



Universidad Central de Venezuela

Facultad de Humanidades y Educación

Escuela de Comunicación Social

Y, ¿DÓNDE SE VE EL CINE DOCUMENTAL EN VENEZUELA?

Reportaje interpretativo sobre los distintos mecanismos que han permitido la existencia y permanencia del cine documental en Venezuela a pesar de sus problemas de distribución y exhibición

Trabajo de grado para optar a la
Licenciatura en Comunicación Social presentado por:

Br. Hernández, Andrea C.I. 18.032.853

Tutor: Daniel Maggi Balliache C.I 15.664.088

Junio, 2012.

A la vida, por enseñarme que nada es imposible.

Agradecimientos

A Dios, a mi abuela, a mi bisabuela, a mi mamá, a mi tía, a mi abuelo, a mi familia, a mis amigos, a mi doctor, a los sueños, a los fracasos, a los animales, a los colores, a Dalí, al Kung-fu, a Tarantino, al Principito, a Freud, a Kubrick, a Andy Warhol, a las lágrimas, a la locura, a la cordura, a la paciencia, al insomnio, a la música, a los dulces, a los hilos de caramelo, a las sonrisas, a cada no, a cada sí, a los profesores, a mi tutor, a mi Universidad Central de Venezuela, a la vida y al amor.

Y, ¿DÓNDE SE VE EL CINE DOCUMENTAL EN VENEZUELA?

RESUMEN

En Venezuela, el cine documental se ha caracterizado por ser un cine de carácter social con alto contenido informativo. Las distintas situaciones que el país ha atravesado se han prestado para que muchos documentalistas realicen obras audiovisuales con el objetivo de ser vistas por el público y de transmitir mensajes contundentes. El cine documental ha enfrentado circunstancias difíciles en cuanto a políticas distribución y exhibición se refiere, por lo que ha tenido que desplazarse a formas alternativas para llegar a los espectadores. A pesar de los pocos lugares que existen para que el público los disfrute y de estar constantemente tratando de ganar espacios claros dentro de la competencia audiovisual nacional, el género documental y la producción del mismo sigue existiendo. ¿Para quién trabajan los documentalistas? ¿Por qué no cesa el interés por las producciones documentales? ¿En qué espacios se encuentra el público con el cine documental? La realización de un reportaje de corte interpretativo permitirá responder estas preguntas, mediante la visión de los distintos actores involucrados en este contexto.

Palabras claves: cine documental/ exhibición/ distribución/ medios alternativos/ reportaje interpretativo.

SO, WHERE YOU CAN SEE THE DOCUMENTARY FILM IN VENEZUELA?

ABSTRACT

In Venezuela, documentary film has been characterized as a social film with high information content. The different situations that the country has gone through has made many documentary filmmakers develop audiovisual works in order to be viewed by the public and to transmit strong messages. Documentary film has faced difficult circumstances in terms of distribution and exhibition policies refers it has been displaced to alternative ways to reach viewers. Despite the few places that exist for the public to enjoy and to be constantly trying to win clear spaces in the national audiovisual competition, the documentary genre and the production of it remains. For whom documentary filmmakers work? Why does not stop the interest in the documentary productions? Where sees the public the documentary film? The completion of an interpretative report will answer these questions, by viewing the different actors involved in this context.

Keywords: documentary film / exhibition / distribution / alternative media / interpretative report.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I	
1. Planteamiento del problema.....	5
2. Objetivos.....	14
2.1 Objetivo general.....	14
2.2 Objetivos específicos.....	14
CAPÍTULO II. MARCO METODOLÓGICO	
1. Tipo de investigación.....	16
2. Diseño de la investigación.....	17
2.1 El tratamiento informativo.....	18
CAPÍTULO III. MARCO REFERENCIAL	
1. El cine documental. Inicios del género.	
1.1 Antecedentes. La magia de los Lumière.....	22
1.2 Robert Flaherty y DzigaVertov. El género toma forma.....	24
1.3 ¿Qué es el cine documental?.....	26
1.3.1 Tipos de documentales según Bill Nichols.....	29
1.4 Cine documental en Venezuela. Antecedentes.....	36

1.4.1	¿Qué define al cine documental venezolano?.....	38
2.	El reportaje interpretativo	
2.1	¿Qué es un reportaje interpretativo?.....	43
2.2	Estructura del reportaje interpretativo.....	44
2.3	La interpretación periodística.....	46
2.4	El periodismo interpretativo en Venezuela.....	48
2.5	El tratamiento de la información en los medios de comunicación venezolanos.....	51
3.	Producción, distribución y exhibición del cine documental venezolano. Principales Actores involucrados.	
3.1	El Estado venezolano como promotor del cine nacional. Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.....	54
3.1.1	Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.....	55
3.1.2	Fundación Villa del Cine.....	60
3.1.3	Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films.....	63
3.1.4	Fundación Cinemateca Nacional.....	65
3.2	Otras iniciativas.....	68
3.2.1	Cinex.....	68
3.2.2	Cines Unidos.....	70
3.2.3	Gran Cine.....	71

3.2.4 Festivales y concursos.....	74
3.2.4.1 Festival de Cine Latinoamericano y del Caribe....	74
3.2.4.2 Festival Iberoamericano de Cortometrajes Universitarios (VIART).....	75
3.2.4.3 Festival de cine documental de Caracas Documenta.....	75
3.2.4.4 Concurso Caracas Filminuto.....	76
3.2.5 Documentalistas.....	77
4. Sobre la distribución y exhibición del cine documental venezolano. Marco jurídico.	
4.1 Panorama del cine nacional antes de la aprobación de la Ley Nacional de Cinematografía.....	81
4.2 Primera Ley Nacional de Cinematografía.....	84
4.3 Reforma Parcial de la Ley Nacional de Cinematografía 2005.....	88

CAPÍTULO IV. DESARROLLO DEL REPORTAJE INTERPRETATIVO

Prólogo.....	95
1. El documental... la película de lo que somos.....	97
2. La industria cinematográfica nacional ¿realidad o utopía?.....	104
2.1 La comercialización cinematográfica en Venezuela.....	110
2.2 La distribución y exhibición del cine documental nacional. La	

doble naturaleza del cine.....	115
3. El público es el que elige.....	123
4. Y ¿qué pasa con la Ley?.....	130
5. Las ventanas de distribución y exhibición contemporáneas. Más allá de las salas.....	134
6. Mercado internacional. Una posibilidad para nuestro cine documental.....	140
7. Otro panorama: el cine documental en Colombia.....	143
8. ¿Un buen futuro?.....	148
Conclusiones.....	152
Recomendaciones.....	154
Referencias.....	155
Anexos.....	167

INTRODUCCIÓN

Desde la colonización hasta nuestros días, Venezuela siempre ha sido un país acontecido, cuyos movimientos sociales han marcado la historia nacional; batallas históricas, gobiernos, situaciones económicas, revueltas, diversidad cultural, riqueza natural y dinámicas rurales y urbanas, son algunos de los infinitos componentes del ser y haber venezolano.

En una búsqueda por trascender, el ser humano ha desarrollado distintas maneras de poder plasmar y entender la realidad histórica que vive y que lo rodea. La escritura, las artes y las ciencias, se desarrollaron bajo ese interés por comprender el universo. En el ámbito visual uno de los inventos más importantes fue la cámara fotográfica, que constituye el primer gran paso que dio la humanidad en cuanto a tecnología de este tipo se refiere, y es ésta la que posteriormente permite que los hermanos Lumière desarrollen el cinematógrafo, iniciándose así la historia del cine.

El cine ha permitido que el ser humano explore el mundo más allá de lo que el propio ojo puede ver, pero con la ventaja de que la realidad que percibe queda plasmada en un soporte donde el momento es registrado y trasciende más allá del recuerdo.

El cine se inicia como registro visual de momentos determinados, estructurados para el entretenimiento y/o la información sobre una situación específica. Es el cine pues, un instrumento para registrar la realidad, bien sea creada (ficción) o estructurada para informar sobre una situación particular

(documental). Es precisamente ésta última la que más relevancia tiene en cuanto al tratamiento de las distintas realidades de la vida humana se refiere, en sus dinámicas de socialización y estructuración de vida.

El cine documental nacional nos presenta las distintas interpretaciones que nuestra tierra ofrece en sus distintos escenarios; desde lo hermoso de sus paisajes, hasta lo complejo de su sociedad, los realizadores han visto a Venezuela de maneras distintas, aportando grandes obras audiovisuales para la historia de nuestro país y nuestro cine. No es un proceso superficial, pues el realizador se convierte en investigador e interpretador de la realidad, transformándola en un producto con alto contenido cultural. En este sentido, Michael Rabiger en su libro *Dirección de Documentales* al referirse al oficio del director, señala: “los convencionalismos del cine impulsan al director, a cada paso, a asumir el papel de intérprete activo” (p. 8). Esto se debe a que “la audiencia espera que cada uno de los aspectos de las distintas tomas tenga su significado” (Rabiger, 1987, p.8).

Los realizadores documentales son comunicadores de realidades poco atendidas o casi invisibles, que perciben e indagan mostrándolas al mundo a través de distintos medios. Son obras culturales concebidas en sus inicios para la gran pantalla y que, por distintas situaciones, se han ido adaptando a las nuevas tecnologías tratando de defender un espacio en el imaginario social.

El cine documental nacional en su condición de formativo e informativo, posee gran importancia dentro del ámbito cultural y comunicacional, pues es un

cine que habla sobre nosotros, sobre quiénes hemos sido y quiénes somos en todos los contextos. Sin embargo, a pesar de su significado social, este cine ha enfrentado situaciones difíciles en cuanto a distribución y exhibición se refiere.

Para contrarrestar esto, los realizadores han optado por fijar su atención y esfuerzo en maneras alternativas de distribuir y exhibir sus materiales, donde la televisión y medios electrónicos, han sido de gran utilidad.

El cine documental ha sido y será, una opción para representar la realidad desde una perspectiva crítica, informativa y argumentativa.

La presente investigación indaga en las diversas situaciones históricas y políticas que han influido en el sistema de distribución y exhibición del cine documental nacional y el significado que han tenido la televisión y medios electrónicos en este proceso, a través de una investigación periodística, ejecutada mediante la realización de un reportaje de corte interpretativo, cuyo eje conductor está guiado a identificar los distintos motivos que han permitido la permanencia de éste género fílmico y su producción, a pesar de los diversos problemas que ha enfrentado.

Este trabajo pretende contribuir con los estudios relacionados al cine documental en Venezuela desde una perspectiva nueva, que va más allá de la realización y la estética cinematográfica, guiada a resaltar la importancia histórica de los documentales desde el punto de vista informativo y de tratamiento de la realidad visible, de su relación con las tecnologías actuales, y de cómo las políticas de distribución y exhibición inciden sobre las dinámicas de consumo

cultural en el país.

Se realiza una revisión histórica sobre el desarrollo del cine documental nacional desde sus inicios hasta nuestros días, exponiendo las temáticas tratadas y las políticas cinematográficas del Estado; de igual manera, se estudia al documental como argumento histórico y social, resaltando su importancia formativa e informativa dentro de la sociedad.

Luego de lograr un marco referencial completo sobre la situación estudiada, se indaga sobre el género escogido para realizar la investigación, que en este caso es el reportaje interpretativo, para posteriormente proceder a realizar el trabajo periodístico.

Dicho trabajo parte de la identificación del problema investigado, donde luego se plantea la hipótesis que será el hilo conductor del reportaje guiada a identificar los motivos que han permitido la permanencia y vigencia del género documental en términos de producción y consumo cultural, para seguidamente indagar en todos aquellos elementos activos que inciden sobre mismo y finalmente arrojar conclusiones al respecto.

CAPÍTULO I

1. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.

“El cine documental no es un género menor como se cree, sino una actitud ante la vida, ante la injusticia, ante la belleza”.

Santiago Álvarez

Desde sus inicios en el año 1897, el cine venezolano se ha caracterizado por atravesar una serie de episodios no lineales, donde han sido diversos los períodos de auge y de crisis. El llamado “Cine del Tercer Mundo” va a caracterizar un primer pequeño boom del cine nacional que servirá de antecedente y de escuela previa al intenso desarrollo cinematográfico entrado los años setenta (Hernández, 1991, p. 76).

En la octava edición de la revista *Cine al día* publicada en el año 1969 se explica que se concibe como el nombrado “Cine del Tercer Mundo” a aquél que surge de una identidad de propósitos y de posición que ha unificado a diversos cineastas y críticos de los diversos países llamados del “tercer mundo” que no es otra cosa que un nombre propuesto a la humanidad marginal, una identificación del atraso y la explotación, pero que significa también emergencia de una nueva concepción de la lucha revolucionaria y por ende, dentro del fenómeno cultural, la insurgencia de una cultura subversiva y auténtica, crítica y eficaz, el cine latinoamericano se siente, pues, cada día más identificado a su condición de integrante de ese tercer mundo.

Es un cine de alta crítica social y el que lo realiza pretende comunicar una situación que es extraída de la realidad objetiva, a través de una visión particular. La historia social y cultural de Venezuela ha generado mucho interés en documentalistas y periodistas a nivel nacional y, es éste, el primer cine que se realiza en nuestro país.

La primera producción documental realizada para Venezuela fue *Araya* (1959) escrita y dirigida por Margot Benacerraf, que no fue vista en el país sino hasta el año 1977 (Miranda, 1989, p.13); a través de una estética y un lenguaje cinematográfico impecable, la realizadora logró registrar en 35milímetros de celuloide, la historia de un pueblo llamado Araya, de su gente y de su cultura de trabajo.

Es precisamente la década de los setenta la que sirve de mayor ejemplo para demostrar el interés de los cineastas nacionales por realizar un cine documental donde se nota una búsqueda estética más marcada y una aproximación más acentuada a un cine de carácter social.

La importancia de este género reside en el papel que ha desempeñado dentro de la cultura nacional. Hernández y col. (1991) señalan que el cine documental ha funcionado como un auténtico instrumento de creación y resguardo de la memoria audiovisual del país, como un discurso contrainformativo capaz de dar vida a personajes, lugares y situaciones ignoradas, silenciadas o distorsionadas por las modalidades dominantes de información masiva, como instrumento de indagación social y mecanismo de

introspección nacional y también como un lugar de experimentación del lenguaje cinematográfico.

El realizador de cine documental tiene la necesidad de informar sobre una situación que ve, mostrando su capacidad de representar la realidad que lo rodea y lo motiva; es un cine complejo, un cine revelador de realidades. Es un cine vivo que representa fehacientemente los diversos problemas, o las diversas situaciones que se viven en una sociedad de manera profunda y crítica, donde se busca indagar completamente dentro de un problema identificado por el autor; es un trabajo bastante similar al que realiza el periodista de investigación. El documental es un producto informativo, que va más allá de los géneros periodísticos, pero que no por eso deja de ser informativo.

A pesar de su importancia de contenido, la realización documental en su mayoría se ha ejecutado fuera del contexto comercial, por lo que su exhibición pública ha estado bastante limitada. Hernández et al. (1991), coinciden en que el cine documental, bien sea en formato de cortometraje o largometraje, ha descansado en los circuitos alternativos. A esto, se le pueden agregar otros mecanismos alternativos que no entran dentro de la categoría anteriormente mencionada tales como internet, los DVD, entre otros.

Hasta 1991, los circuitos alternativos atendidos por instituciones como el Núcleo de Apoyo Cinematográfico del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes (ULA), la Federación de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC) (Hernández, 1991, p. 85), eran los

principales centros de exhibición del cine documental.

En 1993 se aprueba la primera Ley de Cinematografía Nacional, donde se sustituyó al Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE) por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), cuyas funciones se encuentran dispuestas en el artículo nueve del segundo capítulo. El cuarto punto estipulado dentro de las funciones señala que el CNAC se encargará de estimular, proteger y promover la producción, distribución, exhibición y difusión dentro y fuera; del país, de las obras cinematográficas nacionales. Más adelante en el título IV, del fomento a la cinematografía, emergen dos capítulos que tocan los temas de distribución y exhibición de las obras cinematográficas, el III y el IV. Dichos capítulos amparan la distribución y exhibición de los productos cinematográficos nacionales como productos de alta importancia cultural, bajo la responsabilidad del CNAC.

En el año 2005, se aprueba la reforma de la Ley de Cinematografía Nacional y nace el Fondo de Promoción y Financiamiento de Cine (FONPROCINE). En dicha ley se mejoran las disposiciones referentes a la distribución y exhibición de las obras cinematográficas; surge de nuevo la imagen del CNAC como principal responsable de la promoción de políticas de distribución de productos de alta calidad cultural.

La legislación ampara la distribución y exhibición de las obras nacionales dentro del país como incentivo al desarrollo positivo de la producción cinematográfica nacional de distintas maneras, que van desde el financiamiento

hasta la colocación en festivales nacionales e internacionales. A su vez, se han creado otras instituciones públicas y privadas relacionadas con el cine nacional.

A pesar de la creación de instituciones en pro del desarrollo cinematográfico nacional y el amparo legal de las mismas, los dos géneros cinematográficos siguen bifurcados en cuanto a distribución y exhibición se refiere. Los circuitos comerciales como Cines Unidos y Cinex, han enfocado sus políticas de exhibición hacia obras nacionales e internacionales en el área de ficción mayormente, dejando la exhibición de los materiales documentales en los circuitos y mecanismos alternativos.

En la página web oficial del CNAC www.cnac.gob.ve, se señala que para agosto de 2009 se registraron seis circuitos alternativos certificados los cuales son: la Cinemateca Nacional, Centro Plaza (perteneciente a Cinex), Cines Paseo, Cine Club Charles Chaplin, La Previsora y el Celarg, todos considerados espacios de exhibición donde se programa mensualmente el 60% o más de obras de interés artístico y cultural; a esto debemos agregar la sala alternativa que recientemente abrió el circuito Cines Unidos en el Centro Comercial Líder en Caracas. De igual manera podemos adicionar el proyecto de creación de la Red Nacional Audiovisual de Salas Comunitarias, iniciativa de la Fundación Cinemateca Nacional en el año 2006, que para 2008 ya contaba con más de 146 salas inauguradas de las 360 que se estiman construir en todo el país. Por otra parte, la televisión también es considerada dentro de este contexto, donde canales como *Vive tv*, *Tves*, *Telesur* y distintos canales por suscripción, poseen espacios para la exhibición de documentales aunque en su mayoría la programación va dedicada a

exhibir materiales de ficción.

El cine nacional ha enfrentado una gran paradoja que ha sido consecuencia de las dinámicas sociales y culturales de nuestro país, en este sentido la televisión ha sido el principal medio de entretenimiento en Venezuela, por lo que se ha constituido en otro espacio de exhibición documental. “Esa televisión que hemos condenado -y seguimos condenando- por contribuir al desarraigo del venezolano, por su mediocridad y chabacanería, es también, hoy, una excepcional alternativa para la difusión de nuestras películas de cortometraje” (Hernández et al. 1991 p.71).

Sin embargo, la televisión no escapa del proceso de transnacionalización que ha condenado al cine nacional desde hace décadas y que actualmente ha experimentado un proceso de transformación que busca suavizar esta situación. Las grandes industrias mundiales de cine han estado manejadas por Estados Unidos, donde las producciones “blockbuster” (que buscan éxito en las taquillas) han dominado los espacios comerciales. Se ha creado todo un estereotipo de contenido que todavía sigue dominando el imaginario colectivo del espectador de cine, y que ha logrado desplazar el interés por las producciones nacionales.

Las iniciativas gubernamentales han estado tratando de revertir esta situación al incentivar la producción nacional, invirtiendo y apoyando los proyectos de cine, a través de las distintas instituciones del Estado. Cada año el CNAC ofrece financiamiento para nuevos proyectos cinematográficos, otorgando grandes oportunidades a los realizadores interesados.

Por otra parte, las iniciativas privadas han tenido un papel significativo dentro de todo el proceso de distribución y difusión del cine nacional; el circuito Gran Cine, festivales y concursos, han logrado incentivar el interés del público hacia el cine alternativo y de igual manera se han convertido en medios de difusión alternativas del cine documental. Las salas comerciales son las más visitadas por el público venezolano, sin embargo existe una escasa, si no inexistente presencia del cine documental nacional.

Por esta situación, muchos realizadores han optado por incluir sus obras en todo el proceso de democratización de la comunicación que ha venido con el “boom” de internet; blogs, redes sociales, páginas Web e infinidad de sitios virtuales, han sido otra alternativa para que los realizadores documentales distribuyan y exhiban sus trabajos. Internet podría convertirse en la nueva plataforma de materiales documentales por sobre otros medios.

En una publicación realizada por el CNAC en el año 2007, perteneciente al programa *Cultura en curso Cine en curso*, titulado *De la idea del Film*, se toca el tema de la comercialización del cine, donde la distribución y exhibición forman parte del sistema económico cinematográfico. En cuanto a la exhibición, se señala que el sistema clásico de distribución “se ha hecho cada vez más complejo por la ampliación gradual de las ventanas de explotación del producto cinematográfico: las televisiones en abierto y de pago, el video de venta y de alquiler, y el reciente soporte DVD” (p. 28). De igual manera se indica que este cambio ha modificado los hábitos de consumo de los espectadores, situación que ha generado cambios en las dinámicas de comercialización.

El cine, además de arte, es un medio masivo de información, donde el material o situación a exponer se fija en un film, bien sea de ficción o documental. Los contenidos se enmarcan dentro de un contexto social que lo genera, es decir parten de una situación de la vida del hombre. En este sentido el cine documental, constituye un registro de las diversas realidades sociales a través de un punto de vista crítico del autor. La industria cultural venezolana ha invertido gran capital e interés, en la realización de producciones nacionales cinematográficas de manera resaltante en los últimos años, esto puede confirmarse con toda la creación de instituciones relacionadas a la cultura cinematográfica ya expuesta.

Los realizadores documentales se convierten en comunicadores e investigadores de distintos aspectos de la realidad, utilizando un lenguaje estético universal. La ficción es considerada principalmente como un cine de recreación, el documental es un cine de formación más que de recreación, aunque de por sí el cine es un medio de entretenimiento independientemente del género.

Los documentalistas han ido en la búsqueda de nuevos espacios de exhibición, para contrarrestar el problema de las salas comerciales, lo que denota el interés de los realizadores por seguir produciendo y exhibiendo los materiales documentales. También es importante señalar el papel que ha tenido el público en la permanencia del interés por realizar productos documentales, pues todavía existe una audiencia interesada, que demanda este tipo de producciones.

Como consecuencia de lo anteriormente expuesto, la investigadora se plantea como preguntas de investigación al considerarse el cine documental como

pionero del cine nacional y un cine de denuncia social con gran importancia dentro de la recuperación de la memoria nacional y la investigación de las dinámicas sociales y comunicacionales en el país, ¿A pesar de los problemas de distribución y exhibición que han llevado a este género a descansar en formatos no tradicionales y circuitos alternativos no muy definidos, cuáles han sido las situaciones que han permitido la permanencia y producción del cine documental nacional? ¿De qué manera esto influye en la preservación de la memoria audiovisual del país? ¿A dónde va el cine documental nacional?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL.

Realizar un reportaje de investigación de tipo interpretativo que identifique y explique los diversos motivos que han permitido la permanencia y vigencia del cine documental venezolano en términos de producción y consumo cultural nacional, pese a las múltiples dificultades de distribución y exhibición cinematográfica que ha enfrentado.

2.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS.

1. Delimitar conceptualmente qué es el cine documental y qué se considera cine documental venezolano a los efectos de la investigación a realizar.
2. Delimitar conceptualmente qué es y cómo se elabora un reportaje de tipo interpretativo.
3. Definir y explicar el rol de los diversos actores involucrados en la producción, distribución y exhibición del cine documental venezolano en el país.
4. Describir el marco jurídico y político que rige la distribución y exhibición del cine documental venezolano en el país.
5. Describir los mecanismos tradicionales y no tradicionales de distribución y exhibición del cine documental venezolano en el país.

6. Definir y analizar los problemas de distribución y exhibición que afronta el cine documental.

CAPÍTULO II

MARCO METODOLÓGICO

1. Tipo de Investigación.

La presente investigación tiene un enfoque de tipo cualitativo, considerando que: “los investigadores cualitativos estudian la realidad en su contexto natural, tal como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar, los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas. La investigación cualitativa implica la utilización y recogida de una gran variedad de materiales que describen la rutina y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas” (Rodríguez, Gil y García, 1996, p.72).

A su vez se constituyó en una investigación de tipo analítica ya durante el trabajo se propuso encontrar pautas de relación internas del evento estudiado a fin de llegar a un conocimiento más profundo del mismo (Hurtado, 1998).

Al estar enmarcada dentro del contexto social y ser una situación particular que se desarrolla en el mismo, también podemos hablar de una investigación de tipo etnográfica. Dicho tipo de investigación posee una intención naturalista, es decir, trata de comprender las realidades actuales, entidades sociales y percepciones humanas, así como existen y se presentan en sí mismas (Martínez, 2005).

2. Diseño de la investigación.

La investigación desarrollada comprendió la realización de un reportaje interpretativo que abarcó el problema planteado desde una perspectiva racional analítica y lógica (Castejón, 1992). Al ser un reportaje interpretativo, el investigador apeló a distintas fuentes de información que permitieron construir una fuente de datos, donde “la exactitud interpretativa permitirá una manera expresiva estética en la medida en que ella no afecte el nivel de explicación, argumentación, demostración y comprobación del asunto tratado” (Castejón, 1992, pp.111-112).

Para su realización se utilizó una técnica de recolección exhaustiva de datos de tipo documental a través de la consulta de distintas fuentes relacionados al tema, donde se entrevistaron a distintas personalidades relacionadas al mismo, con la finalidad de profundizar desde distintas perspectivas la problemática tratada.

Este reportaje pretende servir como fuente de datos a investigaciones futuras ya que cuenta con una revisión exhaustiva de los datos relacionados con el problema planteado, bien sea de fuentes documentales o fuentes vivas.

Al tratarse de una investigación con enfoque analítico, el género informativo escogido para esta investigación es capaz de permitir el tratamiento amplio, reflexivo y analítico de los temas de actualidad (Castejón, 1991, p. 114).

Dicho reportaje indaga las distintas perspectivas que rodean al problema

de investigación, estructurando argumentativamente los motivos de dichos problemas y sus posibles consecuencias.

2.1 El tratamiento informativo.

El diseño metodológico apela a las necesidades del investigador de plasmar a través de un producto periodístico de amplio espectro la situación de la distribución y la exhibición del cine documental nacional y los distintos elementos que están relacionados a la misma, dado que actualmente dicho tema no cuenta con información sólida que permita dilucidar qué está pasando con esta parte de nuestra cultura cinematográfica.

Se escogió el reportaje interpretativo como género para trabajar el mismo, porque permite brindarle al lector la posibilidad de conocer a profundidad las distintas situaciones que envuelven la producción, distribución y exhibición del cine documental nacional. El periodista como mediador social ejerce un servicio de interés colectivo en pro del desarrollo integral de la sociedad donde se desenvuelve y el reportaje interpretativo como género periodístico, tiene la capacidad de presentar las distintas aristas de un problema con el objetivo de hacer un llamado de atención que genere una reflexión o un cambio.

La estructura general del reportaje interpretativo está realizada según lo expuesto en uno de los principales libros guía de todo periodista en formación: *La verdad condicionada* del Profesor Enrique Castejón (1991), sirvió de pilar en la estructuración de dicho material periodístico. A continuación se presenta la estructura aplicada a la temática seleccionada:

Tema: Distribución y exhibición del cine documental en Venezuela.

Hechos colaterales o variables:

- Situación actual del cine documental nacional en cuanto a producción.
- La industria cinematográfica nacional.
- La comercialización cinematográfica en Venezuela.
- Mecanismos de distribución y exhibición del cine documental nacional.
- Interés del público por el cine documental nacional.
- La Ley de Cinematografía Nacional.
- Los mecanismos alternativos de distribución y exhibición del cine documental nacional.

La hipótesis:

A pesar del problema de distribución y exhibición del cine documental nacional y de su poca proyección en las salas comerciales, sigue existiendo un interés de los realizadores por hacerlo y de los espectadores por verlo.

Antecedentes:

Exposición de todas las situaciones que ha atravesado el cine documental en el país desde sus inicios, relacionando hechos similares a los actuales, posibles causas del problema, políticas de distribución y exhibición, y legislaciones

implementadas. De igual manera, se citan distintas investigaciones previamente realizadas relacionadas con el tema escogido, con la finalidad de poder abordar de manera más completa el mismo tomando en cuenta distintas perspectivas.

Fuentes:

Documentales: se utilizaron libros y publicaciones relacionadas con el cine documental en general y el cine documental en Venezuela. Materiales de distintos autores nacionales e internacionales sirvieron de apoyo para la realización del reportaje en distintos formatos. Al no haber grandes cantidades de información en las bibliotecas consultadas, el uso de internet fue fundamental para la búsqueda de otros materiales relacionados al tema.

Las fuentes vivas entrevistadas fueron escogidas de acuerdo a los objetivos propuestos dentro de la investigación periodística, en este sentido las personas entrevistadas fueron:

1. El Licenciado Bernardo Rotundo, actual Presidente de Gran Cine.
2. El Licenciado Ismael Llinás, Coordinador de distribución y Programación de la Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films.
3. La Licenciada Ninóska Dávila, Directora de Cinemapress.
4. El Licenciado Rodrigo Llamozas, Director de Distribución de Cameo Marketing Audiovisual.
5. El Documentalista y profesor Rafael Marziano Tinoco.

6. El Sociólogo y documentalista Marc Villá.
7. La cineasta y antropóloga Manuela Blanco.
8. La Licenciada Emperatriz Cols, Jefa de Unidad para la Programación de Salas Regionales e Institucionales de la Fundación Cinemateca Nacional.
9. La Profesora Haydeé Chavero, jefa de la Cátedra de Cine de la Escuela de Comunicación Social de la UCV.
- 10.El Arquitecto José Pisano, Director general de Cinex y Cinematográfica Blancica.
- 11.El Licenciado Oscar San Juan, Gerente Corporativo de Mercadeo y Programación de Cines Unidos.
- 12.El documentalista y periodista Juan Andrés Bello.

CAPÍTULO III

MARCO REFERENCIAL

El cine documental. Inicios del género.

