

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
 FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION
 ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
 BIBLIOTECA GUSTAVO LEAL

FECHA DE ENTREGA: _____

AUTORIZACION PARA LA DIFUSIÓN ELECTRONICA DE LOS TRABAJOS DE GRADO Y/O
 TRABAJOS DE ASCENSO DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL
 UCV.

Yo, (Nosotros) Jimena Hernández
 _____, autor(es) del trabajo: ¿A qué se debe el éxito de
cuatro películas venezolanas en los festivales internacionales de cine
clase A?

Presentado para optar: Licenciatura en Comunicación Social

A través de este medio autorizo a la Escuela de Comunicación Social de la UCV, para que difunda y publique la versión electrónica de este trabajo de grado, a través de los servicios de información que ofrece la Biblioteca Gustavo Leal de la Institución, sólo con fines de docencia e investigación, de acuerdo a lo previsto en la Ley sobre Derecho de Autor, Artículo 18, 23 y 42 (Gaceta Oficial N° 4.638 Extraordinaria, 01-10-1993).

<input checked="" type="checkbox"/>	Si autorizo
<input type="checkbox"/>	Autorizo después de 1 año
<input type="checkbox"/>	No autorizo

Firma(s) autor (es)

JHM

C.I. N° 21.615.955
 e-mail: jimena.hernandez94@gmail.com

C.I. N° _____
 e-mail: _____

Por el equipo

C.I. N° _____
 e-mail: _____

C.I. N° _____
 e-mail: _____

En _____, a los _____ días del mes de _____ de _____

Nota: En caso de no autorizar: la Escuela de Comunicación Social publicará en sus portales la referencia bibliográfica, tabla de contenido (índice) y un resumen descriptivo elaborado por la Biblioteca Gustavo Leal, sus palabras claves y se indicará que el autor decidió no autorizar el acceso al documento a texto completo.

La cesión de derechos de difusión electrónica, no es cesión de los derechos de autor, porque este es intransferible.

Título del Producto o Propuesta: _____



Universidad Central de Venezuela
Facultad de Humanidades y Educación
Escuela de Comunicación Social

**¿A QUÉ SE DEBE EL ÉXITO DE CUATRO PELÍCULAS VENEZOLANAS
EN LOS FESTIVALES INTERNACIONALES DE CINE CLASE A?**

Reportaje Interpretativo

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

Br. Hernández, Jimena - C.I.: 21.615.955

Tutor: Orlando Utrera

Enero, 2019

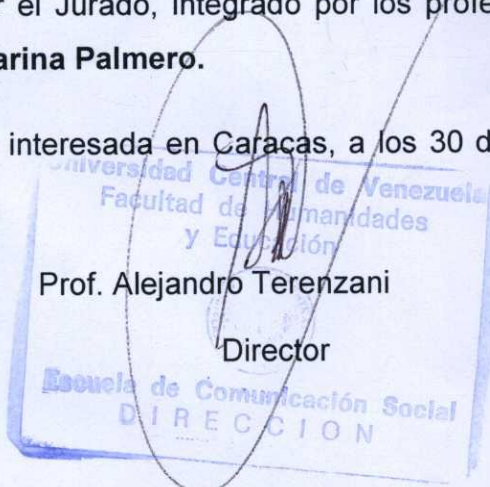


CONSTANCIA DE LA CALIFICACIÓN DEL TRABAJO DE GRADO

Quien suscribe, profesor **Alejandro Terenzani**, Director de la Escuela de Comunicación Social de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad Central de Venezuela, hace constar la ciudadana **JIMENA HERNÁNDEZ MATANZA**, portadora de la Cédula de Identidad N° **21.615.955**, presentó y aprobó su Trabajo de Licenciatura con la calificación **APROBADO SOBRESALIENTE MENCIÓN PUBLICACIÓN**, tal como consta en el Acta firmada por el Jurado, integrado por los profesores **Orlando Utrera (Tutor)**, **Fernando Rojas**, **Marina Palmero**.

Constancia que se expide de parte interesada en Caracas, a los 30 días del mes de enero de 2019.

Prof. Alejandro Terenzani
Director



AT/cmg.-

*“La lucha constante entre ilusión y realidad,
el contraste entre la vida real y la fantasía del ser humano,
ha encontrado... en el cine... su más elocuente expresión”*

Jacobo Brender

Agradecimientos

A la vida, por permitirme experimentar el amor de mis padres. A mi madre por su infinito apoyo y paciencia, y por guiarme hacia los caminos de la literatura, la filosofía y el existencialismo. A mi padre por enseñarme que soy yo, en última instancia, quien decide cómo comportarme y ante cuáles valores regirme.

A Lía, ni en sueños pediría tener una mejor compañera, amiga y hermana, y le agradezco enormemente su presencia a mi lado.

Le doy gracias al momento en que el profesor Liberatoscioli decidió proyectar una película de Kim Ki Duk, *Dreams*, en una de sus clases de Cine en Humanidades. Fue esa cinta la que me enamoró del séptimo arte y encendió en mí la chispa de la curiosidad. Con el tiempo me topé con el trabajo de cineastas que influyeron en las visiones del mundo que hasta el momento poseía: Luis Buñuel, Peter Jackson, Alejandro Hidalgo y, más recientemente, Alfonso Cuarón.

También agradezco haber nacido en Venezuela. A pesar de las dificultades que atraviesa el país, creo firmemente en los venezolanos y su capacidad de continuar luchando por un futuro mejor y merecedor. Espero con ansias el día en el cual se nos presente la oportunidad de florecer como individuos y sociedad.

Gracias a todos los que me animaron a reclamar este nuevo triunfo; no sé si lo hubiera logrado sin ellos.

Dedicatoria

Le dedico este trabajo de grado, de manera especial, al equipo de S.O.S. Telemedicina. El trabajo que realicé con ellos me impulsó a cambiar y crecer: no soy la misma persona que se presentó para cumplir con un Servicio Comunitario reglamentario. Son un grupo maravilloso que cimentó en mí el deseo de superación, con un nivel de exigencia mayor al que entonces poseía. Gracias a ellos, sé que puedo convertirme en un buen profesional que apuesta hacia el avance y la mejora de mis capacidades.

Al Dr. Héctor Arrechdera, su fortaleza y capacidad de “soñar a lo grande” y “hacer a lo grande” me genera una gran inspiración y admiración.

A Pablo Blanco y al profesor Orlando Utrera por su enorme paciencia y compromiso conmigo y el presente trabajo.

A mis padres, a quienes amo y me han sabido mostrar amor incondicional.

¿A QUÉ SE DEBE EL ÉXITO DE CUATRO PELÍCULAS VENEZOLANAS EN LOS FESTIVALES INTERNACIONALES DE CINE CLASE A?

Venezuela tiene una filmografía menos vasta que la de algunos países europeos, como Francia o España. Sin embargo, en los últimos años el cine venezolano parece encontrar un lugar en el mundo, que observa como gran espectador la aparición de talentosos cineastas, directores, actores y guionistas. Películas como *La Familia* y *El Amparo* alcanzaron gran éxito en el extranjero, pero resultaron ser fracasos de taquilla épicos en las salas de cine venezolanas.

En los primeros capítulos del presente trabajo se exponen las ideas claves que contextualizan el reportaje interpretativo “¿A qué se debe el éxito internacional del cine nacional?”, que gira en torno a la causa y relevancia de los logros obtenidos en el extranjero. Para ello, se emplearon como ejemplo cuatro filmes galardonadas en festivales de cine clase A en la pasada década: *Pelo malo*, *La distancia más larga*, *Desde allá* y *El Amparo*. Esta selección tomó como patrón de muestra el despliegue en los medios que tuvieron estas cuatro producciones durante sus proyecciones a nivel nacional e internacional. Las características particulares, culturales y contextuales que se perciben en estas cintas fueron la razón de su éxito internacional.

Palabras clave

Cinematografía venezolana, cine venezolano, cine venezolano de autor, cine venezolano de masas, cine latinoamericano, premios internacionales de cine, festivales internacionales de cine, películas latinoamericanas

WHAT ARE THE REASONS FOR THE SUCCESS OF FOUR VENEZUELAN FILMS IN INTERNATIONAL FESTIVALS?

Venezuela has a less vast filmography than some European countries, such as France or Spain. But nevertheless, in recent years, venezuelan cinema seems to find a place in the world, which observes as a great spectator the appearance of talented filmmakers, directors, actors and screenwriters. Films such as *La Familia* and *El Amparo*, achieved great success abroad, but turned out to be epic box office failures in venezuelan cinemas.

In the first chapters of the present work, are exposed the key ideas that contextualize the interpretative report “What are the reasons for the international success of national cinema?”, which revolves around the cause and relevance of achievements obtained abroad. To this end, four films awarded at class A film festivals in the past decade were used as examples: *Bad Hair*, *The Longest Distance*, *From Afar* and *El Amparo*. This selection took as a sample pattern the deployment in the media that these four productions had during their projections at a national and international level. The particular, cultural and contextual characteristics that are perceived in these films were the reason for their international success.

Keywords

Venezuelan cinematography, venezuelan cinema, venezuelan author cinematography, venezuelan mass cinematography, latin american cinema, International Film Awards, International Film Festivals, latin american films

Índice

Introducción	8
Capítulo I. El comienzo de la investigación	10
Planteamiento del problema	10
Objetivos	21
Capítulo II. Marco referencial	22
Cine: arte o industria	22
Producción, distribución y exhibición del cine venezolano	30
Festivales Internacionales de Cine	34
El reportaje interpretativo	48
Capítulo III. Marco metodológico	55
Tipo de investigación	55
Diseño de la investigación	55
Capítulo IV. El reportaje interpretativo	60
¿A qué se debe el éxito internacional del cine nacional?	60
Conclusión	98
Recomendaciones	101
Referencias	102
Bibliografía	102
Web	104
Anexos	115
Reflexiones sobre Pelo Malo (2013) de Mariana Rondón	115
Los cines de Venezuela se quedan solos en 2018	130

Introducción

El cine venezolano, desde sus inicios, se caracterizó por una filmografía perteneciente a los géneros policial y social, a excepción de un par de películas realizadas de manera independiente. Uno de sus principales fundamentos es la denuncia del desequilibrio que se vive en la sociedad venezolana como fuente de inspiración. Esta situación suscita una progresiva estandarización que culmina en la constante utilización de la violencia para la representación del país. Con el tiempo, el espectador venezolano se agota de ver en la pantalla reiteradamente las mismas temáticas que le son tan conocidas en su propia cotidianidad.

A su vez, la crítica refleja la falta de creatividad y señala los problemas técnicos y de guión en muchos filmes nacionales. En el transcurrir de los años, surgen en nuestro cine diversos largometrajes que, aún reflejando la coyuntura y realidad venezolana, se proyectaron en festivales de cine internacional obteniendo el reconocimiento mundial.

En tal sentido, el objetivo de este trabajo de grado es presentar un reportaje interpretativo en el que se exponen los elementos y características que llevaron a cuatro películas venezolanas en particular a participar y ganar en festivales internacionales clase A.

La siguiente investigación está conformada por cuatro capítulos. En el primero se resume la historia del cine venezolano lo que permite comprender el tema a tratar en el presente trabajo de grado.

El glosario o marco referencial se ubica en el segundo. En él se expone lo que es el cine de autor y de masas, el proceso de producción, distribución y exhibición de

la cinematografía nacional y los diversos festivales aprobados por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films. Además, también se explica el género del reportaje interpretativo.

El tercer capítulo se centra en la metodología empleada para el desarrollo de esta investigación.

En el cuarto capítulo se presenta el reportaje interpretativo “¿A qué se debe el éxito internacional del cine nacional?”. Por medio de su elaboración se busca dar con la causa del éxito internacional de *La distancia más larga*, *Pelo malo*, *Desde allá* y *El Amparo*, así como la repercusión a su regreso al país luego de conquistar públicos y jurados en los distintos festivales de renombre por los que transitaron.

Capítulo I. El comienzo de la investigación

Planteamiento del problema

Para comprender y analizar el arte y en este caso, específicamente, el cine, hay que mirar al pasado. La historia no son simples hechos, lugares y fechas sin conexión alguna, sino la posibilidad que el ser humano tiene para conocerse a sí mismo. Por ello, antes de plantear la problemática alrededor de la cual gira el presente trabajo de grado, hay que indagar en el pasado del cine venezolano para entender un poco cómo llegó a ser lo que es en la actualidad.

El ser humano siempre se interesó por captar y representar el movimiento. La historia del cine es la narración de las luces y sombras proyectadas para crear una ilusión. Los pasos que da el cine a lo largo de más de un siglo de existencia confirman una trayectoria plagada de realidades, culturas y vivencias que consolidan una estructura creativa e industrial que conforma lo que es el séptimo arte.

El cine define un idioma, con un recorrido artístico y una maquinaria empresarial que favorece el surgimiento de carreras como la Cinematografía y la Comunicación Audiovisual. Por ello, se dice que el cine es un oficio multifacético: resulta industria, entretenimiento, medio educativo y arte. Considerado como uno de los inventos más asombrosos del tiempo moderno, el cine “constituye un auténtico lenguaje mundial, y en la actualidad es comprendido por todas las capas sociales en el mundo”, (Brender, 1977).

Los precursores de este arte son incontables. Desde los inicios del cine mudo, los filmes de Asta Nielsen, Charles Chaplin, Iván Mosjugin y Lillian Gish se difundieron por todos los países. Sus películas fueron observadas y admiradas por

millones de hombres y mujeres de distintas culturas, tradiciones e historias. Todos esos personajes, de una u otra manera, lograron aportar a los conocimientos técnicos y científicos que conforman el cine en la actualidad.

Antes de dar a conocer el cinematógrafo, varios inventores en Estados Unidos y Europa trabajan en diversos sistemas con un objetivo común. Entre 1890 y 1895 son numerosas las patentes que se registran con el fin de ofrecer al público las primeras proyecciones de imágenes en movimiento. Entre los pioneros se encuentran los alemanes, Max y Emil Skladanowski, los estadounidenses, Charles F. Jenkins, Thomas Armat y Thomas Alva Edison.

Pero la historia del cine no comienza oficialmente hasta la primera proyección pública que organizan los hermanos Auguste y Antoine Lumière, y que finalmente da a conocer la existencia del cinematógrafo el día 28 de diciembre de 1895 en París, en el Boulevard de los Capuchinos. Las primeras imágenes que muestran en el pequeño salón causan sorpresa y temor en los espectadores quienes, al vislumbrar la llegada del tren a la estación, creen que se va a salir de la pantalla. Tras esta presentación, el nuevo invento se distribuye en las diferentes ciudades europeas y americanas.

