

CINE VENEZOLANO

27

comunicación

ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION

COMUNICACION

ESTUDIOS VENEZOLANOS DE COMUNICACION
PERSPECTIVA CRITICA Y ALTERNATIVA

EQUIPO "COMUNICACION":

Jesús M. Aguirre
Marcelino Bisbal
José Ignacio Rey
Francisco Tremonti
César M. Rondón
Sebastián de la Nuez
Ronald Tomás Romero

SUBSCRIPCIONES (6 números — 1 año):

Venezuela Bs. 77,00 (aéreo)
América Latina \$ 20.25 (aéreo)
Europa, Canadá \$ 22.50 (aéreo)
Estados Unidos \$ 20.50 (aéreo)

Número Suelto: Bs. 12,00

Número Extraordinario: Bs. 15,00

Los pedidos de ejemplares, suscripciones, etc. al igual que cheques de Gerencia o giros postales deben enviarse a:

Boletín "Comunicación"
Apartado 20133 — Telf.: 42.40.01
CARACAS (1020) — VENEZUELA

SUMARIO

PRESENTACION

CINE VENEZOLANO

- Tendencias actuales en el Cine Venezolano
(Aspectos sociológicos del Cine Venezolano) 5
- Política y Financiamiento
(Aspectos Económicos del Cine Venezolano) 15
- Infraestructura Técnica del Cine Venezolano 22
- La Lucha por la Ley de Cine
(Aspectos Jurídicos del Cine Venezolano) 27
- Publicidad sobre Cine en Venezuela 37
- Un modo de Producción Cinematográfica 42

DOCUMENTOS

- Cine Venezolano: Logros y Propuestas 45
- El Cortometraje: Un Género necesario 50
- ULA: Once Años de actividad cinematográfica 52
- La actividad del Super 8 no vive sólo de los Festivales 54
- Reseña de Revistas Venezolanas especializadas en Cine 56
- El Mundo Obrero y el Cine como espectáculo 60
- Desarrollo de la Cinematografía Nacional y el Acuerdo de Cartagena 63

GUIA BIBLIOGRAFICA

- Guía Filmográfica Venezolana (1975-1979) 66

INFORMACIONES 72

CINE

VENEZOLAND



PRESENTACIÓN

Nos complace presentar un nuevo número monográfico del Boletín COMUNICACION dedicado al cine venezolano. En realidad, el anterior (Nº 6, Febrero 1976) llevaba por título "Cine Nacional", con la intención expresa de subrayar la necesidad de que el cine comercial venezolano, por entonces recién nacido, llegara a ser expresión y aporte a la afirmación de nuestra identidad nacional. Esa necesidad es todavía vigente, hoy tanto o más que ayer. El título del presente número —"Cine Venezolano"— responde sin embargo a la intención de subrayar la necesidad —más grave aún, en cuanto condición primera de cualquier otra posibilidad— de que al recién nacido de entonces no se le nieguen ahora las garantías mínimas para poder seguir subsistiendo con dignidad. Los problemas del cine venezolano están planteados todavía en términos de "ser o no ser". Increíble pero cierto.

La primera parte del presente número se inicia con un trabajo sobre las tendencias temáticas del cine venezolano producido en estos últimos años. A continuación se estudian los aspectos económicos y de financiamiento que afectan decisivamente a la producción fílmica nacional. También se investiga la infraestructura técnica de nuestro cine. No podía faltar un estudio sobre los aspectos legales del cine venezolano, más concretamente sobre la falta de una Ley de Cine y el impacto negativo de esa falta para el desarrollo del mismo. Cierra esta primera parte un interesante ensayo sobre la publicidad del cine en Venezuela.

La parte documental está integrada en esta ocasión por siete trabajos que enriquecen, desde otras tantas perspectivas, el análisis del cine venezolano. Se abre con el aporte de varios críticos venezolanos sobre la calidad de nuestro cine. Se estudia la producción de cortometrajes y el cine en Super-8. Se ponderan los méritos de la actividad cinematográfica de la Universidad de Los Andes. Se recesonan las principales revistas venezolanas especializadas en cine. Se da cuenta de un estudio sobre la actitud del mundo obrero en general frente al cine como espectáculo. Finalmente, se llama la atención sobre la importancia que el "Acuerdo de Cartagena" puede llegar a tener para el desarrollo del cine venezolano.

Nuestra "Guía Bibliográfica" ha quedado convertida en el presente número en una "Guía Filmográfica Venezolana" que incluye la ficha técnica y la cita de recensiones críticas calificadas sobre todos y cada uno de los largometrajes producidos en Venezuela a partir de 1975.

Se cierra este número del Boletín con una amplia gama de informaciones comentadas, muchas de las cuales hacen referencia también al cine venezolano.



MAYO 1980

TENDENCIAS ACTUALES EN EL CINE VENEZOLANO

Jesús María Aguirre

Para el crítico cinematográfico sería un error de perspectiva el interpretar las relaciones de un filme con el artista, con una tendencia, con un grupo, una época, clase social, región, nación, inconsciente colectivo, ideología, desde un punto de vista situado fuera de un análisis de la obra en sí.

Sin embargo para el sociólogo y el comunicador social la ubicación y funcionamiento de la obra en el marco de la producción-consumo de signos de una sociedad y cultura determinadas resultan las indagaciones más apremiantes.

Nos situamos desde este segundo punto de vista y nuestra intención en este artículo no es el de desarrollar una crítica estética, aunque toda apreciación también debe ser subsumida como gusto de época, sino elaborar una tipología de los filmes venezolanos de la industria cinematográfica en este último lustro (1974-1979).

A través de los géneros y temáticas seleccionados por los autores y preferidos por los espectadores trataremos de averiguar las manifestaciones de un determinado gusto en una época dentro de la institución cinematográfica que congrega productores, autores, espectadores y críticos (1).

No puede negarse que el autor asume en mayor o menor grado, aun dentro de una actitud crítico-creativa, las expectativas de los públicos y sus gustos, pues el cineasta que comunica a través de un medio industrializado, es probablemente el creador menos solipsista del mundo artístico. Y si bien el cortometraje, sea en 35 mm., en 16 mm., o en superchohan han abierto inmensas posibilidades a la libre inspiración del artista, no es ahora nuestra intención describir las potencialidades de un cine experimental o paralelo que no ha penetrado el mercado cinematográfico.

Pero en todo caso la preferencia del público por determinados géneros, sin obviar otras variables como la inducción publicitaria, las redes oligopólicas de distribución, la accesibilidad económica de las salas, etc., nos permite ahondar en el problema de la penetración cinematográfica en los públicos venezolanos.

En este esfuerzo exploratorio describiremos las tendencias dominantes, situándonos a horcajadas de un doble análisis: el de la caracterización de los géneros y el de la reactividad de público y críticos.

A) Los Géneros cinematográficos

El problema de los géneros se plantea actualmente en el ámbito de la tipología estructural de los discursos, de la cual el discurso fílmico no es sino un discurso particular. Como esta tipología está relativamente poco elaborada los críticos se ven compelidos a usar las clasificaciones y categorías desarrolladas en el ámbito literario (2).

Esta utilización, de la que también partiremos nosotros, no es, sin embargo, arbitraria, pues, si bien en un principio el cine se dedicó a los registros puros y simples de movimientos, antepa-

sados prehistóricos del "documental", la necesidad de un elemento narrativo sólo pudo satisfacerse por préstamos tomados de otras artes más antiguas, y particularmente del teatro.

Lógicamente la obra teatral, no en cuanto espacio cerrado, sino en cuanto historia interpretada por personas que se mueven, resultaba ser el género más próximo, si bien más tarde se reconocieron sus limitaciones (3).

Sin despreciar, pues, las categorías literarias, trataremos de ubicar las obras a partir de características estructurales, utilizando con libertad dichas categorías, ya que históricamente se han confundido bajo un nombre tipos literarios con propiedades distintas.

Particularmente tendremos en cuenta tanto las propiedades temáticas como expresivas de los filmes, definiendo también sus relaciones con los demás géneros existentes, pues los géneros forman en el interior de cada período un sistema y se redefinen en cada momento de la historia cinematográfica.

Uno de los primeros intentos de categorización de géneros cinematográficos en el cine venezolano de este último lustro ha sido elaborado por un equipo de la Universidad Católica Andrés Bello (Vilma Pedrique, Amarilis Rufz, Ana Cecilia Rojas). Sus clasificaciones, basadas preferentemente en criterios literarios, constituyen una primera aproximación iluminadora sobre los géneros empleados en el cine venezolano (4).

En estos cuadros se recogen las películas producidas desde 1975 a primeros de 1979, sea con financiamiento estatal o crédito privado. Acumulando los datos de ambos cuadros tenemos los siguientes resultados

GENEROS	FIN. ESTATAL	FIN. PRIVADO	TOTAL
Socio-marginal	8	4	12
Polític.-guerrilla	2	2	4
Dr. pasional	1	4	5
Dr. infantil	1	1	2
Dr. histórico	3	-	3
Documental	-	-	1
Humor-crítico	2	-	2
Cómico	-	2	2
Folklórico	3	1	4
Policial	-	1	1
Otros	1	1	2
Total de películas:	21 (54%)	18 (46%)	39 (100%)

Son particularmente significativas las frecuencias de la temática socio-marginal, político-guerrillera e histórica (12, 4 y 3) de las cuales 13 recibieron créditos estatales.

El sector privado, en cambio, si bien financió un lote de filmes de características semejantes (6), sin embargo diversificó más su producción a otras vetas como la del drama pasional (4) y el género cómico (2). Respecto a la distribución de las modalidades de humor es importante destacar que las dos películas de humor-crítico fueron amparadas por el Estado, mientras que las otras dos de comedia gruesa recibieron el apoyo privado.

A partir de estas primeras aproximaciones y teniendo también en cuenta otros filmes producidos a lo largo del año 1979, consideramos importante puntualizar algunos aspectos sea para profundizar, sea para complementar.

Los límites de esta categorización provienen de la falta de una criteriología unificada en base a rasgos semiológicos. Pero a pesar de cierta confusión entre propiedades temáticas y expresivas permite descubrir las posibles correspondencias entre los géneros cinematográficos y literarios.

Como gran parte de las realizaciones cinematográficas se han basado en obras literarias con una traslación que ha respetado el género, las correlaciones temáticas y expresivas, aun con las variaciones del código, son altamente significativas. Así de la narrativa literaria (novela, cuento, crónica) han provenido "Cuando quiero llorar no lloro", "Fiebre", "Compañero Augusto", "Soy un delincuente", "Se llamaba SN", "País Portátil", "El enterrador de cuentos". También "El Cabito", inspirado en el panfleto de Pfo Gil, se ubica en este mismo universo.

Del teatro se han transpuesto al cine "La quema de Judas", "Sagrado y Obsceno", "El pez que fuma", y "La empresa perdona un momento de locura", aunque ninguna de ellas respeta el mero registro escénico. "Carmen, la que contaba 16 años" se basa también en un subgénero teatral, el de la ópera, si bien el film no se codifica musicalmente.

Estos doce filmes adaptados de obras literarias venezolanas suponen el 30 por ciento de la producción venezolana de este último lustro, lo cual manifiesta un notable influjo de la literatura en nuestro cine como fuente temática. (No incluimos "El Vividor" inspirado en Maupassant).

Por otra parte estos y otros filmes pueden ser clasificados, siguiendo la nomenclatura de la gramática cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, dentro de la categoría más global de cine-prosa por su cualificación profilmica activa con una confianza en la objetividad de lo real (5).

Como rasgo semiológico común a todos ellos podemos señalar el que en la reproducción cinematográfica la cámara persigue a los actores como si la realidad actuara en ella. Solamente "Simplicio" y "País Portátil", aun siendo melodrama y una saga respectivamente, ofrecen rasgos de un cine-poesía en el que hallamos cualificaciones profilmicas pasivas con una marcada subjetización de lo real por la incidencia notable de la visión del autor en la elección y movimiento de las tomas.

La forma surrealista de "Los muertos sí salen" no puede ser conceptuada como cine-poesía, en cuanto que el registro es también de tipo realista, y la referencia dominante no es la de la subjetividad del autor sino la de los actores con sus fantasmas y sueños. A su vez "El Rey del Joropo" adopta una forma testimonial.

El documento histórico, modalidad de cine-prosa ha tenido un exponente valioso en la obra de Manuel de Pedro "Juan Vicente Gómez y su época", aunque su construcción en base a materiales de archivo respeta excesivamente la visión de simple registro de los materiales originales.

Otros documentales como "En Venezuela es la cosa", "Esta loca, loca, cámara", y en menor grado "Electrofrenia" degradan el género por su seudorealismo en el que se combinan la pretensión objetivista y las construcciones amañadas.

El cine documental de temática indigenista, a pesar del éxito coyuntural de "Yo hablo a Caracas" con su denuncia del etnocidio, aún no ha producido un largometraje. Otro tanto cabe decir del rescate documental de la cultura popular, intentado en "María Lionza un culto de Venezuela", "Descarga", "El domador" y varios cortos de la ULA.

Otras producciones, particularmente las financiadas exclusivamente por el sector privado, han tratado de asegurar la recuperación económica explotando el binomio de un género humorístico o dramático-pasional y las figuras del estrellato, pero abandonando toda pretensión ideo-

lógica o estética. "Pa mí tú estás loco" con Joselo, "Hombres de mar" con Bardina, o "Esa playa llamada deseo" con la intérprete de Emmanuelle negra, no hacen sino recoger los restos económicos de algunos éxitos de la televisión y el cine.

Ahora bien si analizamos todo el universo fílmico del lustro en forma comparativa nos encontramos con que la serie de películas de M. Walerstein (Cuando quiero no llorar no lloro, Crónica de un subversivo latinoamericano, La empresa perdona un momento de locura), de Román Chalbaud (La quema de Judas, Sagrado y Obsceno, El pez que fuma, Carmen la que contaba 16 años, El rebaño de los ángeles) y Clemente de la Cerda (Soy un delincuente, El reincidente, El crimen del penalista), quienes han sido los autores más prolíficos con mayores éxitos comerciales y premios, se sitúa dentro de las coordenadas del cine-prosa con una tópica social y política que merece nuestra atención.

B. El Género socio-político como fórmula dominante

Sin tener en consideración los cortometrajes producidos entre 1974 y 1979 hallamos 15 películas (37,5%) cuyo asunto narrativo gira básicamente sobre la situación social de grupos y clases sociales o sobre el proceso político del país (6). No es un arte por el arte.

Todo el ciclo sobre la marginalidad social, la delincuencia y la prostitución se plantea la averiguación cinematográfica de estas disfunciones sociales. En forma semejante el ciclo sobre la guerrilla puede ser conceptualizado como un cine político de indagación sobre los intentos fallidos de la toma del poder en la década pasada (1960-1970). Mas aún todo el cine de recuperación histórica desde "Juan Vicente Gómez y su época" hasta "Electrofrenia", pasando por "Se llamaba SN" y "El Cabito", ha sido plasmado en clave socio-política.

Desde esta perspectiva, aunque es posible diferenciar actitudes semánticas e ideológicas diversas, en todos esos filmes podemos percibir una posición de crítica social, denuncia tácita o abierta, revisión política o búsqueda histórica de la identidad.

Asimismo, a pesar del tratamiento estilístico desigual, coinciden en recurrir prevalentemente a un código narrativo y dramático, propio de la prosa cinematográfica, en la que predominan las cualificaciones activas. El código lingüístico refuerza esta operación.

El cometido fundamental de la cámara es hurgar aquellos ambientes sociales o políticos, aún vírgenes para el cine venezolano, y a la vez plantear algunas visiones que los aparatos ideológicos han silenciado. Por eso las funciones referenciales y conativas prevalecen sobre la función estética o poética (7).

Además de estas características estructurales comunes encontramos otros rasgos relevantes, que han sido señalados por varios críticos y que constituyen verdaderos tópicos de nuestro cine actual: la presentación de protagonistas rebeldes y la preferencia por contextos marginales.

1.- El rebelde como protagonista

Diversas investigaciones semióticas sobre los medios masivos y particularmente la televisión han detectado que el rol arquetípico más frecuente es el del conformista social.

Manuel Martín Serrano en un análisis reticular de los roles dominantes en la televisión americana, francesa y española describe tal arquetipo como el de un integrado, convencional, competitivo apasionado, reprimido e impulsivo, socialmente estimado. Estimamos que en el cine industrial norteamericano que invade nuestras salas se verificaría la presencia dominante del mismo rol (8).

Sin embargo en el cine industrial venezolano, especialmente dentro del género socio-político, los personajes protagónicos, hombres y mujeres, se caracterizan por su inconformismo social, en una palabra por su rebeldía. Vitorinos (Cuando quiero llorar no lloro), Augusto, Zamora (Compañero Augusto; Sagrado y Obsceno), Brizuelas (Soy un delincuente; El reincidente), La Garza, Carmen (El pez que fuma, Carmen la que . . .), Andrés (País Portátil), Alfredo Alvarado (Alias el rey del joropo), Alexander (Se solicita muchacha . . .), el Padre Manuel (Manuel), por no citar más que algunos tipos representativos de diversa extracción social, despliegan casi todo el espectro imaginable de personajes inconformistas y antisociales.

A través de ellos se hacen presentes los delincuentes marginales, los malandros, los chulos y prostitutas, los guerrilleros trabajadores irreductibles, estudiantes contestatarios y hasta sacerdotes progresistas. En expresión de Pablo Antillano se trata de "personajes-respuestas" de un medio ambiente que luce enfermo y de tipos cuyo denominador común es la rebeldía (9).

A primera vista es posible distinguir en ellos tantas variantes de inconformismo como roles socio-sociales representan de acuerdo a códigos antropológicos. Pero las variaciones provenientes de la actitud semántica de los creadores exigen superar el nivel sicosocial para determinar la perspectiva crítica del cineasta y el valor concientizador de los personajes. Esta superación supone otro lectura más bien política, capaz de descifrar los sub-códigos ideológicos (10).

En este sentido son excepcionales las películas venezolanas que hayan superado la presentación de la rebeldía como mera respuesta contracultural.

Aun en el caso de los filmes estrictamente políticos los protagonistas Augusto, Zamora, Andrés etc., muestran más bien una rebeldía instintiva, la necesidad de venganza, el purismo del activismo heroico o una pasión por la violencia brotando del ancestro familiar, más que una racionalidad revolucionaria puesta al servicio de una estrategia.

Así al inconsistente ex-guerrillero Augusto lo engullen los espejismos de la Caracas pétroleira; a Zamora no le importa que la guerra haya terminado porque su guerra no concluye hasta vengar la muerte de sus cuatro compañeros; y a Andrés parece devorarlo sobre todo el ardor por un gesto heroico capaz de permitirle el ingreso al panteón de sus gloriosos antepasados.

Ahora bien, esta ausencia de comprensión estructural e histórica en el relato filmico es mucho más notoria en la serie de filmes, basados en protagonistas antisociales. Los Vitorino, Brizuela, la Garza, Alexander etc., aparecen inmersos en una conciencia ingenua sin que el autor abra otras referencias críticas al espectador. (Y para esto, como ha demostrado últimamente Bertolucci con su "Novecento", no es menester caer en la propaganda o el panfleto).

Agudamente, Pablo Antillano, aludiendo a este tipo de expresiones contra-culturales de rebeldía que cruzan indistintamente nuestro cine y literatura, explica que no llegan a mostrar un estado diferente de la conciencia en la medida que nacen de una suerte de intuición y en todo caso de una explicación más individual que colectiva (11).

Sea por la proximidad de unos hechos cuya evaluación política apenas está sobrepasando los niveles testimoniales, sea por la debilidad constructiva de los guiones que destacan las acciones aisladas sin una contextualización socio-política o simplemente por la mera ausencia de proposiciones, la mayor parte de nuestros filmes con protagonistas rebeldes no ofrecen una comprensión social y política de los mismos personajes y menos aún de la realidad nacional.

Sociológicamente puede explicarse este "boom" de la rebeldía contracultural en el cine y su receptividad por parte del público, pues en Venezuela predominan los espectadores juveniles y jóvenes adultos comprendidos entre los 18 y 35 años.

En Caracas, por ejemplo, donde se concentra el 60 por ciento del mercado nacional, casi el 90 por ciento de las salas están ubicadas en la zona Este, y a ellas asisten mayoritariamente jóve-

nes de la clase media alta.

Esta juventud es la que ha participado real o empáticamente de las convulsiones juveniles de esta última década: revueltas estudiantiles, aventura guerrillera declinante, hippismo, poder joven, etc., y es el público que se ha identificado con las expresiones de rebeldía, tomando como bandera de su afirmación personal o generacional cualquier proposición de la contra-cultura.

Un estudio reciente de Ana María Reyes "La Rebelión del Poder Joven" señala entre las películas mundiales de comienzos de la década que más han gustado a esa juventud: El submarino amarillo, La Vía Láctea, El pagador de promesas, Zabriskie Point, Woodstock, Lucía y La batalla de Argel, películas todas ellas que, aun con diversa óptica política, reflejan una rebeldía contracultural unas veces ingenua o escéptica y otras veces revolucionaria. (12).

Tales preferencias pueden responder a motivaciones de reforzamiento de la personalidad en una etapa inestable, rebeldía generacional ampliada por el mimetismo, protesta contra las convenciones sociales del status, curiosidad por nuevas experiencias y submundos urbanos, afirmación de los valores nacionales frente al imperialismo etc.

No es casual el que cada una de esas películas extranjeras tenga su correspondiente en cuanto a género y tratamiento ideológico se refiere.

Los filmes "Santana", "Los muertos sí salen", "La Imagen", "País Portátil", "El rebaño de los ángeles", ofrecen numerosas reminiscencias de esos filmes, aunque en versión criolla.

En conjunto ha habido una tendencia permanente a recluirse en los códigos del cine comercial, que reproduce un repertorio de clichés, aun contraculturales, perfectamente asimilables por una sociedad que se resiste al cambio.

No se puede negar que desde "Crónica de un subversivo latinoamericano" hasta "País Portátil", pasando por "Los muertos sí salen" y "La empresa perdona un momento de locura", se han cosechado aciertos puntuales en el tratamiento de la dimensión socio-política de un rebelde con causa, pero al menos no ha sido ése el denominador común de la mayor parte de las producciones.

2.- La marginalidad como contexto de la acción

Si en la época romántica europea hubo un descubrimiento literario de los personajes antisociales (piratas, bucaneros, amantes místicos . . .) y de los submundos (barrios miserables, prostíbulos, cárceles . . .), podemos decir que actualmente en Latinoamérica ha habido una explosión cultural de la temática sobre la marginalidad.

Científicos sociales, antropólogos, economistas, políticos, novelistas, dramaturgos, cineastas, se han dado a la tarea denodada de plasmar la marginalidad como hecho mayor que sacude a la conciencia latinoamericana (13).

La interpretación del fenómeno ha implicado a la mayor parte de los artistas latinoamericanos, y hoy no hay cinematografía nacional que no haya dedicado algunas producciones significativas para develar ese fenómeno común a todo el continente.

Hasta el mismo cine de la metrópoli se ha solazado con una búsqueda romántica de la marginalidad latinoamericana, que tras el boom literario de las obras de Oscar Lewis sobre la antropología de la pobreza, presagiaba ser una de las vetas exitosas para el cine comercial. Sin duda H. Bartlett con "Los marginados" y "Los hijos de Sánchez" ha sabido explotar esta vertiente, aunque con una visión folklórica, adecuada para el consumo norteamericano. (Aun contando con la interpretación de Lupita Ferrer, protagonista exitosa de la telenovela "Esmeralda", el film "Los hijos de Sánchez" no ha convencido ni al público, ni a la crítica).

En un primer tiempo el impacto teórico del Tercer Cine en los años 60, así como la práctica del ICAIC en Cuba, enrumbaron muchos esfuerzos venezolanos hacia un tipo de cine paralelo, generalmente en formato de cortometraje, enclaustrado fuera de las redes comerciales. "Al paredón", "Ojo de agua", "TO 3", "Pueblo de lata", "Venezuela tres tiempos", "Cahuramacas", "María de la Cruz" y el "Cine Urgente" se inscriben en esa corriente de inspiración sociopolítica, que llega hasta nuestros días.

Pero a mediados del 70 la relativa libertad creativa y el otorgamiento de créditos por parte de Fomento para los largometrajes comerciales, permite asumir a los cineastas venezolanos el reto de confrontarse con el gran público a partir de la expresión de dos temas obsesivos: la revisión de la aventura armada de la década anterior y la indagación sobre la marginalidad.

Pero este nuevo cine, sin querer traicionar sus preocupaciones, ni condenarse al ostracismo cinematográfico, intenta la difícil tarea de cautivar públicos, recuperar la inversión, mantener el beneplácito de Fomento y ofrecer un mensaje socialmente válido.

Anteriormente hemos descrito los resultados de este cine en el tratamiento de los personajes protagónicos, ahora bien ¿cómo se ha plasmado la marginalidad que se hace omnipresente en el género social?

Desde la película "Cuando quiero llorar no lloro", casi todo el cine que aborda la marginalidad se coloca como observador exterior al fenómeno para describirlo, salvo contadas excepciones, a través de unas situaciones estereotipadas: contorno de los cerros de Caracas y barrios del litoral, escenas de drogadicción, orgías, robos, venganzas de pandillas, corrupción en los penales, represión policial . . .

"Soy un delincuente", la película más taquillera, constituye el paradigma más notable con todas las virtudes y defectos de ese esfuerzo. El film parte de una intención denunciadora, se apoya en un best-seller literario, construye un cine naturalista como el de quien pretende acercarse a la realidad con la cámara, el verismo se acentúa con la filmación de ambientes auténticos fuera de estudio, se incluyen intérpretes desconocidos y se recoge el lenguaje espontáneo suburbano.

Por otra parte acumula casi todos los clichés sensacionalistas sobre la delincuencia marginal que despliegan las páginas rojas de "El Mundo", "Últimas Noticias", "2001", "Crónica policial" etc., y desarrolla un montaje lineal repetitivo como un juego de policías-ladrones, que resulta inteligible hasta para el más analfabeta cinematográfico.

Por fin sale al mercado cuando las encuestas de opinión pública señalaban la delincuencia y la inseguridad como el segundo problema más sentido por la población. La respuesta del público no se hace esperar y tras un éxito inusitado su denuncia digerible recibe el Premio Municipal.

"El Reincidente" del mismo autor recoge de nuevo la receta, pero ya evidencia la supremacía de la intención comercial sobre la actitud denunciadora. Avanza la edad de los personajes pero la interpretación de la marginalidad queda anclada.

Las variantes que se producen en "Canción mansa para un pueblo bravo", "El pez que fuma", "Rebaño de ángeles", algunas escenas de "Se solicita muchacha . . .", "Los tracaleros", provienen más bien de los cambios de situación y de los nuevos roles que se introducen. Así tenemos un provinciano que se integra al hampa, intrigas entre chulos y prostitutas, enredos entre bohemios y contrabandistas, revueltas de estudiantes marginales, pero no se desarrolla una profundización, ni se ofrece una nueva percepción.

Se remarcan acumulativamente los rasgos violentos de esa clase, no se indaga sobre los mecanismos generadores del fenómeno, se confía en la objetividad de la cámara-ojo, la actitud es neutralista y poco empática. El espectador asiste a una catástrofe más de la violencia horizontal y

se sobrealta ligeramente con las escenas más sangrientas a base de chuzazos, violaciones y torturas.

El espectador común sale del salón con los mismos estereotipos reforzados sobre la marginalidad y sin un desciframiento de esa tragedia nacional, convertida en decorado natural de un film de ambiente.

"Los muertos sí salen" y "Alias, el rey del joropo" constituyen, sin embargo una excepción, ya que apuntan hacia nuevas proposiciones cinematográficas que rompen con un verismo engañoso.

Como explica Roland Barthes, en la historia de las obras culturales existen dos grandes modalidades de significaciones posibles. Por una parte nos encontramos con obras que proporcionan sentidos manifiestos, sentidos declarados, y que se dan como sistemas que muestran sus operaciones de significación. Por otra parte frente a este dominio se expande otro tan vasto de signos naturalizados, racionalizados, disfrazados que no se manifiestan como tales signos y, pasan a través de un código manipulado, código de lo natural; este dominio de la pseudo-naturaleza es el más alienado de los dos imperios ségnicos. En él el narrador desaparece y automáticamente queda instalado el código narrativo con un habla de objetividad (14). Nuestro cine naturalista ha adoptado esta modalidad.

Pero en "Los muertos sí salen" el surrealismo de las situaciones y el humorismo crítico imponen una nueva mirada diversa de los códigos pseudo-naturales. Las rupturas entre lo real y lo imaginario, la visión burlesca de los músicos marginales, exigen un juego de convivencia entre el narrador y el espectador, que es incitado a una sonrisa crítica y a una reinterpretación de la irracionalidad urbana.

El estilo impone sus riesgos y desgraciadamente al final la transformación simbólica de la ciudad, además de que confunde al público, no aporta una comprensión sobre la posibilidad de alguna alternativa real para la marginalidad.

Más valiosa nos parece la codificación de "Alias, el rey del Joropo", que conjuga el auto-testimonio biográfico de un marginal y la aplicación metódica del distanciamiento.

Al margen de la dispersión narrativa, por una parte logra evidenciar la confrontación existente entre dos visiones de la realidad, la del marginal protagonista y la de la ideología dominante; por otra parte a través del mecanismo de distanciamiento sobre el proceso de producción pone de relieve la posibilidad de manipular los signos tras una codificación pseudo-natural. Si no presenta explicaciones o alternativas a la marginalidad, al menos plantea una visión en la que el sujeto del cambio posible es el mismo marginal.

Por fin otro intento notable con aciertos derivados del guión ha sido el de "la empresa perdona un momento de locura". La doble lectura impuesta al espectador en forma dialéctica por la visión del obrero y la de la sicóloga, estimulan una relectura de los problemas laborales de la vida en forma más consciente y crítica.

Estas últimas películas, con unas exigencias de lectura cinematográfica más complejas, aunque difícilmente cautivan a los públicos que buscan diversión, encima se han visto bloqueadas por una mala distribución. En todo caso son las películas necesarias para un progreso artístico de la cinematografía nacional y para una elevación cultural de los públicos.

En resumen habría que hablar de toda esta producción industrial como de un cine burgués más o menos crítico que trata de descubrir a otros estratos de la burguesía las lacras de esta sociedad, particularmente las heces marginales, pero sin alcanzar a los destinatarios populares, cuya imagen en la mayor parte de los filmes es degradada con unos estereotipos negativos.

C. Conclusión provisional

Para el 31 de Enero de 1978 sólo 11 de 32 películas nacionales habían cancelado sus respectivos créditos al Estado, y de las 11, sólo cinco lo habían hecho en su totalidad. Pues bien, estas cinco películas: Soy un delincuente, Canción mansa para un pueblo bravo, Los muertos sí salen, Sagrado y Obsceno, El pez que fuma, pueden ser encuadradas en el cine llamado socio-político.

Al año siguiente se añadieron otras dos películas de gran éxito comercial: "Los Tracaleros" y "Simplicio", de los cuales el primero ofrece las mismas características del género socio-político, bajo la modalidad del humor crítico.

Si a estas añadimos otras financiadas exclusivamente por el sector privado como "Cuando quiero llorar no lloro" y "La quema de Judas", podemos asegurar que el cine venezolano de este lustro, a través de las producciones del género socio-político, ha logrado romper con el mito de la imposibilidad de conjugar la rentabilidad económica con mensajes socialmente válidos.

A juicio de Ambretta Marrosu, este cine ha seguido la misma fórmula exitosa de "Cuando quiero llorar no lloro", combinando por lo menos tres elementos: "la aspiración a terminar con la marginalidad involuntaria del cine venezolano; el hallazgo de elementos nacionales caracterizadores, y la opción de las fórmulas de cierto cine político espectacular europeo, del cual Costa-Gravas es el exponente más exitoso" (15). Habría que añadir la explotación de la marginalidad.

En los primeros éxitos el factor nacional ha incidido con fuerza. Eran evidentes entre los espectadores la fascinación y la simpatía, producidas por el reconocimiento de unas situaciones, unos personajes y un lenguaje propios. Los filmes tenían asegurada cierta plausibilidad inicial, pero ese encanto ha desaparecido y los espectadores no son chauvinistas cuando lo que interesa es entretenerse.

Esa misma evolución se ha apreciado entre los críticos, en principio muy generosos en sus columnas, porque en definitiva, a pesar de los defectos, se trataba de un cine nuestro, ahogado por la competencia transnacional, y había que defenderlo (16).

Pero hoy el futuro del cine venezolano pasa por la criba de la calidad necesaria para abrirse a los públicos, incluso extranjeros, donde el carnet de identidad de la película no garantiza ningún éxito internacional. En este sentido algunos premios logrados en el exterior son esperanzadores. Sólo en 1979 se obtuvieron once galardones.

Por otra parte la recurrencia a la veta del cine político espectacular y de la exploración sensacionalista de lo marginal, ya no es una garantía de éxito comercial o artístico. Y abundan los fracasos.

Queda abierto no sólo el abordaje de nuevos temas, sino el reto para crear nuevos códigos ideológicos y estéticos, que no nos recuerden lo que ya conocemos, sino que nos presenten el mundo venezolano de una forma nunca vista, precisamente para hacernos romper y olvidar la falsa relación que tenemos establecida con ese mundo.