1. Antecedentes. La magia de los Lumière.

Los inicios del cine documental resultan confusos todavía en el siglo XXI, para muchos el inicio del cine en sí, resulta el origen del cine documental.

El primer registro fílmico de la historia fue realizado por los hermanos Lumière en el año 1895 con el uso del “cinématographe” o cinematógrafo, un aparato inventado por ellos que pesaba cinco kilogramos y podía transportarse fácilmente como una pequeña maleta, era de entero manejo manual y no dependía de electricidad, era un instrumento ideal para captar escenas en vivo, “sur le vif” como expresó el mismo Louis Lumière (Barnouw, 1996).

La primera cinta rodada con dicho aparato fue *La Sortie des Usine* o *La Salida de la Fábrica*, con una vista o plano único de las obreras y obreros saliendo de la fábrica Lumière, a la cual le siguieron una serie de películas del mismo corte experimental presentando otros escenarios tales como *L'Arrivée d'un Train en Gare* o *La Llegada de un tren a la estación*, filmada en La Ciotat, Francia, *Le Repas de Bébéo* o *La comida del Bebé*, *L'Arroseur* o *Arroséo* o *El regador regado*, entre muchas otras (Burch, 1987).

Este episodio constituye según Noël Burch (1987) “una experiencia de observación de lo real: se trata, diríamos hoy, de atrapar una acción” (p.32). En

este sentido las “características recogidas de las películas de la escuela Lumière, unidas al aspecto trozo de vida de tantas de sus vistas, contribuyeron a darle a Lumière la reputación de primer documentalista, de primer campeón de un cine de testimonio, directo. Y este punto de vista es perfectamente legítimo” (Burch, 1987 p. 32). Esto aunado a que el mismo Louis Lumière rechazaba el teatro como modelo para películas en movimiento (Barnouw, 1996), ya que alteraría la naturaleza documental de los hechos registrados convirtiéndolos en reconstrucciones ficcionadas de determinadas acciones.

Hasta acá parecen los Lumière creadores del género documental, sin embargo, hacia el final de su vida Louis Lumière aseguró que sus trabajos fueron trabajos de investigación técnica y que jamás hizo lo que se llama puesta en escena (Burch, 1987), lo que refleja el carácter primitivo y experimental de sus trabajos; eran registros de cualquier situación por la anécdota del hecho fílmico, más no constituían registros con criterio e intención de comunicar algún tipo de idea. No obstante, se puede afirmar que fueron los Lumière creadores de un modelo de entretenimiento llamado por Erick Barnouw en su libro *El Documental. Historia y Estilo* (1996) “programa de asuntos breves predominantemente de carácter documental” (p.23), que permanecería durante muchos años y que se empezaría a modificar con los desarrollos tecnológicos y la introducción de la ficción.

Para Michael Rabiger (1987) esta filmación de hechos y acontecimientos constituía un cine no perteneciente al género de ficción, pero tampoco al género documental propiamente dicho ya que el término en sí fue creado unos 20 años

después.

1.2 Robert Flaherty y Dziga Vertov. El género toma forma.

El norteamericano Robert Joseph Flaherty marcaría un hecho histórico en cuanto a cine documental se refiere al exhibir su película *Nanook of the North* o *Nanook, el esquimal* a principios del año 1922. Luego de dos décadas de exploración y casi una década de rodaje (Barnouw, 1996), Flaherty logró narrar la historia de una familia de esquimales y sus distintas dinámicas de supervivencia, pero no de manera experimental como fueron los filmes de los Lumière y muchos otros aficionados posteriores a la invención del cinematógrafo, sino que dicha obra fílmica contaba con una dramaturgia y una puesta en escena hecha intencionalmente para representar la vida de la misma. Un hecho interesante dentro de la película de Flaherty fue el uso de actores debido a las limitaciones de su cámara; él tenía que pedir a los personajes que realizaran sus actividades cotidianas en determinadas formas y en determinados momentos de la manera más natural posible (Rabiger, 1987). Esto no afectó el éxito del filme, sino que expandió las posibilidades del género.

En el año de su exhibición el *New York Times* publicó: “Además de la habitual filmación de acciones, sorprende el trabajo dramático del filme; éste resulta tan sutil y suelto como el celuloide en que está registrado” (Barnouw, 1996, p.42). Para 1923, Flaherty ya era mundialmente conocido como creador de un nuevo género fílmico que habría logrado la atención de los más importantes críticos por su origen etnográfico y la belleza estética de su obra (Barnouw, 1996).

Paralelamente, en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviética un joven de 22 años llamado Denis Arkadievich Kaufman, que luego adoptaría el seudónimo Dziga Vertov, trabajaba en el montaje del *Kino-Nedelia* un semanario filmico relacionado a la Revolución Rusa. Su trabajo consistía en seleccionar el material que llegaba a su mesa y darle un sentido lógico acorde a los objetivos comunicacionales y propagandísticos de dicha revolución.

En 1922, luego de varios años de haber agrupado las filmaciones de otros, empezó a redactar manifiestos, a teorizar y a producir en nombre de un misterioso “Consejo de los Tres”, lo que resultó en la creación del “*Kino-Pravda*” ó “*Cine-Verdad*” una publicación mensual que continuó hasta 1925 (Barnouw, 1996). Las producciones que Vertov llevó a cabo estaban respaldadas de una sólida teoría cinematográfica que desarrolló basándose en sus criterios de selección y la influencia que en él tenían los hechos sociales que ocurrían en Rusia. Surge la teoría del *Kino-Eye* ó *Cine Ojo*, según la cual el documentalista tenía que captar la vida como si la cámara no estuviera presente:

“Soy el cine-ojo. Yo soy el ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Desde ahora y para siempre, me libero de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos, avanzo junto al hocico de un caballo al galope, me sumerjo a toda marcha en el interior de la muchedumbre, corro ante los soldados que cargan, me tumbo de espaldas, me elevo al mismo tiempo que un aeroplano, caigo y alzo el vuelo con los cuerpos que caen y que

vuelan”(Vertov,1974, pp. 26-27).

Bajo esta teoría, Vertov fue el creador de un cine documental reportero, que atrajo a varios cineastas rusos de la misma década de los años 20 a realizar películas de este corte.

Tanto Flaherty como Vertov creían en que la interpretación de la realidad por parte del documentalista debía darse a través de la selección y del montaje, de la dramaturgia de la imagen y del criterio del realizador (Hernández, 2004). Sus visiones sobre la realización fílmica los hicieron trascender en la historia cinematográfica como los verdaderos pioneros del género documental.

1.3 ¿Qué es el cine documental?

El vocablo inglés *documentary* fue utilizado por primera vez en el contexto fílmico por el británico John Grierson, conocido como el iniciador, primer teórico e impulsor de la Escuela Documental Británica, un movimiento que propuso un cambio en el concepto y el uso del cine desde la teoría y la práctica (Paz y Montero, 2002).

En el libro “El cine informativo, 1895-1945: creando la realidad” de María Antonia Paz y Julio Moreno (2002), se denomina Escuela Documental Británica a “un conjunto de hombres del cine documental –directores, productores, guionistas, etc.-; a las películas que hicieron y a los textos –libros, artículos, polémicas, etc.- sobre este género cinematográfico” (p. 127), la misma surgió a finales de la década de los veinte con el patrocinio de instituciones como el Empire Marketing

Board (EMB) y la General Post Office (GPO) (Hernández, 2004).

Luego de realizar un viaje a Estados Unidos entre los años 1924 y 1927, donde realizó una investigación sobre los medios de comunicación de masas y su papel en la integración social, Grierson “toma conciencia de la enorme importancia que tienen la información y la publicidad, la comunicación de masas (prensa, radio y cine) en una democracia” (Paz y Montero, 2002 p.128). En primer lugar estudió el grupo de prensa Hearst centrándose en las publicaciones populares bajo la tutela de Walter Lippmann, luego se dedicó a estudiar la producción de cine hollywoodense concluyendo que “la mayoría de las películas difundían estereotipos y caracteres simplistas y sin profundidad, en detrimento de temas más nobles.” (Paz y Montero, 2002 p.128).

De igual manera percibió las implicaciones sociales de este cine “ya que las películas dramáticas presentaban valores con los que el público se identificaba: así se podían impulsar cambios sociales” (Paz y Moreno, 2002 p.128). Con todo esto, sostuvo que la tarea de sensibilización y de reforma social se lograba mejor con un cine nacionalista que con ficciones dramáticas. Durante estos años sus influencias más destacadas fueron las películas de Flaherty y el cine soviético, lo que posteriormente le ayudaría a definir sus pensamientos sobre el cine.

En cuanto al término *documentary*, hizo uso del mismo mientras realizaba una observación de *Moana*, una película realizada por el ya mencionado Robert Flaherty en el año 1926 (Rabiger, 1987). Sobre ésta expresó: “Siendo una recopilación de hechos sobre la vida diaria de un joven polinesio y su familia (...) tiene valor documental”, en una publicación realizada en *The New York Sun* en el mismo año (Hernández, 2004 p.94). Posteriormente, describió a la forma

documental como un “tratamiento creativo de la realidad” (Rabiger, 1987 p.14), haciendo alusión a las distintas técnicas que se utilizaban para lograr el film de no ficción.

La Escuela Documental Británica es considerada como precursora del documental social debido al empleo del género que hicieron todos sus representantes, entre ellos: Basil Wright, Paul Rotha, Arthur Elton, Harry Watt, Stuart Legg, John Taylor, entre otros, para infundir en los ciudadanos “un espíritu crítico que le colocase a salvo de las injusticias sociales y del totalitarismo político de aquellos años” (Hernández, 2004 p.94).

Para el momento en que Grierson utiliza el término, este ya había sido incorporado en la lengua inglesa durante el siglo XIX como “document”, cuya extensión semántica hacia el campo audiovisual llegó a finales del mismo con la invención de la fotografía y del cine (Hernández, 2004). Por otra parte, la palabra “documental” también pasó a formar parte de la lengua española en el siglo XIX, pero con una única acepción que nada tenía que ver con el campo audiovisual: “que se funda en documentos, ó relativo a ellos” (Hernández, 2004 p.95). El *Diccionario de la Lengua Española* incluyó el sentido cinematográfico del término, en su edición del año 1956: “Dícese de las películas cinematográficas que representan, con propósito meramente informativo, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad” (Hernández, 2004 p.95).

Considerando que “la cinematografía es un medio bastante moderno en comparación con otras artes” (Rabiger, 1987 p.9) y que su campo de trabajo es tan diverso y complejo como lo es la naturaleza misma, es casi imposible lograr una definición universal que satisfaga las expectativas de todos aquellos que

forman parte de este arte. La idea que ha de prevalecer sobre este género es que su *leitmotif* está directamente relacionado con la realidad histórica del ser humano, con su capacidad de demostrar aquello que va más allá de lo que el ojo puede percibir. Como bien lo dice David Golsmith (2003) “sea cual sea la definición que se le dé, hay un acuerdo tácito entre el realizador y el público según el cual el contenido de un documental debe atenerse a la realidad” (p.6).

Como afirma Nichols (1997) “el documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es cuestión menor” (p.40).

Luego de esto, podríamos definir el documental, en su sentido más general, como un género cinematográfico que basa su registro en imágenes tomadas de la realidad obedeciendo a la visión del realizador, el cual se encarga de darle un sentido específico que logre llevar su mensaje de manera adecuada al público. Es un género cuyas temáticas se acercan a la realidad histórica que vivimos y donde el realizador anhela representarla de la manera más fiel posible con la presencia de una preocupación estética.

1.3.1 Tipos de documentales según Bill Nichols.

Para Bill Nichols (2001) cada documental posee su propia voz que actúa como una firma o huella digital, atestiguando “la individualidad del realizador o director” (p.99). Las voces individuales serían lo que conocemos como cine de autor, mientras que las voces compartidas permiten definir una teoría de géneros cinematográficos. Según este autor, en las películas y videos documentales

podemos identificar seis modos de representación que pueden verse como subgéneros del género documental: el poético, el expositivo, el participativo, el observacional, el reflexivo y el performativo.

- El modo poético:

Este modo comparte un terreno común con la vanguardia modernista y es “particularmente adepto a ampliar la posibilidad de formas alternativas de conocimiento ante la transferencia directa de información, el desarrollo de un argumento o punto de vista particular, o la presentación de proposiciones razonadas sobre temas que necesitan solución” (Nichols, 2001 p. 103), para esto se acentúa en el estado de ánimo y en el tono, buscando afectar las emociones del espectador, más que persuadir o exponer un conocimiento.

Al tener sus inicios con el modernismo, el mismo surge como un modo de representar la realidad en términos de “una serie de fragmentos, impresiones subjetivas, actos incoherentes y asociaciones sueltas” (Nichols, 2001 p.103), por lo que no lograba cobrar sentido en términos narrativos y realistas. Sin embargo, Nichols (2001) afirma que “quebrar el tiempo y espacio en múltiples perspectivas, negando la coherencia a personalidades vulnerables a erupciones del inconsciente, y rehusarse a proveer soluciones para problemas insuperables tenía un sentido de honestidad sobre ello, incluso si las obras de arte creadas fueran enigmáticas o ambiguas en su efecto” (Nichols, 2001 p.103). En este sentido, películas como *Scorpio Rising* (1963) de Kenneth Anger, *Sans Soleil* (1982) de Chris Marker, *La canción de Ceylán* (1935) de Basil Wright, *Vidrio* (1958) de Bart Haanstra, *Always for pleasure* (1958) de Les Blank, *Free fall* (1998) de Peter Fogács y *Danube Exodus* (1999) de Gyorgi Peto, representan para Nichols (2001)

algunos de los ejemplos que denotan las características propias de este tipo de modalidad de representación.

El modo poético tiene muchas facetas, pero “todas enfatizan la forma en que la voz del autor da a fragmentos del mundo histórico una forma e integridad estéticamente peculiar que es el films en sí mismo” (Nichols, 2001 p.105).

- El modo expositivo:

Este modo se asocia más con el documental clásico que se basaba en mostrar imágenes para ilustrar un argumento, montando “fragmentos del mundo histórico en un marco más retórico o argumentativo que estético o poético (...) se dirige directamente al espectador, mediante títulos o voces que proponen una perspectiva, anticipan un argumento o refieren una historia” (Nichols, 2001 p. 105).

Este tipo de documentales se caracteriza por la presencia de un narrador, que puede o no aparecer en pantalla; se apoyan en una lógica profundamente informativa que va acompañada de la palabra hablada donde las imágenes son el soporte de lo que se narra, “ellas ilustran, iluminan, evocan o sirven de contrapunto a lo que se dice” (Nichols, 2001 p. 107).

Según Nichols (2001), el estilo de montaje que se usa en este tipo de documentales sirve para mantener la continuidad del argumento o la perspectiva del discurso constituyéndose en una especie de “montaje de evidencias”, donde se suele sacrificar la continuidad espacial y temporal para anudar y relacionar imágenes de distintos orígenes, si ello ayuda a hacer avanzar el argumento expuesto. Películas como: *El triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl, *The Spanish earth* (1937) de Joris Ivens, *The shock of the new* (1980) de Robert Hughes, *Civilization* de Kenneth Clark y *Ways of seeing* (1974) de John Berger,

son películas pertenecientes al modo expositivo donde se enfatiza la impresión de objetividad de argumento bien fundamentado. “El documental expositivo es un modo ideal para transmitir información o suscitar apoyo hacia una estructura que preexiste al film. En ese caso, el film se adherirá a nuestra reserva de conocimiento pero sin cambiar ni subvertir las categorías mediante las cuales se ha organizado tal conocimiento” (Nichols, 2001 p. 109)

- El modo participativo:

Este modelo se desarrolla a través de las teorías sociales de investigación participativa, mostrando la relación entre el realizador y el sujeto filmado y está íntimamente ligada a la antropología. Para Nichols (2001) “la antropología sigue siendo en gran medida definida por la práctica del trabajo de campo, en donde un antropólogo vive en un pueblo durante un período prolongado de tiempo y luego escribe lo que ha aprendido” (p.115), y es exactamente esto lo que hace el realizador de este tipo de documentales: observa al “estar aquí” y participa al “estar ahí”.

El participante entra en el campo a investigar, participa en la vida de otros percibe sensaciones corporales o viscerales de lo que es la vida en cierto contexto y reflexiona sobre esta experiencia (Nichols, 2001). Los documentales participativos ofrecen una visión del mundo histórico representada por alguien que se compromete activamente, en vez de observar discretamente, reconfigurar poéticamente o argumentar lo que reúne de ese mundo, lo que convierte al realizador en un “actor social casi como cualquier otro (casi como cualquier otro porque el cineasta conserva la cámara. Y con ello, un cierto grado de poder potencial y control sobre los acontecimientos)” (Nichols, 2001 p. 116).

Según Nichols (2001) “los cineastas que tratan de representar grandes problemas sociales y perspectivas históricas a través de entrevistas y material de elaboración, constituyen dos grandes componentes de la modalidad participativa” (p. 123) y el espectador debe sentirse como testigo de una forma de diálogo entre los cineastas y el sujeto. Films como *Sad song of yellow skin* (1970) de Michael Rubbo, *Extremely personal eros: lovesong* (1974) de Kazuo Hara, *El diablo nunca duerme* (1995) de Lourdes Portillo, *Harlan Country U.S.A* (1977) de Barbara Kopple y películas pertenecientes a la corriente del llamado *cinéma vérité* como *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov, pueden clasificarse dentro de esta modalidad.

- El modo observacional:

Esta modalidad se caracteriza por la no intervención del realizador en lo que está filmando, y está representada por movimientos como el *Cinéma Vérité* y el *Cine Directo* (Nichols, 2001). En el modo observacional se caracteriza por el trato indirecto y por el discurso oído por casualidad más que escuchado, donde la presencia de la cámara en el lugar de los hechos atestigua su presencia en el mundo histórico (Nichols, 1997); “se observa la vida tal y como es vivida. Los actores se relacionan unos con otros, haciendo caso omiso a la cámara” (Nichols, 2001 p. 111).

El modo observacional plantea una serie de consideraciones éticas que implica ver a otras personas realizar sus actividades y asuntos, lo que podría considerarse un poco voyerista, donde existe la posibilidad de colocar al espectador en una posición incómoda (Nichols, 2001). “El cine de observación, por tanto, transmite una sensación de acceso sin trabas ni mediaciones. No da la

impresión de que el cuerpo físico de un realizador particular ponga límite a lo que podemos ver. La persona que está detrás de la cámara, y del micrófono, no capta la atención de los actores sociales ni se compromete con ellos de forma directa o indirecta” (Nichols, 1997 p. 78). En este sentido, películas como *Wedding Camels* (1980) de David MacDougall y *Triunfo de la voluntad* (1935) de Leni Riefenstahl son ejemplos de este tipo de modo de representación.

- El modo reflexivo:

Esta Modalidad de representación busca hacer consciente al espectador del propio medio de representación, donde el proceso de negociación entre el director y el espectador se vuelve el foco de atención (Nichols, 2001).

El documental reflexivo se refiere a la cuestión del realismo, donde “tomas las formas del realismo físico, psicológico y emocional a través de técnicas de evidenciación o continuidad en la edición, desarrollo del personaje y estructura narrativa” (Nichols, 2001 p. 126).

Según Nichols (2001), esta modalidad es la más autoconsciente y autocuestionadora, por su capacidad de ofrecer un acceso realista al mundo, evidencia persuasiva, pruebas indiscutibles y una imagen que lo representa, con el objeto de dirigir la atención del espectador hacia sus propias presunciones y expectativas.

En este sentido, films feministas como *The woman's Film* (1971), *Joyce at thirtyFour* (1972) y *Grownig up female* (1970) representan para Nichols (2001) trabajos que llaman a cuestionar las convenciones sociales y por lo tanto pertenecen a la modalidad de representación reflexiva.

- El modo performativo:

Este modelo cuestiona las bases del cine documental tradicional y sus fronteras con la ficción, se enfoca en la expresividad, la poesía y la retórica (Nichols, 2001).

Según Nichols (2001) “el film performativo de un énfasis añadido a las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria que parten de los hechos” (p. 131). A su vez, esta modalidad comparte una nueva tendencia en los trabajos etnográficos hechos por las mismas comunidades.

El film performativo se aproxima al cine experimental o de vanguardia, haciendo énfasis en su dimensión expresiva del mundo histórico. Sin embargo, este mundo tal como lo representa esta modalidad, “se vuelve teñido por tonos evocativos y matices expresivos que constantemente nos recuerdan que el mundo es más que la suma de la evidencia visible que derivamos de él” (Nichols, 2001 p. 134).

Trabajos como *TonguesUnited* (1989) de Marlon Riggs, *Thebodybeautiful* (1991) de NgoziOnwurah y *BontocEulogy* (1985) de Marlon Fuentes, representan para Nichols (2001) la acentuación de la expresividad emotiva desde la perspectiva del director.

Además de las modalidades presentadas por Nichols, existe una expresión más contemporánea llamada Mockumentary o falso documental. Según José Antonio Pérez autor del libro *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*, “bajo esta etiqueta se engloban una serie de prácticas cinematográficas que se apropian de los códigos y convenciones del documental para construir un filme de ficción. Suelen tener un componente subversivo y

transgresor obvio por lo que para designarlas se ha acuñado en inglés el término mockumentary (de mock: burla)” (p. 147).

1.4 Cine documental en Venezuela. Antecedentes.

El primer registro fílmico que se hizo en Venezuela fue realizado en el año 1897 por el periodista Manuel Trujillo Durán; *Muchachos bañándose en la Laguna de Maracaibo* y *Célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa* fueron las primeras películas de no ficción realizadas en territorio venezolano (Bermúdez, 1995), a las que le seguirían decenas que se mantendrían bajo el mismo perfil que la de los Lumière, como simples experimentos visuales. De la misma manera, el cine estuvo destinado a ser utilizado como un instrumento para registrar el acontecer político nacional, a través de la realización de producciones de actualidades que acompañaban las distintas actividades de los presidentes. Cipriano Castro, Juan Vicente Gómez, Eleazar López Contreras, Isaías Medina Angarita y Marcos Pérez Jiménez, fueron algunos de los que pudieron contar con las maravillosas bondades del registro fílmico, materiales que posteriormente serían utilizados con distintos fines, principalmente institucionales (Oteyza, 1999).

Araya (1959) de Margot Benacerraf, podría tomarse como el inicio de la realización documental como género cinematográfico en el país, no obstante dicha obra no fue vista sino hasta el año 1977 (Miranda, 1989) período durante el cual otros realizadores se aventuraron en el campo cinematográfico logrando excelentes obras de carácter documental.

La década de los años sesenta moldeó la identidad del cine documental nacional, donde cineastas como Jesús Enrique Guédez, Carlos Rebolledo, Jorge Solé, Donald Myerston Jacobo Borges, Alfredo Anzola y Luis Armando Rocheentre

otros, se convirtieron en algunos de los mayores exponentes de este cine y fueron los responsables de concederle un carácter al mismo (Serrano, 1999). Un carácter definido por los cambios sociales que se vivían en el país y que no estaban tan alejados de lo que sucedía en el resto del continente.

El cine venezolano estaba enmarcado dentro de lo que habría sido identificado como el “Cine del Tercer Mundo”, un cine que expresaba la lucha de los países subdesarrollados por encontrar su identidad, un cine de gran crítica social que simbolizaba aquella búsqueda de la independencia cultural de los países, de sus dinámicas políticas, económicas y sociales.

La primera edición de la Muestra de Cine Documental Latinoamericano realizado en la ciudad de Mérida en el año 1968, surge por la necesidad de convocar a aquellos cineastas que a mediados de los años 50 registraron la realidad latinoamericana expresando sus crisis, sus movimientos sociales y sus luchas revolucionarias insurgentes.

El contexto histórico en que se desarrollaría este nuevo cine, estaba marcado por una militancia social sin precedentes. “La Revolución Cubana estaba muy próxima, la guerra de Vietnam hacía tambalear al imperio, el mayo francés hacía soplar vientos frescos de emancipación. Este contexto es el que marca el inicio de los encuentros de otro cine, aquel que fue llamado político, imperfecto, nuevo, audaz, militante, latinoamericano” (Aray, 2008 p. 14). Con el triunfo de la Revolución Cubana, se inician los intentos por definir las líneas de desarrollo del nuevo cine latinoamericano, que según Edmundo Aray (2008) “había asumido la función de vanguardia entre los movimientos contra la cultura de dominación... En donde en millones de metros de celuloide estaba impresa nuestra historia

contemporánea como arma movilizadora y forjadora de conciencia” (p. 20).

Pozo muerto, de Carlos Rebolledo, *La ciudad que nos ve* e *Imagen de Caracas*, de Jesús Enrique Guédez, son algunos de los documentales producidos durante años de conflicto social que atravesó el país durante las décadas de los sesenta y setenta, donde se demostraban los cambios y las consecuencias del devenir político y económico de la época. Se desarrolló un movimiento político y cultural comprometido con los cambios sociales que enfatizaban los pensamientos de izquierda a través de sus films.

Desde la década de los sesenta, que se inicia la historia del cine documental nacional, hasta nuestros días se han producido centenares de obras documentales y aunque han pasado más de cuatro décadas, los temas sociales siguen siendo los más atractivos para los cineastas.

1.4.1 ¿Qué define al cine documental venezolano?

El cine documental venezolano ha estado sujeto a ser relacionado a través de la historia, con los paradigmas del ya mencionado “Cine del Tercer Mundo”. Ha sido un cine cuyo eje principal de interés estuvo direccionado hacia los temas socio-políticos sobre todo en las décadas de los 60 y 70, y que ha luchado contra las adversidades para mantenerse activo.

En la décimo cuarta edición de la revista *Cine al Día* publicada en noviembre del año 1971 ocho de los más importantes documentalistas en la historia del cine venezolano señalan las características que definirían nuestro cine, sin juzgar su género. Entre ellas tenemos la visión del ya mencionado en el punto

anterior, Jacobo Borges, que señaló cuatro tendencias predominantes del cine venezolano, donde podíamos ubicar tanto el de ficción como al documental.

1. Cine Agitativo:

Según Borges, este constituye un cine un que “responde a las necesidades inmediatas de la lucha de clase (desalojo, huelgas, represión, etc.) y que trata de responder a cada manifestación de la violencia de las clases dominantes” (p. 4). Ejemplo de este cine serían documentales como *La Universidad vota en contra* (1968) de Jesús E. Guédez y Nelson Arrieti y *Cómo la desesperación toma poder* (1969) de Alfredo Anzola, películas que expresaban los enfrentamientos entre la izquierda y los militantes copeyanos, en torno a la invasión de la Universidad Central de Venezuela por parte de las autoridades (Miranda, 1993).

2. Cine propagandístico:

Borges describiría a este cine como un cine ensayo para la vanguardia politizada “que parte de un problema y explica la naturaleza del capitalismo dependiente, de la imposibilidad de desarrollo dentro del capitalismo, de la necesidad de la revolución socialista, y que no hace concesiones del lenguaje” (p. 4). Ejemplos de este tipo de cine serían *Venezuela febrero 27 (de la concertación al des-concierto)* (1990) de Liliane Blaser, una película que presenta los engaños de sistema capitalista que difundían los medios de comunicación en el país durante el gobierno neoliberal de Carlos Andrés Pérez (Programación Fundación Cinemateca Nacional Nro. 236, 2011) y *Pozo muerto* (1968) de Carlos Rebolledo, que habla sobre la explotación petrolera en Venezuela por parte de las

compañías transnacionales y el impacto que esto tuvo en la vida económica y social del país.

3. Cine nacional:

Es un cine que busca la calidad cultural a través de la búsqueda de un lenguaje alternativo, partiendo del espíritu popular. Para Borges este tipo de cine utiliza el humor para hacer crítica a algunos aspectos de la sociedad “con un gran éxito de comunicación” (p. 4). En este sentido el documental *Fantasma* (2008) de Jonás Romero, sirve para ilustrar este tipo de cine tratando el tema de la polarización política que atraviesa el país a través de la contraposición de las opiniones de distintos personajes que apoyan al Presidente Hugo Chávez y de otros que lo desaprueban en su gestión. Otra documental que sirve para ejemplificar este tipo de cine corresponde a *Caracas: dos o tres cosas (descartes de un film inconcluso)* de UgoUlive, film que expresa la vida cotidiana del caraqueño en una ciudad culturalmente dispersa a través de un humor crítico.

4. Cine urgente:

Es un cine continuo realizado como una participación en un proceso activo. “Es un cine hecho no sólo por militantes, sino también por los participantes en la acción, quienes van reflexionando y discutiendo durante todo el proceso que engloba dialécticamente la acción misma, el acto de la filmación y la visualización cinematográfica hasta llegar a la crítica de las ideas que genera la propia acción” (p. 4). Para Borges este tipo de cine solo es posible a través del desarrollo y la necesidad del propio movimiento revolucionario y se constituyen como “acciones

culturales revolucionarias”. Ejemplos de este tipo de cine están representados por obras como *Al Paredón* (1970) de Mario Mirotti y *Ocho son los siete acuerdos* (2008) de Pedro Laya. Cabe destacar que este último tipo de cine señalado, impregnado de valores ideológicos que buscaba comunicar ideas, encontraba su hacer en los hechos sociales.

La generación de documentalistas del siglo XXI, no se ha apartado de estos tipos de cine que Borges definiría a principio de los años 70. Los temas sociales siguen en boga; aquellos que nos identifican como país y que le han otorgado una identidad múltiple a nuestro cine documental. *El rey del galerón* (2008) de John Petrizzelli, *Puente Llaguno, claves de una Masacre* (2004) de Ángel Palacios, *Tocar y Luchar* (2006) de Alberto Arvelo, *Terminal de Pasajeros de Maracaibo* (2005) de Yanilú Ojeda, *Hombres de arena* (2010) de Joaquín Cortés, *Nikkei*(2011) de Kaori Flores, *América tiene alma* (2009) de Carlos Azpúrua, *Barí ñinatubayaitaa* (2009) de José Luis Dávila, *Cruz-Diez digital* (2009) de Moisés Torres y Johanna El Zelah, *Venezuela PetroleumCompany* (2007) de Marc Villa, entre muchos otros, son algunos de los documentalistas que representan el movimiento documentalista contemporáneo.

