de concentración de capitales ocurrido en el intervalo entre la distribución y la exhibición. En 1979, Alberto Slezynger publica *El mercado cinematográfico nacional*, material que ha sido utilizado abundantemente y del que Aguirre y Bisbal (1980) han elaborado una síntesis para referirse al estado del negocio a finales de los años setenta. Alfredo Roffé presenta en 1997 *Políticas y espectáculo cinematográfico en Venezuela*, un excelente compendio con nuevos aportes; este autor señala además que las décadas anteriores a la de los años sesenta son períodos muy poco estudiados.

El resto de los trabajos sobre el cine nacional o el cine en Venezuela se encuentran dispersos en trabajos de grado y postgrado y en pesquisas aisladas individuales. A pesar de que con frecuencia estos materiales han aportado datos vitales a nuevas investigaciones, lamentablemente no han pasado por el nivel de elaboración y la fortuna que se conjugan para producir una publicación. Trabajos todos realizados en una situación de carencia documental particularmente grave y en una comarca teórica aquejada por una permanente penuria bibliográfica.

5. CONCLUSIÓN

Ambretta Marrosu (1993), en su artículo “Historia del cine y la angustia del método”, insiste en señalar que la búsqueda de parámetros propios es inevitable si queremos llegar a conocernos e indica que “para ello se debe pasar por dos fases insoslayables: la reconstrucción paciente, honesta y científica de los hechos, y una postura crítica y creativa en la asunción de nuestra diversidad” (p. 46). Esto contribuirá a crear las condiciones propicias para el desarrollo de la investigación histórica del cine en Venezuela, con el fin de permitir una comprensión no superficial de los fenómenos en su devenir y allanar el camino de una evolución productiva y transformadora de los estudios cinematográficos en el país.

El problema fundamental de las historias específicas como la que nos ocupa es el de situarse en el contexto de la civilización “unificada” y “global” y –eliminando las connotaciones de inferioridad de los conceptos de ‘subdesarrollo’, ‘dependencia’ y similares– abordar la anomia que presentan. Discontinuidades, ambigüedades y excepcionalidad son atributos de muchos de los fenómenos que debemos enfrentar. Desentrañar sus múltiples causas, identificar la originalidad de sus procesos, establecer sus constantes y descubrir sus relaciones y consecuencias, son las tareas de la explicación histórica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACOSTA J. M. y MARROSU, A. (1997). Fundamentos para una investigación del cine venezolano. *Objeto Visual*, 4, 151-191.
- AGUIRRE, J. y BISBAL, M. (1980). *El nuevo cine venezolano*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- ALLEN, R. y GOMERY, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, J. y BERGALA, A. (1985). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración y lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BRAUDEL, F. (1991). *Escritos sobre historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BURKE, P. (1993). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- CAPRILES, O. (1988). Víbora en rosciled, áspid en lirio. *Analysart*, 4, 19-35.
- CAROPRESO PONCE, L. (1964). *Breve historia del cine nacional (1906-1964)*. Cúa (Edo. Miranda): Consejo Municipal del Distrito Urdaneta.
- DE CERTAU, M. (1976). Le film historique et ses problèmes. *Ça Cinema & Histoire*, 12-13, 3-15.

- DE LOS REYES, A. (1993, 1996, 1998). *Cine y sociedad en México*. (3 vols.). México: Universidad Autónoma de México.
- DUMOULIN, O. (1991). (Serial) Historia. En A. Burguière (dir.), *Diccionario de ciencias históricas*, 640-641. Madrid: Akal.
- FERRO, M. (1975). *Analyse de film, analyse de sociétés*. Paris: Hachette.
- FERRO, M. (1977). *Cinéma et histoire*. Paris: Denoël.
- FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL. (1997). *Filmografía venezolana 1895-1938*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL. (2000). *Filmografía venezolana 1973-1999*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- GARÇON, F. (1992). Des noces anciennes. *CinémAction (cinéma et histoire, autour de Marc Ferro)*, 65, 9-19.
- HERNÁNDEZ, T. (Coord.). (1997). *Panorama histórico del cine en Venezuela*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- IZAGUIRRE, R. (s. f.). *El cine en Venezuela*. Caracas: Fundarte.
- KING, J. (1994). *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: Tercer Mundo.
- KRACAUER, S. (1973). *De Caligari à Hitler*. Paris: L'âge d'homme.
- LAGNY, M. (1997). *Cine e historia*. Barcelona: Bosch.
- LE GOFF, J. (Dir.) (1988). *Nouvelle histoire*. Paris: Édition Complexe.
- LEVI, G. (1993). Sobre microhistoria. En P. Burkert (ed.), *Formas de hacer historia*, (119-144). Madrid: Alianza Editorial.
- MARROSU, A. (1985). *Exploración en la historiografía del cine en Venezuela (campos, pistas, interrogantes)*. Caracas: Instituto de Investigaciones de la Comunicación (Ininco).
- MARROSU, A. (1989). Periodización para una historia del cine venezolano. *Anuario Ininco*, 1, 9-44.
- MARROSU, A. (1993). Historia del cine y la angustia del método. *Anuario Ininco*, 5, 131-150.
- MARROSU, A. (1994). Herramientas historiográficas para conocer el cine venezolano. *Anuario Ininco*, 6, 73-89.
- MARROSU, A. (1997). *Don Leandro el inefable: análisis fílmico, crónica y contexto*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional-Instituto de Investigaciones de la Comunicación.
- MARROSU, A. y ROFFÉ, A. (1974). *Situación de la distribución y exhibición cinematográfica*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- MARTÍN, G. (1992). *Metódica y melódica de la animación cultural*. Caracas: Alfadil.
- MARTÍN, G. (1994). *De los hechizos de Merlín, a la pildora anticognitiva*. Caracas: Alfadil.
- MARTÍN, G. (2000). *En aguas de la historia (campos culturales en Venezuela: desde hidalgos y caribes, siglo XVI, hasta una Primera dama con brujo, siglo XVI)*. Tesis Doctoral en Historia, Universidad Central de Venezuela.

- MONTERDE, J. E. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Laia.
- MORIN, E. (1969). Del culturánalisis a la política cultural. *Comunicación* 14, 30-45.
- MORIN, E. (2001). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.
- PARANAGUA, P. (1985). *O cinema na América latina*. Brasilia: Universidad Livre.
- PASQUALI, A. (1963). *Comunicación y cultura de masas*. Caracas: Monte Ávila.
- ROCHA, G. (1965). *Revisión crítica del cine brasileño*. La Habana: Icaic.
- ROFFÉ, A. (1997). Políticas y espectáculo cinematográfico en Venezuela. En T. Hernández (ed.), *Panorama histórico del cine en Venezuela*, (245-267). Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- SEGNINI, Y. (1995). *Historia de la cultura en Venezuela*. Caracas: Alfadil.
- SLEZYNGER, A. (1979). El mercado cinematográfico nacional. *Sic*, 4 (19), 23-31.
- SORLIN, P. (1977). *Sociologie du cinéma*. Paris: Aubier Montaigne.
- TALENS, J. y ZUNZUNEGUI, S. (1998). Por una verdadera historia del cine. En *Historia general del cine*, (9-33). Madrid: Cátedra.
- TIRADO, R. (s. f.). *Memorias y notas del cine venezolano*. Caracas: Fundación Neumann.
- TROCONIS DE VERACOCHEA, E. (2000). Apuntes sobre microhistoria. En J. A. Rodríguez (comp.), *Visiones del oficio, historiadores venezolanos del Siglo XXI*, (145-152). Caracas: Academia Nacional de la Historia-UCV.