NOTAS

- 1.- Levin L. Shücking: "Sociología del gusto literario", Cuadernos de Arte y Sociedad, La Habana, 1969, p.9.
- 2.- Ducrot-Todorov: "Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje", Ed. Siglo XXI, 2a. ed., p. 173; C. Metz: "Lenguaje y Cine", Ed. Planeta.
- 3.- E. Panofsky: "Estilo y material en el cine" en "Contribuciones al análisis semiológico del film", J. Urrutia y otros, Ed. Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 149.
- 4.- Vilma Pedrique, Amarilis Ruíz, Ana Cecilia Rojas: "Cinco dimensiones del cine venezolano", Tesis de grado. Escuela de Comunicación Social, UCAB, 1979; Jacobo Penzo, "El cortometraje: un género necesario", SIC, n. 416.
- 5.- Pasolini, Pier Paolo: "La lengua escrita de la acción", en "Ideología y lenguaje cinematográfico", Varios, Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1969, p. 31.
- 6.- Ducrot-Todorov: op. cit. p. 257. Hablamos de "asuntos narrativo" para señalar la unidad más global que configura la narración, porque la descripción de las unidades del análisis temático aún no está muy elaborada y las precisiones sobre el "motivo", el "tema" y los "tópicos" aún son precarias.
- 7.- Pagano-Fages: "Diccionario de los medios de comunicación", Ed. Fernando Torres, 1975, p. 114-115; Román Jakobson: "Essais de linguistique générale", Ed. de Minuit. París.
- 8.- M. Martín Serrano: "Nuevos métodos para la investigación de la estructura y la dinámica de la enculturación", Revista Española de la Opinión Pública", n. 37 sept. 1974, pp. 23-85. En Venezuela "las empresas distribuidoras han manejado un total de 536 películas en 1977 entre las cuales hay 11 películas nacionales (2,05%) . . . Esto significa que por cada película venezolana los distribuidores manejan 47 películas extranjeras. Y dentro de las 525 películas extranjeras 231 son de habla inglesa" (Informe ANAC, 2 de feb. 1978).
- 9.- Pablo Antillano: "De la rebeldía a la política", SIC, Junio, 1979.
- 10.- Aguirre Jesús M.: "Hacia una semiología crítica del cine", Tesis de grado: Escuela de Comunicación Social, UCAB, 1977. Véase la sección 3.4.2.3 sobre la forma dominante en el filme comercial, pp. 221-235; J. P. Lebel: "Cine e ideología", Granica, Ed. Bs. As. 1973, p. 95.
- 11.- Pablo Antillano: "Lope de Aguirre, rebelde para todos los tiempos". En "El Nacional", cuerpo C, 9 de junio de 1979. Véase también en "Cine al día" la entrevista a J. A. Cabrujas: "El papel del guionista", feb. 1976, n. 20, pp. 10 ss.
- 12.- Ana María Reyes: "La rebelión del poder joven", Ed. Ateneo de Caracas, 1979, p. 133.
- 13.- "Comunicación y marginalidad", COMUNICACION, n. 12. Centro de Comunicación Social, Caracas, 1977.
- 14.- Roland Barthes: "Introducción al análisis estructural de los relatos en "Análisis Estructural de los relatos en "Análisis Estructural del Relato", Varios, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As. 1979, pp. 36 y 37.
- 15.- Ambretta Marrosu: "La empresa perdona un momento de locura", en "Cine al día", abril 1979, n. 23, p. 29.
- 16.- "Cine nacional", COMUNICACION, n.6. Centro de Comunicación Social Caracas, 1976, véase "Hacia un cine industrial venezolano", J. M. Aguirre, p. 40 ss.; "El Cine: un enemigo peligroso", Jacobo Penzo, en "El Nacional", 20 de feb. 1980, p. C/31.

POLITICA Y FINANCIAMIENTO

(ASPECTOS ECONOMICOS DEL CINE VENEZOLANO)

Marcelino Bisbal

El cine sólo puede funcionar como una empresa que elabora "mercancías" propias de la sociedad. El cine se convierte, dentro de la sociedad capitalista, en Industria Cultural. Se desprende de ello la orientación política que se le imprime a la producción filmada. La historia de la cinematografía norteamericana es la mejor evidencia de esta afirmación pues nace, crece y se desarrolla dentro de las mejores tradiciones y prácticas de una sociedad industrial avanzada, en donde los mensajes comunicacionales se convierten en "mercancías".

El cine como industria y como manifestación cultural se encuentra en relación con la estructura social donde él se desenvuelve. Los primeros "intentos" de cine en Venezuela fueron relegados a reducidos grupos interesados. Lo poco que se venía haciendo estaba considerablemente al margen de la gran masa y de la industria, y era necesario comprender que un verdadero desarrollo cinematográfico no puede darse sin la directa inclusión de estos dos factores.

Asumimos el cine desde una perspectiva más bien empiricista, que estructural o histórica. Nuestro interés es tratar como un hecho social y económico al fenómeno llamado cine desde su perspectiva de Producción, Exhibición-Circulación y el Consumo.

INTENTOS DEL DESARROLLO DEL CINE NACIONAL

Sin duda, el año de 1975 constituye un punto de referencia obligado para hablar del inicio de nuestra Industria Cinematográfica. Es el momento en que el cine venezolano comienza a producir un significativo número de películas que combinan técnicas y estéticas suficientes como para entrar en la competencia del mercado nacional. La película de Román Chalbaud, "Sagrado y Obsceno", estrena una etapa de producciones financiadas por el Estado venezolano a través de su Dirección Nacional de Cinematografía. Es en este año cuando los organismos estatales, que de alguna manera tienen que ver con el incipiente Cine Nacional, se dan cuenta que las películas venezolanas pueden figurar entre las diez primeras de las taquillas. Anteriormente se habían financiado once cortometrajes, y ahora se otorga un mínimo, pero creemos que importante, aporte de cinco millones de bolívares para películas de largometraje. Durante ese año, la política crediticia que se iniciaba permitía la producción de nuevo largometrajes ("Compañero Augusto", Bs. 472.250; "Los Muertos sí Salen", Bs. 538.208; "Fiebre", Bs. 635.610; "Soy un Delincuente" s, Bs. 492.450; "300.000 Héroe", Bs. 452.250; "Sagrado y Obsceno", Bs. 452.250; "Canción Mansa para un Pueblo Bravo", Bs. 422.100; "La Ruta del Triunfo", Bs. 487.410; "La Invasión", Bs. 452,250). Iniciábamos una etapa pre-industrial. Los directores se convierten en sus propios productores.

Dentro del campo de la economía, el cine es una industria (elaboración, distribución y venta) que fabrica una mercancía: la película cinematográfica. Las condiciones para que se cumpliera este "axioma" empezaba a darse. Pero pronto surgirán los primeros conflictos, a nivel del manejo que harán ciertos sectores de la vida nacional al presentar a nuestro cine como una producción obscena y pornográfica; y a nivel oficial la indefinición e incoherencias del Estado por la ambigüedad de una Ley Orgánica de la Administración Central.

PERSPECTIVAS PARA UNA PRODUCCION NACIONAL

Había que empezar a buscar un Cine Nacional con "lenguaje propio". El cine venezolano se debía perfilar a través de una temática con identidad venezolana, pero sin olvidar que él debía llenar requisitos esenciales: película verdaderamente nacional, industrial o comercial y, en alguna medida, original en su tratamiento temático y cinematográfico. Nuestro cine debía dejar a un lado la "exposición de recursos turbados". Tenía que ir en busca del público. Hay un cambio brusco en la temática. Mientras, el Estado el 18 de septiembre de 1976 otorgaba nuevos créditos por un monto de once millones de bolívares a 21 productores venezolanos. Se incrementaba el monto total del crédito y el número de películas por producirse, logrando el más alto nivel de producción en la naciente historia del cine en Venezuela. Las películas que encontraron esta nueva afluencia de dinero fueron: "El Cine soy Yo", "Los Tracaleros", "Muertos al Amanecer", "Simplicio", "El Pez que Fuma", "Misión Americana", "Adios Alicia", "El Cabito", "Día de Ceniza", "Se llamaba SN", "Los Honorables Caballeros que dejó la Guerra", "Compañero de Viaje", "País Portátil", "Las Aventuras de un Rey", "La Empresa Perdona un Momento de Locura", "Unos Muertos sin Importancia", "Juan Topocho", "Salto Angel", "Puros Hombres", "Profundo", "Se necesita Muchacha con Buena Presencia y Joven con Moto Propia".

Sin embargo, para ese mismo año CORPOTURISMO, quien tenía inercia en la política cinematográfica, contrataba una empresa extranjera para la realización de 23 documentales sobre el país por un valor de 2.400.000 bolívares. Por su parte, los resultados del Cine Nacional eran alentadores: hasta el 31 de diciembre de 1976, el conjunto de filmes producidos en el país lograban una recaudación de 30 millones de bolívares, lo que equivalía al 21 por ciento del producto bruto pagado por los espectadores cinematográficos en ese año que fue de 146 millones de bolívares (26 por ciento de aumento en relación a 1975). El Cine Nacional se constituía en la única actividad cultural que demostraba su rentabilidad. El Estado veía cómo nacía una industria que era capaz de valores a sí misma: el estimado de recuperación económica para las películas nacionales en los primeros dos años de exhibición era de un 58 por ciento en el primer semestre, un 31 por ciento en el segundo, 7 por ciento en el tercero, y finalmente el 3 por ciento. Pero el reparto de ingresos de taquillas favorece siempre netamente al distribuidor exhibidor y no al productor.

La aparición de la Ley Orgánica de la Administración Central, el 28 de diciembre de 1976, que permite el nacimiento del Ministerio de Información y Turismo, hace que se presente un conjunto legislativo aún más disperso que distribuye atribuciones en el sector cine tanto al Ministerio de Fomento y al Ministerio de Información y Turismo como al CONAC. Se configura un marco indefinido propicio para que se paralice el otorgamiento de créditos.

TIEMPOS DE INCERTIDUMBRE

El siete de junio de 1977, la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Fomento, en el

Teatro del Este, organizaba un Coloquio sobre el Cine Nacional: "El Cine como factor importante en la integración socio-cultural del país". Se analizaron todos los aspectos del Cine Nacional, pero la misma Directora de la Oficina de Fomento, Marianela Saletta, declaraba que ella misma estaba muy confusa ante la situación de a quién le corresponde el desarrollo y difusión de la Industria Cinematográfica. No hubo una clarificación de los problemas: ¿A quién le va a pertenecer, o en manos de quién va a estar el Cine Nacional? ¿Cómo se van a manejar los créditos de préstamos para el financiamiento de películas?

La Industria del Cine prosiguió su paso. Unos trabajan con dinero del Estado y otros reinvierten lo ganado en nuevas películas. El sector privado también empieza a interesarse por esta industria e invierte dinero. Según la Dirección de Cine del Ministerio de Fomento, para 1977 se producen 12 nuevos filmes, lo que presentó una inversión total de Bs. 11.600.000 de los cuales el Estado aportó el 60 por ciento (Bs. 6.940.327), y el sector privado la cantidad de bolívares 4.071.759. (40 por ciento).

No todo es como lo demuestran las declaraciones oficiales. Los cineastas venezolanos cuestionaron y cuestionan seriamente la política cuestionaron y cuestionan seriamente la política crediticia del Estado a la Producción Cinematográfica Nacional, tachándola de economicista, con una planificación de acuerdo a modelos extraños y ajenos con nuestra realidad, con un sistema que beneficia a distribuidores-exhibidores y unos contratos de adhesión que obligan al realizador a permanecer a merced del Estado no sólo en cuanto a los ingresos de taquilla, sino a la misma comercialización de las películas que ellos producen.

El primer semestre del 78 fue rico en acontecimientos cinematográficos. Por una parte se estrenaron nuevas películas favorecidas por los créditos gubernamentales ("Simplicio", "Alias el Rey del Joropo", "La Empresa Perdona un Momento de Locura"); se constituye la Confederación de Asociaciones Cinematográficas; se celebran los doce años de la Cinemateca Nacional y se llevó a cabo la "Primera Muestra de Cine Nacional para la Infancia y la Juventud". Frente a estas actividades importantes para el cine venezolano, sin embargo hace ya dos años que no se han vuelto a otorgar créditos y diez películas venezolanas, ya concluidas, permanecen esperando para su estreno. Mientras tanto, los cineastas tienen que cancelar 150 mil bolívares mensuales en intereses al Estado por concepto del crédito otorgado. Hay el peligro de estancamiento de la industria, porque cada vez que se han entregado créditos-1975 y 1976- se produce un "boom" de trabajo. Para ese momento todo está paralizado.

Durante dos años, el Cine Venezolano se vio crecer como Industria. En 1977 se congelaron 40 solicitudes de crédito y no se aprobó ninguna. Las películas nacionales que se vieron en 1978 correspondían a esas primeras tandas de financiamiento. La burocracia y los impases de los organismos que tienen que ver con el Cine Nacional amenazan con asfixiar al cine naciente. Se ve la necesidad de exigir una definición del Estado en su política cinematográfica. Así, un grupo de cineastas que conforman el "Grupo Cine Nacional" (Enver Cordido, Alfredo Lugo, Clemente de la Cerda y Daniel Oropeza) expusieron ante el Presidente siete puntos que recogían las medidas prioritarias para el desarrollo del Cine Nacional: 1) Que los créditos otorgados por el Estado se ajusten al presupuesto real de cada producción para cubrir el 60 por ciento de tal presupuesto; 2) Que cada crédito sea para financiar el cine venezolano y no para colaborar en la producción de filmes ajenos que nada tienen que ver con nuestra realidad; 3) Que se elimine o se reformule el impuesto del cinco por ciento de taquillas para el Fondo Cinematográfico Nacional. Este impuesto debería ser pagado no sólo por los productores sino también por los distribuidores y exhibidores; 4) Que se profundicen las normas de comercialización del Ministerio de Fo-

mento; 5) Considerar el Pacto Andino y el Pacto Amazónico como posibilidades de ventas al extranjero; 6) Que la política de co-producciones beneficie al Cine Nacional y 7) Que se cree el Premio Nacional de Cine.

El Estado tiene una anarquía y rivalidad entre dos Direcciones de Cine (Fomento e Información y Turismo), y a pesar de la Comisión Interministerial, la política de cine nunca ha funcionado; los cineastas ahora también se dividen. La ANAC-Asociación Nacional de Autores Cinematográficos -que agrupa a la mayoría de cineastas y el recién constituido "Grupo Cine Nacional" que se declaró en rebeldía. Este nuevo grupo no parece tener mayor significación entre los productores-realizadores del Cine Venezolano.

El Cine Nacional atraviesa en esos momentos por una verdadera incertidumbre, pese a que ya el Ministerio de Fomento nombraba a Claudia Nazoa como Directora de Cinematografía, y desde la Comisión Interministerial de Cine se anunciaba un momento de veinte millones para financiar 18 créditos cinematográficos. Como consecuencia del "enguerrillamiento" existente entre las dos Direcciones de Cine y, apoyándose en él, el Ministro de Fomento Luis Alvarez Domínguez decidió anular dicha entrega. De tal manera que, nuevamente, el productor-realizador se ve en la obligación de buscar financiamiento apoyándose en los empresarios que dominan el mercado nacional y que tradicionalmente han sido opuestos al desarrollo de una cinematografía nacionalista que compita con los intereses foráneos que los mismos representan.

VIEJO Y NUEVO GOBIERNO

La necesidad de abrir un espacio económico ha obligado al cine venezolano a presentar sus realizaciones en festivales internacionales. Pareciera que para afirmar nuestra personalidad cultural tuviéramos necesidad de ser descubiertos por los extranjeros. ¿Cuántos éxitos externos se requieren para que se afiance la política crediticia del Estado y se abra un mercado interno favorable a las realizaciones nacionales?

La lucha seguía. La Junta Directiva de la ANAC, el 16 de enero de 1979, daba a conocer un documento dirigido a los miembros de la Comisión Interministerial para la Industria Cinematográfica, a la cual acusaban de haber fracasado en: -elaboración de una política cinematográfica.

También, como representantes imparciales del Estado en el quehacer cinematográfico han sido sordos e incapaces para resolver los planteamientos del movimiento de cortometrajes del país.

El seis de febrero, apenas faltando cincuenta y cuatro días para el cambio de gobierno, Carlos Andrés Pérez dicta dos decretos-3057 y 3058- sobre comercialización de películas. El decreto 3057 se refería a películas extranjeras y el 3058, a las películas venezolanas. Según estos decretos, las películas "especiales" que permiten a los distribuidores un arrendamiento máximo del 60 por ciento deberán ir acompañadas de un corto venezolano y devengará el dos por ciento del ingreso bruto en taquillas. También se reglamentan los porcentajes de arrendamiento para otros tipos de películas y salas. Y se determina, por último, que las películas nacionales tienen que permanecer en cartelera durante un tiempo mínimo de 18 semanas.

Estas normas, a los diez días de su aparición, causan gran revuelo. Distribuidores y Exhibidores expresan su desacuerdo a las mismas y las acusan de ser "antieconómicas para la industria, a tal punto, que puede conducirnos en breve plazo a la ruina". Simplemente, no las acatan. Por otra parte, y coincidentalmente, han frenado la distribución de una serie de películas venezolanas ya listas, para no hablar de los cortometrajes nacionales. Se crea un Frente Cultural en defensa del Cine Nacional.

El 14 de junio la Comisión de Economía de la Cámara del Senado en su reunión con la Directora de Industria Cinematográfica del Ministerio de Fomento, consideró que las normas 3057 y 3058 deben cumplirse y que se hace necesario la promulgación de la Ley de Cine Nacional para incorporar estas normas y crear otras que protejan la Industria Cinematográfica del país.

Ya para el 12 de septiembre se cerró el plazo de 45 días fijado por el Presidente de la República Luis Herrera Campins a la Comisión de Cine que se encargó de estudiar lo relacionado a la comercialización del Cine Venezolano y la revisión de la situación con las nuevas normas decretadas. Por su parte, la junta Directiva de la ANAC introduce para finales de septiembre una denuncia ante la Fiscalía General de la República en relación al incumplimiento de los Decretos 3057 y 3058. Se denuncia también al Ministerio de Fomento, organismo al que compete hacer cumplir la Ley en este caso. Hasta finales del año 1979, la producción fílmica nacional estaba paralizada por la falta de créditos. Algunos realizadores de largometrajes, al margen de la ANAC crean otra nueva organización llamada Cámara de Productores de Largometrajes. Se da un acuerdo entre productores, distribuidores y exhibidores como para abolir el "paralítico" sistema crediticio del Estado. Se dice que la asociación cuenta con 40 millones de bolívares, pero ella amenaza con desintegrar la fuerza coherente que es necesaria para llevar adelante el Proyecto de Ley de Cine.

1980 se inicia con el anuncio de la Dirección de Cine del Ministerio de Fomento del programa de créditos. Se proveen 13 millones. Igualmente se dan nuevas medidas sobre cuotas anuales de distribución y exhibición: Cada sala cinematográfica tendrá que exhibir obligatoriamente 18 películas venezolanas y las empresas distribuidoras que operan en el país tendrán que distribuir obligatoriamente un mínimo de cuatro películas al año. Las nuevas disposiciones van más allá: los distribuidores tendrán que cobrar solamente un 20 por ciento sin agregar ningún gasto o porcentaje. Las 18 películas pueden ser más en la medida en que aumente la producción, y si son películas producidas con créditos del Estado, la mitad de lo que se gane con ellas es para el productor y la otra mitad para pagar el crédito. Igualmente, se constituye un Fondo de Fomento al Cine Nacional.

Si bien la revista norteamericana "Variety" calificó al cine venezolano como el de más rápido crecimiento en América Latina, reconocimiento que enorgullece a los gobiernos, al viejo y al nuevo, la realidad actual es que los monopolios de la distribución-exhibición ponen barreras a su desarrollo y comercialización a pesar de su rentabilidad: en 1975 más de 10 millones de Bs; en 1976, 18 millones; en ochomeses de 1978 (sin créditos) casi 12 millones y 10 de las películas más taquilleras en 1977, tres fueron venezolanas. Pero la cinematografía venezolana espera la aprobación de la Ley de Cine que está en el Congreso desde el 28 de junio del año pasado. Es esa la empresa.

ANEXO UNO

Para la elaboración del presente trabajo se han consultado los siguientes materiales bibliográficos.

BOLETIN COMUNICACION

COMUNICACION Nº 10-11.- "Hacia un Cine Alternativo" (Página 123-124).

-COMUNICACION Nº 12.- "Ochenta años de cine sin una Ley Coherente" (Página 121-123).

- COMUNICACION N° 14.- "Coloquio sobre Cine Nacional"** (Páginas 113-115).
 - COMUNICACION N° 15.- "Crónica del Nuevo Cine Venezolano"** (Página 114-121).
 - COMUNICACION N° 16.- "Cineastas y Producción Cinematográfica Nacional"** (Página 126-129).
 - COMUNICACION N° 18.- "Estrangulamiento del Cine Nacional Venezolano"** (Página 119-123).
 - COMUNICACION N° 19-20.- "Cancelando los Créditos de Cine"** (Página 150-151).
 - COMUNICACION N° 19-20.- "Paradojas en el Cine Venezolano"** (Página 146-147).
 - COMUNICACION N° 21.- "Cine Venezolano en Huelva"** (Página 132-133).
 - COMUNICACION N° 22.- "Panorama del Cine Nacional"** (Página 127-129).
 - COMUNICACION N° 23-24.- "Tragicomedia del Cine Nacional"** (Páginas 159-162).
- CINE AL DIA.-** N° 18 y 21 (Encuentro de Cumaná y Congreso de FEVEC) - (Especialmente el diario "El Nacional).

1976:

- "Crédito por Once Millones Para 21 Películas Nacionales"** (Manuel Trujillo 18 de Sep-1976 C-9).

1977:

- "El Espectáculo de las Cifras"** (Igor Molina 27 de Feb-Papel Literario).
- "Los Propios Realizadores Impondrán el Lenguaje Más Conveniente Para su Calificación como Artistas"** (Nabor Zambrano / 5 de Junio-C-14).
- "Momento de Incertidumbre vive la Cinematografía Nacional"** (Nabor Zambrano / 8 de Junio-C-14).
- "El Cine Venezolano: Mal negocio para el Cineasta"** (Rodolfo Izaguirre / 23 de Nov-A-4).
- "Muchos Acontecimientos, pero la Ley de Cine siguió Engavetada"** (Nabor Zambrano / 27 de Diciembre-C-16).

1978:

- "Nueve Millones para el Cine Nacional"** (Nabor Zambrano / 13 de Enero).
- "Problemas Internos tienen paralizada Política Cinematográfica"** (Nabor Zambrano / 14 de Enero-C-15).
- "Cineastas exigen al Estado una definición de la Política Cinematográfica"** (Nabor Zambrano / 18 de Febrero-C-13).
- "Tuércele el cuello al Cine"** (12 de Marzo-Papel Literario).
- "El Cine Venezolano el de más rápido crecimiento de América Latina"** (28 de Marzo Cable AP).
- "Reactivar sistema crediticio exigen realizadores de cine"** (N.Z / 6 de mayo-C-18).
- "Diez Películas sin estrenar tienen los cineastas venezolanos"** (4 de julio-C-15).
- "¿Está en peligro el cine venezolano?"** (24 de julio).
- "La Política Cinematográfica"** (Nabor Zambrano / 27 de julio-C-19).
- "Juramentados nuevos Viceministro y Directora de Cine del M.F"** (27 de julio-D-10).
- "Una semana de plazo tienen cineastas para gestionar créditos estatales"** (16 de septiembre-C-19).

1979:

- "Favoritismo como método de selección para otorgar créditos."** (16 de Enero / C-15).
- "Normas para la comercialización de películas cinematográficas extranjeras de larga duración"** (14 de febrero / C-8).
- "Los decretos sobre exhibición cinematográfica son inoperables para la industria nacional"** (Alfonso Molina / 23 de febrero / D-11).
- REMITIDO** (13 de marzo / D-22).
- "Cuando se desarrolla una campaña contra las normas de Cine . . ."** (27 de febrero / C

-"Y cuando toca decir qué . . ." (Nabor Zambrano/27 de febrero / C-11).

-"Hablaron los exhibidores" (Rodolfo Izaguirre / 14 de febrero).

-"Con cierre de salas amenazan los exhibidores" (Nabor Zambrano / 3 de marzo / C-16).

-"No estamos de acuerdo con el cierre de salas" (Alfonso Molina / 7 de marzo / C-18).

REMITIDO (9 de marzo / C-4).

-REMITIDO (15 de marzo, en el Diario EL MUNDO, páginas siete y ocho).

-"Se espera algo más que aperitivos" (17 de marzo / C-20).

-"Respaldo a las normas de comercialización de películas nacionales y extranjeros" (A. M 21 de marzo).

-"Cineastas encuentran alternativa de producción" (Pablo Antillano / 10 de julio).

-"Cifras" (Manuel Trujillo / 17 de agosto / C-19).

-"Una industria sobre las ruinas de las otras" (Pablo Antillano / E-4).

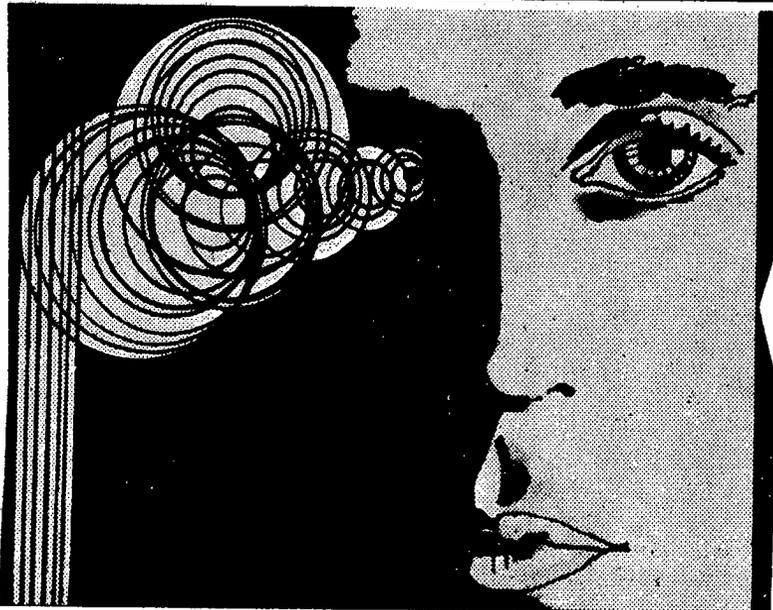
-"24 millones para el Cine Nacional" (María Josefa Pérez / 14 de diciembre / C-30

1980:

-"13 millones para el Cine" (17 de Enero).

-"La ANAC fija posición ante los planes del gobierno", DIARIO DE CARACAS, 16 de febrero.

-"Trece millones de bolívares a la espera", S. R., DIARIO DE CARACAS, 2 de marzo.



INFRAESTRUCTURA DEL CINE VENEZOLANO

Francisco Tremontti

LA PRODUCCION NACIONAL:

Es de todos sabido el hecho de que el Cine Nacional ha tenido un nacimiento sietemesino, prolongándose sus crisis año tras año, sin apariencia de una solución definitiva a corto o mediano plazo. El problema es complejo, dados los diversos y variados factores que inciden en su planteamiento.

En primer lugar, no existe una Industria Cinematográfica Nacional por así decirlo, sino que nuestra producción cinematográfica se ha limitado a esfuerzos aislados, con un mayor éxito y calidad. Esto significa, además, que al no haber una producción cinematográfica estable, tanto el personal técnico, como todos los servicios principales o secundarios que participan de la actividad cinematográfica se verán seriamente afectados en su calidad, extensión y profesionalidad. Esto último si dichos servicios existen en nuestro país. Sin embargo, la falta de una infraestructura cinematográfica industrial no justifica, ni disminuye la responsabilidad de Laboratorios, estudios de sonido, etc., para la desidia y falta de atención profesional y técnica de las películas y cortos venezolanos.

Al no haber una Industria, con la consiguiente formación de técnicos, directores, guionistas y actores propios para el cine —al margen de la industria televisiva— la producción de una película venezolana se constituye de por sí en un negocio sumamente riesgoso. A nadie le gusta meter su dinero en un saco que no sabe si le va a romper, con lo que no pueda recuperar al menos su inversión. Existen buenas ideas, ambiciosas, capacidad humana, sensibilidad . . . pero a la hora de presentar un proyecto cinematográfico el cineasta venezolano, cineasta y productor al mismo tiempo, se tiene que buscar su dinero a base de créditos personales, amigos, etc., si es que quiere ver sus ideas plasmadas en una película proyectable. La falta de créditos para el cine es sintomática de la infancia cinematográfica industrial en que nos encontramos. Esto último hace que las producciones venezolanas funcionen a base de un presupuesto mínimo, que va a incidir posteriormente en la contratación de personal deficiente, tanto artístico como técnico, servicios auxiliares, etc, para la buena calidad de su película. Habría que añadir en este punto la inexperiencia de nuestros directores, actores, guionistas, técnicos, etc., que llegan al largometraje sin haber tenido una experiencia seria en industrias paralelas de cortos, series fílmicas para televisión y afines, como sucede en otros países con un desarrollo cinematográfico más adelantado y estable.

En tercer lugar, nos asomamos a la tan discutida comercialización de nuestras películas: distribución y exhibición. El mercado cinematográfico venezolano es un mercado realmente pequeño, aun para las películas extranjeras. Para colmo de males, las películas venezolanas tienen que luchar con el duopolio de exhibición y distribución, que últimamente tiene una marcada tendencia a convertirse en monopolio de dos o tres firmas importantes.

Los cines, así como las películas están clasificados por categorías (A, B, C.). Hay cines de estreno, cines de reposición y también salas de tercera categoría. Cada circuito posee varios cines en cada apartado. Las Distribuidoras de películas a nivel mundial ponen sus exigencias para las películas que envían a Venezuela. Estas casas tienen que cuidar no solamente su inversión en el film, sino también su nombre y prestigio; para sus películas de categoría "A" exigen no sólo un porcentaje de taquilla, sino también su colocación en un cine de "estreno" por un determinado número de semanas. Los criterios usados para la catalogación del film depende del nombre de los actores que intervienen, de la dirección, tema, etc., o un conjunto de todos ellos. La distribuidora mundial exige, además, la compra de un paquete, al que van incluidas películas de todas las categorías. Si no se cumplen todas sus peticiones . . . simplemente no envían más películas buenas, quedándole al distribuidor local el repele de todo lo que sobra a la Distribuidora internacional. Lo que a primera vista pudiera parecer una maldad de las grandes empresas no lo es tanto en realidad si se piensa que se realizan muy buenos negocios por parte y parte.

El problema para las películas venezolanas surge cuando las Distribuidoras (dueñas al mismo tiempo de circuitos de cines) tienen copada su programación, sobre todo en cines de estreno, por compromisos con distribuidoras del exterior. Entonces no hay un lugar apto de estreno para nuestro cine. Lo que a primera vista parece lógico no lo es tanto si se toma en cuenta el hecho de que dicha programación de cines, tanto del área metropolitana, como del interior, se puede prevenir a tiempo, cumpliendo con el compromiso moral y comercial que los distribuidores-exhibidores han contraído con el país y el cine venezolano.

Lo que sucede a veces es que sólo interesa el rendimiento económico, por encima del progreso y desarrollo de nuestro propio ser venezolano. Se ha aludido con mucha frecuencia que el cine venezolano no es rentable, por lo que los distribuidores —con muy escasas excepciones— lo catalogan en categorías ínfimas. Es cierto que el bajo rendimiento económico sucede cuando no se ayuda bajo ningún sentido a que la calidad de nuestro cine mejore, cuando se le programa mal y se le distribuye peor.

Todo esto hace que el cine venezolano, generalmente con una temática demasiado localista, de mala calidad técnica, sea hoy por hoy una inversión suicida, o poco menos, para la industria privada. Es cierto que nuestro público, seducido por alternativas más agradables y mejor realizadas, no acude a taquilla con la suficiente frecuencia como para salvar nuestras películas, que dependen económicamente precisamente de eso, siquiera para poder subsistir. El Estado Venezolano —principal propulsor económico en un pasado reciente del cine nacional— viene retrasando con nuevas promesas la concesión de créditos a corto y largo plazo para reforzar el hasta ahora enclenque y débil cine venezolano. Una de las muchas consecuencias de esta paralizante actitud oficial ante la industria cinematográfica es también la paralización correspondiente de la producción nacional: Se oyen rumores entre cineastas de que ¡por fin! el Estado va a comenzar muy pronto con su nueva política crediticia a los productores independientes. Algunos cineastas, inclusive, han gestionado con bancos capitalinos la pronta y rápida tramitación de dichos créditos. Nuestra actitud tiene que ser, al menos por el momento, "ver para creer". La producción nacional necesita una pronta solución a sus problemas de financiamiento, especialmente en un momento en que comienzan a surgir nuevas temáticas, más amplias, más universales, en un cine nacional que va madurando lentamente, pero con seguridad.

MALA REALIZACION TECNICA: ¿por qué?

Por desgracia es un hecho cierto que las películas venezolanas, producidas hasta la fecha,

tienen o, mejor dicho, carecen de una realización técnica de calidad mínima aceptable. Es cierto que el sonido directo es malo, que en la proyección el color cambia con cada rollo, que hay defectos en la iluminación, fotografa, planos de sonidos inexistentes, montaje, dirección y realización deficientes, escasa capacidad de actuación cinematográfica en los actores, etc.

Es sin duda éste uno de los flagelos que ha venido azotando al cine venezolano desde su nacimiento. En opinión de cineastas amigos y en la mía propia, hay dos razones principales, sin que quieran ser las únicas, para explicar un poco la situación en que se encuentra el Cine Nacional a éste respecto. Estas dos causas son, en particular, el subempleo a que están sometidos los cineastas y personal técnico venezolano, junto con la desidia y mala atención de los laboratorios y facilidades técnicas en el país.

El Subempleo en el Cine Nacional.

El Largometraje tiene de por sí un lenguaje y una técnica que le son propios y característicos. Sería difícil exigir de nuestros cineastas y técnicos venezolanos una experiencia larga y de altura si muchos de ellos, para comenzar, no intervienen en uno o dos años en una película. Es grave la falta de aliciente en la profesión. En este momento no tenemos una escuela de Cine que pueda llevar el nombre de tal, con lo que se limita la formación de nuestros cineastas y técnicos a esfuerzos esporádicos en el exterior, formación profesional muy distinta al mercado y necesidad del cine nacional en el país.

Unido a todo esto viene la inestabilidad económica que esto supone para los trabajadores cinematográficos en Venezuela. Actualmente, en general, la producción de una película supone más gasto que ingreso, por lo que ningún cineasta o técnico venezolano puede vivir decentemente de su profesión, sino que se tiene que dedicar a otras actividades colaterales, como televisión, publicidad, etc. En la actualidad existen más de 750 profesionales del cine inscritos en el Sindicato, cineastas, fotógrafos, guionistas, camarógrafos, actores, etc., de los cuales un máximo de 400 intervienen de alguna manera en un largometraje al año, y esto solamente durante un mes o dos como promedio.

Es imposible, por lo tanto, proporcionar a nuestros trabajadores cinematográficos un aprendizaje y experiencia acordes con su profesión. En otros países con un cine más desarrollado y una industria más pujante los jóvenes directores, fotógrafos, etc., entran a formar parte del equipo de miniseries filmadas para la televisión, cortos educacionales, etc., hasta llegar a ocupar un sitio en la producción nacional de largometrajes, al que llegan ya con una experiencia consolidada. Nada de esto se puede encontrar en nuestro país.