Desde los hermosos paisajes de las salinas en *Araya* de Margot Benacerraf (1959), pasando por la cruda realidad de nuestros barrios en la *Ciudad que nos ve* de Jesús Enrique Guédez (1966), observando la situación de los indígenas en *Yo hablo a Caracas* de Carlos Azpúrua (1978), admirando la vida arraigada de nuestros llaneros en *El Domador* de Joaquín Cortés (1979), denunciando los desastres ecológicos y humanos tras el cierre del *Caño Mánamo* de Carlos

Azpúrua(1983), siendo testigos de la agitada vida en caracas en *El camino de las hormigas* de Rafael Marziano (1993), inspirándonos en los logros del fenómeno musical venezolano conocido como “El Sistema” en *Dudamel: el sonido de los niños* de Alberto Arvelo (2011), hasta navegar en los mares margariteños en *Érase una vez... Un barco* de Alfredo Anzola (2011) nuestro cine documental ha estado presente en cada escenario que nuestro país ofrece, tratando de reflejar las distintas realidades de nuestra diversa cultura. Cientos de documentales han sido realizados permitiéndonos ser testigos de las grandes posibilidades que ha tenido, que tiene y que tendrá nuestro país de ser visto por la mirada crítica del lente documental.

2. EL REPORTAJE INTERPRETATIVO

2.1 ¿Qué es un reportaje interpretativo?

El reportaje interpretativo constituye uno de los trabajos periodísticos más completos y versátiles, en cuanto a tratamiento de la información se trata. Antes de definir las características que identifican el reportaje interpretativo es necesario conocer qué es un reportaje en sí.

Para Carlos Marín (1986) el reportaje “es el género mayor del periodismo, el más completo de todos. En el reportaje caben las revelaciones noticiosas, la vivacidad de una o más entrevistas, las notas cortas de la columna y el relato secuencial de la crónica, lo mismo que la interpretación de los hechos” (p.185). El reportaje es tal vez la herramienta más amplia que posee el periodista para desarrollar un tema de interés público.

Por su versatilidad y su composición periodística este género se ha extendido en dos grandes tipos: el reportaje investigativo y el reportaje interpretativo. El primero se caracteriza por la búsqueda de lo oculto, se centra en una situación específica no aclarada en su totalidad y generalmente se descubre información no publicada de alto interés público durante su realización. Por otra parte el reportaje interpretativo, busca la verificación de una hipótesis a través del uso de los distintos recursos periodístico profundizando en las distintas perspectivas de un tema de interés.

La interpretación periodística se encarga de ubicar los hechos dentro de un contexto completo exponiendo las distintas variables del tema, sus antecedentes,

sus posibles consecuencias y/o soluciones; no hay espacio para la opinión del periodista, si bien es cierto que este se encarga de seleccionar qué tema va a tratar y cómo va a armar el argumento, la información no se tergiversa, solo se organiza para sustentar la hipótesis.

Enrique Castejón en su libro *La verdad Condicionada* señala que: “La técnica interpretativa involucra un ejercicio reflexivo que permite asumir los hechos desde una perspectiva integral, situándolos dentro de su propio hábitat contextual o procesal para que adquiera su verdadero sentido o significado” (p. 118). En este sentido el tema a tratar se aborda desde los distintos puntos de vistas que engloban la situación estudiada, otorgando al lector una visión de 360°. El primer razonamiento lógico, si bien es el punto de partida para la investigación, no va a dar las respuestas necesarias para la realización del reportaje, por lo que se realiza un proceso exhaustivo de investigación.

Por otra parte, en la segunda edición del *Diccionario de Comunicación Social* escrito por la periodista Olga Dragnic (2005) se define el reportaje interpretativo según el periodista Federico Álvarez, quién señala que el reportaje constituye el género por excelencia del periodismo interpretativo, pues es allí donde “adquiere su verdadera dimensión y desarrolla a plenitud sus recursos” (p. 235).

2.2 Estructura del reportaje interpretativo.

Castejón (1991), señala que el esquema para la realización de un reportaje interpretativo está conformado por dos grandes estructuras, la primera de ellas se

refiere al esquema de la investigación en sí y la segunda, corresponde al sentido más estructural del reportaje como producto periodístico.

La primera está conformada por:

- Hechos colaterales o variables: son todos aquellos elementos activos que inciden en el contexto de la investigación.
- Hipótesis o preguntas de investigación: constituye el eje permanente que guía la dirección de la investigación.
- Antecedentes: son el soporte para el proceso de argumentación que permiten darle consistencia y proyección a la investigación.
- Fuentes personales y/o documentales: que son seleccionadas según la orientación del tema tratado y cada una responde a necesidades específicas de la investigación.

Por otra parte en su sentido más estructural el reportaje interpretativo cuenta con:

- El encabezamiento, donde se incluye la tesis y posterior a ello, un intertítulo.
- El Cuerpo, donde se incluyen los antecedentes, el desarrollo argumental y la exposición de las variables o hechos colaterales.
- Conclusión, donde se expone el razonamiento de la tesis haciendo una breve recapitulación de la investigación que sirva de soporte.

La estructura dentro del reportaje interpretativo permite el seguimiento adecuado de la investigación y facilita el logro de los objetivos informativos que se plantea el periodista, de manera que los hechos tratados se exponen argumentalmente desde las distintas perspectivas que lo abarcan, sin dejar espacio para los vacíos de información.

2.3 La interpretación periodística.

En la versión digital del *Diccionario de la Real Academia* se define el término interpretar como “explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente de un texto...Explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos”. Dentro del marco de la comunicación, interpretar es eso mismo, la explicación de un hecho, texto o situación, que puede ser percibido desde distintos puntos de vista. Aunque puede parecer un poco ingenua dicha explicación, la complejidad de interpretar se denota a través de la acción y efecto de dicho significado, la interpretación.

En el campo del periodismo, específicamente, la interpretación toma un significado profundo dado por el uso que se le ha adjudicado. Al principio llamado “deepjournalism” o periodismo de profundidad, el periodismo de interpretación siempre ha estado sujeto al debate, en cuanto a su significado se refiere.

En el año 1953 durante una reunión convocada por El Instituto Internacional de la Prensa con el propósito de esclarecer el significado de este tratamiento informativo, Lester Markel, jefe de redacción de *The New York Times* para ese momento, definió el periodismo interpretativo como “la significación

profunda de la noticia. Es lo que da sentido al hecho bruto; en virtud de la interpretación, los hechos se insertan en el cuadro general de una situación. En resumen, la interpretación es lo que proporciona relieve a los hechos, los ubica en su contexto y, por encima de todo, revela su significación” (Álvarez, 1978, p. 86). Basándonos en esto, podríamos atribuir al periodismo interpretativo un carácter de indagador a profundidad de un tema noticioso, donde el periodista expone los significados de la información hallada y los contextualiza dándoles un sentido útil.

Para aclarar un poco más esto, tomemos en cuenta la definición que dio Abraham Santibañez en el año 1974 al respecto:

“Interpretar, desde el punto de vista periodístico, consiste en buscar el sentido a los hechos noticiosos que llegan de forma aislada. Situarlos en un contexto, darles un sentido y entregárselo al lector no especializado. Por exigencia profesional además, esta interpretación debe tratar de prescindir de opiniones personales, debe basarse en hechos concretos y opiniones responsables y que sean pertinentes y debe ser presentada en forma amena y atractiva” (p. 24).

El periodista interpreta la información y la organiza de manera que el público pueda entenderla de forma sencilla y concreta, sin dejar espacio para las visiones personales del autor; si bien existe un proceso subjetivo al elegir y decantar los hechos informativos, el periodista va dando sentido lógico según lo vaya determinando la propia investigación, dando forma a la interpretación.

2.4 El periodismo interpretativo en Venezuela.

En el año 2009 el periodista anteriormente mencionado, Enrique Castejón Lara, publica el libro *Periodismo: Recursos para la Verdad. Teoría y práctica de la entrevista, la reseña y el reportaje interpretativo*, donde señala cómo ha sido la tendencia interpretativa en el periodismo venezolano. Basándose en una investigación realizada en el año 1996 por la cátedra de Periodismo Interpretativo de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, Castejón nos indica que la actividad periodística en Venezuela ha estado guiada a mantener la hegemonía de la objetividad por lo que no se percibe un proceso vigoroso de ascenso del periodismo interpretativo, señalando que “la limitación mayor, sin duda alguna, es el gran temor existente en los medios venezolanos por el tubazo, figura periodística íntimamente vinculada con la doctrina de la objetividad y que está relacionada con la consecución y publicación de información exclusiva de gran impacto público o social.” (p. 87). No obstante, también señala que ocasionalmente es posible percibir intentos de interpretación en algunos medios impresos, cuyas temáticas se basan en áreas críticas como política, economía e información internacional.

Para el profesor Castejón (2009), el periodismo venezolano ha estado sujeto más a los principios de la inmediatez informativa que al razonamiento interpretativo, y esto se debe a las necesidades informativas reales que poseen los lectores occidentales dentro de la agitada sociedad contemporánea.

Esta misma inmediatez ha generado una especie de superficialidad informativa, que constituye uno de los peores escenarios que los periodistas enfrentan al querer obtener una visión más completa y profunda de los hechos informativos. La actividad periodística que los medios proyectan actualmente, se ha alejado del periodismo de profundidad, dando paso a un constante consumo informativo ejecutado a través de la inmediatez noticiosa. Es importante señalar que es parte de la actividad periodística profundizar en los hechos del acontecer cotidiano social, ofreciendo a los receptores informaciones más complejas y completas que les permitan comprender de una manera más completa el entorno que los rodea.

Las agitadas agendas de los medios también dificultan la realización de trabajos periodísticos interpretativos; la competencia mediática coloca a los periodistas en posición de cazadores de noticias, alejando la posibilidad de dedicarle más tiempo al estudio de los hechos y sus consecuencias. Con respecto a esto, Castejón (2009) señala que “los reporteros suelen argüir que no realizan trabajos interpretativos porque no le podían dedicar todo el tiempo necesario a un tema complejo sin descuidar la cobertura regular de las fuentes y fallar en la consecución de las noticias más relevantes del momento, pudiendo quedar en desventaja frente a los demás diarios” (p.87). Actualmente, Venezuela enfrenta una situación realmente compleja en cuanto a la actividad periodística se refiere, las dinámicas informativas se han ido adaptando a las necesidades de las líneas editoriales de cada medio que se han arraigado en el consumo de información bastante agitado y que ha dejado a un lado los procesos interpretativos. Sería

necesaria la revisión y una reestructuración de los esquemas informativos que se producen actualmente, para poder lograr una coexistencia más justa de las distintas tendencias informativas (Castejón, 2009).

El periodismo interpretativo está íntimamente ligado al periodismo de investigación; en el país existe el Instituto de Prensa y Sociedad (IPYS) creado en el año 2002, a cargo de un grupo de periodistas que según información publicada en su portal web www.ipys.org.ve, “trabajan a favor de una prensa mejor y más independiente, que monitorea constantemente la situación de libertad de expresión e información en Venezuela”. Anualmente, esta institución sin fines de lucro realiza una premiación a los tres trabajos de investigación periodística más destacados del año, resultando ganadora del primer lugar en su última edición del 2012 la periodista Lisbeth Boomcon el reportaje *Entorno del ministro Farruco construye mausoleo para el Libertador*, publicado el 9 de marzo del presente año en el diario *El Mundo*.

En el ámbito de la información cultural, en el país existen distintas publicaciones que ofrecen trabajos interpretativos periódicamente. Entre estos sitios se encuentra la revista *Clímax*, cuyo contenido se enfoca según información publicada en el portal web de la misma www.revista-climax.com, en hacer buen periodismo y en el negocio de los medios; a su vez, esta revista posee una sección que habla sobre cine a cargo del periodista Diego Soteldo. Por otra parte tenemos a la revista *Marcapasos*, una publicación independiente digital, cuya dirección general está a cargo de la periodista Liza López, en la cual las temáticas abarcan distintos ámbitos de la vida incluyendo el aspecto cultural y el

cinematográfico; entre sus colaboradores posee periodistas, fotógrafos, médicos, psicólogos, escritores, historiadores y demás profesionales.

2.5 El tratamiento de la información en los medios de comunicación venezolanos.

En los últimos diez años los problemas sociopolíticos del país han generado una situación compleja a nivel informativo que ha determinado el comportamiento de los distintos medios y el tratamiento que se le da a la información.

En primer lugar, tenemos la polarización social que ha segmentado al país en dos grandes sectores políticos en constante pugna y que ha traído consigo la polarización de los medios de comunicación. La consecuencia directa de esto, reside en que la información es tratada de acuerdo a las necesidades particulares de cada medio. Por una parte tenemos los medios del Estado, a servicio y disposición del Ejecutivo Nacional y por otro, los medios privados que obedecen a sus propias políticas editoriales, lo que ha generado una situación compleja debido a que la información ha sido politizada. Dicha polarización mediática fue consecuencia de hechos políticos, que provocaron la separación de los intereses entre los medios privados y el gobierno venezolano, lo que dejó como resultado una guerra mediática que hoy por hoy prevalece en el país.

En un ensayo publicado en versión digital de La Revista Latinoamericana de Comunicación Chasqui Nro. 105 titulado *Venezuela: politización de los medios y mediación de la Política*(2007), la periodista Virginia Linares señala que “cuando los medios demuestran claramente sus intereses y los anteponen al papel que

deben ejercer como mediadores informativos de la sociedad, comienzan a carecer de credibilidad y se afecta la veracidad periodística”, esto ha generado el alejamiento inminente a uno de los principios básicos del tratamiento informativo dentro del periodismo, que radica en el mantenimiento de la imparcialidad al informar sobre los hechos. En Venezuela, la imparcialidad se desvanece ante el interés de los medios de persuadir políticamente al público receptor, bien sea a favor o en contra del gobierno actual, lo que ha originado el cuestionamiento permanente de cómo los medios informan y sobre qué informan.

“Las fricciones entre los medios, la política y el oficialismo se dieron cuando Chávez comenzó a generar su propio matiz de opinión, utilizando a los medios como plataforma para ello”, señala Linares al referirse a cómo se utilizaron los medios para el discurso político luego de los hechos del 11 de abril de 2002, lo que generó divergencias informativas e interpretativas que dieron como resultado del quiebre de relaciones entre el Presidente y los empresarios dueños de los medios privados.

Otro punto importante que aumentó la tensión mediática en el país, fue la aprobación de la Ley de Responsabilidad Civil en Radio y Televisión, que obligó a todos los medios de señal abierta a modificar su programación y que hace casi dos años fue modificada para abarcar otros medios de información.

La politización de los medios ha sido el hecho que más ha condicionado el tratamiento informativo dentro de la sociedad venezolana, la situación comunicacional ha devenido en la trasgresión constante de los principios

periodísticos que se imparten en la academia y esto ha provocado una crisis mediática que cada día se alimenta más de las situaciones políticas, colocando al público en posición de discernir, según su juicio, qué perspectiva de la información desea percibir como la correcta.

3. PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN DEL CINE DOCUMENTAL

VENEZOLANO. Principales Actores involucrados.

3.1 El Estado venezolano como promotor del cine nacional. Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Con la creación del Ministerio del Poder Popular para la Cultura el 10 de febrero de 2005, se crea toda una nueva estructura institucional que se encargará de cada aspecto que concierne al área cultural del país. En información suministrada por la página web oficial de esta institución www.ministeriodelacultura.gob.ve, se señala que esto “busca hacer del Ministerio del Poder Popular para la Cultura un ente del Estado en donde la elevación de la conciencia y la capacidad creadora sean su norte”.

Dicha estructura institucional está conformada por: la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales, la Plataforma del Libro, Pensamiento y Patrimonio Documental, la Plataforma de Artes Escénicas, Musicales y Diversidad Cultural y la Plataforma de las Artes de la Imagen y el Espacio. Cada una de estas está conformada, a su vez, por una serie de instituciones que permiten su funcionamiento (CNAC, 2006).

La Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales se encarga, como su nombre bien lo dice, del área cinematográfica y audiovisual del país. Es una estructura organizativa y operativa conformada por los siguientes entes públicos: el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), la Fundación

Cinemateca Nacional, la Fundación Villa del Cine, la Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films, el Centro Nacional del Disco, el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional y la Fundación Centro Nacional de Fotografía de Venezuela.

En un informe perteneciente al Primer Congreso Nacional de la Cultura, llevado a cabo el 8 de octubre de 2005 el coordinador de la plataforma para ese momento y actual Presidente del CNAC Juan Carlos Lossada, señala que esta se encarga de llevar a cabo las políticas públicas relacionadas al fomento y desarrollo de las actividades cinematográficas y audiovisuales, enfocándose en estimular la creación, desarrollo, producción, distribución, comercialización, exhibición y difusión pública de las obras cinematográficas, para preservar el patrimonio cinematográfico del país (CNAC, 2006).

A los efectos de esta investigación nos enfocaremos principalmente en las instituciones directamente relacionadas con la producción, la distribución y la exhibición del cine nacional: El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), la Fundación Cinemateca Nacional, la Fundación Villa del Cine y la Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films.

3.1.1 Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Creado en el año 1993 según disposiciones de la primera Ley Nacional de Cinematografía promulgada por el Estado venezolano el 8 de septiembre de ese año, nace el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía como la institución rectora de toda actividad cinematográfica de origen nacional, sustituyendo al Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine).

El título segundo de dicha ley habla sobre el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía señalando en el artículo 5º del capítulo I que “se crea el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, con personalidad jurídica y patrimonio propio, con domicilio en la ciudad de Caracas, el cual podrá utilizar las siglas CNAC” (p. 2).

Sus funciones quedaron plasmadas en esta misma ley, dispuestas en el artículo 9º del Capítulo II de la siguiente manera:

1. Diseñar los lineamientos generales de la política cinematográfica y ejecutar dicha política.
2. Estudiar las medidas legales que favorezcan los objetivos de Centro y proponerlos a los poderes públicos.
3. Suscribir convenios destinados a desarrollar la producción, distribución, exhibición y difusión de obras cinematográficas nacionales.
4. Estimular, proteger y promover la producción, distribución, exhibición y difusión dentro y fuera del país, de las obras cinematográficas nacionales.
5. Incentivar y proteger las salas de exhibición cinematográficas.
6. Fomentar el desarrollo y mantenimiento de la infraestructura industrial cinematográfica.
7. Estimular la diversidad de la procedencia de las obras cinematográficas extranjeras y fomentar las de calidad.

8. Promover el mejoramiento profesional y el desarrollo de las instituciones de prevención y protección social del personal que labora en los sectores de la creación, industria, comercialización y difusión cinematográfica.
9. Colaborar con las instituciones correspondientes para que se respeten las normas relativas a los derechos de autor de los creadores cinematográficos, así como de los titulares derivados.
10. Estimular la creación de entidades asociadas o fundaciones que considere necesarias o convenientes para el mejor cumplimiento de sus fines y objetivos.
11. Fomentar la creación de fondos autónomos regionales para la realización, distribución, exhibición y difusión de la obra cinematográfica nacional.
12. Las demás que le asignen esta Ley, su Reglamento y el ordenamiento jurídico (pp. 3 y 4).

Está conformado por el Consejo Nacional Administrativo, encargado de la orientación de la institución en cuanto a políticas de financiamiento, normativas de funcionamiento, elaboración de proyectos de la Ley de Cinematografía, creación de ordenanzas que estimulen la difusión de obras de interés cultural, incentivos para la exhibición y jerarquía interna se refiere, funcionando como el órgano de máxima importancia dentro de la institución (Ley Nacional de Cinematografía, 1993); a su vez, por un Comité Ejecutivo que constituye el órgano encargado de ejecutar las políticas y decisiones del Consejo Nacional Administrativo según el

artículo 14 de la misma Ley. De esta manera, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía surge como principal responsable de la industria cinematográfica nacional y principal financiador de los proyectos fílmicos del país.

A través de la Gerencia de Desarrollo Cinematográfico, el CNAC ejecuta el Programa de Fomento a la Producción Cinematográfica Nacional que es el encargado de monitorear todos los aspectos que conciernen a los proyectos desde la preproducción, hasta su estreno comercial. Actualmente, el Reglamento para el Fomento de la Producción Cinematográfica se encuentra en discusión para ser modificado, proponiendo mejoras en cuanto a políticas de financiamiento cinematográficas se refiere.

En el año 2005, con la reforma de la Ley de Cinematografía Nacional, se introduce la Figura del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), un fondo adscrito al CNAC según el artículo 36, el cual se encarga de realizar las funciones de promoción, fomento, desarrollo y financiamiento del cine. De igual manera, ejerce funciones de Administración Tributaria recaudando las contribuciones especiales establecidas por Ley.

En el ámbito del cine documental específicamente, el CNAC durante el año 2008 a través del Ministerio del Poder Popular para la Cultura, organizó y patrocinó el 1er Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del Siglo XXI, llevado a cabo entre el 4 y el 7 de noviembre del mismo año. Dicho encuentro contó con la participación de 110 representantes de 19 países latinoamericanos encargados de debatir y proponer distintas formas de construir el

espacio audiovisual latinoamericano a través de la creación, la producción, la distribución, la exhibición y la regulación de las obras documentales, dando como resultado la Declaración del Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del Siglo XXI, donde se exponen todas las propuestas realizadas por los distintos paneles de discusión.

De igual manera, ese mismo año en conjunto con Amazonia Films, la Fundación Cinemateca Nacional y distintos circuitos de exhibición nacional, el CNAC llevó a cabo el evento llamado “La Quincena del Largometraje Documental Venezolano”, realizado con el propósito de abrir un espacio de encuentro entre los documentalistas y el público venezolano. En un artículo emitido por el departamento de prensa del Ministerio del Poder Popular Para la Cultura titulado *Largometraje Documental*, se señala que la realización de este evento partió de la necesidad de rescatar la importancia y relevancia de este género cinematográfico y televisivo, como medio para entrar en contacto con los cambios sociales de nuestra sociedad. En un período de dos semanas comprendidos entre el 28 de noviembre y el 11 de diciembre de ese año, 15 documentales fueron exhibidos en distintos cines alrededor del país, concursando por dos premios de Bs 20.000 y 10.000 respectivamente.

Por otra parte, el CNAC realiza una convocatoria anual de carácter público para financiar nuevos proyectos cinematográficos de distintos géneros y temáticas; en un artículo publicado el pasado 31 de diciembre de 2011 en la versión digital del diario *Últimas Noticias*, para el año 2012 ya está aprobado el financiamiento de 60 nuevos proyectos seleccionados en la convocatoria del

pasado año 2011, divididos en trece modalidades: largometraje Ópera Prima (ficción, documental y animación), largometraje de ficción (segunda y tercera obra cinematográfica), largometraje de ficción (experimentado), largometraje documental (segunda y tercera obra cinematográfica), largometraje documental (experimentado), largometraje de animación (segunda y tercera obra cinematográfica), Largometraje de animación (experimentado), medimetraje documental, medimetraje de animación, cortometraje de ficción, cortometraje de animación, cortometrajes documentales y coproducción minoritaria venezolana de largometraje.

Desde su creación hasta nuestros días, el CNAC ha sido la institución rectora de toda la actividad cinematográfica nacional, encargándose de todos los aspectos involucrados en este sentido. En los últimos seis años, con el repunte del cine nacional, el CNAC ha logrado consolidar la producción cinematográfica de nuestro país a un ritmo bastante óptimo, donde año tras año son más cantidad de películas nacionales las que logran llegar a las salas de cine.

3.1.2 Fundación Villa del Cine.

Desde sus inicios, ha realizado un trabajo importante en el desarrollo de producciones para televisión bajo la figura de las Unidades Móviles de Producción Audiovisual (UMPA), que marcan el origen de lo que posteriormente se conformaría como la Fundación en sí, pues su dinámica de trabajo en el campo audiovisual fue implementada al crearse esta institución y ha sido mantenida durante estos años de labor. Las UMPA realizaron alrededor de 553 trabajos

audiovisuales divididos entre micros, reportajes y documentales, marcando la forma en que la FVC enfrentaría la actividad audiovisual nacional (Memoria y Cuenta FVC, 2010).

La política institucional indica que los filmes respaldados por la institución, deben promover los valores culturales y la identidad nacional, aportando ideas innovadoras a la industria del cine venezolano. Las funciones específicas de la FVC expuestas en la *Memoria y Cuenta* de esta institución presentada en el año 2006 son:

1. Ejecutar los lineamientos dictados por el Ministerio del Poder Popular para la Cultura en materia de Cine y Medios Audiovisuales, que le sean de su competencia.
2. Producir obras cinematográficas y audiovisuales tales como: largometrajes, cortometrajes, documentales, unitarios para televisión, animación y programas de variedades, micros, entre otros.
3. Establecer alianzas con productores nacionales independientes, o no, del sector público o privado, en condiciones de igualdad para el desarrollo de obras cinematográficas y audiovisuales.
4. Establecer alianzas con productores internacionales del sector público o privado, en condiciones de igualdad para el desarrollo de obras cinematográficas y audiovisuales, a los fines de incentivar la integración.

5. Procurar el desarrollo de la infraestructura física requerida para la actividad cinematográfica y audiovisual, así como el equipamiento tecnológico y dotación necesaria para avanzar de manera autónoma en la actividad de producción.

6. Establecer un sistema de producción audiovisual eficiente y racional que permita dar respuesta a todas las fases propias de la realización: Preproducción, Producción y Postproducción.

7. Asesorar a personas naturales o jurídicas, en el desarrollo de actividades relacionadas con la producción cinematográfica y audiovisual.

8. Coordinar sus actividades con los entes señalados en la Reforma de Ley de Cinematografía Nacional.

9. Ejercer las demás atribuciones que le asigne el Ministro de la Cultura (p. 4)

El compromiso adquirido por este ente cultural se enfoca en el impulso de políticas cinematográficas, promoviendo la soberanía audiovisual a través del apoyo a obras de calidad, y para ello, cuenta con la infraestructura física, tecnológica y profesional para llevar a los distintos proyectos cinematográficos. Al igual que el CNAC, la Fundación Villa del Cine también ofrece la oportunidad de apoyar trabajos emergentes; según información emitida por departamento de prensa del Ministerio del Poder Popular para la Cultura a través de la página web de la Fundación www.villadelcine.gob.ve, en el pasado 2011 se realizaron tres convocatorias abiertas: la primera para proyectos de bajo presupuesto, la segunda

para ideas para desarrollo de guiones y la última fue una convocatoria para la segunda edición de trabajo actoral, con la finalidad de abrir los espacios para que todos los venezolanos puedan tener un lugar en las posibilidades creativas y de formación cinematográfica.

Según la *Memoria y Cuenta* de la Fundación (2010), desde su creación hasta el año 2011, esta institución ha producido más de 70 proyectos divididos en producciones y co-producciones, ha estrenado 24 películas y ha sido merecedora de más de 75 premios (p. 1). En relación al cine documental, la FVC ha producido gran cantidad de unitarios y varios largometrajes que han sido estrenados tanto en salas de cine como en el Sistema Nacional de Medios Públicos, entre los largometrajes tenemos: *Venezuela Petroleum Company* de Marc Villá (2007), *Víctimas de la Democracia* de Stella Jacobs (2009), *María Lionza, aliento de orquídeas* de John Petrizzelli (2008), *El Santo Salvaje* de John Petrizzelli (2011), entre otros.

3.1.3 Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films.

La Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films, es una institución con rango de Fundación de Estado, adscrita al Ministerio del Poder Popular para la Cultura, según lo dispuesto en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela número 38.433 del 10 de mayo de 2006, creada con el objetivo de promover e impulsar la distribución de películas y materiales audiovisuales, tanto a nivel nacional como internacional.

Según información suministrada en su portal web www.amazoniafilms.gob.ve, esta institución “promueve la distribución de obras nacionales en Venezuela y más allá de su territorio, para dar a conocer la cultura e idiosincrasia del país a través de nuestras producciones audiovisuales, y apoyar a las creadoras y creadores venezolanos para que sus obras sean conocidas y disfrutadas alrededor del mundo”.

Es una institución creada para masificar la distribución y difusión de las obras nacionales a través de las distintas ventanas que posee el medio audiovisual, bien sea en la gran pantalla, en la televisión, en formatos de video y en otros formatos alternativos dentro y fuera del país. De igual manera, se encarga de traer al país obras internacionales de interés público y cultural con la finalidad de impulsar el crecimiento de la industria audiovisual latinoamericana. Logra su objetivo trabajando conjuntamente con la red de salas comerciales, red de salas comunitarias, el Sistema Nacional de Medios Públicos, la red nacional de Librerías Del Sur y con las distintas televisoras comunitarias, procurando que los materiales audiovisuales lleguen a la mayor cantidad de personas posibles. Para el año 2009 la institución ya había estrenado más de 50 obras audiovisuales, cinco series infantiles y más 20 de largometrajes de diversos géneros y procedencias geográficas.

Hoy día, según información suministrada por el Coordinador de distribución y programación de dicha institución, Ismael Llinás, la Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films está trabajando en la creación de una plataforma digital sólida que permita expandir sus posibilidades de difusión, con el fin de

seguir promoviendo la democratización de la industria audiovisual nacional. Asimismo está en desarrollo la elaboración de una videoteca de acceso público, donde todas las personas interesadas puedan acceder a los materiales audiovisuales que posee la institución. Actualmente, no existe una base de datos que pueda proporcionar información estadística de cuántos documentales posee la distribuidora cinematográfica oficial del Estado, sin embargo, Llinás señala que en sus manos poseen decenas de materiales de este género en formato DVD, que en su mayoría pueden ser localizados en La Tienda del Cine o en la Red de Librerías del Sur. De igual manera, Llinás afirma que Amazonia ofrece a los productores de documentales distribuir sus obras, siempre y cuando cumplan con ciertos requisitos establecidos por dicha institución, realizando un determinado número de copias en formato DVD que son distribuidas a través de la Red de Salas Comunitarias y Red Nacional de Salas Regionales, con el propósito de apoyar este tipo de producciones.

3.1.4 La Fundación Cinemateca Nacional.

De todas las instituciones relacionadas al ámbito cinematográfico del país, la Fundación Cinemateca Nacional es la más antigua. Con casi 46 años de trayectoria, ha sido la principal difusora de cine alternativo del país, llevando al público obras de distinto origen y de distintos géneros. Fue fundada el 4 de mayo de 1966 por la cineasta Margot Benacerraf con el apoyo de Henri Langlois, director de la Cinemateca Francesa, con la finalidad de difundir el arte cinematográfico en todas sus expresiones. Se inaugura con la proyección de la película *Barbarroja* de Arira Kurosawa, y se conforma como una dependencia del

Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA).

