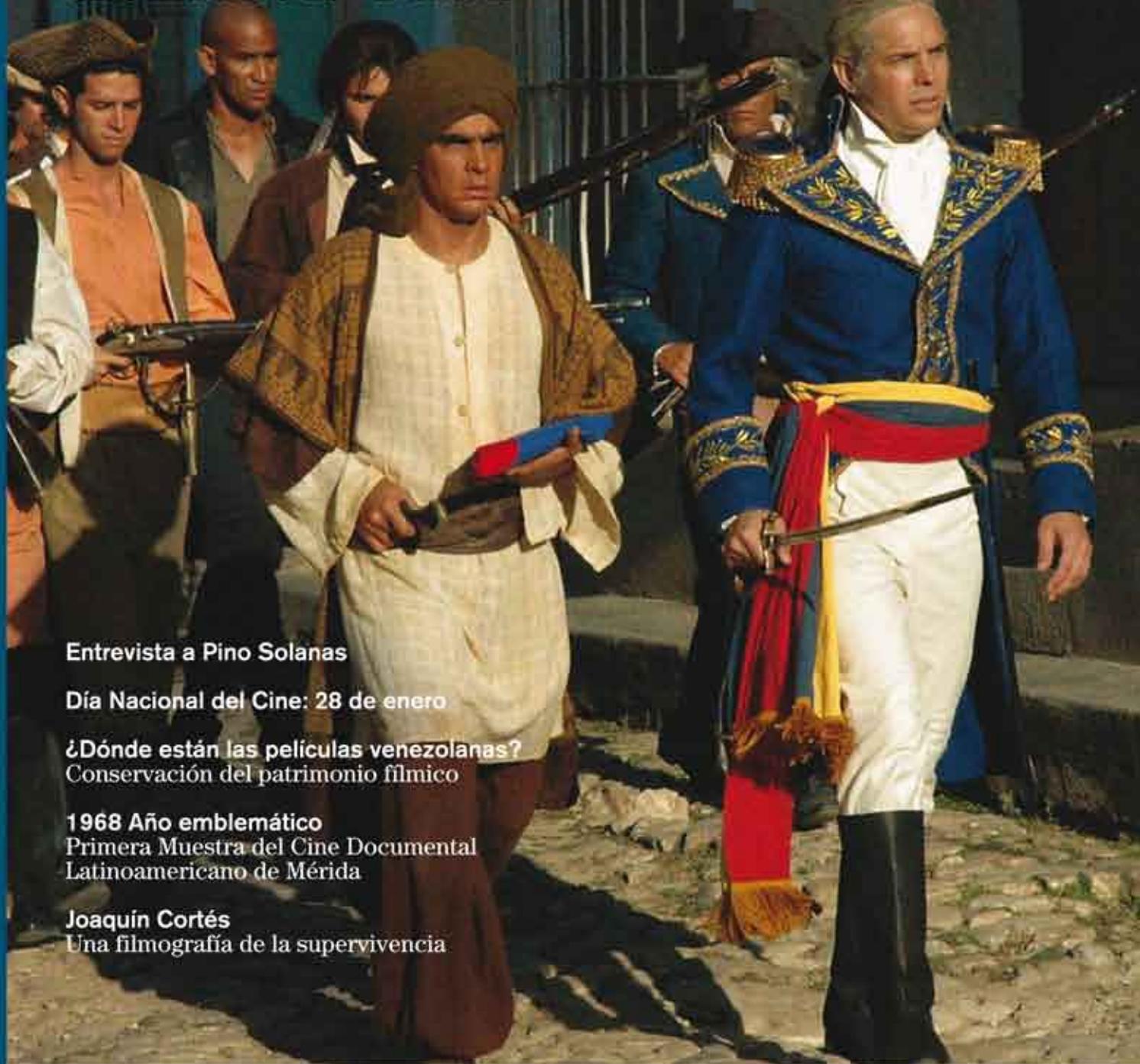


BICENTENARIO DE LA INDEPENDENCIA

Cine histórico de Venezuela



Entrevista a Pino Solanas

Día Nacional del Cine: 28 de enero

¿Dónde están las películas venezolanas?
Conservación del patrimonio fílmico

1968 Año emblemático
Primera Muestra del Cine Documental
Latinoamericano de Mérida

Joaquín Cortés
Una filmografía de la supervivencia

República Bolivariana de Venezuela

Fundación



Cinemateca
Nacional

Ahora la Cinemateca Nacional si es verdaderamente nacional y popular

★ PODER CULTURAL
PODER POPULAR

Red de Salas Regionales
Red de Salas Comunitarias
Patrimonio Fílmico y Audiovisual
Formación, Investigación, Producción
Tienda del Cine



República Bolivariana de Venezuela

C N A C



Centro Nacional
Autónimo
de Cinematografía

★ PODER CULTURAL
PODER POPULAR

Centro Nacional Autónimo de Cinematografía (CNAC)

Ente rector de las políticas cinematográficas, que trabaja de manera coordinada con las instituciones de la Plataforma Cine y Medios Audiovisuales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura

EL CNAC CONTRIBUYE CON

- La creación, producción, promoción, distribución y exhibición del cine nacional.
- La implementación y el desarrollo de programas de difusión, formación, capacitación y divulgación, orientados a promover y fomentar la industria cinematográfica.
- El financiamiento de películas en sus distintas etapas.
- La divulgación en festivales nacionales e internacionales.
- El velar por el buen funcionamiento de las salas de exhibición cinematográfica.

contactos cnac: +58 (212) 2197700

dirección: Av. Diego Cisneros, Edificio Centro Monaca, ala Sur, Piso 2, Oficina 2-B,
Urb. Los Rubios, Código Postal 1071, Caracas - Venezuela.

Email: comunicaciones@cnac.gob.ve

Twitter: @cnac_en_linea <http://www.cnac.gob.ve>



Gobierno Bolivariano
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la Cultura



06

14

32

48



PLATAFORMA DEL CINE Y MEDIOS AUDIOVISUALES DEL MINISTERIO DEL PODER POPULAR PARA LA CULTURA

EDITOR

Xavier Sarabia

COMITÉ EDITORIAL

Xavier Sarabia

David Rodríguez

Edmundo Aray

Rodolfo Santana

Humberto Castillo

Marisol Sanz

CNAC

Fundación Villa del Cine

Amazonia

Fundación Cinemateca Nacional

Centro Nacional del Disco

Centro Nacional de Fotografía

Alba Ciudad

COORDINACIÓN DE REDACCIÓN

Gustavo Vásquez

ASISTENCIA EDITORIAL

Patricia Crespo

EQUIPO DE ICONOGRAFÍA

Patricia Crespo

Sabrina Pernía

DISEÑO GRÁFICO

Alejandro César Solórzano

CORRECCIÓN

César Russian

INFOGRAFÍAS

Hermes Herrera

IMPRESIÓN

Fundación Imprenta

de la Cultura.

ISSN

en trámite

DEPÓSITO LEGAL

en trámite

FUNDACIÓN CINEMATECA NACIONAL

Centro Simón Bolívar, Torre Norte, pisos

18 y 19. El Silencio. Telf. 482.50.03

CORREO ELECTRÓNICO

revsemueve@gmail.com

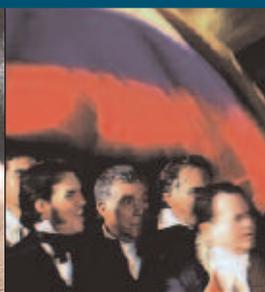
ILUSTRACIÓN DE PORTADA

Miranda regresa

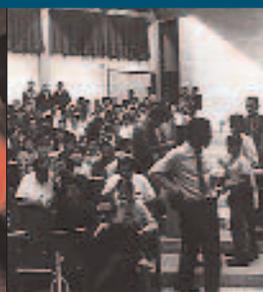
de Luis Alberto Lamata, 2007.



ENTREVISTA A FERNANDO SOLANAS



VENEZUELA, PRODUCCIÓN DE ÉPOCA Y CINE HISTÓRICO



1968: AÑO EMBLEMÁTICO



DOCUMENTALISMO EN TIEMPO DE TRANSFORMACIONES

EDITORIAL 02

LOS FESTIVALES El cine le hace la corte a Margarita Nuevos resultados y participación comunitaria > Victor Luckert Barela 03

EN HOMENAJE A LOS CREADORES Entrevista a Fernando "Pino" Solanas Cine liberación y activismo político 06

Cortés: una filmografía de la sobrevivencia Entrevista a Joaquín Cortés > Yoli Chacón 10

EN LA PROYECCIÓN Reseñas películas venezolanas 13, 29, 45

EN EL BICENTENARIO Venezuela, producción de época y cine histórico > Edgar Narváez 14

LO QUE VEMOS EN TELEVISIÓN Pantallazos y rebelión ¿La televisión nos hace o podemos hacerla? > José Roberto Duque 19

EN EL DISCO El disco y la soberanía > Pedro Colombet Naranjo 20



EN LA COMUNIDAD Cine comunitario, un nuevo concepto ¿Será posible un cine propiedad de todos? > Juan Manuel Hernández 46



1968: año emblemático Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida > Edmundo Aray 32

EN EL DOCUMENTAL Documentalismo en tiempo de transformaciones Cine que denuncia y reivindica > Liliane Blaser 48

¿Por qué se celebra el Día Nacional del Cine el 28 de enero? > Rodolfo Izaguirre 34

EN EL OFICIO Una vida en el cine Testimonio de José Gregorio González 55

EN LA CRÍTICA Antes que la técnica está el corazón Interés y pasión en el cine > Miguel Guédez 22

Arquitectura y cine: el Teatro Principal > Sabrina Pernía 36

EN LA RADIO Alba ciudad 96.3 FM Camina contra la esclavitud tecnológica > Luigino Bracci Roa 24

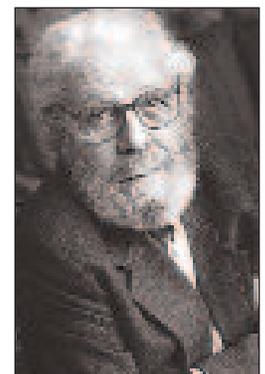
EN LA REFLEXIÓN Lo simbólico: un territorio de lucha política Existe un discurso que hay que visibilizar > Noel Padilla Fernández 38

EN LA CONSERVACIÓN ¿Dónde están las películas venezolanas? Archivo filmico venezolano, patrimonio conservado > Oscar Garbisu 26

Algunas notas sobre la representación Las representaciones que imaginamos crean nuevas realidades > Rodolfo Santana 41

EN EL RECUERDO El Teatro Junín de Caracas Un lugar de referencia > Francisco Ramírez 30

LOS AUTORES Hollywood Poema de Bertolt Brecht 44



LAS NOTICIAS 58

LOS AVANCES 62

EN EL HUMOR Caricatura > Armando Arce 64

Si algo caracteriza al cine y los medios audiovisuales es la presencia de la imagen dinámica, la imagen en movimiento. Alrededor del movimiento se han tenido variadas conjeturas, se atribuye a Galileo Galilei la sentencia “y sin embargo, se mueve” (*eppur si mouve*), cuando los inquisidores de la época lo obligaron a abjurar de sus ideas del movimiento terrestre. Cuántos de nosotros no disfrutamos del movimiento cuando escuchamos aquel estribillo que dice:

Mueve un pie, y el otro lo sigue.

Mueve un pie, y el otro lo sigue donde vaya

Movimiento y ciencia, movimiento y arte. El cine y el audiovisual son cultura en movimiento.

Se Mueve, revista del cine y los medios audiovisuales forma parte del Sistema Masivo de Revistas de Cultura, del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, y nace para que cada dos meses podamos conocer y disfrutar más de los elementos que impactan la vida en el siglo XXI. Es menester conocer y comprender; leer, analizar y criticar cada vez con más criterio y mejor a los medios, para resolver lo más efectivamente posible las contradicciones entre ellos y la sociedad y poder conquistar una verdadera forma del Buen Vivir.

La construcción del socialismo en el siglo XXI pasa por una real comprensión del papel de los medios, en esa lucha en *Se Mueve* iremos a contracorriente, en la vía del discurso contrahegemónico.

Iremos a contracorriente como dice otra frase de la pegajosa canción: *mueve un pie*. Iremos a contracorriente como Galileo contra los inquisidores.

Para ello, hemos convocado al cine, a la fotografía, a la radio, a la televisión, a la informática, al video, a las y los analistas, especialistas, creadores, técnicos. Cada dos meses, a partir de enero 30, un domingo de 2011 y de los años venideros, *Se Mueve* estará en sus manos, para que todas y todos nos acompañemos en este movimiento.

seMueve es una revista abierta a la dinámica de discusión con sus lectores/as y que espera servir para difundir los distintos comentarios, propuestas, críticas, observaciones y/o estudios sobre el cine y los medios audiovisuales, tanto en su papel de medios de comunicación, de difusores culturales como de productos artísticos.

COLABORAN EN LA PRESENTE EDICIÓN

Edmundo Aray: director y crítico de cine, poeta y escritor.

Armando Arce: artista y caricaturista egresado de la Escuela de Artes Visuales Cristóbal Rojas de Caracas.

Liliane Blaser: documentalista y docente, directora de la Fundación Cotrain.

Luigino Bracci Roa: integrante de la coordinación técnica de la emisora Alba Ciudad.

Pedro Colombet Naranjo: compositor e intérprete de la guitarra y la bandola, productor musical del Cendis.

Yoli Chacón: licenciada en Letras, documentalista, es autora del Cuaderno de Cineastas n° 11 dedicado a Joaquín Cortés.

José Roberto Duque: escritor, comunicador, fundador del semanario *Temas de Venezuela*.

Oscar Garbisu: cineasta, director del Archivo Fílmico de la Cinemateca Nacional.

Miguel Guédez: comunicador social y cineasta.

Juan Manuel Hernández: licenciado en comunicación social, investigador en medios alternativos y comunitarios.

Rodolfo Izaguirre: historiador, ensayista y crítico cinematográfico.

Victor Luckert Barela: sonidista y director de cine, director del Festival de Cine de Margarita.

Edgar Narváez: escritor y guionista de cine, miembro directivo de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos

Noel Padilla Fernández: profesor, investigador en las áreas de educamunicación y análisis del discurso.

Sabrina Pernía: licenciada en Artes, mención Cine, productora de televisión e investigadora.

Francisco Ramírez: profesional del Archivo de la Biblioteca Nacional en la preservación de materiales fílmicos.

Rodolfo Santana: dramaturgo y guionista de cine, es uno de los autores más reconocidos del teatro venezolano.

III Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño

EL CINE LE HACE LA CORTE A MARGARITA

> Víctor Luckert Barela

Se logró un Festival que fue a las comunidades, que definió posiciones respecto al futuro de nuestro cine y que se planteó nuevos retos



Hermanos de Marcel Rasquin, Mención de Honor, Ópera Prima, 2010

En la gran fiesta anual del cine cuyo epicentro es el estado Nueva Esparta, entre los meses de septiembre y octubre de 2010, en 18 días de actividades entre charlas, talleres, exposiciones, funciones de teatro infantil, conversatorios, y proyecciones, tuvo lugar el III Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño y el III Concurso de Cine y Video Comunitario, que organiza la Plataforma del Cine, Comunicación y Medios Audiovisuales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Esta tercera edición se extendió a la mayor parte del territorio nacional; aunque todavía no se ha alcanzado el objetivo de llegar a toda la geografía venezolana. Sin embargo, resulta cierto, que de acuerdo con los resultados obtenidos, se logró un Festival que fue a las comunidades. Se alcanzó la cifra de 2.149 funciones repartidas en 164 salas a nivel nacional y 12 proyecciones al aire libre, agrupando a cerca de 29.000 espectadores.

El crecimiento del Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita ha sido sostenido desde su primera edición, no sólo en cuanto a participación del público que asiste a las proyecciones y eventos en el marco del Festival, sino en cuanto

al carácter de evento de encuentro de los cineastas de Venezuela, Latinoamérica y el Caribe.

El Festival, más que un evento de competencia de las obras de cada año, y el reflejo de los logros alcanzados por la Plataforma del Cine, Comunicación y Medios Audiovisuales, comienza a convertirse en el espacio de encuentro, diálogo y reflexión de los creadores de nuestras cinematografías, en donde comienzan a definirse posiciones respecto al futuro de nuestro cine, el alcance de éste, y se plantean nuevos retos, con el fin de retomar la vigencia de los planteamientos del cine urgente que hoy se hacen tan necesarios cuando se producen los cambios sociales que tienen lugar en nuestros países.

La presencia en esta última edición de personalidades de nuestras cinematografías como Fernando "Pino" Solanas, Sergio Trabucco, Edmundo Aray, Miguel Littin, Tarik Souki, Humberto Ríos, autoridades como Alquimia Peña, Juan Carlos Lossada, Jorge Luis Serrano, además de las autoridades de la Plataforma, le imprimen al evento ese carácter de espacio combativo desde el cual se continúa la lucha por la verdadera independencia de nuestros pueblos.

Fina Torres en la filmación de *Habana Eva*. Galardón a Largometraje de Ficción Nacional, 2010

El premio otorgado por el público al mejor largometraje venezolano de ficción, tuvo en esta oportunidad carácter nacional con casi 6.000 votos contabilizados en las proyecciones correspondientes a esa categoría, esto señala los logros obtenidos en cuanto a la inclusión y participación.

Entre muestras de cine ecuatoriano, cine latinoamericano, talleres de realización de cine y video comunitario, teatro infantil, charlas especializadas, exposiciones, presentación de libros y proyecciones de películas en competencia, el estado Nueva Esparta y su población pasaron a ocupar un lugar de vanguardia en lo que se refiere al cine en nuestro país, con miras a convertirse en un punto de referencia para el continente.

COMUNIDADES PROTAGÓNICAS

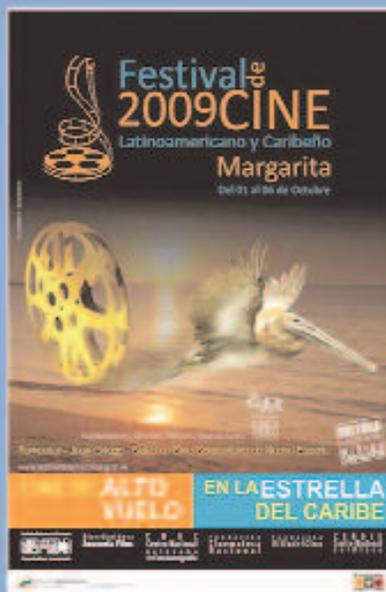
El premio otorgado por el público al mejor largometraje venezolano de ficción tuvo en esta oportunidad carácter nacional con casi 6.000 votos contabilizados en las proyecciones correspondientes a esa categoría, esto señala los logros obtenidos en cuanto a la inclusión y participación. El Concurso de Cine y Video Comunitario, además, albergó a más de 18.000 espectadores a nivel nacional, con lo cual se demuestra la difusión que se viene desarrollando desde la Plataforma, pero también la necesidad de las comunidades

de verse reflejadas a través de las distintas propuestas presentadas, cuyos protagonistas son las propias comunidades.

Sirve la experiencia del cine y video comunitario como muestra de que sí es posible generar contenidos locales, que sí existe un interés de las comunidades en participar de unos medios, que incluso hoy día y aún aquellos en manos del Estado les son limitados, y en ocasiones hasta negados.

El Festival, como resultado de su desarrollo obliga a presentar nuevas propuestas en cada edición, para crecer hasta alcanzar el objetivo de tener carácter nacional, y convertirlo en un gran evento cultural, donde las distintas disciplinas de las artes se conjuguen con el hecho turístico y podamos ofrecer a los participantes una alternativa frente a las devoradoras fauces del turismo consumista y transgresor de nuestras culturas. En octubre de 2011 estaremos de nuevo en la isla de Margarita, dando continuidad a este empeño de construir los sueños de un continente. ■

Cuadro de premios en el Festival de Margarita



1er Festival de Cine de Margarita 2008

Opera prima

El Antio de la Rampa de Nejatillo Beltrame

Premio del público:
Miranda Angres de Luis Alberto Lamela

Largometraje Ficción Nacional:
Pasajes de Lembranza de Mariana Rincón

Corto o Medio Metraje Nacional:
Cunero de Alexandra Horta
Mención de honor:
Libro de Gustavo Rincón
Todo lo que Sabe de Miguel Ferrer

Animación:
Una Voz: Al Centro de la Noche de Vivica Balz
Mención de honor:
Jocote Cumbre de Raúl Ariza

2do Festival de Cine de Margarita 2009

II Concurso de Video Comunitario

1er lugar:
Via Crucis Guayabal de Alcides Chaves (Edo. Portuguesa)

2o lugar:
Llano profundo: Chincheros de Carlos Guzmán (Edo. Guárico)

3er lugar:
Historia de nuestro llano de Cudocio Mujica (Edo. Guárico)

4o lugar:
Honores de la esperanza de la Escuela de Formación para Modos Comunitarios de Yaracuy (Edo. Yaracuy)

Premio del Público:
Liberador Morales: El testamento de Atropi Charalambis

Mejor Largometraje Ficción Nacional:
Mocuro de Hernán Zabés

Mejor documental:
Vividos, la película de Miguel Noya

3er Festival de Cine de Margarita 2010

III Concurso de Video Comunitario

1er lugar:
Una batalla menos en nuestra historia de Angéles Fernández (Edo. Mérida)

2o lugar:
Vivir en el campo sin caza de Nan González (Edo. Miranda)

3er lugar:
Pasión por una comunidad de Vicente Amadori Mejía (Edo. Guárico)

Opera Prima Latinoamericana y Caribeña (Ficción):
Ilusiones Opacas de Cristian Jimenez, Chile;
Mención de Honor:
Fierro, de Marcel Rusquin

Premio del público:
Cunero Horta de Luis Alberto Lamela

Largometraje Ficción Nacional:
Fletema Eva, de Tina Torres;
Mención de Honor:
Muerte en alto contraste de César Rolón

Corto o Medio Metraje Nacional:
Hombres de arena de Jacquim Curúza Potócu;
Mención de honor:
Fundación: la batalla de la dignidad de Angel Palacios

Corto o Medio Metraje de Ficción:
Majayut (señorial) de Elizabeth Pérez;
Mención de honor:
Mar Dividido, de Dorand Uzcátegui

Entrevista a Fernando “Pino” Solanas

> Fundación Cinemateca Nacional

25/05/2010



Los hijos de Fierro, 1975

¿Qué significó en su momento el Grupo Cine Liberación?

Desde *La hora de los hornos* andaba intentando hacer un fresco histórico sobre la Argentina y al mismo tiempo del presente, eran los años 60, en Argentina se había desarrollado un cine de vocación social con los filmes de Fernando Birri, la escuela documental de Santa Fe y se gestaba el nacimiento del gran cine brasilero, los documentales de Santiago Álvarez en Cuba. Era un momento de fuerte crecimiento de la ola tercermundista, popular o revolucionaria, algunos años después de la entrada de Fidel en La Habana. En el 66 viene el golpe de Estado del general Onganía, era imposible hacer una película con los métodos tradicionales.

FERNANDO “PINO” SOLANAS, Argentina 1936.

Junto a Octavio Getino es autor de una obra fundamental, *La hora de los hornos*. El impacto de este documental de cuatro horas de duración, filmado clandestinamente con una cámara de 16 mm, se debe a su tratamiento formal como cine de agitación social y a la denuncia contundente del neocolonialismo y sus formas económicas y culturales en Argentina y América Latina. En 1971, junto a Getino, Gerardo Vallejo y Edgardo Pallerio integra el Grupo Cine Liberación y publican el manifiesto *Hacia un tercer cine*. Perseguido por la dictadura argentina debe exiliarse regresando a su país en 1983; sus cuatro siguientes filmes son obras de ficción: *Tangos: El exilio de Gardel*, *Sur*, *El viaje* y *La nube*. A su actividad como cineasta comprometido Solanas ha agregado siempre el ejercicio de la política, tanto en la lucha por los derechos humanos como contra las políticas económicas neoliberales, la defensa de los recursos naturales o la democratización de los medios de comunicación. Ha sido constituyente, senador y candidato presidencial.