Es sumamente extraña, también, la situación de nuestros actores, directores y técnicos, que trabajan para la televisión y publicidad. El hecho por demás innegable de que la producción televisiva nacional es de ínfima calidad tiene su repercusión en el personal técnico y artístico envuelto en su realización. Se deforman los estilos, se baja el mínimo standard de calidad y se adquieren una serie de defectos artísticos y de lenguaje de carácter crónico, casi imposible de erradicar. Es fácil de imaginar lo que sucederá cuando los actores y técnicos de Radio Rochela se trasladan a un set cinematográfico para filmar una película. Exactamente sucede con la producción nacional de teatro, producción de autores venezolanos o extranjeros, basada en comedias u obras fáciles, rellenas con actores de televisión.

En otro aspecto, la producción de cortos publicitarios sí mantienen un gran nivel de calidad. Sin embargo, como todos los géneros cinematográficos, el corto publicitario mantiene un lenguaje y estructura que le son propios, logrando su objetivo a cabalidad. Es esto último, por

necesidades económicas, a lo que están más acostumbrados nuestros cineastas y técnicos venezolanos. El querer trasladar este bagaje profesional y cultural a un largometraje supone un gran handicap para el cine nacional.

Todo este panorama nos fuerza a mirar de nuevo al Estado Venezolano, quien es el único que puede afianzar la endeble estructura de la Industria Cinematográfica Nacional. En la Ley de Cine introducida al Congreso se contemplan varias posibles soluciones a nuestro problema. La primera es aumentar el cupo de exhibición de las películas nacionales y garantizar su cumplimiento. Esto último es algo que se viene haciendo en otros países Latinoamericanos, como Colombia, con notable éxito para la industria cinematográfica nacional. En segundo lugar, además de exigir una temática y realización de mejor calidad, el Estado tiene que incentivar una política más audaz para encontrar más y mejores mercados para nuestras películas en el exterior. Y en tercer lugar, crear estímulos y facilidades crediticias a la industria cinematográfica para garantizar un mínimo de seguridad económica para nuestros productores. El Estado Venezolano tiene la palabra.

Laboratorios y Facilidades Técnicas:

Otro de los problemas de nuestro cine es el pobre servicio que ofrece la infraestructura llamada de "servicios cinematográficos", laboratorios y afines. Actualmente existen cuatro laboratorios de revelado de película en el país: Bolívar, Tiuna, Caribe y Futuro Films. Por otro lado, el Gobierno obliga a que el 50% de las películas importadas sean copiadas dentro del país para su distribución. En el caso de los productores independientes nacionales, así como para distribuidores independientes, la obligación alcanza en la práctica al 100% del copiado de sus películas. Todo este volumen de copias se lo reparten entre los cuatro laboratorios disponibles para ello. Al mismo tiempo, varios de estos laboratorios producen y realizan sus propios "noticieros", distribuidos exclusivamente en los cines de la capital y el interior del país. En otras palabras, no tienen competencia, como también está claro que no les interesa el largometraje nacional, ya que no constituye su sustento semanal, ni mucho menos. Es cierto, para ser honestos, que alguno de estos laboratorios ha participado como co-productor en varios films venezolanos, como Tiuna y Bolívar Films, colaborando en la parte de revelado, sonido, copiado, etc. Sin embargo, esto no ha sido suficiente para librar al cine nacional de los males técnicos que le aquejan, manteniendo prácticamente a los cineastas venezolanos impotentes ante el hecho. Hay una contradicción, al menos aparente, entre las declaraciones de los presidentes de dichos laboratorios, quienes afirman tener el equipo más moderno de Latinoamérica, y el producto que sale de sus laboratorios, al menos en lo que se refiere a películas venezolanas.

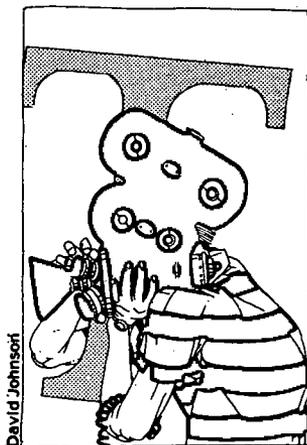
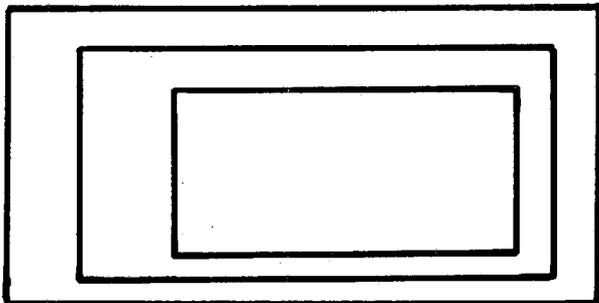
Se comienza por el mal y poco cuidado mantenimiento de los equipos, si es que se utilizan los mejores para nuestras películas. Esto hace que incluso negativos, imagen y sonido, mezclados y revelados en el exterior con perfección se maltraten y se distorsionen al hacer el copiado en el país. Otras veces los negativos entregados al laboratorio se revelan a continuación y en los mismos líquidos que los "noticieros" semanales, etc. Estos mismos negativos originales se rayan, se maltratan y se cortan mal en el departamento de montaje, etc., etc., inclusive obligando al cineasta, con recursos limitados, a repetir alguna o algunas tomas. Esto sin contar el cambio de tonalidades de color a voluntad entre rollo y rollo. No es solamente la utilización de personal suficientemente especializado (a veces el personal auxiliar y de limpieza participa en el proceso de manejo de las máquinas), sino el interés inexistente por ofrecer un buen trabajo y una buena calidad a nuestros productores cinematográficos de largometraje. Después de todo este panorama

ma, se podría decir que los laboratorios nacionales tratan por todos los medios de hundir al cine nacional, de que no se desarrolle, ni pueda hacer sombra en el mercado interno al que viene importado del exterior. Es algo como para ponerse a pensar.

Si nos referimos a otros tipos de servicios cinematográficos, fuera de los grandes laboratorios, hay solamente tres compañías que ofrecen facilidades para elaboración de sonidos, títulos y dibujos animados. De entre ellos, Minerva Films es quizás la mejor en cuanto a equipos técnicos para el procesamiento y grabado de la banda sonora de la película. Con todo, nos encontramos en estos estudios, dedicados mayoritariamente a la realización de cortos publicitarios, los mismos o parecidos defectos a que aludíamos antes. Es muy difícil lograr de un técnico en estas circunstancias la necesaria mezcla y diferentes planos de sonido que requieren el tratamiento de un largometraje. También es cierto que la grabación de sonido directo, en exteriores, que llega a veces al laboratorio es tan mala que es casi imposible sacar algo bueno de ella. Últimamente se van corrigiendo poco a poco estos defectos inherentes a la falta de experiencia y de preparación técnica.

Sumado a la insuficiente preparación técnica y la desidia del personal de laboratorios y estudios tenemos el hecho de que, debido a la falta de la necesaria competencia, los precios que piden dichos laboratorios por su material y servicios son onerosos e insostenibles muchas veces para los productores independientes venezolanos. Un cineasta amigo me contaba que para ellos es prácticamente igual desde el punto de vista económico el agarrar sus rollos de negativo y su sonido originales y marcharse a New York una semana a realizar el proceso completo original de su película. Esto último, además, con la garantía de que el revelado de negativo y el procesamiento de la banda sonora iban a quedar bien realizados. Caba señalar que esta práctica está tomando cada día más auge entre los productores independientes venezolanos.

Estos son, a vista de pájaro, los principales problemas por los que atraviesa el actual cine de producción nacional. No tocamos aquí otros aspectos de la rama de servicios cinematográficos, como la industria de alquiler de equipos de filmación, sonido e iluminación, con los mismos defectos técnicos y de mantenimiento de que hablábamos antes, por no constituir una pieza fundamental en el rompecabezas que tenemos entre manos. El cine es un medio ambiguo de expresión, ya que es negocio y arte al mismo tiempo. Está demostrado que el idealismo no quita el hambre, por lo que tenemos que saber balancear ambas cosas. También está claro que la industria privada del ramo no lo va a hacer (sólo negocio), por lo que tiene que ser el Gobierno Venezolano el que promueva, exija calidad a la industria de servicios, e incentive el desarrollo de la Industria Cinematográfica Nacional. Ellos tienen la última palabra.



LA LUCHA POR LA LEY DE CINE

(Aspectos Jurídicos del Cine Venezolano)

Marcelino Bisbal

Existen en el país 900 salas de cine comercial y 369.000 butacas. Lo que representa un promedio de 4 butacas de cine por cada 100 habitantes (35 por 1000 habitantes). Asisten a ellas unas 90 millones de personas cada año. En efecto en el aspecto de difusión, Venezuela ocupa un excelente lugar en relación con otros países del continente: cuarto lugar en la densidad de asientos, cuarto lugar en densidad de pantallas y quinto lugar en densidad de espectadores.

Estas cifras dan una idea somera de la significación económica de las actividades cinematográficas. Como industria, ha pasado de la pequeña empresa individual que en forma artesanal en el año de 1913 comienza a producir cine en el país. En los años cincuenta, se logra una producción cinematográfica casi estable para la época. En la década del '60 no hay un auténtico "despegue" de la cinematografía nacional. Ella se reduce a obtener sus ingresos a través de excelentes cortos publicitarios y todavía no está del todo interesada, por múltiples razones, en la rigurosa producción argumental.

Pero de pronto, en la segunda mitad de los años setenta se vislumbra el inicio de un cine pre-industrial. El Estado, en 1975, aporta cinco millones de bolívares y se producen nueve largometrajes. Es realmente a partir de esta fecha cuando los organismos del sector público, la Corporación de la Pequeña y Mediana Industria y la Corporación Nacional de Turismo tienen un relativo interés en el desarrollo del Cine Nacional. Posteriormente, surgirán discusiones en torno a este impulso inesperado que ciertamente entusiasmó a los cineastas de oficio: "Venezolanidad de nuestro cine", "Cinematografía industrial vs. Cinematografía marginal", "Lenguaje del Cine Nacional", "Cine Venezolano vs. Cine Nacional" . . .

Hay quienes dicen que el Cine Venezolano creció sobre la base de la improvisación, con dinero inyectado artificialmente a una industria sin bases sólidas. A pesar de ser cierta esta afirmación, se logró hacer un cine con algún tipo de libertad y originalidad creativa, que el público venezolano, tan acostumbrado al decadente y viejo Hollywood y a las superficiales comedias italianas, lo recibiera en forma optimista, y permitió que la cinematografía nacional saliera adelante.

Sin embargo, Venezuela es uno de los pocos países en el mundo que aún no cuenta con una legislación cinematográfica. Casi todos los países medianamente avanzados poseen un cuerpo legislativo sobre estas actividades. En la región, países como Brasil, Argentina, Perú, México, Chile y Cuba poseen legislación sobre la materia. El surgimiento y la acogida del cine venezolano de la segunda mitad de los setenta es uno de los hechos más importantes de la historia cultural reciente, pero surgen las preguntas necesarias:

¿Legislación Cinematográfica: Reglamentación o Ley?, ¿Cuál Proyecto de Ley? ¿Cuál ha sido la experiencia jurídica-reglamentaria del Cine en Venezuela? Hoy, estos son los problemas específicos.

VOLVAMOS LA VISTA. HACE QUINCE AÑOS

El Estado Venezolano nunca ha tenido una política cinematográfica en forma realista, que proteja la producción local y que imponga la exhibición obligatoria del filme nacional. Nuestro naciente cine siempre ha sido huérfano de leyes que lo amparen. Esta orfandad se inicia en 1965. En este año se perfilan "primitivas" disposiciones legales respecto a la cinematografía venezolana: 1) Resolución 2.452 del Ministerio de Hacienda y el Ministerio de Fomento, de fecha 7 de julio y que sólo indicaba que "la actividad cinematográfica nacional merece la protección oficial, por cuanto puede aportar al país positivos beneficios económicos y culturales; 2) La Resolución N° 2.424 del 6 de julio del mismo año, en donde se habla de la implementación de una política de exoneración de aranceles para la creación de la infraestructura técnica del cine nacional. Estas resoluciones permitirán la entrada de transnacionales del cine en el país, y han hecho que hoy día existan empresas asociadas por la presencia de capitales extranjeros en ellas y que controlan el 45,7 y el 41,2 por ciento de la distribución en el país y que impiden con ese control el desarrollo normal del Cine Nacional.

En 1966, por iniciativa de un conjunto de particulares empeñados en el surgimiento de un Cine Nacional industrial, se inicia un proceso de "Encuentros Nacionales de Cine". El primero de ellos fue en Ciudad Bolívar. Es para el año '67 cuando el mismo grupo representativo de cineastas nacionales decide ponerle coto a la situación imperante mediante la redacción de un Proyecto de Ley de Cine. La discusión de la misma dió origen a los otros dos encuentros, en Valencia y Caracas. Las declaraciones, en contra del Proyecto de Ley, se sucedieron. La más fuerte de todas firmada por toda la Industria Cultural venezolana (Federación Venezolana de Agencias de Publicidad, Cámara de la Industria de la Radiodifusión y Cámara Venezolana de Asociaciones Cinematográficas). En forma separada, la Cámara de Asociaciones Cinematográficas el 15 de junio de 1967 también exponía su oposición a la promulgación de la Ley. Muchas cosas se dijeron: "El Proyecto de Ley tiene fallas estructurales y está divorciado económicamente de la realidad" "En el país no hay suficiente desarrollo de la Industria Cinematográfica para crear una norma de protección que vaya a controlar la poca actividad que se desarrolla en el orden de la producción como de la distribución y exhibición".

Un organismo estatal, el INCIBA, se postuló como patrocinante del Proyecto de Ley y en tal virtud Simón Alberto Consalvi al frente del INCIBA dijo que lo introduciría al Congreso. José Agustín Catalá, a nombre de la Cámara de la Industria Cinematográfica se manifestó a favor de la Ley para el Cine Nacional: "Demostramos documentalmente ante los señores diputados el fracaso del Ministerio de Fomento en su intención de promover el desarrollo de esta industria en el país; ratificamos la necesidad de promulgar un instrumento legal que fomente, proteja y regule el Cine en Venezuela". También los senadores y diputados emitieron sus opiniones. Específicamente, Hilarión Cardozo y Luis Herrera Campins se mostraron a favor de la iniciativa de los cineastas. Por diversas circunstancias, entre las que se contaron presiones públicas y privadas, de sectores oligopólicos interesados en la pervivencia de un cine dependiente de la importación, distribución y exhibición de los filmes extranjeros, el Proyecto fue archivado.

Es bueno señalar la importancia de las tomas de posición del entonces Presidente del INCIBA, de los entonces senadores y diputados y del entonces Ministro de Fomento en favor de

la tan ansiada Ley de Cine. Lo que nunca se llegó a decir es cómo y cuándo el Gobierno pasaría de la "acción persuasiva" a las "medidas enérgicas". Eso lo esperaba y lo espera la incipiente industria que nacía.

ENTRANDO EN LA DECADA DE LOS '70

Un silencio que duró tres años. Venezuela seguía desprovista de algo que en realidad pudiera ser llamado Cine Nacional. Hasta bien entrados los años setenta, el cine venezolano encerraba a través del nombre heroicos y aislados intentos de personas, que contra todas las circunstancias, pretendieron realizar algo que cinematográficamente pudiera considerarse como nacional. Lo poco que se hizo estuvo relegado a reducidos grupos, al margen de la gran masa y de la industria.

Así, en 1972 surgen otras normas legales del Ministerio de Fomento: la Resolución 1712 del 28 de abril, que disponía que la planificación, promoción y control de la Industria Cinematográfica será efectuada a través de la Dirección de Turismo del Ministerio de Fomento. Esta nueva Resolución no podía planificar, ni promocionar, ni controlar a una actividad que no había alcanzado un verdadero desarrollo. Pero implicaba alguna "resonancia" en los sectores gubernamentales. Posiblemente fuera por las declaraciones y la labor de los propulsores del Ante Proyecto de Ley presentado hacía ya cinco años.

Hasta ese momento, la "industria cinematográfica" había recibido poco tratamiento por parte de los Legisladores salvo en las Ordenanzas Municipales de Espectáculos Públicos y las genéricas Resoluciones de Hacienda y Fomento del año 1965.

Casi un año después, 16 de abril de 1973, se produce la aparición sucesiva de una Resolución del Ministerio de Fomento (N° 1666), llamada "Normas sobre la Industria Cinematográfica". Estas normas contienen de nuevo información e ideas que fueron sacadas en su gran mayoría, en forma parcelada y fuera de contexto del Proyecto de Ley que había sido entregado.

Se dicta también el 22 de junio de 1973, la "Ley de Turismo" y que contiene un sólo artículo relativo a la Industria Cinematográfica. Se trata del Artículo 35, que establece que la Industria estará a cargo de la Corporación de Turismo de Venezuela. Como señala el abogado y periodista Raúl Aqudo Freitas, ni en dicha Ley, ni en las normas hay ninguna referencia a aquellos aspectos del cine que integrados, constituyen el fenómeno específico de dicho medio de comunicación: definición de una política cinematográfica dentro de parámetros culturales de fomento, protección y conservación; la problemática de la distribución del cine nacional; la inexistencia de normas restrictivas contra los abusos de distribuidores y exhibidores.

A siete años de aquel primer encuentro, los cineastas nacionales convocan a nuevas reuniones esta vez bautizadas como "Jornadas Nacionales de Cine". La intención fundamental era actualizar el viejo proyecto, darle todos los nuevos matices que necesitara, hacerlo realmente efectivo y por supuesto lograr por todos los medios la pronta aprobación del mismo por parte del Congreso Nacional. Cumaná y Caracas, en marzo y mayo de 1974 respectivamente, fueron los escenarios de estos nuevos encuentros. El mismo organismo oficial, pero con otro nombre: CONAC, vuelve a "patrocinar" el actualizado y reformulado Proyecto de Ley. En el CONAC se nombra una comisión para implementar el sector cine, esta comisión prácticamente fracasa en su propósito, aunque queda establecido el principio de que el Proyecto será presentado por el CONAC al Congreso. Tal ofrecimiento nunca se dió. Seguíamos sin tener una verdadera reglamentación pública en un campo absolutamente invadido por intereses comerciales privados, nacionales y extranjeros: En Venezuela, en ese año se produjeron películas que no encontraban

salas de exhibición; en cambio ingresaron al país 500 filmes extranjeros que recaudaron en taquilla 100 millones de bolívares. Un día cualquiera de 1974, la cartelera que se anunciaba presentaba 52 películas en total, de las cuales el 71% (37 películas) eran de Estados Unidos, el 9% (9 películas) eran Italianas y solamente el 1,7% (1 película) era de producción nacional.

Una Resolución conjunta de los Ministerios de Fomento y Hacienda, vino en junio de 1974, a aplicar por primera vez el requisito de licencia previa a la exportación de películas.

Nace la ANAC-Asociación Nacional de Autores Cinematográficos-, al mismo tiempo que la Asociación de Críticos de Cine y que la Federación de Centros de Cultura Cinematográfica, como una forma de enfrentar toda una serie de problemas que empiezan a surgir con el paso de una etapa preindustrial para alcanzar rápidamente niveles más industriales en el Cine Nacional: Los créditos, Avaluos bancarios, Decretos y Ley de Cine, Distribución Comercial, Contratos Colectivos, Relaciones Estado y Cineastas, Resoluciones Cinematográficas.

Pero a pesar de todo ello, la Ley que surgiera y por la que se luchaba debía considerar y unificar las complejidades de la circunstancia cultural y las complejidades de la industria cinematográfica. El instrumento legal debía considerar la inclusión de estos dos factores.

1975 Y EL CINE NACIONAL: UNA NECESIDAD, UNA LEY

1975 representó un año importante, no porque se vislumbrara la tan necesaria Ley de Cine, sino porque el Estado Venezolano instrumentaba un sistema crediticio para la realización del cine nacional. Corpoturismo y Corpoiindustria posibilitaban la transformación de nuestros cineastas en productores. Tales créditos, si bien eran insuficientes, empezaban dinamizar la iniciativa de los productores. Esto obliga a que un año después, el 8 de octubre el Ministerio de Fomento, en la Resolución N° 5776 dicte las primeras Normas para la Comercialización de Películas Cinematográficas. Aquí se establecen porcentajes mínimos para las películas venezolanas de largo metraje en estreno, turnos posteriores, y reestrenos, se establece también la obligación, para los cines de Venezuela, de exhibir un mínimo de dos películas anuales de producción venezolana. Pero como señala el abogado Agudo Freitas, tales disposiciones se anulan prácticamente con el establecimiento simultáneo de una excepción tan amplia que hace inoperante la regla general. En efecto, el artículo 6 de dicha Resolución establece que "cuando la producción nacional no sea suficiente para cubrir la cantidad mínima exigida", los distribuidores y exhibidores quedan exceptuados del cumplimiento de la mencionada obligación.

En 1976 se volvió a reactualizar el Proyecto de Ley de Cine y es el mismo que el 28 de junio de 1979 entra al Senado de la República para su discusión y aprobación. Pero ese año-1976- se presenta confuso y lleno de conflictos para el naciente cine venezolano. Aparecen tres organismos que tienen acciones directas en la gestión cinematográfica: Por una parte el CONAC, el Ministerio de Fomento y el nuevo Ministerio que nacía: Información y Turismo. Surgieron impases entre estos sectores que obligaron a que el 11 de octubre de 1977 se creara un Comité Interinstitucional de Cinematografía integrado por las tres instituciones involucradas y por representantes de Corpoiindustria y Corpoturismo. El Comité tendrá las funciones de resolver todos los asuntos concernientes a la materia cinematográfica y fijará las acciones del Estado al respecto, determinando las formas de participación de cada institución y formando comisiones de trabajo para el otorgamiento de créditos, producción del mensaje oficial, distribución, protección y formación profesional. Este Comité nunca funcionó, porque los organismos involucrados en él se constituyeron en bandos contrarios y no en equipo coordinador y unificador de Trabajo.

EL NUEVO GOBIERNO: ENTRE PLANES Y ENFRENTAMIENTOS

Antes de dejar el Gobierno, Carlos Andrés Pérez dicta, el 6 de febrero de 1979, dos Decretos para normalizar la comercialización de películas cinematográficas extranjeras de larga duración (El 3057 y 3058). En los respectivos artículos sobre películas "especiales" se permite a los distribuidores un arrendamiento máximo del 60%, éstas deberán ir acompañadas de un "corto venezolano", de una duración no mayor de diez minutos, película que devengará el 2% del ingreso bruto en taquilla. Igualmente, se reglamentan los porcentajes de arrendamiento para otros tipos de películas y salas. Se determina que las películas nacionales tienen que permanecer en cartelera durante un tiempo mínimo de 18 semanas.

Apenas salen a la luz pública estas medidas, los monopolios de la distribución y exhibición venezolanos desataron una campaña de intimidación tendiente al bloqueo de las normas, que en definitiva interfieren el dominio impuesto por los monopolios extranjeros y favorecen a los productores venezolanos.

Los exhibidores objetan que tales normas, "producto de la improvisación, son inoperables y que los llevará a la ruina". Por la otra parte, la Presidenta de la ANAC, Josefina Jordán, ratifica la aplicación inmediata de los decretos 3057 y 3058 y la comprobación de su eficacia a través de la práctica. Pero insiste en que los mismos no reflejan todas las aspiraciones del sector cinematográfico referentes a la totalidad de la problemática cultural y económica de nuestra cinematografía, y que la aprobación inmediata de la Ley de Cine vendrá a llenar ese vacío.

¿Marcha a atrás? El 11 de mayo de 1979, apenas a dos meses de la toma de posesión del nuevo gobierno, el Ministerio de Fomento abre un período aproximado de 45 días para estudiar la "factibilidad" de esos decretos. Se dieron presiones del sector comercial y se actuó ilegalmente desde el punto de vista jurídico porque la factibilidad de un decreto reside fundamentalmente en la determinación del Estado para hacerlo cumplir por una parte, y por la otra, los decretos son Leyes de la República y deben cumplirse hasta tanto sean derogados por nuevas disposiciones.

Entre tanto, en junio del mismo año, se crea un Frente Cultural en defensa del Cine Nacional y la Presidenta del Ateneo, organismo donde se efectuó la primera reunión del Frente, enfatizó que ya es hora de empezar a luchar en conjunto por un problema que, a fin de cuentas, nos atañe a todos los que tenemos que ver con la cultura nacional. Es una responsabilidad histórica. También en el mismo mes, la Directora de Cine de Fomento manifestaba ante la Comisión de Economía de la Cámara del Senado que la industria del cine nacional debe ser protegida en lo crediticio y en la exhibición. Los parlamentarios, como siempre lo hacen, concluyeron que se hace necesario la pronta promulgación de la Ley de Cine Nacional. El 28 de junio de 1979, después de una larga y penosa historia, entra al Senado el Proyecto de Ley de Cine.

En principio, se puede suponer que habrá una continuidad por los compromisos adquiridos por el anterior Gobierno en lo relativo a los Decretos 3057 y 3058, según las afirmaciones del Presidente Luis Herrera en su discurso de Fin de Año diciendo "que ahora sí le vamos a entrar a la Ley de Cine", pero la falta de decisiones enérgicas frente a los empresarios distribuidores y exhibidores que tienen el temor a la Ley, nos hacen suponer que en este año y con este Gobierno habrá nuevos planes y enfrentamientos.

Esta ha sido la trayectoria en búsqueda de una Ley de Cine. Todavía no se ha encontrado. Lo buscado en definitiva es la implementación de un Cine Nacional a gran escala con una sólida industria que lo sostenga y una Ley que lo proteja. Es ésta la intención. Nuestros gobiernos nunca se han caracterizado por la presencia de una auténtica y efectiva política en el campo de

la comunicación social. Las formulaciones sobre esta política tendrán que hacerse sobre circunstancias prácticas, lo fundamental, es buscar la implantación de una Ley de Cine y que se cumpla por los involucrados. Es esa la empresa.

ANEXO UNO

CRONOLOGIA DE LOS PRINCIPALES HECHOS SUCEDIOS EN LA BUSQUEDA DE UNA LEY DE CINE

1913

'**La Dama de las Cayenas**' es el primer largometraje cinematográfico enteramente producido en el país. Se trata de una producción artesanal, representando el esfuerzo personal de determinados profesionales.

1965

Dos Resoluciones 1) Resolución N° 2452 (Ministerio de Hacienda y Ministerio de Fomento (7 de julio de 1965): "La actividad cinematográfica nacional merece la protección oficial por cuanto puede aportar al país positivos beneficios económicos y culturales"

2) Resolución N° 2424 (Ministerio de Fomento) (6 de julio de 1965): Se establece una Comisión Consultiva de la Industria Cinematográfica con la finalidad de asesorar al Ministerio de Fomento en la estructuración del desarrollo de la Industria del Cine en Venezuela y en la definición de una política de exoneración de aranceles para los equipos necesarios.

1966

Primer Encuentro Nacional de Cine en Ciudad Bolívar. Organizado por un grupo de cineastas nacionales. Se nombra una Comisión redactora de un Proyecto de Ley y que quedará integrada por Alfredo Roffé, Segio Facchi, Rodolfo Izaguirre y Antonio Pasquali. Este proyecto será discutido en el Segundo Encuentro Nacional de Cine.

1967

Segundo Encuentro Nacional de Cine en Valencia (Edo. Carabobo). Patrocinado por la Universidad de Carabobo. Se sumaron a la Comisión redactora del Proyecto de Ley: Lorenzo González Izquierdo, José Agustín Catalá, Francisco Luna y Daniel Oropeza, y como asesores jurídicos fueron nombrados Oswaldo Capriles y Ramón Losada Aldana.

Tercer Encuentro Nacional de Cine en Caracas. Patrocinado por la UCAB y el INCIBA. Comenzó en mayo de ese año. El Encuentro fue precedido por un remitido publicado en los periódicos y firmado por la FEVAP, CIC, CAMIRD y la Cámara Venezolana de Asociaciones Cinematográficas. El remitido estaba contra el Proyecto de Ley que se había redactado.

Se abre un debate por la prensa. El diario El Nacional da cabida a los que apoyan el Proyecto de Ley y los opositores encierran tribuna en El Universal.

Simón Alberto Consalvi, Presidente del INCIBA, se hace el propulsor de la Ley.

El Proyecto de Ley de Cine fue aprobado por el III Encuentro que presidió el Padre Barnola, el cual entregó el Proyecto al Presidente del INCIBA, Simón Alberto Consalvi. Este anunció a su vez que lo remitiría a CORDIPLAN, Fomento, Educación y Hacienda. Y reiteró que pronto sería introducido en el Congreso.

Amílcar Gómez Presidente de la Comisión de Administración y Servicios Públicos de la Cámara de Diputados inició una serie de soncultas en esa Cámara a raíz de la entrega de otro Proyecto de Ley de Cine, redactado por Arturo Plasencia. El debate continuará en la Prensa.

El 15 de junio de ese año la Cámara de Asociaciones Cinematográficas se oponían a la promulgación de la Ley ante la Comisión de Diputados.

El Representante de la Cámara de la Industria Cinematográfica, José Agustín Catalá, el 16 de junio, manifestaba su apoyo al Proyecto de Ley.

Hilarión Cardozo y Luis Herrera Campíns hacían declaraciones en favor de la iniciativa de los cineastas. Otros Disputados manifestaron la conveniencia de escuchar a otros sectores.

Los Exhibidores y Distribuidores se comprometieron ante la Comisión de Servicios, a elaborar un "memo" para exponer su oposición al Proyecto de Ley. Otra Asociación de Exhibidores argumentó también contra la Ley.

Finalmente el Proyecto de Ley fue engavetado.

"La planificación, promoción y control de la industria cinematográfica la efectuará el M.F., a través de su Dirección de Turismo".

1973

Nuevas Resoluciones: 1) Resolución N° 1.666 (Ministerio de Fomento) (16 de abril). Esta Resolución contiene a grandes rasgos la creación de la Comisión Oficial de Cinematografía con sub-comisiones de trabajo en problemas específicos; la elaboración de registros de técnicos y empresas cinematográficas; la definición de película nacional y la distribución y exhibición de las mismas; la elaboración de copias en laboratorios nacionales; la creación de un archivo nacional de cinematografía; la realización de co-producciones con la participación técnica, artística y financiera venezolana; la elaboración de estadísticas de cine; la formación de un Instituto de enseñanza cinematográfica y el estudio de las formas de financiamiento para la producción nacional.

Hasta este momento, la Industria Cinematográfica había recibido poca atención por parte de los Legisladores salvo en las Ordenanzas Municipales de Espectáculos públicos y las genéricas Resoluciones de Hacienda y Fomento del año 1965.

El 22 de junio de este año, se dicta la Ley de Turismo. Esta Ley en su artículo 35 dice que: "En tanto se dicte la ley especial sobre la materia, la planificación control, promoción, fomento y desarrollo de la Industria Cinematográfica estará a cargo de la Corporación de Turismo de Venezuela". Esta Ley sancionada es derogatoria de la Ley de Turismo de 1938. En realidad, esta nueva Ley venía a formalizar el estado de cosas sancionado por las mencionadas "normas" en el sentido de definir, a posteriori que la Industria Cinematográfica se integra a las actividades de fomento turístico.

1974

Es la política de Carlos Andrés Pérez y Marianela Saletta. En Marzo de ese año se realiza la Primera Jornada del Cine Nacional en Cumaná. La Ley vuelve a discutirse. Reactualizaciones de forma, pero no de fondo.

En mayo de este año se sucede la Segunda Jornada del Cine Nacional en Caracas y auspiciada por el Sindicato de Cine, Radio y TV.

El CONAC anteriormente INCIBA, vuelve a patrocinar la Ley. La Comisión Parlamentaria del CONAC emite una segunda versión del Proyecto de Ley. En las sesiones de redacción participaron: Oswaldo Capriles, Manuel D. Puncelles, Rodolfo Izaguirre, Igor Medina, Margot Benacezraf, Marianela Saletta y Leopoldo Palacios.

En este año se produjeron cinco películas venezolanas que no encontraban salas de exhibición

A partir de este año, es cuando los organismos del sector público, la Corporación de la pequeña y Mediana Industria y la Corporación Nacional de Turismo se interesan realmente por el desarrollo de un Cine Industrial Nacional.

Una Resolución conjunta de los Ministerios de Fomento y Hacienda, vino en junio de 1974, a aplicar por primera vez el requisito de licencia previa a la exportación de películas.

Nacen la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), la Asociación de Críticos Cinematográficos y la Federación de Centros de Cultura Cinematográfica.

1975.

Un mínimo aporte crediticio del Estado Venezolano: 5 millones de Bs. Esto permite el surgimiento de una etapa pre-industrial.

1976 1977

Una nueva Resolución, la N° 5776 (8 de octubre) del Ministerio de Fomento. A través de ella se dictan las primeras Normas para la Comercialización de Películas Cinematográficas, don-

de se asignaba un 60% de la entrada de estreno al producto nacional, en siete ciudades de Venezuela y un 50% para todos los demás turnos. Y en el resto de las ciudades un 50% y 40% respectivamente. Así mismo se le asignaba un 20% a los distribuidores en el caso de películas venezolanas y una cuota mínima de distribución de cuatro filmes venezolanos anualmente. La cuota para las salas de cine era de 12 películas, a menos que con un número menor alcanzaran el 30% de la programación anual de la sala, pero se exoneraba a los distribuidores en el caso de que la producción nacional no cubriese el requerimiento mínimo; el tiempo de exhibición se basaba en que el promedio bruto de taquilla fuese igual o superior al obtenido por la sala el año anterior.

En diciembre de este año, la Ley Orgánica de la Administración Central decretada por el Congreso Nacional, asignaba la materia cinematográfica a dos Ministerios simultáneamente: Ministerio de Fomento e Información y Turismo. En la Gaceta Oficial N° 1932 con fecha 28 de diciembre de 1976 establece entre las actividades que corresponden al M. F. (Art. 28, aparte 12) "la planificación, promoción, fomento, desarrollo y control de la Industria Cinematográfica". En el mismo documento en su Artículo 36, aparte 13, se establece como actividad del Ministerio de Información y Turismo a través de su Dirección de Cine "la colaboración con los otros organismos competentes del Estado en la formulación de la Política de Gobierno Nacional en la materia de Cinematografía". Surgen los conflictos entre ambas direcciones. Así, el 11 de octubre de 1977 se crea una Comisión Interministerial integrada por el MIT, quien la presidirá, por el MF y por sendos representantes de CORPOINDUSTRIA y CORPOTURISMO. La pregunta que surgía: ¿a qué Ministerio quedaría definitivamente adscrita la Dirección Nacional de Cinematografía que dirige Marianela Saleta . . . ? Dicha comisión tendría a su cargo lo relativo a la planificación, promoción, fomento, y desarrollo de la Industria Cinematográfica y cursar las solicitudes de crédito. La misma, nunca funcionó.