Información suministrada en la página web oficial de esta institución www.cinemateca.gob.ve, nos señala que en sus inicios estuvo dedicada a presentar las obras cinematográficas más relevantes de los años sesenta y de la misma manera los clásicos mundiales. Es en el año 1990 cuando se le otorga el rango de Fundación y amplían sus funciones hacia la formación audiovisual, la investigación y recolección de materiales audiovisuales y la realización de publicaciones especializadas con el fin de preservar la cultura cinematográfica nacional y de distintos orígenes dentro del país.

A través de la Coordinación de Patrimonio y Archivo Fílmico, la Cinemateca Nacional conjuntamente con la Biblioteca Nacional, maneja de forma coordinada las dos mayores colecciones cinematográficas existentes en el país. Su objetivo es preservar todo tipo de material relacionado al área cinematográfica venezolana en sus distintos formatos de proyección, así como fotografías, afiches y equipos vinculados a su promoción y exhibición. Es la única institución que restaura y recupera las películas que han estado expuestas a la descomposición química y acidificación del acetato cinematográfico (Programación Fundación Cinemateca Nacional Nro. 236, 2011).

Desde el año 2006, la cinemateca nacional conjuntamente con la Embajada de Francia y la Alianza Francesa de Caracas, realiza el festival de cine documental *Documenta*, enfocado única y exclusivamente en la selección y exhibición de películas documentales nacionales e internacionales. Actualmente,

es el único festival dedicado íntegramente a la proyección de largometrajes y medimetrajes documentales que existe en Venezuela, por lo que para este género cinematográfico representa una de sus principales ventanas de exhibición a nivel nacional.

En el año 2011, con motivo de la celebración del 45 aniversario de la Fundación, la Coordinación de Programación de dicha institución realizó una muestra de cine venezolano que incluyó las 20 películas documentales más votadas por un grupo de 80 personas ligadas al mundo del cine (críticos, documentalistas, docentes, investigadores, entre otros). Los documentales escogidos en orden de selección fueron: *El domador* de Joaquín Cortés (1979), *Yo hablo Caracas* de Carlos Azpúrua (1978), *Araya* de Margot Benacerraf (1959), *La ciudad que nos ve* de Jesús Enrique Guédez (1966), *Carrao* de John Petrizzelli (1998), *Puente Llaguno* de Ángel Palacios (2004), *TV-Venezuela* de Jorge Solé (1969), *El afinque de Marín* de Jacobo Penzo (1981), *Pozo Muerto* de Carlos Rebolledo (1968), *Amazonas, el negocio de este mundo* de Carlos Azpúrua (1986), *Juan Vicente Gómez y su época* de Manuel de Pedro (1975), *Los Nevados* de Freddy Siso (1979), *Tocar y Luchar* de Alberto Arvelo (2006), *Caño Mánamo* de Carlos Azpúrua (1983), *Tisure* de Andrés Agusti (1985), *¡Basta!* De Ugo Ulive (1969), *Venezuela, febrero 27 (de la concertación al des-concierto)* de Liliane Blaser (1990), *El rey del Galerón* de John Petrizzelli (2008), *Pueblo de lata* de Jesús Enrique Guédez (1973), *Barrabás* de Giuliano Salvatore (2010) y *El terminal de pasajeros de Maracaibo* de Yanilú Ojeda (2005) (Programación Fundación Cinemateca Nacional Nro. 236, 2011). La Fundación ha reforzado su

compromiso con la divulgación cinematográfica, a través la creación de la red de Salas Comunitarias y la Red Nacional de Salas Regionales a lo largo del territorio nacional, para Xavier Sarabia, presidente de la Fundación, esto “constituye un modelo de economía cultural productiva, que permite que el colectivo se apropie verdaderamente de las salas de exhibición” (Programación Fundación Cinemateca Nacional Nro. 236, 2011, p.2).

3.2 Otras iniciativas.

Además de las iniciativas del Estado, existen otro tipo de iniciativas involucradas en el contexto cinematográfico venezolano que han contribuido enormemente al desarrollo y promoción del cine nacional e internacional dentro del país. El repunte del cine nacional y la reforma a la Ley Nacional de Cinematografía realizada en el año 2005, han permitido que estas iniciativas se integren en el proceso de fortalecimiento del cine venezolano abriendo nuevos espacios para su producción, distribución y exhibición; sin embargo, en el ámbito del cine documental nacional esos espacios todavía no están bien definidos. A continuación se presentarán las diversas sociedades mercantiles, festivales y documentalistas involucrados en este contexto.

3.2.1 Cinex.

Creada en el año 1998, la marca comercial Cinex (Circuito Nacional de Exhibidores), constituye una de las cadenas de salas de cine más importante en el país. Nace de la asociación de tres importantes compañías de cine comercial para el momento: el Circuito Radonski, Venefilms y el Grupo Blanco (Blancica) y

cuenta con 27 complejos distribuidos en distintas ciudades a nivel nacional, tales como: Caracas, Maracay, Araure, Barquisimeto, Maracaibo, Puerto La Cruz, Mérida, Valera, San Cristóbal, Barinas, Punto Fijo y Cumaná.

En una entrevista realizada a José Pisano Director general de Cinex y Cinematográfica Blancica, éste aseguró que el compromiso con el cine venezolano ha sido total desde siempre, “nosotros brindamos nuestro apoyo al cine venezolano, el mismo está regido por la Ley Nacional de Cinematografía y como exhibidores, siempre hemos estado apegado a ello”, señaló. En cuanto al cine documental nacional, Pisano acotó: “el espectador promedio que acude a nuestras salas, prefiere las películas de ficción por encima de las películas documentales y esto pasa en todos lados”.

Cinex, como una de las principales empresas de exhibición del cine nacional ha colocado en sala aquellas obras destinadas a ser estrenas en la gran pantalla, en el año 2011 exhibió dos películas documentales nacionales: *Dudamel: el sonido de los niños* de Alberto Arvelo (2011) y *Érase Una Vez... Un Barcode* Alfredo Anzola (2011). Sin embargo, sus criterios de programación están basados en cuánto porcentaje de butacas puede llenar una película según su impacto en el público, y en este sentido el cine venezolano en general es programado inicialmente en salas de poca afluencia para asegurar la ganancia en taquilla.

El pasado 14 de febrero, en los espacios de Cinex del Centro Comercial TolónFashionMall ubicado en la capital del país se llevó a cabo la cuarta edición del Caracas Filminuto, con la colaboración de José Galarraga, Director general de

Cinex; un concurso de cortos documentales cuyo eje temático se enfoca en las distintas miradas que los autores pueden darle a nuestro agitado país, el mismo contó con una gran afluencia de espectadores interesados en observar los cortos participantes y las premiaciones de aquellos que resultaron ganadores.

3.2.2 Cines Unidos.

Cines Unidos constituye la red de cine más amplia del país. Fundada en el año 1947, ha sido una empresa dedicada a la exhibición cinematográfica de obras nacionales e internacionales a través de la proyección de películas en las 195 salas que poseen a nivel nacional, de las cuales 31 corresponden a salas de tipo Premium.

En el año 1996, dicha empresa realizó una campaña para modernizar y mejorar la infraestructura y la tecnología de sus salas, creando nuevos espacios de exhibición cinematográfica con mayor capacidad de espectadores y mejor tecnología de proyección. Esta empresa cuenta con un total de 35.314 butacas distribuidas en los siguientes Estados: el Distrito Capital, Estado Miranda, Estado Lara, Estado Carabobo, Estado Aragua, Estado Anzoátegui, Estado Nueva Esparta, Estado Monagas, Estado Bolívar, Estado Zulia, Estado Falcón y el Estado Táchira.

Con respecto al apoyo que Cines Unidos ha ofrecido a la cinematografía nacional Oscar San Juan Gerente Corporativo de Mercadeo y Programación de la empresa señala que “cada vez que sale una buena producción venezolana y es bien aceptada por nuestro público nos llenamos de orgullo. No sólo proyectamos

la película en nuestras salas sino que tratamos todo el proceso de promoción, buscamos darle una exposición privilegiada en nuestros medios de comunicación” (Revista Tendencia, 2011, p. 136).

En una entrevista realizada al mismo Oscar San Juan, este señaló que Cines Unidos siempre coloca a disposición de los productores venezolanos “toda la plataforma de promoción y asesoría con el fin de maximizar el éxito del film”. Al preguntarle cuál ha sido el apoyo que esta empresa ha ofrecido al cine nacional documental, San Juan contestó: “Cines Unidos está abierto a brindar el apoyo en festivales e iniciativas que ayudan a promover este tipo de producciones. Desde festivales de cortos en Maracaibo, Barquisimeto y Caracas, hasta festivales de largos en Margarita y San Cristóbal, algunos nacionales y otros latinoamericanos”.

La programación de Cines Unidos está guiada principalmente hacia la proyección de películas de ficción porque, según indica San Juan “es lo que el público desea ver. Históricamente nuestro público a la hora de elegir su film, no ha puesto al género documental como su prioridad”.

3.2.3 Gran Cine.

Gran Cine es una asociación civil sin fines de lucro, dedicada a la promoción del cine de interés cultural y artístico de diversa procedencia, con el objetivo de promover la formación cinematográfica del público venezolano ofreciendo una programación inteligente, versátil y de calidad.

Para lograr su objetivo cuenta con el apoyo de distintos sectores sociales que han sido claves en el desempeño de sus actividades tales como: Cinex, Cines

Unidos, Embajada de España, Embajada de Francia, Embajada de los Estados Unidos de América, y otros cuerpos diplomáticos acreditados dentro del territorio nacional. Anualmente, Gran Cine programa alrededor de cuatro festivales internacionales: Festival de Cine Francés, Festival de Cine Español, Festival de Cine Norteamericano Independiente y el Festival de Cine Latinoamericano, donde ofrecen al público una amplia gama de películas de distintos géneros y temáticas.

En una entrevista realizada a su actual presidente, Bernardo Rotundo, este aseguró que Gran Cine constituye uno de los pocos circuitos de programación alternativa que existe en el país, ya que la selección de las películas se basa principalmente en su calidad como obra de arte cinematográfica.

El logro de sus objetivos como institución dedicada a promover la cultura cinematográfica en el país, no se queda solo en la proyección de las películas en sala, puesto que cuentan con una serie de servicios y programas corporativos que refuerzan su misión a través de la realización de cine foros, talleres de formación en el área audiovisual en alianza con Matarcarpo Producciones, del proyecto Gran Cine Móvil y de la ejecución de una política de compra, distribución, exhibición y promoción de películas artísticas que solo ellos traen al país.

Actualmente, las salas asociadas a Gran Cine son: Centro de Arte de Maracaibo Lía Bermúdez con 1.150 butacas, Cinex Centro Plaza 1, 2 y 3 con 400 butacas, Ciudad Arte Patio Trigal (Valencia) con 256 butacas, Cine Celarg 3 con 259 butacas, Cine Club Charles Chaplin (Barquisimeto) con 259 butacas, Cine Club Tiempos Modernos (Trujillo) con 460 butacas, Cinemateca del Zulia con 614

butacas, Cinamateca Sala Celarg 2 con 178 butacas, Fundación Cinemateca Nacional Sala Museo de Bellas Artes con 206 butacas, Cines Unidos Líder Sala 1 con 47 butacas, CinexLido 1 y 2 con 329 butacas, Cines Paseo con 490 butacas, Sala Alternativa La Previsora con 150 butacas y El teatro Baralt (Maracaibo) con 683 butacas.

En relación al cine documental, Rotundo señala que “nosotros siempre hemos estado abiertos a distribuir y exhibir cine documental nacional e internacional, el problema es que las personas no van a verlo y las cifras en taquilla son extremadamente débiles”. Sin embargo, a través del programa de talleres de formación audiovisual ofrecen un Taller de Cine Documental con el cineasta documentalista John Petrizzelli, para todas aquellas personas interesadas en aprender un poco más sobre este género cinematográfico.

Cabe señalar que Gran Cine participó en la mesa de discusión que organizó la “Quincena Documental” celebrada en el año 2008, como una iniciativa del CNAC en conjunto con las demás cadenas de exhibidores cinematográficos para tratar de rescatar el interés del público por este género cinematográfico. “Las cifras fueron un desastre, yo creo que por esa razón ese proyecto no tuvo continuidad” indicó Rotundo al referirse a dicho evento.

Por distintos motivos el cine documental siempre ha estado alejado de la exhibición en los principales circuitos comerciales de nuestro país; uno de los principales motivos que genera esta situación es que su valor como obra de arte crítica al momento de ser programado en los distintos circuitos, queda opacado

por los intereses económicos de las empresas exhibidoras.

3.2.4 Festivales y concursos.

En el ámbito de la exhibición de largos y cortos documentales, los festivales y concursos realizados a nivel nacional han sido una gran alternativa para que los documentalistas hagan llegar sus obras al público. A continuación se presentarán cuatro de estos eventos, dos de ellos incluyen películas documentales en su selección oficial y los otros dos son estrictamente dedicados al cine documental.

3.2.4.1 Festival de Cine Latinoamericano y del Caribe.

Realizado desde el año 2008, constituye uno de los festivales de cine más importantes a nivel nacional. La selección de sus películas va más allá de nuestra frontera, extendiéndose hacia el resto de Latinoamérica y el Caribe y sus objetivos principales residen en reconocer la labor que desempeñan los cineastas y trabajadores del medio audiovisual, e impulsar el trabajo de los nuevos realizadores en la región. Las categorías que abarca dicho festival a nivel nacional son: largometrajes documentales nacionales, largometrajes de ficción nacionales, cortos o medimetrajes de ficción nacionales y cortos o medimetrajes de documentales nacionales. En la V edición realizada del 25 de octubre al 1 de noviembre de 2011, en la Isla de Margarita, la selección oficial de largometrajes documentales nacionales estuvo conformada por: *Érase una vez... Un Barco* (Alfredo Anzola), *Cabimas, donde todo comenzó* (Jacobo Penzo), *Cuatro litros por tonel* (Belimar Román Rojas), *Manos Mansas* (Luis Rodríguez y Andrés Rodríguez) y *Entre Sombras y susurros* (Samuel Henriquez) y la selección oficial

de cortos o medimétrajes de documentales estuvo conformada por: *Ajila* (Miguel Guédez), *Escrito en la tierra* (Gabriel González y Florencia Mujica), *Medicina Tradicional: una herencia de sabiduría y curación popular* (Libia Planas), *Sin ti contigo* (TukiJencquel), *Un bongo remonta el Arauca* (Joaquín Cortés), *Mi patio, mi pueblo: Koridel*(Carlos Gómez de la Espriella),*La reina del pueblo* (Juan Andrés Bello), *Palestina, cronología de una herida* (LilianeBlaser), *De Piraeus a Gaza, evocación I* (Lucía Lamanna), *Anti- manual de guerrillas comunicacionales* (Ericsson Torrealba), *El Ocio* (Diana Sánchez) y *Honduras Resiste* (José Gaya).

3.2.4.2 Festival Iberoamericano de Cortometrajes Universitarios VIART.

El Festival Iberoamericano de de Cortometrajes Universitarios VIART, es un concurso dirigido a estudiantes de cine u otras carreras ligadas al mundo audiovisual de Venezuela y otros países iberoamericanos. Los cortos seleccionados son exhibidos en distintas muestras y concursan por diversas categorías de premios: Gran premio VIART, Mejor Cortometraje Venezolano, Mejor Corto Ficción, Mejor Documental, Mejor Animación y Mejor Corto Experimental y otras menciones especiales como premio del público, mejor producción, mejor dirección, mejor guión, mejor dirección de fotografía, mejor dirección de arte, mejor montaje, mejor música original y mejor actriz/actor.

3.2.4.3 Festival de Cine Documental de Caracas Documenta.

Realizado desde el año 2006 como una iniciativa de de la Embajada de Francia en Venezuela y la Alianza de Francesa de Caracas, constituye el único festival estrictamente de cine documental que existe en el país. Este evento

cinematográfico anual, fue creado con cuatro objetivos principales:

“La promoción de las películas documentales basadas en un guión cinematográfico con compromiso artístico; el auspicio de la creación audiovisual y la diversidad cultural entre las naciones que conforman la Cooperación Regional Francesa (Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela); la oportunidad a los realizadores noveles de presentar su primera creación de modo profesional; la capacidad de hacer que cineastas y espectadores puedan encontrarse, además de la presentación de los documentales andinos seleccionados.”
(Programación Fundación Cinemateca Nacional Nro. 242, 2011 p. 29).

En la VI edición celebrada en noviembre de 2011, películas documentales de distinto origen compitieron en los diferentes renglones. Entre los ganadores de dicha edición figuraron dos documentales venezolanos; el primero de ellos *La familia de María* de Ricardo Armas que se hizo acreedor del premio como Mejor Cortometraje Documental Andino y el segundo *La 4ta Gracia* de Andrea Carolina López que ganó como Mejor Documental Nacional.

3.2.4.4 Concurso Caracas Filminuto.

Según información suministrada por su creadora, la profesora Haydeé Chavero, el concurso de cine documental Caracas Filminuto, surge como una iniciativa de la Cátedra de Cine de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela, que busca promover la profesionalización del oficio cinematográfico a través de la estimulación de la realización documental. Los participantes realizan un corto documental con un máximo de dos minutos de

duración, cuyo eje temático se enfoca en qué visión poseen del país.

La convocatoria se realiza cada dos años y en cuatro ediciones han logrado recibir alrededor de 255 cortos; el Caracas Filminuto, constituye un concurso que busca preservar la memoria audiovisual del país a través de la estimulación de la producción nacional de cortos documentales, por lo que se ha convertido en un referente nacional en cuanto a cine documental se refiere.

3.2.5 Documentalistas.

En lo que a producción, distribución y exhibición de las películas documentales se refiere, muchas veces son los propios documentalistas los que representan las principales figuras de promoción de sus obras. La naturaleza de lucha del género a nivel histórico en nuestro país, parece desplazarse a cada aspecto que le concierne.

Para Marc Villá, documentalista integrante del colectivo “La Célula” y sociólogo egresado de la Universidad Central de Venezuela, en nuestro país existe un problema bastante claro y es que “el cine documental venezolano, no se distribuye y los realizadores debemos ser nuestros propios distribuidores”. Dado el panorama ofrecido por las grandes cadenas de cines del país, los realizadores han tenido que acudir a otras alternativas para hacer llegar su mensaje al público.

Con el auge de producción documental a nivel nacional, en los últimos años se han formado distintos colectivos que pretenden mejorar la situación desfavorable que las producciones documentales enfrentan ante las películas de

ficción, con respecto a la distribución y la exhibición. En este sentido, Marc Villá en asociación con el Instituto de Formación Cinematográfica “Cotrain” y “Panafilms”, formó un grupo llamado “Cine Caravana” con el objetivo de montar una distribuidora alternativa emergente; “la venta de los DVD quemados en las ferias de libros y de arte, ha sido una buena alternativa, el público ha respondido muy bien” aseguró.

Por otra parte, atendiendo a las necesidades de los documentalistas, Venezuela ha formado parte importante de los tres Encuentros de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del siglo XXI, celebrados en el año 2008, 2009 y 2011 respectivamente. Dichos encuentros surgieron luego de la reunión de un grupo de cineastas en el Seminario y Fórum del Documental Latinoamericano, realizado en Brasil y motivado por la necesidad de refundar el movimiento documentalista de la región que caracterizó los años 60 y 80.

Estos son los nombres de algunos de los documentalistas venezolanos que han formado parte de estos encuentros:

- Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del Siglo XXI (Caracas, Venezuela): Edmundo Aray, Tarik Souki Farías, Jorge Solé, Andrés Agusti, Leopoldo Pinzón, Donald Myerston, David Rodríguez, Aldrina Valenzuela, LilianeBlaser, Charles A. Martínez, Patricia E. Ortega, David Hernández Palmar, John Petrizzelli, Hugo Gerdel, Lucía Lamanna, Beatriz Lara, Marina Levy Guevara, José Castillo, Belimar Román Rojas, Dennis Pabón,

Juan de Dios Ruiz, Beatriz Bermúdez, Juan Plaza, Víctor Luckert, Miguel Ángel Tisera, Joan Espina, Yoli Chacón, Humberto Castillo, Javier Beltrán Ramos, Edmundo Aray, Erasmo Ramírez, José Luis Dávila, Carol Cazares y Ernesto José Moya (Declaración del I Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del Siglo XXI, 2008).

- Segundo Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del siglo XXI (Guayaquil, Ecuador): Edmundo Aray, LilianeBlaser, Andrés Agusti, Joaquín Cortéz, Carlos Azpúrua, Carlos Brito, Patricia Ortega, David Hernández, Belimar Román, Juan Ruiz, Andrea Gouveneur, David Rodríguez, Gonzalo Mendoza y Humberto Castillo (Declaración del II Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del Siglo XXI, 2009).
- Tercer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del siglo XXI (Buenos Aires, Argentina): LilianeBlaser, Edmundo Aray, Tarik Souki, Kaori Flores Yonekura, Marc Villá, Belimar Román, Joan Espina, Pedro Matínez, Víctor Luckert, Pedro Martínez y David Hernández Palmar (Declaración del II Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del Siglo XXI, 2011).

Cabe destacar que el problema de distribución y exhibición del cine documental no se dan sólo en Venezuela, a nivel de Latinoamérica el documental está en un punto de auge significativo, donde la distribución y exhibición

constituyen dos de los aspectos que más preocupa a la comunidad de documentalistas. “La finalidad de hacer un documental, es que la gente lo vea. Si el público no lo ve, la cadena productiva se rompe porque el fin no se logra”, aseguró Marc Villá con respecto a este importante punto.

No obstante, existen excepciones, pues durante el período 2005-2011, veintidós documentalistas lograron que sus obras fueran distribuidas y proyectadas en salas comerciales, lo que demuestra que existe una posibilidad de llegar a esos circuitos. Entre ellos tenemos a: Alberto Arvelo con *Tocar y Luchar* (2006) y *Dudamel: el sonido de los niños* (2011), Alejandro Saderman con *El último bandoneón* (2007), Juan Carlos López con *Más allá de la cumbre*(2008), César Cortez con *Palabra de mujer* (2008), John Petrizzelli con *María Lionza, aliento de orquídeas* (2008), Yanilú Ojeda con *Terminal de pasajeros de Maracaibo* (2008), Rafael Marziano con *Swing con son* (2009), Michael New con *Orinoco* (2008) y *Vinotinto, la película* (2009), Alfredo Anzola con *Erase una vez.. Un barco* (2011), entre otros.

A través de la historia, los documentalistas han tenido que enfrentar las interrogantes recurrentes de cómo van a distribuir sus filmes y en qué lugares van a ser vistos. Sin embargo, la producción va en aumento y de alguna u otra manera, en la mayoría de los casos son ellos mismos los que se abren camino para llegar al público.

4. SOBRE LA DISTRIBUCIÓN Y EXHIBICIÓN DEL CINE DOCUMENTAL

VENEZOLANO. MARCO JURÍDICO.

4.1 Panorama del cine nacional antes de la aprobación de la Ley de Cinematografía Nacional.

Antes de la aprobación de la primera Ley de Cinematografía Nacional, el ámbito cinematográfico venezolano estuvo sujeto a las regulaciones de distintos decretos que durante más de 30 años trataron de encaminar la producción de cine nacional. Según Iris Marlene Pinto, comunicadora social egresada de la Universidad Central de Venezuela y autora de la tesis de grado titulada “La ley de cinematografía nacional y sus primeros efectos en el aspecto económico y cultural-ideológico del sector de la producción cinematográfica venezolana” publicada en el año 1994, la elaboración del primer proyecto de Ley de Cinematografía se realizó en el año 1966, el mismo año en que se da el Primer Encuentro Nacional de Cine en el Estado Bolívar, donde se planteó la necesidad de una ley que regulara la actividad cinematográfica. Se nombró una comisión redactora que empezó a trabajar en la propuesta, conformada por Alfredo Roffé, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre y Antonio Pasquali, que fue discutida en el Segundo Encuentro Nacional de Cine (Bisbal, 1980). Todos ellos personajes reconocidos dentro del ambiente cinematográfico nacional.

La creación del proyecto de Ley de Cine produjo distintas reacciones en el gremio cinematográfico. En el texto escrito por el investigador Marcelino Bisbal titulado *El nuevo cine venezolano* (1980) se señalan alguna de estas reacciones;

la Industria Cultural Venezolana (Federación Venezolana de Agencias de Publicidad, Cámara de la Industria de la Radiodifusión y Cámara Venezolana de Asociaciones Cinematográficas) se declararon en contra de la creación de una ley, declarando que el proyecto de Ley tenía fallas estructurales y que estaba divorciado económicamente de la realidad, ya que en el país no había suficiente desarrollo de la Industria Cinematográfica para crear una norma de protección que controlara la poca actividad que se desarrollaba en el orden de la producción como de la distribución y exhibición (Bisbal, 1980). A pesar de esto el proyecto de Ley fue presentado ante el Congreso Nacional, patrocinado por el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), pero por diversas circunstancias el proyecto fue archivado por varios años.

A continuación, se presenta un resumen cronológico de los principales hechos sucedidos en la búsqueda de la aprobación de la primera Ley de Cine:

En el año 1965 se promulgan dos Resoluciones: la primera Resolución (7 de julio) fue la N° 2424 donde se establece una Comisión Consultiva de la Industria Cinematográfica para asesorar al Ministerio de Fomento en cuanto a la estructuración del desarrollo de la industria y definición de una política e exoneración de aranceles para los equipos necesarios. La segunda Resolución (7 de julio) fue la N° 2452 del Ministerio de Hacienda y Ministerio de Fomento donde se dicta que la actividad cinematográfica merece la protección oficial por los beneficios económicos y culturales que puede aportar al país. En el año 1966 se realiza el ya mencionado Primer Encuentro Nacional de Cine en Venezuela y se conforma una junta redactora del primer proyecto de ley. En año 1967 el

presidente del INCIBA Simón Alberto Consalvi, se hace propulsor de la Ley. Los diarios El Nacional y El Universal abren el debate en prensa sobre el proyecto y la planificación, promoción y control de la industria cinematográfica queda bajo la tutela de la Dirección de Turismo del Ministerio de Fomento (Bisbal, 1980).

En mayo del año 1974 se realiza una nueva revisión del proyecto de 1967 y se nombra al Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) como el principal patrocinador de la actividad cinematográfica; hasta este punto el cine estaba regido por tres entes: El Ministerio de Fomento, El Ministerio de Información y Turismo, y el CONAC. En esta nueva revisión se incluía la creación de un solo organismo rector de la actividad cinematográfica, la protección de la producción nacional, un control de la distribución y exhibición del cine sector cinematográfico, porcentajes de ganancias, cuotas de pantallas para la producción nacional y por primera vez se incluye garantizar la distribución y exhibición de la producción nacional en su totalidad (Pinto, 1994).

La década de los ochenta se inicia con el llamado Foro Cinematográfico, una reunión donde se encontraron los sectores de la distribución, exhibición, producción y las instituciones culturales con el fin de crear el Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE), que sería el encargado de fomentar la producción, distribución y exhibición del cine dentro del país, al mismo tiempo se publica la normativa de comercialización de la obra cinematográfica con lo que se “pretendía buscar la consolidación del cine venezolano como industria, pero la devaluación de la moneda en 1983 redujo la producción y trajo nuevamente a discusión la necesidad de una ley de cine” (Pinto, 1994 p. 20). Finalmente, en el año 1993 se

aprueba la primera Ley de Cinematografía Nacional dando fin a décadas de lucha por un marco legislativo que rigiera la actividad cinematográfica, esta Ley garantizaba la continuidad productiva a nivel cinematográfico pues ya no se garantizaba solo el financiamiento de la producción, sino que se toma en cuenta la importancia de la distribución y la exhibición como parte de la actividad productiva, generando un gran avance en este sentido.

4.2 Primera Ley Nacional de Cinematografía

La aprobación de la primera Ley de Cinematografía Nacional el 8 de septiembre de 1993, significó el primer gran paso dentro del gremio cinematográfico nacional en cuanto a legislación se refiere. La creación de la figura del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía como ente rector de la actividad cinematográfica, acabó con años de inestabilidad que el gremio venía enfrentando desde mediados de los años 60. Por fin la actividad cinematográfica estaba regulada en todos sus aspectos, por una sola institución y una sola legislación.

A continuación, se presentarán los artículos relacionados con la distribución y exhibición cinematográfica dispuestos en esta Ley:

“Título IV. Capítulo III. De la Distribución:

Artículo 25: El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía promoverá una política de incentivos para la importación y distribución de obras cinematográficas de relevante calidad artística y cultural.

Artículo 26: El Ejecutivo Nacional en ciertos casos podrá exonerar del impuesto sobre la renta u otros impuestos nacionales, a las empresas distribuidoras por los ingresos y beneficios netos obtenidos en la distribución de las obras cinematográficas nacionales de carácter no publicitario o propagandístico.

Capítulo IV. De la Exhibición.

Artículo 27: Se declaran las salas de exhibición como áreas de naturaleza cultural y recreativa. En consecuencia, las entidades públicas y privadas, nacionales y estatales y municipales, estimularán su construcción y preservación en beneficio de la colectividad.

Artículo 28: Constituyen derechos fundamentales del público, la correcta instalación y conservación de las salas de exhibición cinematográfica, así como la correcta proyección de las obras cinematográficas.

El propietario o arrendatario de la sala, será responsable del cumplimiento de lo dispuesto en este artículo.

El Estado, a través del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía establecerá las normas que garanticen el cumplimiento de este artículo.

Artículo 29: El Centro Nacional autónomo de Cinematografía establecerá una política de estímulo para la recuperación y mejoramiento de las salas de exhibición cinematográficas.

Artículo 30: El Ejecutivo Nacional podrá exonerar del impuesto sobre la renta u otros impuestos nacionales a las empresas exhibidoras cinematográficas (pp. 13-14)”.