Mi decisión fue ir más allá del sistema cinematográfico y la institución, a esta idea se fueron uniendo Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Jorge Díaz, Rubén Salguero, Tito Mejeiras y Carlos Massalvarnet, entre otros. Se filmaba un día y pasábamos a hacer otra cosa, se fue haciendo así durante un período de tres años. Tenía un proyector de 16 milímetros donde veíamos todo el material de archivo y después se hacía un primer montaje en casa. Cuando uno hace su primera película no sabe muy bien lo que está haciendo, por supuesto lo interesante de la película fue el proceso, porque hubo que encontrar respuestas a los interrogantes y a las dudas, ¿por qué hacíamos esta película?, ¿dónde la íbamos a proyectar? Descubrimos que había un enorme público ávido de ver

...las películas se convertían en una suerte de motivador que incitaba a reflexionar sobre lo que estaba pasando, y así fue naciendo la idea del cine acto, un cine asumido como elemento provocador o estimulante para potencializar y valorar el momento vivo de la proyección.



Fernando "Pino" Solanas

un cine que no se exhibía en ninguna parte, interesado en ver reflejados los temas sociales.

Cuando pasábamos algunos documentales cubanos o brasileros era impresionante, venían muchísimas personas a las proyecciones en los barrios, y apenas se prendía la luz para cambiar el rollo la gente se ponía a conversar, las películas se convertían en una suerte de motivador que incitaba a reflexionar sobre lo que estaba pasando, y así fue naciendo la idea del cine acto, un cine asumido como elemento provocador o estimulante para potencializar y valorar el momento vivo de la proyección. Cuando terminamos la película pudimos teorizar sobre lo que habíamos hecho, demostrando que no era cierto que hubiera que esperar la revolución para hacer un cine de contenidos revolucionarios y contestatarios.

En cuanto al primer largometraje, *La hora de los hornos*, usted quiso marcar políticamente al espectador, quisiera saber, ¿cuál ha sido el cambio en cuanto a su estrategia para hacer las películas ahora?

Yo he hecho muchos tipos de cine, *La hora de los hornos* está ligada a un momento muy particular de la vida argentina, la dictadura, la muerte del Che, etc. Mi segunda película fue *Los hijos de Fierro*, que fue mi primer filme de ficción. Se trata de una paráfrasis inspirada en el *Martín Fierro* donde de nuevo contaba la historia de las resistencias populares de los últimos 10 o 20 años, era un poco la crónica de la resistencia que ya había tocado en *La hora de los hornos* pero en este caso a través de una ficción con grandes personajes. Es una película que une distintos niveles artísticos: el nivel documental, el realismo

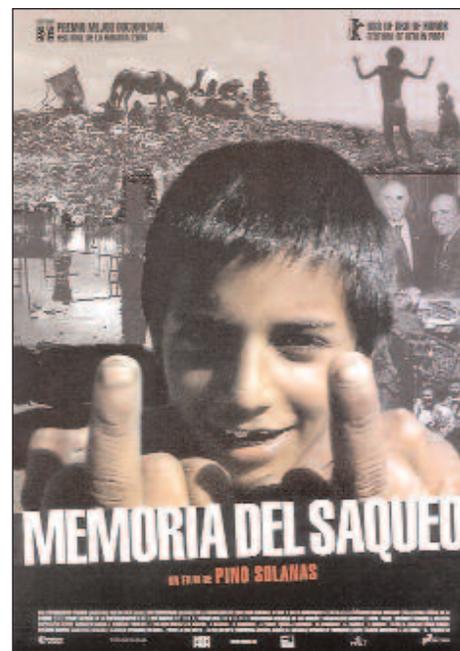
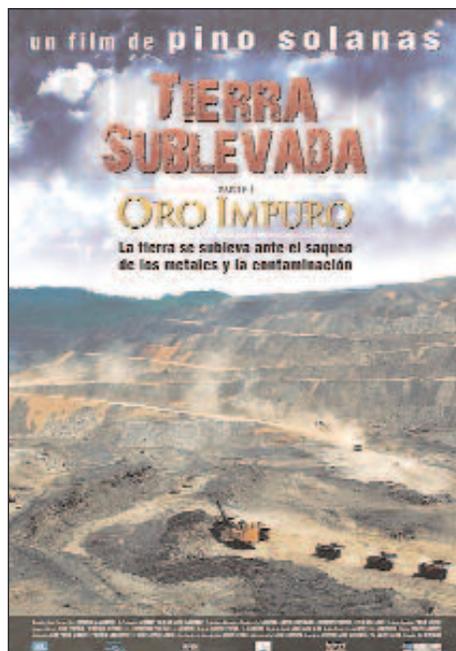
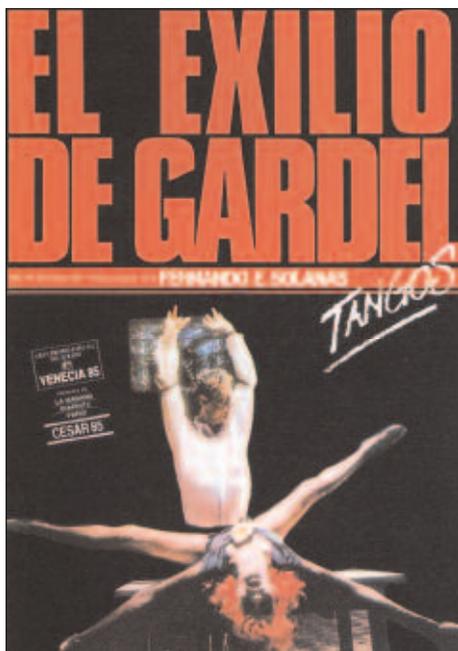
de tipo documentalista pero reconstruido ficcionalmente, una parte de la película que transcurre en una suerte de realismo poético, hasta el extremo de un cine muy mítico de tipo simbólico.

Empecé a rodar en el año 71 y me llevó tres años, eran los peores años de la confrontación política en Argentina, participaban actores y militantes de todas las corrientes políticas populares. *La hora de los hornos* se hizo durante la crecida de la ola y tuvo una repercusión monumental. Con *Los hijos de Fierro* fue lo contrario, se realizó durante el reflujo de la ola, no había terminado de filmar la película cuando los integrantes del Grupo Cine Liberación escapamos para lugares distintos, Getino se fue a Perú, Vallejo a Panamá, yo intenté venir a Venezuela pero no conseguí visa y seguí para España. *Los hijos de Fierro* es una película premonitoria, muchos de los participantes del filme fueron asesinados y dinamitados sus cuerpos. No la podía terminar porque estaba amenazado de muerte y tenía que ir de madrugada al laboratorio. Por otro lado, tenía un relato en prosa y no me gustaba pero ya estaba grabado y es muy difícil grabar una voz en *off*, cuando hicimos *La hora de los hornos* nos costó mucho encontrar el tono justo de la voz en *off*, y entonces me puse a escribir ese relato en verso, siguiendo la estructura del poema de José Hernández, en un lenguaje más depurado, y le agregué una percusión muy sobria que consistía en el ritmo básico de las manifestaciones en Argentina, lo cual me permitió unir toda la película.

Quizás es mucho más noble hacer una película de tono testimonial, lo que llamamos un documental. La ficción, la poesía y la literatura más que explicar el mundo, son una expresión misteriosa, no es concreta, y en esa ambigüedad radica su encanto, es como una pintura que resuena de manera distinta en cada uno, las lecturas que hacemos de un libro son viajes interiores que se enchufan con la historia y el imaginario de cada individuo.



Tierra sublevada, 2009



Luego de siete años de exilio y después de año y medio de haber regresado a la Argentina, en el 85 termino filmando *El exilio de Gardel*. Esa película forma un díptico con *Sur*, porque son mis dos mayores películas de ficción y ambas juegan con la temática del exilio.

Luego de siete años de exilio y después de año y medio de haber regresado a la Argentina, en el 85 terminó filmando *El exilio de Gardel*. Esa película forma un díptico con *Sur*, porque son mis dos mayores películas de ficción y ambas juegan con la temática del exilio. En *El exilio de Gardel* se trata del exilio exterior y en *Sur* del exilio interior, porque uno puede exiliarse en su propio país, cambiando de ciudad, o hasta en su propia familia, un preso político es una suerte de exiliado, los que se quedaron y vivieron el terror, la frialdad y el alejamiento de mucha gente, los que no podían ni hablar por temor a ser reprimidos, vivieron una soledad espantosa. *Sur* es una película sobre el regreso, y éste es un tema trágico porque el regreso nunca te da lo que esperas, uno vuelve con la ilusión de encontrar lo que dejaste, y lo que dejaste ya cambió, peor, el que vuelve también ha cambiado, entonces el retorno siempre es una operación conflictiva.

Yo hice mi primer viaje de regreso a la Argentina en 1982, todos los argentinos empezaron a volver para reorganizar sus vidas pero yo ya estaba viviendo ese tiempo interior, por eso *El exilio de Gardel* tiene una mirada llena de esperanza y tiene la terrible melancolía del exilio, aunque superada o exorcizada por el humor, si yo hubiera filmado la película dos años antes era para suicidarse, el exilio tiene un elemento que enloquece porque el exiliado sueña

con la vuelta pero el exilio no tiene fin, cuando empieza a tener una fecha comienza a acabarse el exilio y yo jugué con esa metáfora dentro del filme. *El exilio de Gardel* y *Sur* son películas de tono poético y metafórico pero al mismo tiempo grotesco, yo les puse tanguedias porque no tienen correlato con otros géneros, no son comedias musicales al estilo americano o francés, traté de acercarme lo más posible a un musical de tango, a un libro de cuentos y a la forma de la revista musical argentina que es un género donde se mezcla la variedad política con mujeres, con plumas y chistes procaces.

Después, en los años 90 del neoliberalismo hice otras dos películas, *El viaje* y *La nube* son películas que mezclan lo grotesco y lo patético, pues ésa era la percepción que yo tenía de la Argentina de ese momento, no sabía si vomitar o reír a carcajadas frente a lo que leía todos los días en el diario. *El viaje* es una película entre el realismo poético y lo grotesco, ésta es una combinación muy rioplatente, por ejemplo, Buenos Aires está inundada por las aguas cloacales y existe un oficio municipal que consiste en ir en un bote recogiendo la mierda que navega por la ciudad, la corrupción es tan grande que se han acostumbrado los habitantes de Buenos Aires a vivir con la mierda, en los barrios altos la mierda llega a la rodilla y en los barrios pobres hasta el cuello.

...en Argentina, 60 por ciento de la población en condiciones de pobreza, 30 por ciento de desocupados, la asambleas populares, me doy cuenta que era necesario testimoniar esos hechos y me tiro a la calle a filmar, entonces nace una obra compuesta por seis películas largas que son un ensayo sobre la Argentina de estos años.



La hora de los hornos, 1968

FILMOGRAFÍA

Seguir andando (1962).
Reflexión ciudadana (1963).
La hora de los hornos (1968).
La Revolución Justicialista (1971).
Actualización doctrinaria para la toma del poder (1971).
Los hijos de Fierro (1975).
La mirada de los otros (1980).
Tangos: El exilio de Gardel (1985).
Sur (1988).
El viaje (1992).
La nube (1998).
Memoria del saqueo (2004).
La dignidad de los nadie (2005).
Argentina latente (2007).
Próxima estación (2008).
Tierra sublevada. Parte 1: Oro impuro (2009).



El viaje, 1992

Saliendo de todo eso, cuando se produce el derrumbe en Argentina, 60 por ciento de la población en condiciones de pobreza, 30 por ciento de desocupados, las asambleas populares, me doy cuenta que era necesario testimoniar esos hechos y me tiro a la calle a filmar, entonces nace una obra compuesta por seis películas largas que son un ensayo sobre la Argentina de estos años. *La tierra sublevada: Oro impuro* es la quinta, y *La tierra sublevada: Oro negro* la sexta, éstas son películas sobre las explotaciones mineras y petroleras, seguramente tendría que hacer tres más, una sobre las culturas y los medios de comunicación, pero antes tendría que filmar una sobre el oro verde que es la riqueza agrícola de mi país, la concentración latifundista, el estado calamitoso en que viven las dos terceras partes de los agricultores, y el oro azul, sobre la gigantesca riqueza que ha venido perdiendo la Argentina que es todo el Atlántico Sur.

Hablando un poco de *Tierra sublevada*, ¿cómo fue la coproducción con Venezuela? ¿Cómo considera el trabajo cinematográfico en nuestro país?

Conozco poco el cine venezolano actual, pero vi *Miranda regresa*, una película con un gran esfuerzo de producción y unas secuencias estupendas. Después he visto el desarrollo de la infraestructura industrial y cinematográfica que se ha hecho en estos años con la Villa del Cine y es extraordinario. La experiencia de la coproducción fue excelente. Se trataba de un guión de una película de tres horas y media, pero daba para hacer dos y así surgieron *Oro impuro* y *Oro negro*. *Oro impuro* está cumpliendo un rol extraordinario de difusión de la conciencia ambientalista en la Argentina, incluso siete provincias prohibieron la minería a cielo abierto con sustancias contaminantes. *Oro negro* está filmada en un 80 por ciento, es una película con más historia que *Oro impuro*, ambas son películas que conjugan la información, la historia y la denuncia de la realidad con lo humano, que es el mejor testimonio de la existencia viva de un pueblo. ■

Cortés: una filmografía de la sobrevivencia

Entrevista a Joaquín Cortés

> Yoli Chacón



Fotografía: Felipe Falcón

Entre El domador y Hombres de arena mucha cinta y mucha agua, tanto dulce como feroz, ha fluido hasta dar consistencia a una trayectoria que encuentra en la fotografía y en el cine sus más sólidos cimientos

El director venezolano Joaquín Cortés, nacido en Barcelona, España, forjaría su carrera cinematográfica a partir de una obra sólida en la que despunta *El domador* (1978) como el más laureado de todos sus documentales, el cual fue realizado con recursos propios. La cinta fue filmada en 16 mm en Elorza y Capanaparo, en la región del Alto Apure.

Caballo salvaje (1983), considerado como una continuación de *El domador*, es su primer largometraje de ficción, éste fue seleccionado por el Festival de Cannes, donde representaría a Venezuela en la sección Una Cierta Mirada.

Su última pieza cinematográfica, *Hombres de arena* (2010), fue premiada en el III Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño, Margarita 2010.

El filme se inscribe dentro del género documental y se sitúa, una vez más, en una geografía que viene fascinando a su autor desde la infancia, en su Barcelona natal: el inefable torrente de los ríos venezolanos, en particular el río Apure.

Así pues, entre *El domador* y *Hombres de arena* mucha cinta y mucha agua, tanto dulce como feroz, ha fluido hasta dar consistencia a una trayectoria que encuentra en la fotografía y en el cine sus más sólidos cimientos. Cortés ha alternado ambos discursos, y se sitúa ante su objeto de representación bajo una perspectiva honda que da testimonio, por sobre todas las cosas, de la sobrevivencia. Es esta condición humana la que se ha posesionado como el sustrato que más se encuentra presente en todo el grueso de su filmografía. Como se advierte, se trata de un cine mayoritariamente documental con el que el autor se reinventa sin mayores mandatos que los que le puede ofrecer la experiencia reveladora del entorno.

Cortés fue el ganador del Premio Nacional de Fotografía 2008-2010.

En el documental siempre desconfío de lo que la gente dice, si observamos con atención a alguien hablando podemos llegar a descubrir en sus expresiones corporales una contradicción con lo hablado. En los momentos de silencio la gente es más ella misma, le resulta más difícil ocultarse tras las palabras.

¿Cómo se inició su carrera, cuáles fueron sus primeras experiencias?

Estudí teatro con Juana Sujo, el curso completo duró dos años. Hablando con Juana ya le había dicho sobre mi intención de no dedicarme a la actuación, y que quería dirigir cine; a ella le pareció muy bien. Sin embargo, el director y dramaturgo Carlos Gorostiza siempre me ponía sobre aviso acerca de las dificultades del medio cinematográfico, al que consideraba demasiado difícil para un joven que carecía absolutamente de recursos y además era demasiado independiente, no me plegaba a los convencionalismos de quienes quieren hacer carrera en la industria del cine.

¿Para usted, el documental es la verdadera manera de contar la realidad?

La realidad es algo subjetivo, en todo caso en el documental encuentro la manera de contar mi realidad.

¿Qué opina del cine de ficción?

En la ficción siempre habrá intérpretes, si improvisan, serán ellos los que lo hagan, no sus personajes, por lo tanto no se puede escapar a la ficción, en la ficción. El propósito de la ficción es el de imaginar una realidad.

¿Por qué persiste en el ahorro de los diálogos?

En el documental siempre desconfío de lo que la gente dice, si observamos con atención a alguien hablando podemos llegar a descubrir en sus expresiones corporales una contradicción con lo hablado. En los momentos de silencio la gente es más ella misma, le resulta más difícil ocultarse tras las palabras.

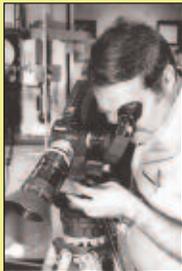
La mayoría de los diálogos, incluso en el cine de ficción, siempre me han parecido clichés. Sin embargo el diálogo en el cine de ficción, aun el más cotidiano, en las manos de un guionista-artista puede llegar a tener valores poéticos extraordinarios.



Caballo salvaje, 1983



El domador, 1978



FILMOGRAFÍA

DOCUMENTALES

Cine en primaria (1972).
Régulo (1972).
Esquizofrenia (1972).
Una gran ciudad (1973).
Apuntes para un film (1974).
Sorte (1977).
El domador (1978).
Minas de diamantes (1979).
Encuentro con el pueblo Wayuu (2008).
Hombres de arena (2010).

FICCIÓN

La lluvia como tema de conversación (1980).
Caballo salvaje (1983).
Las frustraciones del señor Fulano (1985).
Asesino nocturno (1986).
La montaña de cristal (1996).



Caballo salvaje, 1983

¿Cineasta, fotógrafo o contador de historias?

Cuando era niño, en Barcelona, solía ser un contador de historias, las llamábamos “aventuras”, que tenían la particularidad de que los niños que rodeaban al narrador participaban, con sus propios nombres, como personajes del cuento, el contador decidía a quién convertía en héroe o en villano, quién moría o quién vivía. Por una hora la realidad de aquellos niños estaba en las manos del narrador.

¿Por qué en sus documentales subsiste la idea de registrar la sobrevivencia, por ejemplo, lo de la matanza de la cochina en *Hombres de arena*?

Porque es quizás la situación más extrema, junto con el nacimiento, que los seres que habitamos esta tierra podemos confrontar. Pero sólo me interesa en el documental, en la ficción se convierte en pura teatralidad y allí me interesan otras situaciones, las de los conflictos de conciencia, por ejemplo.

¿Cuál de sus películas de ficción es la que más lecciones le ha dejado?

Caballo salvaje es un intento para el que yo no estaba preparado. Era ficción vista con los ojos de un documentalista. Una combinación poco afortunada, Sin embargo me dejó, gracias a sus fallas, muchas lecciones positivas.

¿Si tuvieras la oportunidad de rehacer *El domador* te embarcarías en esa tarea?

Para nada, es historia pasada, no me interesa modificar el pasado, quiero poner mis esfuerzos en nuevos proyectos, ampliar mi horizonte.

¿Dónde fue hecha *Hombres de arena* y cuánto tiempo estuvo allí trabajando?

Fue filmada en isla Elba, en el río Apure. Trabajamos en tres etapas para un total de unos 35 días, incluyendo días donde no se filmaba pero se establecían relaciones con la familia y el lugar.

¿De qué va su próximo documental?

Realmente no lo sé con precisión, si lo supiera no estaría interesado en hacerlo. Sólo sé que voy a contar la historia de un bongo que recorre el río Arauca hasta su desembocadura en el río Orinoco. No sé lo que va a suceder en el viaje, yo seré el primer sorprendido por los acontecimientos. Sólo sé con certeza, que como no le voy a imponer ideas preconcebidas a la realidad, ésta recompensará mi esfuerzo con generosidad. ■

RESEÑAS PELÍCULAS VENEZOLANAS



HABANA EVA

Jorge es un cubano, típico hijo de exiliados, cuya familia salió huyendo de La Habana y logra prosperar fuera de su país de origen. Así, creció en el seno de un hogar acomodado que reniega de su pasado en la ciudad de Caracas, y es su pasión por la fotografía lo que lo lleva al encuentro con su geografía natal y con el amor. Eva es una joven habanera con dos grandes ilusiones: desarrollar su creatividad a través del diseño de modas y casarse con Ángel, su novio de toda la vida. La Habana se convierte en el escenario de encuentros fortuitos y apasionadas relaciones que van hilando una historia donde el amor, en todas sus formas, se convierte en vehículo para forjar un nuevo entorno.

DIRECCIÓN: Fina Torres. **GUIÓN:** Fina Torres y Julio Carrillo. **PRODUCCIÓN:** Fundación Villa del Cine. **SONIDO:** Josué Saavedra. **DIRECCIÓN DE ARTE:** Sigrid Jelambi y Nieves Lamerte. **MÚSICA ORIGINAL:** Nascuy Linares. **MONTAJE:** Robin Katz. **FOTOGRAFÍA:** Héctor Ortega. **PRODUCCIÓN GENERAL:** Blanca Sanoja y

Lourdes García. **PRODUCCIÓN EJECUTIVA:** Fundación Villa del Cine, Alter Producciones. **ACTUACIONES:** Prakriti Maduro, Juan Carlos García, Carlos Enrique Almirante, Juliet Cruz Delgado, Deive Garcés, Diego Armando Salazar.

HERMANO

La historia relata la vida de dos hermanos que reciben la oportunidad de sus vidas cuando un cazatalentos los invita a realizar las pruebas en el famoso equipo de la capital: el Caracas Fútbol Club, pero la tragedia también llega y deberán decidir qué es lo más importante para ellos: la unión de la familia, el sabor de la venganza o el sueño de sus vidas.

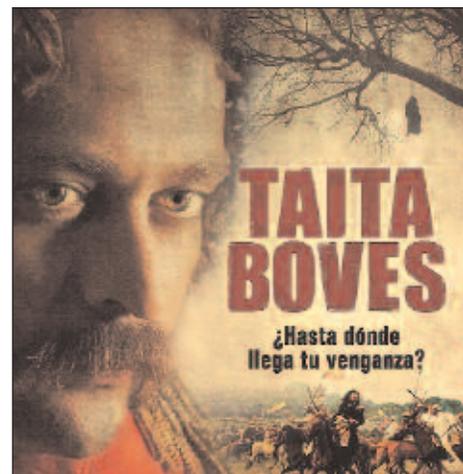
DIRECCIÓN: Marcel Rasquin. **GUIÓN:** Rohan Jones, Marcel Rasquin. **PRODUCCIÓN GENERAL:** Enrique Aular, Liz Mago. **FOTOGRAFÍA:** Enrique Aular. **SONIDO:** Franklin Rojas. **ACTUACIONES:** Eliú Armas, Fernando Moreno, Marcela Girón, Leany Leal, Gonzalo Cubero.

TAITA BOVES

El filme retrata la revuelta encabezada por el caudillo asturiano José Tomás Boves contra las clases dirigentes venezolanas y la causa independentista. Es una adaptación de la novela *Boves el Urogallo*, de Francisco Herrera Luque.

Boves, antiguo corsario, después de pelear un tiempo en el bando republicano, se pasa al bando realista. En compañía de esclavos, zambos y pardos, logra reunir en el llano un ejército de lanceros que sería conocido como la Legión Infernal. Movido por el odio hacia el criollo, lleva adelante una cruenta guerra que precipita la caída de la Segunda República.

DIRECCIÓN: Luis Alberto Lamata. **GUIÓN:** Luis Alberto Lamata. En coproducción con la Villa del Cine.



MÚSICA ORIGINAL: Francisco Cabrujas. **FOTOGRAFÍA:** Alejandro Wiedemann. **ACTUACIONES:** Juvel Vielma, Antonio Delli, Wilfredo Cisneros, Alberto Alífa, Daniela Alvarado, Luis Abreu, Gledys Ibarra, Dimas González, Daniel Rodríguez.

CHEILA, UNA CASA PA' MAÍTA

Cheila regresa de Canadá a pasar navidades en la hermosa casa que pudo regalarle a su madre con todo su esfuerzo. Trae consigo una gran noticia: por fin hará realidad su sueño de cambiar de sexo y ser "una mujer total". Poco falta para operarse, pero requiere del apoyo de su familia. Tras ver a la otrora hermosa "quinta" en completo deterioro y ocupada por un caótico tropel de hermanos, cuñadas y sobrinos, a Cheila se le revelarán duras verdades que la harán replantearse la relación consigo misma y con su familia, al descubrir la mayor pobreza de la que adolecen: el desamor, la intolerancia y la mezquindad.