Los cineastas y otros trabajadores del cine emitieron un documento enviado al Presidente Carlos Andrés Pérez en donde sostienen en relación a la competencia de funciones entre MF y el MIT: "Consideramos que el cine debe adquirir su autonomía y estar adscrito al MF, ya que, como hemos dicho, además de ser un medio de expresión cultural, es una industria de gran importancia que requiere de gran atención por parte del organismo encargado de la cinematografía nacional. Es por esto que no consideramos adecuado que el cine desde el punto de vista industrial dependa del presupuesto de Información y Turismo, organismo que se encargará de proyectar la imagen del gobierno, siendo la función del cine el proyectar la imagen del país, de sus realidades, idiosincrasia, cultura, etc.". Nunca hubo respuesta y siempre tuvimos una dirección de Cine en el MF, una dirección de Cine en el MIT y un Área de Cine en el CONAC. Actualmente la situación persiste

Se discute de nuevo el Proyecto de Ley, esta vez en la Colonia Tovar. Se incorporan modificaciones sugeridas por los gremios y se separan del texto los elementos que podrían ser materia de Reglamentos Posteriores. Este es finalmente el Proyecto de Ley, que bajo las reactualizaciones de 1976 y esta última de forma, se introduce en el Senado el 28 de junio de 1979.

1979

El 6 de febrero se dictan los tan discutidos Decretos 3057 y 3058 que intentan normalizar la comercialización de películas cinematográficas extranjeras de larga duración.

Una fuerte campaña por parte de los Distribuidores y Exhibidores. Hay temor a la Ley de Cine.

El 11 de mayo, apenas dos meses de la toma de posesión del nuevo gobierno, el Ministerio de Fomento abre un período aproximado de 45 días para estudiar la "factibilidad" de esos decretos.

El 18 de julio la Directiva de la ANAC, a través de su Presidenta Josefina Jordán, anuncia la vigencia y apoyo de los decretos 3057 y 3058. Su aplicación se hace cada día más necesaria. Pero señala que solamente la aprobación de la Ley de Cine vendrá a llenar el vacío que existe en la actual Industria Cinematográfica nacional.

El 15 de junio la Comisión de Economía de la Cámara del Senado consideró en su reunión con la Directora de Industria Cinematográfica del MF, Claudia Naoa, que las normas de comercialización (Decretos 3057 y 3058) y distribución del Cine que han emanado de ese despacho deben cumplirse . . . Finalmente, los parlamentarios concluyeron que se hace necesaria la pronta promulgación de la Ley de Cine Nacional, para incorporar estas normas y crear otras

que protejan la Industria Cinematográfica del país.

El siete de junio se constituye un Frente Cultural en Defensa del Cine Nacional. El mismo está integrado por los representantes de los gremios y agrupaciones culturales del país. Allí se aprueba: — Campaña para promover la discusión y aprobación de la Ley de Cine Nacional y — Se darán a conocer, en la segunda reunión, documentos informativos sobre la situación real de la comercialización del Cine Nacional.

Después de trece años de espera, la Ley de Cine entra el 28 de junio al Senado. Este proyecto de Ley es el resultado final de múltiples deliberaciones mantenidas entre las distintas agrupaciones cinematográficas del país (ANAC, FEDERATEL, ASOPROC, Asociación Musical, Sindicato, FEVEC, AVCC, CONAC), y es en esencia el mismo que nació hace trece años en el Primer Encuentro Nacional de Cine. Este Proyecto contiene los siguientes aspectos fundamentales.

— Protección y Fomento a la producción, enmarcado dentro de una política cinematográfica definida;

— Conservación y difusión del patrimonio fílmico nacional;

— Protección a organismos de difusión de cultura cinematográfica;

— Política de estímulo a la producción (créditos y subsidios)

— Protección al Público: clasificación, protección a la infancia, etc.

La investigación y la redacción inicial de este Proyecto de Ley de Cine se inició en 1967. Se hicieron reactualizaciones en 1974, 1976 y 1977.

1980

En su Mensaje de Primero de año, el Presidente Luis Herrera Campíns anunció que en este año se iba "a meter de lleno" a la aprobación de la Ley de Cine.

Para la publicación de este trabajo, todavía se espera que se hagan realidad las palabras del Presidente.

ANEXOS DOS

Para la elaboración del presente trabajo se han utilizado los siguientes elementos bibliográficos:

PRENSA (Especialmente el diario "El Nacional")

1976

— El Universal: "**Una Ley de Cine con nombre y apellido**" (8 de Sep/1-18. Juan Corrales

— El Universal: "**Los Cineastas no han sido Consultados**" (8 de Sep/1-18. María Josefa Pérez).

— El Nacional: "**El CONAC entregó a los Cineastas la Ley de Cine**" (16 de Sep/C-18. Sin firma).

— El Nacional: "**Personalidades del mundo cinematográfico que han participado en las discusiones del Proyecto de Ley Cinematográfica**" (Remitido) (16 de Sep/D-8).

1977

— El Nacional: "**El la Confusión y los Conflictos**" (Rodolfo Izaguirre).

— El Nacional: "**Batalla de Ministerios: ¿Quién Maneja el Cine?**" (Pablo Antillano).

— El Nacional: "**Hemos Esperado más de 10 años**" (1 de Diciembre/Alfonso Molina).

1978

— El Nacional: "**Una vez más: La Ley de Cine**" (12 de Abril/A-4) (Rodolfo Izaguirre).

1979

— El Nacional: "**Lucha por la Ley de Cine con los Estudiantes y Obreros**" (2 de Mayo/C-15).

— El Nacional: "**Los problemas del Cine no pueden ser enfrentados caprichosamente POR EL Estado**" (3 de Mayo/Nabor Zambrano).

— El Nacional: "**El Gobierno revisaría las Normas de comercialización de películas por presiones del sector comercial**" (14 de mayo).

— El Nacional: "**Constituido Frente Cultural en Defensa del Cine Nacional**" (7 de junio/C-4) (María Josefa Pérez).

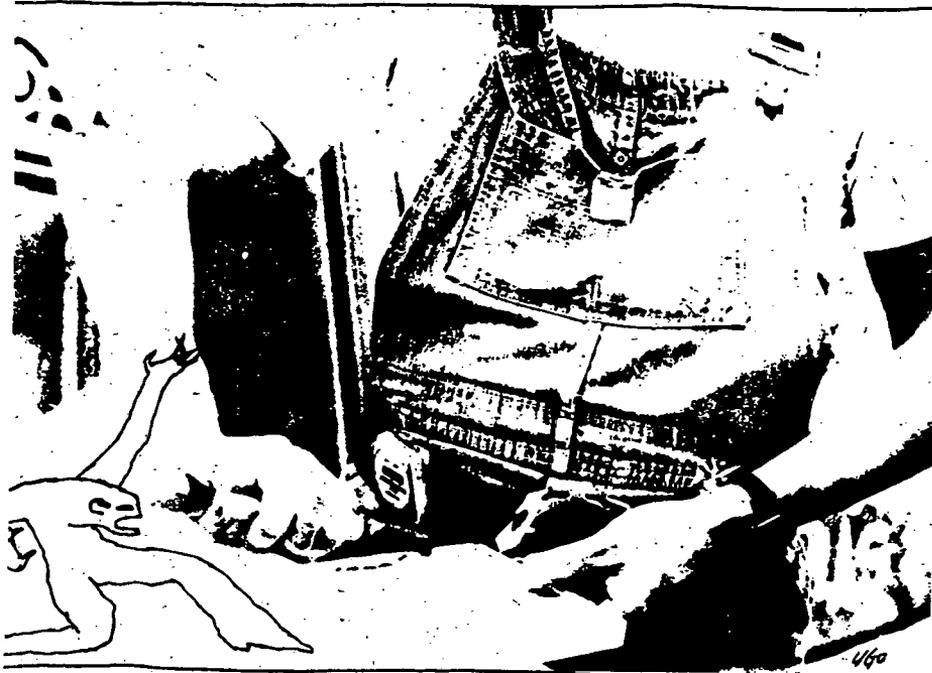
- El Nacional: **"Debe protegerse al Cine Nacional, concluyó Comisión Parlamentaria"** (15 de junio/D-20).
- El Nacional: **"La Ley de Cine entra hoy al Senado"** (28 de junio/Pablo Antillano)
- El Nacional: **"Gremios Culturales apoyan proyecto de Ley de Cine"** (29 de junio/D-16) (Pablo Antillano).
- El Nacional: **"Entregado al Senado"** (29 de junio/D-16) (Pablo Antillano).
- El Nacional: **"La ANAC si tiene competencia en los aspectos económicos del Cine Nacional"** (18 de julio/C-19) (Amelia Hernández).

REVISTAS

- Revista SUMMA: N° 85-del 2 de mayo al 17 de mayo-Año V-1974: **"El Cine Nacional: Una Ley, una Necesidad"** (César Miguel Rondón).
- Revista SIC: Año XLII-N° 416-junio 1979 **"El Cine Nacional"** (Toda la Revista está dedicada al Cine Nacional).
- Revista CINE AL DIA: **"Jornadas Nacionales de Cine"**, junio, 1974, n.18.
- Revista COMUNICACION: **Cine Nacional**, Febrero, 1976, n.6.

LIBROS Y TESIS DE GRADO

- FREITES, Raul Agudo. **"La Reglamentación Legal de la Comunicación en Via."** Ediciones de la Facultad de Humanidades y Educación (UCV), Caracas, 1976.
- UNESCO. **"Las Políticas de Comunicación en Venezuela"**UNESCO, París 1977.
- ININCO. **"Actas del III Encuentro Nacional de Investigadores de la Comunicación"** ININCO, Caracas, 1977.
- García, Vilma Pedrique; FUENTIS, Amarilis Rufz; FILLIZOLA, Ana Cecilia. **"Cinco Dimensiones del Cine Venezolano"**. Caracas, 1979 (Tesis de Grado: Escuela de Comunicación Social UCAB).



PUBLICIDAD SOBRE CINE EN VENEZUELA

Este somero análisis tiene por finalidad brindar algunos indicativos sobre la publicidad que sobre cine se hace en Venezuela, en el medio prensa. Tomando en cuenta las limitaciones del caso, se ha dividido el aspecto formal del conceptual. Del primero se extrajeron las conclusiones en base al número de películas publicitadas por zona capitalina, por tema y por día de la semana, en los principales diarios de Caracas.

En el aspecto conceptual, se emiten una serie de juicios valorativos sobre el caudal publicitario, y su relación con el mercado cinematográfico nacional, en tanto reflejo de éste.

Especial atención ha merecido el impase surgido entre El Nacional y los distribuidores/exhibidores. Este asunto presenta un cuadro demostrativo de los resortes que mueven las acciones empresariales.

ALGUNOS ASPECTOS FORMALES DE LA PUBLICIDAD SOBRE CINE

De 75 cines en funcionamiento que se cuantificaron durante la semana del estudio (8 al 13 de enero de 1980), sólo 43 publicitaron sus filmes, aunque este número varió según el día de la semana. El miércoles aumentó, por ser día de estreno, al igual que el sábado y el domingo.

La siguientes es la relación entre el día de la semana, el número de películas que se exhibían y la cantidad que se publicitaba

DIA	PELICULAS EXHIBIDAS	PELICULAS PUBLICITADAS
Martes 8	39	15
Miércoles 9	42	30
Jueves 10	42	26
Viernes 11	44	27
Sábado 12	68	33
Domingo 13	77	32

Al número de películas anunciadas, hay que agregarles las que promocionan con el cintillo PRONTO ó MAÑANA—ESTRENO, que no fueron tomadas en cuenta en la primera tabulación:

DIA	PELICULAS ANUNCIADAS AUN NO EXHIBIDAS
Martes 8	5
Miércoles 9	2
Jueves 10	2
Viernes 11	3
Sábado 12	8
Domingo 13	9

Generalmente, la publicidad de una película comienza entre una y dos semana antes de su estreno, a menos que se piense va a ser todo un suceso, en cuyo caso el lapso se alarga.

Otra forma de hacer publicidad —seguramente a menor costo— es aprovechando el marco del aviso global del circuito exhibidor, para insertar frases como "Pronto estará aquí "El tesoro de los piratas" ó "Cuando llama un extraño . . . ! El suspenso del año".

Las películas tildadas de "pornográficas" —censura D21— reciben escasa promoción, no es muy aventurado intuir que no les hace falta, ya que tienen público asegurado. Por sólo tomar un día como ejemplo, el sábado 12 se exhibieron diez filmes de ese estilo; únicamente "Cien-cienta para adultos" (Centro Plaza) recibió publicidad.

El grueso de la cartelera en sábado y domingo lo conforman las funciones de matiné, dedicadas a los niños. Pero, a pesar de que el viernes se exhiben 44 películas y el sábado 68, la cantidad de avisos no aumenta en la misma proporción: de 27 el viernes, sube sólo a 33 el sábado. Esto quiere decir que, para los exhibidores, los niños no constituyen un público lo suficientemente rentable como para dedicarles un gran despliegue publicitario. Esto, aparte de la consideración de que muchas veces no se proyecta precisamente lo más apropiado para el público menor.

Comparando la publicidad cinematográfica de EL DIARIO DE CARACAS con otros periódicos capitalinos, se encontró que:

Las páginas dedicadas a este tipo de publicidad están acaparadas por Cines Unidos, Circuito Radowsky y Exhibidores Asociados. El primero anuncia tanto como los otros dos juntos. Es lógico: a Cines Unidos pertenecen 26 salas de un total aproximado de 90, que hay en Caracas.

Mi Cine La Pirámide apenas colocó un aviso durante la semana en cuestión, en El Diario de Caracas, de 4,5 cm/col. Cinemateca Nacional, Cine Prensa y Cine Universitario no tuvieron funciones durante el lapso; pero, revisando entregas anteriores, se comprueba la inconstancia de sus avisos, lo cual quizás tenga mucho que ver con la inconstancia de su funcionamiento en general (cuyas causas no son objeto de este trabajo). Lo que sí es interesante acotar es que esta deficiencia queda compensada por los comentarios que de las películas que allí se exhiben escriben Rodolfo Izaguirre, en El Nacional, y Susana Rotker, en El Diario de Caracas.

Los Martes Clásicos del cine Las Américas, y el cine Obelisco en su nueva etapa como sala de arte y ensayo, sí están muy bien promocionados.

Son raros los cines del oeste de la ciudad que publicitan sus filmes, a menos que cobren diez bolívares por entrada. No se encontró ningún aviso de los cines Catia, Impacto y Pinar en los periódicos mencionados. En cambio, sí se encontró en diarios como Últimas Noticias y El Mundo. Las razones de esta diferencia son obvias: las clases socio-económicas que leen a los últimos, constituyen en su mayoría el público de los cines del oeste.

El Universal publicita los cines en el cuerpo deportivo, lo que más o menos señala el criterio con el cual se maneja el concepto "cine" en el periódico de Núñez Arismendi. De los diarios analizados, es el único que no incluye ni siquiera una somera crítica de las mejores películas en cartelera, y aunque no incumbe exactamente a este análisis, salta a la vista que es el que menos caso le hace al cine en sus páginas culturales.

Eso no es todo: El Universal practica, en las últimas páginas del cuerpo 4, un tipo de crítica cinematográfica un tanto sospechoso. Entre el maremagnum de avisos clasificados, destacan unos comentarios —con fotografía y todo— sobre películas de recién o próximo estreno, que son siempre, por mera casualidad, una maravilla del séptimo arte.

El Nacional mantiene su política, puesta en práctica desde hace ya varios meses, de no incluir publicidad cinematográfica desplegada, a raíz de un impase surgido entre la empresa edito-

ra y los exhibidores. Sólo publica una guía a medias de algunos cines, advirtiendo que "es una cortesía de El Nacional a sus lectores". Al final de este trabajo se encuentra un análisis más detenido de esta situación.

Por cierto que El Nacional, en sus columnas HOY POR HOY y CARTELERIA UNIVERSITARIA, menciona las obras que se exhiben en los cine-clubes, en la Cinemateca y en la sala de la UCV, lo cual podría catalogarse como una publicidad adicional a favor del buen cine. Esta pauta ha sido seguida por el Diario de Caracas, a través de informaciones sueltas.

CONTENIDO DE LA PUBLICIDAD SOBRE CINE

Una vez expuesto el análisis formal de la publicidad que sobre cine publican los periódicos capitalinos, se hace necesaria una revisión de su contenido.

En el número 20 de la revista Cine al Día, correspondiente a febrero de 1976 —la situación no ha variado mucho desde entonces—, se lee que "... a Venezuela no llega nada de la producción (cinematográfica) de otros países del Tercer Mundo, nada de la producción socialista y nada de la producción independiente europea, norteamericana o mexicana. Esta situación se ha agravado en los últimos años, ya que el total monopolio sobre las salas de exhibición les permite a los importadores-distribuidores traer cada vez menos películas y explotar cada vez más la menor cantidad de títulos que traen, por malos que sean". Más adelante sigue. "El derecho a la información y el conocimiento de las experiencias de otros pueblos y grupos enfrentados con la misma tarea histórica de la transformación de las estructuras hasta que éstas posibilitan el logro de objetivos éticos, es una reivindicación impostergable y que implica la modificación profunda de las actuales condiciones de importación, distribución y exhibición en Venezuela".

¿En qué forma afectan estas condiciones imperantes en el mercado del cine la publicidad que sobre el mismo se hace?

La guía LOS MEDIOS DE COMUNICACION, en su número 8 da la respuesta: "... hay una publicidad terriblemente sofisticada que pregona el producto para venderlo ... Generalmente es una publicidad embalada made in USA, que nos trata como espectadores neutros, sin identidad cultural o antropológica. O como auténticos estúpidos".

Estas premisas son fácilmente corroborables, mediante una simple ojeada a los avisos de prensa, o a las vallas que se colocan en sitios estratégicos de la ciudad. O poniéndole atención a los trailers.

En lo que se refiere propiamente al medio prensa, es importante destacar que la publicidad es copiada de su país de origen. Ya viene hecho el arte final del aviso, y lo único que hay que hacer es traducir. Seguramente, se le agregan al texto muchos signos de admiración y puntos suspensivos, y si es el caso, algún comentario —por supuesto, favorable, tomado de Newsweek o Cosmopolitan, y ya está listo para ser impreso. Así, se puede leer:

- o) "Con estos no se salvan ni las moscas" (Dos superlocos en apuros)
- o) "Ellos son capaces de destruir todo lo que se interponga en su camino" (El poder de los intocables).
- o) "Cuando la violencia es demasiado para un sólo hombre ... siempre llaman a los 7 Profesionales ...!" (Los 7 Profesionales).
- o) "POR DIOS ...! No entre a esta casa!" (Aquí vive el horror).
- o) "Para que Harry Lasiter mate a alguien ... incluyéndolo a usted ... sólo hay que pagarle bien ..." (Asesino por Contrato).

"Lo que le sucedió a ellos puede sucederle a usted. En cualquier ciudad ... en cualquier par-

te!" (Infierno en la ciudad). Es evidente la manipulación que hay detrás de estas frases. La explotación de los más oscuros instintos humanos no es nueva como ardid publicitario. Y este es un sello que lleva toda película del género "catastrófico", que tan bien se ha sabido vender en Venezuela.

"GEORGE PEPPARD . . . En la fuga más espectacular jamás filmada . . .!" (La gran fuga). La ilustración que acompaña este texto muestra un hombre que cae abatido a balazos.

Para promocionar "Cuando llama un extraño", se publicaron dos juicios "de gran profundidad", supuestamente extraídos de Times y Daily News. Decían "Definitivamente la película de más terror y suspenso jamás llevada a la pantalla", "Ya está aquí . . . la mejor película del año!".

Susana Rotker anotó en su crítica: "Cuando llama un extraño es una de esas películas basadas en las pesadillas del público, fieles al lema "esto le puede pasar a usted en cualquier noche solitaria". El argumento se inspira en una noticia de prensa y extrae el pánico que puede sentir cualquier hijo de vecino ante las insistentes llamadas de un psicópata desconocido". Como se ve, hay un abismo entre la llamada "mejor película del año" y el juicio que merece por parte de la crítica local.

La violencia y el terror son, pues, el común denominador en la mayoría de los filmes exhibidos. Sin descartar otros géneros, como el "picaresco" (comedias de enredos pseudo-eróticas), que son anunciadas con frases como:

"Una comedia para dislocarse la mandíbula de risa . . . Casados . . . solteros . . . divorciados . . . Presenten armas . . . y afinen su puntería porque . . . LA SEÑORA QUIERE GUERRA" (La señora quiere guerra).

Se utilizan en cantidades industriales los epítetos grandilocuentes: "grandioso", "jamás filmado", "espectacular", "explosiva". Se explotan los nombres famosos, como Charles Bronson o Walt Disney. Los títulos de los filmes no se corresponden siempre con el original. Por ejemplo, "Dos superlocos en acción" es, en realidad, "I'm for the hippopotamus". Quizás se trató de utilizar el prefijo "super" porque está de moda y supuestamente vende más. No fue la única película que lo incluyó en el título. "Un superpolicía en Africa" y "Secretos sexuales de un superhombre" trataron también de emular las ventas de la millonaria Superman que hasta hace poco se exhibió en Caracas.

Por cierto que en los títulos se repitan las constantes alusivas a la violencia: "Violación", "Justiciero Implacable", "El último golpe de Bruce Lee", "Asesino por contrato", "Knockout"; a desastres: "Infierno en la ciudad", "El desastre de Casandra", y al horror o al asco: "Aquí vive el horror", "El tesoro de las pirañas", "El imperio de las hormigas gigantes".

Un promedio de siete ilustraciones diarias muestran armas de fuego, casi todas en primer plano. En cuanto a las imágenes "escabrosas", éstas han disminuído junto con la publicidad desplegada de las películas eróticas, aunque aún perdura la explotación de la libido a través de la mujer (Sofía Loren y Liza Minelli son aprovechadas en la promoción de El poder de los intocables y Cabaret, respectivamente, en cuyos avisos aparecen mostrando sus cualidades anatómicas) y de las escenas que "muestran todo sin enseñar nada".

CASO EL NACIONAL

Mención aparte merece el caso de El Nacional. Para explicarlo, es necesario remontarse a 1962, cuando Miguel Otero Silva se negó a secundar una campaña de los medios de comunicación en contra de Cuba; el boicot publicitario encabezado por Sears puso en peligro la estabili-

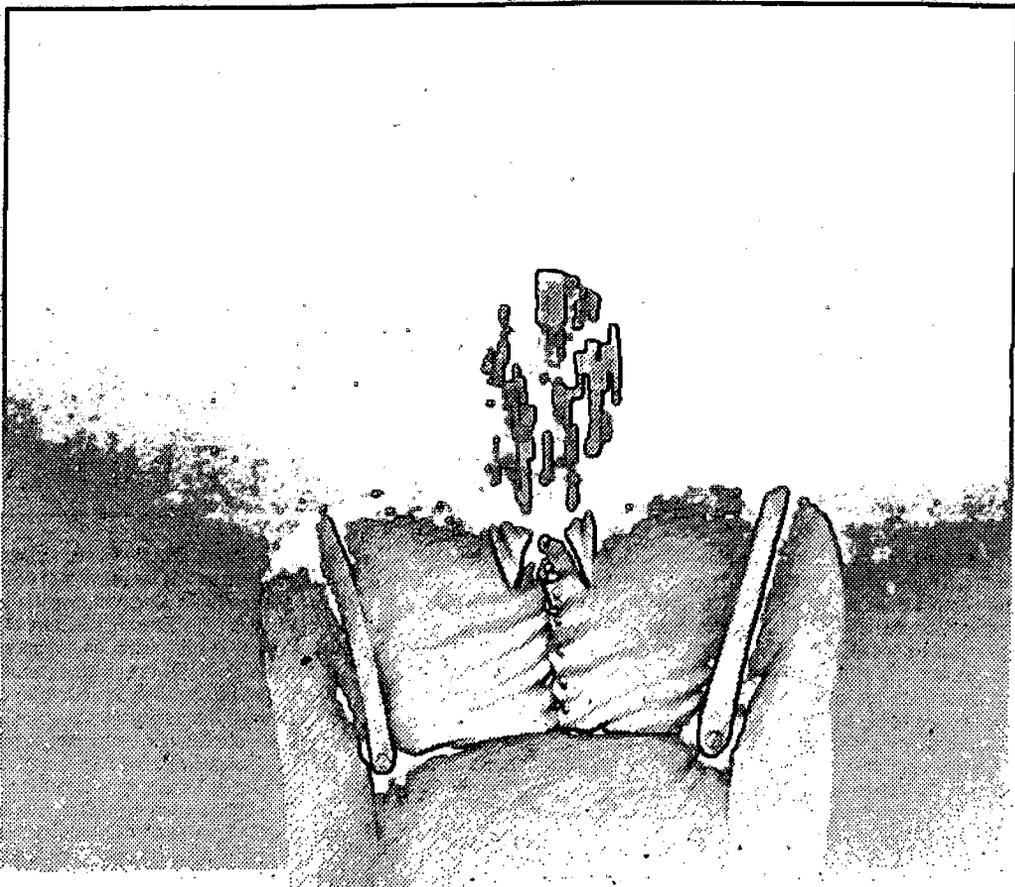
dad del diario, y los únicos que mantuvieron fielmente sus avisos —seguramente porque para ellos era más productivo mantener la publicidad que unirse al boicot—, fueron Antonio Blanco y los hermanos Uliví, de Blancica y MDF, respectivamente.

El Nacional sobrevivió a la crisis gracias, en parte, a la publicidad cinematográfica. En compensación, rebajó a la mitad las tarifas para Circuito Radowsky y Cines Unidos, situación que se mantuvo durante 17 años. Hasta que en 1979, con la nueva directiva, se consideró que ya estaba bueno de regalías y emparejaron las tarifas con las de Pelimex, Decimoveca y Korda Films. Es decir, se acabaron las consideraciones especiales. Pues no. Los señores distribuidores exhibidores decidieron que eso era mucho abuso y eliminaron la publicidad:

Indudablemente, esta situación los afecta más a ellos que a El Nacional.

En el periódico de El Silencio se ha hecho correr el rumor de que está atravesando una crisis económica. Quizás es porque se está discutiendo el nuevo contrato colectivo, y quieren curarse en salud contra las exigencias salariales. Lo cierto es que no se han preocupado mucho por recuperar las páginas que antes llenaban Radowsky y Cines Unidos.

Sebastián de La Nuez



UN MODO DE PRODUCCION CINEMATOGRAFICA

Alfredo J. Anzola

"El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. No se lucha para 'después' vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida"

Julio García Espinoza suelta en este párrafo tres ideas, entre otras, con las cuales voy a tratar de explicar una manera de hacer cine.

EL CINE IMPERFECTO compite en el terreno del "cine", pero no se trata de que sea como éste; es decir, hacemos películas, pero porque tenemos un cuento que echar y lo podemos hacer de muchas formas. Creo que tiene sentido el documental muy sencillo en blanco y negro con un mensaje urgente, proyectado en la calle y la película espectáculo proyectado en los cines; ninguna de ellas debe quedar sin hacerse y es necesario inventar formas de hacerlo. Es necesario poder separarnos de un modo de producción cinematográfico que ha producido las películas "perfectas", americanas, grandes, estereofónicas. Ese modo de producción se basa en una organización del trabajo dividida en "productores" y asalariados que no participan ni de la idea, ni del proyecto, ni de los posibles beneficios, ni del "sueño" de una película. En esa forma de producir se asume la existencia de grandes inversiones —es el negocio del cine— gigantescos gastos, personal y equipos.

El cine que pretenda cuestionar un mundo que se basa en un esquema similar al mencionado, mal podría surgir de una organización como esa, donde el trabajo sea alienado. Este cine usualmente no contará con recursos ilimitados, pero como decíamos, no puede quedar sin hacerse.

NO SE LUCHA PARA "DESPUES" VIVIR; es necesario que esa manera de producir películas incorpore aquello que creemos, que empiece a ser un ensayo de la utopía. Si vamos a hacer películas para la lucha, para la esperanza, es necesario que no reproduzcamos un esquema de producción capitalista en el que unos son los artistas, los jefes, los propietarios y los otros aportan su trabajo por necesidad. Entonces adquiere sentido la idea de "hacer películas juntos" donde todos los participantes lo sean realmente, donde las relaciones internas sean entre iguales, donde el trabajo y el esfuerzo produzcan un fruto querido y la amistad sea posible, donde se cuente con compañeros no sólo para una película sino para las demás; donde el que participó en el proyecto de otro sepa que ahí están los que luego participarán en el suyo, donde hacer una película pueda ser "divertido para el cineasta".

LA ORGANIZACION DE LA VIDA debe entonces concretarse. Permítaseme referirme a un caso específico, el grupo PPCA, que es el que conozco y sobre el cual no estaré hablando en las alturas de la teoría.

— **El aspecto económico.** Era necesario conseguir una manera de resolver la subsistencia de los participantes; para ello una productora de cine parece ser lo sensato. Pero eso trae sus dificultades porque supone gastos en equipos y de funcionamiento y la principal fuente de tra-

bajo cinematográfico remunerado es la publicidad. En nuestro caso esa alternativa fue descartada desde el principio y aunque logramos sobrevivir la presión económica nos condujo a deshacer el grupo estable, como luego explicaremos.

Con algunos documentales, el trabajo "free lance" fuera del grupo, el servicio de personal y equipos y los créditos que en un momento dió el Estado logramos "producir" durante varios años. La presencia del grupo y los equipos permitieron la realización de cortos con bajos costos realizados por miembros del grupo sobre diversos temas o producidos por organizaciones populares como el movimiento cooperativo. También fué posible que otros realizadores terminaran sus trabajos con ayuda de personal o equipos de PPCA CINE.

Se realizaron 3 largometrajes: "Santana", "Fiebre", y "Se Solicita Muchacha de Buena Presencia y Motorizado con Moto Propia". El primero como fallida posibilidad de obtener dinero para realizar otras películas, pero también como prueba de la capacidad del grupo para enfrentar proyectos de esa magnitud sin abandonar la que consideramos la manera razonable de hacer películas. Los otros dos largometrajes se hicieron con créditos del Estado que sólo cubrían un porcentaje del costo total, pero gracias a la forma como estábamos organizados logramos concluirlos sin aportar ningún dinero.

Esta historia parece exitosa, pero no lo era tanto en la medida en que no producía ingresos para que los miembros del grupo y sus familias sobrevivieran, y el grupo estaba bajo el constante acecho de acreedores, bancos, tribunales y todas esas cosas creando enorme tensión en todos, hasta el punto que dejaba de ser "divertido".

- **La diferencia de funciones.** Al principio creíamos que era sensato pensar en "obras colectivas". La práctica nos demostró que lo que hace colectiva una obra es el hacerla juntos, trabajarla, aunque sea la "obra" de alguien. No se trataba entonces de que todo el mundo "dirigiera" una película, sino más bien de que un grupo de personas, realizando distintas funciones participen como iguales; donde la opinión de un electricista o un actor sea válida. Se hizo evidente que hay áreas de preferencia y así se verá que alguien tiende a aparecer repetidamente en los créditos como camarógrafo o sonidista y no por eso dejar de ser realizador de sus propias obras, sin que esto sea una condición necesaria.

La función del productor se nos aparece entonces como importantísima, sea como el que se hace de los medios para realizar una película o como el organizador o "jefe de producción" que asume el aspecto logístico, que es sumamente importante en una organización donde el poder no se deriva de la propiedad de la película. Es evidente que esta capacidad no es el fuerte de todos los miembros de un grupo con estos fines. Es importante para que este modelo tenga sentido la discusión y conocimiento previo de la "obra" por parte de todos los participantes; se da entonces la decisión de participar.

- **La nueva manera.** Los enunciados anteriores nos condujeron a una nueva formulación del trabajo: estar todos juntos todo el tiempo era como estar casados y creaba innecesarias sobredosis de los unos para los otros. Simultáneamente y en alguna medida, ésto reducía la posibilidad para cada uno de trabajar con otros, que era una deseable manera de ampliar la cantidad de gente con que se podrían repetir experiencias similares. El costo de los equipos y del funcionamiento, en vez de facilitar la existencia económica de cada uno, aumentaban la carga enormemente sobre todos, partiendo del hecho de que teníamos un "negocio" malo entre manos.

¿Qué hacer con todo esto si al mismo tiempo disponíamos de un grupo de personas que han

desarrollado grandes capacidades técnicas y creativas y unidos por profundas amistades? La solución fue repartirnos los corotos, mantener la propiedad común de nuestras obras y que cada uno saliera por el mundo a buscar fortuna, pero manteniendo la posibilidad de unirnos en proyectos concretos. El primer intento fue la realización de "MANUEL".

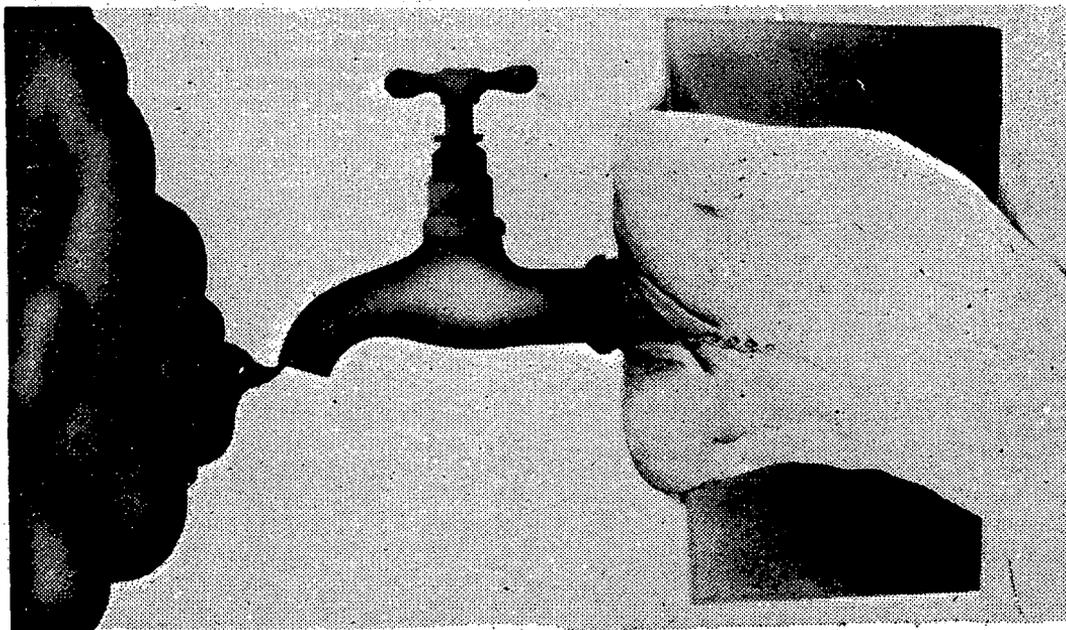
Se trataba de realizar una película con muy poco dinero, que el gasto fuera cubierto por el adelanto de distribución que eventualmente obtendríamos de los distribuidores. (Cosa que estuvo a punto de no suceder; y hubiéramos tenido que comernos la película y escondernos de los acreedores).

