

¡Luces, Cámara, Revolución!

El séptimo arte venezolano en tiempos de cambios

Resumen

En medio de un panorama de profundos cambios en el ámbito comunicacional y cultural del país, la actividad cinematográfica nacional no ha sido sino un reflejo más de la dinámica en torno a políticas públicas que lleva a cabo el Gobierno Nacional de los últimos años. Así, la polarización política también ha tocado el seno de uno de los gremios más antiguos y combativos de la cultura venezolana, perfilándose como un bastión esencial sobre el cual se vislumbra una tendencia hacia la exclusión de quienes todavía no entienden hacia dónde va la llamada “democratización” del cine en el país

Abstract

In the middle of a scenario of deep changes in the communicational and cultural scope of the country, the national cinematographic activity has not been but another reflection of the dynamics around public policies that the National Government of the last years has carried out. Thus, the political polarization has also touched the core of one of the oldest and combative guilds of the Venezuelan culture, being outlined like an essential bastion on which there is a glimpse of a tendency towards the exclusion of those who still don't understand where the “democratization” of the cinema in the country is heading towards to

INTRODUCCIÓN

La definitiva importancia social del cine venezolano se perfiló, aún más, luego de la muerte del tirano en 1935. A partir de ese momento su evolución fue progresiva hasta que no hace más que brillar en la década de los años setenta y principios de los ochenta. También en ese periodo el cine criollo coexistió junto con otras variopintas actividades culturales como el teatro y la música, propias de un país signado por particulares características socio-políticas que trascendían incluso sus fronteras para adentrarse en suelos latinoamericanos.

En este escenario se comienza a estudiar al cine no sólo como un medio de expresión artístico, sino también como industria, y en consecuencia, como una de las industrias culturales, entre las que se forjaron con mayor importancia los medios de comunicación social. Así, el cine ya no volvería a su estado embrionario, pues para sobrevivir debía seguirle el paso al desarrollo de un país que se presentó como un auténtico territorio susceptible de generar envidia entre sus coterráneos más cercanos.

Un estancamiento más económico que político, sin embargo, llevó al cine nacional al límite de la desaparición hasta que, luego de intensas y prolongadas luchas, los cineastas venezolanos lograron el cometido que se habían propuesto por tantos años: la puesta en marcha de una legislación que haría lo imposible por volver a inyectarle vida a una actividad que ante los

ojos de muchos había perdido su valor, tanto en sentido estético como en términos comerciales.

Los resultados no fueron tan perdurables como se esperaba y el cine criollo entró nuevamente en un estado de letargo. No sería sino 12 años después de aquella primera legislación cuando el séptimo arte del país volvería a tomarse en cuenta. Y ¡en qué momento! La llegada de Hugo Chávez al poder trajo consigo toda una revuelta nacional, y en este sentido la *revolución* se ha encargado, desde entonces, de adentrarse en todos los ámbitos de la vida social del ciudadano común, y la esfera cultural no ha sido la excepción.

Organizadas ahora en plataformas, todas las áreas del quehacer cultural nacional reciben una importante suma de dinero como parte de su presupuesto anual para el desarrollo de innumerables proyectos. La Plataforma del Cine y el Audiovisual es una de las que cuenta con más recursos, y por lo tanto, es una de las más complicadas de manejar. Una nueva gama de experiencias de políticas públicas en materia de comunicación y cultura encauzan ahora las actividades que antaño se regían por otro sistema político o, por lo menos, otros ideales de país.

Los últimos años de gestión presidencial, sobre todo los que transcurrieron entre 1999 y 2006, han estado sellados por el *proceso bolivariano* que encabeza el Ejecutivo Nacional, al igual que como lo ha estado la actividad cinematográfica nacional. Así, se hace menester elaborar una suerte de diagnóstico sobre el tema, de cara a estudios similares que se han hecho en torno a la radio y la televisión ante la aparición de la Ley de Responsabilidad Social en Radio y Televisión (Resorte); más aún cuando en 2005 se llevó a cabo la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional.

Nuevas propuestas, visones encontradas, situaciones de conflicto, intentos de diálogo... son sólo algunas de las características de los nuevos tiempos del cine nacional, tiempos de profundos cambios sociales, políticos y económicos que están afectando de forma directa y decisiva el desarrollo de la actividad cinematográfica nacional y que no están sino permitiendo vislumbrar un futuro incierto en torno al tema. En fin, las siguientes líneas versan sobre el séptimo arte venezolano en tiempos de cambios.

ACTOR PRINCIPAL: ¿EL ESTADO?

Desde que Juan Vicente Gómez y su hermano Efraín abrieron los Laboratorios

“

Esta dependencia del cine nacional a la política crediticia del Estado ha influido radicalmente en la inestabilidad de la producción nacional y ha llevado a la actividad cinematográfica a la realización de coproducciones que tampoco dejan huella en las salas de cine del país por la inexistencia en unas épocas, e ineficiencia en otras, de las políticas de distribución y exhibición del producto nacional que están generalmente a favor de las producciones estadounidenses

”

Nacionales o Maracay Films en la Ciudad Jardín en 1929, el Gobierno Nacional ha estado involucrado no sólo en los aportes para infraestructura, sino en general, en toda la actividad cinematográfica, sobre todo para el financiamiento de su producción; se entienda o no como una actividad industrializada. A la muerte del caudillo decimonónico quien, pese a varios alzamientos, había mantenido al país en silencio por 27 años, aparece en el tapete cinematográfico nacional Estudios Ávila, fundada por Rómulo Gallegos durante su periodo presidencial, hasta que otra empresa ocupa el papel protagónico en materia cinematográfica: Bolívar Films, registrada como compañía anónima el 14 de octubre de 1943. Con esto se da inicio a una etapa de dependencia bilateral característica de la actividad cinematográfica de ese tiempo: por una parte subordinada por los *encargos* oficiales y, por la otra, por el creciente sometimiento a los trabajos publicitarios que, dada la escasez de producción de largo metrajes y otros trabajos de corte independiente, era lo que mantenía viva a la incipiente industria del séptimo arte.