Los países latinoamericanos reciben al cinematógrafo a finales del siglo XIX. Las circunstancias sociales, económicas y políticas marcaron con los años el progreso de un cine en el que influyen los promotores españoles, franceses, italianos y estadounidenses. No obstante, esta situación no impidió que en diversas épocas floreciesen aportaciones que exponen la singularidad de la producción latinoamericana.

El cine llega a Venezuela el 11 de julio de 1896, gracias al empresario Luis Manuel Méndez, quién importó un vitascopio a la ciudad de Maracaibo. El 28 de enero del siguiente año se proyecta en el Teatro Baralt las dos primeras películas venezolanas: *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa* y *Muchachas bañándose en la laguna de Maracaibo*, filmes realizados por Manuel Trujillo Durán.

Otro acontecimiento acaecido ese mismo año es la llegada del operador de la casa Lumière, Gabriel Veyre, quien arriba en el Puerto de La Guaira el 7 de julio de 1897. Unos días después organiza una presentación de algunos de los trabajos de los hermanos Lumière.

A principios del siglo XX se realizan varias piezas audiovisuales en el país. Resultaron ser producciones con muchas dificultades de realización y de proyección debido al atraso en el cual se encontraba el país. Sin embargo, en 1908, Manuel A. Delhom, fotógrafo asociado al empresario Baralt, filma al menos una docena de “vistas” de las que aún se preserva *Carnaval en Caracas* (1909). Fue con este cortometraje con el que se marca el inicio formal del cine en Venezuela.

También se conoce de la filmación de varias películas conmemorativas del 5 de julio de 1908, por iniciativa del gobierno del estado Carabobo aún bajo la presidencia de Guzmán Blanco. Los empresarios consideraban el cine, no como arte o espectáculo, sino como una extensión de su negocio.

Durante estos primeros años, las escenas que predominan en las películas venezolanas son de actualidad: celebraciones públicas, filmaciones de actos oficiales y exaltaciones al gobierno de turno. En el país impera la idea de que el cine puede

interesar solo como crónica local, pues el cine extranjero cubre la demanda del público por la ficción. Es por esta razón que el pensamiento por parte de los empresarios de abordar otro género que no sea el documental resulta prácticamente impensable.

En 1916 hay un primer intento de ficción con *La dama de las Cayenas*, una producción de Enrique Zimmermann dirigida por Lucas Manzano. Este último también filma, en 1918, *Don Leandro el inefable*. Debido al éxito de estas dos producciones, Manzano se asocia al general Mancera, y juntos fundan Caracas Film, con la intención de importar maquinaria e idear planes de producción. No obstante, la iniciativa no alcanza la notoriedad prevista.

A pesar de ello, en 1924 se estrena la adaptación cinematográfica de *La trepadora*, novela de Rómulo Gallegos dirigida por Edgar Anzola y con la colaboración de Jacobo Capriles. Resulta ser el mayor éxito de cartelera del cine mudo en Venezuela, y la primera película exhibida en el exterior. A partir de tal experiencia, Anzola y Capriles crearon la compañía Triunfo Films, que tampoco tuvo larga vida.

La maquinaria del cine sonoro llega a Venezuela en 1930. Dos años después, Efraín Gómez estrena la primera película con sonido incorporado: *La venus de nácar*. En 1934, se proyecta un cortometraje, *La danza de los esqueletos*, obra realizada por Herbert Weisz, y que posee algunos intentos de materiales sonorizados: música y comentarios. Estos son los tiempos del comienzo del sonido.

En 1936, Fini Veracoechea, junto con Rafael Rivereo, Luis Parodi, Martínez Posueta y Carlos Salas, fundan la Compañía Cinematográfica Caracas. Asimismo, se

crea Cinematografistas Venezolanos Asociados (CIVEAS), bajo la presidencia de Jacobo Capriles y con la inclusión de Edgar Anzola, Rafael Rivero, Herbert Weisz, Juan Agustín Avilán, Ricardo Espina, los hermanos Héctor y Augusto Brieceño, entre otros.

En 1938 se inaugura el Instituto de Educación Audiovisual bajo la dirección del camarógrafo Antonio Bacé. Ese mismo año se proyectó *Taboga*, de Rafael Rivero, primer filme con sonido sincronizado.

La década de los cuarenta se ve marcada por un progresivo afianzamiento de las estructuras de producción, difusión y exhibición. Apareció la revista *Mi Film*, primera publicación periódica dedicada al espectáculo cinematográfico nacional e internacional. También se fundó Bolívar Films por iniciativa de Luis Guillermo Villegas Blanco. Es la primera empresa que alentó la producción cinematográfica.

Se dice que esta compañía fue fundada en 1940, pero sus actas indican el año de 1943. Los equipos empleados por Bolívar Films pertenecieron a una antigua empresa llamada Estudios Ávila, renombrada en su último año de actividad como Cándor Films. La importancia de esta industria radica, no sólo en la contribución a la creación de otras empresas como Cinesa, Cines Interior y 8º Arte y la prestación de servicios de postproducción, sino en su tenacidad de crear un cine comercial de calidad.

Fue durante este tiempo cuando se plantea por primera vez la utilización del cine como herramienta de denuncia social. Con esta temática, en 1941, se estrena *Juan de la calle*, con guión y producción de Rómulo Gallegos y bajo la dirección de Rafael Ribero. Más tarde, en 1950, se proyecta *La balandra Isabel llegó esta tarde*.

Por esta coproducción venezolana-argentina, José María Beltrán ganó Dirección de Fotografía en el Festival de Cannes.

La década de 1950 es significativa por los estrenos de *Reverón y Araya*, producciones de Margot Benacerraf. *Reverón* obtuvo el premio Cantaclaro del Círculo de Cronistas Cinematográficos de Caracas en 1953 y una mención especial en el Festival de Berlín de 1955, además de haber sido exhibida, fuera de competencia, en el Festival de Cannes. En este último evento, *Araya* obtuvo el Premio de la Crítica, galardón que compartió ex aequo con *Hiroshima, mon amour* de Alain Resnais.

“Las luminosas imágenes de Benacerraf, su tono sutil, su indignación que no se rinde ante el panfleto demagógico, ofrecen una fresca visión de la fortaleza humana” (p. 306), escribe el doctor en Filosofía y docente británico, Jhon King, en su obra *El carrete mágico, una historia del cine latinoamericano*, libro que continúa siendo una referencia bibliográfica en materia cinematográfica.

“Desafortunadamente, marginada como mujer y como artista que no se comprometió con el cine comercial, Benacerraf no realizó más películas” (King, 1994, p. 306). Estas cintas, sin embargo, indican el surgimiento de un cine documental de autor.

Durante este periodo también destaca Román Chalbaud. Su primera obra, *Caín adolescente* (1959), es una de las primeras películas que refleja, de manera neorrealista, el drama de los desplazados del campo a la ciudad en busca de una mejor vida. Luego, en 1963, estrena *Cuentos para mayores*, una producción de tres cortometrajes que muestran las actitudes de tres humildes personajes. Su carrera se vio marcada por una estética propia que expresa el mundo de los suburbios de Caracas.

En los años sesenta también se da a conocer la habilidad de Ángel Hurtado en este particular mundo. Hurtado se define a sí mismo como artesano visual, porque engloba sus constantes viajes entre la fotografía, el cine, el documental y la pintura. En 1964, Hurtado recibe el premio especial del jurado del Festival de Venecia en la Bienal por su obra, *El mundo del pintor*.

Por esos años corre por Latinoamérica una propuesta de cine político y social. Entre los representantes de este nuevo cine en Venezuela, se encuentran Jesús Enrique Guédez con *La ciudad que nos ve* (1966), cortometraje financiado por el Programa de Estudios de Caracas de la Universidad Central de Venezuela (UCV), y Carlos Rebolledo con *Pozo muerto* (1967).

Es importante resaltar la creación del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), proyecto impulsado por el escritor y periodista Miguel Otero Silva, y fundado por decreto en 1964. Su estructura está conformada por un Departamento Audiovisual a cargo de Margot Benacerraf, la División de Investigación y Producción y la División de Administración. En 1966 se inaugura la Cinemateca Nacional como dependencia de INCIBA y bajo la dirección de Benacerraf, con la proyección de la película *Barbarroja*, del cineasta japonés Akira Kurosawa.

La década de 1970 prospera con las iniciativas públicas a favor del cine. En 1971 comienza a funcionar la dirección de Cine del Ministerio de Fomento con sello nacional, y en 1973 el alza de los precios del petróleo permite al Estado venezolano intervenir ampliamente en los sectores culturales.

En Venezuela destaca *Cuando quiero llorar no lloro* (1973), de Mauricio Walerstein, inspirado en la novela de Miguel Otero Silva. A partir de esta cinta,

arranca en el país una corriente a la cual pertenece una vasta filmografía del género policial y de denuncia social en varios matices. Esta película también inicia el llamado boom de los años setenta y ochenta, cuando la mayoría de las películas taquilleras pertenecen a la producción nacional.

Según el cineasta y sociólogo, Oscar Lucien (citado por Madera, 2008) el cine de los 70 es un cine político. “Esencialmente de naturaleza documental. Más que producir obras estéticas, se trata de denuncias o llamados de conciencia sobre las paupérrimas condiciones de vida de la clase media alta, ya alta”. Lucien acota que, a pesar de esto, el cine venezolano de los setenta intenta alcanzar audiencias masivas y busca que la gente se identifique más con sus personajes, no sólo con el drama social. Con esto, el cine venezolano gira de un eje meramente sociológico al psicológico.

En 1975, el gobierno venezolano aprueba una política crediticia para estimular la producción cinematográfica y publica las normas para la comercialización de películas venezolanas. En esos años se producen importantes filmes tales como: *El pez que fuma* (1977) de Román Chalbaud, *País portátil* (1979) de Iván Feo y Antonio Llerandi, *Bolívar sinfonía tropical* (1980) de Diego Rísquez, entre otras.

Luego de la crisis financiera del llamado Viernes Negro en 1983, la producción audiovisual decae en un amplio margen en comparación con el auge experimentado en los setenta. A pesar de ello, Foncine asigna 29 millones de bolívares para la realización de las cintas: *Adiós Miami*, *Cóctel de camarones*, *Orinoco*, entre otras. El estilo que predomina durante la década de los ochenta tiene una marcada tendencia a mostrar la delincuencia, la marginalidad y la violencia, así como imágenes con fuertes elementos populares y urbanísticos.

Aunque Venezuela atraviesa momentos difíciles, *Oriana* (1985), de Fina Torres, gana el premio Cámara de Oro en el Festival de Cannes ese año, con su búsqueda del tiempo perdido. Según King (1994), “los fragmentos del pasado, dispersos por toda la casa, disparan la memoria y ayudan a descifrar las claves del pasado de Oriana, que es también el presente de María... Fina Torres ha trabajado específicamente con la naturaleza de los deseos femeninos” (p.314).

En 1990, por decreto presidencial, se crea la Fundación Cinemateca Nacional. Dos años después se ven frustrados dos golpes de estado, por lo que el clima de tensión se apodera del sector productivo del país. No obstante, basado en estos hechos se estrena, en 1998, *Amaneció de golpe*, filme dirigido por Carlos Azpúrua y escrito por José Ignacio Cabrujas.

Marian Torrealba, guionista y periodista, afirma en su artículo *Cine social venezolano* que uno de los principales fundamentos del cine nacional aún es la denuncia social del desequilibrio que se vive en la sociedad venezolana. Esta situación suscita una progresiva estandarización que culmina en la constante utilización de la violencia para la representación de la realidad social en el país.

Torrealba considera que el espectador se hastió con el tiempo, de sentir que era público de la misma película una y otra vez. La crítica hacia el conglomerado de los filmes venezolanos también se vuelve negativa, ya que en ellos se percibe una suerte de falta de originalidad aunada a problemas técnicos y de guión que conlleva a un fuerte rechazo y desconfianza. No obstante, “el cine social ya pasó como etapa del cine venezolano, y como el realismo italiano, dio paso a otras historias para otros géneros y otros temas” (Torrealba, 2016).

Así aparecen nuevos filmes, como *Postales de Leningrado* de Mariana Rondón, producida en 2005 y estrenada en 2007. Esta cinta fue financiada por el Ministerio de la Cultura, PDVSA y el canal Telesur. Es recompensada con el máximo galardón del Festival de Cine de América Latina de Biarritz, y dos premios en la 31ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

El 2010 es un año particularmente bueno para la producción del cine venezolano. Se estrena *Hermano*, del director Marcel Rasquin, ganadora en el Festival de Moscú como “Mejor película”. También se proyectan: *Cheila, una casa pa’ maita* de Eduardo Barberena, *Habana Eva* de Fina Torres, *La hora cero* de Diego Velasco, entre otras. Si bien estas últimas no participan en festivales de cine clase A, sí ganan festivales menores y de género: *Habana Eva* en el Festival de Cine Latino de Nueva York y *La Hora Cero* en el Festival de Cine Latino de Los Ángeles, por ejemplo.

De esta forma, de acuerdo a lo ocurrido, se presenta la duda: ¿El cine venezolano puede obtener reconocimientos en festivales internacionales sin perder las características particulares, culturales y contextuales propias que lo conforman?

Como se puede ver, en nuestro cine nacional se llegan a realizar largometrajes que teniendo como fondo la realidad venezolana logran proyectarse en festivales de cine internacional adquiriendo el reconocimiento mundial.

El presente trabajo de grado se enfoca en cuatro casos específicos: *Pelo malo*, *La distancia más larga*, *Desde allá* y *El Amparo*, con el objetivo de dar respuesta a la interrogante planteada con anterioridad.

Pelo malo es una cinta dramática venezolana de 2013, escrita y dirigida por Mariana Rondón. En ella se vislumbra a Junior, un niño de nueve años con el cabello crespo que quiere alisárselo para la foto de la escuela. Los lazos de amor-odio entre madre e hijo que se perfilan a lo largo de la narración sirven para plasmar la decadencia social y económica en la que viven los personajes. Resulta ser una historia sobre el rechazo y la necesidad de afecto. La cinta fue ganadora de la “Concha de Oro” en el Festival de Cine de San Sebastián en España.

La distancia más larga es una película de 2013, escrita y dirigida por Claudia Pinto Emperador. Cuenta la historia de un niño de 10 años que viaja a La Gran Sabana para encontrarse con su abuela y reconstruir los lazos familiares luego de haber perdido a su madre, víctima del hampa. El filme toca las relaciones familiares, la redención y la libertad de vivir cómo y cuándo uno lo elige, todo con el tema central de que en la vida existen segundas oportunidades. Ganó el premio de “Mejor Ópera Prima Iberoamericana” en los Premios Platino y fue nominada a “Mejor Película Iberoamericana” en los Goya. También resultó galardonada con el “Glauber Rocha a la Mejor Película Latinoamericana” en el Festival de Cine de Montreal.