Se concibió un guión brillantemente hilvanado por Gustavo Michelena en el que muy pocos personajes desarrollaban una película en locaciones que no distaban más de 5 minutos unas de otras.

Se reunió un grupo —muy reducido— de actores y técnicos que estuvieron en posición de arriesgar un par de meses, enamorados de su obra, y que aún no han recibido ni un centavo por su trabajo; y un laboratorio (Futuro Films) que corrió el mismo riesgo.

La figura jurídica que encontramos es la "asociación de cuentas en participación". Varias partes aportan dinero o trabajo para una realización concreta y son socios para esa obra. Es así que "MANUEL" es de todos los técnicos, los actores, la compañía productora y el laboratorio.

Con una sola obra el riesgo que corren las partes —que necesitan subsistir— es muy grande pero al mismo tiempo es la única fórmula que nos puede permitir muchas realizaciones, gran libertad creativa y no renunciar a la posibilidad de vivir ahora un nuevo modo de producción cinematográfica.



CINE VENEZOLANO: LOGROS Y PROPUESTAS

Javier Conde
Jorge Villalba

Realizar un sondeo para conocer cuáles son las mejores obras del cine nacional es una empresa cuyas implicaciones deben trascender la particularidad de un film para obtener una visión global del verdadero contexto en el cual surgen.

Este contexto está determinado no sólo por la realidad socio-cultural del país, sino por la batalla que cada cineasta ha debido librar contra los efectos de la transculturización en los espectadores, los intereses comerciales de los exhibidores y distribuidores y contra la indefinición del estado venezolano.

Venezuela, como país Latinoamericano, precisa reencontrarse con su identidad nacional. En este sentido, el cine, entre otras manifestaciones culturales, debe nutrirse de nuestra herencia popular como única alternativa para combatir los efectos del neo-colonialismo cultural que ha pretendido destruir nuestra autenticidad.

Dentro de este ámbito, el cine nacional no puede analizarse desde la perspectiva de "productos acabados". Es decir, por una sofisticada temática y calidad técnica, sino por cuanto se ubique en la línea ya señalada.

Por esta razón, en esta encuesta se ha hecho una diferenciación importante. Por una parte, aquellos largometrajes concebidos como "obras en sí mismo" y que representan, en la mayoría de los casos, un cine de autor. Y, por otra, parte, aquellos filmes enmarcados dentro de una tendencia de búsqueda e investigación.

Dentro del primer grupo, los "encuestados" ubicaron *La Balandra Isabel Llegó esta tarde*, *Araya* y *El Pez que Fuma*.

Y en el segundo grupo, se ubicarían *País Portátil*, *El Rey del Joropo*, *Se Solicita Muchacha de Buena Presencia* y *Motorizado con Moto Propia*, *Juan Vicente Gómez* y *su Epoca*.

LAS ENCUESTAS

Rodolfo Izaguirre, Director de la Cinematografía Nacional y crítico en "El Nacional".

No es fácil establecer cuál o cuáles son las mejores películas realizadas en el cine venezolano ya que si devolvemos la mirada atrás encontramos numerosos títulos muy atractivos pero no las películas que, desafortunadamente, se perdieron en incendios, por mala conservación o arrastradas por el turbión de caudillos y dictadores.

Sin embargo, de las que conocemos habrá que destacar el extraordinario documento—testimonio que **Edgar Anzola** realizó sobre **Armando Reverón** hacia fines de los años treinta, así como el cortometraje titulado **Taboga**, de **Carlos Ascanio** y **Rafael Rivero**, que inicia en el cine venezolano la era del parlante con aquel **Negrillo Chapuzón** y la **Orquesta de Billo's Happy Bosys**.

Uno puede recordar como los mejores films en la historia del cine venezolano a **La Balandra Isabel llegó esta tarde**, del argentino **Carlos Hugo Chistensen**, 1950, no tanto por sus méritos específicos fílmicos (que no los tiene mucho) sino porque se trataba de una obra de cierta coherencia narrativa (la novela de **Guillermo Meneses**) que se enfrentaba en cierto modo a problemas y situaciones que en algo tenían que ver con nosotros mismos. Además de que la fotografía de José María Beltrán resultó excelente, al punto que recibió uno de los pocos premios obtenidos en este campo por el cine nacional, en el Festival de Cannes.

Araya, desde luego, sigue y seguirá siendo una obra de innegable perfección temática y formal. El sentido de la composición y del ritmo alcanzado por **Margot Benacerraf** y el esmero de **Giuseppe Nizzoli** en la fotografía no han vuelto a encontrarse en el cine venezolano. En fechas más recientes **Román Chalbaud**, con **El Pez que Fuma** y **Antonio Llerandi e Iván Feo**, con **País Portátil** enriquecieron la filmografía nacional. **El Pez que fuma** no sólo es la mejor obra de **Chalbaud**, hasta el momento, sino que sus proposiciones y lecturas resultan interesantes en la medida en que rindiendo homenaje burlón al cine mexicano logró componer la visión de un prostíbulo que, en cierto modo, es también la de todo un país. Por su parte, **Feo y Llerandi** realizan la primera gran película que traza la fulgurante imagen y proceso de cien años de historia venezolana a la manera de un fresco de luchas y compromisos políticos contra la godarría. Recreando el vibrante universo de dudas, afectos, violencias, ensoñaciones y frustraciones puestas allí en su novela por **Adriano González León**.

En otro orden de ideas y con proposiciones muy audaces y replanteando incluso la dramaturgia y la concepción tradicional del cine nacional, **Thael man Urgelles** y **Carlos Rebolledo** realizaron **Alias el Rey del Joropo**, -posiblemente uno de los films venezolano más interesantes que hemos visto.

Pablo Antillano jefe de la página de Arte de el Diario "El Nacional".

Los tres largometrajes más importantes del país deberían ser aquellos que concilian específicas cualidades cinematográficas con una cierta proporción de incidencia afectiva en nuestro devenir social y cultural.

La mayoría de nuestras películas cumplen con la segunda condición y muy pocas se asimilan a ciertos modelos de calidad cinematográfica continuamente reivindicados por la "cultura cinematográfica. Los patrones de valoración son a nuestro juicio discutibles, problema que hemos abordado otras veces en otras partes. Por lo pronto, diríamos que las películas más importantes son: EL PEZ QUE FUMA, en primer lugar, aunque no separada del resto de las películas que forman la filmografía de Román Chalbaud. Sus temáticas, sus tipos humanos y ambientes, y fundamentalmente el matrimonio entre las anécdotas y las formas en que son narradas cinematográficamente hacen del cine de Chalbaud una expresión cultural fascinantemente enraizada en una suerte de complicidad colectiva y nacional, aún cuando no pretenda falsas originalidades ni sucumbe a veleidades experimentales. PAIS PORTATIL, la ubicaríamos en segundo lugar. Discutible en muchas de las nociones que empujan la anécdota y algunos excesos formales, es sin duda la más alcanzada de nuestras producciones en materia de actuación, de fotografías, de producción y de densidad narrativa.

En tercer lugar, ubicaríamos un grupo de películas, de facturas parejas y de singular importancia para la cultura venezolana: "Se Solicita muchacha . . ." de Alfredo Anzola, "Reconocimiento" y "Los Muertos Sí Salen" de Alfredo Lugo, "Compañero Augusto" de Enver Cordido, "Juan Vicente Gómez y su época" de Manuel de Pedro, "El Rey del Joropo" de Urgelles y Rebolledo, "Canción Mansa" de Giancarlo Carrer, todas ellas de alto valor cultural en la medida en que transitan hacia las condiciones de auto-reconocimiento de nuestro país en la pantalla.

En épocas anteriores podrían señalarse películas que marcaron grandes e importante saltos desde que los hermanos Trujillo Durán hicieron la primera película venezolana a finales del siglo pasado. Diría que éstas películas fueron. "La Balandra Isabel", "Carambola", "Taboga", "La Escalinata" y "Araya".

SUSANA ROTKER, crítica de arte de El Diario de Caracas.

Casi de "misión imposible" puede calificarse la tarea de seleccionar "las tres mejores películas venezolanas de todos los tiempos". Si el criterio fuera el de mencionar a las tres más famosas, la elección se simplificaría alrededor de un viejo título como el de "La Balandra Llegó Esta Tarde", basada sobre el relato de Guillermo Meneses y ganadora de una emoción en el Festival de Cannes de la época; o la legendaria "Araya" de Margot Benacerraf y su cúmulo de premios; o, más recientemente, "El Pez que Fuma", de Román Chalbaud, quizá el largometraje más logrado en sí mismo, como estilo, en el cine nacional.

Sin embargo, si el criterio de selección se refiere a las películas que "han creado escuela", el análisis se dificulta, quedando tal vez sólo Chalbaud como el único cineasta que ha influido un tanto en algunos realizadores. Pero en el país cada largometraje parece terminar en sí mismo,

aunque a cada nuevo director se le quiera exigir mayor calidad que a los anteriores, como si la experiencia ajena fuera acumulativa per se, como si existiera un sólido movimiento cinematográfico.

El problema es que —fuera del grupo de los cortometrajistas y el de los cineastas del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes—, en Venezuela prácticamente no existe un sector creativo unificado que aporte posiciones y proposiciones para un lenguaje propio, como ocurrió, por ejemplo, con el cine novo brasileño. La misma Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), sirve más a fines gremiales y financieros, para movilizarse en caso de créditos o legislaciones nunca aplicadas, que al intercambio artístico.

Así, quedan un tanto descolgados, los aportes en cuanto a lo que hace unos años se llamó "la estética de lo palurdo" de "Soy un Delincuente", de Clemente de la Cerda (la más taquillera), la búsqueda del personaje popular en *Alias el Rey del Joropo* de Carlos Rebolledo y Thaelman Urguelles o en "Se Solicita Muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia", de Alfredo Anzola; los intentos de un cine "político" de Wallerstein; el simbolismo y la picaresca de *Los Muertos Sí Salen* de Alfredo Lugo; aproximación al cine histórico-político en "País Portátil" de Iván Feo y Antonio Llerando.

De todos modos, algún criterio hay que establecer y si para ello se selecciona el de los largometrajes que tienen valor no tanto como productos acabados, sino como proposiciones para el futuro de una cinematografía propia, quizá entonces se pueda hablar, por el momento, de *Alias el Rey del Joropo*, *Se Solicita muchacha . . .* y *País Portátil*. ¿Razones?. Simplificando: las dos primeras por traducir un anhelo de denuncia y transformación social a través de los personajes propios de la imaginaria popular; la segunda, por intentar hacerlo a través de una visión más global —históricamente hablando— de la sociedad venezolana.

ALFONSO MOLINA, Crítico de Arte.

La intención de seleccionar los tres mejores largometrajes y otros tantos mejores cortos, en el plano del cine venezolano, resulta de entrada una empresa insatisfactoria y poco vinculada a los factores reales que intervienen en el proceso histórico de formación de una cinematografía nacional. Se torna inexacto el acto de elegir los mejores filmes, porque las excelencias o deficiencias pertenecen no sólo a las posibilidades creadoras del realizador y su equipo productor, sino fundamentalmente a las propias condiciones de desarrollo del universo fílmico del país. Que un cineasta, en Perú, por ejemplo, dirija una gran obra, de extraordinaria calidad si se quiere, puede ser indicativo del talento del autor, pero no del movimiento de creadores del film en ese país latinoamericano, que, como Venezuela, no cuenta aún hoy con las condiciones mínimas estructurales para la construcción de su cinematografía. Entonces, elegir las tres mejores películas peruanas o venezolanas o nicaragüenses se convierte más en una apreciación individual y aislada que "nacional". Luego, no vale la pena establecer, así, globalmente, un triunvirato de obras magnas. Es preferible apreciar los momentos más importantes de ese desarrollo, en tanto filmes y en relación a las tendencias que se desplazan y se consolidan.

En el campo de largometraje puede apreciarse el abanico de tendencias que brotan antes y después de 1975, año de otorgamiento de los primeros créditos del Estado para la producción nacional. Es posible definir dos razones fundamentales: la del "cine de autor", europea y tradicionalmente entendida, esto es, definición de una trayectoria personal de trabajo que alcanza puntos de madurez en una o varias piezas determinadas; y la de "cine de investigación y búsqueda", es decir, los intentos formales de ofrecer nuevos cauces al lenguaje y normativa cinematográfica a través de obras experimentales que se alejen de los marcos establecidos tanto, del cine de autor como del comercial.

En esa primera zona se evidencian como los trabajos más logrados dos películas de distintas épocas y diversas técnicas: *"Araya"* de Margot Benacerraf, y *"El Pez que Fuma"* de Román Chalbaud, cada uno en su vertiente propia e íntima desarrolla su cosmovisión, sintetizando en cada film los valores más significativos de sus trayectorias. Ambos realizadores ofrecen su obra más completa, más fiel a su manera de hacer cine, como puntos máximos —hasta ahora— de su particular madurez creadora. En la segunda zona, el número de piezas se torna más amplio: *"Alias el Rey del Joropo"*, de Carlos Rebolledo y Thaelman Urguelles, *"País Portátil"*, de Antonio Llerandi e Iván Feo; *"Se Solicita Muchacha . . ."* y *"Manuel"*, ambas de Alfredo J. Anzola. Tales filmes encierran hoy las propuestas más interesantes a desarrollar por sus autores, con las posibilidades cier-

tas de estructurar un marco de trabajo e influencias mayor, en relación a otros cineastas ubicados en el mismo camino.

PERAN ERMINY, crítico de arte de la Cinemateca Nacional.

En mi opinión, los tres largometrajes más importantes de la producción nacional son los siguientes PAIS PORTATIL, es una buena interpretación cinematográfica de una novela muy valiosa e importante en la nueva literatura venezolana. En la película, como en la novela, se siente una indagación y una expresión genuina de ciertas raíces de nuestro comportamiento venezolano.

ARAYA: una obra muy bella y poética, aún cuando se aleja de lo que eran y siguen siendo las realidades sociales, históricas culturales de la población de la región de ARAYA.

En tercer lugar, JUAN VICENTE GOMEZ Y SU EPOCA, de Manuel de Pedro. Resulta tan interesante por la riqueza de los documentos cinematográficos auténticos que se utilizan en el montaje de la película. Aunque lamento que se hubiera empobrecido por "los cortes" que le hiciera la censura de sus productores por complacer o por temor ante las opiniones de connotados gomecistas que aparecían originalmente en situaciones muy poco enaltecedoras.

JACOBO PENZO, realizador y colaborador del Cuerpo E de El Nacional.

ARAYA: porque este film constituye un tipo característico de cierta cinematografía del Tercer Mundo en la cual se producen obras aisladas de singular calidad que luego devienen en sucesos a nivel internacional, pero que no tienen prácticamente influencia sobre el desarrollo ulterior de la cinematografía de sus países de origen, debido a las particulares condiciones históricas en que surgen. Un fenómeno semejante se produjo en Brasil con una película de Mario Berruto. Ambos casos reflejan la gloria y la miseria de dos valientes producciones de países subdesarrollados que brillan momentáneamente en las metrópolis pero que no se ligan al desarrollo posterior del cine de sus países de origen.

EL PEZ QUE FUMA: Porque representa la obra más acabada del único autor nacional que ha logrado crear un mundo personal a través del cual interpreta la realidad que le rodea. El no estar de acuerdo con su concepción, con el desarrollo total de ésta, no impide que reconozcan la madurez del cine de Chalbaud.

PAIS PORTATIL

Lo principal en ella es que se puede intuir el surgimiento del cine venezolano del futuro.

LISTA DE CORTOS MAS IMPORTANTES DEL CINE NACIONAL

Rodolfo Izaguirre: Es más difícil establecer una selección de los mejores documentales o de cortometraje, ya que en este campo existe un sólido movimiento coherente y de avanzada en el que figuran cineastas como Jesús Enrique Guédez, Mario Handler, Josefina Jordán, Carlos Azpúrrua o Jacobo Penzo. Pero es un hecho que "El Domador", de Joaquín Cortés, es hasta el momento, el film documental de cortometraje más perfecto que se haya realizado en el país.

Susana Rotker. Una dificultad similar se produce en el caso de los cortos nacionales, aunque por motivos distintos. En todo caso, más que a una película, se puede nombrar a dos movimientos y a un directo: el grupo que hizo cine militante en la década del 60 (Guédez, Anzola, Arrietti, Mitrotti, Solé, Santa, Toro y Jordán), el grupo que está produciendo filmes de rescate y defensa de la identidad nacional, con obras como "Yo Hablo a Caracas" de Carlos Azpúrrua, "El Afingue de Marín" de Jacobo Penzo o "Las Turas" de Ana Cristina Henríquez, por mencionar sólo tres. Y finalmente, como mejor realizador de documentales a Joaquín Cortés por "Sorte" y "El Domador".

Alfonso Molina. Es imposible hablar de una normativa tradicional en el corto venezolano.

Sin embargo podemos señalar las siguientes películas que expresan una vía a continuar: "Dos puertos y un cerro", de Mario Handler, "La venganza o qué bellas son las flores" de Thaelman Urguelles, "El Afingue de Marín" de Jacobo Penzo. "El Domador" de Joaquín Cortés, "Yo

Hablo a Caracas" de Carlos Azpurúa "Manzanita" de Armando Arce, "El Insólito Asalto al Royal City Bank" de Alfredo Lugo y "El Cine somos nosotros" de Andrés Agustín.

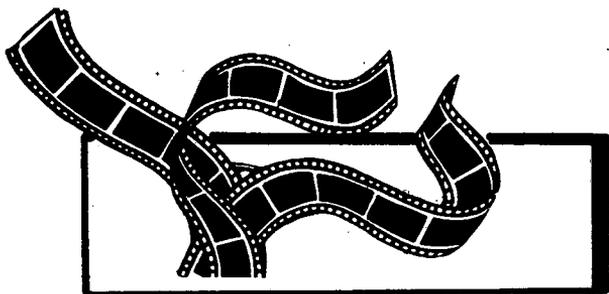
Peran Ermíny: "Yo Hablo a Caracas" porque provocó una gran polémica; "El Domador", por la elocuencia de sus imágenes; "Pueblo de Lata", de Jesús Enrique Guédez, obra ejemplar de un cine comprometido con los conflictos de nuestra sociedad; "Sobre los Conflictos de Caracas, cine urgente, aporte novedoso y válido del cine usado como instrumento de las luchas populares.

Jacobo Penzo: "Yo Hablo a Caracas" y "Salvador Valero".



EL CORTOMETRAJE: UN GENERO NECESARIO

JACOBO PENZO



El cortometraje, y sobre todo el documental, ha tenido una singular importancia en el desarrollo del cine nacional. Basta examinar la copiosa producción de los años sesenta, para constatar la importancia de un género que en esos momentos fue la única vía de expresión de los cineastas nacionales. Cuando aún no se pensaba en la posibilidad de una producción permanente de largometrajes, y sólo algunos pioneros realizaban películas largas que se quedaban engavetadas después de una breve exhibición, el cortometraje se desarrollaba y se difundía a través de las vías alternativas que representan los Circuitos Populares de Cine. En las fábricas y barrios, en las universidades y casas de cultura o en plena calle, esperando la llegada de la policía, los integrantes de los Circuitos Populares hacían escuchar las voces de la disidencia, del testimonio y la denuncia. "La Ciudad que nos ve" de Jesús Enrique Guédez, "Al Paredón" de Mario Mitrotti, "T Venezuela" de Jorge Solé, "Santa Teresa" de Alfredo Anzolá, "Estallido" de Nelson Arrietti, y muchas otras películas nutrían al arsenal de una cinematografía militante que tenía su característico modelo en "La Hora de Los Hornos" de los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino. El momento de efervescencia política que se vive a la integración de muchos nuevos realizadores a la producción de cortometrajes, destina y que se proponía ser un auxiliar para la acción política directa.

Dos elementos históricamente relevantes para el desarrollo del cortometraje deben ser señalados. por una parte de la creación del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes en 1968 por iniciativa de Carlos Rebolledo y el Rector Pedro Rincón Gutiérrez, y por otra el espectáculo "Imagen de Caracas", realizado en 1967 como homenaje a la capital cuatricentena. Este espectáculo de enorme aliento creativo contribuyó en gran medida a la integración de muchos nuevos realizadores a la producción de cortometraje.

Josefina Jordán, Juan Santana, Fernando Toro y César Cortés fueron algunos de los nuevos directores que comenzaron a realizar cortos después del relativo fracaso de "Imagen de Caracas" debido a presiones políticas.

Los sucesivos reveses sufridos por las fuerzas progresistas en Latinoamérica determinaron una correlativa disminución de la producción del cine político. En Venezuela este reflujo se hizo sentir, aunque paulatinamente se evidenció el surgimiento de una nueva generación de cortometristas, ubicados ahora en un contexto diferente al de sus predecesores.

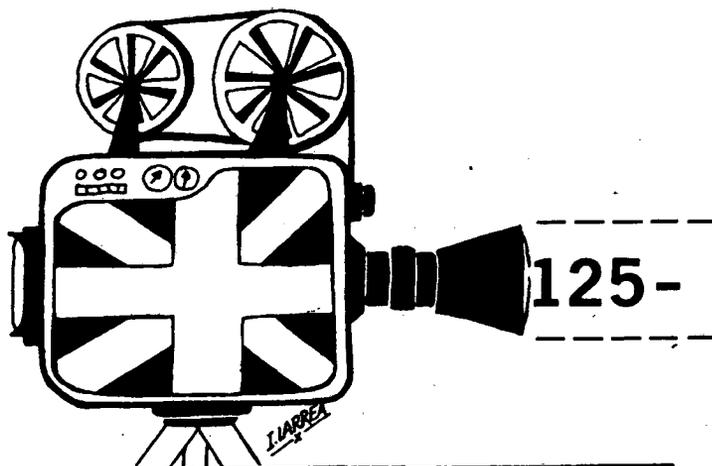
El desarrollo de la producción cinematográfica nacional a través del sistema de créditos estatales al largometraje, creó un conjunto de nuevas condiciones, que son las que determinan hoy la producción de cortos. Estas nuevas condiciones se refieren tanto a una necesidad de mayor calidad en la elaboración fílmica, como a una ampliación de la gama de temas y proposiciones. Igualmente los realizadores de cortos han visto la necesidad de plantearse con urgencia los problemas de comercialización de sus producciones.

Mientras el cortometraje fue marginal, las necesidades expresivas se sometían a las limitaciones de la urgencia y de la eficacia. El cortometraje cumplía entonces una labor semejante al volante, al panfleto, al discurso político directo y sin medias tintas; igualmente, su carácter contra-cultural le daba una singular validez al planteamiento de los circuitos alternativos de exhibición como única vía de difusión. Sin embargo, en estos momentos el cortometraje deviene en útil instrumento para la discusión, el análisis y el experimento, a través de obras de notable calidad, logrando un lugar importante como expresión de preocupaciones e intereses colectivos que exigen su exhibición masiva.

Sin embargo, hasta ahora el corto nacional carece de fuentes seguras de financiamiento y de una protección jurídica que garantice y norme su comercialización. A pesar de ello, la producción de cortos sigue aumentando en número y calidad. A los catorce cortos financiados por el INCIBA en 1975, entre los que se cuentan obras significativas: "Dos Puertos y un cerro" de Mario Handler, "El Béisbol" de Alfredo Anzola, "Los Juegos y la Vida" de Josefina Jordán y "Campoma" de Jesús Enrique Guédez, vienen a unirse las producciones realizadas gracias al programa de subsidios creado por la Comisión de Cultura del Concejo Municipal del Distrito Federal en 1976. Dicho programa, el único que contempla un financiamiento permanente al corto, ha permitido la producción de trabajos notables por su contenido y factura técnica. Entre estas nuevas producciones podemos mencionar: "Moloch" de Eduardo Barberena, "El Cuatro de Hojalata" de Alberto Monteagudo, "Yo hablo a Caracas" de Carlos Azpurua y "El Cine Somos Nosotros" de Andrés Agustí, que desde ópticas diversas abordan las múltiples facetas de nuestra conflictiva realidad.

Por su parte el equipo del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, un núcleo permanentemente activo, ha producido últimamente "Manzanita" de Armando Arce, "La Bandola y el Rey" de Fernando Gavidia y se aboca actualmente a terminar otro lote de cortos.

Pero gran parte de esta producción se encuentra imposibilitada de llegar al público nacional hasta que no se hagan cumplir las normas establecidas por la administración anterior, que obligan a la exhibición de cortometraje nacional de diez minutos. Como es sabido dichas normas no han sido cumplidas por los exhibidores, para quienes llevan a cabo actualmente una campaña para que sean derogadas. Esta situación ubica la lucha por el cortometraje dentro del contexto general de reivindicaciones que exigen todos los cineastas al Estado y que se sintetizan en la necesidad de que sea aprobada la Ley Nacional de Cine.



ULA: ONCE AÑOS DE ACTIVIDAD CINEMATOGRAFICA

Septiembre de 1968:

La Universidad de los Andes y la Asamblea Legislativa de Mérida patrocinan la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano en la que participan obras de realizadores como Fernando Solanas, Blauber Rocha, Jorge Sanjinés, Nelson Pereira Dos Santos, Humberto Solás, Santiago Alvarez, Tomás Gutiérrez Alea, Julio Espinoza y los venezolanos Donald Myerton, Jesús Enrique Guédez, Luis A. Roche, Miguel San Andrés, Juan Santana, Mario Robles, Carlos Rebolledo, Nelson Arrieti.

Marzo de 1969

Pedro Rincón Gutiérrez, rector de la ULA, anuncia la creación del Centro de Cine Documental, sobre la base de un proyecto elaborado por Carlos Rebolledo, quien es nombrado director. En el primer año de existencia, se producen siete cortometrajes, número que sólo lograría alcanzarse ocho años después. El equipo queda integrado por Jorge Solé, Ugo Ulive, Donald Myerston, Fernando Toro, Roberto Siso, Ramón Arellano, Ubaldo Zambrano, Américo Dendarien, Alberto Torija.

1971

Comienza la etapa de los peores años para la productividad. De 300 mil bolívares de presupuesto anual, se baja a 30 mil; de un equipo de quince empleados, a cinco.

Reestructuración del Centro, que culminará con su adscripción a la Dirección de Cultura de la ULA, bajo el nombre de Departamento de Cine.

1974

En la misma época que el Estado otorga los primeros créditos de financiamiento a la producción de largometrajes nacionales, el Departamento entra en actividad, insistiendo más en los filmes de uso docente. Comienzan a dictarse cursos de cine y fotografía.

1975:

Filmación del primer largometraje de ficción, "**La rosa de los vientos**", realizado totalmente en Mérida (argumento original, actuación, rodaje, personal técnico, revelado, sonido y montaje). Sólo el sonido óptico tuvo que hacerse fuera de la ciudad.

1976:

Se abre la Serie para la enseñanza de la Ecología y Conservación. Comienza la dotación de la Cinemateca, con respaldo del Consejo de Desarrollo científico y humanístico de la ULA.

1977:

Se inicia la Serie de Cine Infantil sobre temas venezolanos.

1978:

Comienzo del segundo largometraje, "**Tres modos de hacerse rico**", compuesto por tres cortos en una línea de coproducción y bajos costos.

1979:

Se abre la Serie "Los venezolanos, artistas populares", se filma el primer largometraje campesino del país y se elabora el proyecto del Festival Nacional de Cine. Como en los años anteriores, se realizan actividades paralelas de cineclub.

CRONOLOGIA FILMICA:

1969: **Basta, Diamantes, Caracas dos o tres cosas** (U. Ulive); **Renovación, Microscopia electrónica** (D. Myerston). **TV Venezuela** (J. Sole), **ULA-Andes** (C. Rebolledo); dos ediciones de **Noti-ULA**.

1970 **La autonomía ha muerto, Medicina rural** (D. Myerston y R. Siso); **Cerámica** (A. Anzola, premio en el Festival de Oberhausen).

1974: **Warao** (M. New y R. Siso).

1975 **Chile, 11 de septiembre** (M. New); **Historia de los hospitales de Mérida** (R. Siso y M. New). Inicio de **Medicina Nuclear** (T. Souki). Coproducción. **Venezuela tres tiempos** (Carlos Rebolledo).

1976: **Reemplazo Valvular mitral** (R. Arellano y M. New, premio Herman de Las Casas del XIII Congreso Venezolano de Cirugía); **Nuestro Hogar terrestre** (R. Arellano, M. New, R. Siso); **Noti-ULA N° 3**. Coproducción: **Tránsito y Mi papá me lo contó** Leuten Rojas).

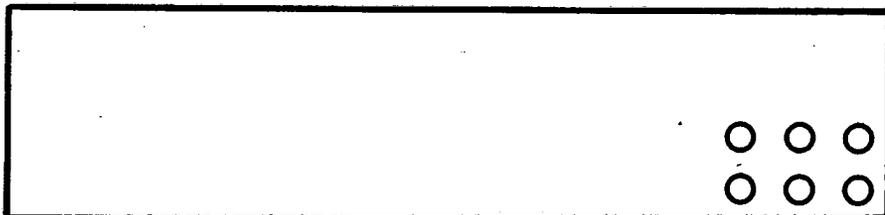
1977: Filmes de agua, flora y fauna de la serie de ecología (R. Siso, R. Arellano, F. Siso); cortos infantiles **El beisbolista, La Sirena, Tío tigre y tía gallina** (A. Arce y R. Siso); **Los dioses de cara blanca** (F. Siso, Premio Municipal del D.F. de cortometraje al Mejor Guión).

1978: **La rosa de los vientos** (M. New) **Trujillo antañón** (D. Myerston), corto infantil **Manzanita** (A. Arce). Coproducción: largometraje **Fuera de aquí** (Jorge Sanjinés); **Yo hablo a Caracas** (C. Azpúrua, Premio Municipal del D. F. al Cortometraje, al Joven Realizador en el Festival de Leipzig. Caraballeda de Plata del Festival de Bilbao) **La bandola y el rey** (F. Gavidia, Premio Municipal del D. F. al Mejor Sonido de Cortometraje), **El patio se está hundiendo** (D. Garbizu); **Sttuthio Mabilotone** (A. Agusti). Asistencia: **Testimonio de un obrero petrolero** (J.E. Guédez), **La venganza** (T. Urguelles).

1979: **Los dolientes** (A. Arce), **Bailadores** (B. Ceguera), **Papagayo** (L. Ponte) y el largometraje **Los nevados** (F. Siso). Inicio de: **5 y 6 recta final** (R. Siso); **Esto lo cuento yo** (O. Chaparro); **Wanadi** (A. Arce) y **35 milímetros**. Coproducción **El afinque de Marín** (J. Penzo), **Pesca de arrastre** (C. Azpúrua).

DIARIO DE CARACAS (Investigación 24,2,1980).

Susana Rotker.



LA ACTIVIDAD DEL SUPER OCHO NO VIVE SOLO DE LOS FESTIVALES

Susana Rotker

Ya nadie puede afirmar que el cine Super Ocho es sólo una distracción para padres de familia, aficionados o jóvenes in, que a falta de otros recursos —u ocupaciones— hacían pelucitas para mostrárselas a los amigos o para decir que habían participado en algún festival **underground**. En el peor de los casos, aquellos que lo desprecian como formato "menor", lo menos que pueden atribuir al Super Ocho es su maleabilidad y las infinitas posibilidades de experimentación que brinda a nivel de imagen.

En Venezuela la transformación de este formato en expresión artística comenzó a tomar forma "en serio" y a un nivel menos privado hace apenas cinco años, cuando Julio Neri organizó el Primer Festival Internacional de Super Ocho. En aquel momento sólo participaron 44 obras y el público tomó el acontecimiento como una rareza tan incomprensible y exótica como muchos de los espectadores que asistieron; el espectáculo se daba en la pantalla y en los asientos de la Cinemateca Nacional. Pero para el cuarto festival, realizado el año pasado, concursaron cerca de 140 filmes provenientes de una veintena de países. El mismo cine Super Ocho venezolano se había hecho ya un sitio propio en los encuentros internacionales, acumulando premios y apareciendo como uno de los movimientos más sólidos de América Latina.

En el país, decir Super Ocho no significa más la asociación única con los nombres de Neri y Mercedes Marquez, sino que a estos excelentes promotores se le agrega la obra de otros cineastas, como Diego Ríquez, Ricardo Jabardo, Carlos Castillo, Mariana Piekarsky, John Moore, Chichu Olalde, Temístocles López, o Gianni del Maso. Y, para agosto, se espera un quinto festival aún más arayente que los anteriores, tanto en las proyecciones como en las tradicionales conferencias laterales a cargo de especialistas invitados.

A la conquista de la gran pantalla

Julio Neri fue el primero en lograr el milagro de exhibir en salas comerciales un largometraje realizado en Super Ocho, gracias a la posibilidad de la ampliación a 35 milímetros. Era el año 1978 y se estrenaba **Erase una vez en Venezuela** a todo color. Al año siguiente, no sólo proyectó en los cines **Electrofrenia**, sino que obtuvo por esa película una Makhila de Honor en el Festival de Biarritz.

En este momento, Neri está terminando un largometraje sobre el mago brasileño Ivan Trilha y un cortometraje especial para Radio Caracas Televisión, sobre el ex-Sha Reza Pahlavi en la isla panameña Contadora. El corto sería vendido y transmitido v/a satélite "a todo el mundo".

Carlos Castillo, por su parte uno de los ganadores en el Festival del año pasado por su film **TVO**— se encuentra en muestra de Super Ocho en Canadá. Y Ricardo Jabardo, especialmente conocido por su trabajo de animación en **Más oveja serás tú**, trabaja en el montaje de un nuevo film, argumental de largometraje sin diálogos. **Bolívar, una sinfonía tropical**, de Diego Ríquez.

"El guión lo he trabajado desde hace 4 años con Gastón Barbou", explica Ríquez. "La película pretende revisar toda la iconografía propia de la época de la Independencia, dándole una nueva visión a esas imágenes que estamos acostumbrados a ver en los libros escolares o en las oficinas burocráticas. No pretendo hacer una biografía de Bolívar, sino interpretar al personaje y por eso son dos los actores que simultáneamente lo encarnan. Uno es Temístocles López, en el papel clásico del Bolívar estereotipado; el otro es Antonio Eduardo Dagnino, en el rol del líder político y de acción".