Entrada la década de los años sesenta y en el transcurso de la siguiente, la situación de dependencia no había desaparecido. Esta dependencia del cine nacional a la política crediticia del Estado ha influido radicalmente en la inestabilidad de la pro-

ducción nacional y ha llevado a la actividad cinematográfica a la realización de coproducciones que tampoco dejan huella en las salas de cine del país por la inexistencia en unas épocas, e ineficiencia en otras, de las políticas de distribución y exhibición del producto nacional que están generalmente a favor de las producciones estadounidenses.

No obstante, el dilema no ha sido la dependencia *per se* de la actividad cinematográfica nacional a la ayuda del Estado y la publicidad. Los problemas han sido otros y diversos: que el financiamiento no es eficaz y sostenido, que hasta la promulgación de la Ley no existía en el país protección legal y financiera para la producción, que incluso luego de su aprobación poco se ha hecho por parte del propio Estado para cumplir con las normas, que el cine en Venezuela no es rentable en términos de ingresos de taquilla por lo que la actividad cinematográfica no puede mantenerse por ella misma, que a raíz de esto existen pocas otras alternativas de financiamiento, que las empresas privadas son celosas para la inversión, que todavía no existe en el país un reglamento que apoye la Ley... Pero a pesar de todo esto, el Estado permitió, luego de 1975, una producción inestable aunque relativamente continua, y lo sigue haciendo.

En la síntesis del programa de gobierno de Luis Herrera Campins (1978), éste expresó que el Estado debe encargarse de otorgar créditos acordes con la realidad económica cinematográfica, de la apertura de escuelas nacionales de cine y en general de defender en la práctica la distribución y exhibición de las producciones nacionales, entre otras cosas relacionadas con el tema cinematográfico. Pero entrada la década de los ochenta, la situación entre los cineastas y el Estado se volvía de nuevo compleja. Los modestos favores del Estado para con el creador cinematográfico se entregaban “(...) *de acuerdo al estilo arbitrario del clientelismo, la beneficencia y probablemente esa particular forma de ilegalidad que reúne en una bruma ideológica conceptos tan dispares como el amiguismo y la ‘expropiación revolucionaria’*” (Marrosu, 1988, p.41).

La figura del Estado es fundamental para cualquier industria nacional, pues permite asegurar la existencia misma de ésta última a través de la ayuda económica, y le ofrece la protección legal que necesita para sostener una producción acorde con las necesidades de la sociedad. El Estado fue por muchos años, para la vida del cine venezolano, como su corazón mismo, y

sigue siéndolo en la gran mayoría de los casos, aunque muchas películas nacionales han optado por corazones artificiales financiados con capital privado como única manera de sobrevivir al destierro del que han sido sujetos. Desde el otorgamiento de créditos para la producción, hasta la aprobación de diversos instrumentos legales para la protección de la actividad cinematográfica, el Estado siempre ha estado y debe estar presente en nuestro cine.

LA RACIONALIZACIÓN DE LA ACCIÓN ESTATAL

Pero tener la última palabra en materias tan delicadas como las culturales puede ser *un arma de doble filo*, por lo menos así lo cree Franco De Peña, director, entre otras obras, de la galardonada ópera prima *Amor en concreto* (2003). En un Estado, las políticas públicas que se gestionan en cualquiera de sus dependencias o instituciones dependen del régimen social imperante en las que se ejecuten, en un periodo determinado. Es este régimen el que delinea los campos de acción de las políticas públicas y los límites que existen entre éstas y la actividad de capital privado y de otra naturaleza. Y dentro de esta realidad, las actividades culturales generalmente son utilizadas como un instrumento para la defensa de los propios intereses de quienes ostentan el poder.

Bien sea en un sistema capitalista al mejor estilo *western*, o en un régimen de corte socialista, las industrias culturales, siguiendo un sentido ideológico, juegan un papel fundamental como legitimadoras de las diversas estructuras de poder, dentro y fuera de sus propias estructuras sociales. Lo que quiere decir que, al igual que un gran número de otras actividades, también las de corte cultural son utilizadas para el mantenimiento del *statu quo* de las sociedades que, a su vez, están determinadas por las leyes del régimen social en las que se gestionan.

Oscar Lucien (1989) toma como referencia al crítico y cineasta francés Jean-Patrick Lebel para explicar que el cine no es ideológico en sí mismo, sino que su función ideológica depende de su utilización histórica y de la propuesta ideológica en la cual se encuentra. El propio quehacer cinematográfico constituye "(...) una manifestación y un proceso de elaboración de lo ideológico" (p.63).

Las discusiones sobre las políticas públicas en materia de comunicación y cultura en América Latina llevaron a entender que ninguna política pública es viable sin

“

Es decir, se hace evidente un aumento de la inversión como consecuencia no sólo de un presupuesto favorable, sino también de un sistema de instituciones creado con el fin de materializar las promesas de cambios auguradas por el socialismo del siglo XXI; cambios que, entre otras cosas, incluyen una propuesta de democratización de la cultura y las comunicaciones, una propuesta que vocifera una mayor participación de la sociedad en los asuntos públicos

”

una debida proclamación formal, a saber, sin ser transmitidas a través de las leyes o reglamentos respectivos, así como también sin una organicidad y coherencia tanto entre ellas mismas como con la estructura administrativa o modelo político del sistema de gobierno involucrado.

De la misma manera se entendía que mientras el sujeto activo de las políticas públicas es el Estado, entendido como el conjunto de poderes que asumen la representación de la sociedad con la finalidad de gestionar las actividades propias de cada ámbito de su competencia, el sujeto pasivo de dichas políticas venía a ser la propia colectividad, y ésta debía incorporarse a los procesos de formulación y ejecución de esas políticas a través de mecanismos de participación que complementasen las actividades de las instituciones involucradas en todo el proceso.