Desde allá es un filme dirigido por Lorenzo Vigas y ganador del “León de Oro” en el Festival Internacional de Cine de Venecia 2015. En medio de una Caracas revuelta, Armando es un hombre de cincuenta años que trabaja en su propio laboratorio de prótesis dentales. En su tiempo libre, busca a hombres jóvenes en paradas de autobús y les ofrece dinero a cambio de que lo acompañen a su casa. Es así como conoce a Elder, un joven de dieciocho años, líder de una pequeña banda de delincuentes juveniles. Entre ellos nace una relación que los cambiará para siempre.

Por último, *El Amparo*, de Rober Calzadilla, obtuvo cinco premios de audiencia en ciudades como Milán y Bogotá y ganó el “Premio del Público” en el festival de Biarritz. Se estrenó en las salas de cine nacional el pasado año 2017. El filme narra un caso histórico: el testimonio de dos sobrevivientes a una masacre en la que fueron asesinados 14 pescadores en el río Arauca, municipio Páez del estado Apure, en el año de 1988.

Objetivos

Objetivo general.

- Destacar como idea a indagar, mediante la realización de un reportaje interpretativo, la creatividad con la que se abordan ciertos conceptos y temáticas que permiten un repunte del cine venezolano de autor en los últimos años frente a la mirada internacional.

Objetivos específicos.

- Diferenciar las dos caras del cine: el comercial y el cine de arte y de ensayo, si se pueden integrar y si ha ocurrido alguna vez en la historia del cine venezolano.
- Examinar los elementos que resaltan en estas cintas, y qué las ha llevado a ser consideradas y premiadas en festivales internacionales.
- Analizar el éxito de *La distancia más larga*, *Pelo malo*, *Desde allá* y *El Amparo* en los festivales internacionales de cine clase A.

Capítulo II. Marco referencial

Cine: arte o industria

El arte es el concepto que engloba las creaciones realizadas por el ser humano para expresar una visión sensible acerca del mundo, ya sea real o imaginario.

Mediante recursos plásticos, lingüísticos o sonoros, el arte permite expresar ideas, emociones, percepciones y sensaciones.

En la antigua Grecia sólo se consideraban “arte” seis disciplinas: arquitectura, danza, escultura, música, pintura y poesía o literatura. En 1911, Ricciotto Canudo, dramaturgo y periodista italiano, denominó al cine como el séptimo de esta lista. En el *Manifiesto de las siete artes*, Canudo se refiere a la cinematografía como arte por derecho propio y resumen, compendio o aglutinación de las otras seis: “El Séptimo Arte concilia de esta forma a todas las demás. Cuadros en movimiento. Arte Plástica que se desarrolla según las leyes del Arte Rítmica” (Canudo, 1914).

Canudo establece la diferencia entre el tiempo y el espacio y considera que ambos conceptos contienen en sí mismos un ritmo que les es propio: Ritmo Espacial y Ritmo Temporal. Así, explica que el hombre, en su búsqueda por ser recordado después de su muerte, crea el Ritmo Espacial o Fuerza Plástica, cuya existencia se basa en la arquitectura, y el Ritmo Temporal o Fuerza Rítmica, que yace en la música.

De la arquitectura nacen sus complementarias, la escultura y la pintura, en un intento de perpetuar la representación del ser. Por otro lado, el caso de la música difiere, puesto que su evolución es inversa: primero se da la danza donde ya hay una clara intención musical, y luego se añade la palabra, creando de esa manera la poesía

para llegar a la Sinfonía. Así, encontramos definidas en dos grupos las seis artes existentes antes de la aparición del nuevo medio.

Según Canudo, estas seis artes responden a la necesidad del hombre de crear para sí una experiencia estética que le procure el goce de una vida superior. Con ello se refiere a un espacio en el que el hombre puede olvidarse de sí mismo en un lapsus estético, creando para sí, una personalidad múltiple donde experimentar más cosas de las que su propia existencia ofrece.

El cine aparece, entonces, como el vehículo perfecto en el que se sintetizan definitivamente todas las artes puesto que contiene plasticidad y ritmo. Cumple también con la función de comunión social del teatro, ya que al igual que éste, se exhibe para un amplio número de personas. Finalmente, cuenta con la función de eternización estética del museo, puesto que la película no deja de ser un objeto acabado que puede mantenerse en el tiempo.

La industria del cine, por el contrario, ejerce el término “Séptimo Arte” como una forma de mercadeo y propaganda. Por esta razón, Canudo sugiere que el arte es un tipo de cine de calidad con unos parámetros mayores de investigación y con cualidades artísticas que lo diferencian de la industria, que produce películas principalmente con fines comerciales. El autor añade que, “si bien los muchos y nefastos tenderos del cine han creído poderse apropiarse del término «Séptimo Arte» que da prestigio a su industria y a su comercio, no han aceptado empero la responsabilidad impuesta por la palabra «arte»” (Canudo, 1914). Según él, la industria se rige únicamente por sus lineamientos e intereses: “su comercio se

mantiene floreciente o en decadencia, según los altibajos de la emotividad universal” (Canudo, 1914).

La evolución de la cinematografía implicó, no obstante, el surgimiento de diversos sistemas de clasificación. Según Jhon D. Sanderson (2005), doctor en Filología Inglesa para la Universidad de Alicante, en su libro *¿Cine de autor?*, las ansias catalogadoras que se extienden por el mundo académico con respecto al estudio de la cinematografía han generado diversas teorías que pretenden separar películas y directores en grupos y subgrupos con el fin de aportar una viabilidad a su análisis. Este autor explica que desde los años 70 se observa la adopción generalizada de una perspectiva que da prioridad a la temática de la película por encima de aspectos vinculados a la sintaxis cinematográfica. “Así nos encontramos, en ocasiones, con unas pautas de análisis en las que se ensalzan unos objetivos de redención social en detrimento del estudio de factores estéticos o narrativos” (p. 9). Es así como surge el cine arte, término empleado erróneamente como sinónimo de cine de autor, si bien ambos son similares en su definición y características.

El cine arte es aquel realizado por compañías, por lo general pequeñas, cuya línea de producción contrasta con las que tienen como fin alcanzar la taquilla o el consumo masivo. Este género cuenta con una mayor libertad creativa que el cine convencional y tiende a mostrar temas controvertidos o dramáticos. Para ello, se emplean recursos narrativos y cinematográficos poco habituales que, a veces, resultan de difícil comprensión.

Este género comienza a explotarse en la década de 1910, cuando aún no se conocía la diferencia entre el cine comercial o el artístico. Los primeros indicios de

cine arte aparecen en las películas de aquellos que buscaron la innovación junto a la estética, como D. W. Griffith con *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916). Esta categoría se exploró y desarrolló en el transcurso de la historia por cineastas y directores como Sergéi Eisenstein, Carl Theodor Dreyer, Luis Buñuel, Stanley Kubrick, entre otros.

Por otro lado, la expresión “cine de autor” se usó por primera vez en la revista francesa *Cahiers du Cinéma* en los años 50 para referirse al cine en el cual el director tiene un papel preponderante en la toma de todas las decisiones y la puesta en escena obedece únicamente a sus intenciones. Durante esta época, el medio cinematográfico era aún considerado menor con respecto a las demás artes. Según Sanderson, el conjunto de críticos y cineastas que escribían en esta revista reconocían elementos recurrentes en la filmografía de unos determinados directores, elaboraban teorías sobre ella y escogían a aquellos que consideraban prodigiosos.

En la década de 1960, un grupo de cineastas franceses comenzaron a plantearse interrogantes sobre el rol del autor o realizador dentro de una película. Estos se oponían al neorrealismo italiano, el cual proponía que el autor cinematográfico era aquel que plasmaba la realidad tal cual era, sin manipulaciones de ninguna índole, permitiendo que el espectador interpretase esa “realidad” y fijase sus propias conclusiones. Sin embargo, para este grupo de críticos entre los cuales figuraba Jean-Luc Godard con *Al final de la escapada* (1960), François Truffaut con *Los 400 golpes* (1959) y Alain Resnais con *Hiroshima Mon Amour* (1959), el cine debía proponer una visión particular de la realidad y revelar la presencia de un director responsable de las imágenes proyectadas.

En esta categoría suelen entrar las películas con un guión propio y al margen de las presiones y limitaciones que implica el cine de los grandes estudios comerciales, lo cual permite una mayor libertad a la hora de plasmar sentimientos e inquietudes del director o autor. Por ello, por lo general la cinematografía de arte y la de autor se complementan, de forma que una cinta cabe en la especificación de ambos géneros.

Con la irrupción del cine de autor se puede establecer un proceso paralelo de reconocimiento de la obra de un director basado en dos coordenadas principales: la caligrafía cinematográfica y la recurrencia temática. Para el crítico, el punto álgido se alcanza al identificar en una obra completa, obsesiones ocultas incluso para el propio cineasta, como una tipología de plano, una estrategia de edición, un perfil determinado de personaje o un desarrollo argumentativo repetitivo. Sin embargo, nadie se plantea que esta repetición pueda revelar un anclaje creativo o una ausencia de originalidad, porque el anhelo de establecer un orden catalogador en la producción cinematográfica supera cualquier otra consideración. De hecho, cuando un director se aparta de sus signos distintivos y pretende explorar nuevos confines, los filmes resultantes que no caben en las coordenadas reconocidas por el aparato crítico son despachados como menores.

Por otro lado, los detractores de esta teorización argumentan que, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, el cine requiere de la labor conjunta de demasiados profesionales como para adscribir la creación de una película a una única persona. Y es que el director es el manager, un intermediario entre elementos como el guión, la cámara y los actores, tareas autosuficientes en sí mismas. “Está ahí para

mantener la eficacia del proceso, coordinar a los actores en la acción, asegurarse de que la cámara esté cargada y lista” (Sanderson, 2005, p. 11).

Los espectadores del cine de autor por lo general son especializados en el tema: cinéfilos, cineastas, críticos y público de los festivales de cine. Las cintas de autor suelen ser de producción independiente ya que poseen un interés por temáticas que se encuentran fuera de los cánones clásicos del cine comercial.

Cine independiente.

Según el escritor e historiador español, Román Gubern (1995) en su libro *Historia del cine* asegura que: “una película independiente es una película que ha sido producida fuera de los grandes estudios cinematográficos” (p. 133). Este autor afirma que estas cintas, por lo general, carecen de grandes presupuestos y obtienen el apoyo de productoras pequeñas. Esta es la principal característica del cine independiente.

La posibilidad de filmar lo que se quiere sin apegarse a los parámetros o valores de un estudio cinematográfico más grande es una de las máximas aspiraciones de un artista. La mayor parte de los directores buscan sus propias fuentes de financiamiento. Sin embargo, cabe resaltar que la nueva generación de cámaras digitales contribuye a que sea más fácil realizar películas y, por tanto, a una popularización del cine independiente a escala internacional en la actualidad.

Este tipo de cine está dirigido a un público específico. Su objetivo no es entretener al espectador, sino hacerle reflexionar, visualizar diferentes puntos de vista sobre un mismo tema. En la cotidianidad de los personajes se evidencia un trasfondo social, económico y político, en ocasiones decadente. Los espectadores acuden a

verlo para analizar la técnica, la narración y la forma artística con la que fue realizado el largometraje.

Es común que haya una menor utilización de los diálogos, ya que en ocasiones se intentan plasmar las inquietudes del cineasta empleando una gran variedad de recursos. Karen Schwartzmann (citada por Quinteros), miembro del *Independent Filmmaker Project*, que es una organización sin fines de lucro que apoya a los cineastas en su búsqueda por financiación para sus proyectos, sostiene que la cinematografía independiente “permanece como idea de un cine más crítico o experimental que representa sectores sociales ausentes de la producción estándar”.

La profesora Susana López Aranda (citada por Ortiz), crítica de cine y maestra en el Centro de Capacitación Cinematográfica, comenta en el seminario *Historia del cine mexicano*: “Este es, sin duda, un cine muy diferente al que conocemos, un cine lleno de duro realismo que muchas veces es convertido en fantasía, mundos exóticos y personajes enigmáticos” (p. 6). La mayor cantidad de filmes de arte o de autor pertenecen a la producción independiente. Durante el curso, Susana añade que “cada país tiene su estilo cinematográfico... su forma de contar las cosas en la pantalla grande, y estos estilos no pasan desapercibidos” (p. 6).

La estética del cine independiente es muy variable, aunque por lo general responde a los conceptos de vanguardia y experimentación. No es posible establecer un criterio fijo para determinar lo que puede catalogarse como cine independiente, pero en esencia, el cineasta-autor debe poseer una visión artística propia y ser libre en la totalidad del proceso creativo. Jonathan Rosenbaum (citado por Quinteros), crítico

cinematográfico estadounidense, afirma que “un cineasta independiente es alguien que tiene el control final sobre su trabajo”.

Este concepto no necesariamente está ligado al cine de autor, aunque existen similitudes entre ellos. En ambas categorías, el director posee un papel preponderante, pues cumple otras funciones durante la producción del filme: guionista, compositor de sonido o camarógrafo, por ejemplo. En los últimos tiempos, muchos realizadores de renombre que comenzaron dentro del cine independiente, lograron dirigir película con el apoyo de grandes estudios. Algunos de ellos son Quentin Tarantino, Christopher Nolan, Martin Scorsese, Woody Allen, entre otros.

Cine comercial.

A diferencia del cine independiente, el comercial es apoyado por grandes instituciones o productoras. Al ser parte de la industria, es común que existan ciertos conceptos o temas censurados o desaprobados para su desarrollo, puesto que no encajan con los valores morales de la época o el lugar en el que se realiza la película. De la misma forma, no es usual que se aprueben asuntos polémicos o controvertidos. El cine comercial atiende, en su mayoría, a las preferencias del público.

Cabe mencionar que las grandes industrias tratan las películas como mercancía, lo que implica que la audiencia se convierte en el fin último del cine comercial. La función del filme como mercancía es valorizado por el capital invertido en la producción y el número de espectadores que genera. Según Ruth del Prado Sandoval, del sitio web especializado en cine IMDb.com en el artículo *El Cine: Arte o Industria*, en esta empresa sobran los estereotipos y destacan los géneros: drama, musical, comedia, gánster, fantasía y terror.

Normalmente, el cine de autor no encuentra cabida en las grandes producciones dado las temáticas y preferencias artísticas de sus directores. No obstante, este no siempre es el caso. Un ejemplo de ello sería Alfred Hitchcock, pionero en muchas de las técnicas que caracterizan a los géneros cinematográficos del suspenso y el thriller psicológico, y quien es considerado “autor” de sus películas.