DIRECCIÓN: Eduardo Barberena. **PRODUCCIÓN:** Fundación Villa del Cine. **ACTUACIONES:** Endry Cardeño, Violeta Alemán, José Manuel Suárez.



Venezuela, producción de época y cine histórico

> Edgar Narváez

En el III Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita, en una conferencia sobre la restauración, Oscar Garbisu proyectó uno de los pocos fotogramas sobrevivientes de una pieza casi perdida, una producción cinematográfica realizada en 1911 para el primer Centenario de la Declaración de la Independencia de Venezuela. Aquella obra que el gobierno venezolano encargara en el exterior, aunque ya se hacían películas en el país, evidencia el interés por proyectar nuestra historia a través del cine. Desde entonces han pasado cien años. Hoy, a las puertas del Bicentenario del 5 de julio, cuando el cine venezolano vive una etapa de renovación y fortalecimiento, en un proceso en el que hemos sumado títulos que tocan otras épocas y hechos y personajes históricos, es oportuno acercarnos a esta importante temática para el cine venezolano y para su público natural: el país.

Más allá de los hechos y consecuencias concretas de nuestro proceso y pese a la desmemoria que nos desvinculan, nuestra gesta independentista convertida en épica y heroica mitología ha sido eslabón funda-

mental en la conformación de nuestra nacionalidad, dándole sentido a una Venezuela diversa, que desde 1810 con el desconocimiento de las autoridades españolas, a 1903 con la toma de Ciudad Bolívar y la derrota del caudillaje histórico, se debate durante un siglo entre guerras y querellas, para la cual nuestra historia, por sobre lecturas parciales y manipulaciones, fue, y sigue siendo cohesionador que nos encuentra y une. Para acercarnos seguiremos el rastro de los títulos, fundamentalmente largometrajes, que con mayores o menores aciertos han dibujado el perfil de nuestro pasado, y que representan un respetable esfuerzo de producción.

En 1928, Amábilis Cordero realiza *Los milagros de la Divina Pastora*, que recrea los sucesos que a través de tres siglos dan lugar a esta devoción popular. En los años 30, en esporádica producción, nuestro cine va construyendo su camino entre dramas y comedias, sin que el paisaje histórico aparezca. En 1941 se registra una coproducción mexicano-venezolana rodada en México, *Simón Bolívar, Libertador de América*, de Miguel Contreras



Francisco de Miranda de Diego Rísquez, 2006

Desde los años 70 aparece con trazos vigorosos nuestra historia. Los temas contemporáneos son predominantes pero no son pocas las películas venezolanas que buscan acercarse al pasado y presente del país, ya sea recreando hechos y personajes o a través de relatos ambientados en una determinada época.

Torres, pionero del cine mexicano, con asesoría del historiador Vicente Lecuna. Los 40 son de mayor producción nacional, que continúa en los 50. De 1954 es *Luz en el páramo*, producción de Bolívar Films dirigida por Víctor Urruchúa, la historia de un prófugo político en la época de Gómez. En 1967, en homenaje a Caracas en sus 400 años, se realiza *Imagen de Caracas*, una importante producción cinematográfica que hizo escuela, dirigida por Jacobo Borges, quien escribe el guión con Mario Robles, Josefina Jordán y Adriano González León, una visión de nuestro pasado histórico que se contrapone y dialoga con el presente. De 1968 es la coproducción colombo-venezolana *Aquileo Venganza* de Ciro Durán, la violencia en Colombia a inicios del siglo XX, fotografía de Abigaíl Rojas y sonido de Leopoldo Orzali. En 1969 una coproducción italiana-española-venezolana, *La epopeya de Bolívar*, de Alessandro Blasetti, reúne un reparto y equipo internacional con artistas y técnicos nacionales, y asesores militares e historiadores.

A partir de los años 70 se suma una importante producción nacional que recibe el impulso de los créditos cinematográficos, en principio de la Oficina de Cine del Ministerio de Turismo, luego de Fomento, de Corpindustria, posteriormente de Foncine,

institución que precede y da paso al CNAC, y más recientemente la creación de la Villa del Cine, importante centro de producción que brinda apoyo al sector en general, y que ha realizado un gran esfuerzo en la producción de cine histórico.

Desde los años 70 aparece con trazos vigorosos nuestra historia. Los temas contemporáneos son predominantes pero no son pocas las películas venezolanas que buscan acercarse al pasado y presente del país, ya sea recreando hechos y personajes o a través de relatos ambientados en una determinada época. Abundan dramas personales y familiares enmarcados en un contexto histórico, llamados “producciones de época”, junto a películas que se acercan a un tiempo específico y a hechos y personajes verdaderos, que son las que se clasifican en el llamado género de cine histórico. A pesar de las diferencias existentes entre ambas es conveniente trasponer las fronteras del género e ir más allá del jinete, el caballo y la espada con que muchos identifican lo histórico, para dar una visión de conjunto, un panorama lo más amplio de cómo asoma nuestra historia en el cine y del esfuerzo que a lo largo de los últimos 40 años hemos realizado como cinematografía.



Taita Boves de Luis Alberto Lamata, 2009

La atención de nuestros cineastas se ha concentrado en tres períodos: la más abundante producción a comienzos del siglo XX, durante el gomecismo; siguen la que se desarrolla en los años 50, en la dictadura perezjimenista; luego la de inicios del siglo XIX, que se inscribe en la épica independentista. También se tocan otras etapas, como la Conquista, la Federación y la insurrección armada de los años 60.

Aunque no es muy numerosa la producción que aborda el proceso de Conquista, que desde el siglo XVI se proyecta de forma brutal sobre lo que hoy conocemos como América, encontramos un conjunto de obras que indagan en este período. En *Orinoko Nuevo Mundo* (1986), *América terra incógnita* (1989), y *Karibe kon tempo* (1995) Diego Rísquez se acerca a través de símbolos y personajes históricos a los mitos y leyendas del llamado Nuevo Mundo; mientras en *Jericó* (1991) Luis Alberto Lamata, inspirado en una crónica de José Oviedo y Baños, nos muestra el encuentro entre conquistadores y conquistados, a través de un sacerdote atrapado entre ambos mundos.

Al acercarnos a las películas que abordan el período de la independencia, encontramos a Rísquez y Lamata, recurrentes en el tema histórico. *Bolívar sinfonía tropical* (1979) de Diego Rísquez es una aproximación experimental e iconográfica a Bolívar el héroe y a la mitología independentista, en tanto *Manuela Sáenz* (2000) y *Francisco de Miranda* (2006), ambas de Rísquez con guión de Leonardo Padrón, recrean la vida de estos personajes históricos. Por su parte, Luis Alberto Lamata abarca el período que va desde la etapa previa a la independencia y el propio momento de la creación de la república, con un guión de Henry Herrera, en *Miranda regresa* (2007), hasta los tiempos de la Guerra a Muerte, a través de la más sanguinaria figura de la reacción realista que arrastró tras de sí un ejército de excluidos, *Taita Boves* (2009), versión de la novela

Boves el Urogallo de Francisco Herrera Luque. También en esa época se desarrolla *Aire libre* de Luis Armando Roche (1997), inspirada en el viaje de Alexander Von Humbolt y Aimé Bonpland por una Venezuela exhuberante y feraz, y de una sociedad a las puertas de su transformación.

Enmarcadas en la Guerra Federal de mediados del siglo XIX, encontramos las películas *Trampa inocente* (1977) de Oziel Rodríguez, quien escribe el guión junto con Armando Valero y Eduardo Barberena, sobre un par de coroneles conservadores que finalizada la guerra marchan en busca de un tesoro enterrado; *Desnudo con naranjas* (1997) de Luis Alberto Lamata, con un guión del mismo y de César Miguel Rondón inspirado en *El diablo en la botella* de Robert Louis Stevenson, se acerca a lo humano inmerso en lo social, un amor en lucha contra los prejuicios en medio de la guerra; y *Zamora, tierra y hombres libres* (2009) de Román Chalbaud con guión de Luis Britto García, historia la vida del gran líder popular del federalismo. A finales del siglo XIX se desarrolla *1880, el extraordinario viaje de la Santa Isabel* (2005) de Alfredo Anzola, guión de su director y Gustavo Michelena, inspirado en Julio Verne, que en un ejercicio de fantasía viaja con sus personajes por el gran Orinoco.

Entre las películas ambientadas a inicios del siglo XX venezolano abundan adaptaciones literarias. *Fiebre* de Juan Santana (1976), con guión de Salvador Garmendia basado en la obra de Miguel Otero Silva, retrata la generación del 28 que enfrentó el régimen de Juan Vicente Gómez. *El Cabito* (1978) de Daniel Oropeza, una amarga mirada a los días de poder de Cipriano Castro, en una adaptación de la obra de Pío Gil; *Puros hombres* (1978) de César Cortez, versión de la novela de Antonio Arráiz sobre el horror en las cárceles del gomecismo; en la misma época se desarrolla *Reinaldo Solar* (1986), novela de Rómulo Gallegos, llevada al cine por Rodolfo Restifo; así como *Compañero de viaje* (1979) de Clemente de la Cerda, guión de Rodolfo Santana basado en la obra de Orlando Araujo; *Diles que no me maten* (1985) de Freddy Siso, sobre el cuento del mexicano Juan Rulfo en los andes venezolanos, con trazos de una Latinoamérica semifeudal; *Oriana* (1985) de Fina Torres, un filme intimista sobre un cuento de la colombiana Marvel Moreno; *Ifigenia* (1987) de Iván Feo, versión de la novela de Teresa de la Parra, los prejuicios y la opresiva atmósfera de la sociedad de la época a través de las vivencias de una joven mujer; *Candelas en la niebla* (1988) de Alberto Arvelo, inspirada en la obra de



Zamora, tierra y hombres libres de Román Chalbaud, 2009

Ramón Vicente Casanova sobre la figura del luchador antigomecista Juan Pablo Peñaloza; el tema racial aparece en *El mestizo* (1990) de Mario Handler, sobre un cuento de Guillermo Meneses; *La pluma del arcángel* (2002) de Luis Manzo, con guión de Juan Carlos Gené y César Sierra basado en un cuento de Arturo Usler Pietri; *Sangrador* (2003) de Leonardo Henríquez, una versión del Macbeth de Shakespeare ambientada en los páramos andinos; *Florentino y el Diablo* (2004) de Michael New, versión libre de la obra del poeta Alberto Arvelo Torrealba.

Otras producciones se acercan a la época con material propio: *La casa de agua* (1984), sobre la vida y obra del poeta Cruz Salmerón Acosta y *En territorio extranjero* (1994), que muestra los inicios de la explotación petrolera en el país y su impacto sobre las culturas indígenas, ambas películas con guión y dirección de Jacobo Penzo; *Ana, pasión de dos mundos* (1987) de Santiago San Miguel, cuya trama tiene como eje un prostíbulo enclavado en los llanos; asimismo *Rosa de Francia* (1995) de César Bolívar, el tránsito de una joven desde el desarraigo al prostíbulo, empujada por la violencia; *Río Negro* (1992) de Atahualpa Lichy, retrata a los caudillos rurales a través de un personaje real, Tomás Funes, el terror del Amazonas; también de Alberto Arvelo es *Una casa con vista al mar* (2001), el mundo rural andino de la época a través de la relación entre padre e hijo.

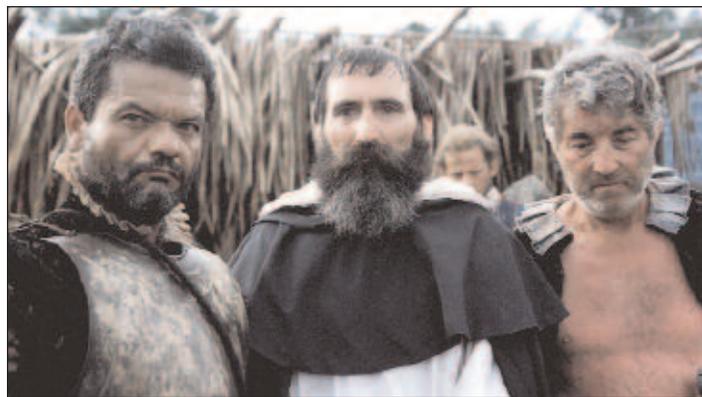
Sobre los años 50 encontramos otras adaptaciones cinematográficas. *Se llamaba SN* (1977) de Luis Correa, basada en la novela testimonial de José Vicente Abreu sobre la represión de la Seguridad Nacional y sus campos de prisioneros; y *Una*

noche oriental (1986), la obra teatral de José Ignacio Cabrujas, con guión de su director Miguel Curiel, de Frank Baiz, y del mismo Cabrujas, una conspiración entre boleros y noches de cabaret, con un guiño a la naciente televisión. También en los 50 se desarrolla *Los días duros* (1970) del escritor y director Julio César Mármol; *Los años del miedo* (1987) de Miguelángel Landa, la vida de Alberto Carnevalli, líder de la resistencia contra la dictadura militar; *Entre golpes y boleros* (1988) de John Dickinson, la historia de una bolerista en los años 50; *Terra Nova* de Calogero Salvo (1991), la experiencia de la inmigración en la Venezuela rural de la época; *Señora Bolero* de Marilda Vera, con guión de su directora junto a Milagros Rodríguez y David Suárez; *Una vida y dos mandados* (1997), producción de Alexis Montilla dirigida por Alberto Arvelo, que remonta el tiempo a través de los recuerdos y afectos familiares.

A comienzos de los 60 se desarrolla *Aventurera* (1988) de Pablo de La Barra, con guión de su director y de José Ignacio Cabrujas, una trama en tono de comedia que nos pasea por los inicios de la televisión y la lucha libre, para insertarse en una conspiración, el atentado con explosivos contra el presidente Rómulo Betancourt en 1960. *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1976) de Mauricio Walerstein con guión de su director, de José Ignacio Cabrujas y Luis Correa, inspirado en el libro *FALN Brigada Uno*, que en el contexto de la lucha armada de los 60 relata el secuestro político del coronel norteamericano Michael Smolen, cuyo autor, tanto del libro como de la acción, fue el mismo Correa; *Postales de Leningrado* (2007) de Mariana Rondón, la guerrilla de los 60 vista a través de los ojos de sus hijos.



Taita Boves de Luis Alberto Lamata, 2009



Jericó de Luis Alberto Lamata, 1991

...es momento para plantearnos un cine que se aproxime a lo que ha sido nuestra historia, que la desmitifique, que la proyecte con diversas miradas, que podamos reconocernos en ella, que la vincule dramática y emocionalmente con el público y que (...) sea una experiencia que transmita vida, en fin, ¡que sea cine!

Encontramos películas que dan una mirada a un pasado que desemboca en el presente de personajes, y en buena medida del país. Es el caso de *Compañero Augusto* (1976) de Enver Cordero, el conflicto de un ex guerrillero de los años 60, entre su exitoso presente y su pasado revolucionario; *Alias el Rey del Joropo* (1978) dirigida por Carlos Rebolledo y Thaelman Urguelles, quienes junto con Alejandro García escriben el guión, basado en el libro de Alfredo Alvarado y Edmundo Aray; *La Hora Texaco* (1985) de Eduardo Barberena, la obra teatral de Ibsen Martínez hecha para el cine, en parte ambientada en los 60 en un campo petrolero. También son retrospectivas, pero con una construcción de planos temporales que se yuxtaponen, *País portátil* (1979) de Antonio Llerandi e Iván Feo, sobre la novela de Adriano González León, una saga familiar que de los levantamientos de los caudillos en la segunda mitad del siglo XIX se proyecta a la insurrección armada de los 60 y 70; *La boda* (1982), de Thaelman Urguelles, quien escribe el guión con Edilio Peña, dos familias, dos clases sociales, dos generaciones, en el tránsito de la dictadura a una democracia acomodaticia y hueca; y *Cubagua* (1987) de Michael New, basada en la novela de Enrique Bernardo Núñez, que devela el colonialismo del pasado en su metamorfosis en el presente.

Como largometrajes documentales, *Gómez y su época* (1975) de Manuel de Pedro retrata el largo período de la hegemonía gomecista; *El misterio de los ojos escarlata* (1993) en la que Alfredo Anzola trabaja con materiales que filmara su padre, Edgar Anzola, pionero del cine venezolano; también Alfredo Sánchez rinde homenaje a su padre, el primer gran ídolo venezolano, en *Alfredo Sadel, aquel cantor* (2001); *Swing con son* (2008) de Rafael Marziano sobre el popular músico Billo Frómata. Se destaca el sostenido trabajo documental desarrollado por Cine

Archivo sobre la primera mitad del siglo XX, así como la voluminosa producción de cortos documentales y de ficción que abordan temas históricos, muchos de gran calidad y que son verdaderos aportes.

Actualmente se finalizan películas como *Días de poder* de Román Chalbaud, un guión de José Ignacio Cabrujas y Román Chalbaud sobre el deterioro de un liderazgo político que va de la lucha de resistencia en los 50 al usufructo del poder en los 60. *Memorias de un soldado* de Caupolicán Ovalles sobre las memorias de un teniente de caballería que de las tropas realistas pasa al ejército patriota en una etapa crucial de la Guerra de Independencia.

Del drama a la comedia, de la pequeña historia personal a la crónica con sus asomos de fantasía, de lo profundamente humano a lo épico, son numerosas las películas que narrativamente han cruzado el umbral del tiempo. Ellas representan caminos diversos que nos conducen a nuestra propia historia. Si bien sólo hemos mencionado títulos, directores, algunos guionistas y colaboradores, debemos resaltar que estas obras representan un gran esfuerzo colectivo. Nuestras películas suman el talento y empeño de numerosos profesionales, técnicos y artistas, que hacen posible un cine que se ha sostenido con valor por sobre las dificultades. Somos parte de un todo que es el cine venezolano.

En esta época Bicentenario, enmarcada en el proceso que vive el país y en Latinoamérica se realiza un importante esfuerzo de producción; es momento para plantearnos un cine que se aproxime a lo que ha sido nuestra historia, que la desmitifique, que la proyecte con diversas miradas, que podamos reconocernos en ella, que la vincule dramática y emocionalmente con el público y que, más allá del discurso, del gesto acartonado y de la intención evidente, sea una experiencia que transmita vida, en fin, ¡que sea cine! ■

¿La televisión nos hace o podemos hacerla?

Pantallazos y rebelión

> José Roberto Duque



Cuando el pueblo le pierde el respeto a lo que por tradición e imposición lo sometió, llega el momento formidable en que es posible torcer el rumbo de la historia, o más bien acelerarlo.

En la Venezuela que nos tocó vivir hemos asistido a un tiempo en el cual la televisión consiguió, mediante cierto influjo poco entendible (quizá mágico), mantener a la gente sin recursos ni poder, atada a una peculiar tiranía. Nuestra gente llana se acostumbró a adorar a esas deidades que “aparecían” en la pantalla, y cuando las veía en la calle, en persona, la reacción era de adoración desmedida, el momento de la euforia y los autógrafos. Esos “aparecidos” fueron los héroes y villanos del siglo XX.

En un instante de este siglo XXI se produjo la grave epifanía que había de bajar a esos ídolos de su artificial pedestal. Fue cuando la gente tuvo que escoger entre seguir atada a la fantasía telenovelería marca RCTV o protagonizar una trama más interesante, de piel y cemento, de caminos y realidades: seguir adorando héroes o ser héroe colectivo. Y creo que la gente decidió lo segundo.

Los tiempos de rebelión se reconocen, entre otras cosas, porque los criterios canónicos de autoridad y jerarquía quedan reducidos a materia nula. Cuando el pueblo le pierde el respeto a lo que por tradición e imposición lo sometió, llega el momento formidable en que es posible torcer el rumbo de la historia, o más bien acelerarlo.

Ya nuestra gente no aborda a los “artistas” de TV en la calle para besarlos sino para interpelarlos: tiempo de rebelión, tiempo de no adorar ídolos de barro. El eslogan de Catia TV resume el espíritu de los tiempos que corren: “No vea televisión: hágala”.

Pese al nítido dato histórico, todavía persiste la adoración de figurones. El eslogan de Catia TV es todavía una carta de intención. Traducción: la lucha sigue, y debemos ganarla. ■

El disco es un bien cultural que ha sido monopolizado para imponer dominaciones y expresiones culturales que violentan las autonomías y las creaciones de los pueblos

El disco y la soberanía

> Pedro Colombet Naranjo



El tamunangue, el calipso, el sangueo, el joropo, el chimbangle y tantas otras manifestaciones musicales definen el rostro de la patria. Fotografía: Gustavo Marcano

Hablando ante distintos públicos sobre la función de la música en nuestras sociedades contemporáneas he comenzado con una experiencia tan lúdica como reveladora, colocar música para que la gente la reconozca, intercalando temas que no pertenecen a nuestro patrimonio inmaterial con otros que conforman el extenso abanico de manifestaciones que nos definen como país. De esta manera temas como *Thriller* popularizado por Michael Jackson, *El africano* ejecutado por la orquesta de Wilfrido Vargas, *El ratón* interpretado por Cheo Feliciano e *Hijo de la luna* entre otros, compartieron audición con *El celoso* cantado por Ismael Querales y Francisco Pacheco, una malagueña vocalizada por Cecilia Todd y *El avispero* grabado por la Orquesta Típica de Margarita, entre otros.

El público de la actividad, por lo general, reconoció los temas radiados y televisados por la maquinaria del entretenimiento de los medios de comunicación privados, apenas a los primeros 10 segundos, en ocasiones sin esperar a que sonara la voz del o la cantante. En su mayoría, casi nadie reconoció la música ni los intérpretes de nuestras manifestaciones culturales. Este ejercicio sorprendió a los mismos participantes en el profundo desconocimiento de nuestra música, enfrentada a la inmediata reacción frente a los sonidos con que se nos ha bombardeado durante años.

En este caso no se trata de promover algún tipo de xenofobia musical o cultural, ya que los temas foráneos escogidos son de alta calidad en sus respectivos géneros, aquí de lo que se trata es de abrir los

...se trata de abrir los ojos ante un fenómeno muy bien pensado por los grandes poderes económicos; esto es la desaparición sistemática de la memoria histórica y cultural de los pueblos para el afianzamiento de un neocoloniaje que nos mantenga adormecidos y esclavizados.

ojos ante un fenómeno muy bien pensado por los grandes poderes económicos; esto es la desaparición sistemática de la memoria histórica y cultural de los pueblos para el afianzamiento de un neocoloniaje que nos mantenga adormecidos y esclavizados.

Aquí encontramos entonces la importancia de desarrollar una política cultural en la que el disco, su contenido, su estética, tanto musical como gráfica y sobre todo su difusión y masificación, se conviertan en una de las tantas armas ideológicas que la revolución debe empuñar sin complejos de ningún tipo, para que el tamunangue, el calipso, el sangreo, el joropo, el chimbangle y tantas otras manifestaciones musicales que definen el rostro de la patria, retomen el espacio que se le ha arrebatado en la conciencia colectiva de un pueblo que es libertador por naturaleza espiritual.

El disco entonces, y el apoyo a los cultores, cultoras, creadores, creadoras y artistas de la disciplina musical, en materia discográfica, debe transformarse en una espada de la gestión, para que nuestras escuelas estén repletas de manifestaciones

culturales que nuestros niños canten y bailen y que nuestras radios y televisoras, honrando la Ley de Responsabilidad Social, difundan la obra musical de nuestros artistas para que se baile tanta salsa como joropo en los cumpleaños de los hogares venezolanos.

Conocernos como pueblo es amarnos como tal, y amarnos como patria es defendernos de cualquier amenaza imperial, sea militar, económica o cultural. Que las voces de Vidal Colmenares, Lilia Vera, Amaranta Pérez, José Alejandro Delgado, Gustavo Pérez, Luciene Sanabria, Hernán Marín, María Rodríguez, Margarito Aristiguieta, la bandola de Ismael Querales, el cuatro de Luis Pino, la bandola de Beto Valderrama Patiño, la flauta de José Antonio Naranjo, el arpa de Eduardo Betancourt y Yustadi Laza, y muchísimos más que se quedan en el tintero, suenen fuerte, Muy fuerte en el alma de la patria y queden sembrados en los corazones de este glorioso pueblo, es por eso que afirmo con certeza que el éxito de la gestión discográfica del Estado es un tema de soberanía nacional. ■

Según un sondeo realizado por la firma Public Opinion Strategies Survey en el año 2007, el 51 por ciento de los encuestados manifestó que su entretenimiento más importante era escuchar música. En dicho estudio ver televisión obtuvo 27 por ciento e ir al cine obtuvo 10 por ciento.