Y, si se garantizaba el acceso y la participación del sujeto pasivo a las políticas de comunicación, entonces se estaba ante un modelo político de corte democrático que tomaba en cuenta el criterio de interacción humana propia de los procesos comunicacionales como base para la implementación de posibilidades de participación y, además, entendía que las políticas nacionales de comunicación debían "(...) estar orientadas hacia la obtención de una autonomía cultural de la sociedad; ello quiere decir que

se garantice la libre producción, circulación e intercambio del sentido social" (Capriles, 1989, p.27). Si no (en países donde imperan regímenes políticos tanto mas autoritarios), entonces las políticas nacionales de comunicación constituían "(...) una manifestación más del estatismo como forma específica del dominio interno" (Ibídem, p.33).

LA METAMORFOSIS

El antiguo panorama comunicacional y cultural estaba invadido de firmas privadas. No menos que unánime era el parecer de que un cambio era esencial para el futuro de las políticas comunicacionales y culturales del país, un cambio que permitiera democratizar la cultura, democratizar la comunicación, en fin, democratizar los procesos sociales del país que se venían desarrollando desde la IV República. El cambio llegó el 2 de febrero de 1999.

La llegada y posterior permanencia en el poder del presidente electo democráticamente Hugo Chávez Frías ha significado un cambio de paradigmas para la sociedad entera; una sociedad que, cansada de la hegemonía ejercida por los sectores privados en todos los ámbitos de acción pública, ofreció su voto de confianza a un teniente coronel que prometía profundos cambios.

Una de las banderas del gobierno recién elevado al cargo fue precisamente un cambio profundo en materia comunicacional y cultural. La propuesta de la nueva élite del poder ofrecía, en el marco de la *tercera vía*, una *revolución* de las comunicaciones y en general de toda la estructura socio-cultural de un país que se había acostumbrado al *statu quo* que por más de cuarenta años lo había mantenido en sumisión ante las viejas caras de la hegemonía.

El aumento tan significativo en los aportes que ha hecho la actividad cultural al PIB en los últimos años es una consecuencia palpable de la *revolución* que prometía profundos cambios en este sector de la sociedad. Unos cambios que no sólo están dentro de los márgenes de la existencia de un elevado presupuesto nacional, derivado del engrandecido precio del barril petrolero, permitiendo así una inversión cada vez más sustanciosa, sino también un aumento dentro de los márgenes de los recursos humanos involucrados en los procesos de producción de bienes culturales.

Es decir, se hace evidente un aumento de la inversión como consecuencia no sólo de un presupuesto favorable, sino también

de un sistema de instituciones creado con el fin de materializar las promesas de cambios auguradas por el *socialismo del siglo XXI*; cambios que, entre otras cosas, incluyen una propuesta de democratización de la cultura y las comunicaciones, una propuesta que vocifera una mayor participación de la sociedad en los asuntos públicos.

Pero el hecho de que todo el poder esté en manos de una élite, y de una élite presidida por el Presidente de la República, no puede sino ser objeto de contradicción y descontento en aquellos sectores que se sienten excluidos de la discusión sobre los asuntos públicos. La exclusión comienza en el mismo momento en que el Estado (gubernamental) crea una serie de instituciones y mecanismos, en este caso nuevos MCS, que se presentan ahora como competencia de los sectores privados que, progresivamente, se van entendiendo como enemigos de la élite presidencial y por lo tanto son dejados de lado en las actividades de producción del país. Es la metamorfosis. Pero en el marco del proceso revolucionario del gobierno de Chávez, esos cambios y transformaciones de los ámbitos comunicacionales y culturales, en este caso, no parecen incluir una verdadera democratización.

No sólo las medidas y acciones que se han llevado a cabo contra el aparato de comunicación privado, sino también la creación misma de una plataforma comunicacional capaz de enfrentar al enemigo y transmitir el proyecto y proceso ideológico del Presidente evidencian la significación estratégica que la élite del poder actual encuentra en los MCS.

El discurso sobre la democratización de la comunicación pareciera cambiar a uno en el que el Estado, dotado de unos recursos económicos nunca antes vistos en la historia del país, está en la potestad de crear un sin fin de MCS que pueden y deben estar dispuestos a transmitir los mensajes políticos, ser vías de comunicación de las políticas públicas generadas en el seno del Ejecutivo Nacional y nunca atreverse a ser espacios de libre debate para el resto de los sectores sociales.

EL CINE REUBICADO

Desde la década del setenta, las actividades y políticas públicas culturales del país eran dirigidas y gestionadas desde el CONAC. Este Consejo fue creado el 29 de agosto de 1975 con el rango de instituto autónomo, adscrito a la Presidencia de la República, y pasa a ser regido por el Ministerio de la Secretaría de la

“

El plan crediticio se paralizó, así como también la actividad cinematográfica. Aunado a esto, se anunció ese mismo año (1976) que la antigua Dirección Nacional de Cinematografía pasaría al Ministerio de Información y Turismo, por lo que se daban los primeros pasos de un cine nacional encargado de promover la imagen del gobierno

”

Presidencia el 22 de marzo de 1977. Existía en el CONAC una Coordinación del Área de Cinematografía, creada también en 1977, que luego pasó a ser la Dirección de Cine, por lo que toda la actividad cinematográfica nacional era manejada desde allí.

Tras la creación del Ministerio de la Cultura (ahora llamado Ministerio del Poder Popular para la Cultura) el 10 de febrero de 2005 —luego de la existencia del Viceministerio de Cultura que ejerció funciones desde 1999 bajo la dependencia del Ministerio de Educación, Cultura y Deportes—, todas las instituciones adscritas por género al despacho ministerial (aproximadamente 42 con personalidad jurídica) fueron reubicadas en lo que se conoce como las ocho *plataformas* culturales.

Es por esta razón que también el cine debía reubicarse, y en este caso, fuera del ámbito de poder del CONAC dentro del que había estado desde la creación de éste en los años setenta. Actualmente el ministerio está conformado por ocho plataformas: Política Editorial, el CONAC, Patrimonio, Red de Bibliotecas, Artes Escénicas y Musicales, Artes de la Imagen y el Espacio, Misión Cultura y la plataforma de Cine y Audiovisual.

Esta plataforma del Cine y Audiovisual quedó constituida por cuatro instituciones fundamentales, ellas son la Fundación

Cinemateca Nacional, la Distribuidora Amazonia Films, El CNAC y la Fundación Villa del Cine.