Producción, distribución y exhibición del cine venezolano

Por lo general, un ente del Estado se encarga del financiamiento de un proyecto cinematográfico, su distribución a escala nacional e internacional y su posterior exhibición en las salas de cine venezolanas. Con la creación del Ministerio del Poder Popular para la Cultura el 10 de febrero de 2005, se establece una nueva estructura institucional que se responsabiliza de todo lo concerniente al área cultural del país.

Esta disposición organizacional se encuentra conformada por: la Plataforma del Cine y Medios Audiovisuales, la Plataforma del Libro, Pensamiento y Patrimonio Documental, la Plataforma de Artes Escénicas, Musicales y Diversidad Cultural y la Plataforma de las Artes de la Imagen y el Espacio. Cada una de estas está estructurada, a su vez, por una serie de instituciones que permiten su funcionamiento.

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

Centro Nacional del Disco, el Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional y la Fundación Centro Nacional de Fotografía de Venezuela.

El CNAC es considerado el principal eje de la industria audiovisual venezolana. Sus funciones principales giran en torno a la promoción, exhibición y difusión de películas venezolanas dentro y fuera del territorio nacional, el desarrollo y mantenimiento de la infraestructura, el estímulo y la protección de las salas de cine y el fomento a la calidad de las obras audiovisuales en beneficio del público y del autor o autores.

Cabe destacar que antes de presentar el guión cinematográfico para su evaluación por el CNAC o cualquier otra institución, debe registrarse en el Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual (SAPI). Por otro lado, en lo que respecta al cine independiente, las cintas deben ser inscritos por el director en el Registro Nacional de Cinematografía de acuerdo a lo estipulado en la Ley de la Cinematografía Nacional, artículo 15. Una vez que la película obtenga el Certificado de Obra Nacional, el director puede enviarla a concursar en festivales internacionales o comenzar a promocionarla para su estreno en las salas comerciales, con el apoyo de la Gerencia de Promoción del CNAC.

Ibermedia, el espacio audiovisual iberoamericano.

Iberoamérica tiene una forma de contar sus historias. “El cine... encontró en América Latina, España y Portugal formas de expresión que se acercan más... al melodrama y la telenovela..., que a los *blockbusters* estadounidenses o a las del cine sueco, japonés o francés” (Ibermedia).

En 1996, durante una Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado y Gobernadores, celebrada en la Isla Margarita, Venezuela, se aprobó la creación de Ibermedia. Este es un programa de estímulo a la coproducción de películas de ficción y documentales realizadas en una comunidad integrada por veintiún países: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, Italia, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela. “Nuestra misión es trabajar para la creación de un espacio audiovisual iberoamericano por medio de ayudas financieras y a través de convocatorias que están abiertas a todos los productores independientes de cine de los países miembros...” (Ibermedia).

Ibermedia promueve la excelencia del cine en la comunidad, contribuye a la realización de proyectos audiovisuales dirigidos al mercado, fomenta la integración en redes de las empresas productoras para facilitar las coproducciones y ayuda a la formación continua de los profesionales de la producción y la gestión empresarial audiovisual por medio de talleres, becas o seminarios, estímulo a la colaboración solidaria y a la utilización de nuevas tecnologías.

A través de sus películas, Ibermedia ha estado presente en los principales festivales de cine del mundo, como el de Berlín, Rotterdam, Cannes, La Habana, Los Ángeles, Mar del Plata, Huelva, Sundance, Toronto, San Sebastián, Tokio, Venecia, Nueva York, Valladolid, Busan, Haifa o Calcuta. Además, varias de ellas han sido nominadas al Óscar a la mejor película en lengua no inglesa.

Ley de la Cinematografía Nacional (Venezuela).

La Ley de la Cinematografía Nacional es un reglamento, que busca proteger los derechos de la comunidad cinematográfica y promover el trabajo de sus productores tanto a escala nacional como internacional. Tal como se establece en su artículo 1, esta ley tiene como objeto “el desarrollo, fomento, difusión y protección de la cinematografía nacional... entendidos éstas como el mensaje visual o audiovisual e imágenes diacrónicas organizadas en discurso, que fijadas a cualquier soporte tienen la posibilidad de ser exhibidas por medios masivos”.

La Ley de Cinematografía Nacional es aprobada por la Asamblea Nacional de Venezuela en 1993, durante el gobierno de Ramón J. Velázquez, con el objetivo de ofrecer un instrumento que logre organizar y modernizar el gremio del séptimo arte. No obstante, esta primera versión de la ley no ofrecía ninguna protección al productor o distribuidor, por lo cual cuestiones como la cuota de pantalla para películas nacionales afectaba negativamente la difusión de estas producciones.

No es hasta el 26 de octubre de 2005, que se realiza la primera reforma a la ley. En esta se plantea la inclusión de un porcentaje de cuota de pantalla para el cine venezolano y más participación de la empresa privada en la actividad cinematográfica por medio de impuestos e incentivos fiscales. También se crea el Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE), cuyo rol consiste en el fomento, promoción, desarrollo y financiamiento de la industria cinematográfica nacional.

El 2 de junio del 2015, los integrantes de la Comisión Permanente de Cultura y Recreación de la Asamblea Nacional, el presidente del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) y diversos representantes de la comunidad

cinematográfica venezolana se reunieron para discutir una posible reforma a la Ley. Ellos buscaban promover el cine nacional y disminuir la proyección de cintas de origen extranjero. Esto no se logró. Sin embargo, en la actualidad se sigue evaluando dicha propuesta.

Festivales internacionales de cine

Los festivales de cine son, como lo dice su nombre, fiestas. Son celebraciones de la industria cinematográfica en las que una organización o un grupo de personas deciden exhibir una serie de películas en uno o varios teatros de tal manera que se puedan dar a conocer las nuevas producciones de autores establecidos, de nuevos autores y, en la mayoría de los casos, películas que aún no han conseguido distribución.

A lo largo de la historia, estos festivales pasaron a ser competencias de fama mundial por exhibir películas de una calidad considerable. Dichos eventos se caracterizan por ser amplios e incluyentes, con un público especializado conformado en su mayoría por críticos, directores, cineastas y cinéfilos, además del jurado calificador.

Existen festivales de tipo internacional que aceptan películas de cualquier parte del mundo; y nacionales o regionales que limitan la participación de los filmes a una zona geográfica específica. Además de la clasificación de acuerdo al origen de las cintas, algunas de estas competencias se especializan en géneros cinematográficos, idiomas específicos, producciones independientes o de bajo presupuesto, e incluso óperas primas; es decir, primera película de un director.

Para participar, los directores envían sus películas a un comité encargado de determinar si son exhibidas en el festival y si, además, competirán por los premios. En algunos casos, es la organización del festival la encargada de invitar a los directores a mostrar sus producciones en el evento.

En el caso de aquellos festivales con competencias, aparte del comité o del grupo que elige las cintas, hay un jurado encargado de determinar a los ganadores de los diferentes premios. Este es elegido anualmente para cada evento, y por lo general es encabezado por una personalidad respetada en la industria cinematográfica. Por ello, los ganadores suelen ser impredecibles pues dependen en gran medida de las preferencias y las discusiones que se den entre los miembros del jurado de ese año.

Hay que señalar que los festivales cobran una suma de dinero por permitir que una película seleccionada participe en dicho evento. Los festivales más importantes suelen costar más que los menos reconocidos, lo cual limita la participación de ciertos filmes. “No todas las producciones tienen el presupuesto para participar en los festivales más reconocidos, sin importar la calidad de la misma” (Fílmicas, 2015).

Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos.

La Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos (FIAPF) es una organización internacional creada en 1933 y con sede en París. La FIAPF reúne 36 asociaciones de productoras cinematográficas pertenecientes a 30 países, y su objetivo es representar los intereses de estas en lo que respecta a políticas de derechos de autor, estándares técnicos y libertad de comercio. Además, tiene por función regular los festivales internacionales de todo el mundo,

acreditarlos y establecer jerarquías de calidad de acuerdo a criterios organizativos y tecnológicos.

Los festivales de cine clase A son aquellos eventos de carácter competitivo que cumplen los estándares de la federación. Entre los requisitos exigidos, destaca el nivel de organización, la calidad en la selección de películas y jurado, las infraestructuras para espectadores, jurado y prensa, las medidas contra la piratería, su apoyo a la industria cinematográfica, sus medidas de prevención ante pérdidas, robo o daños de las cintas y el elevado criterio relacionado con las publicaciones y el manejo de la información. Estos parámetros garantizan que dichos festivales se erijan como los más importantes del mundo.

Festival Internacional de Cine de Berlín.

Este evento, conocido comúnmente como Berlinale, es un prestigioso festival de cine internacional de categoría “A”, acreditado por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF). Se celebra en el Berlinale Palast cada año durante el mes de febrero, en la ciudad de Berlín, Alemania.

El Festival Internacional de Cine de Berlín se origina en el año 1951 cuando Oscar Martay, productor y director de cine del Ejército de los Estados Unidos, usa su influencia para persuadir a los militares estadounidenses de financiarlo. Su primera edición se presenta con la película *Rebecca*, de Alfred Hitchcock. El Festival de Berlín también fue escenario de enfrentamientos ideológicos en el marco de la guerra fría. No fue hasta mediados de la década de los 60 que el cine hecho por realizadores de Europa del Este fue aceptado en la competición.

La figura elegida para premiar a los ganadores es un oso bañado en plata o en oro, según la categoría a la que se refiera. El Oso de Oro es el máximo galardón, y el de plata se da a mejor dirección e interpretación, tanto femenina como masculina, dentro de un rodaje. También se otorga el Oso de Oro Honorífico para conmemorar trayectorias largas o muy reconocidas en la historia de la cinematografía.

El programa público del Festival Internacional de Cine de Berlín muestra alrededor de 400 películas por año. Películas de todos los géneros, duración y formato encuentran su lugar en las diferentes secciones: gran cine internacional, casa independiente y de arte, películas para joven público, nuevos descubrimientos y talentos prometedores de la escena cinematográfica alemana, vanguardia, cinematografía experimental y desconocida. A partir del 2015, además, se presentan series internacionales seleccionadas.

Festival de Cine de Cannes.

Este festival de categoría “A” se celebra en la ciudad de Cannes, Francia, durante la segunda quincena del mes de mayo. La selección y premiación en este evento se considera uno de los más grandes honores dentro de la industria del cine. Las proyecciones principales tienen lugar en el Palais des Festivals et Congresses, ubicado en el paseo de La Croisette.

La celebración se fundó el 20 de septiembre de 1946 como un proyecto de Jean Zay, Ministro de Educación Nacional y Bellas Artes del Frente Popular, y Albert Sarraut, Ministro del Interior de Francia. En el transcurrir de los años, se ha convertido en el festival de cine más publicitado del mundo, especialmente durante la

ceremonia de apertura y el ascenso de los escalones: la alfombra roja y sus veinticuatro “marchas de gloria”.

El Festival de Cannes, originalmente un evento turístico y social, se creó para recompensar a la mejor película, director, actor y actriz en una competencia internacional de cine. Con el tiempo, aparecieron otros premios otorgados por un jurado de profesionales, artistas e intelectuales.

Las películas que se muestran en el festival son seleccionadas después de un largo proceso, y el público no descubre la selección final hasta un mes antes de la celebración. Actualmente, hay dos tipos de comités: uno que elige las cintas extranjeras y otro que selecciona los filmes franceses. Para que una película sea escogida, su rodaje debe haber terminado menos de doce meses antes del festival, y sólo debe haberse filmado en su país de origen.

Los miembros del jurado son personalidades que no participaron en la producción, distribución o promoción de las cintas en competición. Desde 1991 no se puede dar varios premios a una misma película; únicamente los de interpretación pueden otorgarse junto a otra recompensa. No obstante, en algunas ocasiones no se tuvo en cuenta esta regla. En 2001, por ejemplo, *La pianista* de Michael Hanake obtuvo los dos premios de interpretación: a Isabella Huppert como Mejor Actriz y a Benoit Magimel como Mejor Actor.

Las discusiones del jurado no trascienden a la prensa y ellos intentan no verse influidos por ésta. Las deliberaciones tienen lugar en la villa Domergue, situada en el barrio alto de la ciudad de Cannes, donde el jurado pasa la jornada sin contacto con el exterior.

Festival Internacional de Cine de El Cairo.

Este evento se lleva a cabo por primera vez en 1976, por iniciativa del escritor y crítico Kamal El Mallakh, bajo los auspicios del Ministerio de la Cultura de Egipto. Es el primer festival de cine en el Medio Oriente y el único de África en ser reconocido por la Federación Internacional de Asociaciones de Productoras de Films (FIAPF) como categoría “A”. El festival internacional de cine de El Cairo tiene como objetivo realzar el papel de Egipto en el mundo del cine y servir de puente entre las culturas.

Durante su primera edición, se presentaron alrededor de 100 películas de 33 países, entre las cuales se encontraban 14 cintas de 14 países diferentes en competencia. En un esfuerzo por celebrar lo mejor del cine internacional, este evento demostró su influencia y versatilidad a través del tiempo. En la actualidad, el festival sigue siendo un punto de encuentro, no solo para cineastas y críticos, sino también para escritores, intelectuales y otros artistas.

La Asociación Egipcia de escritores y críticos de cine organizó el festival durante los primeros siete años. En 1984, la unión de sindicatos de artistas supervisó el festival y, a partir de ese momento, varias asociaciones reunieron sus recursos para dirigirlo. La Asociación Egipcia de Escritores y Críticos de Cine se unió con el Ministerio de Cultura y la Unión de Sindicatos de Artistas para formar un comité conjunto para mejorar la calidad y el estado financiero del festival.

Este se celebra anualmente durante el mes de noviembre en El Cairo, Egipto. El premio más importante que concede el festival es la Pirámide de Oro, que va a la

Mejor Película. Se otorga también una Pirámide de Plata al Premio Especial del Jurado.

Festival Internacional de Cine de Goa.

Es un festival cinematográfico que se originó en India en 1952, y que se realiza anualmente en el estado de Goa desde 1975. El evento busca reunir a lo mejor del cine internacional, siendo elegibles para la competencia aquellas producciones estrenadas en el periodo de tiempo comprendido entre el 1 de septiembre y el 31 de agosto.

El evento es realizado entre la última semana de noviembre y principios de diciembre, con una duración de entre diez y once días. Es organizado por el Ministerio de Información y Radiodifusión de India y el Gobierno del Estado de Goa.

Los galardones a los que se puede optar son el Pavo Real de Oro y el Pavo Real de Plata, además de un premio en dinero de cuatro millones de rupias, lo que equivale a un aproximado de ochenta mil dólares. Las categorías en las que se puede optar y participar son: Mejor actor, Mejor actriz, Mejor película, Mejor director, y Premio especial del jurado.

Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary.

El Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary es uno de los más antiguos del mundo, celebrado anualmente en julio en la ciudad checa de Karlovy Vary, República Checa. La primera edición se celebró en 1946 en Mariánské Lázně. Un año más tarde se trasladó a Karlovy Vary, donde se festeja anualmente desde entonces en la primera mitad de julio. Si bien fue marginado durante la época de la Guerra Fría en

beneficio del Festival Internacional de Cine de Moscú, recuperó su importancia en la década de 1990 para convertirse en el más prestigioso de Europa Central y Oriental.

El festival presenta varias secciones, entre competiciones y exhibiciones fuera de concurso. La competencia acoge sólo obras no estrenadas comercialmente ni presentadas en otro festival, y los premios otorgados en este evento son el Globo de Cristal a la mejor película, mejor interpretación femenina y masculina, mejor dirección y un premio especial del jurado. También se conceden reconocimientos a producciones documentales, tanto cortos como medios y largometrajes.

Fuera de competencia se presentan apartados de cine experimental, independiente y producciones del antiguo bloque soviético. Se reproducen, también, una selección retrospectiva de la producción checa del año anterior y una muestra de algunas de las cintas premiadas en otros festivales. Desde 2002 se incluye la Selección de los críticos, una sección auspiciada por la revista cinematográfica *Variety*, y en la cual se presentan obras de autores nóveles.

Festival Internacional de Cine de Locarno.

El Festival Internacional de Cine de Locarno inicia sus actividades en 1946. Es uno de los más tradicionales y antiguos de Europa y la principal muestra cinematográfica de Suiza. Se celebra en la ciudad de Locarno todos los años, en el mes de agosto. Tiene como particularidad la gran pantalla al aire libre que se coloca en la Piazza Grande, con asientos para ocho mil espectadores.

Aunque no tiene el glamour de otros festivales clase A, es un evento de autor por excelencia, que premia la originalidad y la creatividad. El mayor galardón que se otorga en el festival es el Leopardo de Oro a la mejor película. Otros premios son el

Leopardo de Plata para el segundo puesto, y el Leopardo de Bronce para la mejor interpretación, tanto femenina como masculina. Desde el 2004 se entrega el Excellence Award, un prestigioso reconocimiento a la labor de actores y actrices aclamados internacionalmente por haber enriquecido el séptimo arte con su talento y trayectoria.

Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

Todos los años se realiza este evento en la ciudad de Mar del Plata, Argentina, durante el mes de noviembre. En 1954, el presidente Juan Domingo Perón inauguró el Festival Cinematográfico Internacional que, tomando como modelo el de Venecia, quiso acercar las grandes estrellas de entonces al público argentino. En ese entonces, este evento se daba en el mes de marzo.

En 1964 el festival se mudó temporalmente a Buenos Aires, donde se le denominó Festival Cinematográfico Internacional de la República Argentina. Dos años después, un golpe de estado ocasiona cambios que impulsan al Instituto de Cine a hacerse cargo del festival en el tiempo próximo.

Luego de 1970, hay una interrupción de 25 años, a pesar de todos los intentos fallidos de reactivarlo. En 1996, el festival regresa completamente renovado. En esta nueva etapa se comenzó a realizar en el mes de noviembre y consiguió la aprobación de la FIAPF. Esta celebración sobrepuso el cine como una actividad cultural más que industrial, permitiendo el intercambio de realizadores y teóricos con el público.

Originalmente los premios eran denominados Ombú hasta el año 2004, cuando pasaron a ser conocidos como Astor, en honor a Astor Piazzolla. El jurado es internacional y está compuesto por cineastas, artistas, profesores y teóricos del mundo

del cine. Actualmente se entregan los premios Astor a mejor película, director, actor, actriz, guión, película iberoamericana y el premio especial del jurado. En 2007, también se introdujo una nueva sección, especialmente destinada a los realizadores latinoamericanos, los cuales compiten por el premio Ernesto Che Guevara a la mejor película de la región.

Festival Internacional de Cine de Montreal.

Este evento se realiza en Montreal, Canadá, desde 1977 aunque se otorgan premios desde 1978. La mayor distinción de este certamen es el de World Competition o categoría oficial de certamen, denominado en la actualidad Gran Premio de las Américas. A diferencia del Festival Internacional de Cine de Toronto, este es uno de los 15 festivales reconocidos en todo el mundo como categoría A por la FIAPF. Se celebra anualmente en la segunda quincena de agosto.

Este evento no se escapa de los objetivos de otros festivales internacionales, como lo son: fomentar la diversidad cultural, estimular el desarrollo de nuevo cine de calidad y promover conexiones entre cineastas, productores, compradores y distribuidores. Entre los premios oficiales se incluye el Glauber Rocha, dado por el público, a la mejor película latinoamericana. El jurado otorga los Zenith de Oro, de Plata y de Bronce al mejor director, actor, actriz, guión, innovación y contribución artística.

Festival Internacional de Cine de Moscú.

Es el segundo más antiguo del mundo, tras el de Venecia. Se realizó por primera vez en 1935 y el jurado estuvo encabezado por Sergei Eisenstein. Desde el 2000 se lleva a cabo anualmente en junio, en la ciudad de Moscú, capital de Rusia.

El premio mayor del festival es el San Jorge de Oro, una estatuilla de este personaje lanceando al dragón, reproducción de la imagen que se encuentra en el escudo de armas de la ciudad. Recientemente se instauró también el Premio Stanislavsky para homenajear a los actores destacados que visitan el festival.

Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

El Festival Internacional de Cine de San Sebastián tuvo su primera edición el 21 de septiembre de 1953. No obstante, fue en el '57 cuando fue reconocido como categoría A por la FIAPF. Se celebra anualmente a mediados del mes de septiembre en la ciudad vasca de San Sebastián, España. Constituye uno de los eventos culturales de mayor envergadura y repercusión del país.

La Sección Oficial es la categoría más prestigiosa del festival. En ella participan películas a concurso de alto presupuesto, con la condición de no haber sido presentadas en otros festivales. El número medio de cintas que participan en esta sección es de unas quince. Sin embargo, el Festival Internacional de Cine de San Sebastián presenta otras secciones en las que se muestra una variedad de cintas y autores, tanto independientes como experimentales, latinos y españoles, entre otros.

La Concha de Oro es la más alta distinción otorgada por el Jurado Oficial del Festival Internacional de Cine de San Sebastián a alguna de las películas a concurso presentadas en la Sección Oficial. El encargado de otorgarlo es el Jurado Oficial del Festival, compuesto por destacadas figuras del mundo del cine. Como homenaje a una gran figura del séptimo arte y en reconocimiento a su carrera, se instituyó en 1986 el Premio Donostia por el entonces director del evento, Diego Galán.

Festival Internacional de Cine de Shanghái.

Conocido también por sus siglas SIFF, este evento se fundó en el año 1993 y se ha consolidado como uno de los festivales de cine más importantes de Asia Oriental. Es organizado por la Administración Municipal de Cultura, Radio, Cine y Televisión de Shanghái, China. Se celebra cada año en el mes de junio. Es el más joven y modesto festival del mundo, dentro de la categoría clase A.

Con el pasar de los años, el festival ganó prestigio al exhibir ante el mundo una feria de cine multicultural. Este evento busca establecer una plataforma internacional con la finalidad de promover el desarrollo de la industria del cine nacional y para animar a la cooperación global. También se plantea promover y alentar la creatividad, así como descubrir el talento de los creadores asiáticos. El festival tiene lugar en más de 20 cines oficiales distribuidos por toda la ciudad. El Gran Teatro de Shanghái es el anfitrión de la inauguración del mismo.

El Cáliz de Oro, premio principal del festival, es un símbolo de la cultura tradicional de Oriente, y se otorga a la mejor película, actor, actriz, música y cine, entre otras categorías. Con el fin de buscar nuevos talentos asiáticos emergentes, en el año 2004 se creó el Premio de Nuevos Talentos Asiáticos, y en el 2006, el Premio Internacional de Cortos de Estudiantes.

Festival de Cine de Tallin.

El Festival de Cine de las Noches Negras de Tallin, conocido por sus siglas en estonio PÖFF, es un evento anual de cinematografía que se celebra en Tallin, la capital de Estonia, a finales de noviembre y principios de diciembre. Este es el único festival en el norte de Europa con una acreditación de la FIAPF para la realización de un Programa Internacional de Largometrajes Competitivos. Se fundó en 1997, y fue

originalmente un escaparate para películas nórdicas, pero a medida que creció, PÖFF expandió dramáticamente su visión general. En la actualidad proyecta más de 250 cintas de 70 países diferentes.

El festival ejecuta tres programas competitivos: Selección oficial, Competición de primer largometraje y Competición de cine estonio. El primer premio de esta celebración es el Lobo Dorado, que se otorga al director y productor de la película ganadora de la Selección oficial. También se presentan varios programas no competitivos que incluyen un panorama de las mejores películas del año.

Festival Internacional de Cine de Tokio.

El Festival Internacional de Cine de Tokio (TIAFF) se fundó en 1985. El evento se llevaba a cabo de forma bienal hasta 1991, cuando pasó a ser anual, celebrado en los meses de octubre o noviembre. Junto al Festival Internacional de Shanghái, es uno de los más grandes y prestigiosos de Asia y el único japonés acreditado por la FIAPF. A lo largo de los años, los premios y categorías han ido cambiando; el único reconocimiento que se ha mantenido es el Tokyo Sakura Grand Prix, que se otorga a la mejor película.

El festival juega un rol muy importante en la industria y cultura cinematográfica japonesa, y se perfila para ser considerado uno de los más prestigiosos junto a los de Cannes, Berlín y Venecia. En su marco se desarrollan igualmente presentaciones de libros, conferencias, encuentros con cineastas y artistas invitados, homenajes especiales a destacadas figuras del mundo del cine nacional, regional e internacional, mesas redondas, proyecciones especiales al aire libre, entre otras actividades.

Festival de Cine de Varsovia.

El Festival Internacional de Cine de Varsovia fue acreditado por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films (FIAPF) en el año 2009. Su primera edición se realizó en 1985. Desde esa fecha se celebra anualmente en octubre, en la ciudad de Varsovia, capital de Polonia. A diferencia de otros festivales clase A, su principal objetivo radica en la posibilidad de mostrar al público cintas antes de que lleguen a obtener premios internacionales.

En sus inicios, el evento era conocido como la Semana de Cine de Varsovia, en la que se otorgaba únicamente un premio a la cinta de mayor audiencia de público. A partir de su séptima edición en 1991, se le cambia el nombre a Festival de Cine de Varsovia. En el año 2000, esta celebración alcanza categoría internacional.

En este año pasa a ser el Festival Internacional de Cine de Varsovia, exponente del quehacer cinematográfico en Europa del Este, y de manera particular en Polonia. Los premios se amplían a más secciones. Se proyectan nuevas películas polacas y de casi una docena de invitados extranjeros. En los últimos certámenes, después de ser aprobado por la FIAPF, han figurado alrededor de 140 largometrajes y 70 cortometrajes provenientes de más de 50 países, siendo el este de Europa quien más surte de películas al festival.

Festival Internacional de Cine de Venecia.

La Mostra de Venecia es el festival internacional de cine por excelencia de Italia. Se celebra cada año, aunque cada dos coincide con la Biennial, una exposición bianual donde tienen cabida otros espectros de la cultura, además del cine. Se originó

en 1932. Es considerado el festival más antiguo del mundo y uno de los más prestigiosos.

El mayor galardón del certamen es el León de Oro, el símbolo por antonomasia de Venecia, la estatua del león de la basílica de San Marcos. Este reconocimiento se otorga a la mejor película en concurso, mientras que el León de Plata se concede al mejor director. Los premios para las mejores interpretaciones masculinas y femeninas se premian con la Copa Volpi. Otra de las concesiones más significativas y unánimes es el premio a toda la carrera, que la organización del festival concede a personalidades cuya carrera ha marcado la historia del séptimo arte.

Los trabajos cinematográficos se exponen en la sede del festival, el Palazzo del Cinema, donde se proyectan las películas a competición. El Festival Internacional de Cine de Venecia se celebra una vez al año durante el mes de agosto.

El reportaje interpretativo

El reportaje constituye uno de los géneros periodísticos más completos y versátiles en lo que respecta al tratamiento de la información. Para el mexicano Carlos Marín (1986) en su libro *Manual de periodismo*, “en el reportaje caben las revelaciones noticiosas, la vivacidad de una o más entrevistas, las notas cortas de la columna y el relato secuencial de la crónica, lo mismo que la interpretación de los hechos” (p. 185).

Por su versatilidad y su composición periodística, este género se extiende en dos grupos: el reportaje investigativo y el reportaje interpretativo. El primero se

caracteriza por la búsqueda de lo oculto, se centra en una situación específica no aclarada en su totalidad y tiende a revelar información de interés durante su realización. El interpretativo, por el contrario, busca la verificación de una hipótesis por medio de la utilización de recursos periodísticos que permiten profundizar en las distintas aristas de un tema específico.

A través de la interpretación periodística, se ubican los hechos dentro de un contexto completo, se exponen las distintas variables del tema, sus antecedentes, y sus posibles consecuencias o soluciones. En este género no hay espacio para la opinión del periodista, si bien es cierto que este se encarga de seleccionar la temática a tratar y la estructura argumentativa a emplear.

Enrique Castejón (1992), en su libro *La verdad condicionada*, señala que “la técnica interpretativa involucra un ejercicio reflexivo que permite asumir los hechos desde una perspectiva integral, situándolos dentro de su propio hábitat contextual o procesal para que adquiera su verdadero sentido o significado” (p. 118). De este modo, el tema se aborda desde las diferentes perspectivas que engloban la situación estudiada, otorgando al lector una visión completa del asunto. El razonamiento lógico, aunque es considerado el punto de partida de una investigación, no brinda las respuestas que requiere la realización de un reportaje, por lo que se hace un proceso exhaustivo de indagación.

Para concluir, Rafael Yanes Mesa en su *Manual de periodista* afirma que el reportaje es el texto interpretativo por excelencia, ya que es un híbrido perfecto entre los géneros informativo y de opinión.

La interpretación periodística.

El Diccionario de la Real Academia define el término *interpretar* como “declarar el sentido de algo, y principalmente de un texto... explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos”. Dentro del marco de la comunicación, consiste en la explicación de un hecho, texto o situación que puede ser percibida o descrita desde distintas aristas. En el periodismo específicamente, la interpretación toma un significado profundo dado por el uso que se le adjudica.