Ríquez, más preocupado siempre en el valor plástico de la imagen que en el argumento, es un personaje especial dentro del mundo cultural venezolano, por sus cortos en Super Ocho (**A propósito de la luz tropical, homenaje a Reverón, Poema para ser leído bajo el agua**), su montaje

de **Cine, Teatro y Escultura sobre Bolívar** (1975), su espectáculo "multimedia con acción en vivo, video, Super Ocho y diapositivas" (**El hombre de maíz**, 1979) y su trabajo como actor en diversos filmes del pequeño formato, entre ellos, la ya mencionada **Erase una vez en Venezuela**.

Sin embargo; confiesa que no es un fanático del Super Ocho "Lo utilizo porque no tengo presupuesto y deseo materializar mis ideas", dice, uniéndose a la queja general de los cineastas venezolanos de todos los formatos.

Apoyo oficial

La era de un grupo de devotos que hacían cine Super Ocho, extrayendo el dinero de su bolsillo para la producción y sin cobrar nada por su trabajo, parece a punto de variar. Los cineastas se están agrupando para formar el Centro Nacional de Cine Super Ocho (Cenacine y poder aspirar, de modo más organizado, a un apoyo financiero estatal.

De hecho, ya los Concejos Municipales de Sucre y el Distrito Federal han ofrecido una parte del monto de subsidios al cortometraje venezolano, para este tipo de producciones. Y la Dirección de Cine del Ministerio de Fomento tendría planes similares dentro de su programa de créditos para el cine nacional, con la idea de crear un fondo especial de desarrollo del Super Ocho. Este fondo estaría a cargo de Cenecine, el Ministerio y la Asociación de Cine Amateur (ACA). Sus objetivos primordiales; subsidiar los costos de producción de nuevas películas, garantizar su exhibición, aportar financiamiento para la realización y participación de festivales, investigación y docencia. Hasta ahora el mayor apoyo que las instituciones estatales habían dado al Super Ocho se limitó a los festivales de Caracas y a ayudar uno que otro cineasta en forma individual, a pesar que este tipo de cine es ideal para programas televisivos y material didáctico, por su mismo formato y sus bajos costos: un largometraje en 35 milímetros requiere una inversión promedio de millón y medio a dos millones de bolívares, mientras que uno rodado en Super Ocho tiene un gasto de 25 a 60 mil bolívares (sin incluir el pago de personal y la ampliación). La diferencia abismal entre los precios hace que cada día más realizadores en todo el mundo comienzan a prestarle mayor atención al formato.

El taller de cine

Es curioso que a pesar de lo reciente del cine Super Ocho en Venezuela, sea este género prácticamente el único que logra aglutinar a los realizadores —salvo en el caso de los grupos de cortometrajistas—, aunque no se pueda hablar de un movimiento con proposiciones unificadas, no obstante lo que se piense en el exterior del país. Cada cineasta mantiene una individualidad creativa absoluta, y aunque se ayuden unos a otros sólo se asemejan en su modo de abordar la realidad (o de no abordarla, como tal vez dirían algunos directores de corto y largometraje en 16 y 35 milímetros, más integrados a las tendencias sociales del cine latinoamericano), sin embargo, de este medio parece que va a surgir la primera escuela-taller de cine y fotografía "en forma", sin desmerecer por esta aseveración las actividades del Taller Griu, por ejemplo.

El proyecto, ideado básicamente por German Carreño, presidente de ACA, docente y cineasta, recibió en octubre pasado el respaldo formal de la Dirección de Cine del Ministerio de Fomento y un primer aporte de 27 mil bolívares para instalar la sala de sonido, otorgado por la Comisión de Cultura del Concejo Municipal del Distrito Federal; gracias a las gestiones especiales de su Presidente, Luis Beltrán Guerrero.

El costo total del proyecto es de 315 mil bolívares, que se invertirán en etapas. La primera, de seis meses, se ocupará del equipamiento y de producir seis cortometrajes en Super Ocho, realizados durante los cursos modulares de un mes, a razón de ocho horas diarias de clases.

La segunda etapa contempla: Laboratorios e interacción con el Consejo Nacional de la Cultura (Conac), las embajadas de Venezuela en el exterior como medio de difusión, el Ministerio de Educación (para establecer unidades piloto de producción en los liceos y realizar material didáctico) y el Instituto Autónomo de Bibliotecas (para proveer audiovisuales de consulta).

Así definitivamente, no puede ya afirmarse que el Super Ocho es sólo una distracción para padres de familia o aficionados ocasionales, como tampoco se puede pensar que el pequeño formando despierta únicamente durante los festivales anuales. Como referencia de su vitalidad, vale la pena citar al presidente de ACA: "En Venezuela se procesan 200 mil rollos de Super Ocho cada mes".

(Tomado de Sonovideo)

RESEÑA DE REVISTAS VENEZOLANAS ESPECIALIZADAS EN CINE

La siguiente es una breve revisión de las revistas especializadas en cine que han existido o aún existen en el país. No se ha intentado un análisis de contenido en profundidad; pero sí se emiten algunos juicios que se dedujeron al hojear los ejemplares. Los datos sobre colaboradores, vida de la revista, etc., constituyen ciertas variables de las cuales se sacaron algunas conclusiones, sintetizadas al final del trabajo.

1. VENEZUELA CINE

Redacción: Ami B. Courvoisier
Henry Nadler
Román Chalbaud
Néstor Lovera
Margot Benacerraf
Rubén Pérez
Águiles Nazoa
Alvaro Vélez
Rafael Zapata
José Lovera

Salió a la luz en noviembre de 1950. Murió en 1962, en el mes de diciembre. Salieron 58 números. Al principio contaba con 14 páginas; luego subió a 18. Se especializó en artículos extensos sobre reconocidos directores de cine. Periodicidad mensual.

Su primer editorial decía:

"Dadas las condiciones actuales del desarrollo de la industria cinematográfica en Venezuela, podemos decir, y con toda razón, que el cine se encuentra en nuestro país en su fase más importante, en la que toda ayuda que se le pueda prestar no debe ser dejada a un lado, sino que quien puede hacer algo por el cine, debe unir sus esfuerzos a los de aquéllos que se han lanzado a la difícil empresa de hacer cine venezolano".

Tenía corresponsales en Nueva York, Hollywood, Londres, París, Roma, Berlín, Madrid, etc.

2. CINE AVANCE

Director General: Lincon Salazar
Director Edición Venezolana: José Hurtado
Simone Richard
Francisco J. Gras

Salió por primera vez en enero de 1964, y por última en mayo de 1965. Aparecieron 48 números. Quincenal.

Editorial del primer número:

"(Esta revista) no supone una tentativa más. Con esta primera entrega anuncia sus raíces definitivas. Es una revista continental hecha por profesionales del periodismo".

Resultó una revista un tanto farandulera y superficial.

3. CINE-TEATRO

Editores: Luis Alberto Díaz
Alberto Arteaga
Alicia Alamo Bartolomé
Javier Blanco
Angel del Cerro
Gilberto García
Jesús Martínez
Fausto Masó
José Rolas.

Después se formó un consejo de redacción.

Alicia Alamo Bartolomé
Pedro P. Barnola
Javier Blanco
Gilberto García Valencia
Jesús Martínez
Germán Muñiz Ablanado
Sebastián Zelaya

Existió desde mayo del 64 hasta julio del 67. 29 números en total. De aparición mensual, fue un excelente intento. Las críticas a las películas sentaron cátedra.

4. BALUMBA

Consejo de redacción
Yolanda Guerra
Carlos Rebolledo
Fania Petzoldt

En su primer y único número, fechado en septiembre de 1976, contenía un interesante artículo sobre cine latinoamericano; las anteriores revistas se habían ocupado muy poco de ese filón. Es destacable también la entrevista a Carlos Saura, por Ernesto González Bermejo.

5. VAMOS AL CINE

Presidente: Raquel Mendoza
Director Gerente: Mario Di Pasquale

Colaboradores
Simone Richard
Ricardo Tirado
Nicolás Trincado
Loretta Pier

Vió luz por primera vez en **abril de 1972**, con 48 páginas. Siempre se ha destacado por su excesiva publicidad. El contenido es irregular; se ocupa mucho de las estrellas y profundiza poco en los comentarios sobre los filmes. Aparición mensual. Aún sobrevive, con 238 números en su haber.

6. CINE AL DIA

Redacción:
Oswaldo Capriles
Perán Erminy

Sergio Facchi
Rodolfo Izaguirre
Ambretta Marrosu
Juan Nuño
Carlos Rebolledo
Luis Armando Roche
Fernando Rodríguez
Alfredo Roffé
Miguel San Andrés
Ugo Ulive
Alberto Valero

Apareció en **diciembre de 1967**. Aún hoy pervive, aunque apenas ha arribado al número 23. No tiene periodicidad. Su número promedio de páginas es 42. Es quizás la mejor revista de cine venezolana que se haya editado.

Aunque peca de elitista, aglutinó a los mejores críticos y ha sabido enfocar cada aspecto de la problemática cinematográfica con profesionalismo. En su medida, ha contribuído a impulsar el cine nacional.

7. CINEMA

Editor: Marcelo Larrea
Colaboradores: Rodolfo Izaguirre
Isabel Loperena.

El número 1 salió en diciembre de 1975. Contenía críticas a "Las Mil y Una Noches" y "Sagrado y Obsceno". Otros artículos: "Las perspectivas del cine venezolano" y "En busca de un nuevo cine", sobre la producción de Glauber Rocha. Aunque con poco material, prometía bastante. Sin embargo, en abril de 1976 apenas había salido el número 3. Después, nunca más se supo.

8. FOCUS

Boletín del Foto Club Caracas

A partir de julio de 1962 aparece impreso: es el número 4. Hasta entonces había aparecido en forma de hojas multigrafiadas. Murió en junio del 65, con el número 76. Se especializaba en técnica fotográfica.

Junta Directiva: Juan Mijares
A. J. Cárdenas
Frank Delima

9. CENTRO DE CULTURA FILMICA—INFORMACION CINEMATOGRAFICA

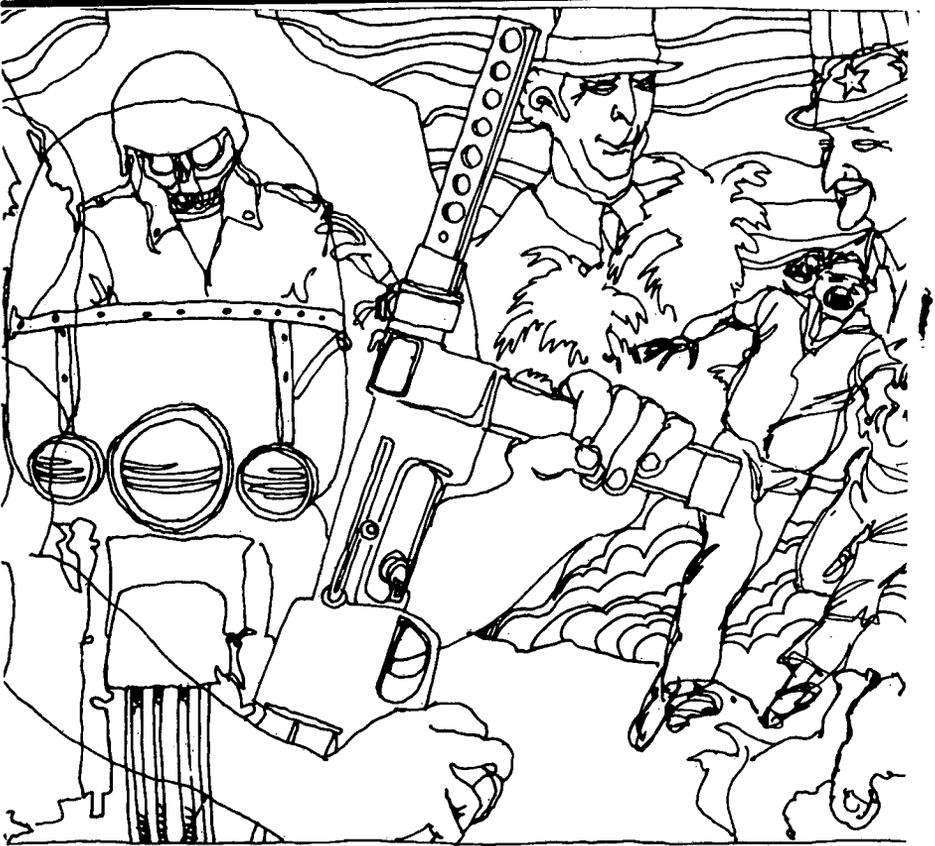
Aparece desde 1966 y aún pervive, llegando a los 400 números. Hoy es un tríptico que contiene críticas y fichas de las películas en cartelera. Los colaboradores sólo firman con iniciales y forman parte de la OCIC (Oficina Católica Internacional de Cine). Su orientación es de tipo moral.

CONCLUSIONES

Ha habido dos vertientes muy definidas: por una parte, el tipo de revista que ostenta impecables críticas desde el punto de vista conceptual (verbigracia "Cine al Día"), pero que peca de elitista, intelectualoide hasta el punto que, a veces, se torna difícil. Es la revista para especialistas que olvida al gran público, otra, de tipo farándula.

En suma, la historia de las revistas de cine en Venezuela ha sido labrada a fuerza de buenas intenciones frustradas, de modo que cuadra perfectamente con el proceso histórico del cine venezolano, en su globalidad. Si se detiene la mirada sobre los autores de los intentos, se aprecia que han sido siempre los mismos perseverantes quienes han incurrido varias veces no sólo en el intento periodístico, sino en otros inherentes a la cinematografía: Rodolfo Izaguirre, Román Chalbaud, Margot Benecerraf, Alfredo Roffee, Ambretta Marrosu, Carlos Rebolledo, Ricardo Tirado . . . : al frente de la Cinemateca Nacional, haciendo películas, impartiendo clases, organizando sesiones de buen cine una vez a la semana. Cada quien ha aportado lo suyo. Y allí ha quedado, en alguna que otra biblioteca, el testimonio mudo de un esfuerzo, la semilla que aún no acaba de rendir los benditos frutos. En una de esas revistas con 20 años encima, se encontró un artículo que abogaba por la creación de una Ley de Cine, y ésta todavía sigue esperando en una gaveta del Congreso Nacional.

Sebastián de la Nuez



EL MUNDO OBRERO Y EL CINE COMO ESPECTACULO

Una investigación realizada por la Coordinadora CONAC (Consejo Nacional de la Cultura) y CTV (Central de Trabajadores Venezolanos) revelaba en 1978 que la masa obrera estaba marginada en el mundo del arte y la cultura. Según la encuesta un 59% de los sindicatos no proyectaba, ni ejecutaba actividades culturales; sólo algunos en forma esporádica organizaban fiestas o eventos deportivos.

El cine, si se exceptúa el medio familiar de la radio-televisión, es el espectáculo al que más acuden, no porque sea lo que más les guste, sino porque resulta un sustitutivo al no poder asistir a otros actos.

En 1979 el Centro de Comunicación de la UTAL (Universidad de Trabajadores de América Latina) finalizó una encuesta sobre "Actitudes y Preferencias en Medios Masivos de Comunicación" entre un grupo de trabajadores (CECUTAL, Investigación, N°, Enero 1979).

La encuesta ceñida a los participantes de los IV y V seminarios de formación global de cuadros latinoamericanos, si bien no constituye una muestra altamente representativa (47 trabajadores de 50 participantes, procedentes de 11 países latinoamericanos), sin embargo ofrece algunos datos indicativos de tendencias globales.

En esta reseña tan sólo recogemos algunos datos más significativos de la investigación relacionados con el cine, que comentamos a continuación.

a) Asistencia al cine

Los cuadros medios de trabajadores encuestados van poco al cine la mayoría lo hace en forma esporádica, de vez en cuando (A veces: 51,1%; Nunca o casi nunca: 19,1%). Sólo un 10,6% va semanalmente.

Resulta evidente, como en los resultados de la encuesta CONAC-CTV que la televisión sigue sustituyendo al cine entre los medios audiovisuales, y que éste cumple el papel de un espectáculo complementario.

Teniendo además en cuenta que la encuesta va dirigida a cuadros medios con un nivel cultural superior a la masa obrera, es muy probable que la asistencia media obrera sea bastante menor.

El estudio no cruza los datos de edad-asistencia, entre los cuales el 59,6% tiene menos de 36 años, pero nuestras conjeturas irían en el sentido de que la asistencia es decreciente a medida que avanza la edad.

b) Películas vistas

Un cuadro recoge las películas que los encuestados habían escogido espontáneamente para ver en sus países en los meses previos a su llegada al curso. De los 26 que contestaron se acumularon 60 películas distintas.

Entre las películas que obtuvieron más menciones se hallaban "La guerra de las galaxias" (9), "Carrie", "Tiburón", "Sara T", "Operación Telephone", "El doctorcito" (2), y el resto con una sólo mención.

Es notoria la abrumadora mayoría de filmes de procedencia norteamericana, lo que confirma una vez más el virtual monopolio de su distribución-consumo. Apenas el 15% de las menciones correspondieron a filmes latinoamericanos; Cantiflas con "El doctorcito" u otra no podía faltar, pero también bajo distribución norteamericana. La única venezolana mencionada fue "Simplicio" (en el grupo encuestado había dos representantes venezolanos).

La clasificación por géneros da un 36,7% sobre Ciencia-ficción, Catástrofe, Terror parasicológico; un 20% de contenido Social y Político; un 15% de Acción-Violencia (policiales, vaqueras, espías . . .); las películas cómicas con un 11% y las sexy-comedias con un 10% cubren el resto de los géneros más representativos.

c) Los géneros preferidos

Previendo que algunos encuestados no recordarían las películas vistas, se incluyó una pregunta complementaria que permitiría ampliar el número de respuestas sobre las preferencias.

A la pregunta qué clase de películas son las que a ud. más le gustan respondieron 36. Las máximas preferencias se inclinaron por los filmes de acción y violencia en sus distintas variantes: policiales, ganster (10), guerra (6), aventuras (5), espionaje (4), vaqueras (3), karate (1).

Muy lejos de este género preferido por un 41,5% se halla el de contenido político y social con un 18,6%. La preferencia por la categoría filmes educativos-culturales, sólo fue mencionada por un encuestado.

En conjunto el 67,1% corresponde a preferencias por los géneros de entretenimiento y evaluación, típicos del cine comercial norteamericano.

d) Actores y actrices preferidos

Entre los actores masculinos, la máxima preferencia es por Charles Bronson (8) frente a Cantinflas (3), Marlon Brando y John Wayne (2). A excepción de Cantinflas el arquetipo corresponde a un tipo de virilidad machista, recio y violento.

El 60% de los actores mencionados se asocian claramente a películas violencia, de pistoleros y de guerra, e incluso de contenidos fascitoides, como en el caso de John Wayne y de Clint Eastwood, cuyas películas de la serie "Harry el Sucio", han sido denunciadas en los EE.UU por justificar las violencias a los derechos humanos.

Si bien la selección de actrices es más heterogénea, los primeros lugares corresponden a Sofía Loren (5), Elizabeth Taylor (5), Isabelita Sarli (3), Linda Krystel (2), Raquel Welch (2), Brigitte Bardot (1) etc. En definitiva es el elenco promovido por el "star-system", a excepción de Isabel Sarli.

Aunque en menor grado Sofía y Liz, tanto Sarli —única latinoamericana mencionada— como Krystel, Welch, Bardot, están asociadas a imágenes de mujer objeto, y algunas directamente al cine erótico-pornográfico.

e) Conclusiones

El diagnóstico de CECUTAL apunta como conclusión global del estudio que los medios masivos cumplen la función ideológica de provocar una colectiva **parálisis de la crítica**, y que la clase trabajadora no sólo no escapa a esta presión, sino que es en muchos casos la más afectada por ella.

En particular es preocupante el que no sólo no se advierta inquietud por buscar fuentes de información y entretenimiento más cercanos a los intereses populares, sino que en su selección **predominen** los periódicos y revistas de ideología más oligárquica y reaccionaria, y los programas más conformistas de la industria cultural.

Todo ello es indicativo de que las posibilidades de selección de los medios son escasas o nulas en muchas regiones de Latinoamérica, y de que las autodefensas contra la masificación y la enajenación creciente son mínimas.

Entre los **caminos de solución** se señalan: la continuación de las investigaciones sobre el uso del tiempo libre y la búsqueda de alternativas válidas en el campo de la comunicación dentro del movimiento de los trabajadores.

De las alternativas se destacan particularmente la formación de la aptitud crítica para el análisis ideológico y la creación de medios propios, incorporando también los medios grupales.

Jesús M. Aguirre

(A continuación anexamos la reseña sobre uno de los esfuerzos más notables hechos por la Cinemateca Nacional el año 1979 para poner al acceso de los públicos obreros un ciclo sobre la problemática laboral; lo adjuntamos por la calidad de la selección, que permite orientar una programación excelente de cine-foros).

Anexo: Los trabajadores como tema; ciclo en la Cinemateca-Alfonso Molina.

Realmente son pocas las películas destinadas a tratar el tema de la clase obrera y sus problemas económicos, políticos, sindicales, humanos. Al menos son pocos los filmes que se han exhibido en nuestro país. Aun así podemos encontrar algunas expresiones valederas que la Cinemateca Nacional recogió en un ciclo que se presentó a primeros de mayo de 1979.

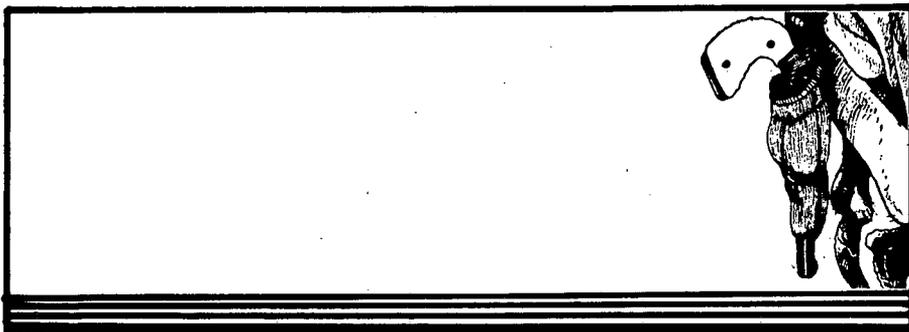
Ciertamente no estaban todas las que eran pero sí eran todas las que estaban. Seis obras debatidas e importantes que abordaron el tema desde diversos puntos de vista, unos más profundos que otros. Lamentablemente películas como "Chantaje mortal" (Blue collar), de Paul Scharaeder, y "La Patagonia rebelde", de Fernando Ayala, no se encontraban a disposición en ese momento. Ambas, en los planos norteamericano y latinoamericano, respectivamente, significan reflexiones de alto valor sobre la definición histórica del proletariado.

La muestra comenzó con "Testimonio de un obrero petrolero", de Jesús Guédez, un filme venezolano que ha intentado atrapar la vigencia del tema en nuestra sociedad a través de la figura y obra de Manuel Taborda. Después se presentó "La clase obrera va al paraíso" (La clase operaia va in paradiso), una obra muy singular y polémica hecha por Elio Petri en 1972 —año muy importante para el movimiento sindical italiano—, con la participación de Gian María Volonté y Mariangela Melató.

El ciclo continuó con dos obras latinoamericanas, "Actas de Marusia" del chileno Miguel Littin, también con la actuación de Gian María Volonté, y "Los traidores", filme argentino del Grupo Cine de la Base, dirigido por Raymundo Glayzer, cineasta desaparecido por la actual junta militar del país sureño. Finalmente la muestra se cerró con la película venezolana "La empresa perdona un momento de locura", de Mauricio Walerstein, sobre la pieza teatral de Rodolfo Santana y con la actuación de Simón Díaz.

Cada una de estas obras observa un aspecto particular del tema obrero, con una visión general bastante pareja, muy coherente globalmente. Entre ellas destaca "La clase obrera va al paraíso", de Petri, como uno de los filmes que se enriquecen con el paso del tiempo y de los sucesos históricos. No obstante, el tono de denuncia imperante habla de una situación crítica, dura, que exige transformaciones, ya sea referido al pasado, como en "Actas de Marusia", de Littin; ya sea referido al presente, como en "La empresa perdona un momento de locura", de Walerstein. Es fácil apreciar que los problemas no varían demasiado en el aspecto esencial del asunto. La explotación, la manipulación sindical, política y económica, la represión sobre la clase obrera se mantienen con diferentes ropajes. Ese era el aspecto central recogido en el ciclo.

El tema despertó un interés natural. Sin embargo, considero que la labor de la Cinemateca debió ser respaldada o auspiciada por el movimiento sindical venezolano, por sus centrales obreras, sus representantes y dirigentes, estableciendo foros y discusiones pública, aprovechando la presencia cinematográfica para hablar de la existencia real del proletariado venezolano.



DESARROLLO DE LA CINEMATOGRAFIA NACIONAL "ACUERDO DE CARTAGENA"

En relación a los dos países, que junto al nuestro son los más poblados del Pacto Andino, el Perú se caracteriza por tener un mercado que además de relativamente exíguo y deprimido, es concentrado y centralizado: se contabilizan menos de 380 salas contra alrededor de 600 en Colombia y otras tantas en Venezuela.

Lima concentra 35% de las salas peruanas, 55% del boletaje vendido y una proporción aún mayor de las recaudaciones globales, frente a solamente un 18% de salas de exhibición caraqueñas, por ejemplo, frente al total venezolano.

Estas consideraciones, unidas, por ejemplo, a la heterogeneidad de los precios de las localidades en el Perú. No se pueden desvincular de las importantes diferencias generales que en materia de distribución del ingreso, desarrollo e identidad cultural demarcan al Perú respecto a Colombia.

A pesar de ello, la práctica y la especulación han puesto ya sus miradas sobre las disposiciones integradoras del Acuerdo de Cartagena, las que más allá de su propia tramoya legal se pueden apoyar en normas nacionales concretas que contribuyan substancialmente a un avance por lo menos cuantitativo de nuestra cinematografía.

En Colombia existen actualmente los siguientes dispositivos de estímulo al cine.

Resolución N° 0068-1977

Sobrepeso de 4 pesos (21 localidad normal) para largometraje colombianos. Destinado al productor, para obras calificadas como colombianas.

- Sobrepeso variable (de 1 a 3 pesos) para el cortometraje, según su calidad y formato (b/n o color), y de acuerdo a la sala que las exhiba, previa aprobación de la Junta de Calidad Cinematográfica.

Solamente se aprobará un sexto cortometraje si la Empresa produce un largometraje después del quinto cortometraje.

Decreto N° 120-1977

- Las salas de exhibición deberán programar largometrajes por lo menos 20 días en 1977, y 30 en 1978.

La exhibición de largometrajes mencionada podrá substituirse en un 50% por la exhibición en todas las funciones de cortometrajes nacionales.

Resolución N° 3266 de 1976

- Los cortometrajes colombianos están exonerados totalmente de impuestos. Los cortometrajes del 25% de los mismos.

Decreto N° 950 de 1976

- Se crea un fondo especial destinado a financiar exclusivamente la industria cinematográfica colombiana.

A dicho Fondo concurren aparte del Gobierno y el valor de los sobrepesos fijados a determinadas localidades:

La cuota de pantalla, por este dispositivo, se deberá ampliar progresivamente hasta llegar a sesenta días obligatorios por sala al año.

- A partir de 1978 cesan los incentivos económicos al cortometraje colombiano.
- La exoneración de impuestos al largometraje va a beneficio del exhibidor.

Decreto 129 de 1976

Art. 23: La Junta de Calidad Cinematográfica tendrá como funciones las de conceptuar sobre la calidad de las producciones nacionales y aprobar o desaprobar cortometrajes documentales producidos en el país, para efecto (...) de los (...) estímulos económicos. (...).

En suma, sólo los cortometrajes son calificados previamente para recibir el incentivo económico estatal. Los largometrajes se acogen automáticamente al sobreprecio y utilizan directamente la cuota de pantalla.

Hubo en 1976 una propuesta colombiana para la cesión de parte del excedente de cuota de pantalla para obras peruanas a cambio de una contrapartida nacional.

Actualmente se estimula la coproducción colombiana, especialmente en Venezuela y los países de Europa Occidental.

Se pueden citar las siguientes obras colombianas de largometraje producidas desde 1970:

Una tarde, Un lunes	Fernando Laverde y Otros
Préstame tu Marido	
Camilo, cura guerrillero	Francisco Norden
Aura o las Violetas	Gustavo Nieto Rea
Amazonas para 2 Aventureros	(coproducción con Alemania Federal)
Paco	(coproducción con México)
Respetable delincuentes	
Malika	
Erase una viejecita	Fernando Laverde

Venezuela

— Por Decreto 2.424 de 1965 se establece la Comisión Consultiva de la Industria Cinematográfica, encargada de impulsar la actividad cinematográfica venezolana fomentando entre otros el copiado nacional de largometrajes importados y los acuerdos de coproducción.

— Por Decreto 1.666 de 1973 se norma la industria cinematográfica. El mismo dispositivo crea la Comisión Nacional de Cinematografía. Se confiere a la Dirección de Turismo las funciones de fomentar la difusión de largos y cortometrajes (máximo 12 minutos) venezolanos. Se fija una cuota de pantalla (número de días reservados al cine venezolano, de acuerdo a un mínimo de mantenimiento).

El Art. 13º señala a la letra "... Si no hubiese un número suficiente de películas para exhibición con las salas cinematográficas durante el número de días que se hubieren reservado a tal fin, el excedente podrá ser empleado en la exhibición de películas extranjeras, previa autorización de la Dirección de Turismo.

Decreto N° 5.776 de 1976 "Normas para la comercialización de películas cinematográficas".

La Dirección de Cinematografía de Corpoturismo podrá considerar "especiales" a determinados largometrajes venezolanos o en coproducción. Dichas obras, al ser exhibidas en las principales ciudades del país recibirán 60% de la entrada neta y 50% en los demás turnos. Los distribuidores percibirán un máximo de 20% al operar con películas venezolanas, debiendo distribuir obligatoriamente cuatro largometrajes como mínimo.

Los exhibidores venezolanos están obligados a proyectar anualmente un mínimo de doce películas nacionales de largometrajes, a menos que con la exhibición de un número inferior de películas se alcance un 30% de la programación anual de la sala.

Venezuela ha suscrito varios contratos de coproducción y de intercambio compensado. Merecen citarse aquellos celebrados con México, Italia, Francia y España.

Como consecuencia de ello se produjo "Todos y Nadie" con España, "El Cine soy Yo" con Francia, "Crónica de un subversivo latinoamericano" con México.

Asimismo, mediante los acuerdos de intercambio algunas películas pueden distribuirse en países terceros (películas venezolanas distribuidas en el Perú vía México) o coproducirse el Acuerdo Cinematográfico entre Francia y Venezuela señala textualmente "... las autoridades competentes de ambas partes consideran con simpatía la realización en coproducción de películas entre Venezuela o Francia y el o los países con los cuales uno y otro esté ligado por Acuerdos de Coproducción".

Entre 1975 y 1976, se ha producido 26 largometrajes en Venezuela, casi la tercera parte en coproducción y con la financiación de la Dirección de Cinematografía de Corpoturismo.

Posibilidades de Fomento a través del Acuerdo de Cartagena

- En las Decisiones 49 y 49a, se señalan Directivas para la armonización de las legislaciones sobre Fomento Industrial.

El Art. 25° señala:

Los países Miembros podrán mantener en rigor los regímenes suspensivos de gravámenes que favorezcan las situaciones siguientes:

- a)
- b)
- c) Los productos destinados a exhibiciones educativas, artísticas o circenses.
- d)

El Art. 31° señala:

La Junta deberá presentar a la Comisión programas que permitan la realización de negociaciones conjuntas con países o grupos de países, en forma directa o a través de foros de carácter internacional que permitan el crecimiento de las exportaciones sub-regionales.

- Las Decisiones 46 y 70 de la Junta del Acuerdo de Cartagena prevén un régimen uniforme para las Empresas multinacionales andinas y una serie de estímulos.

Art. 28°. Liberaciones arancelarias del Acuerdo de Cartagena.

Art. 31° No existe la obligación de transferir acciones o participaciones (Decisión 24) a los inversionistas nacionales donde opera la Empresa.

Art. 34° Acceso prioritario al crédito interno.

Art. 62° La Corporación Andina de Fomento podrá aportar capitales a Empresas multinacionales.

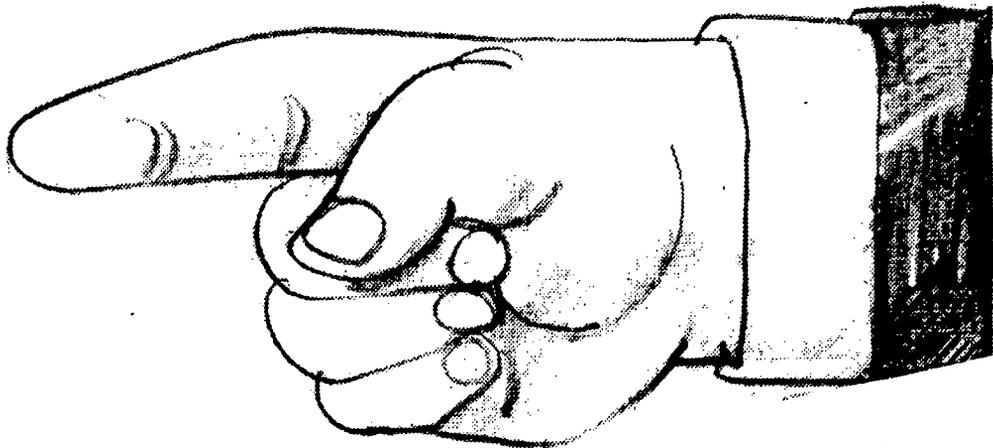
El Convenio "Andrés Bello", no ha dado hasta la fecha pasos muy significativos en relación al fomento de la cinematografía. Todos los contactos, salvo entre Venezuela y Colombia, han sido particulares. Las relaciones cinematográficas entre países signatarios del Acuerdo de Cartagena y del Convenio "Andrés Bello" son hasta ahora, además bilaterales.

Comparativamente, existen sin embargo elementos comunes para contactos multilaterales: exoneración de impuestos en los cinco países miembros y disposiciones que protegen el mercado de la producción nacional en tres de ellos.

VER CUADRO ADJUNTO.

- *** El establecimiento de un Acuerdo a nivel andino, tendría que hacerse, para el Perú, a través de propuestas del Ministerio de Integración, el que lo elevaría a la Junta del Acuerdo de Cartagena para concretarse en una Decisión. Previos son los Acuerdos bilaterales de país a país.