Otro componente del nuevo escenario cinematográfico en el país tiene que ver con la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional, publicada en *Gaceta Oficial* No 5.789 el 26 de octubre de 2005, con la cual se derogó la de 1993. De manera tal pues que, la discusión sobre la actividad cinematográfica nacional parece girar en torno a los acontecimientos propios de un cine reubicado tanto en el ámbito legal —por el nuevo instrumento legislativo— como en el ámbito administrativo, en relación con las nuevas autoridades competentes en la materia, encargadas de las estructuras administrativas de las plataformas generadas en el seno del propio Ministerio de Cultura.

UNA LEY EN CÁMARA LENTA

En 1966 se elabora el primer Proyecto de Ley de Cine que había surgido como resultado del I Encuentro de Cine Nacional celebrado en Ciudad Bolívar y que luego fue aprobado por la Asamblea del II Encuentro de Cine Nacional celebrado en Valencia el año siguiente, y el III Encuentro celebrado en Caracas ese mismo año.

Aunque en 1972 y 1973 aparecieron varias normas legales (resoluciones) dictadas desde el Ministerio de Fomento, a saber, la Resolución 1.712 y la 1.666 respectivamente, que hacían referencia a aspectos cinematográficos incluyendo algunas normas que el ministerio había redactado a partir del proyecto de ley, seguía sin existir alguna referencia legal concreta que incluyera las regulaciones necesarias en torno al fenómeno del cine como un MCS. Es decir, no existía un texto que unificara las complejidades de las circunstancias culturales en torno al cine nacional y aquellas propias de la industria cinematográfica.

En 1974 el proyecto vuelve a ser objeto de discusión pero, en general, la industria cultural venezolana, integrada para ese entonces por la Federación Venezolana de Agencias de Publicidad (FEVAP), la Cámara de la Industria de la Radiodifusión (CAM-RADIO) y la Cámara Venezolana de Asociaciones Cinematográficas argumentó que tenía ciertas fallas estructurales y que estaba económicamente divorciado de la realidad.

Sin embargo, el Proyecto de Ley de Cine se volvió a engavetar, al igual que las esperanzas de un plan crediticio continuo que permitiera la estabilidad de la produc-

ción. Hasta 1976 el cine nacional estaba en manos de la Dirección Nacional de Cinematografía, dirigida en aquel entonces por Marianela Saleta. Pero el 28 de diciembre de 1976 aparece en la *Gaceta Oficial* N° 1.932 la creación de la nueva Ley Orgánica de la Administración Central que permitió el nacimiento del Ministerio de Información y Turismo, por lo que la naciente industria cinematográfica nacional pasaba a depender tanto de la dirección de cine de este nuevo ministerio, como de la dirección de cine del Ministerio de Fomento, y también de la del CONAC.

Este enjambre de luchas interministeriales no pudo sino originar un ambiente de absoluta incertidumbre en relación con quién efectivamente iba a seguir promocionando el plan de créditos iniciado en 1975 y quién sería el encargado de promover el desarrollo y la difusión del cine nacional. El plan crediticio se paralizó, así como también la actividad cinematográfica. Aunado a esto, se anunció ese mismo año (1976) que la antigua Dirección Nacional de Cinematografía pasaría al Ministerio de Información y Turismo, por lo que se daban los primeros pasos de un cine nacional encargado de promover la imagen del gobierno.

En 1977, a raíz de la creación de la nueva Ley Orgánica de la Administración Central, se funda el área de cine del CONAC, llamada la Coordinación del Área de Cinematografía. De hecho, luego de la aparición de esta coordinación, se crea el Comité Interinstitucional de Cinematografía, integrado por un miembro principal y un suplente del Ministerio de Información y Turismo, del Ministerio de Fomento y del CONAC, por lo que con estos tres organismos se instaura definitivamente la protección tripartita del cine nacional.

Lejos de promover y continuar el plan crediticio que se había comenzado hace dos años bajo el auspicio de Corpoturismo y Corpoindustria, la Comisión Interministerial, creada mediante el decreto 5.585 del Ministerio de Fomento y el Ministerio de Información y Turismo el 11 de octubre de 1977, complicó todo el proceso de producción al no saber, incluso entre sus mismos miembros, quién sería el encargado de finalmente aprobar los proyectos más importantes que se presentaban.

El 6 de febrero de ese mismo año, antes de que Carlos Andrés Pérez finalizara su mandato, el saliente Presidente dicta dos decretos fundamentales para la historia del cine nacional: los controversiales decretos 3.057 y 3.058 sobre comercialización de

“

El miércoles 26 de octubre de 2005 salió publicada en la *Gaceta Oficial* No 5.789, la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional, derogando así la de 1993. El grupo que lo había logrado era amplio y plural, había representaciones de todos los sectores involucrados en la actividad cinematográfica del país, desde la producción hasta la comercialización

”

películas extranjeras y venezolanas. Con estas medidas legales se logró borrar en cierta medida el carácter huérfano del cine nacional pues se pudo, por primera vez, proteger la producción local de una manera, aunque primaria, fundamental. Estos decretos amortiguaron el hambre de los cineastas hasta que finalmente lo pudieron saciar el 28 de julio de 1979 cuando luego de trece años de espera el renovado Proyecto de Ley de Cine es recibido por la Comisión de Economía del Congreso Nacional.

El 19 de octubre de 1981 el presidente Campins firma la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine) a través del decreto 963 publicado en la *Gaceta Oficial* N° 31.152, que luego, en octubre de 1983, permitiría la producción de dieciséis largo metrajes con un aporte de 29 millones de bolívares, a pesar de las medidas económicas implantadas por el gobierno a raíz de la devaluación del bolívar y el control de cambio iniciado el viernes 18 de febrero de ese año, el Viernes Negro. Foncine sería una asociación civil tripartita conformada por cineastas liderizados por la ANAC, exhibidores, y por supuesto, el propio Estado (en este caso su representante fue el Ministro de Fomento Manuel Quijada) como protector del sistema crediticio que se iniciaría a través de la asociación.