En el año 1953, durante una reunión convocada por el Instituto Internacional de la Prensa con el propósito de esclarecer el significado de este tratamiento informativo, Lester Markel, jefe de redacción de *The New York Times* para ese momento, definió el periodismo interpretativo como “la significación profunda de la noticia. Es lo que da sentido al hecho bruto; en virtud de la interpretación, los hechos se insertan en el cuadro general de una situación” (Álvarez, 1978, p. 86). La interpretación es lo que proporciona relieve a los hechos, los ubica en su contexto y revela su significación. Cabe resaltar que el periodismo interpretativo se atribuye un carácter de indagación a profundidad de un tema noticioso, en el que el reportero expone los significados de la información hallada y los contextualiza dándoles un sentido útil.

Abraham Santibáñez (1974), periodista especializado en los géneros interpretativos y de opinión, expone en su libro *Periodismo interpretativo, los secretos de la fórmula Time* que “interpretar, desde el punto de vista periodístico, consiste en buscar el sentido a los hechos noticiosos, que llegan de forma aislada, situarlos en un contexto, darles un sentido y entregárselo al lector no especializado” (p. 24). El autor resalta que esta interpretación debe intentar prescindir de opiniones

personales, ya que es su deber basarse en hechos concretos y opiniones responsables pertinentes y al final, debe presentarla en forma amena y atractiva.

El periodista interpreta la información y la organiza de manera que el público pueda entenderla, de forma sencilla y concreta, sin dejar espacio para las visiones personales del autor. Si bien existe un proceso subjetivo al elegir y decantar los hechos informativos, el periodista da sentido lógico al tema y a la investigación, interpretando.

Estructura del reportaje interpretativo.

Castejón (1991) señala que el esquema para la realización de un reportaje interpretativo está conformado por dos grandes estructuras. La primera se refiere a la investigación en sí y la segunda corresponde al reportaje como producto periodístico.

La primera estructura se encuentra formada por:

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

En un sentido más constitutivo, el segundo esquema cuenta con:

- Encabezamiento: en el que se incluye la hipótesis y el intertítulo.
- Cuerpo: se incluyen los antecedentes, el desarrollo argumental y la exposición de las variables o hechos colaterales (consecuencias).
- Conclusión: en la que se expone el razonamiento de la hipótesis, haciendo una breve recapitulación de la investigación.

La estructura dentro del reportaje interpretativo permite el seguimiento adecuado de la investigación y facilita el logro de los objetivos informativos que se plantea el periodista. De esta forma, los hechos tratados se exponen argumentativamente desde las diferentes ópticas, sin dejar espacio para los vacíos de información.

El periodismo interpretativo en Venezuela.

Basándose en una investigación realizada en el año 1996 por la cátedra de Periodismo Interpretativo de la Escuela de Comunicación Social de la UCV, Enrique Castejón Lara indica que la actividad periodística en Venezuela se guía a mantener la hegemonía de la objetividad por lo que no se percibe un proceso vigoroso de ascenso del periodismo interpretativo. “La limitación mayor, sin duda alguna, es el gran temor existente en los medios venezolanos por el tubazo” (Castejón, 2009, p.87), El “tubazo” se define como una figura periodística intimidante vinculada con la doctrina de la objetividad y que relacionada con la consecución y publicación de información exclusiva de gran impacto público o social.

A pesar de ello, Castejón explica que en ocasiones es posible percibir intentos de interpretación en algunos medios impresos, cuyas temáticas se basan en áreas

como la política, la economía y la información internacional. Para este académico, el periodismo venezolano está sujeto más a los principios de la inmediatez informativa que al razonamiento interpretativo, lo que se debe a las necesidades informativas reales que poseen los lectores occidentales dentro de la sociedad contemporánea.

Esta inmediatez genera una especie de superficialidad informativa que constituye uno de los peores escenarios que los periodistas enfrentan al querer obtener una visión más completa y profunda de los hechos informativos. La actividad periodística que los medios proyectan actualmente se aleja del periodismo de profundidad, dando paso a un constante consumo informativo ejecutado a través de la inmediatez noticiosa. Es importante destacar que parte de la actividad periodística es la profundización en los hechos del acontecer cotidiano social, que a su vez ofrece a los receptores datos más complejos y completos que les permitan comprender el entorno que los rodea.

La agenda de los medios también dificulta la realización de trabajos periodísticos interpretativos. Muchas veces, la competencia mediática coloca a los periodistas en posición de cazadores de noticias, alejando la posibilidad de dedicarle más tiempo al estudio de los hechos y sus consecuencias. Para este autor, los reporteros suelen argüir que no realizan trabajos interpretativos porque no podían dedicarle el tiempo necesario al tratamiento de un tema complejo sin descuidar la cobertura de fuentes y fallar en la consecución de las noticias más relevantes del momento, lo que los haría quedar en desventaja frente a los demás diarios.

Actualmente, Venezuela enfrenta una situación compleja en cuanto a la actividad periodística se refiere. Históricamente, las dinámicas informativas se

adaptan a las necesidades de las líneas editoriales de cada medio que se arraiga en el consumo de información y que deja a un lado los procesos interpretativos.

El periodismo interpretativo está íntimamente ligado al periodismo de investigación. En el país existe el Instituto de Prensa y Sociedad (IPYS) creado en el año 2002, a cargo de un grupo de periodistas que según información publicada en su portal web, “trabajan a favor de una prensa mejor y más independiente que monitorea constantemente la situación de libertad de lucro e información en Venezuela” (IPYS). IPYS promociona el desarrollo de periodistas y comunicadores, así como el establecimiento de condiciones que garanticen un periodismo de investigación independiente.

En el ámbito cultural, en Venezuela existen distintas publicaciones que ofrecen trabajos interpretativos periódicamente. Entre estos sitios se encuentra la revista Clímax, que posee una sección sobre cinematografía. Por otra parte, las revistas Marcapasos y Prodavinci son publicaciones independientes en el medio digital que abarcan temáticas diversas, entre las que se encuentra el cine.

Capítulo III. Marco metodológico

Tipo de investigación

Para el presente trabajo se empleó un enfoque de tipo cualitativo. Esta metodología “estudia la realidad en su contexto natural, tal y como sucede, intentando sacar sentido de, o interpretar los fenómenos de acuerdo con los significados que tienen para las personas implicadas” (Gregorio, Gil y García Jiménez, 1996, p. 72). Esto conlleva, no obstante, a la utilización y recogida de una gran variedad de materiales que describen la rutina y las situaciones problemáticas y los significados en la vida de las personas. Cabe destacar que la metodología cualitativa es la más usada en el estudio de las ciencias sociales.

A su vez, se constituyó en una investigación de tipo analítica. Este método es aquel que consiste en la desmembración de un todo, descomponiéndolo en sus partes o elementos para observar las causas, la naturaleza y los efectos. El análisis es la observación y examen de un hecho en particular, y va de lo concreto a lo abstracto. Analizar significa desintegrar, descomponer un todo en sus partes para estudiar en forma intensiva cada uno de sus elementos, así como las relaciones entre sí y con el todo.

Diseño de la investigación

La metodología cualitativa plantea que un investigador puede informar con objetividad, claridad y precisión acerca de sus observaciones del mundo social y de las personas que, en cierta medida, nos ofrecen información sobre sus propias experiencias, opiniones y valores. Por medio de un conjunto de técnicas o métodos

como las entrevistas, las historias de vida, el estudio de caso o el análisis documental, el investigador puede fundir sus observaciones con las observaciones aportadas por los otros.

Una vez aclarado este punto, hay que señalar que esta investigación comprendió la realización de un reportaje interpretativo que abarca el problema planteado desde una perspectiva racional, analítica y lógica. Según Enrique Castejón (1992), “la exactitud interpretativa permite una manera expresiva estética en la medida en que ella no afecte el nivel de explicación, argumentación, demostración y comprobación del asunto tratado” (p. 111-112).

Para su elaboración se entrevistó a diferentes personalidades con el objetivo de brindar perspectivas diversas, y así profundizar en la problemática tratada. Además, se empleó una técnica de recolección de datos de tipo documental, a través de la consulta de distintas fuentes relacionadas con el tema.

Por otra parte, al ser una investigación con enfoque analítico, el género informativo escogido para esta este trabajo es capaz de permitir el tratamiento amplio, reflexivo y analítico de los temas de actualidad. El reportaje indaga en las diferentes perspectivas que rodean al problema de investigación, estructurando argumentativamente las respuestas a las interrogantes planteadas.

El tratamiento informativo.

El diseño metodológico apela a las necesidades del investigador de plasmar, a través de un producto periodístico de amplio espectro, la situación compleja en la que se encuentra el cine venezolano: ¿Qué llevó a cuatro películas a participar y ganar en

festivales internacionales clase A?, ¿Cómo fue su producción y posterior recibimiento por parte del público venezolano?

Se escogió específicamente el reportaje interpretativo como género a trabajar, pues le permite al lector la posibilidad de conocer a profundidad lo que implica la presencia del cine venezolano en el exterior, más concretamente el éxito de estos cuatro filmes en festivales internacionales clase A, y todo lo que esto conlleva. El periodista como mediador social ejerce un servicio de interés colectivo en pro del desarrollo integral de la sociedad en la que se desenvuelve, y el reportaje interpretativo como género periodístico tiene la capacidad de presentar las diversas aristas de un problema con el fin de hacer un llamado de atención que induzca a la reflexión.

El presente reportaje se rige por la estructura planteada por el profesor Enrique Castejón en *La verdad condicionada*, libro que hasta la actualidad sigue siendo utilizado como guía para la formación del periodista y el comunicador social. Expresado esto, el tema que se aborda en el reportaje es el éxito de cuatro películas venezolanas en los festivales internacionales de cine clase A. Para la redacción del texto periodístico, se parte de la hipótesis: a pesar de las características particulares, culturales y contextuales propias que conforman el cine venezolano, este continúa mostrándose y ganando en festivales internacionales.

Durante la investigación se sostienen como hechos colaterales a la industria cinematográfica nacional y la situación actual de esta en lo que respecta a producción. Otras variables a considerar son la participación del séptimo arte venezolano en los festivales internacionales y el interés del público nacional por su cine de autor. No se

debe olvidar a los elementos que conforman el contexto del país, que podría influir en la creación de buenas historias fílmicas.

Exposición de la historia del cine venezolano, las dificultades que sobrellevó y los éxitos que presenció, con especial énfasis en su presencia en los festivales internacionales, son algunos de los antecedentes que figuran en el reportaje. De igual manera, también se citan investigaciones y artículos relacionados con el tema escogido.

Se consultaron libros y publicaciones relacionadas con el cine en general, y el venezolano en particular. Los materiales de distintos autores nacionales e internacionales sirvieron de apoyo para la realización del texto. Al no haber disponible gran cantidad de bibliografía en las bibliotecas consultadas, el uso de internet resultó fundamental para la búsqueda de datos acordes al tema.

Los entrevistados, por su parte, fueron escogidos de acuerdo a los objetivos propuestos. En ese sentido, estas personas son:

- Alfredo Anzola, director de *Coctel de camarones* y *Pequeña revancha*, y fundador de la casa productora Cine Seis Ocho.
- Claudia Lepage, productora de *La distancia más larga*, *La noche de las dos lunas*, *Los 86* y *Madame Cinema*.
- Mariana Rondón, directora de *Postales de Leningrado* y *Pelo malo*, y productora de *El chico que miente*.

- Maurice Reyna, actor de películas como *The Boy Who Stole a Million*, *The Strange Monks of Latroun* y *Punto y raya*, y musicólogo venezolano.
- Rober Calzadilla, productor y director de *El Amparo*.
- Rodolfo Cova, productor de *Desde allá*, *La familia*, *Azul y no tan rosa*, *La hora cero* y *Los hijos de la sal*.
- Samantha Castillo, actriz de las películas *Pelo malo* y *El Amparo*.

Capítulo IV. El reportaje interpretativo

A través de cuatro películas

¿A qué se debe el éxito internacional del cine nacional?

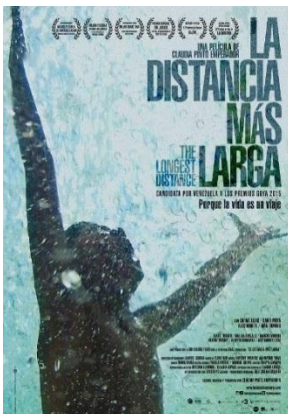
En el periodo 2013 – 2016, La distancia más larga, Pelo malo, Desde allá y El Amparo ostentan los máximos galardones de festivales clase A, un hito que se suma a los logros de antaño como los de Araya y Oriana. En este trabajo, los directores Mariana Rondón, Rober Calzadilla y Alfredo Anzola, los productores Claudia Lepage y Rodolfo Cova y los actores Samantha Castillo y Maurice Reyna analizan las causas de estos triunfos, lo comparan con la receptividad del público venezolano y describen lo que podría definirse como las nuevas miradas del séptimo arte hecho en casa.



“El cine venezolano continúa ganando en festivales internacionales”, señala Maurice Reyna, actor y musicólogo venezolano. Largometrajes y cortometrajes recorren el mundo y se muestran en reconocidos festivales como los de Venecia, San Sebastián, Moscú, Milán, Bogotá y Mar de Plata.

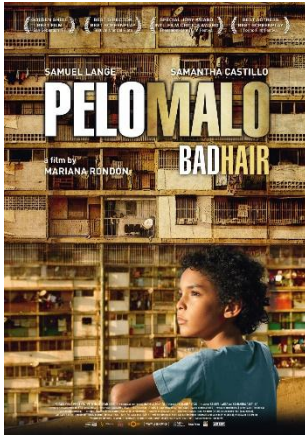
Según el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), desde el 2006 hasta el 2015 se estrenaron 183 películas en Venezuela, número considerable cuando se le compara con las 49 cintas de la década anterior (1994-2004). El crecimiento del séptimo arte no es sólo a escala de producción, sino de calidad. Durante este periodo, producciones de diversa índole han encontrado cabida en festivales internacionales, en algunos de los cuáles han obtenido galardones importantes.

“Es alrededor de la última década que se comienza a hablar del cine venezolano en el ámbito internacional”, explica Reyna, “*Postales de Leningrado* de Mariana Rondón o *Hermano* de Marcel Rasquin, son algunos de los nombres que surgen cuando se piensa en el éxito del cine venezolano en los festivales internacionales”. En 2013 destacan obras como *Pelo malo*, de Mariana Rondón, y *La distancia más larga*, de Claudia Pinto Emperador, en su recorrido por estos eventos.



La distancia más larga es escrita y dirigida por Claudia Pinto Emperador y producida por Antonio Llerandi y Claudia Lepage. Es una coproducción venezolana española en la cual actúan Carmen Elías, Omar Moya y Alec Whaite. Ganó el premio de “Mejor Ópera Prima Iberoamericana” en

los Premios Platino y fue nominada a “Mejor Película Iberoamericana” en los Goya. También resultó galardonada con el “Glauber Rocha a la Mejor Película Latinoamericana” en el Festival de Cine de Montreal.