Tomando en cuenta que la distribución y exhibición cinematográfica forma parte de la comercialización de la obra en sí, se señalarán a continuación dos artículos referentes a este punto que hablan sobre la exhibición de las obras nacionales:

“Artículo 32: Las obras cinematográficas nacionales de carácter no publicitario o propagandístico serán de distribución y exhibición preferencial en todo el territorio nacional, debiéndose garantizar su acceso a las salas de exhibición. El Estado a través del Centro Autónomo Nacional de Cinematografía, establecerá las normas de cumplimiento de estas obligaciones.

Artículo 34: El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía establecerá la cifra de continuidad en las salas de exhibición, para las obras nacionales.

Se entiende por cifra de continuidad el número mínimo de boletos que debe vender una obra cinematográfica en una sala de exhibición, para lograr el promedio de dicha sala en un lapso de programación determinada, para continuar sus presentaciones al público. Esta norma se aplica a películas nacionales y extranjeras (p. 14)”.

Esta Ley intentó traer beneficios en el área de la distribución y la exhibición de las obras nacionales dentro del país; los aspectos más importantes de la

misma en cuanto a distribución y exhibición de las obras nacionales se refiere son: el incentivo por parte del Estado a la construcción y preservación de las salas de exhibición como la posibilidad de generar ventanas para la difusión de las obras, la posibilidad de la exoneración de impuestos a empresas distribuidoras de acuerdo a los ingresos que obtengan por la distribución de las obras nacionales y a empresas exhibidoras como un incentivo que promueve la distribución y exhibición de las obras cinematográficas nacionales dentro del país y por otra parte, por Ley se considera la distribución y exhibición de las obras nacionales de carácter preferencial y se debe garantizar el estreno en sala de las mismas.

Si bien fue un primer intento para proteger la exhibición de las obras nacionales, esta Ley no trajo mayores cambios en la actividad cinematográfica, pues paradójicamente luego de su aprobación, la producción de películas disminuyó. Según cifras estadísticas publicadas en la página web del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía www.cnac.gob.ve, en el período comprendido entre los años 1982 y 1993, fueron estrenadas 110 películas nacionales, mientras que en el período comprendido entre los años 1994 y 2005 fueron estrenadas 49 producciones nacionales.

Por otra parte, esta Ley no discriminó entre los distintos géneros cinematográficos, dejando la posibilidad de exhibición y distribución del cine documental nacional a juicio de las empresas encargadas de la comercialización. Ya en ese entonces el cine de mayor éxito era el cine extranjero y si bien el cine nacional tenía su público, las producciones foráneas dominaban las carteleras, situación que dejaba en desventaja al cine nacional tanto documental como de

ficción.

Para contrarrestar esta situación fue necesaria la propuesta de una reforma parcial que se aprobó en el año 2005, así lo señala un artículo publicado en el portal web de la Asamblea Nacional www.asambleanacional.gob.ve, titulado “Aprobada por unanimidad en primera discusión reforma parcial de la Ley de cinematografía Nacional”, donde Freddy Lepage presidente de la Comisión de Desarrollo Económico para el momento y quién fue el encargado de presentar el informe de dicha discusión, aseguró que la iniciativa surgió por parte de los sectores involucrados en la actividad cinematográfica, en un intento por reactivar, promover y fortalecer el desarrollo de la industria cinematográfica nacional, que se encontraba estancada desde hacía varios años.

4.3 Reforma Parcial de la Ley Nacional de Cinematografía 2005.

Luego de doce años de aprobada la primera Ley Nacional de Cinematografía, el 26 de octubre de 2005 se aprueba la primera reforma parcial de la misma en Gaceta Nacional Nro. 5789, con el objetivo de mejorar la actividad cinematográfica como proceso productivo y económico de gran importancia en la industria cultural nacional. Nace el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE) y se mejoran las disposiciones referentes a la distribución y exhibición de las obras cinematográficas nacionales. Se logra una Ley mucho más completa, donde se promueve con mucho más afinque la producción y comercialización de las películas nacionales, situación que modificó la distribución y exhibición de las mismas.

En cuanto al fomento, distribución y exhibición de la actividad cinematográfica, el artículo 20 de la Ley Nacional de Cinematografía señala que el CNAC diseñará y ejecutará políticas de promoción, orientando la actividad de los entes públicos relacionado con la misma en cuanto a promoción, distribución y exhibición se refiere, abarcando desde la construcción y mantenimiento de los sitios de exhibición y la proyección de películas en formato de cortometrajes mayores de diez minutos, de trailers y noticieros nacionales, hasta la regulación de la actividad de los distribuidores garantizando la comercialización y exhibición de los materiales fílmicos (Artículos 23, 27 y 28).

Al considerarse la distribución y exhibición como parte de la comercialización, es importante señalar los artículos más importantes incluidos en la reforma en este sentido, tomando en cuenta que en este aspecto se produjeron grandes cambios en pro del cine nacional:

“Capítulo V. De la Comercialización

Artículo 30. Toda obra cinematográfica venezolana tendrá garantizado su estreno.

A los efectos del carácter preferencial de las obras cinematográficas venezolanas, se establece una cuota mínima de pantalla anual variable, para las obras cinematográficas venezolanas de estreno, de la forma siguiente:

1. Para los complejos cinematográficos que cuenten con más de cinco pantallas, el equivalente a doce semanas cine.

2. Para los complejos cinematográficos que cuenten entre dos y cinco pantallas, el equivalente a seis semanas cine.
3. Para los complejos cinematográficos que cuenten con una pantalla, equivalente a tres semanas cine.

Estas cifras serán de obligatorio cumplimiento siempre y cuando exista suficiente producción de obras cinematográficas venezolanas de estreno para alcanzarlas.

La permanencia mínima de exhibición de las obras cinematográficas será de dos semanas cine.

El exhibidor, el distribuidor y el productor podrán, conjuntamente, acordar el traslado de una pantalla a otra de una película venezolana determinada sin que esto se considere falta a la norma.

El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), deberá aprobar dicho acuerdo.

Artículo 31. Las personas naturales o jurídicas que se dediquen a la distribución de obras cinematográficas en el territorio nacional, tienen la obligación de distribuir un mínimo de un veinte por ciento (20%) de obras cinematográficas venezolanas, del total de las obras a ser distribuidas en cada año fiscal.

En caso de insuficiencia de productos nacionales, la cuota establecida se cumplirá con obras cinematográficas extranjeras de carácter independiente o alternativo de relevante calidad artística y cultural, certificadas por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Artículo 32. Por concepto de renta fílmica el exhibidor cancelará al distribuidor un porcentaje mínimo proporcional sobre la entrada neta en taquilla con base a los siguientes parámetros:

Cuando la obra cinematográfica nacional durante cualquiera de las dos primeras semanas cine, recaude una cifra igual o superior al diez por ciento (10%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta fílmica será una cifra equivalente al sesenta por ciento (60%) de la entrada neta de taquilla.

1. Cuando la obra cinematográfica nacional durante cualesquiera de las dos primeras semanas cine, recaude una cifra que oscile entre el promedio de la sala y el nueve coma noventa y nueve por ciento (9,99%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta fílmica será una cifra equivalente al cincuenta por ciento (50%) de la entrada neta de taquilla.
2. Cuando la obra cinematográfica nacional durante cualquiera de las dos primeras semanas cine, recaude una cifra por debajo del promedio de la sala, la liquidación de la renta fílmica será una cifra equivalente al cuarenta por ciento (40%) de la entrada neta de taquilla.
3. Cuando la obra cinematográfica nacional durante la tercera semana cine, recaude una cifra igual o superior al quince por ciento (15%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta fílmica será una cifra equivalente al cincuenta por ciento (50%) de la entrada neta de taquilla.
4. Cuando la obra cinematográfica nacional durante la tercera semana cine, recaude una cifra inferior al quince por ciento (15%) por encima del promedio de la sala, la liquidación de la renta fílmica será una cifra equivalente al cuarenta por ciento (40%) de la entrada neta de taquilla.

5. La liquidación de la renta fílmica de la obra cinematográfica nacional a partir de la cuarta semana cine, será de un cuarenta por ciento (40%), salvo acuerdo en contrario entre el exhibidor, distribuidor y el productor que deberá ser aprobado por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). La liquidación de la renta fílmica que se acuerde, en ningún caso será superior al cincuenta por ciento (50%) ni inferior al treinta por ciento (30%) de la entrada neta de taquilla.

Parágrafo Único: La liquidación de la renta fílmica entre el distribuidor y el productor será regulada por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), mediante Resolución dictada con participación de las partes involucradas (p. 11)”.

A diferencia de la Ley anterior, la especificidad de cada artículo perteneciente al área de comercialización, permite un mayor entendimiento de la misma en términos de efectividad. En primer lugar, el estreno de las películas nacionales se toma como un hecho, para lo cual se establecen cuotas de pantallas obligatorias determinadas por el número de salas de los complejos cinematográficos y el número de boletos vendidos en taquilla, estableciendo un mínimo obligatorio de dos semanas en cartelera, donde la permanencia después de éstas depende única y exclusivamente del éxito en taquilla.

De igual manera, se obliga a los distribuidores nacionales a que un 20% de las obras distribuidas en un año cine sean de origen nacional, siempre y cuando la producción nacional sea la suficiente para cumplir esta cuota, con lo que se

asegura la movilidad de las obras nacionales en las distintas salas. Al mismo tiempo, se establecen los porcentajes de renta fílmica que los exhibidores pagarán a los distribuidores, determinados por la cantidad de ganancias que perciba el exhibidor por concepto de venta de boletos.

Por otra parte, la creación del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine, es otro de los grandes logros de esta reforma, ya que este asegura un fondo permanente para la promoción y financiamiento de las obras cinematográficas, lo que en teoría asegura un mayor dinamismo al crecimiento del cine nacional en todas sus fases de desarrollo. Sus recursos provienen del pago de contribuciones especiales que le corresponden a empresas y personas naturales o jurídicas, involucradas en la actividad audiovisual nacional.

En términos generales, la reforma trajo consigo una serie de mejorías en el área cinematográfica que no estaban contempladas en la primera Ley de Cinematografía Nacional. De hecho, es después de la aprobación de esta reforma que el cine nacional se encamina hacia un incremento en la producción nacional; mientras que en un período referencial que va desde el año 1993 hasta el año 2005 se produjeron 49 películas, durante el período comprendido entre el año 2005 y el año 2011, 94 filmes fueron estrenados en salas comerciales según información suministrada por la gerencia de fiscalización del CNAC en noviembre del pasado año, y muchos otros han sido exhibidos a través del Sistema Nacional de Medios Públicos.

Sin embargo, pese a los avances que trajo consigo esta reforma, el cine documental nacional sigue desfavorecido en cuanto a distribución y exhibición se refiere; de esas 94 producciones estrenadas entre el año 2005 y 2011, solo 24 pertenecen al género documental, lo que denota una gran desventaja en comparación con la exhibición del cine de ficción nacional.

CAPÍTULO IV

DESARROLLO DEL REPORTAJE INTERPRETATIVO

Y, ¿Dónde se ve el cine documental venezolano?

PRÓLOGO

La poca exhibición de películas documentales venezolanas en las salas comerciales del país, ha sido una situación recurrente que este género cinematográfico ha enfrentado a lo largo de la historia del cine nacional. A pesar de esto, en los últimos años la producción de documentales ha ido creciendo, lo que ha generado un resurgimiento y reforzamiento del movimiento documentalista nacional, en el cual decenas de interesados han contado sus historias a través del lente de la cámara.

Los canales de distribución y exhibición se han ido modificando para cubrir la necesidad de los documentalistas de que sus obras fílmicas lleguen al público, situación que ha sido beneficiada por los avances tecnológicos que día a día surgen en materia audiovisual a nivel mundial; y por su parte, el público interesado en este tipo de películas ha estado sujeto a la suerte de conseguir, bien sea por medios tradicionales como el cine y la televisión o en medios no tradicionales como internet, este tipo de obras, búsqueda que en muchas ocasiones no resulta exitosa.

¿Qué pasa con la distribución del cine documental venezolano? ¿Por qué es tan esporádica su proyección en las salas comerciales? Si bien la reforma

realizada a la Ley de Cinematografía Nacional en el año 2005 trajo beneficios considerables en cuanto a la producción y comercialización de las obras nacionales se refiere, el género documental ha seguido manteniendo ese perfil casi clandestino que ha marcado su historia a través de los años, durante los cuales ha estado en constante búsqueda de sus espacios de encuentro con el público.

Paradójicamente, la producción del cine documental nacional está en aumento, la inminente presencia de un nuevo movimiento de documentalistas en el país y en América Latina, demostrada en los distintos encuentros que se han realizado desde el año 2008, dan fe de este nuevo interés en mirar lo que está pasando en este lado del continente americano, pero cabe preguntarse ¿en qué espacios se encuentra el público con el cine documental nacional? La respuesta a esta interrogante se puede presentar confusa, dada la incertidumbre que rodea los mecanismos de distribución y exhibición de este tipo de cine en específico.

A pesar de esto y analizando las distintas posibilidades que posee el cine actualmente y que están desligadas del consumo industrial como una actividad mercantil, podemos afirmar que sí existen espacios donde el público se encuentra con el cine documental y gran parte de estos espacios son resultado del ingenio de los mismos documentalistas para lograr que sus obras sean vistas.

1. El documental...la película de lo que somos.

“Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías”

Patricio Guzmán (cineasta chileno)

Durante décadas el cine documental nacional ha ofrecido a su público una extensa gama de películas que han reflejado nuestro “ser venezolano” desde distintos puntos de vista, constituyéndose en un reflejo de nuestra realidad múltiple y cambiante.

El que para Julio Miranda fuera nuestro mejor cine en aquel momento cuando escribía las letras del libro “El cine que nos ve” en 1989, actualmente vive un nuevo momento de auge en manos de una nueva generación de realizadores interesada en contar nuevas historias.

Al preguntarse ¿qué caracteriza al cine documental nacional?, es inevitable pensar en aquel “Cine del Tercer Mundo” del que ya tanto se ha hablado y que caracterizaría, según el sociólogo Tulio Hernández, el primer “pequeño boom” de nuestro cine.

Sin embargo, en una entrevista realizada en el Aula de Cine de la UCV, la Profesora Haydeé Chavero, jefa de la cátedra de cine de la Escuela de Comunicación de la misma institución, nos ofreció una visión más amplia de lo que ha sido nuestro cine documental, señalando que si bien los temas sociales han sido los más tratados por nuestros documentalistas, existen una serie de obras dedicadas a personajes y a temas musicales de bastante importancia. Para la

profesora Chavero, el género documental posee características comunes que lo han identificado a nivel mundial, independientemente del país de origen; “el género es documental, de donde provenga y sea cual sea la nacionalidad del autor, creo que lo único que va a hacer es evidenciar la temática y el punto de vista de él ante una realidad. Es difícil diferenciar el documental venezolano del que se produce en el resto del mundo, ya que en la medida en que intenta ser un artículo de opinión, suele ocuparse mucho de su realidad”, señaló.

Por otra parte, para Edmundo Aray, cineasta partícipe de aquella generación de documentalistas que en los años sesenta enalteció el espíritu de lucha revolucionario a través del lente de la cámara, hoy por hoy, la lucha revive en una nueva generación guiada por la misma brújula de aquel movimiento, “impulsados por la necesidad de contar lo que los medios masivos y el cine comercial descarta, desarrollando temas que plantean cambios en un nuevo siglo que nace (...) Tenemos hoy en el siglo XXI un contexto donde los pueblos realizan otra escritura de la historia” (p. 16).

Pero ¿qué tipo de cine documental se está produciendo en estos días?, Sergio Marcano, cineasta egresado de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela y de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, nos habla de ello en un artículo de su autoría titulado *Cine Documental Contemporáneo... ¿Para qué?*, señalando que:

“Muchos son documentales sin compromisos reales con la sociedad en la que vivimos, con temas vacuos, carentes de riesgo argumental, que incluso parecieran estar diseñados para no herir sensibilidades, en su

mayoría incapaces de ser cuestionadores de nuestra realidad, ni discrepar de opinión con lo que la cultura oficial establece, empaqueta y predetermina qué es y qué no es la cultura nacional del momento, documentales superficiales, fáciles y hasta aburguesados –tanto de izquierda como derecha-, sin crítica, sin un verdadero compromiso político o verdaderamente nacionalista, y algunos –en los peores casos- descaradamente oportunistas”(p. 1).

Esta constituye una visión de lo que podría estar pasando con el cine documental nacional actualmente, pero sobre todo con el cine documental que logra estrenarse en las salas comerciales. Sin embargo, Marcano no es el único en pensar que el cine documental de estos tiempos se ha alejado de mostrar esa mirada crítica que durante décadas caracterizaría nuestro cine documental, conformándose con temas “superficiales” que si bien forman parte de nuestra cultura, se alejan de otro tipo de realidades tal vez más complejas.

Al preguntarle personalmente al documentalista Rafael Marziano Tinoco ¿qué pasa con el cine documental estos días?, el mismo respondió que el problema recae en que “actualmente el arte en Venezuela se ha convertido en algo decorativo, y el documental no puede ser decorativo, debe ser incómodo”.

En este sentido podríamos citar dos ejemplos: documentales como *Tocar y Luchar* (2005) y *Dudamel: el sonido de los niños* (2011), ambos del reconocido cineasta Alberto Arvelo que lograron ser estrenados en salas comerciales y que en el período referencial 2005-2011 han sido los documentales nacionales más vistos, podrían explicar un poco la situación que ambos cineastas nos exponen. Son documentales que relatan lo que ha pasando actualmente con el Sistema

Nacional de Orquestas infantiles y juveniles de Venezuela y su repercusión en el panorama de la música mundial; sobre todo con la llegada de Gustavo Dudamel a la palestra, situación que le otorgó de nuevo al llamado “Sistema”, que por años mantuvo un bajo perfil, un lugar en el imaginario colectivo contemporáneo. Esto, representa parte importante de la cultura de nuestro país y además está en boga, pero se queda en la superficialidad institucional que representa. Son documentales hechos para gustar a todo tipo de público, que apuntan al agrado colectivo y que lo han logrado, debido a la temática tratada y a la manera en que han sido realizados. No es que este tipo de documentales no sean necesarios, todo lo contrario, son obras de arte importantes para nuestra cultura como podría serlo cualquier documental crítico sobre política. Lo que preocupa a estos cineastas es precisamente la aparente ausencia de ese otro lado de nosotros, el lado tal vez más complejo.

Sin embargo, dentro del éxito comercial de este tipo de documentales, existe un aspecto muy importante: cada película, sea documental o no, tiene su público específico y a este tipo de documentales, el público suele responder muy bien.

Hasta ahora, el panorama ofrecido por estos dos documentalistas no podría ser más crudo: el documental en estos tiempos, es un documental superficial que carece de profundidad en la crítica. Para el cineasta Sergio Marcano, “esto no significa que todos los documentales en Venezuela tengan que cuestionar los fundamentos de nuestra sociedad, sólo pienso, que el compromiso de ser documentalista en estos días debería ir más allá de escribir un documental con un tema tópico que complazca a los criterios de selección de alguna comisión de

estudios de proyectos”.

Históricamente, los períodos de auge de nuestro cine documental han estado marcados por los problemas sociopolíticos que ha enfrentado el país, cuyos momentos de auge y decadencia que han inspirado durante décadas a los realizadores de cine en todo el territorio nacional, lo que lleva a cuestionarse ¿cómo los documentalistas han visto la complicada realidad política que atraviesa nuestra sociedad? ¿Es que acaso esta realidad ha quedado opacada por otros tantos temas inocuos? Ojalá hubiera una respuesta exacta.

Existen grupos de realizadores que conscientes de los problemas de funcionamiento que aún, después de años, tienen los entes relacionados con la actividad cinematográfica nacional, han organizado colectivos donde se producen y se distribuyen documentales con temas más críticos.

Tal es el caso de Marc Villá, sociólogo y documentalista miembro del colectivo “La Célula”, autor de filmes como *Venezuela, petroleumcompany* (2008), *Yo soy el otro* (2009) y *El rescate del cerebro de Pdvsa*(2004), que ha enfocado su trabajo en realizar trabajos con perspectivas más críticas, específicamente después de la llegada del Presidente Hugo Chávez al gobierno. En una entrevista realizada en su domicilio, Villá manifestó que los temas que despiertan su interés al momento de realizar una producción documental son aquellos relacionados con las relaciones humanas de todo tipo, vistas desde cualquier perspectiva, bien sea política, cultural, social y hasta ambiental.

Para Villá, lo importante al momento de realizar un documental de tipo crítico, como *Venezuela petroleumcompany* y *Yo soy el otro*, es hacer una investigación ardua y contar la otra historia que generalmente no se cuenta, a

través de los testimonios de las personas y que en muchas ocasiones no necesariamente debe ser agradable. “Hay que dejar que la gente hable, que ellos mismos sean la historia, porque son ellos los que más saben que ha pasado, el documentalista solo organiza los discursos para llevar un mensaje o perspectiva sobre esa situación” aseguró.

No obstante, Villá atribuye el resurgimiento del movimiento documentalista nacional a la llegada al gobierno del Presidente Hugo Chávez, señalando que “las situaciones políticas y sociales que se han desarrollado durante la revolución bolivariana han dado pié a una oleada de documentales”.

Como Villá, existen muchos otros realizadores interesados en documentar esa parte de la realidad política del país. En este sentido, una gran cantidad de películas, medimétrajes y cortometrajes han sido realizados. Para el periodista colombiano Hernando Cortés “un 30% del espíritu revolucionario de Venezuela, se debe a esa gama de buenos documentales y programas televisivos que en su momento fueron exhibidos a la comunidad nacional”, según lo publicado en un artículo de su autoría titulado *Para documentalistas y productores de televisión revolucionarios y agresivos*, publicado vía web en agosto de 2010.

Nuestro cine documental nacional podría estar experimentando una etapa de redescubrimiento, donde el tratamiento de la realidad a través de las imágenes se ha ido modificando para llevar el mensaje de otras situaciones que también forman parte de nuestra cultura y que en décadas pasadas estuvieron opacadas por los temas sociopolíticos. Tal vez, ha sido la misma saturación política informativa que ha vivido el país los últimos años, la que ha llevado a los documentalistas a buscar otras realidades menos densas para contar nuevas

historias.

Existe un grupo de documentalistas que más allá de la posición política que puedan tener, han enfocado sus trabajos en demostrar la identidad de ciertas regiones del territorio nacional a través de personajes; documentales como *Hombres de Arena* (2010) del veterano Joaquín Cortés, *Vegueros* (2010) de Carlos Gómez, *Tambores de agua* (2009) de Clarissa Duque, *Majayut*(2010) de Elizabeth Pirela y Luis Misael, *El santo salvaje* (2011) de John Petrizzelli, entre otros, nos invitan a ver otro tipo de realidades que forman parte de lo que somos como cultura y como pueblo.

Independientemente de la temática que se trate, el incremento en la producción de cine documental es un hecho y está en una etapa creciente e indetenible, fuertemente favorecida por las facilidades tecnológicas de nuestra era y las infinitas lecturas que nuestro país ofrece, pero ¿a dónde van todas estas producciones documentales? De alguna u otra manera este género poco favorecido por la industria, ha logrado mantenerse vivo y en contacto con su público.

2. La industria cinematográfica nacional: ¿realidad o utopía?

Desde el año 2005, la producción cinematográfica nacional ha estado acompañada de toda una “estructura industrial”, impulsada por el Estado bajo el nombre de Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales, la cual ha tratado de cubrir -con sus fallas y aciertos- todos los aspectos que conciernen a la producción audiovisual del país.

La creación de esta plataforma corresponde a una política de Estado enfocada en promover la creación audiovisual y en fomentar la cinematografía nacional, siendo partícipe de cada uno de los aspectos involucrados en la misma, a través de una serie de instituciones.

Esta plataforma constituye lo que podría llamarse la “industria cinematográfica nacional”, que en función del concepto industria, mantiene una estructura productiva durante todo el año, pero que en términos de funcionamiento depende fundamentalmente de las erogaciones estatales entendidas como “gasto social” o subsidio.

La industria cinematográfica en sí, está conformada por tres aspectos fundamentales que permiten la constante realización de películas y por ende, su continuo funcionamiento: la producción, la distribución y la exhibición. Estos constituyen la cadena productiva en el ámbito del cine, donde cada uno cuenta con diversos procesos de desarrollo que permiten lograr los objetivos.

En Venezuela, la creación de la Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales puede verse como un paso más hacia la consolidación de la industria cinematográfica nacional, sin embargo en aspectos como la distribución y exhibición todavía existe un largo camino por recorrer. Y si de cine documental se trata, ese camino es aún más largo.

En este sentido, Ismael Llinás Coordinador de distribución y programación de Amazonia Films, explicó cómo dicha institución ejerce sus funciones como distribuidora cinematográfica del Estado y cuál es el esquema que ellos manejan: “nosotros somos los encargados de llevar las producciones audiovisuales nacionales a las ventanas de exhibición que le corresponden mediante un esquema de distribución que se adapte a ello dependiendo del tipo de película; manejamos tres ventanas principalmente: la proyección en 35mm (theatrical y no theatrical), la home video y la televisión en sus distintas presentaciones” comentó. Dicho esquema, se elabora de acuerdo al impacto que se quiera lograr con la película y luego de estudiar a qué tipo de mercado debe ir, por lo que asegura que: “una parte esencial del esquema de distribución es la campaña promocional, ya que el 80% del éxito de una película se basa en la promoción y el otro 20% en la programación en salas”.

Pero, ¿este esquema se aplica a las películas documentales y de ficción por igual? Para Llinás el cine documental tiene una gran desventaja y es que no es una preferencia del público, lo que lo desfavorece enormemente ante las películas de ficción.

Como industria, el manejo del capital es esencial y tanto la liquidez monetaria como la dinámica cambiaria permiten y facilitan el funcionamiento de cada eslabón de la cadena productiva. En este sentido, Llinás aclara que el cine documental que se logra proyectar en salas comerciales, casi nunca consigue retribuir la inversión realizada, por lo que las compañías respectivas generalmente prefieren no distribuirlo para disminuir los riesgos de pérdida. Aquí se nos presenta un panorama complejo: la industria se mueve con el dinero que se invierte y se gana, y en este sentido, el cine documental nacional no logra los objetivos productivos y no genera ganancias.

Si bien el Estado es el principal financiador de la actividad cinematográfica nacional, en el área de exhibición son las empresas privadas quienes manejan en mayor porcentaje esta actividad. Y en este sentido, el manejo del capital subsiste como concepto económico, desde el punto de vista de la dinámica productiva.

Siendo Amazonia Films una empresa del Estado ¿no debería incentivar la proyección del cine documental nacional en las salas comerciales más allá del interés capitalista de la industria? A esto, Llinás respondió: “nosotros usualmente trabajamos con ficción, porque de alguna manera es la reina de los intereses del público y nosotros nos debemos a esos intereses. Sin embargo, sí hemos realizado lanzamientos de documentales para las tres ventanas, porque como institución nacida bajo revolución bolivariana creemos firmemente en el uso del documental como herramienta de reflexión, pero el público no responde y eso no podemos pasarlo desapercibido”. A su vez, manifestó que: “el documental debe buscar sus espacios naturales de exhibición y estos espacios no deberían

desfavorecer la inversión que se hizo, porque lamentablemente exhibir en sala es muy costoso y los números que resultan de distribuir y exhibir los documentales, no dan”.

Cabe aclarar, que el cine como industria desde sus inicios ha estado condicionado por el manejo del capital, lo que ha generado un debate perenne sobre si este es más un arte que una industria o viceversa, y sobre cuáles elementos lo inclinan más hacia una posición o la otra. Los escritores críticos Luis Cabezón y Félix Gómez (2004) en su libro *La producción cinematográfica* aseguran que:

“De todas las industrias nacidas y desarrolladas a la luz de un siglo XX marcado por el afán del capitalismo por conseguir la hegemonía mundial de sus postulados socioeconómicos, la cinematográfica es, sin duda, la que mejor ha sabido adaptarse a la nueva era y mantener un lugar predominante en el orden económico mundial –al lado de negocios tan lucrativos como el armamentismo o el farmacéutico, por poner un par de ejemplos- y en las preferencias de una sociedad conducida, a la velocidad de la luz, al consumo de imágenes” (p. 9).

Hasta acá no hay duda alguna de que, si bien es un arte, el cine también es una industria y basándonos en lo anterior, podría decirse que una de las más lucrativas del mundo. Pero ¿cómo se maneja la “industria” cinematográfica en Venezuela y por qué debemos cuestionar su solidez? Uno de los principales elementos que ha condicionado el desarrollo de la industria cinematográfica nacional está representado por la hegemonía mundial de la industria

cinematográfica norteamericana, que de manera incuestionable se ha ganado su lugar en el imaginario colectivo.

Teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, el escenario en cuanto a distribución y exhibición del cine en el país es la siguiente: existen dos situaciones paralelas; la industria que está manejada por el Estado y las franquicias que responden a intereses foráneos, específicamente a los estudios hollywoodenses, cuyas películas son las que despiertan más interés en el público, dejando en desventaja al cine nacional.

A pesar de esta situación, la industria cinematográfica venezolana sin duda alguna ha experimentado grandes avances. En un artículo de la agencia española de noticias EFE publicado en el portal informativo *www.noticias24.com* en enero de 2011 titulado “El cine venezolano está enhorabuena pese a sus problemas con el dólar”, se asegura que es desde el año 2006 que la producción de películas nacionales empezó a estabilizarse y ha conseguido buenas cifras en taquilla, ya que hay presencia constante de películas venezolanas en cartelera y el público las apoya, luego de una casi inexistente producción en los años 90.

De igual manera un artículo publicado el 2 de febrero del año pasado en la versión digital del diario Ciudad CCS titulado “Ley de Cine disparó la producción nacional”, la periodista Verónica Abreu señala que la reforma realizada en el año 2005 a la ley de cinematografía marca un antes y un después en la producción nacional, colocando como ejemplo de ello que entre el año 1993 y el 2005 (doce años) se produjeron 50 largometrajes, mientras que entre el año 2005 y el 2010 la

cifra aumentó a 75 largometrajes. No obstante, asegura que: “aún existen debilidades en la distribución”.