Fue en 1993 cuando se aprueba finalmente la Ley de Cine. Una ley que emergió de la lucha gremial audiovisual del país, y no directamente de una discusión del Congreso Nacional. Incluso, redactada por aquella y llevada a las instancias legislativas gracias a la recolección de firmas y a la Marcha Nacional del Cine, por una parte, y a la disposición de los cineastas por demostrar el valor social y cultural del medio de comunicación por otra. Fue publicada en la *Gaceta Oficial* N° 4.626 el 8 de septiembre de ese año. Y con la ley, en 1994, se crea el tan ansiado Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Siendo un centro autónomo, la nueva institución recibía un rango jerárquico que le permitiría la autonomía necesaria para el área de la creación, y otras igualmente importantes para la actividad cinematográfica del país. El CNAC se encargaría, de ahí en adelante, de administrar el presupuesto que recibiría directamente de la presidencia a través de su Comité Ejecutivo –actividad que hasta ese momento estuvo bajo el mando de Foncine–. Pero hubo un pequeño inconveniente en todo esto. La ley que salió publicada en *Gaceta Oficial* no era la misma que se había presentado ante el Congreso Nacional como proyecto. Tres artículos fueron suprimidos de este proyecto, entre ellos el controversial Artículo 18, referente a los financiamientos distintos de los del Estado. ¿El resultado de todo esto?: una ley incompleta y lejana a las necesidades del gremio y de la todavía inmadura industria cinematográfica nacional. Sería necesaria y urgente una reforma.

UNA REFORMA

El miércoles 26 de octubre de 2005 salió publicada en la *Gaceta Oficial* No 5.789, la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional, derogando así la de 1993. El grupo que lo había logrado era amplio y plural, había representaciones de todos los sectores involucrados en la actividad cinematográfica del país, desde la producción hasta la comercialización.

Carlos Azpúrua recuerda que, a diferencia de 2005, en 1993 la coyuntura se caracterizaba por una dualidad muy particular: tener ley o no tenerla; y si no se tenía, entonces no podía crearse el CNAC, quien sería la institución plural y abierta, que recogería la opinión más global de los sectores cinematográficos del país.

Existen en la reforma de la ley varios artículos que tocan puntos álgidos entre las relaciones de los cineastas y los integrantes del sector comercial y privado en ge-

neral, y que son, en términos generales, lo que hubiese sido el antes mencionado artículo 18 dentro de la ley de 1993; ellos son los artículos que integran los títulos VIII y IX de la ley.

El primero tiene que ver con las tasas y contribuciones que van a formar el patrimonio del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (Fonprocine), fondo autónomo y de personalidad jurídica administrado por el CNAC y el segundo establece las exenciones, exoneraciones y estímulos a la producción nacional que permitirán y facilitarán la inversión privada. El descuento se genera en torno a los porcentajes tanto de las contribuciones especiales como de las exoneraciones tributarias de las que puede gozar la empresa privada si decide invertir en el cine nacional.

Pero no todos están en desacuerdo con lo que ha conseguido regular el nuevo texto legal. Uno de los sectores que por primera vez ha sido tomado en cuenta además de los autores, productores y comercializadores son los trabajadores de la industria. Por primera vez en la legislación venezolana se plantea o exige la creación de un Programa de Bienestar Social (artículo 40, numeral 5) para los trabajadores independientes del sector, financiado con el 10% de lo que recolecte Fonprocine anualmente, con lo cual se garantiza en cierta medida la estabilidad económica de aquellos que hacen posible el séptimo arte en el país.

VIGILANCIA LAS 24 HORAS

Al final de la autopista Gran Mariscal de Ayacucho, la misma que traza el camino hacia la periférica ciudad dormitorio de Guarenas, se encuentra la Villa del Cine. La aparición en el escenario cinematográfico del país de la controversial institución despertó no menos que intriga y suspicacia dentro del gremio, y a pesar de generar suficiente curiosidad y expectativa, también resultó un tema tabú.

La Fundación Villa del Cine, tal y como se ve desde la autopista, fue inaugurada el 3 de junio de 2006, y aunque la obra de infraestructura no estaba culminada en su totalidad para la fecha, se iniciaron, no obstante, las actividades que tienen que ver con el estímulo a la producción nacional, actividades que en un principio estuvieron dirigidas a fomentar y desarrollar los proyectos televisivos, y luego documentales y cortometrajes hasta que, en enero de 2007, la Villa comenzó a desarrollar proyectos de largo metrajes. Y si bien la obra de infraestructura se inauguró a principios de

“

Cuando entra al escenario cultural del país el ministro Sesto, se le encargó a dicha dirección hacer un balance de las políticas públicas en materia cinematográfica, y dos particularidades que trajo a colación el equipo de estudio fue, por una parte, la reducida cifra de inversión estatal para el área y, en segundo lugar, la tendencia de la misma a concentrarse en el Distrito Federal

”

junio de 2006, no fue sino hasta el 27 de octubre que adquiere autonomía absoluta, pues hasta esa fecha seguía dependiendo administrativamente del Ministerio de Cultura.

El proyecto como tal es aún más viejo: la idea se venía gestando –al mejor estilo independentista– desde los últimos años de vida de la dirección de cine del CONAC (antes de que la actividad cinematográfica pasara a manos de la Plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio de Cultura), la cual presidía la propia Lorena Almarza, ahora directora de la nueva institución –y miembro suplente del Comité Ejecutivo del CNAC–.

Cuando entra al escenario cultural del país el ministro Sesto, se le encargó a dicha dirección hacer un balance de las políticas públicas en materia cinematográfica, y dos particularidades que trajo a colación el equipo de estudio fue, por una parte, la reducida cifra de inversión estatal para el área y, en segundo lugar, la tendencia de la misma a concentrarse en el Distrito Federal.

La solución para ese entonces parecía sencilla: paulatinamente ir aumentando los fondos para el financiamiento, y diseñar estrategias para repartir esos fondos equitativamente entre los estados del país, de manera que cada uno de ellos recibiera un porcentaje relacionado con la proporción de proyectos que allí existieron.