El éxito de la gestión discográfica del Estado es un tema de soberanía nacional. Fotografía: Gustavo Marcano



Antes
que la
técnica
está
el corazón

Pareciera que entre el cine que se quiere hacer y el cineasta que lo quiere hacer, estuviera de por medio una pared de intereses

> Miguel Guédez

Pero, ¿cuántas películas no se han hecho inspiradas por intereses banales, enalteciendo de una manera muy poco artística y hasta desvergonzada lo popular, la esencia de nuestro país? (...) ¿Dónde están los cineastas de hoy, viviendo, oyendo, caminando al ritmo del pueblo, o están soñando al pueblo desde (...) oficinas ubicadas en zonas vigiladas de las urbes?



País portátil de Antonio Llerandi e Iván Feo, 1979
Página anterior: *Compañero de viaje* de Clemente de la Cerda, 1979

Los primeros que se interesaron por el cine provenían del ilusionismo y el teatro, la magia y el encanto por la vida, luego los rusos escribirían la teoría básica llevándola a la práctica con obras coloridas, en medio de un efervescente clima político; y ni qué decir de la exploración surrealista y del neorrealismo de posguerra. Sin embargo, ¿cuánta de esa humanidad exaltándose por la humanidad existe en el cine, en estos tiempos de electroshock y medios masivos, en estos tiempos de caducidad humana?

Es cierto que mucho cine se ha hecho desde el invento del cinematógrafo, pero también es cierto que no a todos nos interesa todo lo que se ha hecho. Una gran industria surgió, sobre todo en los Estados Unidos, a principios del siglo XX, hundiendo en el sótano la pasión creadora y la libertad del arte, a su vez que enalteciendo una y otra vez lo que los productores querían: imaginación encausada, guiones sensibleros, discriminadores y con fines financieros, políticos y bélicos. Esto no podía ser de otra manera, si detrás estaban los banqueros, las mafias.

Eso lo conocemos todos o casi todos. Pero, si lo sabemos, me pregunto, ¿por qué hacemos un cine tan falso, con tantas imposturas, tan distante de lo que realmente somos como pueblo, como venezolanos? ¿Dónde está la frescura del venezolano, dónde está la magia del sincretismo religioso, del sincretismo de las razas y del sincretismo del pensamiento que somos? ¿Por qué nos cuesta tanto permitirnos reír como reímos, llorar como lloramos y hasta matar como matamos?

Parece que el peso de la cultura impuesta, más el de la incultura, también impuesta, es demasiado como para que los cineastas se permitan inspirar a todo pulmón la realidad que los rodea. Pareciera que entre el cine que se quiere hacer y el cineasta que lo quiere hacer, estuviera de por medio una pared de intereses, de petróleo, de miedo absurdo, que bloqueara el acercamiento sensible a la realidad.

Diera la impresión que el cineasta de hoy pasara más tiempo escogiendo los equipos técnicos con los que va a trabajar que realizando la paciente labor de vivir el mundo que le interesa, de investigarlo, con el fin de despojarse poco a poco de todo lo que le impide ver más claro el tema que lo motiva. Y, mucho antes de pensar en el tema de una obra cinematográfica, hay que decir que el cineasta es un ciudadano más que vive cada instante como cualquier otro, y que su obra será la síntesis de lo que sus ojos miren y dejen de mirar día a día, de su relación con el mundo. Un cineasta sin calles y personajes en su alma será como un perro mudo ante las aves rapaces que vienen por él.

En la ficción, *País portátil*, *Compañero de viaje*, *Jericó*, y en los documentales, *La ciudad que nos ve* y *El domador*, sólo por mencionar los trabajos que recuerdo por ahora, fueron acercamientos sinceros a un pueblo, a una manera de vivirlo y de sentirlo. Pero no fueron sinceros porque lo que mostraran fuera exactamente lo que era la realidad, fueron sinceros porque los realizadores de estos trabajos hablaron desde sus entrañas a través de la cámara.

Pero, ¿cuántas películas no se han hecho inspiradas por intereses banales, enalteciendo de una manera muy poco artística y hasta desvergonzada lo popular, la esencia de nuestro país? ¿Cuántos cineastas de pasarela se internan hoy día en el corazón del pueblo? ¿Dónde están los cineastas de hoy, viviendo, oyendo, caminando al ritmo del pueblo, o están soñando al pueblo desde apartamentos en Miami u oficinas ubicadas en zonas vigiladas de las urbes?

¿Qué hizo grande a Tarkovski, Fellini, Godard, Kubrick o Kurosawa, acaso no fue la exploración del alma de la cultura que les tocó vivir? El cine sólo fue un sinfín de recursos técnicos que estos realizadores utilizaron para expresar el aluvión de sentimientos que la realidad les despertaba, pero, estoy seguro, que si estos cineastas hubiesen nacido en la época de Homero, hubiesen hecho lo mismo, como rapsodas, haciendo estallar las plazas públicas. Por eso digo, antes que la técnica, está el corazón. ■

La liberación comienza por casa,
superar las dependencias tecnológicas es un paso fundamental para ello

ALBA CIUDAD 96.3 FM camina contra la esclavitud tecnológica

> Luigino Bracci Roa



La nueva radio hace protagonistas a los actores de la vida social y comunitaria

¿Alguna vez se ha preguntado cómo hace su emisora de radio favorita para colocar música las 24 horas del día? Cuando era niño pensaba que una persona con ocho brazos lidiaba con cientos de CDs para sonar las canciones en el momento justo, evitando que la emisora se quedara callada en algún momento.

Y es que en una emisora radial no suena sólo su música favorita: hay sonidos que identifican la emisora, promociones y anuncios de nuestros programas, audios para indicar los elementos de lenguaje, sexo y violencia de cada espacio radial. Los programas tienen presentaciones, audios cuando se va a pautas (“¡y ya regresamos!”) o cuando vuelven de éstas. Hay música de fondo mientras hablan las y los conductores del programa. Hay efectos especiales. Hay micros radiales con dramatizaciones y narraciones para recordar personajes y efemérides, resaltar valores revolucionarios o desmontar campañas de la derecha. Hay entrevistas pregrabadas. Hay audios tomados de la televisión o de Youtube. Para organizar todo estos sonidos y ponerlos al aire en el orden adecuado, se usa un “software de automatización de emisoras”.

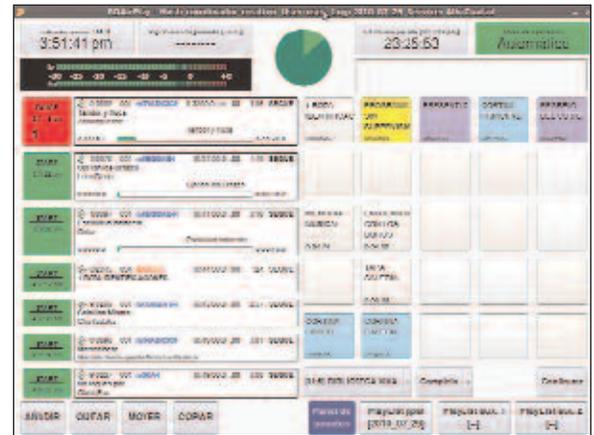
SOFTWARE, GRAN NEGOCIO CULTURAL

Son muchos los negocios sucios que el capitalismo ha creado en torno a las radioemisoras, entre ellos el del software. Durante años, empresas provenientes de otros países han vendido la idea de que sólo software comercial muy especializado y costoso puede ser usado para tan delicada tarea. Una vez que se pagan miles de dólares en adquirirlo, a los trabajadores de las emisoras se les amenaza con que no pueden jurungarlo, pues se bloqueará y habrá que pagar para reactivarlo. Cualquier cambio, reparación o mejora requiere pagar. Es lo que se conoce como “esclavitud o dependencia tecnológica”.

Peor aún: si una comunidad se acerca pidiendo ayuda para crear su emisora comunitaria, no se puede, porque el software comercial prohíbe que se comparta con terceros. Viene con un pendrive especial llamado “llave electrónica” que si no está conectado al computador impedirá que la radio funcione. En otras palabras, se le obliga a comportarse como un capitalista e impide construir el socialismo.



Módulo de Rivendell para cargar audios, música y micros



Airplay: Rivendell al aire

UNA POLÍTICA DE SOBERANÍA

Este problema es tan grave que en 2004 el presidente Hugo Chávez firmó un decreto ordenando que todos los entes del Estado migraran a software libre, que por sus características es obviamente lo contrario al capitalismo: viene con su código fuente (planos o receta), lo cual permite estudiarlo, aprender de él y adaptarlo a las necesidades propias. Trae los permisos legales para entregarlo a terceros, incluyendo emisoras comunitarias.

El pasado 5 de junio de 2010, Alba Ciudad 96.3 FM, la radio del Ministerio del Poder Popular para la Cultura que dirige Farruco Sesto, se convirtió en la primera emisora del Estado en transmitir usando sólo software libre. Un paso importantísimo, logrado por sus trabajadores y trabajadoras, con el apoyo de la directora de la emisora, Gipsy Gastello, y de la Oficina de Tecnologías de Información del Ministerio que dirige Antonio Rojas.

La emisora, desde su reimpulso en septiembre de 2009, comenzó un arduo trabajo para usar software libre en sus departamentos, adoptando el programa Audacity, con el que se hacen grabaciones y editan micros y promociones. Con Ecasound se graba toda la programación para montarla en la página, www.albaciudad96.org. El principal problema era el del software de automatización: se había heredado AudioVault, un problemático y costoso software comercial estadounidense.

Finalmente, probando se llegó a Rivendell, que al ser software libre permite que cualquiera pueda descargarlo, usarlo y modificarlo. Funciona bajo Linux, haciéndose inmune a los virus. Trabaja en red y se puede instalar en varios computadores

sin necesidad de pagar licencia adicional, lo que permite que periodistas, musicalizadores y productores carguen las entrevistas, micros y audios desde sus computadores, eliminándose los cuellos de botella que suelen ocurrir en otras emisoras. Usa componentes libres, lo que permite hacer reportes personalizados, como por ejemplo las canciones que suenan en la emisora. Venía en inglés, pero por su condición de software libre se pudo traducir al español.

Hoy, diferentes emisoras comunitarias trabajan junto a los entes del Estado para migrar a software libre. La meta es que las tecnologías trabajen para el pueblo, y no que el pueblo tenga que trabajar para pagar las tecnologías. Queremos concentrarnos en producir material audiovisual para ayudar a construir una sociedad más igualitaria, justa y sin diferencias sociales, y darle voz a quienes nunca la han tenido.

No sólo la radio puede beneficiarse del software libre; aplicaciones como Blender, Kdenlive, Cineerra o Ffmpeg se usan cotidianamente en TV y cine en todo el mundo. Es sólo cuestión de investigar y darles la oportunidad, lo que disminuirá el costo de producir audiovisuales y permitirá que el pueblo tenga más acceso a ellos. ■

RECURSOS

- Página web de Alba Ciudad: <http://www.albaciudad96.org>
- Ayuda técnica en español para instalar Rivendell: <http://softwarelibresocialistablogspot.com>
- Rivendell: <http://www.rivendellaudio.org/> (en inglés)
- Audacity: <http://audacity.sourceforge.net>
- Blender: <http://www.blender.org>

Archivo fílmico venezolano,
patrimonio conservado

¿DÓNDE ESTÁN LAS PELÍCULAS VENEZOLANAS?

> Oscar Garbisu



Amanecer a la vida de Fernando Cortés, producción de Bolívar Films de 1950
Izquierda: *Obras públicas en el Zulia*, Estudios Ávila, 1940

Los materiales fílmicos, las películas, son el bien cultural que de manera más rápida y violenta se pierde. En cuanto a las cintas hechas sobre soporte fílmico, la duración tanto de sus copias (las que el espectador ve en una sala de cine) como de sus negativos (los originales que han sido impresos en la cámara) no supera los 35 años de vida en el mejor de los casos. Esos materiales reaccionan con la humedad del aire y padecen un proceso de degradación química conocido con el nombre de “síndrome del vinagre”, el cual llevará más temprano que tarde a que los rollos de película queden reducidos a una pasta de insoportable olor a vinagre. Por si esto fuera poco, los hongos las invaden usándolas de alimento. Si por algún milagro estos dos procesos faltaran o se retrasaran, las películas en color perderán lentamente los tintes y toda la imagen acabará siendo de un solo color, generalmente magenta, es decir un color rojizo de tono marrón realmente espantoso a la vista. Cualquiera de estos procesos de degradación de las películas es, por sí sólo, capaz de destruir la cinta, y la combinación de los tres, que es muy frecuente, es letal.

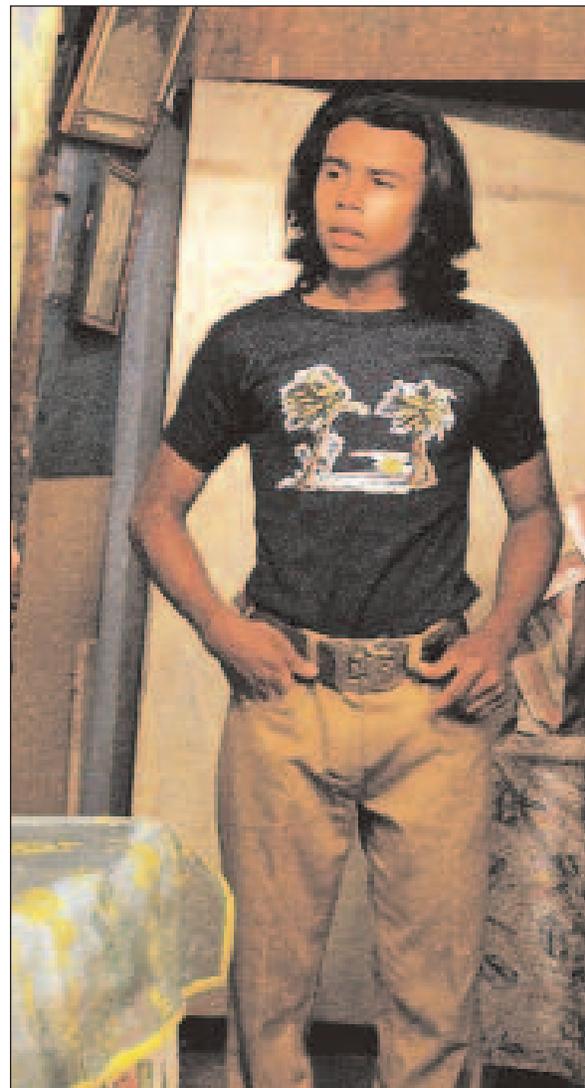
En el caso de las filmes grabados sobre video de cualquier tipo: cinta magnética, disco duro, memoria flash o cualquier otro tipo de sistema de



*Compañero de viaje de Clemente de la Cerda, 1979*

grabación magnética, digital o no, el resultado final, es decir, su imposibilidad de usarla en muy corto tiempo, es aún peor que en el caso del cine filmado sobre cinta filmica perforada. El mayor problema tiene que ver con la inestabilidad electrónica disparada tanto por la fragilidad física de la grabación electromagnética como por la alta humedad y temperatura y las plagas biológicas tipo hongos y bacterias. También se suma el atropellado avance de las tecnologías digitales lanzadas al mercado, una detrás de otra, donde prácticamente no cuenta la compatibilidad entre ellas. Lo que priva en esta secuencia propia del mercado industrial es la voracidad por mercadear “novedades” no suficientemente probadas que, en cuestión de muy poco tiempo, serán dejadas atrás y sustituidas por otras nuevas, igualmente no suficientemente probadas, que indefectiblemente deberán adquirirse en sustitución de las anteriores. Esto último alcanza igualmente a las tecnologías profesionales de grabación de imagen y sonido, de altísimo costo y que se supone deberían de ser más duraderas.

La tecnología del disco versátil (DVD) no es magnética, es óptica, lo cual evita los problemas derivados de la grabación magnética. Sin embargo, tiene sus inconvenientes propios: los discos se deforman físicamente, son proclives al rayado y las pequeñas abrasiones y, al mismo tiempo, la información es tan densa y comprimida que esas pequeñas rayas crean grandes pérdidas de información que hacen irreproducible al disco. También la maraña de las distintas codificaciones digitales crea incompatibilidades impredecibles y, al igual que las cintas magnéticas de video, la película absorbe humedad y crea hongos.

*Soy un delincuente de Clemente de la Cerda, 1976*



La escalinata de César Enríquez, 1950



Los muertos sí salen de Alfredo Lugo, 1976

En conjunto totalizamos alrededor de 80.000 rollos de películas que van desde cintas de los años 20 del siglo pasado hasta largometrajes estrenados el año pasado. Nuestro propósito es conservar en el mejor estado posible toda la producción cinematográfica realizada en el país.

EL ARCHIVO FÍLMICO CONJUNTO DE LA CINEMATECA NACIONAL Y LA BIBLIOTECA NACIONAL

Todo lo anterior quiere dar una idea somera del tipo de trabajo que se encara en la Coordinación de Patrimonio Fílmico de la Cinemateca Nacional de Venezuela. Contamos con el mayor archivo fílmico del país y trabajamos en conjunto con la Biblioteca Nacional, quien atesora también una importante colección histórica de películas venezolanas. En conjunto totalizamos alrededor de 80.000 rollos de películas que van desde cintas de los años 20 del siglo pasado hasta largometrajes estrenados el año pasado. Nuestro propósito es conservar en el mejor estado posible toda la producción cinematográfica realizada en el país. Preservar no sólo las copias de proyección sino también los negativos originales del cine venezolano porque de ellos depende la posibilidad de la reproducción futura de esas películas. Sin éstos el cine venezolano no será visto por las generaciones que nos seguirán.

PELÍCULAS EN FRÍO

Para cumplir esta misión contamos con una cava fílmica que viene a ser una gran nevera que permite controlar no sólo la temperatura a la que conservamos los negativos fílmicos sino también, mediante equipos especiales, la humedad de esa nevera, que en nuestro caso debe de ser extremadamente baja, es decir seca. Tiene capacidad para 10.000 rollos y ocupa aproximadamente unos 140 m². Trabaja ininterrumpidamente las 24 horas del día por 7 días a la semana. Con este instrumento podemos actuar sobre la pérdida del color en las películas, las invasiones biológicas y retrasar, hasta donde sea posible, la descomposición química de los soportes cinematográficos. Esta cava funciona desde el año 2004.

LO DIGITAL PARA RESTAURAR

Sin embargo, existen muchas películas que datan de hace 30, 40, 50 años, que tienen avanzados problemas y daños. Algunas de ellas son registros del país, su geografía, su gente y su actividad, filmadas en las décadas de los años 40, 50 y 60 del siglo pasado y poseen un inmenso valor documental e histórico. Igual sucede con los largometrajes de ficción realizados a partir de mediados de los años 70, cuando comenzó a hacerse cine de manera profesional y aparecieron autores importantes: Guédez, Chalbaud, De la Cerda, Walerstein, por sólo mencionar a algunos. Varias de estas películas ya no pueden reproducirse correctamente por estar perdiendo los colores. Es por ello que la Cinemateca Nacional decidió recientemente comenzar una campaña permanente que tiene por fin efectuar restauraciones y duplicaciones de preservación de muchas películas, tanto de ficción como documentales, que adquirieron ya un carácter de patrimonio cultural. Se trata de un conjunto de obras artísticas (en este caso cinematográficas) que de alguna manera representan un momento claro de avance y cambio en el desarrollo intelectual y artístico de un país y de un pueblo, y que por tanto pasan a formar parte de una herencia cultural y espiritual que debe perdurar por ser objetivamente relevante.

Para este trabajo nos hemos dotado de una serie de equipos y tecnologías de tipo digital que nos permitirán devolverle al público una buena cantidad de obras cinematográficas de primera importancia que hoy día estamos cerca de perder para siempre. ■

RESEÑAS PELÍCULAS VENEZOLANAS



Muerte en alto contraste



Manos mansas

MUERTE EN ALTO CONTRASTE

Muerte en alto contraste, primer filme de acción policial de la Villa del Cine, narra la historia de Gabriel quien presencia la muerte de sus padres cuando apenas era un niño. Convertido en policía, decide tomar la justicia en sus propias manos, consigue la información necesaria que lo adentra en lo más profundo de las redes culpables de su desgracia. Ya cerca de cumplir su cometido, Gabriel se da cuenta que al conseguirlo podría perder lo único que lo ha hecho feliz: el amor.

DIRECCIÓN: César Bolívar. **GUIÓN:** José Antonio Varela, José Luis Varela y César Bolívar. **PRODUCCIÓN:** Villa del Cine **MÚSICA:** Salomón Lerner. **FOTOGRAFÍA:** Jhonny Febles. **ACTUACIONES:** Erich Wildpret, Norelys Rodríguez, Juan Manuel Laguardia, Julio Alcázar, Carmen Julia Álvarez, Carolina, Luigi Sciamanna, Manuel Salazar, Juan Manuel Montesinos.

LA HORA CERO

Está basada en la cruda realidad de Caracas y en la huelga médica del 96. Narra la aventura de la Parca, un sicario, quien

junto a sus compinches, secuestra una clínica privada para salvar al amor de su vida, Ladydi, quien está embarazada.

DIRECCIÓN: Diego Velasco. **GUIÓN:** Carolina Paiz y Diego Velasco. **PRODUCCIÓN:** Rodolfo Cova y Carolina Paiz. **FOTOGRAFÍA:** Luis Otero Prada. **MÚSICA:** José Luis "Cheo" Pardo y Luis Lange. **ACTUACIONES:** Zapata 666, Amanda Key, Erich Wildpret, Laureano Olivares, Mascioli Zapata, Marisa Román, Alex Furth, Rolando Padilla, Albi de Abreu, Steve Wilcox y Beatriz Vásquez.

MANOS MANSAS

El documental tiene como tema central el trabajo infantil. Sus protagonistas son niños venezolanos que desde su más temprana edad se dedican a cultivar y perpetuar el legado de sus padres, bien sea en la agricultura, la pesca artesanal o la dura supervivencia en el paisaje urbano capitalino.

DIRECCIÓN Y GUIÓN: Luis Alejandro Rodríguez y Andrés Eduardo Rodríguez. **PRODUCCIÓN:** Fundación Villa del Cine. **MÚSICA:** Andrés Levell, El Sagrado Familia y Gasolina. **ACCIONES FILMADAS DE:** el pescador Melvin, el pescador "Pochocho", la familia de "Chana" y Ronald Rodríguez.



Manos mansas



El *Teatro Junín* de Caracas

Las salas de cine fueron el lugar privilegiado de los habitantes de la ciudad para disfrutar del espectáculo cinematográfico.

> Francisco Ramírez



Durante décadas miles de caraqueños asistieron a las funciones del Teatro Junín, ubicado en una esquina de la plaza O'Leary en El Silencio, Caracas, éste fue inicialmente un centro de exhibición teatral y posteriormente se convirtió en sala de cine. Su construcción, en 1950, fue una obra de art decó, diseñada por el arquitecto John Ebenson. En sus instalaciones se albergó también una emisora y después un centro religioso.

En el año 1956 la Century Fox de Venezuela lleva a cabo en este teatro una demostración del Sistema Cinemascope, el cual consiste en que la imagen proyectada abarca todo el ancho de la pantalla, dándole al espectador una visión mucho más amplia que la proyección convencional. Así, el caraqueño de aquellos tiempos gozaría de las innovaciones cinematográficas utilizadas en las grandes capitales.

Durante la década de los 50 es interesante resaltar la gran cantidad de salas de cine existentes: 71 en Caracas, de las cuales 12 estaban ubicadas en la zona del centro: Ávila, Ayacucho, Capitol, Continental, Hollywood, Junín, Metropolitano, Montecarlo, Palace, Principal, Rialto, Urdaneta. Se confirma así el interés por el espectáculo cinematográfico, aún vigente en el siglo XXI a pesar del auge del DVD y otros formatos digitales.