Hasta ahora, la industria de cine nacional enfrenta problemas en cuanto a la distribución y exhibición de películas documentales, y se encuentra en desventaja ante la industria norteamericana en lo referente a la recepción del público. Pero, ¿una industria con fallas en los sectores de distribución y producción, puede igualarse como tal? ¿Realmente podríamos afirmar que tenemos una industria cinematográfica consolidada? Para el cineasta Carlos Caridad Montero tal industria no existe y esto se debe a que el modelo de negocio involucrado en la producción, distribución y exhibición de una película es mucho más complejo que ganar dinero con la proyección en salas. En un artículo de su autoría titulado “Día del cine venezolano: las peras del olmo”, publicado en su blog online, www.blogacine.com, este cineasta expresa que a pesar del evidente repunte del cine venezolano tanto de ficción como documental, “la utopía de una industria cinematográfica nacional sigue pesando en el imaginario colectivo como la gran falla de nuestro cine (...) si no tenemos industria no es porque no se haya intentado. Sencillamente no se puede: no dan los números”.

Por otra parte la profesora Haydeé Chavero, aseguró que las bases están, pero que “para industrializar necesitamos que todos los eslabones de la cadena estén en producción y que sea al mismo tiempo en igualdad de condiciones”.

Las distintas lecturas que ofrece nuestra realidad cinematográfica, nos puede llevar a cuestionar la existencia o no de una industria consolidada, pero

más allá de eso, lo cierto es que el cine nacional ha mostrado un notable crecimiento en cuanto a producción se refiere. Dentro de este proceso, el cine documental ha estado bastante activo: el hecho de que muchas veces las películas no lleguen a las salas comerciales no implica que no se realicen, sencillamente es un cine hecho para otro tipo de público y tal vez, puede que sea el que más se aleja del fin industrial capitalista.

2.1 La comercialización cinematográfica en Venezuela.

El negocio cinematográfico se compone de tres sectores principales: la producción, la distribución y la exhibición, así lo asegura la profesora del departamento de ciencias de la comunicación de la UniversitatJou I de Castelló en España, Jessica Izquierdo Castillo en su tesis doctoral titulada: *Distribución y exhibición cinematográficas en España. Un estudio de situación del negocio en la transición tecnológica digital*, al tratar de definir qué es el negocio cinematográfico.

Para Izquierdo (2007), estos tres sectores (producción, distribución y exhibición) constituyen tres negocios; el negocio de la producción que se basa en la obtención de un margen de beneficios con la realización de la película, el negocio de la distribución que obtiene su margen de beneficio de la diferencia entre los costes de adquisición de derechos y los ingresos de cesión de los mismos y el negocio de la exhibición, que busca la cifra positiva entre los gastos de explotación de la película y los ingresos procedentes de la venta en taquilla de los boletos y de los “ingresos secundarios” de caramelería.

Para que el negocio como tal pueda consolidarse dentro de la industria cinematográfica, es necesaria la ejecución del proceso de comercialización, mediante el cual se evalúan todos los elementos necesarios para la promoción, distribución y exhibición de una película, a través del diseño y ejecución de estrategias de marketing necesarias que permitan el posicionamiento de la misma dentro de los medios de comunicación masivos; y es este posicionamiento el que va a estimular la demanda del producto final en las salas de exhibición.

En Venezuela, existen varias empresas dedicadas al marketing cinematográfico, tal es el caso de Cinemapress, dirigida por la comunicadora social Ninoska Dávila, quién ha ejecutado las campañas de lanzamiento de 24 largometrajes venezolanos entre los cuales se encuentran: *Reverón* de Diego Riskey, *El chico que miente* de Marité Ugás, *La Hora Cero* de Diego Velazco, *Patatas arriba* de Alejandro García Wiedemann, *Postales de Leningrado* de Mariana Rondón, entre otras.

Para Dávila, es justamente la correcta promoción de la película lo que va a permitir que el público responda positivamente. “En el mercadeo, la película debe ser manejada como una marca, por lo que se debe abarcar la mayor cantidad de medios posibles para promocionarla”, mencionó durante una conferencia sobre marketing cinematográfico llevada a cabo en la Escuela de Comunicación Social de la UCV el 3 de noviembre de 2011. Y es que para esta comunicadora social, el proceso de promoción debe empezar en el mismo momento en que se está rodando la película, ya que de esta manera se tiene más tiempo de diseñar y de ejecutar la campaña para dar a conocer el film.

En Cinemapress se encargan de diseñar los planes de comunicación para los medios masivos, teniendo en cuenta como punto principal a qué público va dirigida la película en cuestión y no sólo para que acudan a verla, sino para que el mismo se convierta en vocero y genere el llamado “boca a boca”; una vez aclarado este punto, se diseñan las piezas promocionales y se ejecuta la campaña, ya que según Dávila, “la idea es tener a la gente cautivada desde antes que la película está terminada, ya que eso es lo que va a hacer que vayan a verla”.

En el caso de las películas dirigidas a la gran pantalla, la realización de los trailers, los afiches, la ficha técnica, la sinopsis publicitaria, las ruedas de prensa, los reportajes audiovisuales, las notas informativas, el uso de las plataformas electrónicas y el uso de los medios tradicionales como la radio, la televisión y la prensa, son elementos claves dentro del proceso de lanzamiento de las mismas, ya que tienen gran influencia en cómo será el comportamiento del público. Aquí entra una variable bastante importante: los costos publicitarios suelen ser bastante altos.

En este sentido, Dávila mencionó que las películas venezolanas generalmente carecen de presupuesto para cubrir los gastos publicitarios, ya que la inversión se enfoca en la realización del producto en sí y no en cómo ese producto llegará al imaginario colectivo, por lo que el mercadeo a veces resulta difícil de realizar. Al preguntarle específicamente ¿qué sucede con el cine documental nacional en este aspecto? respondió: “las empresas relacionadas al marketing cinematográfico generalmente no se arriesgan a promocionar películas

documentales porque la inversión realizada no se recupera. En un mercado donde hasta la promoción del cine de ficción venezolano es incierta, el cine documental está muy desfavorecido porque se sabe que la gente no lo ve”.

Son pocas las películas documentales que han contado con toda una estructura publicitaria que haya generado una respuesta positiva en taquilla. En este punto podemos mencionar un ejemplo ya citado al principio de este trabajo periodístico: *Tocar y luchar* de Alberto Arvelo cuyo plan de marketing estuvo a cargo de Cinemapress y que según información suministrada por la gerencia de fiscalización del CNAC, logró atraer a 50.105 espectadores durante el tiempo que estuvo en cartelera, cifra que resulta significativa para una película de este género, pero ¿cómo es que otros documentales no lo logran? Para esta pregunta no existe una respuesta clara, pues todo siempre depende del público y ni siquiera el mejor plan de marketing puede predecir cuál será su conducta al momento de escoger las películas que quiere ver. Para Dávila, el éxito comercial de un documental está determinado por el tema tratado y por cómo este impacta en el público en un momento específico; “en el caso de *Tocar y Luchar*, al momento de que se realizó su lanzamiento el tema estaba en boga y por eso el público fue a verlo” aseguró.

Si bien gran parte del éxito de una película se debe a su promoción, como en todo negocio siempre hay un porcentaje de incertidumbre que, en este caso, depende netamente del público y de su respuesta, pues no existe una fórmula exacta que asegure el éxito de una película en taquilla.

Cabe señalar, que la empresa Cinemapress se encarga específicamente de realizar el lanzamiento de las películas, mientras que otras empresas también relacionadas al mercadeo cinematográfico como Cameo Marketing Audiovisual, dirigida por Rodrigo Llamozas y Ana Valentina Hernández, abarcan todo el proceso de comercialización incluyendo la distribución.

En una entrevista realizada a Llamozas vía web, el mismo aseguró que el proceso de comercialización de una película documental es tan costoso como el de una película de ficción y que dadas las estadísticas que dejan los documentales en taquillas las empresas distribuidoras se cierran a la posibilidad de distribuirlos. Al preguntarle ¿qué hace un distribuidor cuando le llega un film documental? respondió:

“Sinceramente existe una predisposición a distribuirlo porque siempre es muy riesgoso y en la mayoría de los casos no se toma el riesgo. El productor debe hacer una tarea titánica para lograr que algún distribuidor acepte su película y se lance al ruedo con ella asumiendo todo lo que pueda pasar. Pero esto no pasa solo en Venezuela, es algo que sucede en todo el mundo”.

El cine documental tiene un largo camino por recorrer en términos de comercialización. La pantalla grande pareciera ser una meta muy ambiciosa y casi fantástica para los documentalistas, a quienes en muchas ocasiones se les cierran las puertas porque las empresas encargadas de promocionar las películas, prefieren no asumir riesgos: lo más sensato sería contar con instituciones que se dediquen específicamente a promocionar películas y materiales de éste género,

que conozcan al público que le pertenece y que se los haga llegar a través de los medios necesarios. Pero mientras eso no suceda, los materiales documentales han logrado adaptarse a otras maneras de llegar al público a través de ventanas de distribución y exhibición alternativas (televisión, Dvd, internet, entre otros), que le han permitido el contacto con el mismo a través de los años.

2.2 La distribución y exhibición del cine documental nacional. La doble naturaleza del cine.

“El hecho de que no se proyecte cine documental, no implica que no se haga y el hecho de que no hayan masas acudiendo a las salas, no significa que el cine documental sea malo”

Haydeé Chavero (entrevista personal)

Hasta ahora se ha mencionado que el cine documental nacional tiene problemas de distribución y de exhibición, pero en sí ¿cuáles son esos problemas? Aquí todo se resume en un argumento: el negocio es el negocio.

Al conversar con personalidades íntimamente ligadas al mundo de la distribución y exhibición cinematográfica en el país, las respuestas obtenidas al preguntar ¿por qué no se distribuye y se exhibe el cine documental nacional en las salas comerciales? fueron bastantes parecidas. Para Bernardo Rotundo, presidente de Gran Cine “lamentablemente no vemos cine documental en las salas comerciales porque en términos económicos este tipo de cine representa una pérdida para el distribuidor y el exhibidor, el público no lo ve y lamentablemente, esto es un negocio”. Para Rodrigo Llamozas, gerente de

distribución de Cameo Marketing Audiovisual “el cine documental no necesariamente trata temas con atractivo masivo que despierten el interés del público”. Para Ismael Llinás de Amazonia Films, “el público no responde bien al tema del documental en sala”. Para Oscar San Juan, gerente de mercadeo de Cines Unidos el problema se enfoca en que: “nuestro público, a la hora de elegir su film no ha puesto al género documental como su prioridad”. Y para José Pisano director general de Cinex y cinematográfica Blancica, “el espectador promedio prefiere las películas de ficción”.

Cabe mencionar que cada uno de estos personajes atribuye al cine documental, la importancia cultural que merece, sin embargo al momento de pensar en cómo funciona la industria, su importancia como obra de arte queda opacada por el interés de la ganancia que pueda generar la película en taquilla.

El principal problema que enfrenta el cine documental en cuanto a distribución y exhibición queda bastante claro: no es un buen negocio para las salas comerciales porque el público prefiere el cine de ficción.

Pero esto, estaría perfectamente justificado si sólo nos enfocamos en que el cine es una industria que depende de la producción y la demanda. En el libro *Cine latinoamericano: economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, escrito por el cineasta e investigador de medios de comunicación Octavio Getino (1990), señala que la actividad productiva cinematográfica está dedicada al procesamiento de “insumos materiales, intelectuales y/o artísticos, a través de los cuales se genera un producto cuya finalidad es su venta para las salas de cine o los circuitos de

televisión y video (...) se elabora un producto destinado al mercado con la intención de que cubra los costos y deje suficientes utilidades para realimentar el proceso industrial” (p. 33). Tomando en cuenta lo mencionado por cada uno de los actores que pertenecen al mundo de la distribución y la exhibición cinematográfica nacional, podemos entender entonces por qué el cine documental no se exhibe en las salas comerciales que son las que mayor riesgo de inversión representan, dejando la distribución y exhibición de este tipo de cine relegadas a alternativas menos riesgosas a nivel económico. Desde este punto de vista, puede quedar claro por qué empresas como Cinex o Cines Unidos no programan cine documental nacional en sus salas: ambas basan la obtención de sus ganancias en la proyección de películas de ficción.

Debido a esto, los materiales documentales durante décadas han tenido que ser distribuidos y exhibidos a través de otros canales en los que podría decirse que ha encontrado espacios más amigables tales como: la televisión, la venta en formato DVD y la web. La Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films y la Fundación Cinemateca Nacional como principales representantes del Estado para este rubro, han ejecutado políticas que permitan otorgar espacios al cine documental a nivel nacional.

Amazonia Films, en primer lugar, posee el alcance para distribuir los documentales en formato DVD a toda la Red de Librerías del Sur para su venta y a través la Red de Salas Comunitarias y Red Nacional de Salas Regionales dirigidas por la Fundación Cinemateca Nacional para ser exhibidos. De igual manera, tienen acceso al Sistema Nacional de Medios Públicos conformado por

distintos medios de comunicación, entre los cuales existen seis canales de televisión: Venezolana de Televisión cuyo contenido se enfoca en noticias y programas de opinión, ViVe TV cuyo contenido se enfoca en programas documentales y programas comunitarios, TVes cuyo contenido se enfoca en programas de cultura y entretenimiento, TeleSUR un canal de noticias, opinión y documentales latinoamericanos, ANTV canal de la Asamblea Nacional y Ávila TV un canal de programación juvenil y variada. En este mismo orden de ideas, los canales ViVe TV, TVes, Tele SUR y Ávila TV, han servido como ventana alternativa de producción y exhibición de documentales nacionales programándolos habitualmente en sus espacios.

En Venezuela la televisión es el medio de comunicación más importante, constituyendo la principal fuente de distracción, así lo aseguró Eduardo Caballero presidente de *MEDIAX Gente de Medios*, una empresa consultora especializada en optimizar las operaciones de los medios audiovisuales nacionales, en un artículo de su autoría publicado en el periódico *El Mundo Economía y Negocios* en su edición del viernes 14 de octubre de 2011, titulado *El consumo televisivo en Venezuela*; donde señala que los venezolanos se mantienen en promedio cuatro horas diarias frente al televisor, registrando el consumo más alto en Latinoamérica. De igual manera Caballero hace referencia a que, a pesar del crecimiento de la televisión por suscripción, es la televisión local la que sigue dominando debido a los hábitos de consumo de telenovelas, por el repunte de la producción local en canales nacionales y el auge de los canales de noticias.

Por su parte, la Fundación Cinemateca Nacional ha sido la institución que ha prestado mayor atención en cuanto a la exhibición de las películas documentales, así lo aseguró la Licenciada Emperatriz Cols, Jefa de la Unidad para la Programación de Salas Regionales e Institucionales de la misma, en una entrevista realizada en la sede dicha institución. Cols afirmó que de las Instituciones del Estado, la Cinemateca Nacional es la que más comprometida ha estado con la preservación y difusión del cine documental nacional a través de sus salas asociadas, de la red de salas comunitarias que existe y de la realización anual del festival “Documenta” en conjunto con la Alianza Francesa de Caracas y la Embajada de Francia. “Durante todo el año proyectamos los materiales documentales que nos llegan en distintos formatos, nosotros como la principal institución encargada de preservar los materiales audiovisuales estamos en el deber de hacerlo” afirmó Cols, quien atribuye el resurgimiento del género a las facilidades tecnológicas de nuestra era.

La Cinemateca Nacional funciona como una institución sin fines de lucro, lo que ha permitido de una manera u otra que el cine documental siempre esté presente en sus salas de exhibición; y no solo el realizado de manera profesional, ya que los productos documentales amateurs también tienen la oportunidad de ser exhibidos en este circuito alternativo; Cols mencionó que: “todo aquel documentalista que quiera exhibir sus materiales, tienen la posibilidad de hacerlo a través de la Cinemateca sin costo alguno, acá tenemos un grupo que se encarga de evaluar los aspectos técnicos mínimos que deben poseer y una vez aceptado el material, lo programamos en las salas, claro que no hay ganancia para el

documentalista más allá de que su película o cortometraje sea visto”.

Al hablar de la industria privada la historia es muy distinta, pues en ésta, la ganancia es lo que vale. De las empresas privadas relacionadas a la distribución y exhibición del cine dentro del país, tal vez sea Gran Cine la que más abierta ha estado a la posibilidad de proyectar cine documental nacional. Según su presidente Bernardo Rotundo, Gran Cine siempre ha tratado de mantener un diálogo con el cine documental porque como empresa dedicada a la promoción y difusión del cine alternativo, su objetivo está en exaltar el valor del cine como arte y no como industria. Sin embargo, como empresa privada, las cifras de taquilla son determinantes para el mantenimiento y funcionamiento de las salas. “Nosotros realizamos la campaña de promoción del documental *María Lionza, aliento de orquídeas* de John Petrizelli, fue una campaña ardua y bien realizada y la respuesta del público fue catastrófica; por más que queramos ofrecerle al público la opción de ver documentales, no siempre se puede. Lamentablemente esto es un negocio y para que la industria funcione, hay que pagar las cuentas” comentó Rotundo.

El público es un factor que ha determinado la ausencia en salas comerciales del cine documental, la poca demanda de las masas por este tipo de cine obedece a un comportamiento cultural que, según Rotundo, ha fijado sus preferencias en el modelo narrativo de los estudios hollywoodenses ya que: “al tener una audiencia que en su mayoría posee una escasa formación cinematográfica y que está acostumbrada a ver una sola manera de narrar historias originaria de los estudios hollywoodenses, sin duda alguna, este tipo de

cine distinto, en este caso el documental, queda marginado (...) El cine norteamericano ha marcado una pauta de negocios a nivel mundial, y eso afecta a las industrias de países como el de nosotros porque limita el acceso de otro tipo de cine a la cartelera”.

Pero no todo es negativo, si bien los documentales nacionales han enfrentado problemas de distribución y exhibición recurrentes a través de la historia, esta misma situación ha hecho que los documentalistas busquen otras alternativas y en este sentido, la tecnología ha sido otro factor que ha ayudado a contrarrestar los problemas. Como bien lo señaló Emperatriz Cols, actualmente la tecnología ha jugado un papel fundamental en la distribución y exhibición de estos materiales.

Los documentalistas han buscado las maneras de producir, distribuir y exhibir sus películas al menor costo posible favorecidos por la practicidad de los equipos de filmación disponibles en la actualidad, la facilidad de subir sus materiales a la web de manera gratuita, la variedad de formatos portátiles y económicos que existen actualmente para guardar información como los Dvds y la gran cantidad de festivales y concursos nacionales e internacionales con convocatoria abierta.

Con estos avances, la distribución y exhibición de los documentales gana nuevos espacios. Para el cineasta Juan Andrés Bello: “los espacios naturales del cine documental son todos aquellos que están y estarán disponibles, cine, televisión, home video, internet, cualquier medio conocido o por inventarse. No

puedes hacer un documental pensando en festivales o en circuitos limitados de salas. Los espacios naturales son cualquier medio que sirva para llegarle a la gente, en especial cuando ayuda a vencer las limitaciones de tiempo y lugar”, así lo aseguró en una entrevista realizada vía web.

Sin duda alguna, el cine documental ha ido conquistando territorios; si bien las salas comerciales en la mayoría de los casos no figuran como una opción viable, la importancia de las ventanas alternas está en que ofrecen otras posibilidades de llegar al público y ese es el objetivo de todo cineasta: que su película sea vista.

3. El público es el que elige.

“No hay ni el hábito, ni la costumbre, ni los espacios”

Bernardo Rotundo (entrevista personal)

El encuentro de la película con el público en los espacios de exhibición, constituye el final de la cadena productiva en la industria del cine mundial y es a través de la afluencia del mismo, que se determina cuán exitosa ha sido una película. De todas las artes, quizá sea el cine la que más depende de su relación con el público, pues es a través de éste que se genera la demanda en el mercado cinematográfico.

El público es el que elige qué quiere ver, escogiendo entre los contenidos audiovisuales que se le ofrece a través de las distintas ventanas de exhibición. Pero ¿cómo es esa oferta audiovisual en Venezuela? ¿Esta ayuda o perjudica la exhibición de materiales documentales? Si hablamos de salas comerciales, la exhibición de documentales es prácticamente inexistente, pero los espacios alternativos como los circuitos independientes, la televisión abierta y por suscripción e internet, ofrecen otras posibilidades.

El desplazamiento del cine documental por el cine de ficción, se debe a que en Venezuela como en la mayoría del mundo, los patrones de consumo audiovisual han estado guiados hacia modelos de producción foráneos sobre todo en el ámbito cinematográfico, situación que ha condicionado el avance del cine nacional en general.

El cine de ficción hollywoodense en específico, es el que ha logrado mantener despierto el interés del público a través de los años y esto, según Bernardo Rotundo se debe a que: “la maquinaria norteamericana ha sabido ganarse su lugar. Poseen los equipos más modernos, las tecnologías más avanzadas y lo más importante: el dinero para invertir en las campañas de lanzamiento y eso es lo que atrae al público”.

En un artículo publicado el 9 de mayo de 2011 en la página web de la revista venezolana *Tendencia*, www.tendencia.com, titulado *Hollywood vs. Cine venezolano. Duelo desigual y desbalanceado*, su autor Gustavo Ocanto señala que el problema que enfrenta el cine nacional ante el cine norteamericano es el siguiente:

“La industria filmica norteamericana es un hueso duro de roer por una razón primordial: las corporaciones estadounidenses dedicadas a crear constantemente formas de entretenimiento que amasan millones de dólares para producir, distribuir y mercadear centenares de filmes por año, a diferencia de una incipiente alternativa en la nación tricolor, que hurga con las uñas los bolsillos de las productoras privadas y depende casi exclusivamente del financiamiento del gobierno venezolano”.

Según lo escrito por Ocanto, la competencia entre el cine nacional y el cine norteamericano ha sido desigual por el comportamiento del público:

“La competencia es desequilibrada, debido a una audiencia cuyos gustos han sido definidos durante años por un tsunami de filmes de sobresaliente manufactura anglosajona. Sumado a una escasa

participación en cartelera de cintas venezolanas –algunas de bajísima calidad-, el sector cinematográfico nacional se dibuja alicaído y mermado en sus recursos a pesar del incuestionable talento de un puñado de jóvenes cineastas que vienen abriéndose paso en el siglo XXI”.

El público que acude a las salas de cine comercial en el país, históricamente ha preferido pagar por ver películas de ficción (en su mayoría extranjeras) y esto no es una casualidad. Para el ya mencionado en puntos anteriores, Rodrigo Llamozas de Cameo Marketing Audiovisual, esto se debe a que: “el público percibe el cine de ficción como un cine entretenido y de distracción porque el tratamiento de los temas está hecho con ese objetivo y otro tipo de películas más informativas como las documentales, son percibidas como educativas”.

Según información suministrada por Bernardo Rotundo, a principios del año 2011 la asociación Gran Cine realizó un estudio donde se preguntaron qué quiere ver el público venezolano, en un intento por entender mejor lo que pasa con las cifras en taquilla; “el diagnóstico fue contundente: la gente quiere ver películas ligeras, entretenidas, comedias y animaciones para niños; revisamos cuales eran las más demandadas y todas coincidían. Las películas un poco mas reflexivas, con temas un poquito más inquietantes, con una realización un poco más elaborada o mas autoral como las documentales, están entre los últimos lugares”.

La oferta cinematográfica se hace de acuerdo a la demanda del público y las empresas tratan de satisfacer precisamente eso, asegurando una respuesta positiva. Pero si esto es lo que ha generado el desplazamiento del cine

documental de las salas comerciales ¿Cómo cambiarlo?¿Cómo hacer que el público se anime a ver otro tipo de cine? Si ya sabemos que depende netamente del público, entonces justo ahí está la respuesta; entramos en un tema un poco más complejo y que está contemplado en el Artículo 17 de la Ley de Cinematografía Nacional: el fomento de la cultura cinematográfica.

Para Rotundo, la respuesta negativa del público venezolano hacia el cine documental se debe a que “tenemos un público con muy poca cultura cinematográfica, hay un tema que tiene que ver con la promoción de la misma; haciendo campañas hacia el aprecio del buen cine incluyendo el cine documental. Hay que incentivar el buen cine porque es la única manera de que las cosas cambien”. Si bien es cierto que esto ayudaría a solucionar la situación, son precisamente este tipo de cambios los que podrían ser más complejos de realizar, ya que involucrarían la realización de planes contundentes que logren ir modificando la conducta del público hacia otros tipos de cine que generalmente no despierta su interés.

Pero esta no es la única perspectiva, en una entrevista realizada al documentalista Rafael Marziano, autor de los documentales *El camino de las hormigas* y *Swing con son*, el mismo aseguró que el cine documental nacional no tiene casi público porque “los venezolanos tenemos problemas para vernos a nosotros mismos. Existe como una renuencia, una ausencia de la capacidad de ver y de autocriticarse. Como no hay deseo de vernos como somos, no hay público” afirmó. Éste cineasta, ha logrado estrenar ambos documentales en la gran pantalla y al hablar de *Swing con Son*, señala que su experiencia no fue la

mejor: “logré que la gente de Cinex se enamorara de la película y la colocaran en algunos cine; la película no llegó a quince mil espectadores, una cifra catastrófica. Nunca recuperé la inversión” aseguró.

La experiencia de Rafael Marziano no es única y esto se puede afirmar revisando las cifras del evento realizado por el CNAC en el año 2008, llamado “La Quincena del Largometraje Documental”, donde el total de las 15 películas proyectadas entre salas comerciales y alternativas logró atraer solo 5497 espectadores durante las dos semanas que duró en cartelera (CNAC, 2011). A continuación se mencionará cada una de estas películas con el número de espectadores que registró:

1. *¡Epa tú!* de Jean Charles L`Ami: 291 espectadores
2. *Defensos, crónicas del juego de palo* de Aldrina Valenzuela: 218 espectadores.
3. *El terminal de pasajeros de Maracaibo* de Yanilú Ojeda: 815 espectadores.
4. *Hacedores de nostalgia* de Ernesto PerezMauri: 1.573 espectadores.
5. *Inal-mama* de Eduardo López: 120 espectadores.
6. *La porfía de Santa Inés* de Andrés Agustí: 161 espectadores.
7. *La propiedad del conocimiento* de Hugo Gerdel: 395 espectadores.
8. *Machera, el Robin Ju de Mérida* de Charles Gerdel: 1.496.

9. *Metralleta* de Belén Orsini: 324 espectadores.
10. *Nuestra historia está en la tierra* de Eliezer Arias: 465 espectadores.
11. *Orinoco* de Michael New: 511 espectadores.
12. *Palabras de mujer* de César Cortéz: 122 espectadores.
13. *Yo soy el otro* de Marc Villá. 485 espectadores.
14. *El diario de Agustín* de Ignacio Agüero y Fernando Villagrán: 153 espectadores.
15. *Alfaro vive, carajo* de Isabel Dávalos: 5 espectadores (CNAC, 2011).

Según información suministrada por la Gerencia de Fiscalización del CNAC, en un período referencial que va desde el 15 de abril de 2005 hasta el 14 de octubre de 2011, un total de 229.993 personas acudieron a ver las 24 producciones documentales nacionales que fueron estrenadas en salas comerciales, cifra que pareciera no ser mucho comparándola con los 7. 838.099 espectadores que logró registrar el cine de ficción nacional, durante ese mismo período.

Esta comparación de cifras sirve para observar con precisión, cómo se comporta el público con el cine nacional, y si bien existe una notable diferencia entre la cantidad de espectadores logrados por cada género, podemos afirmar que independientemente del número, cada uno tiene su público.

Según la profesora Haydeé Chavero, la prueba de esto es que “cuando

haces documentales la gente va, creo que lo que tenemos que hacer es ponerlos ahí. Mi impresión es que tenemos un problema de proyección y de exhibición, y si tenemos poca oferta no hay manera de que lo vayamos a ver". Acá se crea una disyuntiva: ¿cómo puede el público encontrarse con películas documentales cuando aparentemente no existe suficiente oferta? En este sentido, la falta de espacios de exhibición es determinante, pero ¿cómo hacer cuando la mayoría de las pantallas en el país pertenecen a circuitos comerciales? Sin duda alguna, la creación y promoción de más espacios alternativos, podría ser una solución viable. Para la profesora Chavero, "si tuviéramos la suerte de tener al menos una sala que se dedicara al cine documental, la historia con el público sería distinta" aseguró.

Movilizar al público es el objetivo final de cada realizador, si bien un reforzamiento de la cultura cinematográfica nacional podría contribuir a lograr una mayor apreciación y sensibilidad por parte del público hacia las producciones documentales, la creación de más espacios donde el cine documental se mantenga perennemente dentro de la oferta cinematográfica haría una gran diferencia.

Tomando en cuenta todo lo anterior, podemos afirmar lo siguiente: el cine documental tiene su público, sólo hay que saber convocarlo.

4. Y ¿Qué pasa con la Ley?

Como ya se ha mencionado en puntos anteriores, la reforma realizada a la Ley de Cinematografía Nacional en el año 2005, mejoró en gran medida la producción de cine nacional. Sin duda alguna, este cambio ha sido uno de los mayores incentivos que ha recibido la industria audiovisual, la cual ha tenido un progreso indetenible desde entonces. Pero en el ámbito de la exhibición y distribución del cine nacional, la ley no distingue entre el cine documental y el cine de ficción, dejando en manos de las empresas distribuidoras y exhibidoras la decisión en cuanto a qué tipo de cine nacional llegará a las salas.

Por Ley, toda película venezolana tiene su estreno comercial garantizado y una cuota mínima de pantalla de dos semanas cine, independientemente de la cifra que recaude en taquilla (Artículos 30 y ss.). Sin embargo, aunque en la misma se haga entender este estreno como un estreno comercial, no siempre lo es, pues todo depende de qué tipo de película se trate y conociendo ya cómo se maneja el negocio cinematográfico en el país, el estreno del cine documental es desplazado a otros espacios.

A partir de esto, ¿cómo podríamos lograr una mayor protección legal para el cine documental nacional? Aunque pueda parecer utópico, dado los antecedentes de nuestra Ley Nacional de Cinematografía, una reforma que incluya disposiciones específicas para el cine documental, sería un buen punto de partida.