Las iniciativas se orientaron, en su gran mayoría, hacia el sector de divulgación, pues se consideró que la producción podía seguir llevándose a cabo a través del CNAC. Esta divulgación estaría a cargo de la Cinemateca Nacional, que finalmente es la encargada de preservar y difundir la memoria histórica en términos fílmicos del país.

Pero con varios planes ya en marcha, la dirección de cine del CONAC consideró que era importante, y aprovechando el incremento de recursos para el cine provenientes del Ejecutivo Nacional, planificar y ejecutar líneas de producción que pudieran agrupar a muchos más proyectos, además de aquellos de corte independiente promovidos por el CNAC. De esta manera, a finales del mes de noviembre de 2004, el ministro Sesto y la Dirección de Cine le pidieron a la sociedad civil cinematográfica que conformaran pequeñas productoras o *cooperativas*.

Luego de dos años de inauguradas sus instalaciones, muchos siguen sin entender el propósito de una institución como la Villa del Cine, inmersa en el seno de la nueva Plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio del Poder Popular para la Cultura. La Fundación Villa del Cine es una productora oficial, encargada del desarrollo de proyectos que forman parte de la plataforma de producción y posproducción que se dirige a través del Ministerio del Poder Popular para la Cultura. Como productora nacional de películas la Villa establece, desde sus propias atribuciones inaugurales emitidas desde el Ejecutivo, la potestad de decidir sobre cuáles proyectos producir de acuerdo a líneas temáticas estratégicas, que su directora agrupa en categorías como: la histórica, la que versa sobre la identidad venezolana y la pluriculturalidad de la sociedad, los valores como la justicia y la democracia y en general la exaltación de todos los valores contenidos en la Constitución Nacional de la República Bolivariana de Venezuela.

Aunque no se le considera a la productora estatal como una verdadera amenaza a la producción de autor y al cine independiente, sí existe la certeza casi generalizada, de que a los cineastas se les ha encomendado la misión de mantenerse vigilantes las 24 horas del día frente al nuevo panorama cinematográfico. Existen opiniones de cineastas, en ella incluida la de Henry Páez, que señalan que el problema de la producción nacional no radica fundamentalmente en la existencia o no de una institución como la Villa, sino en la

“ineficiencia” por parte de los encargados de las distintas fases del proceso productivo, tanto en el manejo de los recursos como en las posibilidades reales que tienen los cineastas para participar democráticamente en la actividad.

UN MERCADO PARA EL CINE DE AUTOR

La distribuidora Amazonia Films nace como un proyecto de integración latinoamericana dentro del área de lo audiovisual. Aunque nació el 10 de mayo de 2006 según lo dispuesto en la *Gaceta Oficial* No 38.433 y luego de que sus miembros fueran designados el 31 de ese mes, no contó con un presupuesto sino hasta octubre del mismo año. Ha estado trabajando desde sus inicios para poder ofrecer a los espectadores del país un cine alternativo caracterizado por su valor y aporte artístico y cultural, pues la institución cree en el derecho que tiene la sociedad venezolana de “(...) escoger las imágenes y las historias que desea ver a partir de un abanico de opciones mucho más amplio y variado” (Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films, s.f., 1).

Amazonia Films constituye una distribuidora nacional que persigue intercambiar material fílmico para cine y televisión, no sólo a nivel nacional sino también internacional, haciendo especial énfasis en los países latinoamericanos. Es una fundación estatal que apuesta por la diversidad cinematográfica, cultural y en general de todo lo audiovisual, trabajando con materiales de variadas procedencias y géneros que estén siempre a la altura de los estándares de calidad y pluralidad que el cine (y en general el audiovisual) artístico o no comercial exige.

Aspira posicionarse en el mercado como una fundación sin fines de lucro pero paralelamente con un catálogo de materiales audiovisuales que se ofrece al público a precios solidarios, diferenciándose así de las distribuidoras privadas.

En el caso de los largo metrajes, Amazonia Films apunta en primer lugar hacia los festivales tanto nacionales como internacionales para dar a conocer su mercancía. Luego expande su gama de clientes hacia los exhibidores de películas de tipo independiente y de autor, como lo son la Cinemateca Nacional y algunas de las salas comerciales que forman parte del Circuito Gran Cine, por ejemplo. De esta manera se conserva dentro del marco de las exhibiciones no comerciales, y se mantiene coherente con sus objetivos estratégicos.

“

En la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional aprobada por la Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, es el mismo artículo 5 el que dictamina la creación (de nuevo) del CNAC, sólo que ahora, con la existencia del Ministerio de la Cultura, la institución queda adscrita a este último

”

NI A FAVOR DE, PERO TAMPOCO EN CONTRA

El artículo 5 de la Ley de la Cinematografía Nacional, sancionada en septiembre de 1993 luego de la *odisea espartana* que significó su aprobación legal, establecía la creación del CNAC como una institución de personalidad jurídica y patrimonio propio, con domicilio en la ciudad de Caracas. Luego, el artículo 6 aclaraba que el nuevo ente rector de la actividad cinematográfica nacional funcionaría adscrito al Ministerio de la Secretaría de la Presidencia, mientras que el artículo siguiente decía que la institución estaría integrada por un Consejo Nacional Administrativo, un Comité Ejecutivo y el Presidente.

En la reforma de la Ley de la Cinematografía Nacional aprobada por la Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, es el mismo artículo 5 el que dictamina la creación (de nuevo) del CNAC, sólo que ahora, con la existencia del Ministerio de la Cultura, la institución queda adscrita a este último. El artículo 6 también cambia ligeramente pues sustituye al presidente por el nuevo fondo Fonprocine como órgano constitutivo del ente, junto con el Consejo Nacional Administrativo y el Comité Ejecutivo.