En el año 1960 el número de salas en Caracas aumentó a 80, lo que indica el crecimiento del espectáculo cinematográfico. Algunas de las películas exhibidas para ese año fueron: *Ben Hur*, con Charlton Heston; *La bella durmiente*, de Walt Disney; *La dulce vida*, de Federico Fellini, con Anita Ekberg y Marcelo Mastroianni; *La amante del bárbaro*, con Sofía Loren y Anthony Quinn; *Yo pecador*, con Libertad Lamarque; *Dicen que soy hombre malo*, con Luis Aguilar y Lilia Prado; *La indiscreta*, con Cary Grant e Ingrid Bergman y *El supermacho*, con Manuel "Loco" Valdez, entre otras. Así vemos el abanico de posibilidades existentes para la época, donde resaltan algunos de los actores que el público consagró como estrellas de cine. ■

FUENTES CONSULTADAS

- Colección Tiuna Films, *Noticario Sucesos* n° 126.
- *El Nacional* (Caracas), años 1953, 1960.
- *85 años de noticias* de Jesús Alí Villalobos.
- Conversación con Camilo Contreras, proyeccionista del Teatro Junín durante los años 70.



Vista nocturna de la fachada del Teatro Junín

La cartelera del Teatro Junín para enero de 1953, presentaba la película *Las nieves del Kilimanjaro* de Henry King, con Gregory Peck y Ava Gardner, en cuatro funciones a un precio de 4 y 3 bolívares; en agosto de ese mismo año, presentaba *Los miserables*, basada en la novela de Víctor Hugo y dirigida por Lewis Milestone.

En los años 70 se comentaba que un trabajador del teatro enterró el dinero de sus ahorros en alguna parte del sótano del edificio, y que una vez que murió volvió a buscarlo, apareciendo como un fantasma.



Entrada y cartelera del teatro

Página anterior: el Teatro Junín complementando el espacio urbano de la plaza O'Leary en El Silencio.
Fotografías: Centro Nacional Autónomo de Fotografía (CNAF)



Afiche de la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida, Venezuela, 1968

Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida

1968

año emblemático

Esta muestra sentó las bases espirituales para la creación del Departamento de Cine de la ULA, que fuera centro de formación activa y de producción de la mayor parte de los realizadores que hoy cruzan la frontera de los cincuenta años.

> Edmundo Aray

El afiche, de dominante forma geométrica, realizado por el artista José Benítez, es portal para trazar algunos signos relevantes del singular año de 1968, como ayer lo fuera para anunciar la carga emblemática del movimiento documentalista de América Latina y el Caribe. Año de irrupciones y sacudimientos sociales. El mundo en ascuas. Los vietnamitas enfrentan al invasor norteamericano. Tiempo de la Primavera de Praga: es posible superar —decían sus teóricos— el socialismo de Estado, liberar las fuerzas productivas, asumir una nueva conducción de la transición al socialismo. Los estudiantes sacuden el anquilosamiento en los países europeos. En París y Frankfurt se escribe: “La revolución que comienza volverá a cuestionar no sólo a la sociedad capitalista, sino también a la sociedad industrial. La sociedad de consumo debe perecer de muerte violenta. La sociedad de la alienación debe perecer de muerte violenta. Queremos un mundo nuevo y original. Rechazamos un mundo donde se recibe la seguridad de no morir de hambre a cambio del riesgo de morir de fastidio”. La juventud del norte se encoleriza y ataca la política guerrerrista del Pentágono. Los Beatles echan la música por el medio de la calle.

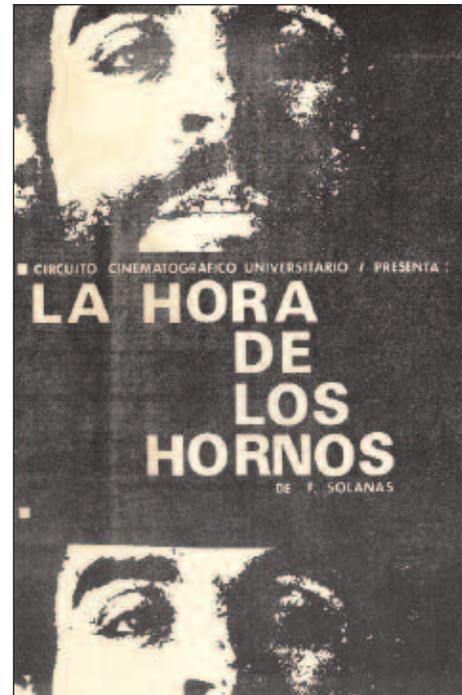
En América Latina no es distinto el ardor, mucho menos en Venezuela. El gobierno irrumpe con la muerte como “Pedro por casa”. Los gobernadores

de todos los estados renuncian a sus cargos. Se produce una huelga general en el estado Zulia. El partido Unión Republicana Democrática (URD) pasa a la oposición: ruptura del Pacto de Punto Fijo fraguado en 1958 para detener el avance de las fuerzas revolucionarias. La represión gubernamental hace de las suyas contra las manifestaciones del 1º de mayo. Huelgas en Maracaibo, La Guaira y el estado Bolívar. El gobierno de Raúl Leoni rompe relaciones con los gobiernos progresistas de Perú y Panamá encabezados respectivamente por Juan Velasco Alvarado y Omar Torrijos. Rafael Caldera, candidato de Copei, triunfa en los comicios presidenciales.

La producción editorial se concentra, fundamentalmente, en las universidades y pequeñas empresas independientes. *Venezuela violenta* es el título de un libro de ensayos de Orlando Araujo, de amplia acogida en los medios intelectuales. De Raúl Agudo Freitas se publica *Pío Tamayo, la vanguardia y la prensa en Caracas*. De Domingo Miliani *Vísperas del modernismo en la poesía venezolana*. Libros de teatro: de Rodolfo Santana, *La muerte de Alfredo Gris*; de José Ignacio Cabrujas, *Fiésote*. En la narrativa destacan dos títulos: *Andén lejano*, de Oswaldo Trejo y *Alacranes*, de Rodolfo Izaguirre. En la poesía el libro *Interior hombre*, de Carlos Augusto León. Empuñar una cámara como quien empuña una



Auditorio de la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano de Mérida, Venezuela, 1968
Fotografía: Jorge Solé



La hora de los hornos de Fernando Solanas

Empuñar una cámara como quien empuña una ametralladora —escribe Susana Vellegia— para apuntar con ella al corazón del enemigo, es la consigna cinematográfica del momento. Los grupos de cine militante aparecen y se multiplican en prácticamente todos los países de América Latina.

ametralladora —escribe Susana Vellegia— para apuntar con ella al corazón del enemigo, es la consigna cinematográfica del momento. Los grupos de cine militante aparecen y se multiplican en prácticamente todos los países de América Latina.

En 1967 se celebra el I Encuentro de Realizadores Latinoamericanos en Viña del Mar, en el que participa Carlos Rebollo, quien asume el espíritu movilizador y combatiente de los cineastas del continente y propone a Pedro Rincón Gutiérrez, rector de la Universidad de Los Andes, la realización de la Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano, una especie de gran muestra de la “imagen impertinente del cine”.

Para Rebollo, y el propio rector, se trataba de una actividad a convertirse en el futuro en una contribución perdurable a los pueblos latinoamericanos gracias al esfuerzo de todos. Entre los días 21 al 29 de septiembre de 1968 se celebró la Muestra, “...dedicada a las películas documentales cuya motivación principal sea el conocimiento de la realidad social latinoamericana en sus múltiples aspectos: antropológico, etnográfico sociológico, económico o político, a nivel individual y colectivo”. Durante 10 días se proyectaron más de 60 filmes.

Treinta cineastas del continente, incluidos venezolanos, se reunieron en mesas redondas y foros

abiertos, con la participación de numerosos estudiantes. Citemos algunos nombres: Fernando Solanas, Jorge Sanjinés, Miguel Littín, Arturo Ripstein, Gerardo Vallejo, Raimundo Gleyzer —asesinado por los esbirros de la dictadura argentina—, Mario Handler, Jorge Solé, Mario Robles, Marta Rodríguez. Entre los venezolanos: Juan Santana, Donald Myerston y Rodolfo Izaguirre (crítico). Fueron premiadas las obras de Jorge Sanjinés, Santiago Álvarez, Mario Handler (*Me gustan los estudiantes* y *Elecciones*), Gerardo Vallejo (*Ollas populares*), Eliseo Subiela (*Sobre todas estas estrellas*) y *La hora de los hornos* (la cito especialmente porque fue estreno mundial y público fuera de Argentina), de Fernando Solanas y Octavio Getino.

La Primera Muestra del Cine Documental Latinoamericano sentó las bases espirituales para la creación del Departamento de Cine de la ULA, que fuera centro de formación activa y de producción de la mayor parte de los realizadores que hoy cruzan la frontera de los cincuenta años.

Testimonio de la contribución perdurable de la Primera Muestra fue el Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del siglo XXI, celebrado en Caracas, el mes de noviembre del 2008, con el auspicio del gobierno revolucionario liderado por Hugo Chávez. ■

¿POR QUÉ SE CELEBRA EL DÍA NACIONAL DEL CINE EL 28 DE ENERO?



La figura del zuliano Manuel Trujillo Durán se emparenta con una fecha que celebra el inicio del cine nacional.

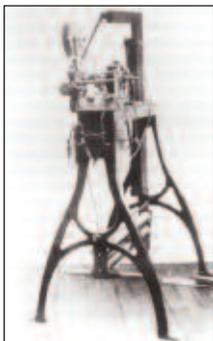
> Rodolfo Izaguirre



Manuel Trujillo Durán (1871-1933)

Siempre hay alguien, un ser real susceptible de situarse en el tiempo que es quien engendra el mito ya sea por sus actos, sus escritos o por su obra. No existe ningún mito que sea esencialmente producto de la sola fabulación. Luego, con el paso del tiempo el personaje va perdiendo su apariencia y se va hundiendo en los tesoros y en la fuerza de la imaginación.

Esto es lo que ha ocurrido en Maracaibo con Manuel Trujillo Durán, el hombre que integró la comisión geodésica que midió la distancia entre Maracaibo y Caracas y proyectó películas por primera vez en el país, en el Teatro Baralt de la capital zuliana. Lo que este venezolano excepcional no alcanzó a medir con exactitud fueron las consecuencias que iba a provocar aquel gesto suyo, de maravillar no sólo a los atónitos espectadores del Baralt, sino de iluminar al país con los resplandores que sin cesar no han dejado de producir las imágenes cinematográficas, que desde entonces permanecen moviéndose en las pantallas de todas las salas de cine, que es como decir en el centro de nuestras propias almas.



Trazar la historia del cine venezolano desde los inicios zulianos de Trujillo Durán hasta la fecha actual equivaldría a narrar la historia de nuestras vicisitudes políticas, sociales y culturales. Hacerlo, revelará que el único y verdadero protagonista de los filmes documentales y de ficción ha sido el propio país venezolano.



El Teatro Baralt en la época de las proyecciones de Trujillo Durán. Fotografía: Colección Jaime Sandoval
Arriba: vitascopio, sistema de proyección utilizado por Manuel Trujillo Durán en el Teatro Baralt

Si aceptamos el mito (¡y sería deplorable no aceptarlo!) los inicios fueron gloriosos y apetece contarlos de la siguiente manera: los asistentes a la representación de la ópera *La favorita*, de Gaetano Donizetti, la noche del 28 de enero de 1897 vieron a Manuel Trujillo Durán (Maracaibo, 1871-1933) avanzar por el pasillo central del Teatro Baralt con un extraño aparato, nunca visto antes, llamado Vitascopio que, asegura la leyenda, adquirió del propio Thomas Alva Edison, su inventor. Trujillo Durán, se presume, proyectó algunas películas de Lumière, de Edison y dos que se le atribuyen: *Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo* y *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*, títulos portentosos para iniciar una nueva cinematografía en el mundo.

Trazar la historia del cine venezolano desde los inicios zulianos de Trujillo Durán hasta la fecha actual equivaldría a narrar la historia de nuestras vicisitudes políticas, sociales y culturales. Hacerlo, revelará que el único y verdadero protagonista de los filmes documentales y de ficción ha sido el propio país venezolano. De allí que el nombre de Manuel Trujillo Durán, embellecido ahora por el mito y la leyenda, se emparenta con una fecha que celebra su ingreso en la historia del cine nacional: el 28 de enero de 1897. ■

LOS INICIOS DEL CINE VENEZOLANO

1897: el 28 de enero en el Teatro Baralt de Maracaibo se estrenan *Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo* y *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*, primeros registros cinematográficos realizados en suelo venezolano.

1916: primera película larga de ficción: se realiza en Caracas *La dama de las cayenas* de Enrique Zimmermann.

1919: se estrena *Don Leandro el inefable*, de Lucas Manzano, escrita por el popular sainetista Rafael Otazo.

1924: se estrena *La trepadora*, adaptación al cine de la novela de Rómulo Gallegos con guión y dirección de Edgar Anzola. Enrique Zimmermann realiza la que se considera la primera película científica venezolana: *Histerectomía abdominal subtotal por fibroma del útero y apendicectomía*, operación realizada por el doctor Luis Razetti.

1927: se crean los Laboratorios Nacionales del Ministerio de Obras Públicas, primer establecimiento moderno y completamente equipado para la producción cinematográfica.

1928: Amábilis Cordero funda en Barquisimeto los Estudios Cinematográficos Lara, e inicia la producción del medimetroraje *Los milagros de la Divina Pastora*.

1932: primer filme sonoro venezolano: *La venus de nácar*, realizada en los Laboratorios Nacionales.

Fuente: Cinemateca Nacional.

Arquitectura y cine: EL TEATRO PRINCIPAL

> Sabrina Pernía



Vista lateral del Teatro Principal

Para muchos hablar de cine los lleva a pensar en películas que se encuentran en cartelera o que forman parte de un hito dentro de la memoria fílmica. Pero más allá de esta realidad, existen elementos que son desconocidos, que no se muestran abiertamente pero que siempre están latentes, forman una parte silenciosa de un momento importante dentro de la historia del cine: el comercio, el régimen operativo, la distribución, los empresarios, la arquitectura... elementos que a simple vista no notamos pero que continuamente desempeñan un gran papel; y que aunque aquí no los tocamos todos, éste es el caso del Teatro Principal de Caracas.

A propósito de su restauración, es necesario saber que aquellas edificaciones que son herencia de nuestros antepasados conforman lo que hoy conocemos como patrimonio; al encontrarnos frente a la obra arquitectónica del edificio Teatro Principal no puede dejar de sorprendernos su majestuosidad, sin embargo, desde sus comienzos, además de cumplir con una espléndida función decorativa en la Plaza Bolívar, sigilosamente sirvió como sede para escribir parte de la historia cinematográfica venezolana. Develar algunos de sus aspectos nos permite tener una visión del panorama cinematográfico y, a través de los entretelones, hacernos una idea

La llegada del cine sonoro en Venezuela se suscitó el 1° de enero de 1930 en un cine de barriada, pero no fue sino hasta 1931 cuando el público disfrutó del primer edificio construido pensando en la nueva tecnología, el sonido, el Teatro Principal.



Cartelera de la inauguración del Teatro Principal

de los factores que intervienen y mostrar lo que para muchos es desconocido.

La historia del Teatro Principal tiene sus comienzos en los años 30, cuando Venezuela se encontraba bajo la Presidencia del general Juan Vicente Gómez. En ese entonces se gestaban grandes cambios en Caracas: las reformas urbanas y cinematográficas imperaban, la ciudad estaba siendo reconstruida y el cine sonoro se apodera de las salas. En la formación de la ciudad, el centro era el lugar predilecto para entretenerse, los mejores cines se ubicaban allí. En honor al nombre del teatro, la esquina en donde éste se encuentra es bautizada, por monseñor Lovera, como la del Teatro Principal, el 18 de abril de 1931.

Gustavo Wallis, el arquitecto, quizás concibió la idea de levantar una obra que permaneciera en el tiempo, tal vez pensó que así como los huesos humanos tardaban mucho en descomponerse, en este caso un esqueleto metálico sería un buen soporte para la edificación. Fue así como se implementó la estructura para soportar las paredes que bellamente fueron decoradas con una especie de material de mármol combinado. La iluminación era tenue, compuesta por hermosas lámparas cercanas al escenario que se mezclaban con las luminarias que estaban al borde de las sillas, lo cual permitía al público movilizarse en la oscuridad. Las sillas estaban bellamente decoradas con cariátides que las resguardaban. Artísticas rejas de tijera cerraban su entrada y guardaban simi-

litud con el hierro forjado que decoraba sus balcones. Por contar con esa lujosa decoración y comodidad sus precios estaban por encima de los cines parroquiales o los clasificados como de segunda clase, sus funciones estaban repartidas en seis bloques, matinal, vermouth, matineé, vespertina, intermediaria y noche, esto en el caso del funcionamiento comercial.

La llegada del cine sonoro en Venezuela se suscitó el 1° de enero de 1930 en un cine de barriada, pero no fue sino hasta 1931 cuando el público disfrutó del primer edificio construido pensando en la nueva tecnología, el sonido, el Teatro Principal. El primer filme proyectado fue *Ángeles del Infierno*, cinta sobre la Primera Guerra Mundial producida y dirigida por el multimillonario Howard Hughes.

El teatro mantenía la división de los estamentos y las clases sociales caraqueñas, por sectores: patio, palco, balcón y galería. El patio pertenecía a las personas más privilegiadas, desde éste se disfrutaba de mayor visibilidad y sonido. A los más pobres les tocaba permanecer arriba, detrás de un pequeño muro que hacía las veces de pared de galería. Ésta fue clausurada tiempo después, con la excusa de que desde allí se escuchó una horrenda algarrabía cuando Carlos Gardel apareció en el escenario, en 1935.

Años más tarde un voraz incendio, ocurrido en el año 2003, afectó algunas zonas del teatro, sin embargo, fue declarado patrimonio en el año 2005. La edificación del Teatro Principal es una estructura que aún se niega a morir y está siendo recuperada por el gobierno del Distrito Capital, en este sentido espera nuestra contribución para seguir cumpliendo su cometido, ser sede de entretenimiento. ■



Teatro Principal en la esquina noroeste de la Plaza Bolívar

Lo simbólico: un territorio de lucha política

Existe un discurso que hay que visibilizar

> Noel Padilla Fernández



La industria cultural propicia imaginarios que fomentan la evasión

“Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época; o dicho en otros términos, la clase que ejerce el poder MATERIAL dominante en la sociedad es, al mismo tiempo, su poder ESPIRITUAL dominante.”

(Marx y Engels, 1845)



Comportamientos estandarizados bajo la creencia de la variedad en las modas cambiantes e impuestas

Marx y Engels (1845), en *La ideología alemana*, incorporan elementos para interpretar y analizar la dominación no sólo en el contexto de la apropiación de la fuerza de trabajo como mercancía, refieren a los mecanismos que despliega la clase dominante para la legitimación de la dominación cuando establecen la relación entre poder material dominante y poder espiritual dominante.

Hablar de este último nos coloca en el campo de la hegemonía, al comprenderla como la dominación por el consenso. En términos sociohistóricos, diversas instituciones del Estado van a desplegar este poder espiritual, la escuela, por ejemplo, va a ocupar un lugar privilegiado en ello, pero en nuestro momento histórico concreto, este lugar ha sido deslocalizado por la presencia mediática a través de sus discursos, masificando imaginarios promovedores de prácticas culturales que definen en gran medida los contextos culturales contemporáneos.

Señalaba Antonio Gramsci que la hegemonía la ejerce la clase dominante porque logra imponer su visión del mundo, su moral, sus valores, costumbres, su sentido común, su cultura, que favorecen el reconocimiento de su dominación por las clases dominadas. Es precisamente en este contexto cultural donde la impronta discursiva mediática y de la industria cultural propician la construcción de los imaginarios sociales. No sólo nos referimos a los discursos directos que las transnacionales de la comunicación enuncian a través de los medios de comunicación privados nacionales e internacionales en antagonismo a las conquistas sociales, políticas y económicas que se vienen dando en el

continente, CNN, Caracol, Globovision, hablamos también de otros discursos, de los que se colocan en la “neutralidad” del entretenimiento, Fox, Sony, Disney Channel, etc., y en nuestra realidad local Venevisión, Televen y demás televisoras privadas nacionales y regionales.

Los imaginarios propiciados en esta dimensión localizan a los medios de comunicación como fábricas del consentimiento como lo señala Chomsky (1992)¹, el consenso social lo impone quien posee *el poder material y espiritual dominante*. De esta manera los medios de comunicación enuncian discursos reproductores de una racionalidad naturalizadora de las relaciones sociales de dominación, expresándose en una mirada cotidiana discriminatoria de lo social, de la mujer, de la orientación sexual, de lo étnico, de lo popular latinoamericano y caribeño. De esta manera prevalece una postura eurocéntrica y anglosajona que determina la lógica y la estética que promueven formas de interpretar la realidad y comprender el mundo. Y es, precisamente, en el campo de lo simbólico donde estas formas de interpretar y comprender se socializan. Conformando lo que Bronislaw Backzo (1984) llama *comunidad del imaginario* o *comunidad de sentido*, siendo precisamente en este contexto de comunidad masiva, de cultura compartida, donde ejerce el poder quien impone el discurso.

El discurso que se desplaza en el contexto simbólico se orienta a promover la legitimidad de la estructura y la lógica de la sociedad en un momento histórico determinado. En nuestro *contexto y tiempo* contemporáneo, que además es global, el lugar social de construcción de ese discurso propiciador de imaginarios se ubica en el paradigma del proyecto civilizatorio capitalista, enunciado a través de sus medios de comunicación. Éstos garantizan el enunciado a través y desde diversos lenguajes y formatos que representan la realidad desde la visión de la racionalidad dominante, configurando en el imaginario que dicha representación es la realidad misma. “La realidad real imita a la realidad virtual que imita a la realidad real” (Galeano, 2008: 347).

¹ En el documental *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media* (1992), de Peter Wintonick, Chomsky critica con dureza las políticas de la élite del poder y la violenta política exterior de EE UU, así como el uso de la influencia y poder por parte de los medios de comunicación para hacer a las masas ignorantes ante ciertos problemas reales, alimentándolas en cambio con propaganda no crítica. Unos medios de comunicación que no ofrecen al público hechos y datos importantísimos, sumiéndolo en una ignorancia equiparable a la que existiría en una dictadura, pero implantada con medios más sutiles, pero no menos efectivos, que la censura o la encarcelación de periodistas.



Puente Llaguno: el manejo de unas imágenes para justificar un golpe de Estado

LEER Y ESCRIBIR EN LO SIMBÓLICO

Como ya lo mencionábamos, la relación entre *el poder material dominante y el poder espiritual dominante* coloca el discurso que se enuncia en el contexto mediático desde el lugar social de la dominación, reconocerlo nos permite deconstruir la racionalidad a la cual corresponde el sentido común, los valores, la moral, que ocupan en gran medida parte de los imaginarios contemporáneos.

Nos relacionamos constantemente con pantallas que son en definitiva textos, textos audiovisuales. Éstos poseen una estructuración que los hacen lenguaje, ¿pero estamos acaso en condiciones de leer estos textos? ¿Tenemos las competencias cognoscitivas para descomponer sus discursos? Es necesario e impostergable que nuestro pueblo se (nos) alfabetice en el contexto de estas nuevas lecturas, la Misión Robinson permitió que miles de compatriotas pudieran por sí solos enfrentar el texto escrito. Hoy es necesario plantear como política de un Estado revolucionario que en los múltiples espacios, escolares, laborales, comunitarios, institucionales, se socialice el conocimiento que permite la construcción y deconstrucción de los discursos audiovisuales y mediáticos. Que cada mujer, hombre, niño o niña de nuestro pueblo pueda por sí solo descomponer críticamente lo que ve, que cada uno de nosotros sepa que todo lo que se ve en las pantallas, absolutamente todo, no es la realidad sino una representación y fragmentación de ella.

En la construcción de los discursos audiovisuales se conoce como *campo* lo que se ve en el rectángulo que representa la pantalla, que es lo que se ve en el visor de la cámara cuando se capta la imagen. Lo que no se ve en el recuadro, lo que no graba la cámara, pero que es el contexto de la imagen que vemos, se conoce como *fuera de campo*. Si estos dos simples elementos fueran del conocimiento general y público, tal vez cuando muchos y muchas vimos las imágenes de Puente Llaguno, transmitidas por Venevisión el 11 de abril de 2002, no nos hubiéramos conformado y creído las imágenes que vimos, porque habríamos

sabido de plano que se nos ocultaba el *fuera de campo*. Es decir, hubiéramos tenido los elementos para saber que se nos estaba descontextualizando esa representación de la realidad.