Pelo malo, por otro lado, es una película de dramática venezolana, escrita y dirigida por Rondón. Es protagonizada por Samuel Lange Zambrano y Samantha Castillo. Se proyectó en la sección de cine del mundo contemporáneo en el Toronto International Film Festival 2013 y fue recompensada con la “Concha de Oro” en el Festival de Cine de San Sebastián en España.

Posterior al éxito obtenido por *Pelo malo* y *La distancia más larga*, aparece en



2015 *Desde allá*, que hasta el momento sigue siendo una de las mayores conquistas del cine venezolano en los festivales internacionales durante la última década. Es una película dramática venezolana dirigida por Lorenzo Vigas y producida por Rodolfo Cova. Entre algunos de los reconocimientos está el “León de Oro” del Festival Internacional de Cine de Venecia 2015, así como los premios a “Mejor película” y “Mejor dirección” en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar en Chile 2016. El filme fue referido en algunos países como *Los amantes de Caracas*, y es interpretado por el actor chileno Alfredo Castro y el joven caraqueño Luis Alejandro Silva en su primer papel protagónico.

“Hasta principios del 2018 seguían llegando películas luego de haber pasado y ganado por los festivales internacionales”, asegura Reyna. En el año 2017, Venezuela acumuló 59 premios en festivales internacionales. Entre las 17 películas que participaron en los eventos de ese año, destaca *El Amparo* con 15 galardones y 5 nominaciones.



El Amparo es la primera película que dirige el actor, poeta, músico, profesor y director de cine venezolano, Rober Calzadilla. Esta cinta, basada en hechos reales, consiguió el “Premio del Público” en el Festival de Biarritz y obtuvo cinco reconocimientos de audiencia en ciudades como Milán y Bogotá. Es protagonizada por Vicente Quintero, Giovanni García, Samantha Castillo, Vicente Peña y Rossana Hernández. Tras su recorrido internacional podría pensarse que tendría un buen recibimiento a su llegada a Venezuela, pero no fue así. Se estrenó en las salas de cine nacional en octubre de 2017 y resultó ser un fracaso de taquilla.

Estos filmes, cuyos éxitos han conseguido igualar a *Araya*, de Margot Benacerraf, película ganadora del “Premio de la Crítica” en el Festival de Cannes 1959, galardón que compartió ex aequo con *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais; u *Oriana*, de Fina Torres, premiada con la “Cámara de Oro” en este mismo festival en 1985, sirven para evidenciar cómo la presencia de las producciones cinematográficas venezolanas ha aumentado considerablemente en competencias internacionales. La mayoría de estos filmes recorren el mundo de un festival a otro antes de llegar a las salas de cine venezolanas.

Pero, ¿a qué se debe el éxito de *Pelo malo*, *La distancia más larga*, *Desde allá* y *El Amparo* en los festivales internacionales? La respuesta a esta pregunta se puede presentar confusa. Por supuesto, se puede afirmar que las películas son buenas. Son filmes “de alta calidad, cuyas historias resultan coherentes y bien contadas”, el cineasta venezolano Alfredo Anzola así lo afirma. Sin embargo, en lo particular, ¿qué diferencia estas producciones de otras de calidad similar? ¿y sus historias?

Con la finalidad de comprender este asunto, los autores Rober Calzadilla y Mariana Rondón y los productores Rodolfo Cova y Claudia Lepage, brindan sus perspectivas sobre todo el proceso, desde la idea hasta el estreno de la película en las salas de cine nacional, luego de su recorrido por los festivales más importantes del mundo. Para complementar, Alfredo Anzola, Maurice Reyna y Samantha Castillo ofrecen su experiencia en la industria de la cinematografía venezolana e internacional.

Venezuela, un país de muchas historias

El cine latinoamericano en general, el venezolano en particular, es novedoso y fresco. Requiere de mucha originalidad por parte de los guionistas y cineastas para abordar temas de interés para algunos grupos sociales, pues las películas tienden a converger en contextos políticos y violentos. “Venezuela dispone de recursos particulares en materia de improvisación y adaptabilidad ante situaciones cambiantes”, explica Maurice Reyna.

América Latina se encuentra en la periferia del mundo occidental. “Sus valores, que nos legó la colonización y que se identifican con la herencia romana y la cristiandad, deben coexistir con el legado indígena y africano”,



escribe Alfredo Toro Hardy, diplomático e intelectual venezolano, en el artículo de El Universal, *América Latina: abrazar la originalidad*. Según este autor, es esta identidad, plural y compleja, la que permite jugar con los límites estilísticos del mundo occidental.

“Esta condición de occidentales de la periferia, nos dota de manera particular para el pensamiento lateral”, sugiere Hardy. Con esto, el autor se refiere a la capacidad de los latinoamericanos para vislumbrar las cosas o situaciones de manera diversa y poco convencional. El realismo mágico resulta ser un signo distintivo de la región. A su vez, la creatividad, la imaginación y la improvisación son una de las principales características de sus habitantes. “No en balde, el continente sobresale en la novelística, el cine y la industria del entretenimiento en general”, afirma el diplomático.

Rober Calzadilla, por su parte, se entristece al conversar sobre las aspiraciones de muchos de sus estudiantes de cine. “Muchos de ellos sólo hablan de Almodóvar o Hitchcock cuándo pregunto cómo imaginan sus propias películas, contestan: ‘como la escena de la cinta de Martín Scorsese’, o ‘aquella de Stanley Kubrick’. Sueñan con carreras como la de estos personajes, pero no son ninguno de ellos”. Calzadilla resalta

el extenso conocimiento de estos jóvenes sobre la cinematografía europea y hollywoodense en comparación con la que poseen sobre la filmografía latinoamericana, y venezolana en particular.

“En Venezuela se hacen películas muy buenas, pero simplemente no se interesan en indagar sobre ellas”, explica el director con desaliento.



Alguien que sí supo indagar sobre la venezolanidad desde sus horizontes y sin alejarse del contexto social es Claudia Pinto Emperador, directora de *La distancia más larga*. Ella narra un viaje a La Gran Sabana, dónde los personajes

conectaron con el lugar. Esta decisión particular es explicada por quien es la productora de la cinta, Claudia Lepage.

“Una de las razones por las que Claudia Pinto escogió la Gran Sabana y el Roraima para rodar su película fue, sin duda, por la enormidad del paisaje y por la nostalgia que podía provocar en los corazones de aquellos venezolanos que emigraron. Sin embargo, su principal motivación fue el significado sanador que tiene ese lugar en su vida”, explica Lepage. Después del fallecimiento de su madre, Pinto realizó un viaje a la Gran Sabana en la búsqueda de digerir y entender lo que estaba sintiendo y pensando, igual que el protagonista hizo en la historia.

“La realidad es apabullante. Están pasando muchísimas cosas actualmente que deberíamos estar retratando, de una forma o de otra”, afirma la entrevistada. Aunque *La distancia más larga* es una coproducción con España, el guión, los escenarios naturales y la mayoría de los actores son venezolanos. “Aunque la postproducción se realizó en España, la película se rodó en Venezuela, y eso se nota”, prosigue Lepage.



Existen infinidad de ideas rondando, historias grandiosas y paisajes extraordinarios. Rober Calzadilla afirma que son los recuerdos, las experiencias, las habilidades y las referencias las que hacen la sensibilidad y al ser. “Es todo aquello lo que hace del cine venezolano, nuestro”. Según lo observado por el artista, esto es lo que diferencia la cinematografía venezolana de otras, ya sea europea, americana, asiática o latinoamericana. “Cada país tiene su propia identidad e intentar cambiar la nuestra para intentar adaptarla a alguien que no somos, o a cosas que no son nuestras, sería una pérdida de tiempo y recursos que simplemente no nos pertenecen”.

Aunque *La distancia más larga* trata las relaciones entre familiares, la situación venezolana se asoma con la repentina muerte de la madre de Lucas a manos del hampa. Este evento desafortunado no forma parte de la trama central de la película, pero sí es el detonante que impulsa a Lucas a huir a la Gran Sabana para reencontrarse con su abuela. “El país sigue allí y hay que aprovecharlo”, acuerda Lepage.

Maurice Reyna alude al filme de Claudia Pinto cuando afirma que “es lo que se dice, el mensaje que contiene la película, lo que la hace especial”. Las relaciones interpersonales y la libertad de vivir cómo y cuándo uno elige son la trama central de esta cinta. “Ya no son temas políticos ni de acción, sino de relaciones interhumanas, entre figuras, como las de una madre y una hija, o una abuela y un nieto, pero que por razones geográficas se han distanciado”.

Al final, es la mirada, la perspectiva, lo que hace a dos narraciones similares, diferentes. “Cuando comienzas con la historia, la misma te dice que es lo que va necesitando. Es un proceso curioso, casi esotérico”, expresa Mariana Rondón, directora de *Postales de Leningrado* y *Pelo malo*. Esta última se desarrolla en torno a tres aspectos significativos de la realidad venezolana: la maternidad, las expectativas de belleza y el miedo a la homosexualidad.

Junior, el personaje protagónico de *Pelo malo*, sólo quiere tener el pelo liso para su foto escolar, pero sus intentos por domar su cabello rizo detonan el malestar y rechazo de su madre ante la posibilidad de que su hijo resulte ser homosexual. “En

**“Venezuela está
pidiendo a
gritos ser
contada...”**

Rober Calzadilla

principio la trama resultaba algo simple, pero a medida que escribía el guión y procedía a filmar, la realidad venezolana comenzó a filtrarse. Resulta improbable, por no decir imposible, rodar una película en Venezuela y que las costumbres y realidades, lo que está pasando en el país, no influya también en la historia. Después de todo, el ser humano es un ser político y Venezuela en particular está muy inmersa en la política”, explica la autora.



Lo mismo podría decirse de *Desde allá*, dirigida por Lorenzo Vigas. Esta es una película que aborda una historia de amor entre dos hombres en Caracas. “Creo que esto se podría contar en cualquier parte del mundo, lo que cambia son los elementos o contextos que envuelven a personajes específicos o la manera en que se desencadenan algunas situaciones”, reflexiona Rodolfo Cova, productor del filme.

El éxito obtenido al presentar un guión con personajes y ambientes comunes se encuentra en la perspectiva con la que se presenta o se desenvuelve la trama. “La particularidad es lo que hace diferente una historia de otras algo trilladas. *Los amantes de Caracas*, como también se le conoce a *Desde allá*, tuvo impacto en los

festivales precisamente por el punto de vista desde el cual Lorenzo aborda este romance entre un hombre mayor y un muchacho”, culmina Cova.

El Amparo se diferencia de las películas mencionadas anteriormente ya que está basada en hechos reales. “Es una historia que nos pertenece individualmente, puesto que en



realidad ocurrió en Venezuela. Recuerdo que era chamo cuando vi la noticia sobre la masacre de los pescadores y desde entonces me obsesionó lo ocurrido, aunque nunca se desveló la verdad”, rememora su director. El joven cineasta explica que, incluso cuando actos parecidos se han cometido en otras partes del mundo, lo acontecido en el Amparo “es un cuento nuestro, en el que me divertí mucho jugando con la temporalidad y las emociones, intentando plasmarlas como en realidad son: crudas y opuestas a la racionalidad”.

Sobre el contexto que bordea el argumento de esta cinta, Calzadilla comenta que la violencia está presente en cada una de las películas mencionadas anteriormente, permea en los hogares y contamina a los personajes de alguna manera, tal como ocurre en la cotidianidad del venezolano. Sobre ello, Calzadilla dice: “Venezuela está pidiendo a gritos ser contada, pero desde una mirada nueva, diferente a la habitual. Nos está solicitando que contestemos interrogantes que nunca antes nos habíamos planteado”.

Nuevos rostros, nuevas propuestas

El cine venezolano está evolucionando en la mira de comunidades cinéfilas: festivales, premiaciones, e incluso, Hollywood. Alejandro Hidalgo, Rober Calzadilla, Mariana Rondón, Marité Ugás, Claudia Pinto, Lorenzo Vigas y Miguel Ferrari son algunos de los cineastas destacados durante la pasada década. Ciertos proyectos planteados por estos autores fueron financiados por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC). No obstante, otros consiguieron apoyo externo: coproducción con España, por ejemplo, como es el caso de *La distancia más larga*,

“Los jóvenes cineastas aprenden haciendo, pero se nutren de la formación académica y teórica”

Claudia Lepage

dirigida por Claudia Pinto Emperador.

En lo que va de siglo, han emergido nuevas cinematografías cuyas miradas, en cierta forma, rejuvenecen el dispositivo cinematográfico. “Con esto me refiero a que hay mucha gente que todavía no está tan contaminada. Sólo hace cine como lo va sintiendo, a diferencia de otros como los alemanes y los franceses”, explica Calzadilla. Según el autor, en el cine latinoamericano aún no han surgido reglas ni paradigmas específicos para la realización de los proyectos cinematográficos. “Aún estamos en esa búsqueda constante”. Los cines de países latinoamericanos como el uruguayo, el mexicano y el venezolano están presentando nuevas visiones sobre temas comunes que, en estos instantes, son el foco de la atención pública mundial.

Por su parte, Claudia Lepage asegura que la juventud venezolana está sumándose al movimiento del resurgimiento del cine latinoamericano, con la virtud de tener la posibilidad académica a diferencia de otras generaciones. “También es cierto que hace veinte años no existían estudios formales de cine en Venezuela, como los hay hoy. Yo creo que los jóvenes cineastas aprenden haciendo, pero se nutren de la formación académica y teórica, y esa es la gran diferencia con las generaciones anteriores”, afirma.

A pesar de ello, Calzadilla resalta la importancia de identificar cuándo se deben apartar las referencias y los paradigmas para no perder justamente lo que le ofrece al cine venezolano: la oportunidad de crecer y avanzar. “El cine venezolano debería ser más irreverente, incorrecto, no postrarse tanto ante la fórmula y apegarse a la rebeldía propia de una cinematografía naciente”. La presente insurrección ante una manera de producir filmes implica un cierto grado de desconocimiento y falta de experiencia al momento de colocar en práctica los conocimientos obtenidos por la academia y la lectura, pero “este es un paso indispensable si queremos llegar a descubrir que caracteriza a una película venezolana. No somos Hollywood, no somos Europa o Asia. Ellos tienen su cine, es hora de que hagamos el nuestro”.