("Medios" Vol. I. N° 1 Lima - Diciembre 1977)



GUÍA BIBLIOGRÁFICA

GUIA FILMOGRAFICA VENEZOLANA (1975 - 1979)

La siguiente guía filmográfica ha sido tomada del estudio "Cinco dimensiones del Cine Venezolano", de Vilma Pedrique, Amarilis Ruiz, y Ana Cecilia Rojas (Escuela de Comunicación Social, UCAB, Septiembre, 1979).

Las fichas corresponden a todos los largometrajes producidos en Venezuela y exhibidos en las salas comerciales a partir de 1975 y hasta los primeros meses de 1979. Se han confeccionado en base a una extensa bibliografía constituida por los catálogos de VISOR 77-78 y 78-79, así como los diarios "El Nacional", "El Universal", "El Mundo", y las revistas "Cine al día", "Sic" y "Vamos al Cine".

Para esta guía hemos tomado de las fichas filmográficas únicamente los datos más importantes. El investigador o el cine-forista podrán encontrar los demás datos en las fuentes de las Referencias Críticas, que se añaden al final de cada ficha.

Si bien se intentaron recoger tres referencias críticas de cada film, el lector notará algunas lagunas, pero éstas no son sino el síntoma del silencio que se tejió en torno a algunos filmes por su calidad deficiente u otras razones.

1. TITULO Y AÑO: **Crónica de un subversivo latinoamericano.** (1975). CALIFICACION: B
DIRECCION: Mauricio Walerstein / PRODUCCION: Rojas y Wallerstein P.C.
GENERO: Socio-político (guerrilla). / DURACION: 102 minutos
REFERENCIAS CRITICAS:
 - Rodolfo Izaguirre, "El Nacional" (26-2-1975)
 - Manuel Trujillo, "El Nacional" (4-6-1975)
 - Perán Ermíny, "El Nacional" (1-7-1975)

2. TITULO Y AÑO: **No es nada mamá, sólo un juego.** (1975). CALIFICACION: C.
DIRECCION: José María Forque / PRODUCCION: Co-producción Venez-España.
GENERO: Drama pasional / DURACION: 95 minutos
REFERENCIAS CRITICAS:
 - Elizabeth Pérez Luna entrevista a Abigail Rojas, "El Nacional" (19-1-1975).

3. TITULO Y AÑO: **La quema de Judas** (1975). CALIFICACION: C
DIRECCION: Román Chalbaud / PRODUCCION: Gente de Cine
GENERO: Socio-político (marginalidad y delincuencia.) / DURACION: 90 minutos
REFERENCIAS CRITICAS:
 - Fernando Rodríguez, "Cine al día" (Marzo 1975).
 - Rodolfo Izaguirre, "El Nacional" (23-10-1974).
 - Jacobo Brender, "VISOR" (76-77).

4. TITULO Y AÑO: **Juan Vicente Gómez y su época** (1975). CALIFICACION: A
DIRECCION: Manuel de Pedro / PRODUCCION: Cinecoteca Venezolana
GENERO: Documental histórico / DURACION: 90 minutos.
REFERENCIAS CRITICAS:
 - Manuel Trujillo, "El Nacional" (13-8-1975)
 - Jacobo Brender, VISOR (76-77)
 - En "El Nacional" (17-7-1975).

- 5.- TITULO Y AÑO: **Canción mansa para un pueblo bravo** (1976). CALIFICACION: C
 DIRECCION: Giancarlo Carrer / PRODUCCION: Corona Cinematográfica, C.A.
 GENERO: Marginal.- Delincuencia / DURACION: 100 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Vamos al Cine (Agosto 1976)
 - Pablo Antillano, "El Nacional", (26-9-1976)
 - Claudia Nazoa, en el prólogo del guión Canción Mansa para un pueblo bravo, Ed. Corona Cinematográfica, 1977.
- 6.- TITULO Y AÑO: **La Bomba** (1976). CALIFICACION: A
 DIRECCION: Julio Cesar Mármol / PRODUCCION: Pelivén, C.A.
 GENERO: Cómico / DURACION: 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Alfredo Roffe, "Cine al día" (febrero 1976, n. 20)
 - Manuel Trujillo, "El Nacional" (8-8-1975)
 - En "El Nacional" (21-9-1976)
- 7.- TITULO Y AÑO: **Sagrado y Obsceno** (1975). CALIFICACION. C
 DIRECCION: Román Chabaud / PRODUCCION. Gente de cine
 GENERO: Socio-político (guerrilla) / DURACION: 95 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Pablo Antillano, "El Nacional" (1-2-1976)
 - Rodolfo Izaguirre, "El Nacional" (24-9-1975)
 - Ambretta Marrosu, "Cine al día" (Enero, 1977)
8. TITULO Y AÑO: **Fiebre** (1976). CALIFICACION: B
 DIRECCION: Juan Santana / PRODUCCION: P.P.C.A. Cine
 GENERO: Drama Histórico / DURACION: 86 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - VISOR (77-78)
 - Cine al día (Enero, 1977)
 - Manuel Trujillo, "El Nacional" (1-8-1976)
- 9.- TITULO Y AÑO: **La Imagen** (1976). CALIFICACION: B
 DIRECCION: María L. Carbonell / PRODUCCION: P.C. Macampa y Tiuna Films
 GENERO: Drama pasional / DURACION: 87 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Fernando Rodríguez, "Cine al día" (Febrero, 1976)
- 10.-TITULO Y AÑO: **Sobre la hierba virgen** (1976). CALIFICACION: C
 DIRECCION: Carlos B. Durand / PRODUCCION: Comp. Prod. Ultra 21
 GENERO: Marginalidad-delincuencia / DURACION. 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
- 11.-TITULO Y AÑO: **Compañero Augusto** (1976). CALIFICACION: C
 DIRECCION: Enver Cordido / PRODUCCION: Comp. Prod. 24 F.P.S.
 GENERO: Socio-político (guerrilla) / DURACION: 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Gustavo Morales, "El Universal" (Enero, 1976)
 - Alfredo Roffe, "cine al día" (Enero, 1977)
 - Pablo Antillano, "El Nacional" (11-1-1976)
- 12.-TITULO Y AÑO: **Los muertos sí salen** (1976). CALIFICACION: B
 DIRECCION: Alfredo Lugo / PRODUCCION: Charaima Films
 GENERO: Humorístico-crítico / DURACION: 93 minutos

REFERENCIAS CRITICAS:

- Pablo Antillano, "El Nacional", (7-3-1976)
- En "El Nacional", (15-1-1976)
- Oswaldo Capriles, "Cine al día" (Enero, 1977)

13.-TITULO Y AÑO: **Soy un delincuente** (1976). CALIFICACION: C
DIRECCION: Clemente de la Cerda / PRODUCCION: Proyecto 13
GENERO: Marginalidad-delincuencia / DURACION: 116 minutos

REFERENCIAS CRITICAS:

- Rodolfo Izaguirre, "El Nacional" (30-6-1976)
- En "El Nacional", (23-6-1976)
- En "Cine al día", (Enero 1977)

14.-TITULO Y AÑO: **Hombres de Mar** (1977). CALIFICACION: B
DIRECCION: Lucas Demare / PRODUCCION: S.B.S. Producciones
GENERO: Drama pasional / DURACION: 95 minutos

REFERENCIAS CRITICAS:

- Fernando Rodríguez, "Cine al día", (Nov. 1977, n. 22)

15.-TITULO Y AÑO: **Simplicio** (1977). CALIFICACION: B
DIRECCION: Franco Rubertelli / PRODUCCION: Margarita Films
GENERO: Drama infantil / DURACION: 100 minutos

REFERENCIAS CRITICAS:

- VISOR (78-79)
- Pedro Trigo, en "SIC" (Abril, 1978)
- Alfonso Molina, "El Nacional" (8-3-1978)
- Javier Peláez, "El Universal" (18-2-1978)

16.-TITULO Y AÑO: **País Portátil** (1977). CALIFICACION: B
DIRECCION: I. Feo y A. Llerandi / PRODUCCION: Comp. Productora Ficciones C.A.
GENERO: Socio-político (guerrilla) / DURACION: 120 minutos

REFERENCIAS CRITICAS:

- Alfonso Molina, "El Nacional" (28-1-1979)
- Rodolfo Izaguirre, "El Nacional" (24-1-1979)
- Cine al día, (Abril, 1979, n. 23)

17.-TITULO Y AÑO: **El enterrador de cuentos** (1977). CALIFICACION: A
DIRECCION: Víctor Cuchi / PRODUCCION: Com. Prod. Alchima de Venezuela
GENERO: Folklórico / DURACION: 90 minutos

REFERENCIAS CRITICAS:

- Víctor H. Ruiz, "Vamos al cine" (Octubre, 1978)
- VISOR (78-79)
- Manuel Trujillo, "El Nacional" (30-8-1978)

18.-TITULO Y AÑO: **La Invasión** (1977). CALIFICACION: B
DIRECCION: Julio César Mármol / PRODUCCION: Peliven C.A.
GENERO: Humorístico-crítico / DURACION: 100 minutos

REFERENCIAS CRITICAS:

- VISOR (78-79)
- Alfonso Molina, "El Nacional" (5-2-1978)
- Ambretta Marrosu, "Cine al día" (Abril, 1979, n. 23)

19.-TITULO Y AÑO: **Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia** (1977). CALIFICACION: B

DIRECCION: Alfredo J. Anzola / PRODUCCION: P.P.C.A. Cine
GENERO: Marginalidad / DURACION: 100 minutos

REFERENCIAS CRITICAS:

- VISOR (78-79)
- Alfonso Molina "El Nacional" (16-4-1978)
- Pedro Trigo, "SIC" (Enero, 1978)

- 20.-TITULO Y AÑO: **Muerta al amanecer** (1977). CALIFICACION: C
DIRECCION: Fco. José Lombardi / PRODUCCION: Coproducc. Venezuela-Perú
GENERO: Delincuencia / DURACION: 113 minutos
REFERENCIAS CRITICAS:
 - VISOR (77-78)
 - Ambretta Marrosu "Cine al día" (Nov. 1977, n. 22)
- 21.-TITULO Y AÑO: **El Reincidente** (1977). CALIFICACION: C.
DIRECCION: Clemente de la Cerda / PRODUCCION Antonio Almedia (Proy. 13)
GENERO: Margn. Delincuencia / DURACION: 90 minutos
REFERENCIAS CRITICAS:
 - VISOR (78-79)
 - Alfonso Molina, "El Nacional" (24-11-1979)
- 22.-TITULO Y AÑO: **El Cine soy yo** (1977). CALIFICACION: B
DIRECCION: Luis Armando Roche / PRODUCCION Co-prodc. Venezuela-Francia
GENERO: Folklorico / DURACION: 100 minutos
REFERENCIAS CRITICAS:
 - Alfredo Roffé, "Cine al día" (nov. 1977)
- 23.-TITULO Y AÑO: **Adiós Alicia** (1977). CALIFICACION: B.
DIRECCION: Liko Pérez, Santiago y Sanmiguel / PRODUCCION: Co-prod. Venezuela-España
GENERO: Drama infantil / DURACION: 100 minutos
REFERENCIAS CRITICAS:
 - Pablo Antillano, "El Nacional" (8-5-1977)
 - VISOR (77-78)
 - Ambretta Marrosu, "Cine al día" (nov. 1977)
- 24.-TITULO Y AÑO: **Trampa inocente** (1977). CALIFICACION: A.
DIRECCION: Oziel Rodríguez / PRODUCCION: Armando Valero, Rilmarte C.A.
GENERO: Drama histórico / DURACION: 90 minutos
REFERENCIAS CRITICAS:
 - VISOR (78-79)
 - Susana Rotker, "Cine al día" (Abril, 1979)
 - Víctor H. Ruiz, "Vamos al cine" (Sept. 1978)
- 25.-TITULO Y AÑO: **El Vividor** (1977). CALIFICACION: C.
DIRECCION: Manuel Díaz Puncelles / PRODUCCION: Manuel Díaz Puncelles
GENERO: Drama pasional / DURACION: 91 minutos
REFERENCIAS CRITICAS:
 - Fernando Rodríguez, "Cine al día" (Abril, 1979)
 - Luisa Barroso, "El Nacional" (8-8-1976)
 - Alfonso Molina, "El Nacional" (25-9-1977)
- 26.-TITULO Y AÑO: **Se llamaba SN** (1977). CALIFICACION: B.
DIRECCION: Luis Correa / PRODUCCION: Roberto Bataille (Kynocine)
GENERO: Drama histórico / DURACION: 90 minutos
REFERENCIAS CRITICAS:
 - Pedro Trigo, SIC (Sept. Oct. 1977)
 - Alfonso Molina, "El Nacional" (24-7-1977)
 - Fernando Rodríguez "Cine al día" (Nov. 1977)

- 27.-TITULO Y AÑO: **Una playa llamada deseo** (1977). CALIFICACION: D.
 DIRECCION: Enzo D'Ambrozio / PRODUCCION: Co-prod. Italo-Venezolana
 GENERO: Drama Pasional / DURACION: 95 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 Vamos al Cine, (Marzo, 1978, N° 217)
- 28.-TITULO Y AÑO: **El pez que fuma** (1977). CALIFICACION: C.
 DIRECCION: Román Chalbaud / PRODUCCION: Gente de Cine
 GENERO: Marginalidad, Prostitución / DURACION: 115 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - VISOR (77-78)
 - Oswaldo Capriles, "Cine al día" (Nov. 1977, n. 22)
 - Rodolfo Izaguirre, "El Nacional" (25-5-1977)
- 29.-TITULO Y AÑO: **Los Tracaleros** (1977). CALIFICACION: B.
 DIRECCION: Alfredo Lugo / PRODUCCION: Charaima Films
 GENERO: Humorístico Crítico / DURACION: 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Pedro Trigo, SIC (Abril, 1977)
 - VISOR (7-7-1978)
 - Vamos al Cine (Marzo, 1977)
- 30.-TITULO Y AÑO: **En Venezuela es la cosa** (1978). CALIFICACION: C.
 DIRECCION: Giancarlo Carrer / PRODUCCION: Corona Cinematográfica C.A.
 GENERO: Corto documental / DURACION: 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Víctor H. Ruiz, "Vamos al cine" (Octubre, 1978)
 - Alfonso Molina, "El Nacional" (7-9-1978)
 - Fernando Rodríguez, "Cine al día" (9-1979)
- 31.-TITULO Y AÑO: **La empresa perdona un momento de locura** (1978).
 CALIFICACION: B.
 DIRECCION: Mauricio Wallerstein / PRODUCCION: Cinemat. Proa C.A.
 GENERO: Social / DURACION: 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - VISOR (1978 - 1979)
 - Rodolfo Izaguirre, "El Nacional" (23-8-1978)
 - Alfonso Molina, "El Nacional" (16-8-1978)
- 32.-TITULO Y AÑO: **El Cabito** (1978). CALIFICACION: C.
 DIRECCION: Daniel Oropeza / PRODUCCION: Cinesistemas
 GENERO: Drama histórico / DURACION: 98 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - VISOR (1978-1979)
 - Alfonso Molina, "El Nacional" (19-2-1978)
 - Rodolfo Izaguirre, "El Nacional" (Feb. 1978)
- 33.-TITULO Y AÑO: **Juan Topocho** (1978). CALIFICACION: A.
 DIRECCION: César Bolívar / PRODUCCION: José A. Martínez (C. Luz Soca)
 GENERO: Folklórico / DURACION: 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Alfonso Molina, "El Nacional", P. Literario (21-1-1979)
 - Rodolfo Izaguirre, "El Nacional", (31-1-77)
 - Alfredo Roffé, "Cine al día" (4-1979)

- 34.-TITULO Y AÑO: **Los profesionales** (1978). CALIFICACION: B.
 DIRECCION: Moncho Márquez / PRODUCCION: Omega Films Producción
 GENERO: Delincuencia / DURACION: 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Víctor H. Ruiz, "Vamos al Cine" (Octubre, 1978)
- 35.-TITULO Y AÑO: **Pa' mí tú estás loco** (1978). CALIFICACION: A.
 DIRECCION: César Cortés / PRODUCCION: Productores Cinematográficos
 GENERO: Cómic / DURACION: 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Rodolfo Izaguirre, "El Nacional" (10-1-1979)
- 36.-TITULO Y AÑO **Un extraño asesinato** (1978). CALIFICACION. B.
 DIRECCION: Víctor Meli González / PRODUCCION: Films Advertising de Venezuela.
 GENERO: Drama policial / DURACION: 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - VISOR (78-79)
 - Susana Rotker, "Cine al día" (4-1979)
- 37.-TITULO Y AÑO: **Carmen, la que contaba 16 años** (1978). CALIFICACION: C.
 DIRECCION: Román Chabaud / PRODUCCION: Gente de Cine
 GENERO: Drama pasional / DURACION: 120 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - Alfonso Molina, "El Nacional" (4-10-1978)
 - Fernando Rodríguez, "Cine al día" (4-1979)
- 38.-TITULO Y AÑO: **Tatuy, Mérida Uno** (1978). CALIFICACION: A.
 DIRECCION:: Fco. de Salas Ortega / PRODUCCION: C. Prod. Cinematogr. Los Andes C.A.
 GENERO: Folklórico / DURACION: 90 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - VISOR (78-79)
 - Susana Rotker "Cine al día" (4-1979)
- 39.-TITULO Y AÑO **Alias, el Rey del joropo** (1978). CALIFICACION: B.
 DIRECCION: Carlos Rebolledo y Thaelmann Urgelles / PRODUCCION: Balumba Films.
 GENERO: Marginalidad 6 duracion: 95 minutos
 REFERENCIAS CRITICAS:
 - VISOR (78-79)
 - Alfonso Molina, "El Nacional" (23-4-1978)
 - Pedro Trigo, SIC (Mayo, 1978)

4 5 6 7

CREDITOS PARA EL CINE NACIONAL

A principios de febrero la Dirección de Cinematografía de Fomento informó que este año el cine nacional contará con 13 millones de bolívares, ocho correspondientes al año 1979 y cinco que se han agregado el presupuesto crediticio de Corpindustria para este año.

Sin embargo los rumores de que sólo se utilizarán cinco millones para la política de financiamiento y ocho para crear un fondo especial, han motivado una protesta de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos, por considerar insuficiente tal cantidad.

El anterior crédito —primero y último— que el Estado había concedido entre 1974-1976 alcanzó a los 17 millones, con los cuales se produjeron 30 largometrajes. La inversión estatal ha sido recuperada en un 60 por ciento, si bien aún no ha aclarado qué Institución debe recibir el monto devuelto.

Después de esta experiencia la ANAC pidió a la Comisión de Finanzas de la Cámara de Diputados que el Estado subsidiara al menos el 40 por ciento de la producción, supuesto el carácter dual del cine como industria y arte.

En un comunicado difundido el 15 de febrero la ANAC pide la agilización del programa de financiamiento, mediante un proceso abierto y sometido a una normativa que garantice objetividad y equidad en la selección de los proyectos según los siguientes principios:

- 1.— La experiencia de financiamientos anteriores impone la necesidad de dividir el aporte del Estado en dos renglones diferentes: una parte con carácter de crédito y la otra como incentivo a la producción.
- 2.— La creación de un comité de selección, suficientemente calificado, con la representación de todos los sectores vinculados.
- 3.— El diseño de unas normas reguladoras del proceso de selección tomando en cuenta todos los factores concurrentes de la evaluación.
- 4.— La revisión del contrato-tipo usado para los financiamientos anteriores, toda vez que el mismo lesiona el interés de los autores productores y contiene obstáculo para el afianzamiento de las actividades de producción, distribución y exhibición de las películas venezolanas.
- 5.— El carácter público del proceso, mediante la información de las actividades y decisiones relativas al mismo.

Por fin la ANAC manifiesta su disposición a participar en la elaboración de la normativa propuesta e informa que, de hecho, ya se encuentran trabajando en ese sentido.

CINE: PREMIOS NACIONALES DE LA CRITICA

La Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos designó como las mejores películas exhibidas en el país durante el año 1979: "Padre Padrone" de los hermanos Taviani —mejor largometraje extranjero—, "País Portátil" de Iván Feo y Antonio Llerandi —mejor largometraje venezolano— y "Pedregal", una empresa campesina" de Alfredo Anzola —mejor cortometraje venezolano—.

Entre las películas finalistas del extranjero seleccionadas para la nominación se hallaban: "El hombre de mármol" de Wadja; "La Propiedad ya no es un robo" de Pedri; "Grupo de familia" de Visconti; y "Novecento" de Bertolucci.

A su vez "País Portátil" fue nominada tras una segunda vuelta, en la que quedaron de finalistas: "Queridos compañeros" de Pablo de la Barra; "Juan Topocho" de César Bolívar; "Reconcomio" de Alfredo Lugo, y "El baño de los ángeles" de Román Chalbaud.

La designación de cortometraje estuvo mucho más disputada, ya que la muestra recogía un conjunto de producciones de gran calidad. Junto a "Pedregal" de Alfredo Anzola compitieron "Cruz Díez" de Manuel De Pedro; "Viva el color" de Luis Alfredo Sánchez; "Las Turas" de Ana Cristina Henríquez; "Strutio Mobildotone" de Andrés Augtí; "Neurosis" de Betty Kaplan; y "Los dolientes" de Armando Arce.

En esa misma oportunidad de la nominación fue electa la nueva junta directiva de la Asociación que quedó constituida por Susana Rotker, como presidenta; Jacobo Penzo, como secretario de organización; Miguel San Andrés, como secretario de finanzas; Perán Ermíny, como secretario de relaciones; y Luis Masci, como secretario de Cultura y difusión.

La nueva junta proyecta organizar una vez más la Semana de la Crítica. Según su nueva presidenta, Susana Rotker, se presentará primero una semana en la Cinemateca con todas las finalistas y luego se hará otra semana de exhibición con las películas premiadas.

LOS ESFUERZOS DE UN BUEN CINE

A finales de enero se han iniciado los "Martes Clásicos" en el cine Obelisco de Altamira, promovidos por Amy Couvoisier, quien está considerado estrictamente como el iniciador de la crítica cinematográfica en Caracas.

Esta iniciativa se suma a los "Martes Selectos", que surgieron a mediados de 1979 bajo la coordinación de Nicolás Trincado, quien también desde la televisión impulsa el programa "Tiempo de Cine" (Canal 5).

Por otra parte continúa el esfuerzo tenaz de Rodolfo Izaguirre a través de la Cinemateca Nacional, que tras su refacción ha vuelto a abrir sus puertas en febrero, y a través del programa televisivo "Cinemateca del aire".

Este conjunto de iniciativas, aparentemente dirigidas sólo a élites, no son considerados en su justo valor. Sin embargo es evidente que el problema de la comunicación cinematográfica no es sólo un enigma de creación artística, ni de incremento de la producción o de establecimiento de normas para la exhibición obligatoria de 18 películas venezolanas por sala. Es además un problema de capacitación de usuarios en la selección de películas y en su percepción crítica.

No es de extrañar que las propuestas de los cineastas y críticos sobre la importación de películas selectas y la necesidad de mejorar la calidad de la producción nacional se estrellen ante el hecho de que los grandes públicos no asisten a películas, consideradas por los críticos de gran valor estético o ideológico.

Las discusiones sobre las antinomias entre lo popular y lo masivo, lo vanguardista y lo comercial, que han ido planteándose nuestros cineastas (véase Cine al día, n. 23, abril, 1979), pueden convertirse en una gimnasia teórica insoluble sino se tienen en cuenta las mediaciones de un proceso educativo tan necesario para apreciar una obra literaria como para ver una película.

En esta perspectiva merecen un reconocimiento especial los esfuerzos señalados anteriormente, así como el trabajo que realiza FEVEC a través de su red de cine-foros o la experiencia desarrollada por "Mi Cine La Pirámide", anticipándose a la aprobación de la legislación sobre las salas de cine Arte y Ensayo.

LOS ESFUERZOS POR UN BUEN CINE

Ultimamente, ampliando la capacitación crítica además del cine a otros canales de comunicación, la UNESCO está desarrollando unos programas para su aplicación a nivel de Educación

Secundaria. Uno de los proyectos ha sido elaborado por Sirkka Minkkinen: "A General Curricular Model for Mass Media Education" (ESCO, Churruca, 16, Madrid-4; México, Sevilla 1016, Colonia Portales, México 13, D. F.; UNESCO Contracts Ref. 187862). En la primera parte analiza las relaciones entre los medios masivos y la educación, así como las tendencias que ha habido en diversos países en los programas de capacitación. En la segunda parte se expone un modelo curricular con sus objetivos, contenido y estructura.

También el Centro de J.M. Pellón ha elaborado una guía mimeografiada para apoyatura de unos cursos experimentales de percepción crítica.

En Venezuela todavía son aisladas y asistemáticas las experiencias de capacitación de los usuarios, pero bien merecería la pena desarrollar un plan mancomunado del Ministerio de Educación, Escuelas de Comunicación, Cinemateca etc. para lanzar un proceso de capacitación cinematográfica de la juventud.

Todo el cine nacional lo agradecería, y naturalmente tendríamos más usuarios y mejor cine.



CINE VENEZOLANO EN VIDEO--CASSETTES

De acuerdo con un convenio exclusivo con las propias productoras de películas CINE--CASSETTES DE CRR VIDEO C.A. acaba de lanzar al mercado diez películas venezolanas grabadas en video-cassettes, al precio de 215 bolívares cada una.

Hasta el presente se han grabado Pafís Portátil, Juegos de Cama, La Empresa perdona un momento de locura, Compañero Augusto, Una pareja distinta, Los trcaleros, Solón, Los muertos sí salen, No es nada mamá sólo un juego, Adiós Alicia.

La experiencia mundial sobre esta nueva modalidad aún es corta como para poder predecir sus resultados. Por ejemplo en Europa Ginebra ha sido la primera ciudad donde a partir de este año se han comenzado a vender al público largometrajes para el consumo doméstico, los mismos que se exhiben día a día en las salas de cine, pero envasados en videocassettes.

La comercialización de este tipo de productos, principalmente en Estados Unidos, estaba dirigida a clubs privados, hospitales, asilos de ancianos, sindicatos, a través de canales directos de ventas. El costo, en una primera etapa, de cada uno de estos cassettes será de algo menos de doscientos francos suizos (unos 200 bls. al cambio) sin que hasta ahora se haya precisado el precio exacto. En todo caso, el precio inicial; sea cual sea, disminuirá progresivamente.

Para el uso de estos videocassettes bastará la instalación de registro y reproducción de videos adaptados a los aparatos de televisión cuya demanda, hasta ahora restringida, alcanzará de seguro, según los fabricantes, mayores niveles de venta.

Desde el punto de vista económico, los doscientos francos suizos que en algunos países pueden resultar cifra alta, no lo son tanto si se tiene en cuenta el precio de las salas de cine, que asciende a diez francos por una película (diez bolívares en Venezuela). Seis jefes de familias, con sus mujeres e hijos, que adquieran en conjunto uno de estos largometrajes, pueden abaratar en dos o más francos suizos la entrada de las salas de exhibición, con la ventaja aún de poder ver la película varias veces.

Tadavía en Venezuela su consumo queda restringido obviamente a las clases altas. Los dueños de salas aún no se han pronunciado sobre este nuevo sistema. Tampoco las autoridades de la censura, que en el campo de los largometrajes quedarán "fuera de juego".



ENCUENTRO INTERNACIONAL DE CINE EN MANILA

Del Secretariado para América Latina de la OCIC (Organización Católica Internacional de Cine) nos ha llegado el anuncio de las Jornadas de Estudio sobre Cine, que se celebrarán en Manila durante el mes de noviembre.

Este año el tema se concentrará en "La influencia cultural y social de las películas extranjeras". Entre los objetivos propuestos para el Congreso se señalan: la toma de conciencia sobre las consecuencias positivas y negativas del cine en sus respectivos países y la elaboración de actividades acordes con las realidades detectadas.

En Venezuela en el año 1977 las empresas distribuidoras manejaron un total de 536 películas, entre las cuales había 11 películas nacionales (2,05%). Esto significa que por cada película venezolana los distribuidores manejan 47 películas extranjeras. Y dentro de las 525 películas extranjeras 231 son de habla inglesa (Informe ANAC, 2 de feb. 1979).

Después del corte de los créditos durante los años 1978 y 1979, la diferencia se acentuó en favor del cine extranjero, y aún sigue indefinido el sistema de otorgamiento de los 13 millones ofrecidos por Corpindustria.

En esta situación crítica, las organizaciones católicas más conservadoras, únicas que han expresado su voz, no han representado más papel que el de acusar inquisitorialmente al cine nacional por su dosis de inmoralidad. Para este cometido y tan sólo en la polémica contra la película "Manuel" han gastado en remitidos más de 80 mil bolívares. Razones extra-Cinematográficas han enfilado sus ataques contra el Cine Nacional y todos aquellos grupos que han animado su proceso crítico de crecimiento.

¿Acaso han pensado los acusadores de "Manuel" y del Cine Nacional que el porcentaje de películas producidas en Venezuela durante el último lustro con clasificación A y B (niños y jóvenes) es superior a las extranjeras que están en exhibición, y que entre éstas hay cinco veces más películas con calificación D que entre las nacionales?

Sería de desear que esas energías morales fueran orientadas más positivamente a promover al Cine Nacional, a través del apoyo a la Ley del Cine y a los proyectos que plantean la creación de un Consejo Nacional de Comunicación.

Ojalá los representantes venezolanos, asistentes al Congreso, tomen conciencia de los problemas del naciente cine venezolano, cercado por las transnacionales, el duopolio de los distribuidores, y el seudomoralismo de algunos sectores católicos.

NUEVA LEY DEL CINE EN ESPAÑA

Para los comunicadores venezolanos que hace tiempo luchamos por una ley de cine resulta un estímulo, que a la vez llena de envidia, el establecimiento de una legislación cinematográfica en otros países.

A fines del año 1979 en España el Congreso de Diputados, recogió el proyecto de ley presentado por Culturas. En esta nueva ley se aprueba el regreso a la contingentación de películas extranjeras dobladas al español, fijando esta cuota en cuatro filmes foráneos por cada filme nacional y rebajando la cuota de pantalla, estableciéndola en tres semanas de cine extranjero por cada semana de cine español, mientras continuaba invariable el porcentaje de protección, según el cual el Estado, a través del fondo correspondiente, entrega al productor nacional el 15 por ciento de los ingresos brutos que su película obtenga como recaudación en las taquillas de los cines españoles.

Según Juan Miguel Lamet, Presidente de la Unión de Productores cinematográficos españoles, la nueva ley devuelve con carácter de legítima restitución dos pilares fundamentales para el cine español: la cuota de pantalla y de distribución. Se mejora respecto a la situación anterior, pues la cuota de pantalla va a ser computada cuatrimestralmente, impidiendo con ello que las películas españolas se programen exclusivamente en la temporada veraniega.

En sentido cualitativo las licencias de doblajes se van a conceder en función de los rendimientos reales. Con lo cual se estará forzando, tanto a productores como distribuidores, a producir y distribuir un cine mejor.

Otro paso adelante, fundamental, es la implantación de la cuota de pantalla en televisión, que a partir de ahora será una película española por cada diez extranjeras (la programación real en los últimos ocho años estaba en la proporción de una por cada treinta).

Por fin otra cosa positiva de la ley es la obligación que se impone al Gobierno de consultar previamente con las asociaciones profesionales para poder modificar anualmente la proporcionalidad de las cuotas de acuerdo con las necesidades del mercado cinematográfico español.

O COMERCIALIZACION DEL CANAL 8 Y DOBLES VERDADES

El recorte del presupuesto por once millones fue la oportunidad para relanzar la vieja idea de la comercialización del canal 8 y ponerla en práctica a las inmediatas.

Nos parece importante destacar el procedimiento que se siguió para su aplicación y algunas consecuencias directas e indirectas que se han derivado de la medida.

Rubén Osorio Canales difundió la especie de la comercialización en unas declaraciones de prensa. Los canales privados protestaron por lo que consideraron una competencia desleal. Luis Herrera Campíns, Presidente de la República les hincó a estos una estacada certera con una aclaratoria de "aquí ordeno y mando yo", sin recurrir al refranero ambiguo. La Cámara de Televisión resolvió con un comunicado elegante de protesta. Venpres, agencia de Gobierno, buscó el apoyo de todos los expertos para hacerles decir lo que ya estaba decidido.

Ahora bien, a lo largo del proceso se pusieron al desnudo una serie de hechos que merecen comentarse:

—Oswaldo Acosta Sanabria, ejecutivo del Banco de Venezuela, fue quien promovió la idea de comercializar el canal 8, y su Banco comenzó a disfrutar esta nueva vía publicitaria con las transmisiones de la serie del Caribe.

—El canal 2, si bien interpretó la comercialización del canal 8 como un castigo por su amplia libertad en denunciar los males nacionales, demostró una inconsecuencia cobarde, al silenciar absolutamente todo el proceso de la toma de la catedral, protagonizado por los obreros textiles, y puso en evidencia las cadenas de sangre y plata que le atan. O ¿es que 20 mil despedidos en un trimestre no son un tema para un editorial valiente, o al menos una noticia de quinto rango?

A pesar de los principios nacionalistas del programa cultural del Gobierno en rescate de la identidad nacional, al parecer perdida entre los papeles del CONAC o del Ministerio de la Cultura, el canal 8 hizo su estreno comercial con el programa más gringol del siglo: la presentación en vivo y directo vía satélite Sinatra; por supuesto cantando en inglés.

—Para poner en claro la falta de presupuesto del canal 8 y las explicaciones del Ministerio de Información sobre la imposibilidad de hacer malabarismos, la planta del Estado pagó 30 mil dólares por la exclusividad del show Sinatra. Esta cantidad no incluyó el viaje de Luis Gerardo Tovar, quien de paso fue maniatado por cuatro gorilas de Sinatra, ni tampoco el de Carmen Victoria, quien se enteró en Maracaná de que no saldría en imagen.

—Cuando el Gobierno pretende desarrollar los valores nacionales se excluyen de la programación los números de Simón Díaz y María Teresa Chacín. ¿Será que piden más que Sinatra?

Los expertos en comunicación señalaron la importancia de encuadrar la medida de la comercialización del 8 dentro de un plan más vasto de políticas de comunicación, que competa al Estado, pero Venpres, sólo dejó en claro que los expertos estaban de acuerdo con la comercialización, sin siquiera indicar qué tipo de comercialización y bajo qué condiciones.

— El boletín empresarial ABC destacó que el apoyo dado por un vocero del Centro Gumilla a la comercialización era indicio de que los jesuitas tendrían parte en el canal 8 para inductrar al público, pero a los quince días apareció un programa dedicado al Padre del Opus Dei.