La guerra de cuarta generación se da también en el contexto de lo simbólico, y es fundamental que nuestro pueblo se arme para combatir en ese terreno. La articulación de espacios de discusión-reflexión-formación de lecturas de textos cinematográficos y audiovisuales en general, podrá ser enclave importante para la acción de visibilizar la hegemonía en las pantallas que vemos, convertirlas en espejo que nos permitan mirar en nuestras prácticas elementos hegemónicos que posibilitan la permanencia y la reproducción de la dominación. Así como propiciar la escritura de nuevos discursos, a través de la transformación del lugar social de su construcción y la ruptura con el matiz mediático que aún los cubre. Es fundamental hacer revolución en el terreno cultural. Construir nuevos discursos que propicien nuevos imaginarios promovedores de nuevas racionalidades y sensibilidades, otras, que comprendan la sociedad desde nuevas lógicas. Otras que desplacen y derroten la enajenación y dominación.

En este momento histórico la lucha está también planteada en el terreno simbólico, en el contexto de transformación de los imaginarios, allí hay que derrotar a nuestro enemigo de clase, porque necesario es vencer la hegemonía tanto en su construcción como en su legitimación. ■

- K. Marx y F. Engels (1845). "Feuerbach. Oposición entre las concepciones materialista e idealista", capítulo I de *La ideología alemana*, en *Obras escogidas*. Moscú, Editorial Progreso, 1976.
- Backzo, B. (1984). *Los imaginarios sociales, memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Galeano, Eduardo. (2008). *Patatas arribas. La escuela del mundo al revés*. Madrid: Siglo XXI.
- Gómez, P. A. (2001). "Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad", en *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales*, San Salvador de Jujuy (Argentina), disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/185/18501713.pdf>

Las representaciones que
imaginamos crean nuevas realidades

Algunas notas sobre la representación

> Rodolfo Santana



Serie de televisión 24: el héroe con patente de corso

Gran parte de nuestra vida transcurre participando en representaciones, imaginándolas o contemplándolas. La experiencia lúdica del rol nunca abandona al hombre y asumimos credulidades o incredulidades que responden exactamente a nuestros niveles de identificación con las representaciones que se construyen en la realidad. La representación, pues, no sólo consiste en el desarrollo de una pieza teatral, la exhibición de una película o en una persona o grupo que ejerce la representación de un país o institución, también está presente en las maneras en que construimos el mundo, “en las probabilidades” para comprenderlo y establecer actos de identificación y de distinción. En pocas palabras, las representaciones que imaginamos crean nuevas realidades. En estas breves notas quiero centrarme en la actualidad de la representación en el cine, la televisión y el teatro contemporáneo, en general, y más específicamente en el ámbito de nuestro país, Venezuela.

Creo que sería oportuno observar los conflictos del hombre en la representación a través de una mirada renovada y una postura crítica atenta a su destino. Recuperar las visiones de nuestras divergencias con la convicción de una trascendencia que hoy día pierde vigor y sentido de lo extraordinario.

Cada vez más la representación teatral, televisiva y cinematográfica ha pasado a ser una piel donde se extienden aromas gratificantes —como en una sesión de masaje— sin ninguna capacidad de análisis o descubrimiento, inscribiéndose cómodamente en lo que se ha dado en llamar “la cultura del entretenimiento”, que no es más que un peligroso estamento donde el capitalismo desarrolla, lamentablemente con pocas obstrucciones, todos sus procesos de coloniaje, invasión masiva y destrucción de las formas originarias de pensamiento de los pueblos. Elaborar representaciones cómodas, poco trasgresoras, es contribuir a las digestiones apacibles de la burguesía.



Para la seguridad y la violencia también nos ponemos lentes adaptados.

En los casos del cine y la televisión, por ejemplo, podemos ver cómo “héroes” fabricados en las cocinas de representación del capitalismo ejecutan atrocidades y matanzas amparados en una endeble “defensa del mundo libre y democrático”.

La misma burguesía que conoce a la perfección los beneficios que les proporciona la ignorancia y que, a lo largo de la historia, ha tratado de contrarrestar la influencia crítica, analítica, política de la representación persiguiendo autores, actores, directores y grupos, encarcelándolos y, en ocasiones, asesinandolos, arrojando sus obras al fuego y aplicándoles todo tipo de censura.

Hoy esas burguesías, junto con las estrategias del imperialismo norteamericano, creen que controlan los mecanismos de la representación, pues en muchos de sus campos predomina la estupidez expresiva que manejan (formas de representación que repiten la banalidad escuchada cien veces, con otra música y actores diferentes), y poseen férreo dominio sobre poderosos factores mediáticos que les garantizan la alienación y sometimiento de vastos grupos sociales. Esta deformación de la representación ha llegado incluso a constituirse en el punto neurálgico de las más graves distorsiones sociales, políticas y humanistas. En los casos del cine y la televisión, por ejemplo, podemos ver cómo “héroes” fabricados en las cocinas de representación del capitalismo ejecutan atrocidades y matanzas amparados en una endeble “defensa del mundo libre y democrático” que les permite una total ausencia de criterio y les otorga patente de corso para cometer asesinatos, violar todos los derechos, consumir drogas, practicar el racismo y la competencia desleal conformando

y propagando una visión y concepción del mundo absolutamente enajenada, imposible de borrar con el consabido beso final de los protagonistas.

Me temo que cada vez más la representación como oficio crítico se desdibuja. Todos los días nos ejercitamos como “consumidores” pasivos de las obscenas representaciones imperiales. Espectadores cotufa que carecen de la mirada del creador, de la visión distinta del poeta sobre el mundo, y asumen dócilmente las trituradoras de ideas del mercado. Así, invertimos enormes cantidades de nuestro aliento vital en la participación de representaciones inútiles, imbéciles, que desgastan más las neuronas que el crack o el alcohol. Y esto ocurre mientras a nuestro alrededor el mundo se desgaja, se fragmenta en contingencias conflictivas que llevan en sí nuestra supervivencia. Los poderes de las naciones altamente desarrolladas no solamente erigen muros para impedir la penetración en sus territorios de seres humanos que buscan un destino más equilibrado; de igual modo, basados en sus decisiones omnímodas, en sus desplantes militares, crean escenarios bélicos y represivos en los cuales pueblos y culturas son exterminados. Ante este panorama que sacude al mundo se hace de nuevo una exigencia creadora concebir a la representación como la arena donde el hombre dirime sus conflictos; el espacio donde adquirimos la voluntad de poder, la capacidad de purificación, de crear nuevos enfoques, para desplegar en ella un examen de nuestra naturaleza combativa. Los que pertenecemos al mundo de la creación y del arte —especialmente aquellos inmersos en los campos teatrales, televisivos y cinematográficos— debemos oponerle resistencia a este extravío. Hay que impedir que la tremenda fuerza catártica expresada en la contemplación de los vericuetos de nuestras almas sea sustituida por efectos especiales y la manipulación de clichés emocionales. Dejemos de asistir a las salas de teatro y de cine atosigados de perros calientes y cocacolas y dispuestos a “reírnos un poco” o a disfrutar de una violencia engañosa y alienante. Recordemos lo que “sabiamente” nos dicen los jerarcas de la industria



¿Lograron colocarnos su bandera?



Terminator IV: cuerpos y territorios fragmentados



Rambo: un héroe de Hollywood. Cualquier cosa es posible

Nuevas representaciones buscan una nueva sociedad. Desde hace tiempo nuestro proceso revolucionario reclama las visiones de todo aquello que ha transformado. Las poéticas revientan por doquier buscando lenguajes inéditos a través de representaciones que contengan los perfiles logrados en nuestro tráfago histórico.

del entretenimiento y sus productores burgueses: “El mundo está demasiado convulsionado y lleno de conflictos para presentar más problemas en las salas de cine o de teatro, así que tratamos de distraer”. De esa forma, aceptando tal recomendación pasamos “toda la vida” contemplando representaciones que, lejos de distraernos o sosegarlos, a la larga son elaboradas mentiras, visiones incomprensivas sobre un mundo que no disfraza sus crisis y, desnudo, nos oprime el pecho cuando salimos de las salas.

Busquemos nuevas metáforas en los peligros que actualmente enfrentamos como seres humanos. Exprimamos las mentiras de los paños tibios y las indiferencias. Bertolt Brecht, quien además de ser un poeta dramaturgo era un político y estudioso de la ciencia, nos enseña que la verdad puede manifestarse de modos distintos. La representación posee la facultad de ofrecer verdades contundentes que no pueden ser refrenadas por el censor. Es entonces cuando el acto creativo es prohibido, el cine o el teatro clausurados, pero la obra, mediante panfletos o actos clandestinos, circula entre las gentes, modificándolas.

Nuevas representaciones buscan una nueva sociedad. Desde hace tiempo nuestro proceso revolucionario reclama las visiones de todo aquello que ha transformado. Las poéticas revientan por doquier buscando lenguajes inéditos a través de representaciones que contengan los perfiles logrados en nuestro tráfago histórico. En medio de estas propuestas es ineludible el establecimiento de basamentos jurídicos en una Ley Nacional de Cultura y en una nueva Ley de Cine que, entre otras cosas, acabe con el podrido latifundio cultural que sobre nuestro pueblo mantienen los distribuidores y exhibidores cinematográficos. Pareciera que no quisiéramos enterarnos de peligrosos acontecimientos que nos sacuden y erosionan a cada día, a cada hora, a cada minuto. Nos jactamos de formar parte de un proceso revolucionario y en lo más espeso de nuestros cuarteles tenemos una quinta columna que habla mediante fotogramas y que avasalla y se burla de cualquiera de nuestras búsquedas humanistas o de cambio. ¿Hasta cuándo vamos a seguir permitiéndolo? ■

Poema de Bertolt Brecht

Hollywood

Para ganarme el pan, cada mañana

voy al mercado donde se compran mentiras.

Lleno de esperanza,

me pongo a la cola de los vendedores.

Bertolt Brecht, Augsburgo, 1898-Berlín, 1956. Realizó estudios de Literatura y Filosofía y posteriormente Medicina. Durante la Primera Guerra Mundial comienza a publicar sus obras. En 1924, aparece como autor teatral en Berlín. En 1926 se compromete con las corrientes socialistas.

Viajó a diferentes países tratando de representar sus obras. Los nazis lo consideraron subversivo, comunista y traidor. sus obras son quemadas y es buscado por la Gestapo (policía secreta de la Alemania nazi). En 1939 se marcha a Suecia; en 1940, a Finlandia, país del cual escapa ante la llegada de los nazis; y en 1941, viaja a través de la Unión Soviética hasta Estados Unidos, estableciéndose en Santa Mónica, California. Allí permaneció seis años tratando de sobrevivir escribiendo guiones para Hollywood. No sería su primera experiencia en el cine, antes en Alemania, Brecht había trabajado para el cine en el filme de Slatan Dudow, *Kuhle Wampe* (1932) sobre la depresión económica. En Hollywood escribió varios guiones, pero el único que llegó a filmarse fue el de *Los verdugos también mueren* (1943) dirigido por su compatriota Fritz Lang; narra el asesinato de Reinhard Heydrich, el carnicero de Hitler en Checoslovaquia. Llamado a declarar ante el Comité de Actividades Antinorteamericanas decidió irse a la Alemania Oriental, donde dirigió hasta su muerte el Berliner Ensemble.

Con sus obras de teatro Brecht impulsó un nuevo desarrollo del arte hacia la comprensión activa de la historia y de las relaciones sociales, destacando la explotación como base del dominio de los poderosos. Para esto implementó, especialmente en el teatro, el efecto de distanciamiento del espectador, evitando la contemplación puramente sentimental. ■

RESEÑAS PELÍCULAS VENEZOLANAS



Alias Bambi C-4

LA PURA MENTIRA

Juana Somer es una mujer trabajadora que posee un don sobrenatural, detectar cuando alguien desconocido miente. Por circunstancias del azar, Juana revela los delitos de corrupción de su jefe. De esta manera se convierte en una figura pública que alcanza grandes niveles de popularidad a través de un programa de televisión en donde se desenmascara a las figuras políticas que no dicen la verdad. En su

pretensión se presenta una situación inesperada que le hace reflexionar y tomar un rumbo definitivo en su vida.

DIRECCIÓN: Carlos Malavé. **GUIÓN:** José Montero. **SONIDO:** Héctor David Hernández. **MÚSICA:** Yoncarlos Medina. **FOTOGRAFÍA:** José Antonio Pantin. **COPRODUCCIÓN:** Fundación Villa del Cine. **ACTUACIONES:** Mariaca Semprún, Ernesto Calzadilla, Jesús Cervó, Gigi Zanchetta, María Fernanda León, Julio Alcázar, Esperanza Magaz.

LA LEY

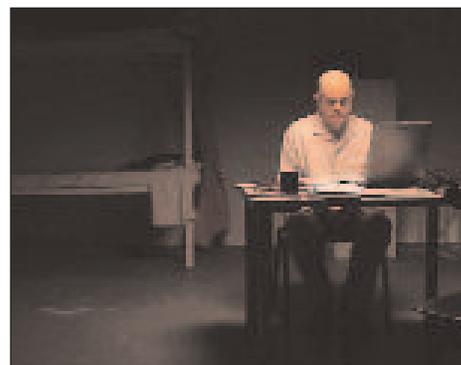
El paisaje urbano madrileño presenta a la inmigración como seres fuera de la ley que son atacados por nazis españoles frente a los cuales la policía actúa con mucha tolerancia. Don Pedro Magín y Bericotes, abogado y juez, se transforma en el brazo ejecutor de la ley que condena a varias personas, entre ellos al venezolano Juan de Dios a la repatriación. La muerte de la abuela de don Pedro, María Justina, hace viajar a Pedro a Venezuela de emergencia. Este viaje lo lleva a un redescubrimiento de su identidad perdida.

DIRECCIÓN: Pablo de la Barra. **GUIÓN:** Henry Herrera. **COPRODUCCIÓN:** Fundación Villa del Cine. **ACTUACIONES:** Vanesa Mendoza, Ignacio Márquez, Julio César Mármol, Paco Ginot, Nacho Hueck, Alejandro Corona, Maira Africano.

UNA MIRADA AL MAR

Cuenta la historia de un viejo pintor que poco a poco va perdiendo la visión. Estorbando en casa de su hijo y su nuera, decide regresar a su pueblo de la costa, donde se reencuentra con sus paisajes y con su gran amigo Gaspar, pintor que ha asumido la custodia de una pequeña niña llamada Ana E. Rufino es invitado a quedarse en casa de Gaspar, pero con la muerte de éste queda incierto el destino de Ana E. Allí comienza una historia entre ambos.

DIRECCIÓN: Pablo de la Barra. **GUIÓN:** Henry Herrera. **Coproducción de la Villa del Cine.** **ACTUACIONES:** Ernando Flores, Yucemar Morales, Asdrúbal Meléndez, Loly Sánchez, Zoe Bolívar y Betsabé Duque.



Alias Bambi C-4

ALIAS BAMBI C-4

Un sicario de prestigio internacional llega a Caracas para ejecutar un atentado político desconociendo la identidad de la víctima. Desde el Centro de Detención de Inmigrantes Ilegales en El Paso, Texas, el terrorista alias Bambi C-4 se involucra en la acción, mientras íntimamente nos revela sus actividades en Venezuela y toda Latinoamérica durante su período más activo y mortal. Envejecido, decadente, lleno de amargura y decepción, aún pretende manejar los hilos de este nuevo complot.

DIRECCIÓN: Eduardo Barberena. **GUIÓN:** Gustavo Michelena. **SONIDO:** Abel Calderón. **MÚSICA:** Víctor Pratt y Jesús Bello. **FOTOGRAFÍA:** Rodolfo Beer. **COPRODUCCIÓN:** Fundación Villa del Cine. **ACTUACIONES:** Carlos Padrón, Patricio Wood, Carlos Ever Fonseca, Gioia Arismendi, Gabriel Blanco, Anibal Grunn.

¿Será posible un cine propiedad de todos?

Cine comunitario, un nuevo concepto

> Juan Manuel Hernández



Niños y niñas también van al cine en la comunidad



En la comunidad no hay limitaciones



Reconocer los valores, prácticas y propuestas de la comunidad

Con firme convicción se debe creer en un cine orientado a una nueva concepción: el cine comunitario, adonde se puedan producir películas que sean propiedad de todos, donde el trabajo sea debidamente valorado para cada uno de sus ejecutantes y, fundamentalmente, que la creatividad beneficie a todos.

El cine comunitario requiere de capacidades para sobrevivir y desarrollarse en entornos económicos, políticos y sociales adversos, exigentes e inciertos. Debe trascender la mera facultad de producir películas, difundirlas y hacerlas rentables en lo inmediato.

El cine comunitario impulsaría a los medios comunitarios en la recuperación de circuitos audiovisuales de difusión y potenciaría encuentros locales audiovisuales comunitarios.

Esta habilidad para transformar esos recursos en ventajas no se desarrolla sólo a través de eventos, depende en esencia de una actitud colectiva y comprometida que estimule la participación en la cultura comunal en sintonía con el entorno para aprender de la propia experiencia, innovar y reinven-



El cine, el mejor pretexto educativo

Un cine incluyente, que respeta la diferencia cultural, lingüística y jurídica ante el hecho cinematográfico, que da una seguridad cultural basada en la identidad propia para no invisibilizar a mujeres, niños y niñas, y a los adultos mayores.

tar procesos técnicos y enfocar la gestión humana hacia la socialización del conocimiento.

Los movimientos y las innovaciones técnicas deben orientarse hacia la realización de películas a presupuestos muy bajos y hacia la satisfacción de las necesidades de un gran número de jóvenes vinculados empíricamente al campo de la crítica, del corto, y así asegurar su desarrollo integral.

En este sentido el cine, la comunidad, reconocen los valores, prácticas, acciones y propuestas propias para reencontrar el comunicación que relaciona el poder popular en la historia como agente activo de cambio.

CINE INCLUYENTE

De ahí que es necesario una estrategia que abra el concurso de las comunidades locales mediante procesos de participación y consulta libre, previa e informada, para una coordinación y articulación interinstitucional colectiva. Un cine incluyente, que respeta la diferencia cultural, lingüística y jurídica ante el hecho cinematográfico, que da una seguridad cultural basada en la identidad propia para no invisibilizar a mujeres, niños y niñas, y a los adultos mayores. Éste será un objetivo revolucionario del cine. ■



El lugar para el asombro



Cine que denuncia y reivindica **DOCUMENTALISMO EN TIEMPO DE TRANSFORMACIONES**

> Liliane Blaser

Remontándonos en la historia del cine, encontramos que probablemente la primera película haya sido un documental (otros le llaman documento), sin embargo, tenemos que esperar algunos años para que el documental sea considerado como instrumento de lucha social. Para Grierson, en Inglaterra, el cine documental es una herramienta de reforma social contra un capitalismo que hace sufrir al ser humano. Lenin dijo, en 1928, que de las artes, el cine es la más importante. Por su cercanía con la realidad, el documental, proponiéndoselo o no, conscientemente o no, termina generalmente diciendo, mostrando, develando, revelando, a veces rebelando. Por esta razón sus relaciones con el poder no tienden a ser fluidas.

Medvekin, revolucionario, viajaba en un tren-noticiero, reflejando realidades y tristezas que no cambiaban con el tiempo ni con la revolución, en esos tiempos. La honestidad que invirtió permanentemente en contar las realidades llevaría a la burocracia soviética (soviética de nombre, pero antisoviética porque los sóviets en los comienzos de la revolución bolchevique eran organismos democráticos) a destruir sus filmes.

Vertov, teórico y propagandista, desarrolló sus experimentos, por los cuales también fue condenado por la burocracia. Conocemos los problemas de Eisenstein con el camarada Stalin, la supresión de la figura de Trotski de *Octubre*, filme que no es un documental pero se le parece... Buñuel, en *Las Hurdes*, describe hechos que la propia república española censura. Esto para hablar de las relaciones con el poder de la izquierda. Con la derecha las relaciones son aún más trágicas. Las dictaduras de los setenta y ochenta produjeron muertos y desaparecidos, también entre comunicadores, camarógrafos, documentalistas. Valga en Argentina el ejemplo de Raimundo Gleizer, asesinado por la dictadura.

Son muchas las citas que podrían hacerse acerca de cómo el documental puede ser instrumento de transformación, de crítica, y como tal ha sido censurado y perseguido.



Para recoger frutos hay que cosechar. *El país de Sao Sarué* de Vladimir Carvalho, 1971



Entre todas, mejor el resultado. *Araya* de Margot Benacerraf, 1958
Página anterior: desde el comienzo una carga muy pesada. *Chircales* de Jorge Silva y Martha Rodríguez, 1967-1972

En América Latina, con varios matices y formas diferentes de cambios, desde el Estado, desde el gobierno, desde la sociedad, o desde todos ellos, el documental tiene que asumir la mirada que promueva, propicie, empuje, corrija, procesos de construcción de realidades nuevas...

EL DOCUMENTAL NO DEJARA DE SER UN ARMA DE LUCHA

Aún hoy son tensas las relaciones entre los poderes fácticos y lo/as comunicadores populares, comunitarios, documentalistas independientes. En Chile tenemos el ejemplo de Elena Varela, hoy liberada, quien fue despojada de su libertad y de sus materiales fílmicos, porque el tema indígena, como en muchas otras partes del continente, es una asignatura pendiente. En Honduras, donde todavía está en suspenso la restitución del orden democrático, filmar, grabar, es un acto peligroso. Un acto peligroso y necesario para desmadejar la desinformación silenciadora, la manipulación disimuladora.

En otros países, amplios sectores del movimiento comunicacional militan en procesos de transformaciones sociales adelantados desde gobiernos, lo que no elimina la necesaria tensión que debe existir entre el poder estatal, las políticas gubernamentales y la contraloría social, de mirada crítica, constructiva pero crítica, hacia el poder, de acciones de poder popular a través de la generación de autoinformación, información producida desde y para las comunidades, con solidaridad pero también con vigilancia de los procesos.

Así, en América Latina, con varios matices y formas diferentes de cambios, desde el Estado, desde el gobierno, desde la sociedad, o desde todos ellos, el documental tiene que asumir la mirada que promueva, propicie, empuje, corrija, procesos de construcción de realidades nuevas que implican la elaboración de imaginarios distintos.

El documental puede ser también un instrumento de información científica desapasionada o de entretenimiento. Pero en estos momentos y en estos lugares, en los cuales los pueblos de América buscan, finalmente con algunas expectativas de logro, transformaciones sociales que le liberen del colonialismo, del endocolonialismo, de la explotación, pienso que el documental puede ser un *instrumento importante de reflejo de estas luchas*. De *reflexión* sobre estas luchas. *Reflejo que incida sobre las mismas*.

EL DOCUMENTALISMO, UN COMPROMISO

El documentalismo como acompañamiento de movimientos sociales tiene, en mi opinión, tres *compromisos* esenciales: con el conocimiento, con la estética y con la ética.

Con el *conocimiento* porque debe ser capaz de penetrar en los elementos fundamentales de la situa-

Lo que puede ayudar a superar estos componentes, en busca de una representación lo más verdadera posible, es precisamente que el documental se funda con esa realidad y ese ser social que está construyendo realidades o resistiéndose a realidades.

ción histórica, entender y comprender de qué se tratan y representar las líneas básicas de lo que lo/as participantes de estas luchas se plantean.

Hemos superado las ideologías de la “objetividad” de la propia cámara como aparato (mecánico) de diseño occidental (por lo que Godard decía que “no hay nada menos objetivo que un objetivo”), como por supuesto del ser social (generalmente colectivo) detrás de ella, y aunque generalmente no se dice, del ser humano frente a ella, amén de aquellos colocados más tarde frente a la pantalla, con sus componentes de alienación, de falsa consciencia, de mala fe, etc.

Lo que puede ayudar a superar estos componentes, en busca de una representación lo más verdadera posible, es precisamente que el documental se funda con esa realidad y ese ser social que está construyendo realidades o resistiéndose a realidades. Y su discurso debe interactuar con el mismo y cuestionarse.