Para Bernardo Rotundo de Gran Cine, una nueva reforma a la ley de cinematografía es necesaria para democratizar las pantallas nacionales:

“En la ley se habla de promover el cine de interés artístico y cultural, pero yo creo que son términos muy técnicos para lo que se quiere lograr. Se tiene que ampliar un poco el espectro y colocarlo como un buen cine en general y cuáles son las premisas fundamentales de ello: la diversidad cultural, la democratización de las pantallas, la libre circulación del material fílmico, esto debe estar contemplado a la hora de diseñar las políticas públicas donde no solo este la ficción, sino también el cine documental”.

Con la propuesta de Rotundo, se diversificaría la oferta fílmica dándole un trato más equitativo al cine de ficción y al cine documental nacional, lo que permitiría progresivamente enriquecer la cultura cinematográfica, ya que el público tendría más opciones para decidir qué ver en pantalla. Pero para lograr esto sin perjudicar los intereses de empresas como Cines y Cines Unidos, es necesaria la creación de más espacios, como ya fue mencionado en el punto anterior. “En la medida en que tengas mas salas donde se coloque buen cine, habrá más posibilidades de que la gente empiece a apreciar cine distinto como el documental y esto va a permitir que los otros circuitos se vayan abriendo” comentó Rotundo.

En segundo lugar, para Rodrigo Llamozas de Cameo Marketing Audiovisual, hay que diversificar los mecanismos de distribución y exhibición:

“La ley y/o reglamento deben incluir y favorecer opciones de distribución que no se limiten a los cines comerciales: replicación de DVDs/ Bluray, transmisión por televisión, participación en festivales, recursos para cine foros. Todas esas son maneras de lograr que los

documentales lleguen a una mayor cantidad de espectadores sin necesariamente depender de la taquilla, los distribuidores y los exhibidores”.

Con esta propuesta, las posibilidades de alcance del cine documental se expanden más allá de las maneras tradicionales de distribución y exhibición comerciales. Si bien cada uno de los aspectos mencionados por el ya existen, la formalización legal de su ejecución serviría de apoyo impulsando y garantizando su continuidad.

En tercer lugar, para la profesora Haydeé Chavero, es necesario revisar lo relacionado con el cine documental en formato de cortometrajes puesto que: “la Ley tiene un hueco enorme que no cubre ni la distribución, ni la exhibición de los cortos de cine documental menores de diez minutos”. Con esta propuesta, indudablemente se abrirían las puertas a todos aquellos documentalistas dedicados a trabajar en el formato de cortometraje, que quizá son los que menos espacios de exhibición poseen.

Si bien la ley actual ha traído grandes avances a la industria del cine nacional, todavía existen vacíos que deberían ser evaluados y corregidos para lograr un desarrollo más equilibrado en cada sector que la compone y en este sentido la comercialización del cine documental sigue careciendo de algún tipo de protección eficiente.

En este orden de ideas, el documentalista Marc Villá, opina que la Ley en términos de distribución y exhibición, sigue favoreciendo los intereses de las

empresas privadas; “dos semanas, que es la cuota obligatoria de pantalla que dan a las películas nacionales, no es suficiente tiempo para que el público se relacione con la película” aseguró.

Para la antropóloga y cineasta egresada de la Escuela de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba Manuela Blanco, la Ley Nacional de Cinematografía tiene un gran problema y es que no se cumple. En una entrevista personal Blanco comentó que:

“Yo fui parte de la producción de una de las películas que se exhibió durante la quincena documental hace cuatro años. Un día fui a verla en uno de estos circuitos comerciales y la persona que me estaba vendiendo en boleto me dijo que eso ni siquiera era una película, que era un documental y me lo dijo con cara de asco; con eso me quedó clara qué estrategia usan estos sitios para evitar que la gente vea los documentales y así sacarlos de oferta al cumplir las dos semanas obligatorias”.

Si bien la Ley de Cinematografía Nacional trajo grandes beneficios en el área de financiamiento y producción cinematográfica, todavía hacen falta unos ajustes en el área de la comercialización; es menester de las autoridades pertinentes, lograr el mejoramiento y progreso de la actividad cinematográfica como una unidad y para realizarlo, es necesario contar con una Ley que responda a las necesidades reales y concretas de cada sector, promoviendo así una verdadera consolidación de la industria y de la cultura cinematográfica nacional.

5. Las ventanas de distribución y exhibición contemporáneas. Más allá de las salas.

Las distintas posibilidades que ofrece el mundo contemporáneo en cuanto a distribución y exhibición de cine documental se refiere, sobrepasan aquellas expectativas de estrenar una película en la gran pantalla.

Desde los años 90 el internet ha sido un tema de conversación recurrente en cuanto a comunicaciones se refiere. La llamada “autopista de la información”, es una gran plataforma digital que conecta al mundo y que se ha convertido en uno de los elementos principales de la interconexión mundial.

En el año 2001, los cineastas Jonathan Jakubowicz y Gustavo Rondón enfocaron su trabajo de grado de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, en exponer las grandes posibilidades que ofrece internet como un sitio de exhibición audiovisual señalando que: “hasta los altos ejecutivos de Hollywood se están dando cuenta de que el futuro de la distribución del material audiovisual está en internet. Y está surgiendo una nueva forma de hacer cine, con mucho menos dinero, pero con posibilidades de llegar a gigantescas audiencias internacionales” (Jakubowicz, Rondón, 2001 p. 8).

Hoy día luego de doce años, esto es una realidad: internet es una herramienta excepcionalmente útil en el ámbito cinematográfico, no solo como una ventana de distribución y exhibición, sino también en el intercambio de críticas e información relacionada al cine.

En cuanto a la distribución *on line* de cine documental en Venezuela, tenemos el proyecto en construcción de www.cinecaravana.com, que surge como una iniciativa de varios colectivos independientes que se dedican a la producción de documentales y cuyo objetivo es la libre asociación de películas, libros y otros materiales. Pero si bien internet es una alternativa viable, hacer una página web puede ser costoso.

Según el portal digital de la empresa especializada en el diseño de páginas web Centeno Web, www.centenoweb.com, la realización de un proyecto digital oscila entre los 3.900 y los 15.190 bolívares fuertes, dependiendo de cuanta cantidad de contenido se vaya a colocar y de como quiera el cliente hacerlo. No obstante, internet ofrece otras opciones para crear espacios webs personalizados de manera gratuita: los blogs. Entre los más populares tenemos a wordpress.com, blogger.com y blogspot.com, que constituyen sistemas de gestión de contenidos que ofrecen distintas posibilidades y opciones para subir materiales a la red; y es precisamente a través de uno de ellos, www.wordpress.com, que se está llevando a cabo la construcción del portal www.cinecaravana.com.

Para Marc Villá, uno de los fundadores de esta iniciativa, la creación de esta distribuidora alternativa “es una estrategia para contrarrestar las avasallantes limitaciones de la industria. Tenemos más de 400 títulos entre documentales nacionales e internacionales que estarán al alcance de todas las personas interesadas”. Mientras se termina la construcción de esta ventana web, sus organizadores ofrecen la posibilidad de consultar a través del correo electrónico cinecaravana@gmail.com, el catálogo de obras documentales nacionales e

internacionales que poseen, ofreciendo la opción de hacer envíos a cualquier parte del mundo.

Las instituciones pertenecientes a la Plataforma de Cine y Medios Audiovisuales, también poseen páginas web oficiales que ofrecen todo tipo de información relacionada al mundo audiovisual, donde diariamente nuevos contenidos son colocados para los usuarios. Entre estas instituciones, Amazonia Films ya está diseñando una plataforma de distribución y exhibición digital, esta información fue suministrada por el Coordinador de programación y distribución, Ismael Llinás quien aseguró que “internet constituirá la cuarta ventana de exhibición en Amazonia”. Según Llinás, el objetivo es abordar la mayor cantidad de medios posibles para llegar al público y aunque el proyecto web se encuentra todavía en etapa de planificación, asegura que Amazonia utilizará este portal para exhibir los materiales que poseen en formato digital y para poner a disposición de los usuarios una base de datos detallada de cada obra que tienen en su archivo incluyendo el área de festivales; “es un proyecto a largo plazo, acá en Amazonia tenemos más de dos mil títulos y no es sencillo montar tal cantidad de material en la web; es un proyecto costoso que esperamos terminar en los próximos dos años” señaló.

En el ámbito de la promoción cinematográfica internet también se ha convertido en un aliado de los documentalistas, tal es el caso de Belimar Román, quién el año 2010 decidió entrar en la movida de las redes sociales para promocionar su documental *Cuatro litros por tonel*, incluyendo la difusión de teasers a través de su página web y de su perfil en Facebook y el desarrollo de

una imagen gráfica amena que intentó romper con los paradigmas acerca del género documental, según lo señala un artículo publicado en noviembre de 2010 en la versión web de la revista “Sala de espera”, titulado *Belimar, la lombricultura y el cine documental en Venezuela*.

En este sentido, para Ninoska Dávila de Cinemapress, las redes sociales constituyen una gran plataforma para promocionar al cine nacional. Según comentó en el foro de marketing cinematográfico que dio en noviembre de 2011 en la Escuela de Comunicación Social de la UCV, en su empresa hacen uso de las redes sociales porque “permite la interacción directa con el público que va a ver las películas”. Para Dávila, el uso de las redes sociales dentro de la promoción cinematográfica es todo un tema, porque “se debe estar claro que estas plataformas cambian constantemente y más allá de las herramientas, es el contenido lo que debe lograr el impacto” aseguró.

En cuanto al intercambio de información, en Venezuela la plataforma digital ha sido utilizada por cineastas, periodistas y cinéfilos que han encontrado una voz a través la creación de blogs o páginas web interactivas, con el objetivo de hablar del cine. Basta con googlear algún título cinematográfico nacional, para que aparezcan cantidades de sinopsis, críticas, reseñas y hasta trailers, llevando todo tipo de información a los usuarios interesados.

Actualmente, la principal fuente de información sobre cine nacional de cualquier género es internet. A continuación presentaremos cinco sitios web nacionales donde se habla de cine:

- *www.blogacine.com*: es un portal administrado por el cineasta Carlos Caridad Montero, donde se publican críticas y artículos relacionados con el cine venezolano de género, de bajo presupuesto, alternativo, iconoclasta, digital y latinoamericano.
- *www.cinescopio.blogspot.com*: es un blog administrado por los cineastas Andreína Gutiérrez, José Roversi, Sergio Marcano, Andrea Carolina López, Vicente Forte y Daniel Dannerry, en donde se presentan, artículos de opinión, reseñas y críticas relacionadas al acontecer cinematográfico nacional e internacional.
- *www.iribarrenfilms.blogspot.com*: constituye otra página en formato de blog que ofrece críticas, reseñas, sinopsis cinematográficas y la posibilidad de participar en el intercambio de información en tiempo real con los usuarios a través de la plataforma de Twitter.
- *www.cine100por100venezolano.blogspot.com*: es un blog administrado por la Asociación Civil Cine 100% venezolano registrada en el CNAC, donde se presentan artículos, entrevistas, cine foros, y demás materiales relacionados con el cine nacional.
- *www.grancine.net/caja_critica.php*: es un espacio web administrado por la Asociación Gran Cine, donde podemos localizar críticas especializadas sobre todo tipo de cine.

Pero internet no es la única alternativa que ofrece la tecnología actual en el ámbito de la distribución y la exhibición cinematográfica. Con la llegada del cine

digital y los nuevos formatos de almacenamiento, los costos se han ido abaratando poco a poco, ofreciendo otras posibilidades. Dvds, pendrives y video beans forman parte de estos nuevos formatos que cada día están más accesibles a todo tipo de usuario.

Hablando específicamente del formato de almacenamiento en Dvd, se presenta otra alternativa que le ha servido a muchos documentalistas para distribuir sus obras: “los quemaditos”. Tal es el caso del cineasta mencionado en párrafos anteriores Marc Villá, quien a través de este formato ha logrado ofrecer sus obras y las de otros compañeros al público, a través de la participación en ferias nacionales de libro y de arte. “Con los quemaditos nos ha ido muy bien, en cada feria vendemos alrededor de 200 Dvds” aseguró Villá. Por otra parte, Amazonia Films vende copias originales a través de la Red Nacional de Librerías del Sur, pero no ofrecen a los productores ganancias monetarias “Nosotros no les damos dinero, el productor viene a Amazonia nos cede los derechos y nosotros nos encargamos de la replicación de la película, incluyendo carátula y folletos. De la cantidad final de copias que se acuerden producir, el 30% se le entrega al productor y el otro 70% lo distribuye Amazonia” aseguró Ismael Llinás Coordinador de Distribución y Programación de dicha institución.

La tecnología digital ofrece infinitas alternativas en el campo cinematográfico; a través de la misma tenemos la facilidad de modificar los canales de distribución y exhibición ofreciendo nuevas oportunidades para que los documentales lleguen al público. Pero el proceso no queda ahí, internet ofrece la posibilidad de trascender en tiempo y espacio, lo que permite ampliar las opciones

de alcance que poseen los realizadores.

6. Mercado internacional. Una posibilidad para nuestro cine documental.

“Los espacios están ahí, solo que hay es que buscarlos”.

Manuela Blanco (entrevista personal).

Dentro de las posibilidades que existen actualmente para el cine documental, no podemos obviar la gran cantidad de festivales de cine con convocatoria abierta que existen alrededor del mundo y que en su haber toman en cuenta al cine documental, constituyéndose como una ventana alternativa que permite mirar más allá del territorio nacional.

Para la cineasta Manuela Blanco, el mercado cinematográfico internacional actual ofrece grandes posibilidades para los documentalistas. En una entrevista personal, Blanco aseguró que “desde hace unos seis años a nivel internacional hay un movimiento bastante fuerte de documentalistas y hay distintos fondos a los cuales se puede aplicar siendo de cualquier país de Latinoamérica”.

Esta cineasta comentó que actualmente los venezolanos tenemos varias opciones para ingresar al mercado internacional, “uno de los principales es el proyecto *Ibermedia* que es una iniciativa española que acompaña a toda Iberoamérica, otro es el *BoliviaLab* que se da en la ciudad de La Paz, El *Doc Buenos Aires* en Argentina y el *Doctv Iberoamérica*, que abarca varios países latinos incluyendo a Venezuela” especificó.

Para Blanco, la importancia de aplicar a este tipo de mercados reside en que “van abriendo otras puertas donde productores internacionales pueden ver tus trabajos y así te vas creando un nombre”. Pero ¿cómo aplicar a estos mercados extranjeros? A esta pregunta, Blanco respondió:

“Cada uno, ofrece distintas opciones. Unos se enfocan en el desarrollo del guión, otros en la postproducción, otros te hacen el financiamiento completo y otros son solo para exhibir el documental ya hecho. Lo importante es que uno como guionista o realizador tiene que pensar hacia dónde quiero yo orientar este documental y en función de eso trazar una ruta de producción que te permita ir buscando fondos no solo a nivel nacional, sino internacional”.

Blanco señaló que dependiendo de las características que posea cada proyecto, es que se debe estudiar su posibilidad en el mercado tomando en cuenta que existen fondos canadienses, fondos Norteamericanos, fondos europeos y fondos en América Latina destinados a financiar producciones documentales de diversa procedencia, según explicó.

Por otra parte, esta joven cineasta indicó que “las plataformas digitales son una buena opción, de hecho hay una gran cantidad de festivales y concursos de materiales hechos para la web, lo que debemos hacer es buscar la manera de que de verdad funcione”. Entre estos tenemos el “Notodofilmfest”, un festival internacional español que entre sus categorías incluye una para el cine documental y que según información publicada en el portal web de dicho concurso www.notodofilmfest.com, nace en el año 2001 como una manera de apoyar a los

jóvenes creadores a través de internet y de romper con las barreras de la producción y distribución de películas.

Con las diversas opciones expuestas por Manuela Blanco, sin duda a nuestro cine documental se le abren otras puertas. La aplicación de proyectos a festivales y concursos internacionales puede verse como otra opción viable dentro de las ventanas de producción, distribución y exhibición contemporáneas. Ahora, ¿cómo se puede obtener información sobre estos festivales y sus requerimientos?, la Word wide web con sus miles de buscadores nos ofrece infinidad de oportunidades para ingresar a sitios especializados que disipen cualquier duda al respecto. En este sentido, páginas web como:

- *www.programaibermedia.com*.
- *www.bolivialab.com.bo*.
- *www.doctvlatinoamerico.com*.
- *www.docbsas.com.ar*.
- *www.doculab.mx*.

Ofrecen toda la información necesaria para orientar a los documentalistas interesados en participar en estas convocatorias.

Una vez más podemos afirmar que el cine documental nacional tiene grandes oportunidades dentro del mundo audiovisual; oportunidades que cada día se van abriendo camino de cara a todos los cambios tecnológicos de nuestra era,

que nos permiten trascender más allá de las fronteras.

7. Otro panorama: El cine documental en Colombia.

El resurgimiento del movimiento documental en Latinoamérica, confirmado con la participación masiva de documentalistas de todo el continente a los tres encuentros que se han realizado desde el año 2008, llamados Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del siglo XXI, es muestra del interés que existe en reivindicar un género que durante décadas se mantuvo con un bajo perfil. La situación del documental en Latinoamérica es parecida, producción creciente, problemas de distribución y exhibición y una compleja relación con el público, son algunos de los temas recurrentes que enfrenta este cine en la región.

La situación del cine documental en Colombia en cuanto a temática, distribución, exhibición y su relación con el público es parecida a la nuestra; así lo demuestra un estudio realizado en el año 2011, por el Centro Nacional de Consultoría colombiano para Proimágenes Colombia y para el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía, titulado *Diagnóstico del sector de cine documental colombiano*.

En primer lugar, hablemos de la temática. Según lo señala este estudio, el documental colombiano se ha caracterizado por una fuerte presencia de temas relacionados a la situación social del país, que ha permitido a su gente conocerse como sociedad y comunidad (Bitar, Machicado y Rubio, 2011). En una encuesta realizada por los autores a diversas personas involucradas en el ámbito

cinematográfico colombiano, se concluyó que el 71% de los documentalistas abordan temas de sociedad, de actualidad y de estilos de vida, mientras que en segundo lugar se encuentran temáticas relacionadas al área de arte y cultura.

En cuanto a la distribución del cine documental se señala: “una queja del sector en Colombia, es la falta de empresas que se encarguen del proceso de distribución. Si existieran verdaderas distribuidoras de documentales sería posible ahorrar esfuerzos (...) La creación de empresas relacionadas con el sector es una necesidad y una carencia que se refleja en la poca circulación –nacional e internacional- de las películas documentales nacionales” (p.44).

En Colombia existen algunas empresas que distribuyen el cine documental, pero sólo apuntan al mercado televisivo, dejando afuera otro tipo de ventanas de exhibición; “las pocas empresas que hay, se especializan en el mercado televisivo y hasta el momento no hay ninguna empresa que se dedique a la distribución de documentales para las salas de cine, para theatrical, internet u otras ventanas” (p. 44). Pero esto no es casual, según indica el estudio esto se debe a que el público percibe al documental como un producto televisivo y así lo demuestra una encuesta realizada a 600 personas donde el 92% de la población aseguró que la televisión es el medio que habitualmente utilizan para ver documentales y en este sentido las salas de cine no son una opción. Según éste estudio, los canales más utilizados para ver este tipo de programas son los canales por suscripción, dejando en segundo lugar a las televisoras locales como RCN, Caracol, Señal Colombia y otras regionales.

Según los autores de este informe Christian Bitar, Javier Andrés Machicado y Adriana Rubio, el cine documental colombiano está vivo y está tomando forma. Su situación no se aleja de lo que sucede en nuestro país y en otros lugares de Latinoamérica, sobre todo en el ámbito de la distribución. “Parece haber una gran dificultad para la distribución y exhibición de los documentales en ventanas tradicionales y no tradicionales (...) Sin embargo, se sabe de experiencias exitosas, hasta ahora poco difundidas dentro del sector, de esquemas de producción/distribución que han logrado una amplia audiencia” (p.5).

Basándonos en esto, podríamos afirmar que la situación del cine documental en Colombia es similar a la que vivimos en nuestro país. Un sistema de distribución no muy claro ha impedido un mejor desarrollo del cine documental local, pero esto no ha evitado que el género se haya mantenido activo a través de los años.

El cine documental en Latinoamérica vive un momento de auge. El nuevo movimiento de realizadores que han formado parte de los Encuentros de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del siglo XXI, está realizando un esfuerzo por afianzar los lazos de una lucha común que se ha mantenido durante décadas en el continente y que han caracterizado este tipo de cine, tomando en cuenta que se necesitan generar cambios significativos para constituir el espacio audiovisual latinoamericano (Declaración del I Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del Siglo XXI, 2008).

En estos encuentros, se han creado mesas de discusión que abordan las distintas problemáticas que envuelven al tema del cine documental en la región, con el objetivo de realizar propuestas y crear soluciones. Conscientes de los problemas de distribución y exhibición que presenta este género en América Latina, durante los tres encuentros realizados en los años 2008, 2009 y 2011 respectivamente, las mesas que han estado encargadas de esta área han abordado las siguientes propuestas según las tres declaraciones finales de los mismos:

- La creación de una difusora de documentales latinoamericanos y caribeños sin fines de lucro y de carácter público.
- El diseño de nuevos modelos de distribución y difusión tomando en cuenta las transformaciones tecnológicas de nuestros tiempos en el área de la información y comunicación.
- Fomentar los espacios de exhibición sin fines de lucro que garanticen al público un acceso a la diversidad cultural, insistiendo en el fortalecimiento de la distribución de contenidos más sociales y políticos.
- Actualizar los marcos jurídicos y políticos relacionados con el cine, incluyendo otras temáticas como la propiedad intelectual, las comunicaciones y los multiformatos de exhibición y distribución.

- Aplicar políticas que busquen lograr cuotas de pantalla exclusivamente para las producciones documentales.
- Crear redes de cineclubes en la región, que constituyan espacios de formación audiovisual.
- Promover la libre circulación de los materiales documentales entre los países de la región.

Los encuentros de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del Siglo XXI, han servido para organizar el movimiento de realizadores documentales que desde hace algunos años se ha venido consolidando en la región, lo que denota un resurgimiento incuestionable del género. En la última edición celebrada en Buenos Aires el pasado año, más de 120 documentalistas provenientes de 24 países acudieron a formar parte activa en las propuestas con el fin de que eventualmente América Latina tenga una voz propia en términos de producción, distribución, exhibición y formación en el área documental.

8. ¿Un buen futuro?

Es un hecho que comercialmente el cine documental no parece ser una oferta muy atractiva ni para los distribuidores, ni para el público en general. En este sentido, la ficción ha logrado una respuesta más contundente en taquilla, por lo que se constituye como el género más rentable y con menos riesgo al fracaso en términos comerciales; prueba de ello son los 7.838.099 espectadores que fueron a ver películas de este tipo entre los años 2005 y 2011, mientras que el género documental marcó 229.993. A pesar de esto, existen otros espacios a nivel nacional, en los que el cine documental ha encontrado un lugar para encontrarse con el público; de las instituciones del Estado la Distribuidora Amazonia Films ha realizado un esfuerzo por llevar este cine a espacios alternativos contando con el apoyo del Sistema Nacional de Medios Públicos, la Red Nacional de Salas Comunitarias, la Red Nacional de Salas Regionales y otras salas asociadas a la Fundación Cinemateca Nacional. Dentro de otro tipo de iniciativas, la Asociación Gran Cine se ha mostrado abierta a la posibilidad de exhibir documentales en sus pantallas, pero al no ser una organización subsidiada por el Estado, toman en cuenta los estudios de mercado y en este sentido, el cine documental constituye más un riesgo que una inversión.

Después de todo esto, ¿qué futuro podríamos esperar para el cine documental nacional? Sería un poco ambicioso predecir el futuro de un género que ha enfrentado tantas situaciones complejas, pero sí podemos realizar algunas proyecciones.

Si bien este género ha tenido que atravesar situaciones difíciles con respecto a la distribución y exhibición a través de los años, ya es momento de alejarse de aquella posición de mártir ante el cine de ficción y empezar a actuar en pro de buscar soluciones con los instrumentos que nuestra era nos facilita y que parecen ser un buen camino.

En este sentido, Bernardo Rotundo de Gran Cine, opina que el cine documental tendrá mejor futuro en la medida en que se creen más espacios independientes que no estén atados a ningún tipo de poder político o económico; “La lucha que promueve Gran Cine es que tengamos más pantallas independientes donde puedan abrirse horarios especiales para el cine documental y los otros tipos de cine a los que generalmente no tenemos acceso”, comentó. Para Rotundo “en la medida que se logra mostrar más y mejor cine en todo el país, tendremos más oportunidad de invitar a la gente a ver el cine documental. Y la manera de hacer eso es creando espacios de encuentro”, aseguró.

Por otra parte, Ismael Llinás de Amazonia Films opina que:

“En la medida que haya gente interesada en registrar lo que está sucediendo, el cine documental seguirá existiendo. La clave es que sobre su tema, busque a su público natural porque siempre va a tener problemas para ser distribuido y exhibido en circuitos comerciales. El productor debe estar claro y debe ser realista al momento de enfrentar a un distribuidor y por ello debe ingeniar maneras de que su documental llegue a quien deba llegar. Hay que ser creativo”.

Para la profesora Haydeé Chavero, el documental nacional está en un buen momento; “Yo lo veo muy bien, en la medida en que se tenga más personas con mejor capacitación, podremos hacer un mejor cine y la gente irá a ver las películas documentales siempre y cuando sean buenas”, comentó. Según Chavero, Venezuela cuenta con una activa participación de gente joven menor de 35 años dentro de las dinámicas audiovisuales actuales, lo que representa un gran capital humano en términos de producción.

Por su parte, la antropóloga y cineasta Manuela Blanco opina que actualmente los documentalistas cuentan con un gran número de herramientas para producir, distribuir y exhibir sus materiales más allá de las opciones que ofrece el Estado, favorecida por las tecnologías y el movimiento internacional de cine documental que sucede en el mundo; “Existen un millón de opciones, lo que hay es que tener paciencia y tener claro qué es lo que quieres hacer. Oportunidades hay, solo hay que buscarlas” aseguró.

No se puede ser apocalíptico, pues más allá de los problemas que pueda enfrentar nuestro cine documental, existen alternativas que pueden ayudar a buscar soluciones.

Entre estas, una de las más importantes en el escenario actual son las plataformas digitales; desde sitios para exhibir y distribuir y postulaciones internacionales hasta opciones para promocionar las películas, internet es una herramienta útil, cuyo crecimiento dependerá de cuán atención le presten los documentalistas como un medio alternativo de amplio alcance. Vivimos en una

época de cambios veloces, una época de consumo exacerbado y dentro de ese juego el cine documental debe buscar y hacerse sus espacios de encuentro con el público.

Sin duda alguna, la producción de nuestro cine documental está en uno de sus mejores momentos, pues cada vez hay más gente haciendo cine y la tecnología sigue evolucionando. En este sentido, el Estado venezolano tiene efectivos sistemas de financiamiento que ayudan a que la producción de documentales se mantenga, garantizando su continuidad.

Y entonces ¿dónde se ve el cine documental nacional? Se ve en el cine, se ve en la televisión, se ve en Dvd, se ve en internet y se verá en cualquier otro medio que lo permita.

CONCLUSIONES

El objetivo principal planteado en el presente trabajo fue cumplido a cabalidad, ya que se logró confeccionar un reportaje de tipo interpretativo que permite explicar la situación que enfrenta el cine documental nacional en términos de distribución y exhibición. De igual manera, cada objetivo específico fue desarrollado como un punto de desarrollo en el marco referencial lo que contribuyó a darle una mayor profundidad a la investigación.

Para llevar a cabo la confección del reportaje fue necesario realizar una investigación ardua, condicionada por la falta de información documental y datos precisos con respecto a la distribución y exhibición del cine documental venezolano. La falta de datos estadísticos y de estudios de mercado sobre este género cinematográfico constituyó un gran obstáculo en la realización del mismo, por lo que se acudió a fuentes vivas relacionadas con el ámbito cinematográfico para cubrir la pauta planteada.

El difícil acceso a las fuentes vivas condicionó el período de investigación, por lo que el resultado final tardó más tiempo del previsto en ser completado. Entre ellas se hizo imposible la realización de entrevistas personales a Juan Carlos Lossada Presidente del CNAC, al profesor Carlos Guzmán editor en jefe del anuario ININCO y a la profesora especializada en historia del cine Yolanda Sueiro.

A pesar de esto, el proyecto de realizar un reportaje interpretativo en formato de libro como un trabajo de referencia en el ámbito del cine documental

nacional fue logrado, pues actualmente no existe otra investigación que trate el tema del cine documental nacional, específicamente desde el punto de vista de la distribución y la exhibición.

Este trabajo sirve de punto de partida para futuras investigaciones que se hagan sobre este tema, dando importancia al uso del reportaje interpretativo como un recurso periodístico que permite desglosar una realidad compleja que forma parte de nuestro devenir cultural y de la que poco se ha hablado.

RECOMENDACIONES

El proceso de elaboración de un reportaje interpretativo requiere dedicación y tiempo por parte del realizador. La investigación requiere de largas jornadas de búsqueda, lectura y análisis de datos para lograr los objetivos, por lo que se debe dedicar la atención y el esfuerzo necesario para lograr los objetivos planteados.

Al momento de realizar la delimitación de la investigación, el realizador debe plantearse objetivos reales que puedan cumplirse y para ello debe tener un conocimiento previo del tema que va a tratar, ya que esto le permitirá delimitar asertivamente el alcance de la investigación y poder cumplir con los objetivos planteados.

Se deben seguir realizando investigaciones que permitan dilucidar lo que está pasando en áreas específicas de la cinematografía nacional tales como la distribución y exhibición, para de esta manera poder contar con una base de datos completa que permita la realización de investigaciones más precisas.

Al momento de lidiar con las fuentes vivas se debe tener claro cuál es el propósito informativo de dicho encuentro. De igual manera la investigación previa del entrevistado permitirá un mejor entendimiento del contexto y de la información que se esté proporcionando.

La realización de un reportaje interpretativo en formato de libro, no concuerda con los objetivos editoriales de inmediatez que manejan la mayoría de los medios; se debe estar consciente que no constituye un medio rentable.