Y, por hoy basta, porque las cuñas siguen interrumpiendo los programas: ¡Vea el canal 8, porque está en la pelea! Sí, en la misma pelea de los "Canales 2 y 4";



ASOCIACION DE ESPECTADORES DE TELEVISION

Ha sorprendido gratamente la noticia difundida por la prensa Nacional (17-1-80) acerca de

la creación de la primera asociación de espectadores de televisión que se conoce en la historia del país.

Dicha asociación ha quedado constituida en la populosa Parroquia caraqueña de Altagracia y, aunque a las inmediatas limita su acción a crear conciencia "sobre la manipulación que a diario sufren nuestros hijos el exponerse a la transculturización que las televisoras estimulan", aspira a llegar a hacerse presente en los consejos de las plantas televisoras, públicas y privadas, "para democratizar, participar y vigilar el contenido de la programación que entra sin control por los receptores de TV en los hogares venezolanos".

Dicha iniciativa merece nuestro más cálido aplauso y ojalá se convierta en ejemplar. En ausencia de una efectiva política de comunicaciones por parte del Estado Venezolano —responsable primero de evitar la sistemática agresión de las televisoras a la conciencia de los ciudadanos— nos parece justo y conveniente que los espectadores se organicen para actuar mancomunadamente en defensa propia.

HEMEROTECA NACIONAL

El 13 de Enero el Presidente de la República inauguró la Hemeroteca Nacional, en el edificio Mucubají, situado entre la Avenida Bolívar y la Avenida Este 8 del Centro de la ciudad.

La Comisión Permanente del Ministerio de Desarrollo Urbano-Biblioteca Nacional se encargó de reacondicionar el edificio Mucubají, cuyo costo ha ascendido a 4 millones quinientos mil bolívares. Para la nueva Hemeroteca se ordenaron las 1.871 piezas de la colección hemerográfica nacional: revistas venezolanas de los siglos XIX y XX, a partir de 1810; prensa venezolana de los siglos XIX y XX; y prensa y revistas extranjeras.

El estudiante y el investigador pueden encontrar todas las revistas culturales venezolanas más famosas como: Actualidades, La Oliva, La Guirnalda, Válvula, Contrapunto, Viernes, Sardio, Billiken, Papeles, Imagen, Tabla Redonda, El Techo de la Ballena, La Gaveta Ilustrada, Hojas de Calicanto, Falso Cuaderno, Sagitario, Bitácora . . .

También se pueden consultar con comodidad diferentes diarios políticos de carácter informativo o humorístico. El Colombiano, La Gaceta de Venezuela, El Federalista, El Nuevo Diario, Clarín, Reventón, Papeles Universitarios; etc., y también Pitorreos, Cascabeles, El Torturado, El Gráfico, El Sol, La Voz del Pueblo, El Tocador de Señores, El Gallo Pelón, Dominguito y Fantoques, El Morrocoy Azul, Coromotico, Una Señora en Apuros, El Fósforo, La Zaparanda, Pava Macha etc.

Al servicio se han incorporado sistemas de micropelículas y una terminal de computación para acceder al Banco de Datos. Simultáneamente el Instituto de Biblioteca Nacional Autónomo, presidido por Virginia Betancourt, ha comprado un edificio para archivar audiovisuales y restaurar documentos gastados, con lo que queda implementada una red operativa que constituye un verdadero servicio nacional.

LEY DE SOMETIMIENTO A JUICIO

Estando en plena ebullición el conflicto desatado por el auto de detención contra Olmedo Lugo por supuesta difamación, se promulgó la "Ley de Sometimiento a Juicio y Suspensión Condicional de la Pena".

El caso de Olmedo Lugo que se ha sumado a la larga lista de periodistas detenidos por presunta difamación al ejercer su derecho de crítica contra el Gobierno, ha puesto una vez más en evidencia el carácter represivo de la vieja disposición de detener sin sentencia firme.

Según recuerda Eleazar Díaz Rangel, senador que presentó la nueva proposición, en los veinte años de democracia han sido encausados por los tribunales, acusados de difamación unos 20 periodistas. En todos los casos, después de varias semanas de detención, han quedado en liber-

tad por revocatoria del auto de detención, sobreseimiento de juicio o absolución, lo que hace suponer que no se cometió ningún delito.

Ya en 1975 Luis Beltrán Prieto, Luis Augusto Dubuc, Ramón J. Velásquez y E. Díaz Rangel, presentaron un proyecto de ley que obligaba a los jueces a dictar auto de sometimiento a juicio en los caos de difamación e injuria. Pero el proyecto no se convirtió en ley.

Por fin a los cinco años se promulga una nueva ley que elimina el auto de detención preventivo por el presunto delito de difamación e injuria, y ordena al juez someter a juicio al acusado quien podrá continuar sus actividades normales mientras se defiende, y sólo podrá ser detenido mediante sentencia firme.

De esta forma se recupera una tradición histórica, pues tal disposición nació con la Ley Gran Colombiana de 1821; posteriormente fue incorporado el principio en la Constitución de 1893, y conservado en las de 1901, 1904, y 1909, en el Estado Constitucional Provisorio de 1914, y en la Constitución de 1915, pero en 1928 tal principio fue suprimido. La Junta Revolucionaria de Gobierno lo retomó en 1946 y apareció al año siguiente en la Constitución de 1947.

O SITUACION DE LA PRENSA EN EL PERU

En los primeros días del mes de enero de este año la policía peruana impidió la aparición durante varios días de los matutinos peruanos "Ojo" y "Correo" y todos los sindicatos de prensa amenazaban al gobierno del General Morales Bermúdez con un paro en apoyo de los trabajadores de dichos diarios limeños. El origen del conflicto hay que situarlo en la negativa de los trabajadores a seguir las directrices oficiales, al mismo tiempo que asumían ellos las "responsabilidades plenas" sobre sus ediciones.

Para entender el significado cabal de la noticia es necesario refrescar la historia de aquel experimento periodístico insólito que inició en julio de 1974 el régimen militar peruano presidido entonces por el General Velasco Alvarado. En un intento por socializar la prensa, resistiendo al mismo tiempo a la tentación de su confiscación por parte del Estado, la misma fue entregada a los distintos sectores sociales (campesinos, obreros, educadores, intelectuales, artistas). Esa fórmula de "socialización" se ajustaba a los proyecto de Velasco Alvarado de crear mecanismos de participación popular que reemplazarían a los viejos mecanismos de poder oligárquico, sin robustecer por ello el rol del Estado.

Ese proyecto se vio truncado al ser reemplazado en 1975 Velasco Alvarado por otro militar que, aunque mantiene algunas reformas sociales, asocia progresivamente el bienestar económico del país con el desarrollo de las capas empresariales privadas.

Cuando se prepara para dejar su lugar a un Presidente Civil, que habrá de ser designado mediante elecciones generales en mayo del presente año, el régimen castrense actual viene adelantando ya de hecho conversaciones para que la prensa deje de ser expresión de los sectores sociales y sea devuelta a sus antiguos propietarios privados.

Desde 1975 y a la espera ahora de que esas conversaciones con las empresas privadas lleguen a tener éxito, Morales Bermúdez impuso y viene imponiendo a los diarios de los diferentes sectores sociales directores nombrados por la Oficina Central de Informaciones, organismos del gobierno. Este progresivo mayor control del gobierno sobre los órganos de expresión escrita de los sectores sociales es lo que origina, al parecer, el conflicto que reseñamos. Quizás, más en el fondo, todo se origina en el descontento de los sectores populares frente a la evidencia de un intento revolucionario que parece definitivamente frustrado.



CONTROL DE LA INFORMACION RELIGIOSA

La siguiente información proveniente de España nos da una idea de las tendencias informativas que se van a imponer en los organismos oficiales de la información Católica Latinoamericana para los próximos años.

El comité de presidencia del CELAM (Consejo Episcopal Latinoamericano) ha dirigido una carta al Presidente de la editorial española PPC, padre Lamberto Echeverría, en la que, con dureza desusada, manifiesta diversas quejas y preocupaciones por el comportamiento de la citada editorial de cara a Iberoamérica.

El blanco de las iras episcopales del CELAM se centra, sobre todo, en la revista "Vida Nueva". "Nos preocupa —dice la carta e este respecto el conjunto de informaciones tendenciosas que sobre la Iglesia de Iberoamérica se vienen dando en "Vida Nueva", revista dependiente de PPC, con una clara finalidad ideológica que no respeta instituciones, personas y, ni siquiera —lo que resulta incomprensible en una revista católica—, al mismo Santo Padre". Estas graves acusaciones por parte de la residencia del CELAM, a cuya cabeza está el monseñor ejecutivo Alfonso López Trujillo —que también es arzobispo de Medellín—(Colombia) son completadas con este párrafo: "Aunque en Iberoamérica la difusión de "Vida Nueva" y de otras publicaciones de similar orientación es exigua, queda el riesgo de que la opinión católica española resulte asaltada en su buena fe y pueda hacer daño también entre nosotros . . ." No está de más indicar que en "Vida Nueva" participan jesuitas progresistas.

El capítulo de lamentaciones contra PPC se cierra con una crítica por haber publicado los textos de la Conferencia de Puebla —hace algunos meses— cuando "se solicitó de la manera más explícita y exigente que el texto provisorio (de la Conferencia) no fuera publicado". Y sentencia: "De semejante abusó no ha sido dada explicación alguna".

La gran mayoría de los obispos españoles han recibido una copia de esta carta, sin que hasta el momento se haya registrado ningún tipo de reacción. No obstante, esta nueva medida de los prelados que encabezan al máximo organismo eclesial de Iberoamérica no resulta novedosa para la Iglesia española. La campaña contra la revista "Vida Nueva" así como contra buena parte de las publicaciones españolas de carácter religioso-informativo es un proceso iniciado bastantes meses atrás y cuyas expresiones más contundentes han sido el relevo del comentarista de Iglesia Iberoamericana en la revista "Ecclesia" y el acuerdo suscrito entre la agencia EFE y el Presidente del CELAM, López Trujillo. La sección religiosa de EFE está dominada por miembros del OPUS DEI. Con relación a estos últimos puntos, medios cualificados han señalado que el propósito de monseñor Trujillo es enriquecer la comunicación entre España y los países iberoamericanos a la par de reducir los ámbitos de influencia de las revistas "non gratas".

EL SALVADOR. ATENTADO DINAMITERO CONTRA "Y\$AX"

El lunes 18 de febrero el Frente Anticomunista para la Liberación de Centroamérica (FALCA) voló con dinamita la emisora "La Voz Panamericana" (YSAC), del Arzobispado de El Salvador.

Desde que fue elegido Arzobispo en 1977, Monseñor Oscar Arnulfo Romero no ha dejado de fustigar al injusto régimen oligárquico que impera en El Salvador, y sus homilías, transmitidas por la emisora, han sido una valiente proclama en favor de los cambios justos.

Su actitud insobornable le valió el reconocimiento de los Obispos Latinoamericanos reunidos en Puebla, y la nominación, primero por el Parlamento británico y luego por el Senado de Estados Unidos, para el premio Nóbel de la Paz en 1979.

Ante la creciente violación de los Derechos Humanos por parte del régimen, "La Voz Panamericana" se había convertido en una de las pocas voces valientes, que trataba de esclarecer la verdad de las masacres (23 asesinados frente a la Catedral, 14 muertos junto a la Embajada de Venezuela . . .), y que abogaba por los desaparecidos, dando listas de sus nombres.

Después del atentado dinamitero, el Arzobispo Romero en unas declaraciones para "La Voz de Nicaragua" ha explicado:

"En mi país, la Iglesia continúa la enseñanza evangélica y apoya el proceso en busca de un cambio justo, de la vida que vivimos. No podemos abandonar la lucha de un pueblo por su liberación sin confundirnos con las líneas políticas".

Por fin, ante la amenaza de ser asesinado por su actitud, Monseñor Romero ha respondido denunciando públicamente en su homilía del día 24 ante dos mil quinientas personas a los cri-

minales del Frente Amplio Nacional (FAN), que dieron muerte al Procurador General de la República, Mario Zamora Rivas, con el objeto de precipitar un golpe.

En esta misma oportunidad Monseñor Romero ha asegurado que él no es político, sino Pastor, ya que prédicas están fundamentadas en el Evangelio.

Pero esta vez el mensaje no ha podido ser transmitido por la emisora dañada en la explosión del lunes 18. Los atentados dinamiteros contra la radio YSAX ("La Voz Panamericana") no sólo han privado a la Iglesia de un medio importante, sino se ha privado al pueblo hermano de El Salvador de uno de los medios de información más veraces, alta voz de aspiraciones e indignaciones justas.

EL DIARIO DE CARACAS: FLUJO Y REFLUJO DE UNA MAREA TURBIA (BALANCE DEL PRIMER AÑO DE UN DIARIO POLEMICO)

Los primeros pasos —y traspies— del Diario de Caracas han estado signados por el arrastre de un déficit permanente montante en cuatro millones de bolívares. Desde que la cuerda se rompió por lo más débil, en julio del 79, y salió una parte de los pasantes, mientras la otra veía reducido su sueldo en mil bolívares, todo ha sido una historia de falta de liquidez. Y del enfrentamiento de ideologías opuestas.

Diego Arria apenas puso 800.000 bolívares para el proyecto inicial. Se había acordado que cada socio aportaría dos millones de bolívares. Antonio Blanco, los Atencio, Manuel Socorro y los demás que aparecían en la lista de accionistas que publicaba el diario en su página editorial, nunca demostraron, como grupo económico representativo de los sectores más poderosos de la vida nacional, tener plena conciencia de lo que significa un medio de comunicación masivo. A tal punto, que en varias ocasiones decidieron no llevar adelante el proyecto. Desistieron gracias a la insistencia de Diego Arria y a tres argentinos y a un uruguayo que habrían de convertirse en el alma del periódico, quienes habían presentado todo el plan inicial: Rodolfo Terragno, Miguel Angel Díaz, Tomás Eloy Martínez y Julio Blanco.

El periódico arrancó mal. El despelote económico era total; esperaban reponerse con la publicidad, como habían esperado en vano por créditos bancarios. Como detalle significativo se puede anotar el costo de la oficina del tercer piso del edificio Rex —sede del diario—, hecha en base a mármol y espejos: 200.000 bolívares. Fue contruída, claro está con dinero del periódico, y pertenece a Diego Arria.

Con tales antecedentes, la crisis no se hizo esperar hacia octubre/noviembre del 79: atraso en las quincenas, apenas 15 días de utilidades y pagadas en dos partes, anuncio de la salida de Terragno y Martínez.

Paralelamente, las decisiones que vienen de arriba no contribuyen en nada a paliar la crisis: se nombra a Rodolfo Schmidt para sustituir a Vivian Escojido, quien había sido una especie de supervisora cuya trabajo consistía en presionar a los redactores para que entregasen rápidamente sus originales. Para Schmidt se escogió el título de "Secretario de Redacción" y se le dieron facultades para cortar y cambiar informaciones. Es decir, facultades para censurar. Schmidt había pasado sin pena ni gloria por el Ministerio de Información y Turismo.

A principios de enero, en vista de la cantidad de rumores que circulan sobre el futuro del periódico (por todas partes se leía en la redacción papeles con la frase "¿qué va a pasar?"), Diego Arria llama a los coordinadores de área a una reunión y les dice que, hasta ahora, él sólo había figurado nominalmente como director, pero que en la práctica quien cumplía esas funciones era Terragno; pero que, de ahora en adelante, sí se encargaría efectivamente del control del diario.

El ambiente era tenso; ya se confirmaba la salida de Miguel Angel Díaz, Rodolfo Terragno y Tomás Eloy Martínez, en ese orden. A una pugna por el poder entre Durán y Schmidt, sigue el nombramiento del primero en la vacante que deja TEM. Las primeras planas sufren una notable desmejoría. Mientras tanto, el grupo de redactores se cohesionan cada vez más, y cuando Schmidt "tumba" una información de Elizabeth Fuentes (coordinadores de Vida Diaria) sobre Argelia Laya, deciden celebrar una asamblea, a la cual se nombra una comisión que hable con

Durán, Schmidt y Martínez. Schmidt promete "cambiar" su actitud, actuando en forma mucho más inteligente que Durán, quien persiste en ganarse la antipatía de todos y pasar las horas muertas con los pies arriba de su escritorio.

Se hablaba de la adquisición, por parte de los Cisneros, de buena parte de las acciones del diario. Estos habían manifestado reiteradas veces su temor porque "el diario era una madriguera de izquierdistas". El Mundo echa a correr la bola, y Arria se encarga de desmentirla, dentro y fuera del periódico. Pero una cosa es cierta: la situación económica va de mal en peor. El jefe de administración y el de contabilidad se cansan y renuncian.

Aunque alguien de la junta directiva hacía correr el rumor de que "botaban a los argentinos porque se estaban cogiendo una plata" (inverosímil: por las manos de los argentinos no pasó nunca la plata), Arria hace coincidir el anuncio oficial de la salida de Terragno y los cambios en el consejo de redacción con la entrada del grupo proveniente de Bárcenas a Río: Phelps-Marcel Granier-Peter Bottome- Hernán Pérez Belisario. Este anuncio ocupó la página editorial del 14 de febrero. El grupo financiero compró 50 por ciento de las acciones del periódico, aportando nueve millones de bolívares. No se descarta la posibilidad que este nuevo trust de la comunicación le corte la cabeza a DA el día menos pensado. Entonces desaparecerá el último vínculo entre el espíritu renovador que animó al diario en sus primeros días y el nuevo rumbo que enfila: la mediocridad característica del diarismo nacional en combinación con una sutura macarthista. Basta revisar los currículums de Durán y Schmidt para percatarse que Arria sabe más que ellos de periodismo, con todo y los intereses que pueda tener.

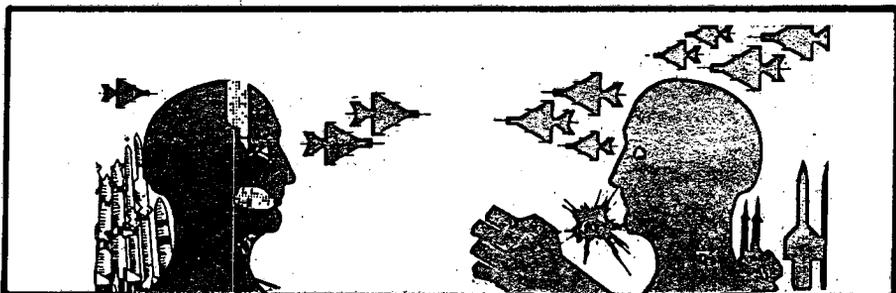
El único punto oscuro remanente gravita en torno a la salida de los argentinos: si es voluntaria u obligada. No es muy temerario intuir que para una mentalidad semi-fascista, unos tecnócratas de centro-izquierda inteligentes y bien preparados son unos terroristas en potencia. De modo que, una vez puesto en marcha —y con gran éxito— el proyecto que se les pidió, hay que desecharlos porque, ahora, estorban. Y en las próximas elecciones seguramente estorbarán más aún.

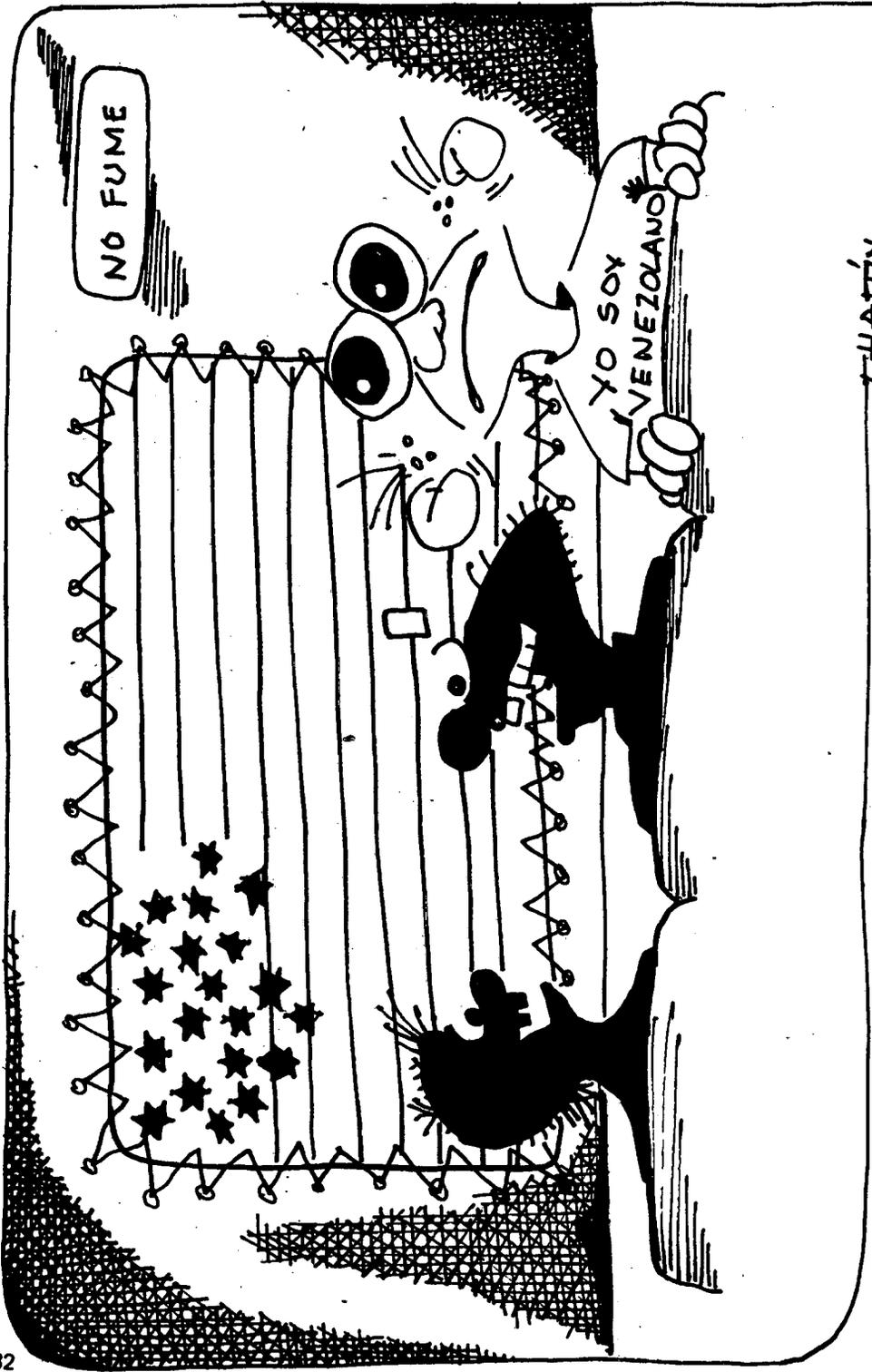
De todo este lío, se sacan en conclusión dos cosas:

1) Es factible hacer buen periodismo en Venezuela, y con éxito. Aunque se puede argumentar en contra de esta afirmación que EL DIARIO DE CARACAS casi muere sino se le inyecta nueva sangre; también se puede recontra-argumentar que fue por la administración a lo "Centro Simón bolívares" (como dice RESUMEN) que ha sufrido, y no porque no haya tenido una buena acogida, como en efecto la tuvo.

2) El nuevo trust de la comunicación que se está formando, en torno a una familia judío-americana, pone en peligro los más elementales principios nacionalistas. RESUMEN dice, en su edición número 329: "¿No es acaso una concentración de poder exagerado, el que se está produciendo? En los Estados Unidos, este tipo de concentración en una sola mano de medios diversos es considerado un verdadero atentado a la libertad de expresión y de información. El poder de manipular y dirigir la opinión pública, queda aumentado, y la libertad puede convertirse en una verdadera burla".

El cuerpo de redactores de EL DIARIO DE CARACAS lucha actualmente por el contrato colectivo; ellos, junto con los diagramadores, la gente de fotocomposición y, en general, todo el staff del periódico —muy joven, en su inmensa mayoría—, han demostrado que en Venezuela hay madera para hacer buen periodismo, y que con mística se pueden superar las adversas condiciones de trabajo.





NO FUME

YO SOY VENEZOLANO

ISHAQÍN 80

LA EDUCACION
EN VENEZUELA

4

CERPE ARTURO SOSA

**PENSAMIENTO
EDUCATIVO
DE
ACCION DEMOCRATICA**

**RAICES E IDEAS BASICAS
(1936-1948)**

CERPE

CENTRO DE REFLEXION Y PLANIFICACION EDUCATIVA

LA EDUCACION EN VENEZUELA

CERPE

Serie de trabajos que recogen la problemática de la Educación en Venezuela: su historia, su filosofía, su sistema, sus contenidos, sus maestros... para la reflexión y búsqueda de perspectivas del presente educativo venezolano

TITULOS PUBLICADOS

1. La educación en los orígenes y creación de la nacionalidad (1498-1830)
2. Organización y consolidación del sistema educativo (1830-1935)
3. La educación en el proceso de modernización de Venezuela (1936-1958)
4. Pensamiento educativo de Acción Democrática: Raíces e ideas básicas (1936-1948)
5. El maestro en el proceso histórico venezolano

DIRIJANSE LOS PEDIDOS A

CERPE - Avenida Blandín - Colegio San Ignacio - Chacao - Apartado 61.393 - Caracas 106 - Teléfono 33.67.21

cuadernos de educación

una publicación mensual de

LABORATORIO EDUCATIVO

le ofrece

**COLECCION
COMPLETA**
(Años 1973 - 74 - 75 - 76 - 77)

Nos. 1 al 50 por Bs. 250

CARACAS:

Envío a domicilio.

INTERIOR:

Envío contra reembolso.

Llame o escriba a:

**LABORATORIO
EDUCATIVO**

Apartado 30.147

Caracas 103

Teléfono S130S2

SUSCRIBASE A

Suscripción anual, Bs. 50. Puede pagarla por *giro postal o telegráfico, *valor declarado, *cheque bancario, * por correo o * en nuestras oficinas.

Dirección: Av. Cristóbal Rojas 16, Urb. Santa Mónica, Aptdo. 40. 225 Caracas 104. Teléfonos: 661.28.40 y 661.95.15.



PREMIO NACIONAL DE PERIODISMO

OTRAS PUBLICACIONES DEL CENTRO GUMILLA

CURSO DE FORMACION SOCIO POLITICA

1. ¿Qué vas a hacer con tu vida?
2. Análisis Socio-Político de Venezuela
a) Período Colonial
3. Análisis Socio-Político de Venezuela
b) Siglo XIX
4. La Educación en Venezuela
5. Análisis Socio-Político de Venezuela
c) Siglo XX
6. Realidad Venezolana
7. Realidad Indígena Venezolana
8. Los Medios de Comunicación en Venezuela
9. Análisis Socio-Económico de Venezuela I
10. Los Cristianos ante las Injusticias Sociales
11. Los Partidos Políticos de Venezuela
12. Venezuela y el Petróleo
13. La nacionalización del Hierro
14. La Propiedad Privada:
Iglesia - Capitalismo - Socialismo
15. Cristianismo y Socialismo
16. Historia de la Lucha Armada en Venezuela
17. La Agricultura en Venezuela
18. El Productor Venezolano
19. Relaciones entre U.S.A. y Latinoamérica
20. La Corrupción en Venezuela
21. Análisis Socio-Económico de Venezuela II
22. La Existencia Campesina
23. La Tecnología en Venezuela (en preparación)

CURSO DE ORGANIZACION POPULAR

1. Venezuela neo-capitalista
2. Venezuela socialista
3. Venezuela cooperativista
4. Poder popular cooperativo
5. Promoción y precooperativa
6. La cooperativa adulta

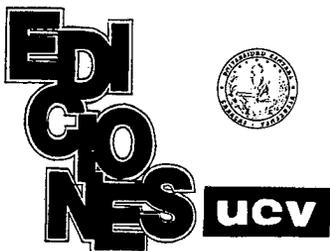
CURSO LATINOAMERICANO DE CRISTIANISMO

1. Latinoamérica: Paz o Violencia Institucionalizada.
2. Análisis Socio-Político de la Iglesia Latinoamericana
3. La Iglesia Latinoamericana busca su rostro
4. Tipos cristianos en Latinoamérica hoy
5. El Exodo
6. Liberación y Liberaciones
7. Salvarse en Latinoamérica
8. Cautiverio y Creación
9. Libros Sapienciales: Mujeres, Plata, Poder
10. Los Cristos de América Latina
11. Jesús de Nazareth
12. El Nacimiento de la Iglesia
13. El Constantinismo en la Iglesia

CRISTIANISMO HOY

1. Proceso Histórico de la Iglesia Venezolana
2. Cómo leer el Antiguo Testamento
3. El Antiguo Testamento leído al Pueblo
4. Cómo leer los Evangelios
5. La Eucaristía: La comida de la comunidad cristiana
6. Fe, compromiso y derechos humanos en Latinoamérica
7. El Protestantismo ayer y hoy
8. Cristo una buena noticia: Veinte temas para evangelizar

P. V. P. Bs. 3.-



Agudo Freites, Raúl: **LA REGLAMENTACION LEGAL DE LA COMUNICACION EN VENEZUELA.** 262 págs. Bs. 30,00 0710801

Precedido de un marco sociohistórico sobre las primeras disposiciones sobre la materia, esta obra es el primer intento sistemático que se hace en Venezuela, de recoger en forma coherente la copiosa, dispersa y contradictoria legislación nacional que regula la comunicación impresa y audiovisual.

Aristarco, Guido
LA DISOLUCION DE LA RAZON (Discurso sobre el cine) (Traducción de Antonio Pasquali)

Ediciones de la Biblioteca - Colección Temas, 29 - 608 págs. (Rústica), 15 x 20 cm. 1969 Bs. 25,00 - 3100701.

Baldelli, Pio
COMUNICACION AUDIOVISUAL Y EDUCACION (Traducción de Ambretta Marrosu).

Ediciones de la Biblioteca - Colección Temas, 30 - 256 págs. (Rústica), 15 x 20 cm. ilust., 1979 Bs. 13,00 - 3101101.

Cabello G., Julio: **EL PERIODISMO RADIODIFONICO EN VENEZUELA.** Ediciones de la Biblioteca. Colección Comunicación Social, II. 252 págs. (Rústica), 11 x 19 cm., 1978. Bs. 27,00 - 3119301.

En esta obra, el autor hace un recuento de la radiodifusión mundial y, también por primera vez, suministra la información necesaria para estudiar la historia en Venezuela.

Mariño, Nery: **COMUNICACION Y DESARROLLO: APROXIMACION CUANTITATIVA,** 480 págs. Bs. 40,00 - 0711701.

El presente trabajo será una referencia obligatoria en el futuro, siempre que se quiera hacer un análisis de la situación de los medios de comunicación social en Venezuela.

Martínez Pozueta, Juan
MEDIOS AUDIOVISUALES Y SU "PRAXIS"

Ediciones de la Biblioteca - Colección Comunicación Social, I. 272 págs. (Rústica) 15 x 22 cm., 1974. Bs. 24,00 - 3114501.

Montagu, Ivor
EL MUNDO DEL CINE
(Traducción de Carlos Augusto León).
Ediciones de la Biblioteca - Colección Temas, 55 - 384 págs. (Rústica), 12 x 18 cm. 1971. Bs. 27,00 - 3115301.

Santoro, Eduardo: **LA TELEVISION VENEZOLANA Y LA FORMACION DE ESTEREOTIPOS EN EL NIÑO.** 3ª edición corregida y aumentada. Colección Textos y Manuales de Enseñanza, II. 360 págs. Bs. 30,00 - 3115402.

Un análisis sobre las características del proceso de comunicación, los diferentes niveles de explicación y los hallazgos empíricos más importantes.

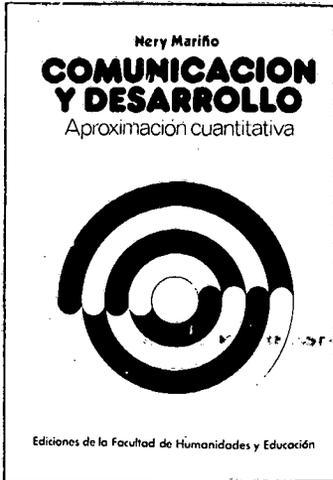


Solicite estos títulos en las principales librerías del país o en la Universidad Central de Venezuela, DEPARTAMENTO DE DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES, Edificio de la Biblioteca Central, planta baja Librería Universitaria Telf. 619811 al 30, Exts. 2130 y 3116. Caracas 1051. Aptdo. 47004, Caracas 1041.

Números Publicados

1. COMUNICACION E IDEOLOGIA (Agotada)
2. COMUNICACION Y CULTURA (Agotada)
3. COMUNICACION Y PUBLICIDAD (Agotada)
4. LA CULTURA POPULAR (Agotada)
5. PRENSA Y LEY DEL PERIODISMO (Agotada)
6. CINE NACIONAL (Agotada)
7. ESCUELAS DE COMUNICACION SOCIAL (Agotada)
8. ETICA Y COMUNICACION (Agotada)
9. EL COMIC Y LA COMUNICACION (Agotada)
- 10 y 11. POLITICAS NACIONALES DE COMUNICACION (Agotada)
12. MARGINALIDAD Y COMUNICACION (Agotada)
13. COMUNICACION Y EDUCACION (Agotada)
14. M.C.S. DE LA PROVINCIA
15. EMPRESA PRIVADA POLITICAS DE COMUNICACION
16. COMUNICACION Y OPINION PUBLICA
17. XXV AÑOS DE LA TV VENEZOLANA
18. COMUNICACION TRANSNACIONAL
- 19 y 20. CAMPAÑA ELECTORAL '78
21. EL NIÑO Y LA COMUNICACION
22. ELECCIONES, PROMESAS Y COMUNICACION
- 23 y 24. IGLESIA, TRANSNACIONALES Y COMUNICACION
- 25 y 26. PRENSA Y CONFLICTO POLITICO
27. CINE VENEZOLANO

NUEVOS TITULOS



Bs 40



Bs 30

EDICIONES DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES U.C.V.

Solicite estos títulos en las principales librerías del país o a la Universidad Central de Venezuela, DEPARTAMENTO DE DISTRIBUCION DE PUBLICACIONES, Edificio de la Biblioteca Central, local planta baja, Teléfonos 622811 (directo) y 619811 al 30, ext. 2130, Ciudad Universitaria, Caracas, Apartado 59004. Los Chaguaramos

P.V.P. Bs. 12.00



CENTRO DE COMUNICACION SOCIAL

Avenida Monte Elena, EL PARAISO
Apartado 20133 - Teléfono: 42.40.01
CARACAS (102) - VENEZUELA