Con respecto a la *estética*, el documental debe ser capaz de conmocionar, utilizando tanta tecnología como sea necesario y tan poca tecnología como sea posible, sustituyendo lo económico por lo creativo, concibiéndose con mayor énfasis en los recursos narrativos y dramáticos que en el fetichismo de la técnica de punta.

Desde la *ética*, que significa etimológicamente el lugar en el que se está, se trata de colocarnos frente a la realidad con la honestidad necesaria para dar cuenta de ella y de nosotros/as frente a ella.

Todo ello por la *necesidad de que para la transformación* se trata de nadar contra la corriente de un sentido común producto del individualismo posesivo, impuesto invisiblemente por los medios y

otros medios a sus víctimas, que piensan que vivir en el mejor de los mundos (imposibles) es tener cada vez más para ser cada vez más felices mediante la posesión de cuanta mercancía necesaria o innecesaria, útil o destructiva, sea indispensable para aceitar el perverso tránsito del capital en su círculo diabólico.

Se necesita entonces nadar fuerte, con un discurso blindado con dramaturgia, estética y claridad, penetrando en la realidad, al decir de Mao, “como pez en el agua”, se trata de consustanciarse con los procesos de la gente. Hablar desde ella, no a ella.

Éstas son metas difíciles, pero se suman a una que preocupa a todo/a realizador/a que, como dije más arriba, trabaja en un contexto de transformación: la dialéctica entre el bebé y el pañal (cómo criticar las fallas sin botar al bebé con el pañal sucio, cómo no ayudar al adversario de los cambios) en sociedades en transición, y *amenazadas desde fuera*, por el inefable imperio; *desde dentro*, por las oposiciones



Somos el producto de nuestros esfuerzos y nuestras tragedias. Araya de Margot Benacerraf, 1958 (izq.) y Now de Santiago Álvarez, 1965 (der.)

...el documental en tiempos de transformaciones debería ser *contralor del proceso social, sin colocarse por encima de éste como juez, acompañando críticamente el mismo, desde abajo, desde el oprimido, desde las luchas del pueblo...*

al cambio; *desde más adentro*, por nuestros infiltrados; y *desde más adentro aún*, por nuestros propios obstáculos, heredados del pasado, y otros nuevos, producto de la cercanía al poder político, de nuestras esperanzas, que a veces pueden ser ilusiones y nos pueden hacer cómplices de los errores, por un silencio mal colocado, por ejemplo.

Habitamos un país que intenta, y desde varios lugares y prácticas lo ha logrado, comenzar a romper (o al menos las ha mellado) con las estructuras de opresión del capital, de Occidente y de su propia colonialidad. En un país en el cual se está dando un proceso humanamente hermoso, si bien lleno de contradicciones entre una realidad que no termina de nacer y una realidad que no termina de morir, como lo expresaba Gramsci.

ADONDE APUNTAR

Ahora es que hay manchas hacia donde apuntar, y el documental debe ayudar a verlas y combatirlas, para hacer verdad nuestro deseo, revisión, rectificación y reimpulso del proceso de cambios.

Sin pretender tener respuestas a estas problematizaciones, pienso que colocármolas siempre al frente, teniendo presentes siempre las preguntas esbozadas más arriba (y seguramente muchas más) el documental en tiempos de transformaciones debería ser *contralor del proceso social, sin colocarse por encima de éste como juez, acompañando críticamente el mismo, desde abajo, desde el oprimido, desde las luchas del pueblo, no como consigna sino como tarea, teniendo como armas de construcción masiva la ética y la estética, porque la primera sin la segunda puede ser débil, y la segunda sin la primera, inútil.*

Y el trabajo no puede ser sólo en nuestra realidad, sino que debe acompañar solidariamente otras realidades, si no como documentalista, como persona, las de pueblos como los de Honduras, Colombia, Irak, Palestina, África entera, los pueblos originarios, porque la idea es salvarnos todo/as, como decía el poeta, "el que no cambia todo, no cambia nada".

El documental es un caballito de batalla de la lucha social, *crea consciencia cabalgando en dos frentes, la información y la emoción.* Y sólo crea consciencia si en su propio proceso de construcción va tomando consciencia. Sólo puede ser instrumento de transformación del afuera si ha servido en su proceso como instrumento de autotransformación, en su contacto íntimo con la realidad, con lo que llamamos el otro, la otra. ■



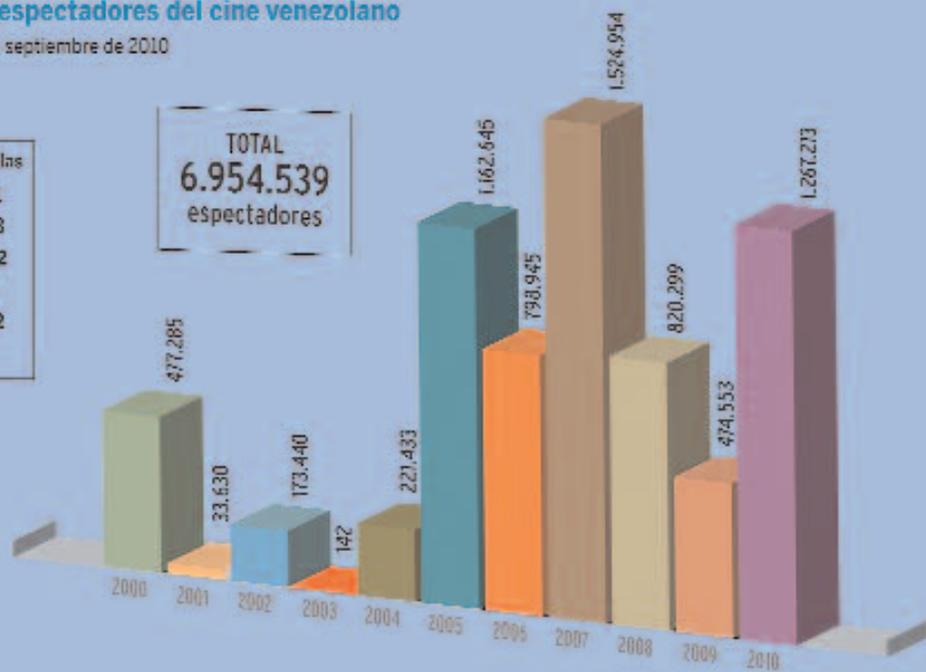
El documental se funde con esa realidad y ese ser social. *Hermógenes Cayo (Imaginerio)* de Jorge Prelorán, 1969

Número de películas y espectadores del cine venezolano

Desde el año 2000 hasta el 30 de septiembre de 2010

Número de películas

8	11
3	13
4	32
1	9
4	12
4	

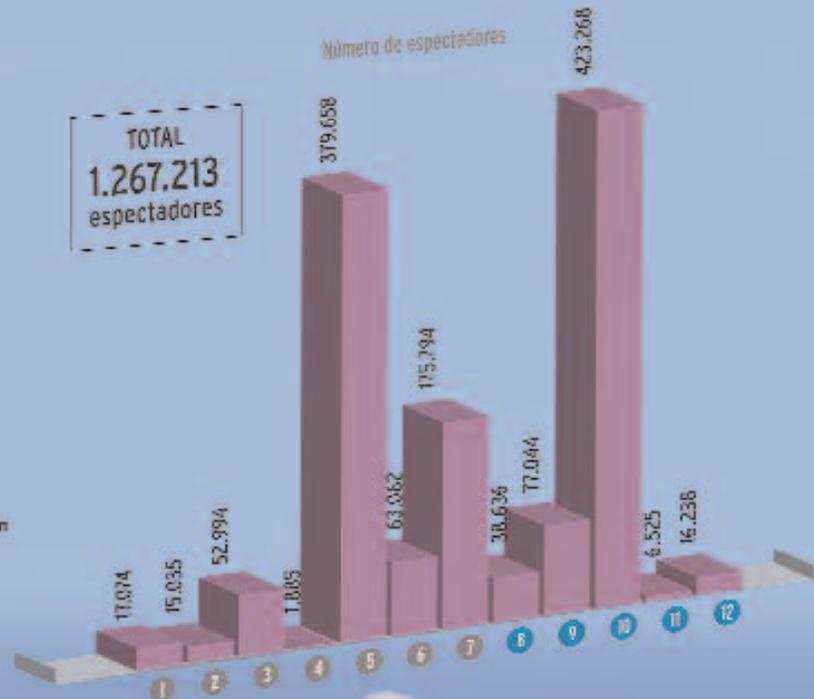


Películas durante el año 2010

Reporte hasta el 15 de septiembre

PELÍCULA	DIRECTOR/A
1 Amorcito corazón	Carmen Roa
2 Desautorizados	Elia Schneider
3 Sublysteria	Leonard Zellg
4 Tarata	Fabrizio Aguilar
5 Hermano	Marcel Rasquin
6 Chocila, una casa pa' Maita	Eduardo Barberena
7 Habana Eva	Fina Torres
8 Taita Boves	Luis Alberto Lamata
9 Las caras del diablo	Carlos Malavé
10 La hora cero	Diego Velasco
11 Extremos	Juan Carlos López-Durán
12 9 meses	Miguel Pareilo

● Obra en cartelería



ALBA ciudad 96.3 FM

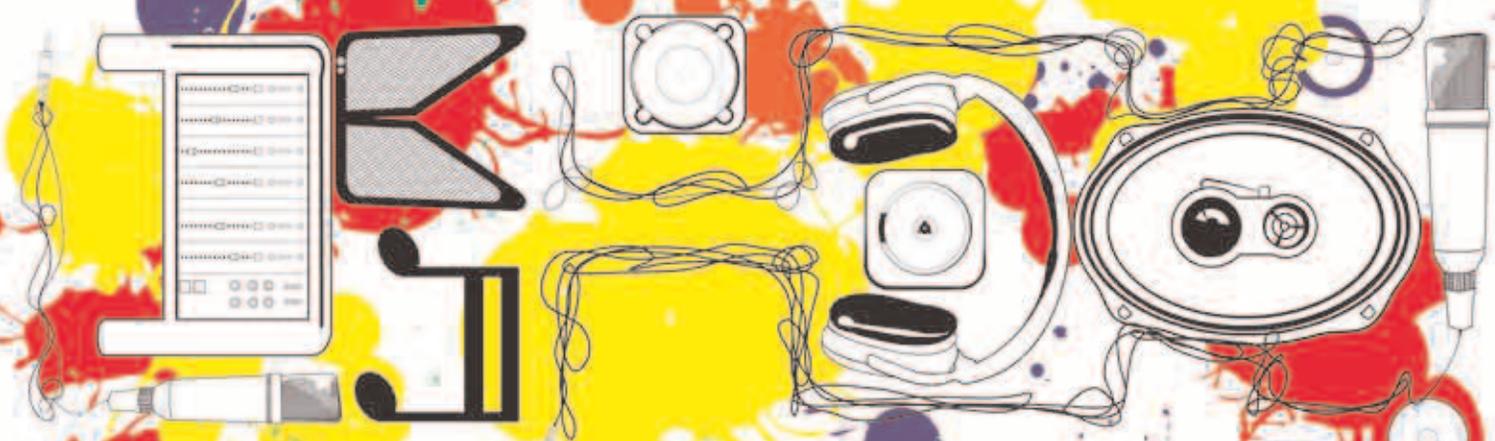
SEÑAL EN VIVO POR: www.albaciudad96.org

SOMOS
CONCIENCIA
SOMOS
CULTURA

★ PODER CULTURAL
PODER POPULAR

República Bolivariana de Venezuela
Centro Nacional
del Disco

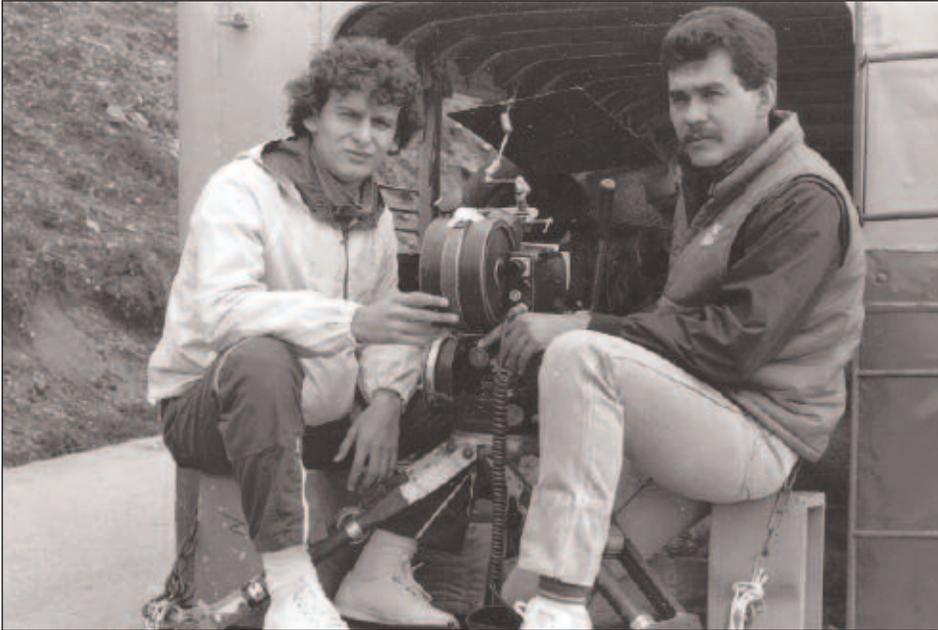
★ PODER CULTURAL
PODER POPULAR



el Centro Nacional del Disco
avanza hacia la soberanía cultural

UNA VIDA EN EL CINE

> José Gregorio González



A la derecha José Gregorio González "Cheo"

José Gregorio González "Cheo", comenzó en el cine a mediados de los 70. Como muchos de nuestros técnicos se formó en el oficio, entendido éste como una dura escuela, exigente y disciplinada. De asistente en noticieros filmicos pasó a trabajar en largometrajes y comerciales con los que avanzó a foquista, luego a operador de cámara y finalmente director de fotografía, en una carrera de cuatro décadas, en las que ha participado en unos veinte largometrajes e innumerables cortometrajes de ficción y documentales, además de telenovelas y unitarios para televisión. Le ha correspondido asumir responsabilidades como supervisor de la Unidad de Fotografía de VTV y como coordinador de Cámara y Fotografía de la Fundación Villa del Cine.

Al plantearme escribir sobre el cine, para mí no hay otra manera de abordarlo sino a través de como lo he vivido y sentido: como oficio. El cine es complejo, necesita herramientas e ingredientes difíciles de conseguir: el talento de las personas, la honestidad y la responsabilidad, tanto al asumir la producción y realización de la obra cinematográfica, como en la entrega de esta obra al público. Sin esto no vale mucho ni el dinero ni la tecnología, ya que aunque con ellos se puede hacer cualquier película, por sí solos no son elementos capaces de lograr una obra cinematográfica de auténtico valor.

Por supuesto que se debe contar con el dinero, con los equipos y la tecnología adecuada, pero todo ello debe ser acompañado por el talento, la honestidad, la responsabilidad y por un estricto respeto a los códigos del oficio.

El respeto en sí mismo es un ingrediente vital, el más importante de todos, pues no debemos olvidar que el cine lo realizamos seres humanos que padecemos y sentimos. Si no hay respeto, disminuye lo que yo llamo el espíritu cinematográfico. Esa armonía, esa mística, que se sobrepone a las dificultades y que de alguna manera se expresa en la pantalla. El respeto es factor

necesario para el crecimiento de la cinematografía de nuestro país, la cual no es tan joven, ya que producimos películas desde hace un siglo. Debemos respeto a la trayectoria que el cine venezolano ha recorrido, debemos saber la línea, el camino que traemos.

Yo le digo a quienes llegan al oficio cinematográfico que aprendan de nuestros errores y que a la vez aprovechen las fortalezas, que no se desboquen por ser protagonistas individuales, pues protagonistas somos todos, pero cada uno a su debido tiempo y en su debido lugar, pues éste es un arte colectivo.

Debemos dejar a un lado lo individual y proteger lo colectivo, no llegar a un pueblo y destruirlo por una película, lo que sería un acto de barbarie. Nuestra presencia y paso por las locaciones en las que nos corresponda trabajar debe ser lo menos traumático posible, aunque sabemos que la experiencia del cine marcará para siempre a los habitantes de estos espacios de la misma forma que nos marca a cada uno de nosotros. Éste es un principio que se aplica tanto hacia lo externo como hacia lo interno.

Si apreciamos y amamos nuestro oficio, todo lo relacionado con él merece nuestro

mayor cuidado, nuestro mejor trato. Nuestra manera de relacionarnos con este oficio, necesita de un trabajo común, de coordinar esfuerzos y voluntades. Lo más importante siempre es lo humano, por eso existe la ética, pero por sobre todo el amor por el ser humano y, por lo tanto, por lo que hacemos.

El momento histórico que vivimos nos brinda la posibilidad de visualizar los sueños que en colectivo, en algún momento tuvimos algunos cineastas comprometidos con el futuro. Me atrevo a convocar a no desmayar, a no bajar la guardia en la búsqueda de la excelencia, que seamos garantes del patrimonio que significan estos ingredientes a los que me he referido.

Quiero terminar recordando a un viejo amigo y profesor, Ricardo Younnis, experimentado fotógrafo, quien un día me dijo: "Mire Cheo, si hay algo que usted no sepa, busque a alguien que sepa y pregúntele, investigue, trabaje y aprenda. Es preferible que uno solo se entere de su ignorancia, a que se enteren millones de personas a través de las pantallas de las salas de cine". Y éste es un aprendizaje que no olvido y sigo practicando. ■

El cine venezolano en las 16 salas de la Cinemateca Nacional

Desde enero hasta agosto de 2010

Salas comunitarias regionales



San Fernando, estado Apure



Puerto Ayacucho, estado Amazonas



Margarita, estado Nueva Esparta

■ Número de espectadores ■ Número de funciones

	ENERO	FEBRERO	MARZO	ABRIL	MAYO	JUNIO	JULIO	AGOSTO	TOTAL
MUSEO DE BELLAS ARTES	1916	1535	2188	2517	2007	1503	1811	2123	15590
	88	85	86	70	75	74	53	80	611
RÓMULO GALLEGOS (CELARG)	862	1295	1060	2321	1035	1902	2372	1620	13355
	48	48	54	58	57	58	60	46	429
MARACAY	285	0	0	0	840	757	504	953	3339
	37	0	0	0	22	65	65	67	256
GUACARA	412	342	564	375	364	680	341	330	3348
	43	31	38	30	39	45	28	44	298
ACARIGUA	128	43	130	173	205	66	160	215	1128
	37	13	39	41	46	74	74	34	258
GUANARE	163	23	0	34	111	137	187	323	973
	26	4	0	0	25	26	18	26	133
PAMPATAR	263	143	300	180	255	262	312	399	2114
	36	29	28	33	36	52	54	63	331
SAN FERNANDO	0	0	0	0	0	0	255	552	807
	0	0	0	0	0	0	14	53	67
SAN CARLOS	226	356	209	0	0	256	467	814	2328
	38	43	25	0	0	37	55	60	258
PUERTO AYACUCHO	437	270	577	685	606	915	696	1044	5238
	47	77	65	61	58	67	58	60	428
VALERA	128	170	226	212	132	85	105	196	1254
	33	14	51	38	55	32	39	39	301
CUMANÁ	0	0	0	0	0	0	162	204	366
	0	0	0	0	0	0	22	22	44
MARACAIBO	547	480	957	1001	000	504	768	999	6136
	57	52	63	58	59	53	59	66	467
CALABOZO	334	254	325	201	383	368	315	239	2419
	54	53	61	48	64	61	61	63	465
SAN FELIPE	360	231	89	192	0	81	65	173	1191
	47	31	19	30	0	18	21	28	194
BARQUISIMETO	199	58	89	137	88	79	288	407	1345
	25	16	11	18	14	14	21	36	155
TOTAL 16 SALAS	6260	5208	6722	7963	7621	7755	8803	1059	60931
	611	441	548	493	550	621	652	787	4695



Acción
Comunitaria
Exposiciones
Eventos

Rif.: G-20008566-5



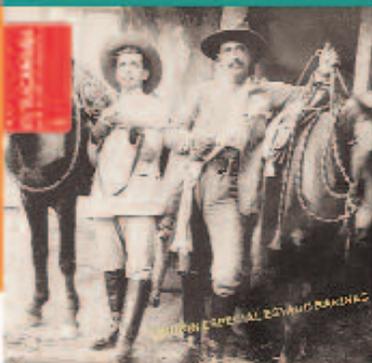
Investigación
Educación
Publicaciones
Centro de
Documentación



FUNDACIÓN CENTRO NACIONAL
DE LA FOTOGRAFÍA

Final Av. Panteón, Foro Libertador
 sede Biblioteca Nacional, P.B.
 Parroquia Allagracia, Caracas
 Telfs.: (0212) 5647974 - 7238 - 8715
www.fundacenafv.gov.ve

PODER CULTURAL
PODER POPULAR



Archivo Audiovisual de Venezuela

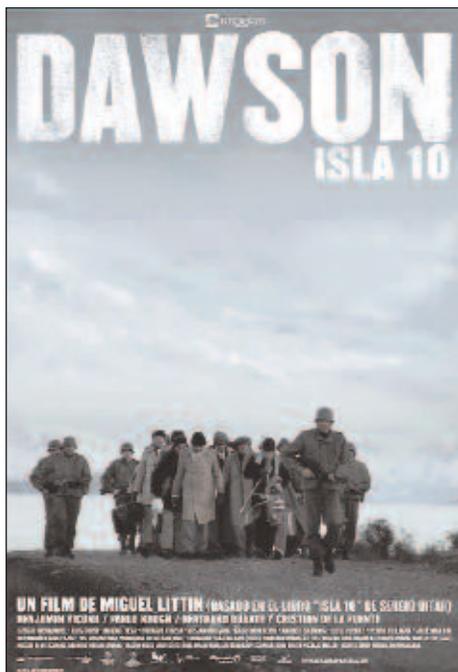
Teléfono: 591 9333 3111 | Telex: 591500 | www.archivoaudiovisual.gov.ve

Preserva la memoria no bibliográfica y audiovisual de Venezuela, y cuenta con dos grandes colecciones: **Sonido y Cine**: pone a disposición de los usuarios el acervo sonoro, tanto musical como oral del país; también cuenta con la colección histórica de partituras manuscritas de los autores venezolanos más importantes del país, así como partituras autógrafas y editadas de Venezuela, América Latina y el resto del mundo.

Los usuarios de este servicio, tienen acceso a la memoria nacional de las imágenes en movimiento (filmografía, videografía y bibliografía especializada) organizada en cinco áreas temáticas: Noticias, Cine Institucional, Cine Venezolano, Publicitario y Extranjero.

Obras Planas: ofrece a los usuarios el archivo fotográfico más completo del país; cuya colección está integrada por fotografías documentales y artísticas, que abarcan desde finales del siglo XIX y de todo el siglo XX, de Venezuela, América Latina y El Caribe. Incluye la Colección de Fotografía Latinoamericana del Siglo XIX que por su valor universal, amplitud y riqueza ha sido incluida por el comité "Memoria del Mundo" de la UNESCO en el inventario Mundial de Patrimonios Documentales de la Humanidad. Ofrece además, material cartográfico de y sobre Venezuela; y diferentes formatos cuya atención está centrada en el diseño gráfico, tales como carteles, postales, láminas, agendas, almanques, estampillas, originales de arte y archivos de creadores.

LAS NOTICIAS DE SEMUEVE



CINE FORO DE LA PELÍCULA

DAWSON ISLA 10

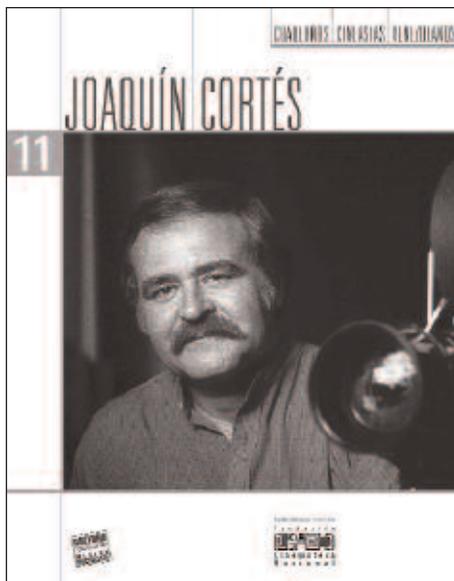
Tuvo lugar en el Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (Celarg), un cine foro sobre la película *Dawson Isla 10* del cineasta Miguel Littín en el marco de su visita a Venezuela.