Aunque a primera vista los cambios no parecen significativos, lo cierto es que sí

existen variantes importantes en relación con los aspectos relativos a las actividades que se designan como propias del CNAC. En relación con las funciones del Centro, por ejemplo, la ley de 2005 dejó por fuera dos aspectos: el estudio de las medidas legales que favorezcan los objetivos del Centro para proponerlos a los poderes públicos –función que se llevó a cabo, ya no como un requisito legal, sino a través del Foro de Políticas Públicas en el Cine 2007– y la obligación de colaborar con las instituciones correspondientes para que se hagan respetar las normas relativas a los Derechos de Autor de los creadores cinematográficos y los titulares derivados.

En relación con las actividades del Consejo Nacional Administrativo, aunque en la nueva ley se le asigne a éste la responsabilidad de aprobar el plan de Cinematografía Nacional, promover convenios de exoneración de impuestos municipales a los propietarios de salas de exhibición para su remodelación y promover la estimulación de las obras cinematográficas ante los consejos comunales –cosa que en la ley anterior no se estipulaba–, en la de 2005 quedó por fuera la responsabilidad que tendría el Consejo de aprobar las remuneraciones del presidente y vicepresidente del CNAC.

Lo que varió con la creación de Fonprocine fue el capítulo sobre el patrimonio del CNAC. Si antes el capital del Centro provenía de los aportes provenientes del otorgamiento de permisos de rodaje de obras cinematográficas extranjeras, además de los aportes que se le asignara por concepto de Ley de Presupuesto o los aportes que le pudiesen dar las personas naturales o jurídicas –que se sigue haciendo–, ahora la nueva legislación conforma el patrimonio económico del CNAC con el producto de las tasas establecidas en la ley, los ingresos por servicios que preste la institución, el monto de las multas o sanciones aplicadas por ella y el monto que le transfiera Fonprocine anualmente.

La variación con respecto a la forma en la que está concebida la legislación sobre el cine nacional y la manera en la que están dispuestos u omitidos ciertos elementos puntuales dentro de ella, además de la nueva estructuración institucional que ha inundado todos los ámbitos de la vida nacional, incluyendo en este sentido la nueva concepción que posee el Gobierno Nacional sobre los funcionarios públicos a cargo de ese entramado organizacional, ha sacudido los propios cimientos de lo que antaño se vislumbraba como una de las instituciones más sólidas en Latinoamérica

en materia cinematográfica, modelo a seguir por otros países del continente.

Consecuentemente, ahora, frente al nuevo panorama o escenario cinematográfico nacional, el CNAC ocupa una posición distinta dentro de la industria del séptimo arte en el país. Estos cambios, como se ha dicho, no sólo responden a las consecuencias de la existencia de una nueva legislación, sino también a la presencia de otras nuevas instituciones, aquellas que dan vida a la Plataforma del Cine y el Audiovisual del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

Si bien anteriormente se entendía al CNAC como la institución encargada de velar por el respeto y el fomento del cine de autor en el país, ahora sus viejos estatutos, en opinión de muchos, se debilitan frente a la oleada del impulso oficial y a la tendencia observable de este sector de cerrarle las puertas a quienes no coincidan con el proyecto del actual gobierno.

Varios miembros del gremio están convencidos de que lo que el Gobierno Nacional persigue dentro de la industria es evitar a toda costa los mecanismos de selección colegiados y controlar completamente el mensaje que finalmente le llega a los espectadores. Henry Páez recuerda que el cine de autor ha funcionado hasta el presente a través de mecanismos democráticos, incluso reconoce que la cinematografía nacional se ha gestionado a través de una de las instituciones más democráticas del país como lo es el CNAC. Dice que los cineastas han luchado por preservar esa circunstancia como una necesidad primaria, y admite que los cineastas, como gremio, existen precisamente porque cuentan con organismos colegiados que garantizan una participación plural.

“Hablamos de la igualdad, pero no hay igualdad. Hablamos de democratización pero no hay democratización”, dice Carlos Malavé (director de *Por un Polvo*, 2008), quien asegura además que lo que pasa en Guarenas no pasa en el CNAC porque éste último todavía cuenta con una Comisión de Estudio de Proyectos que evalúa los trabajos y decide a favor de aquellos que sean más rentables, entre otras de las características que deben reunir para ser aprobados.

“Cuando hay dos productoras que están compitiendo, una va a anular a la otra, hasta por la parte económica. Esta va a poder hacer películas con miles de cosas [la Villa del Cine], como por ejemplo, infraestructura, y esta no va a poder hacerlo porque no va a tener la plata [el CNAC]” explica por su parte Elia Schneider.

“

No es secreto para nadie, y sobre todo para aquellos que laboran dentro de la industria cinematográfica nacional, el hecho de que los problemas más graves del cine venezolano no sólo se limitan al área de la producción, la educación y la comercialización; uno de los problemas más serios que enfrenta el sector es la difusión

”

Y hasta la fecha el mecanismo de concursos es lo que caracteriza las labores del CNAC. Según lo estipula el artículo 12 de la Ley de la Cinematografía Nacional, el Comité Ejecutivo del CNAC, quien es el encargado de aprobar los financiamientos que otorgue el Centro, entre otras funciones, deberá estar integrado por el presidente del CNAC y seis directores: tres del sector público y tres del privado. Los tres directores del sector privado son: un director y un suplente escogidos por las asociaciones o gremios de los autores cinematográficos nacionales, un director y un suplente de los gremios o asociaciones de los productores cinematográficos nacionales y un director y un suplente de los gremios o asociaciones de las industrias cinematográficas. Así, la escogencia de los proyectos que se beneficiarán con los aportes del CNAC se hace a través de un grupo bastante plural y representativo.

Juan Carlos Lossada, coordinador nacional de la Plataforma del Cine y el Audiovisual, entiende que lo que existe entre la Villa del Cine y el CNAC es un sistema que se complementa internamente; a saber, la propuesta es que aquellos que reciben apoyo del CNAC para hacer sus películas puedan luego acceder a la Villa para adherir algún proceso de posproducción, o incluso, optar por una coproducción.

RUMBO A LA DEMOCRATIZACIÓN DEL ACCESO

No es secreto para nadie, y sobre todo para aquellos que laboran dentro de la industria cinematográfica nacional, el hecho de que los problemas más graves del cine venezolano no sólo se limitan al área de la producción, la educación y la comercialización; uno de los problemas más serios que enfrenta el sector es la difusión. Muchos atribuyen este hecho a la poca cultura cinematográfica en el país y al hecho de que Venezuela cuenta con uno de los mercados más estrechos para la industria del séptimo arte en toda Latinoamérica.