REFERENCIAS

Bibliográficas

- Álvarez, Federico (1978) *La información contemporánea*. Venezuela: Contexto- Editores.
- Baena, Guillermina (1999) *El discurso periodístico: Los géneros hacia el nuevo milenio*. México: Editorial Trillas.
- Barnouw, Erick (1996) *El Documental. Historia y Estilo*. Barcelona, España: Editorial Gedisa S. A.
- Bermúdez, Mildred (1995) *El cine documental en Venezuela: una aproximación a las nuevas tendencias y sus posibilidades de exhibición en el circuito de salas de arte cinematográfico (Tesis de grado)*. Universidad Central de Venezuela, Caracas Venezuela.
- Bisbal, Marcelino (1980) *El nuevo cine venezolano*. Caracas: Editorial Ateneo.
- Burch, Noël (1987) *El tragaluz del infinito* (pp. 32-37). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cabezón, L y Gómez F. (2004) *La producción cinematográfica*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cástejón, Enrique (1992) *La Verdad Condicionada*. Venezuela: Corprensa.

- Castejón, Enrique (2009) *Periodismo: recursos para la verdad. Teoría y práctica de la entrevista, la reseña y el reportaje interpretativo*. Venezuela: Liven editores.
- Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (2006) *Informe del 1er Congreso Nacional de la Cultura. Plataforma del Cine y Audiovisual*. Caracas: CNAC.
- Dragnic, Olga (2005) *Diccionario de Comunicación Social*. Venezuela: Editorial Panapo.
- Fundación Villa del Cine (2010) *Memoria y cuenta*. Miranda: FVC.
- Golsmith, David (2003) *El documental. Entrevistas en exclusiva a quince maestros del documental*. España: Editorial Océano.
- Cabezón y Gómez (2004) *La producción cinematográfica*
- Castejón Enrique (2009) *Periodismo: Recursos para la Verdad. Teoría y práctica de la entrevista, la reseña y el reportaje interpretativo*. Caracas: Liven Editores.
- Getino, Octavio (1990) *Cine Latinoamericano. Economía y Nuevas Tecnologías Audiovisuales*. México: Editorial Trillas
- Hernández, Tulio (1991). *El cine documental venezolano*. En: Pensar en Cine. Caracas: CONAC, Venezuela.
- Hernández, Tulio (1991). *El cine de cortometraje en Venezuela por Julio*

Miranda... En: Pensar en Cine. Caracas: CONAC, Venezuela.

- Hurtado de Barrera, J. (2002) *Metodología de la investigación holística*. Caracas, Venezuela: Fundación Sypal.
- Jakubowicz, J. y Rondón, G. (2001) *Sitios web de exhibición audiovisual: un nuevo espacio para la difusión de cortometrajes venezolanos* (Tesis de grado). Universidad Central de Venezuela: Caracas Venezuela.
- Marín, Carlos (1986) *Manual de Periodismo*. México: Editorial Grijalbo.
- Miranda, Julio (1989). *El Cine que Nos Ve Para Una Historia del Documental Venezolano*. En: El Cine que nos ve (materiales críticos sobre el cine venezolano). Venezuela: Contraloría de la República.
- Nichols, Bill (1991). *La representación de la realidad Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós Ibérica, S.A.
- Nichols, Bill (2001) *Introduction to documentary* [Introducción al documental]. USA: Indiana University Press.
- Paz A, y Moreno J. (2002) *“El cine informativo, 1895-1945: creando la realidad”*. Barcelona: Ariel.
- Pérez, Antonio (2008) *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Pinto, Iris (1997) *La ley de cinematografía nacional y sus primeros efectos*

en el aspecto económico y cultural-ideológico del sector de la producción cinematográfica venezolana (Tesis de grado). Universidad Central de Venezuela. Caracas Venezuela.

- Rabiger, Michael (1987). *Dirección de Documentales*. Madrid, España: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Rodríguez J, Gil J, García E. (1999) *Metodología de la Investigación Cualitativa* México: Aljibe.
- Romaguera, J y Alsina, R (1998). *Textos y Manifiestos del Cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Santibañez. Abraham (1974). *Periodismo Interpretativo, los secretos de la fórmula Time*. Santiago de Chile, Chile: Andrés Bello.
- Serrano, Ingrid (1999). Cine documental venezolano. Elementos que definen el documental antropológico venezolano (Tesis de grado): Universidad Católica Andrés Bello, Caracas Venezuela.
- Vertov, Dziga (1974) *El cine ojo. Textos y manifiestos*. Madrid: Fundamentos.

Hemerográficas

- Aray, Edmundo (2008). *Cine latinoamericano. De Mérida 1968 al Primer Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos del siglo XXI*. Programación Fundación Cinemateca Nacional Nro. 206. Caracas.

- *Cine del Tercer Mundo*, Revista Cine al Día (1969) Edición Número 8. Caracas.
- *Cineastas frente al tercer cine*, Revista Cine al Día (1971) Edición Número 14. Caracas.
- De Luca, Hilda, *“De la Idea del Film”* (2007). Programa Cultura en Curso Cine en Curso. Caracas: Centro Autónomo de Cinematografía.
- Fundación Cinemateca Nacional (2011). *VI Festival de Cine Documental de Caracas*. Programación Fundación Cinemateca Nacional Nro.242. Caracas.
- *Preservando la memoria audiovisual de Venezuela* (2011). Programación Fundación Cinemateca Nacional Nro. 236. Caracas.
- Sarabia, Xavier (2011) *Editorial*. Programación Fundación Cinemateca Nacional Nro. 236. Caracas.

Electrónicas

- Abreu, Verónica (2011). *Ley de Cine disparó producción Nacional* [En línea] Disponible en: <http://www.ciudadccs.info/?p=141287> (Fecha de consulta: 27 de marzo de 2012).
- Alcaldía de Chacao. *15º Edición del Festival de Cortos Universitarios Viart ofrece programación en el Centro Cultural Chacao* [En línea] Disponible en: http://www.chacao.gov.ve/index.php?option=com_k2&view=item&id=1880:15%C2%BA-edici%C3%B3n-del-festival-de-cortos-universitarios-viart-ofrece-

- [programaci%C3%B3n-en-el-centro-cultural-chacao&Itemid=83](#) (Fecha de consulta: 12 de enero de 2012).
- Amazonia Films. *Quiénes son.* [En línea] Disponible en: <http://www.amazoniafilms.gob.ve/?content=noticias&clf=3> () (Fecha de consulta: 12 de octubre de 2011).
 - Asamblea Nacional (2004). *Aprobada por unanimidad en primera discusión Reforma Parcial de la Ley de Cinematografía Nacional* [En línea] Disponible en: http://www.asambleanacional.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=6325&lang=es (Fecha de consulta: 8 de junio de 2012).
 - Bitar Christian, Machicado Andrés y Rubio Adriana (2011). *Diagnóstico del sector de cine documental colombiano.* [En línea] Disponible en: www.proimagenescolombia.com/bajarDoc.php?tl=1&per=379 (Fecha de consulta: 14 de mayo de 2012).
 - Caballero, Eduardo (2011). *El consumo televisivo en Venezuela.* Diario el Mundo Economía y Negocios [En línea] Disponible en: <http://mediax.com.ve/mediaxtv/articulos/el-consumo-televisivo-en-venezuela/>(Fecha de consulta: 10 de abril de 2012).
 - Centenoweb. *Precios* [En línea] Disponible en: www.centenoweb.com/precios.php?tipo=internet. (Fecha de consulta: 8 de junio de 2012).

- Centro Nacional Autónomo de Cinematografía. *Certificación de obras y salas alternativas independientes* [En línea] Disponible: <http://www.cnac.gob.ve> . (Fecha de consulta: 9 de mayo de 2011).
- Cines Unidos. *¿Quiénes somos?* [En línea] Disponible en: <http://www.cinesunidos.com/Nosotros.asp> (Fecha de consulta: 14 de marzo de 2012).
- Cinex .*Somos Cinex*[En línea] Disponible en: <http://www.cinex.com.ve/Articles/Corporative/28> (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2012).
- Cortés, Hernando (2010) *Para documentalistas y productores de televisión revolucionarios y agresivos* [En línea] Disponible en: <http://www.aporrea.org/medios/a107015.html> (Fecha de consulta: 23 de abril de 2012).
- Diccionario de la Real Academia Española. *Interpretar* (En línea) Disponible en: buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=interpretaci%F3n
(Fecha de consulta: 8 de enero de 2012).
- EFE (2011) *El cine venezolano está enhorabuena pese a sus problemas con el dólar* [En línea] Disponible en: www.noticias24.com/gente/noticia/17157/efe-el-cine-venezolano-esta-de-enhorabuena-pese-a-sus-problemas-con-el-dolar/ (Fecha de consulta: 16

de mayo de 2012).

- Fundación Cinemateca Nacional. *Coordinación de programación Red de Salas Comunitarias* [En línea] Disponible: http://www.cinemateca.gob.ve/fcn/index.php?option=com_content&view=article&id=22&Itemid=3 (Fecha de consulta: 9 de mayo de 2011).
- Fundación Cinemateca Nacional. *Historia* [En línea] Disponible en: www.cinemateca.gob.ve/fcn/index.php?option=com_content&view=article&id=1&Itemid=10 (Fecha de consulta: 18 de noviembre de 2011).
- Fundación Villa del Cine. *Objetivos* [En línea] Disponible: http://www.villadelcine.gob.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=4:objetivos&catid=2:sobre-la-villa&Itemid=9 . (Fecha de consulta: 10 de mayo de 2011).
- Gran Cine *¿Quiénes Somos?* [En línea] Disponible en: http://www.grancine.net/quienes_somos.php (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2012).
- Gran Cine. *Salas* [En línea] Disponible en: <http://www.grancine.net/salas.php> (Fecha de consulta: 12 de marzo de 2012).
- Hernández, Sira (2004) "*Hacia una definición del documental de divulgación histórica*" en *Comunicación Sociedad* Vol. XVII • Núm. 2 Departamento de Proyectos Periodísticos. Universidad de Navarra [Documento en línea]

Disponible en:

www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art:_id=82.

- Instituto de Prensa y sociedad. *IPYS Venezuela* [En línea] Disponible en: www.ipys.org.ve/ipys-venezuela.aspx (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2012).
- *Largometraje Documental* (2008)[En línea] Disponible en: http://www.ministeriolacultura.gob.ve/index.php?option=com_content&task=view&id=6722&Itemid=192# (Fecha de consulta: 10 de marzo de 2012)
- Ley de Cinematografía Nacional (1993) [En línea] Disponible: <http://legal.com.ve/leyes/C130.pdf>. (Fecha de Consulta: 9 de mayo de 2011).
- Ley de Cinematografía Nacional (2005)[En línea] Disponible: http://www.icaucmec.gub.uy/innovaportal/file/3377/1/Ley_Cinematografia_Nacional_Venezuepdf (Fecha de consulta: 10 de mayo de 2011).
- Linares Rodríguez, Virginia *Venezuela: politización de los medios y mediación de la política* [En línea] Disponible en: <http://chasqui.comunica.org/content/view/497/1/>(Fecha de consulta: 6 de marzo de 2012).
- Marcano, Sergio. *Cine documental venezolano contemporáneo... ¿Para qué?* [En línea] Disponible en: <http://encontrarte.aporrea.org/media/91/doccontemp.pdf> (Fecha de

Consulta: 20 de febrero de 2012).

- Martínez, M (2005) *El Método Etnográfico de Investigación* [En línea] Disponible:
<http://investigacionpostgrado.uneq.edu.ve/intranetcgip/documentos/225000/225000archivo00002.pdf> (Fecha de consulta: 24 de mayo de 2011).
- Ministerio del Poder Popular para la Cultura. *Documentales venezolanos en el cine*(2008) [En línea] Disponible en:http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/index.php?option=com_content&task=view&id=5776&Itemid=192 (Fecha de consulta: 10 de marzo de 2012).
- Ministerio del Poder Popular para la Cultura. *Plataforma cine y medios audiovisuales* [En línea] Disponible: <http://www.ministeriodelacultura.gob.ve>. (Fecha de consulta 10 de mayo de 2011).
- Ministerio del Poder Popular para la Cultura. *Villa del cine supera sus expectativas en el 2011* [En línea] Disponible en: www.villadelcine.gob.ve/index.php?option=comcontent&view=article&id=450:villa-del-cine-supera-expectativas-en-el-2011&catid=10:noticias Fecha de consulta: 11 de noviembre de 2011).
- Montero, Carlos (2010) *Día del cine venezolano: las peras del olmo* [En línea] Disponible en:<http://www.blogacine.com/2010/01/28/dia-del-cine-venezolano-las-peras-del-olmo/>(Fecha de consulta: 16 de mayo de 2012).
- Ocanto, Gustavo (2011) *Hollywood vs cine venezolano duelo desigual y*

desbalanceado[En línea] Disponible en:

<http://www.tendencia.com/2011/hollywood-vs-cine-venezolano-duelo-desigual-y-desbalanceado/> (Fecha de consulta: 28 de mayo de 2012).

- Red del documental Latinoamericano y del Caribe. *Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del siglo XXI. Ediciones anteriores* [En línea] Disponible en:
http://www.documentalsxxi.org/index.php?option=com_content&view=article&id=61&Itemid=81 (Fecha de consulta: 4 de enero de 2012).
- Red del documental Latinoamericano y del Caribe. Finalizo II Encuentro de Documentalistas Latinoamericanos y del Caribe del Siglo XXI [En línea] Disponible en: www.documentalsxxi.org/muestras2/39-novedades-del-encuentro/123-finalizo-el-iii-encuentro-de-documentalistas-latinoamericanos-y-del-caribe-siglo-xxi.html (Fecha de consulta: 7 de enero).
- Revista Clímax. *La revista* [En línea] Disponible en:
www.revista-climax.com/index.php/la-revista (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2012).
- Revista Marcapasos. *¿Quiénes somos?* [En línea] Disponible en:
www.revistamarcapasos.com/acerca (Fecha de consulta: 20 de marzo de 2012).
- Sala de espera (2010) *Belimar, la lombricultura y el cine documental en*

Venezuela [En línea] Disponible
en:[http://www.saladeespera.com.ve/web/casos-y-rostros/belimar-la-](http://www.saladeespera.com.ve/web/casos-y-rostros/belimar-la-lombricultura-y-el-cine-documental-en-venezuela.html)

[lombricultura-y-el-cine-documental-en-venezuela.html](http://www.saladeespera.com.ve/web/casos-y-rostros/belimar-la-lombricultura-y-el-cine-documental-en-venezuela.html) (Fecha de consulta:
17 de mayo de 2012.)

- San Juan, Oscar (2011) *La experiencia en Cines Unidos*. Revista
Tendencia [En línea] Disponible
en:<http://www.tendencia.com/perfiles/oscar-san-juan/> (Fecha de Consulta:
12 de abril de 2012).

- Últimas Noticias (2011) *Cnac apoyará 60 proyectos cinematográficos* (En
línea) Disponible en:
[www.ultimasnoticias.com.ve/noticias/chevere/espectaculos/cnac-apoyara-
60-proyectos-cinematograficos.aspx](http://www.ultimasnoticias.com.ve/noticias/chevere/espectaculos/cnac-apoyara-60-proyectos-cinematograficos.aspx) (Fecha de consulta: 2 de enero 2012).

ANEXOS

Centro Nacional Autónomo de Cinematografía
 Periodo Referencial
 2005 al 2011
 Obras Cinematográficas Venezolanas Estrenadas

MODALIDAD	PELICULA	TOTALES DE OBRAS POR AÑO	DIRECTOR	FECHA DE ESTRENO	ESPECTADORES AÑO DE ESTRENO	RECAUDACIÓN AÑO DE ESTRENO	ESPECTADORES DESDE SU ESTRENO	RECAUDACIÓN DESDE SU ESTRENO
Ficción	1888 EL EXTRAORDINARIO VIAJE DE SANTA ISABEL (ORINOCO)	1	Alfredo Anzola	15/04/2005	5.797	35.824,50	5.967	35.941,00
	MI MUJER ES LA QUE MANDA	1	Freddy Fadel	24/06/2005	74.905	410.912,14	74.926	411.008,14
Ficción	SECUESTRO EXPRESS	1	Eduardo Jakubowics	12/08/2005	932.438	5.362.231,30	932.530	5.362.591,00
Ficción	EL CARACAZO	1	Roman Chalbaud	02/12/2005	127.405	801.379,37	149.222	923.622,52
	TOTAL AÑO 2005	4			1.140.545	6.610.347,31	1.162.645	6.733.162,66
Ficción	EL DON	1	José Ramón Novoa	10/02/2006	162.488	1.083.599,05	162.511	1.083.640,49
Ficción	BORRADOR	1	Jacobo Penzo	10/03/2006	5.919	36.518,30	6.020	36.889,10
Documental	TOCAR Y LUCHAR	1	Alberto Arvelo	28/04/2006	50.072	350.915,60	50.105	351.022,50
Ficción	MAROA, UNA NIÑA DE LA CALLE	1	Solveig Hoogesteijn	14/07/2006	45.080	311.552,67	45.154	311.740,87
Ficción	HABANA -HAVANA	1	Alberto Arvelo	28/07/2006	19.477	139.048,50	19.509	139.099,53
Ficción	FRANCISCO DE MIRANDA	1	Diego Risquez	18/08/2006	201.825	1.415.494,33	202.776	1.421.367,45
Ficción	ELIPSIS	1	Eduardo Arias Nath	29/09/2006	145.372	1.077.775,68	145.424	1.077.938,38
Ficción	LA CIUDAD DE LOS ESCRIBANOS	1	Jose Velazco	20/10/2006	4.774	31.782,45	5.955	40.027,75
Ficción	AMOR EN CONCRETO	1	Franco De Peña	27/10/2006	9.690	68.785,20	9.775	69.182,70
Ficción	PLAN B	1	Alejandro Garcia Wiederman	03/11/2006	71.606	514.631,30	81.140	579.715,95
Ficción	MI VIDA POR SHARON	1	Carlos Azpurua	10/11/2006	48.602	349.094,74	70.630	500.116,74
	TOTAL AÑO 2006	11			764.905	5.379.197,81	798.999	5.610.741,45
Ficción	AL BORDE DE LA LINEA	1	Carlos Villegas	19/01/2007	76.187	566.666,76	76.199	566.924,76
Ficción	UNA ABUELA VIRGEN	1	Olegario Barrera	03/03/2007	344.400	2.674.722,01	344.404	2.674.746,01
Ficción	JAPON A LOS LEJOS	1	Freddy Siso	23/03/2007	275	848,90	275	848,90
Ficción	13 SEGUNDOS	1	Freddy Fadel	20/04/2007	377.023	2.967.094,65	377.023	2.967.094,65
Documental	EL ULTIMO BANDONEON	1	Alejandro Saderman	15/06/2007	1.282	8.204,00	1.351	9.140,00
Ficción	POSTALES DE LENINGRADO	1	Mariana Rondon	07/09/2007	41.988	353.596,50	42.023	353.838,50
Ciencia Ficción	LA EDAD DE LA PESETA	1	Pavel Giroud	21/09/2007	7.707	65.603,80	7.759	65.998,80
Ficción	MIRANDA REGRESA	1	Luis Alberto Lamata	12/10/2007	149.199	1.347.192,24	149.747	1.347.241,24
Ficción	NI TAN LARGOS NI TAN CORTOS	1	Hector Palma	09/11/2007	96.330	860.931,21	99.795	892.212,71
Ficción	SEÑOR PRESIDENTE	1	Romulo Guardia	16/11/2007	35.660	351.713,90	36.258	355.013,90
Ficción	LA CLASE	1	Jose Antonio Varela	20/11/2007	18.439	158.062,90	18.541	159.194,90
Ficción	PURAS JOYITAS	1	Henry Rivero, Cesar Oropeza	14/12/2007	122.081	1.059.834,40	358.548	3.335.123,80
Ficción	EL REY DE LOS HUEVONES	1	Boris Quercia	14/12/2007	6.385	58.282,20	13.272	121.065,20
	TOTAL AÑO 2007	13			1.276.956	10.472.753,47	1.525.195	12.281.518,61
Documental	MAS ALLÁ DE LA CUMBRE	1	Juan Carlos López	18/01/2008	44.489	448.200,20	44.504	448.300,20
Ficción	EL TINTE DE LA FAMA	1	Alejandro Bellame	01/02/2008	41.219	394.615,05	41.402	394.883,05
Ficción	POR UN POLVO	1	Carlos Daniel Malave	22/02/2008	178.640	1.747.206,30	178.640	1.747.206,30
Documental	MARÍA LIONZA, ALIENTO DE ORQUÍDEAS	1	John Petrizzelli	22/02/2008	14.385	117.351,90	14.395	117.390,90
Ficción	CYRANO FERNÁNDEZ	1	Alberto Arvelo	29/02/2008	243.610	2.430.400,45	243.782	2.430.512,45
Ficción	TRAMPA PARA UN GATO	1	Manuel De Pedro	28/03/2008	342	3.112,50	342	3.112,50
Ficción	EL ENEMIGO	1	Luis Alberto Lamata	04/04/2008	28.942	302.155,75	28.947	302.201,75
Ficción	1, 2 Y 3 MUJERES	1	Andrea Herrera, Anabel Rodríguez Y Andrea Ríos	01/08/2008	26.846	250.448,00	26.861	250.574,00
Ficción	COMANDO X	1	Jose Antonio Varela	22/08/2008	25.896	259.660,10	25.896	259.660,10
Ficción	EL INFIERNO PERFECTO	1	Leonardo Henríquez	01/09/2008	377	4.335,00	377	4.335,00
Ficción	DESPEDIDA DE SOLTERA	1	Antonio Llerandi	05/09/2008	19.088	216.069,00	19.155	216.397,00
Ficción	LA PUNTA DEL DIABLO	1	Marcelo Paván	06/09/2008	2.135	23.045,50	2.162	23.270,50
Ficción	PERROS CORAZONES (EL CÍRCULO)	1	Carmen La Roche	10/10/2008	11.313	140.197,50	11.313	140.197,50
Ficción	LA VIRGEN NEGRA	1	Ignacio Castillo	24/10/2008	47.043	560.441,00	49.368	585.351,75
Ficción	BLOQUES	1	Alfredo Hueck; Carlos Caridad	31/10/2008	6.085	64.725,75	6.085	64.725,75
Ficción	MACURO	1	Hernán Jabes	14/11/2008	12.935	135.427,50	17.110	177.380,00
Documental	¡EPA TÚ!	1	Jean Charles L'Ami	28/11/2008	291	3.842,00	291	3.842,00
Documental	DEFENSOS, CRÓNICA DEL JUEGO DE PALOS	1	Aldrina Valenzuela	28/11/2008	218	2.393,25	218	2.393,25
Documental	EL TERMINAL DE PASAJEROS DE MARACAIBO	1	Yanilú Ojeda	28/11/2008	385	4.322,00	815	4.514,00
Documental	HACEDORES DE NOSTALGIA	1	Ernesto Perez Mauri	28/11/2008	514	5.639,50	1.573	25.759,50

Centro Nacional Autónomo de Cinematografía
Periodo Referencial
2005 al 2011
Obras Cinematográficas Venezolanas Estrenadas

MODALIDAD	PELICULA	TOTALES DE OBRAS POR AÑO	DIRECTOR	FECHA DE ESTRENO	ESPECTADORES AÑO DE ESTRENO	RECAUDACIÓN AÑO DE ESTRENO	ESPECTADORES DESDE SU ESTRENO	RECAUDACIÓN DESDE SU ESTRENO
Documental	INAL-MAMA	1	Eduardo López	28/11/2008	110	1.350,00	120	1.390,00
Documental	LA PORFIA DE SANTA INÉS	1	Andrés Agustí	28/11/2008	142	1.248,00	161	1.393,00
Documental	LA PROPIEDAD DEL CONOCIMIENTO	1	Hugo Gerdel	28/11/2008	384	4.843,75	395	4.923,75
Documental	MACHERA, EL ROBIN JU DE MÉRIDA	1	Charles Gerdel	28/11/2008	1.496	16.348,00	1.496	16.348,00
Documental	METRALLETA	1	Belén Orsini	28/11/2008	246	2.955,00	324	3.279,00
Documental	NUUESTRA HISTORIA ESTÁ EN LA TIERRA	1	Eliezer Arias	28/11/2008	465	5.242,00	465	5.242,00
Documental	ORINOCO	1	Michael New	28/11/2008	501	5.653,75	511	5.703,75
Documental	PALABRA DE MUJER	1	César Cortéz	28/11/2008	122	1.104,50	122	1.104,50
Documental	YO SOY EL OTRO	1	Marc Villá	28/11/2008	485	5.483,75	485	5.483,75
Documental	EL DIARIO DE AGUSTIN	1	Ignacio Agüero; Fernando Villagrán	05/12/2008	133	1.455,00	153	1.590,00
Documental	ALFARO VIVE, CARAJO	1	Isabel Dávalos	07/12/2008	5	40,00	5	40,00
Ficción	A MÍ ME GUSTA	1	Ralph Kinnard	12/12/2008	40.839	513.209,75	102.947	1.271.319,25
	TOTAL AÑO 2008	32			749.681	7.672.521,75	820.420	8.519.824,50
Documental	CUANDO ME TOQUE A MÍ	1	Víctor Arregui	01/01/2009	732	6.188,25	740	6.212,25
Ficción	SWING CON SON	1	Rafael Marziano	24/04/2009	14.054	173.236,75	14.054	173.236,75
Ficción	LIBERTADOR MORALES, EL JUSTICIERO	1	Efterpi Charalambidis	31/07/2009	39.506	548.480,00	39.538	548.480,00
Documental	VINOTINTO, LA PELÍCULA	1	Miguel New	28/08/2009	24.917	344.659,00	24.924	344.711,00
Ficción	VENEZZIA	1	Haik Gazarian	25/09/2009	181.428	2.697.378,10	184.510	2.745.816,10
Ficción	ZAMORA, TIERRA Y HOMBRES LIBRES	1	Román Chalbaud	02/10/2009	7.500	109.673,50	7.547	109.363,50
Ficción	DÍA NARANJA	1	Alejandra Szeplaki	09/10/2009	25.124	364.399,25	25.135	364.464,25
Ficción	UN LUGAR LEJANO	1	José Ramón Novoa	25/10/2009	55.765	890.202,00	60.274	959.219,00
Ficción	SON DE LA CALLE	1	Julio Cesar Bolívar	18/12/2009	43.152	682.428,50	118.521	1.854.734,76
	TOTAL AÑO 2009	9			392.178	5.816.645,35	475.243	7.106.237,61
Ficción	AMORCITO CORAZÓN	1	Carmen Roa	12/02/2010	17.097	279.324,50	17.097	279.324,50
Ficción	DES-AUTORIZADOS	1	Elia Schneider	26/03/2010	15.035	250.481,00	15.035	250.481,00
Ficción	SUBHYSTERIA	1	Leonard Zelig	14/05/2010	53.363	922.746,75	53.363	922.746,75
Ficción	TARATA	1	Fabrizio Aguilar	14/05/2010	1.885	26.941,50	1.909	27.131,50
Ficción	HERMANO	1	Marcel Rasquin	02/07/2010	379.612	6.706.101,91	380.681	6.717.986,16
Ficción	CHEILA, UNA CASA PA' MAITA	1	Eduardo Barberena	16/07/2010	63.905	1.072.066,50	64.590	1.074.921,50
Ficción	HABANA EVA	1	Fina Torres	30/07/2010	176.946	3.068.812,75	176.975	3.068.812,75
Ficción	TAITA BOVES	1	Luis Alberto Lamata	27/08/2010	38.504	643.692,00	38.981	648.812,00
Ficción	LAS CARAS DEL DIABLO	1	Carlos Malavé	17/09/2010	80.026	1.378.457,00	81.389	1.401.632,50
Ficción	LA HORA CERRO	1	Diego Velasco	08/10/2010	727.739	13.161.077,07	930.632	17.057.512,58
Documental	EXTREMOS	1	Juan Carlos López-Durán	29/10/2010	12.224	237.060,50	12.224	237.060,50
Ficción	9 MESES	1	Miguel Parelló	12/11/2010	145.491	2.972.769,75	187.964	3.832.213,25
Ficción	MUERTE EN ALTO CONTRASTE	1	César Bolívar	26/11/2010	53.127	1.026.502,65	65.814	1.257.535,63
	TOTAL AÑO 2010	13			1.764.954	31.746.033,88	2.026.654	36.776.170,62
Ficción	EL CHICO QUE MIENTE	1	Marité Ugás	28/01/2011	150.695	3.177.108,41	150.695	3.177.108,41
Ficción	SAMUEL	1	Cesar Lucena	06/05/2011	15.280	314.803,47	15.280	314.803,47
Ficción	ÚLTIMO CUERPO	1	Carlos Daniel Malavé	13/05/2011	33.110	601.855,00	33.110	601.855,00
Ficción	CORTOS INTERRUPTUS	1	Ivan Massa, Albi De Abreu, Miguel Ferrari, Ale	20/05/2011	29.005	657.012,25	29.005	657.012,25
Documental	REVERÓN	1	Diego Rísquez	27/05/2011	72.691	1.786.262,65	72.691	1.786.262,65
Ficción	DÍAS DE PODER	1	Roman Chalbaud	03/06/2011	25.178	501.163,42	25.178	501.163,42
Documental	DUDAMEL: EL SONIDO DE LOS NIÑOS	1	Alberto Arvelo	10/06/2011	59.077	1.303.456,02	59.077	1.303.456,02
Ficción	UNA MIRADA AL MAR	1	Andréa Ríos	08/07/2011	85.681	1.678.447,54	85.681	1.678.447,54
Ficción	ER CONDE JONES	1	Benjamin Rausseo	26/08/2011	696.311	15.390.995,47	696.311	15.390.995,47
Ficción	EL RUMOR DE LAS PIEDRAS	1	Alejandro Bellame Palacios	30/09/2011	78.376	1.849.631,18	78.376	1.849.631,18
Documental	ERASE UNA VEZ... UN BARCO	1	Alfredo J. Anzola	14/10/2011	2.225	48.208,00	2.225	48.208,00
Ficción	TRAVESÍA DEL DESIERTO	1	Mauricio Walerstein	21/10/2011	11.307	235.170,51	11.307	235.170,51
	TOTAL AÑO 2011	12			1.258.936	27.544.113,92	1.258.936	27.544.113,92

Nota: Las cifras reflejadas en el archivo están sujetas a variación.