Dawson Isla 10 fue estrenado en el 2009 y relata la historia de una isla situada en el paralelo 53 del océano Pacífico, en el estrecho de Magallanes. En el pasado llegó a ser ocupada como campamento de la armada chilena. El 11 de septiembre de 1973 se convirtió en un campo de presos políticos, albergando a 400 detenidos de la dictadura chilena.

LIBRO SOBRE JOAQUÍN CORTÉS HIZO SU DEBUT EN FILVEN 2010

La Fundación Cinemateca Nacional bautizó el volumen número 11° de la colección Cuadernos Cineastas Venezolanos, dedicado al reconocido director y fotógrafo Joaquín Cortés, en la 6ª edición de la Feria Internacional del Libro de Venezuela, Filven 2010. Para la publicación de este libro, la Cinemateca Nacional contó con el apoyo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Joaquín Cortés, es un cineasta, actor y fotógrafo español radicado en Venezuela, con amplia trayectoria en el campo audiovisual, tanto en el género ficción como en el documental; entre sus títulos destacan: *El domador* (1979), *Apuntes para un film* (1974) y *Sorte* (1977). Recientemente estrenó su corto documental *Hombres de arena*, basado en un acercamiento al vivir de los hombres y mujeres del llano venezolano de Apure.



Paquete #3

SE REALIZÓ LARGOMETRAJE

PAQUETE #3 DE ALFREDO HUECK

La película *Paquete #3* es la ópera prima del director y guionista venezolano Alfredo Hueck, que se realizó en la ciudad de Mérida. El filme narra la historia del Cholo, interpretado por Beto Benites, quien emigra a Venezuela desde Perú en busca de oportunidades y una mejor vida. En el camino, el Cholo queda atrapado en un mundo de traición, sangre y ambición que lo obliga a darse cuenta de cuánto vale en realidad la vida y el precio de la muerte.

Alfredo Hueck ha dirigido también los cortos: *Enamórate, quédate*, ganador de Proyecto 48, concurso organizado por el canal de televisión TNT; y el medimetraje *Bloque 1*, producido por la Villa del Cine en 2007. Igualmente, se desempeñó como productor general en el corto *Un gallo y un corral*, del realizador larense Luis Rahamut (2005).



CULMINA EL SEGUNDO MICRO FESTIVAL 1000 METROS BAJO TIERRA

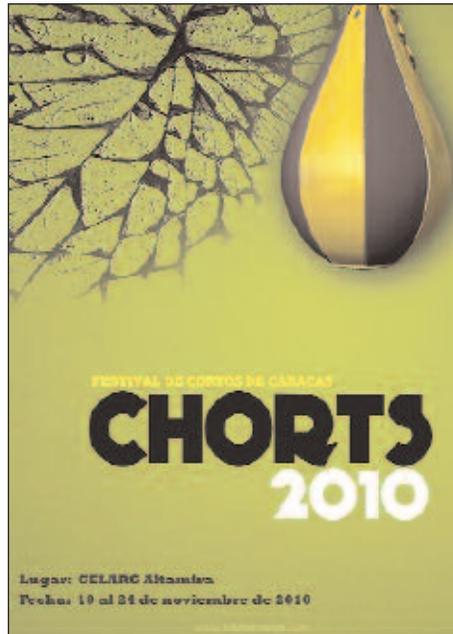
Del 3 al 6 de noviembre de 2010 se realizó, en la ciudad de Mérida, la segunda edición del Micro Festival 1000 Metros Bajo Tierra, organizado por la Fundación de Cine Subterráneo. Se desarrolló en seis salas de proyección, donde se exhibieron más de 130 producciones audiovisuales que fueron recibidas por convocatoria abierta y libre. Por el canal de la Universidad de Los Andes (ULA TV), se transmitió una muestra de las obras participantes.

Paralelamente se realizaron actividades complementarias, como el taller de cine enfocado a la actuación frente a la cámara, dictado por la actriz cubana Claudia Rojas.

ESTUDIANTES DE CINE Y TELEVISIÓN FUNDARON CINE CLUB CUARTO OSCURO

Los estudiantes y profesores de la Escuela de Cine y Televisión (Escinetv), crearon el Cine Club Cuarto Oscuro, un espacio alternativo para la difusión, el conocimiento y la participación en el séptimo arte y su cultura. Las proyecciones se enfocan en una temática o director particular, promoviendo el debate de opiniones durante las actividades.

Durante tres martes se realizarán las funciones de las obras cinematográficas seleccionadas. Para el último martes de cada mes se presentará una producción nacional, con el fin de apoyar el cine elaborado en el país y la nueva generación de cineastas venezolanos.



II FESTIVAL DE CORTOS DE CARACAS CHORTS 2010

Soja de Gabriel La Cruz fue el ganador del segundo Festival de Cortos de Caracas, Chorts 2010, cuyo premio consiste en la financiación de servicios para su próximo corto. La realización, además obtuvo reconocimientos como Mejor Dirección de Arte, a Manuela Planas; Mejor Edición, Gerard Uzcátegui; Mejor Actriz, María Fernanda Ferro y Mejor Dirección, Edición y Guión para Gabriel La Cruz, así como el Premio del Público.

El premio de Animación lo ganó Prakriti Maduro por *I Wanna Shine*. *Caracoles y cascabeles* de Gustavo Rondón se llevó el galardón de Mejor Sonido. El merideño Yon Henao fue considerado como Mejor Actor por su participación en *Esclavos* de Michael Labarca.



Se realizó entre el 19 y el 24 de noviembre en la Sala Cinemateca-Celarg. Once cortometrajes de ficción y tres cortometrajes de animación compusieron la muestra. Fueron vistos por primera vez los cortos: *Martes 13* de Domingo Olavarría, participante del Court Métrage Short Film Corner del Festival de Cannes 2010; *Sin cobertura* de Pedro Blanco-Urbe, *Bangladesh* de Héctor Orbegoso y el corto de animación *I Wanna Shine* de Prakriti Maduro.

También compitieron *La ley* de Juan Fermín y *La conclusión de Quevedo* de Alejandro Hernández, ambos producidos por Bajo La Manga Laboratorio Audiovisual. Además se presentó una muestra de los mejores cortos del Festival de Cine de Alcalá Henares (España).



FESTIVAL DE CORTOMETRAJES DE BARQUISIMETO CONTINÚA CON SU PROGRAMACIÓN

Se desarrolló en Barquisimeto el VI Festival de Cortometrajes del 30 de noviembre al 4 de diciembre, bajo el patrocinio del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), el Cieca y la Alianza Francesa de Barquisimeto. Se realizaron diversas actividades formativas y de exhibición que se llevaron a cabo en el monumento La Flor de Venezuela, el Cine Club Charles Chaplin y en la Cinemateca regional.

En el Festival participaron 101 cortometrajes en las categorías de ficción, documental y animación, tanto en la modalidad estudiantil como profesional, en los ambientes nacional y regional.

Los premios otorgados fueron: Gran Premio CNAC, *Caracoles y cascabeles* de Gustavo Rondón; Mejor Cortometraje de Ficción, *Majayüt* de Elizabeth Pirela; Mención de Honor, *Honduras después del 28* de Liliane Blaser; Mejor Cortometraje Documental, *Hombres de arena* de Joaquín Cortés; Mejor Cortometraje de Animación, *Poema bajo el Lago* de José Márquez y Miguel Alvarado; Mejor Cortometraje realizado en Barquisimeto, *Un ratico más...* de Génesis Jiménez; Mención de Honor a los trabajos comunitarios del Colectivo UPAC y Colectivo Ezequiel Zamora; Mejor



Red de Salas Regionales

Cortometraje Experimental/Estudiantil Nacional 50/50 (EMA), *Esclavos* (EMA); *Nadie llora por las secretarias* (EMA); *La Casa del abuelo* (EMA); *Hanjo* (EMA). Mejor Actor, Beto Benites, por *Caracoles y cascabeles*; Mejor Actriz, María Fernanda Ferro por *Soja*; Mejor Dirección, Gustavo Rondón por *Caracoles y cascabeles*; Mejor Producción, Ana Segovia y Carolina Riveros por *Soja*; Mejor Guión, Elizabeth Pirela y Luis Socarrás; Mejor Dirección de Fotografía, Daniel García por *Caracoles y cascabeles*; Mejor Música Original, Alejandro Zavala por *Caracoles y cascabeles*; Mejor Sonido, Leiqui Uriana por *Majayüt*; Mejor Dirección de Arte, Erasmo Colón por *Colmillo*; Primer Premio Desafío Audiovisual, *Raíz* de Rafael Barragán, Ricardo Marapacuto.



Red de Salas Regionales

RED NACIONAL DE SALAS REGIONALES

Cuando Xavier Sarabia asumió la Presidencia de la Fundación Cinemateca Nacional del Ministerio del Poder Popular Para la Cultura, en el año 2006, ésta contaba sólo con dos salas, la antigua Sala Galería de Arte Nacional, hoy Sala Museo de Bellas Artes y la Sala Celarg, ambas en la Ciudad de Caracas. Con un criterio de apertura y de inclusión, se logró la puesta en marcha de 14 salas más, que hicieron realmente nacional y popular a la Cinemateca, con los equipos más avanzados y la comodidad adecuada para el disfrute de los nuevos usuarios y usuarias de nuestras salas.

La Red Nacional de Salas Regionales se concibe como un sistema de espacios de difusión cinematográfica, con una distribución de una sala por estado de la geografía nacional, el cual no sólo implica la inclusión de las audiencias regionales, sino que también da cabida a las filmografías menos difundidas y a los formatos excluidos, tales como el medimetro y el cortometraje, así como al cine documental.

En una primera fase del Proyecto Red de Salas Regionales se buscaron espacios que fueron cedidos en comodato, en la mayoría de los casos, los cuales fueron



Venezuela, febrero 27. de Liliane Blaser

acondicionados, para el funcionamiento de las salas de cine. En una etapa posterior, la Cinemateca Nacional, se dedicó a la construcción de las salas en varios estados del país.

La Red de Salas Regionales cuenta en este momento con 16 locaciones: Museo de Bellas Artes y Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos Celarg, en Caracas; Guacara, en Carabobo; Maracay, en Aragua; Guanare y Acarigua, en Portuguesa; Pampatar, en Nueva Esparta; San Fernando, en Apure; San Carlos, en Cojedes; Puerto Ayacucho, en Amazonas; Valera, en Trujillo; Cumaná, en Sucre; Maracaibo, en Zulia; Calabozo, en Guárico; San Felipe, en Yaracuy y Barquisimeto, en Lara. Ya se ha proyectado la instalación de salas que cubran todos los estados de la geografía nacional.

COTRAIN, 24 AÑOS DE IMÁGENES NUESTRAS

Con la proyección de sus más recientes trabajos la Fundación del Instituto de Formación Cinematográfica Cotrain celebró sus 24 años de trabajo continuo. Nacida al calor de la Venezuela exacerbada en 1989, ha recibido 15 premios, nacionales e



Liliane Blaser y Lucía Lamanna

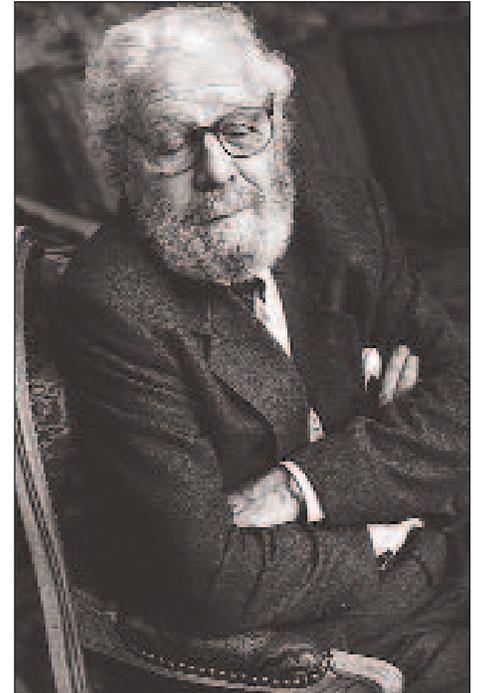
internacionales. Tiene al servicio de los usuarios/as su videoteca, biblioteca y servicios audiovisuales. Así como el Curso Integral de Cinematografía Documental, desde el año 2004.

Algunos documentales de Cotrain son: *Venezuela, febrero 27 (De la concertación al desconcierto)*, *Convivencia (I Congreso Nacional Indio de Venezuela)*, *La otra mirada (de cómo vivimos el 27 F)*, *1992: el descubrimiento (jugar o ser jugad@s)*, *El último panfleto*, *Vargas, El fantasma de la libertad o cuánto pesan 3.000 toneladas de uranio empobrecido*; *Honduras después del 28 de junio*, todas ellas dirigidas por Liliane Blaser junto con Lucía Lamanna.

I FESTIVAL DE CINE POLACO EN VENEZUELA

Hasta el 22 de diciembre pasado se desarrolló en las salas de la Cinemateca Nacional, el I Festival de Cine Polaco en Venezuela, con una selecta muestra de 18 películas laureadas en diversos festivales de todo el mundo, las cuales abarcan las más recientes tendencias de diversos géneros cinematográficos de este país.

Se presentaron películas de Andrzej Wajda, Wojciech Smarzowski, Xaveri Zulawski, Krzysztof Zanussi; Andrzej Maleszka, Waldemar Krzystek, Kasia Roslaniec, entre otros. Se presentaron películas como: *Mal menor*, *La rajadura*, *Jasmín*, *Katyn*, *Blancanieves y la Rusia roja*, *Con el corazón en la mano*, *La boda* y la infantil *El árbol mágico*, entre las 18 proyecciones.



PARTIÓ LUIS GARCÍA BERLANGA

El 13 de noviembre de 2010 falleció el director y guionista, Luis García Berlanga, considerado uno de los renovadores del cine español. Se identificó por el uso del humor negro, la farsa y la sátira con las cuales burló la censura franquista.

En el Festival de Karlovy Vary fue premiado como uno de los diez cineastas más relevantes del mundo. Recibió el premio Goya al mejor guión en 1987 y 1993 y a la mejor dirección en 1993.

Dentro de la filmografía de Berlanga se destacan *Esa pareja feliz* (1951), *Bienvenido Mr. Marshall* (1952), *Calabuch* (1956), *Plácido* (1961), *Tamaño natural* (1973), *La escopeta nacional* (1977), *Moros y cristianos* (1987) y *Todos a la cárcel* (1993).



Bienvenido Mr. Marshall

LOS AVANCES DE SEMUEVE



Afiche del Festival Globale, edición anterior

FESTIVAL GLOBALE MONTEVIDEO DE DOCUMENTALES

El Festival de Cine Globale de Montevideo se realizará en mayo de 2011 en Uruguay. Este espacio propone acercar al público al cine documental, incentivando la generación de debates de intercambio y reflexión sobre el proceso de globalización, identificando sus impactos y consecuencias en América Latina en los sectores más desposeídos y vulnerables de la sociedad, las luchas populares, las consecuencias del actual modelo energético y la criminalización de la protesta, entre otros.



Firma del acuerdo entre Incaa y CNAC. Fotografía: Incaa

ARGENTINA Y VENEZUELA SE UNEN POR LA CINEMATOGRAFÍA LATINOAMERICANA

Se firmó en Caracas el acuerdo entre el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina (Incaa) y el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía de Venezuela (CNAC). El plan busca promover y afianzar las acciones para desarrollar el sector cinematográfico en ambos países. El acuerdo incluye una serie de coproducciones argentino-venezolanas entre las que se destacan: *Choele*, dirigida por Juan Pablo Sasiaín Huertas; *La guardería*, con dirección de Virginia Croatto; *El peletero*, dirigida por Eduardo Raspo y *Mala hierba* con dirección de Alejandro Saderman. Asimismo, se realizará el proyecto argentino-uruguayo-venezolano *Relocos* dirigido por Manuel Facal y *Mujer conejo*, coproducción argentino-española-venezolana.

Se fomentará la producción y teledifusión de catorce documentales latinoamericanos del programa *DOC TV*, que incluye la participación de las televisoras públicas de ambos países. El convenio asegura una participación venezolana en el mercado latinoamericano de cine creado en Argentina, denominado Ventana Sur y contempla la exhibición de muestras de cine en ambos países.



Edgar Ramírez en *Dominó*

EDGAR RAMÍREZ EN LA CONTIENDA POR EL PREMIO CÉSAR 2011

El actor Edgar Ramírez ha sido prenombrado por la Academia de Cine Francesa para el Premio César 2011, que se celebrará en febrero, donde podría competir en el renglón Mejor Actor Revelación por su participación protagónica en el largometraje *Carlos*, una producción del director francés Olivier Assayas.

Es la primera vez que un venezolano figura en la lista de posibles seleccionados para este galardón francés. En este filme, de más de cinco horas de duración, Edgar Ramírez recrea dos décadas de la vida y acciones del venezolano Ilich Ramírez Sánchez, más conocido como 'Carlos, el Chacal'. Presuntamente implicado en una serie de atentados terroristas en Europa durante la primera mitad de los años 80, El Chacal es capturado en 1994 y condenado a cadena perpetua en París. Paralelamente, *Carlos* fue nominada como Mejor Película del Año al premio francés Louis-Delluc, que se otorgó el 17 de diciembre. Este otro galardón es entregado por un jurado conformado por críticos y personalidades del séptimo arte y dirigido por Gilles Jacob, presidente del Festival de Cannes.



Edgar Ramírez en *Carlos*



IX EDICIÓN DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DIGITAL

La novena edición del Festival Internacional de Cine Digital (DIFF) se desarrollará entre el 23 y 26 de marzo de 2011. Las categorías abiertas a inscripción son: largometraje de ficción y documental; cortometraje de ficción y documental; cine del bicentenario; animación y cine experimental. Participarán todos aquellos trabajos



Afiche Festival de Cine de Lebu, edición anterior

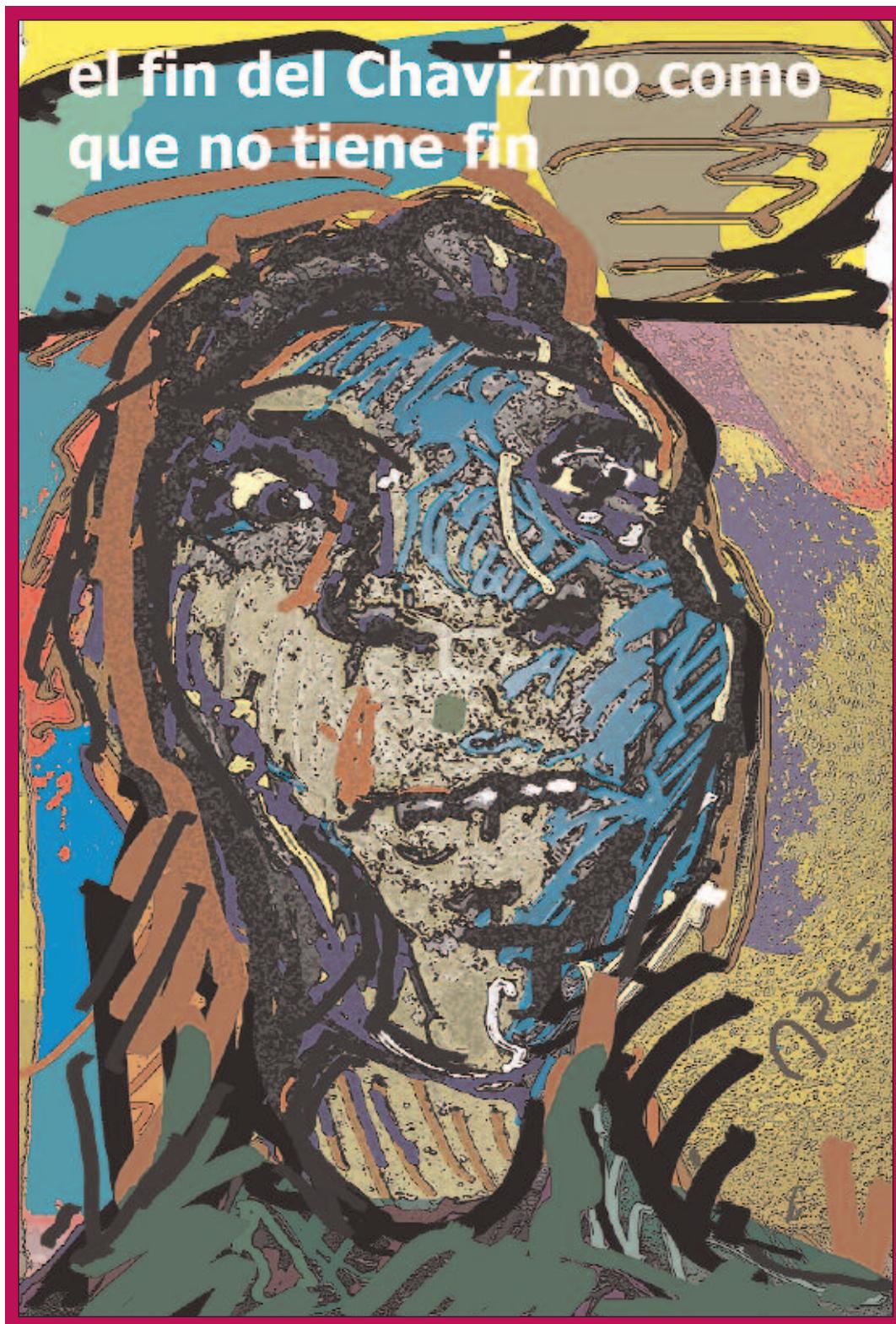
que hayan sido terminados antes de enero de 2009 en formato digital. El sitio oficial del festival es www.festcinedigital.cl.

UNDÉCIMO FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE LEBU (CHILE)

El 11° Festival Internacional de Cine de Lebu se celebrará del 1 al 5 de febrero de 2011 en dicha ciudad. Participarán categorías de cortometraje ficción, regional e internacional, y documental. Las obras a inscribir deben haber culminado el proceso de posproducción a partir del 1° de enero de 2010, con una duración máxima de 30 minutos. La página del festival es www.cinelebu.cl.

seMuove **EN EL HUMOR**

Caricatura de Armando Arce



La Fundación Distribuidora Nacional de Cine **Amazonia Films**, ente adscrito al Ministerio del Poder Popular para la Cultura, considerando el derecho que tiene el pueblo venezolano de escoger las imágenes e historias que quiere ver, promueve la diversificación de procedencia y género de las obras audiovisuales extranjeras que se exhiben en el país.

El variado abanico de opciones que brinda **Amazonia Films**, incluye la distribución y promoción del cine venezolano en salas de cine, televisión, exhibiciones gratuitas y DVD, para fortalecer la identidad cultural de nuestro pueblo; además de llevarlo más allá de nuestras fronteras.

Siendo Venezuela el epicentro de un proceso social y político transformador, organizamos el **Festival de Cine Latinoamericano y Caribeño de Margarita**, punto de convergencia para ver y discutir un cine valioso, premiar a profesionales del medio audiovisual y reconocer los poderes creadores del pueblo a través del **Concurso Nacional de Cine y Video Comunitario**.

Amazonia Films, ya asumió ese compromiso y esperamos sumar muchos aliados a nuestra causa.

Cine

Televisión

Festivales

DVD

Programas
Especiales

Ventas
Internacionales

PODERCULTURAL
PODERPOPULAR

CULTURA
Colaboración Activista
MISIÓN
SOCIALISTA

RIF: G-20007145-91

República Bolivariana de Venezuela

Fundación



VilladelCine

EN LA VILLA
HACEMOS
CINE
VENEZOLANO
PARA EL MUNDO

PODERCULTURAL ★ PODERPOPULAR

CULTURA
Colaboración Activista
MISIÓN
SOCIALISTA



Gobierno Bolivariano
de Venezuela

Ministerio del Poder Popular
para la Cultura



República Bolivariana de Venezuela

PLATAFORMA



Cine y Medios Audiovisuales

Fundación Cinemateca Nacional

Fundación Villa del Cine

Distribuidora Amazonia Films

Centro Nacional Autónomo de Cinematografía

Centro Nacional del Disco

Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional

Fundación Centro Nacional de Fotografía de Venezuela

Alba Ciudad