“Ahora la Cinemateca Nacional sí es nacional y popular” es el nuevo lema de la Fundación Cinemateca Nacional (FCN) que, por 41 años, ha velado por la conservación y difusión del cine en Venezuela. La promoción del conocimiento y disfrute del séptimo arte, así como también la restauración de las obras cinematográficas con el fin de construir año tras año la memoria audiovisual del país, han sido los pilares de la institución desde que Margot Benacerraf, el 4 de mayo de 1966, fundó la Cinemateca Nacional, dependencia en aquel momento del Inciba, que luego fue el CONAC, a partir de 1975.

Cuando en 1990 la institución adquiere rango de Fundación, sus objetivos se redimensionaron y comenzó a verter esfuerzos en el área de la formación audiovisual, la investigación, la creación de colecciones y bases de datos y la gestación de publicaciones especializadas. Ahora la FCN se plantea la meta de “(...) propiciar el desarrollo de ciudadanos críticos y activos ante el fenómeno audiovisual”, tal y como se plantea en su página web oficial.

Ubicada junto con las otras tres instituciones audiovisuales del país, a saber, la Fundación Villa del Cine, el CNAC y la Fundación Amazonia Films, la FCN se ha dedicado a promover en los últimos años la democratización del acceso del público espectador a un cine distinto al que la sociedad venezolana ha estado acostumbrada hasta el presente, ofrece por el contrario, un cine no comercial, alejado de los estándares hollywoodenses y que finalmente pueda acercarse más al *pueblo*.

Con este propósito en mente, la FCN ha estado desarrollando y ejecutando dos proyectos de gran envergadura a través de los cuales aspira descentralizar la Cinemateca (hasta el año 2005, aproximadamente, las únicas salas de la FCN que existían eran las dos de Caracas: en el Centro de Estudios Latinoamericanos

Rómulo Gallegos –Celarg– y la GAN). Para ello ha estado avanzando en la instalación y apertura de una cinemateca en cada estado del país, lo que se conoce como el proyecto de las salas regionales de Cinemateca, así como también en la inauguración de varias salas comunitarias en todos los municipios del territorio nacional y en algunas parroquias del estado Vargas y el Distrito Capital, lo que correspondería al segundo proyecto principal de la institución.

Existen, sin embargo, otras líneas de acción que la FCN ha estado desarrollando desde hace algunos años. Javier Sarabia, presidente de la institución, explica que es a partir de 2005 que los proyectos han ganado mayor empuje, pues anteriormente las acciones estaban concentradas en la difusión y promoción de la cultura cinematográfica dentro del área metropolitana (Comunicación personal, mayo 30, 2007):

- La adquisición de nuevos equipos para la restauración de las matrices fílmicas.
- La actualización de la colección fílmica que conforma el patrimonio audiovisual de la nación. Incluye títulos nacionales e internacionales.
- La reestructuración de la Cinemateca, a saber, los proyectos de la FCN que apuntan hacia la educación en temas cinematográficos con el fin de formar a los nuevos espectadores. Estos nuevos cinéfilos son, según la opinión de Sarabia, los nuevos republicanos de la nación. Explica que dado que el gobierno de Chávez propone una democracia participativa como modelo de gobierno, en contraposición con la democracia representativa que es propia de las élites, según cree el presidente de la FCN, ha sido menester del *proceso revolucionario* refundar la República y por ende crear nuevos ciudadanos y nuevos espectadores. Así, el tema de la formación se convierte en pilar fundamental de la institución, donde la inclu-

sión de los diversos sectores sociales que las élites mantenían desarticulados se convierte en la misión de una acción general integrada.

ESCENA FINAL

A mediados del año pasado el ministro Sesto dio órdenes a todas las instituciones que conforman la Plataforma del Cine y el Audiovisual de que cancelen, de forma inmediata, todo vínculo que pudieran haber tenido con la ANAC y con Caveprol; y aquí se incluye, por supuesto, el CNAC, quien dentro de su Comité Ejecutivo, según lo indica la Ley de la Cinematografía Nacional, debe albergar a un representante principal y a un suplente de ambos gremios.

Y mientras Sesto cataloga a estos gremios como obstructionistas, elitistas, excluyentes y sectarios, la *revolución* se sigue adentrando en el séptimo arte venezolano. Juan Carlos Lossada ha anunciado los próximos proyectos que el Ministerio del Poder Popular para la Cultura piensa ejecutar a través de la Plataforma del Cine y el Audiovisual: la Escuela Nacional de Creación Audiovisual, el Museo Nacional del Cine y el Centro Nacional de Producción de Animación, por ahora.

Así, se deja una hendidura en el escenario cinematográfico nacional. Voces y corazones de cineastas se unen a la disyuntiva y a las vicisitudes de la situación socio-política de un país donde muchos siguen sin entender los supra-valores que hoy están en juego. La historia de la cinematografía nacional se rebobina hacia sus comienzos cuando Arturo Plascencia marchaba desde Maracaibo hasta el Congreso Nacional. Son muchos kilos los que todavía faltan por perder. La lucha parece inaplazable.

■ **Andreína Guenni Bravo**
Licenciada en Comunicación Social de la UCAB.

Referencias

- MARROSU, A. (1988): "Periodización para una historia del cine venezolano (una hipótesis)". En: *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1, pp. 9-45.
- LUCIEN, O. (1989): "Cine, ideología y realidad social". En: *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2, pp. 59-96.
- CAPRILES, O. (1989): "El debate sobre las políticas de comunicación en América Latina". En: *Anuario Ininco: Temas de comunicación y cultura*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 2, pp. 13-40.
- Fundación Distribuidora Nacional del Cine Amazonia Films (s.f.). Visión. Consultado el 6 de mayo de 2007 de <http://www.amazoniafilms.gob.ve/noticias.php?lg=es&idp=32&cl=3>.