La distancia más larga es un drama contenido, que la autora evitó cuidadosamente que cruzara la línea que lo convertiría en melodrama. “Esto se debió, en su mayoría, a los

meses que pasó Claudia trabajando en el guión”, explicó Maurice Reyna quien, además de actor y musicólogo, es amigo de la directora del filme en cuestión. “Claudia Pinto se enfocó en el guión, y hasta no tenerlo bien consolidado, no empezamos a filmar la película”, confirmó Lepage.

La escogencia del elenco y la dirección de los actores también resultó ser un proceso muy cuidadoso. La actriz española Carmen Elías, quien encarnó a la abuela de Lucas, trabajó rigurosamente con los actores venezolanos menos experimentados, con el fin de obtener mejores resultados durante el rodaje. En lo que respecta a la coproducción, Lepage informa que “la mayor parte del equipo que participó en la filmación era venezolano, si bien todo lo que fue postproducción se hizo en España”.

Antes de rodar *Pelo malo* transcurrieron tres meses en los cuáles los intérpretes se dedicaron a esquematizar a los individuos para dar vida y realidad a la película. “Mariana buscaba mostrar, no tanto a los personajes en sí, sino las relaciones entre ellos”, explica Samantha Castillo, protagonista de la cinta en el papel de Marta. “Cómo era esa madre con ese hijo, esa era la cuestión que la directora busca mostrar”.

Otra de las razones que poseía la directora para llevar a cabo este periodo de convivencia entre los protagonistas, era que aún no tenía definidos



por completo a los personajes. “Por supuesto que tenía un guión”, asegura Rondón.

“Pero era casi un bosquejo. Aún no tenía claro qué impulsaba a Marta o a Junior. Sus motivaciones, sus sueños, eso era lo que buscaba conseguir realmente mientras observaba a Samantha y Samuel”. Los tres trabajaron juntos, desde el guión a encarnar a los personajes y sus vínculos, a medida que atravesaban las situaciones que se reflejan en la cinta. “A la hora de filmar, se sentía más como una familia que un equipo de producción”.

Desde allá es el primer largometraje realizado por Lorenzo Vigas. En una entrevista del blog El Confidencial, *Lorenzo Vigas: “Vienen momentos muy duros en Venezuela; viene lo peor”*, el director venezolano admite que, si bien es un biólogo molecular, el cine es una pasión a la que siempre quiso dedicarse. Lorenzo dirige este drama co-escrito junto a Guillermo Arriaga. El reparto lo encabezan Alfredo Castro y el debutante Luis Silva.

En la entrevista del blog que se menciona anteriormente, Vigas habla sobre su primer encuentro con Silva: “Siempre supe que el personaje de Edgar tenía que ser no profesional. Una amiga que tiene una agencia de cásting me mostró unas fotos; así lo vi por primera vez”. Lorenzo prefirió conocer primero al actor antes del rodaje. No le hizo pruebas o ensayos, pues quería ganarse su confianza: “Luis Silva viene de un barrio muy pobre; no hizo siquiera el bachillerato. Para él fue increíble descubrir el cine”.

En lo referente a Armando, Lorenzo asegura que lo hizo de esa forma desde el primer borrador del guión: “Armando es un tipo que no se puede relacionar emocionalmente, es una especie de autista emocional”. Es esta imagen claustrofóbica la que intenta plasmar en el filme. Vigas juega con las metáforas a medida que avanza la narración: “En la película hay muchas cosas que no están dichas. Hay partes que tienes que completar con tu imaginación, también con la imagen. Es una forma de meter más al espectador en la historia”.



El absurdo en *El Amparo* es un tema recurrente. La película se encuentra repleta de contradicciones, en los diálogos, en las escenas, en los mismos personajes. “Es algo que me obsesiona, la atemporalidad...”, aclara Rober Calzadilla, “...me gusta mucho mezclar los tiempos, el futuro, el pasado; para mí hay un solo tiempo: el presente, y ese presente da cuenta del pasado y futuro”. A Calzadilla no le interesa mostrar coherencia entre las diversas escenas presentes en la cinta. “Me atrae la

estructura emocional de la película más que la estructura convencional y mecánica del relato”.

Desde un comienzo, Calzadilla trató a los caracteres como personas y desde la duda los guió a su desenlace: “quería que reaccionaran desde ese lugar común, con emociones encontradas”. Eso marcó y orientó su búsqueda de reflejar en la gran pantalla, la calidez humana. “Por supuesto que había un guión, pero en el momento de rodar lo hice a un lado, no quería maquillaje, y no me refiero a lo externo. Traté de mostrar las emociones tal cual son y creo que, hasta cierto punto, lo logré”. Para ello, Rober se adentró a un pueblo parecido a El Amparo, a modo de documentalista, para narrar la historia.



El director solicitó a los actores olvidar todo lo que habían aprendido, en un intento de capturar las reacciones personales propias a la situación correspondiente. “En Caracas, tratamos de vaciarnos de

técnicas actorales y reaccionar al momento, muy diferente a lo que se nos solicitó en *Pelo malo*”, declara Samantha Castillo, quien interpretó al personaje de Yajaira en la película. Luego, cuando empezó el rodaje, el equipo se trasladó al pueblo dónde se rodó la película: “Él quería capturar la naturaleza de las personas, pasó de tratar de no imponerse a hacer todo lo contrario, a filmar esa crudeza que posee el humano más que el actor”.

Alfredo Anzola, director de dos películas referenciales en la filmografía venezolana como lo son *Coctel de Camarones* y *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia*, observa una especie de rebeldía inherente en el cineasta venezolano que define como una mina de oro. “Los problemas son básicamente los mismos en todas partes. La historia de *El Amparo* puede ocurrir de distintas maneras, pero con el mismo eje central. La mirada, la perspectiva del director sobre el asunto es lo que diferencia a la película de otras parecidas”.

La distancia más larga, *Pelo malo*, *Desde allá* y *El Amparo* son largometrajes que, aún perteneciendo al género drama, difieren en su temática. “Son películas realizadas por la nueva generación del cine venezolano”, comenta Claudia Lepage, “los directores son relativamente jóvenes, no mayores de 50, a lo que me refiero es que para la mayoría de ellos estas son sus primeros largos”. Estas son películas que se han producido en coproducción internacional o que contaron con el apoyo financiero del CNAC. Una vez editadas y listas, las cuatro cintas en cuestión realizaron un recorrido internacional previo a su estreno en las salas de cine venezolanas. Lepage reflexiona que, tal vez, el común denominador se encuentra en “todas poseen un sello personal autoral nuevo e interesante, fresco”.

Reconocimiento internacional

El cine venezolano ha conquistado innumerables premios en festivales internacionales durante los últimos veinte años. La generación actual de nuestra industria continúa forjando y construyendo el imaginario cinematográfico con una gran variedad de producciones, que no pasan desapercibidas por el mundo, siendo

estrenadas en diversas competencias en Latinoamérica, Europa y Norteamérica, con el apoyo del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC).

Alfredo Anzola asegura que la variedad de propuestas cinematográficas estampa un sello venezolano único en las competencias internacionales, diferenciando nuestras producciones de las distintas corrientes fílmicas en el mundo, con un estilo particular que en tiempo récord toma forma y refuerza la labor, creatividad y compromiso del país con el séptimo arte. “Por supuesto, no todas las buenas películas son seleccionadas en festivales internacionales, especialmente los de clase A, es decir, aquellos festivales avalados por la Federación Internacional de Asociaciones de Productores Cinematográficos”, declara.

La distancia más larga, *Pelo malo*, *Desde allá* y *El Amparo* son realizadas por la nueva generación de cineastas venezolanos. Aunque difieren entre ellas, las historias que abordan son auténticas, narradas desde una perspectiva novedosa. “No son películas



malas, obviamente...”, dice Alfredo, “Al contrario, son honestas y a los festivales suele gustarles este tipo de películas”. Según él, filmes como *Pelo malo* o *Desde allá* reflejan un ambiente violento y de extrema pobreza al igual que *La hora cero* o *Secuestro Express*. No obstante, su diferencia radica en que las dos primeras lo plasman de una manera más contextualizada, “...como parte del hábitat, por así decirlo, y no de la narración en sí”.

Otro factor a considerar en la selección de estas cintas para competir en los diversos festivales internacionales podría ser la universalidad de las historias que ilustran. Rodolfo Cova opina que “hay relatos que no dependen de un contexto específico... Tienen sus diferencias, por supuesto, pero lo mismo puede pasar en distintas ciudades del mundo”.

La distancia más larga, por ejemplo, transmite la importancia de saber reconocer y valerse ante las segundas oportunidades que la vida ofrece. “Es un valor universal, digamos...”, explica Lepage, “...creo que es una película que tiene alma, sentimientos... esto logró conectar con públicos de diferentes latitudes”. También resaltan los paisajes que se muestran, pues si bien la estética natural no es razón suficiente para premiar una cinta, sí ayudó a alcanzar a la audiencia conformada por emigrantes venezolanos. “Recuerdo que cuando estrenamos la película en el exterior, en los diferentes festivales, los venezolanos que estaban en la sala lloraban... fue como si se reconciliaran un poco con el país que dejaron”.

En el estreno en Montreal, agosto 2013, la comunidad venezolana que estuvo presente se acercaba con preguntas y la gente intervenía, pues “era el Roraima y toda la Gran Sabana en pantalla grande, muy pocas películas

“Cuando una película está presente en varios festivales es porque de por sí posee una calidad aceptable...”

Maurice Reyna

retratan esos ambientes”. En efecto, otras cintas que retratan o se inspiran en estos escenarios son *Roraima*, de Carlos Oteyza, y *Up*, de Pete Docter y Bob Peterson.

Estos lugares no fueron la única razón por la que la sociedad en el exterior se conmovía. Lucas, el niño que lleva la historia, sirvió como una especie de catalizador de empatía para con la audiencia.

Los festivales internacionales clase A reconocen la calidad, así como la creatividad con la que se aborda la temática en las cintas en competencia. El guión, la dirección, interpretación y música son sólo algunos de los aspectos a considerar y condecorar con sus galardones respectivos. También existe un premio del público, que se otorga a la mejor película presentada en el evento por la cual vota la audiencia. “Hay que considerar que quienes asisten a los festivales son cinéfilos, críticos, directores, productores, en fin, gente que sabe, por lo que incluso estos reconocimientos son apreciados y respetados en el mundo del cine”, explica Maurice Reyna.



Pelo malo destaca la dificultad del ser humano para respetar las diferencias y contemplar las similitudes existentes entre los individuos. “Pero al abordar esto, y con la necesidad de que seamos

capaces de aceptar nuestras diferencias, sean raciales, políticas, sociales, sexuales, eso abrió un espacio para que pueda ser vista por distintos públicos a escala mundial y ser reconocida”, aclara Mariana Rondón. La cineasta narra con fascinación su viaje a través de los festivales por los que transitó la cinta, y cómo las reacciones de la audiencia variaban de acuerdo al lugar donde se encontraba: “Unos se centraban en si

el niño era gay o no, otros veían la película como política debido a las circunstancias venezolanas. Resultó muy interesante escuchar tantas lecturas diferentes, algunas de las cuales ni siquiera yo me había planteado”. *Pelo malo* se transforma en un espacio destinado para todos los espectadores. “Yo siempre digo”, enfatiza Rondón, “que lo que más me sorprendió de la película es su capacidad para ver a los espectadores, no tanto los espectadores de verla a ella; no importa el tema que aborde, sino la preocupación que tenga el espectador”.

La originalidad con que los directores de estas cintas abordan sus ideas y la creatividad mostrada al plasmarlas en la gran pantalla son elementos que influyen en el éxito obtenido de estos filmes en los festivales internacionales. “Recuerda que, a los festivales, tú mandas tu película y no siempre te la ponen”, explica Reyna. Antes de concursar, un panel especializado en el séptimo arte evalúa todas las cintas, y selecciona las que considera mejores en cada uno de los aspectos cinematográficos. “Entonces se puede afirmar que, cuando una película está presente en varios festivales es porque de por sí posee una calidad aceptable desde un punto de vista técnico y estructural, de guión”.

En lo que respecta a los jurados que evalúan y galardonan las películas en competencia, cambian todos los años. “Son personas importantes: directores, productores, cineastas de larga data”, explica Alfredo Anzola. Según él, las preferencias personales, tanto en temática como en los recursos empleados en una cinta juegan un papel preponderante ante el éxito obtenido. “Por muy buenas que sean en su trabajo y por muy objetivos que intenten serlo cuándo toman la decisión de

premiar o no una película siguen siendo individuos que disfrutan del cine y que prefieren ver ciertas cosas antes que otras”.

Por su lado, *Desde allá* estuvo en la selección oficial de uno de los tres grandes festivales clase A, ganando el máximo galardón. Eso, a su vez, impulsó el interés internacional de la película.



Rodolfo Cova, sin embargo, conjetura la razón por la que la cinta fue seleccionada en Venecia: “creo que vieron una historia bien contada, arriesgada, con una propuesta de dirección sólida, teniendo en cuenta que era ópera prima, buenas actuaciones y una factura internacional. Fue pensada para un mercado más amplio y no únicamente el mercado local”.

Hay valores universales, sin importar la narración o la historia que los ilustre. Retratar estos elementos, sin embargo, hace a las películas fácilmente apreciables ante un jurado y un público internacional especializado. Tal es el caso de *El Amparo*. Los arquetipos que se dan en aquella cinta son distinguibles debido a la frecuencia con que se emplean tanto en el cine como en la literatura: “la imagen del poder, el fuerte que oprime al débil es un clásico. También lo es el pobre que intenta remontarse, en la medida de lo posible, ante las injusticias que le imponen los poderosos”, expone Calzadilla, “por eso creo que todos conectamos con la historia, no importa de dónde seamos”.



Por su parte, Samantha Castillo sugiere que es la forma en que el director cuenta el relato el que universaliza el caso. “Creo que el discurso cinematográfico que usa Rober es uno que llega a circuitos

internacionales, se enfoca mucho en hacer una película y contar una historia, dejando entrever su sensibilidad, su alma, su forma de ver el mundo, de contactar con sus emociones, lo hace una obra de arte a veces, las cosas más sencillas son las que conectan con lo humano”. La actriz puntualiza que quizás este tipo de cintas le interesan más al público especializado internacional, puesto que es más amplio que la audiencia venezolana. Por otro lado, Castillo considera imprescindible señalar que los directores y productores se esfuerzan por llevar también sus obras a un espacio dónde puedan ser realmente apreciadas.

El público presente en los festivales expresó su empatía hacia los personajes de *El Amparo*, de una manera muy directa. “Para mí, la emoción no es coherente, es por eso que si analizas los diálogos puedes encontrarte con innumerables contradicciones, pero que fueron construidas a propósito porque yo lo que intento mostrar son los sentimientos en sus estados más puro”, aclara Calzadilla. La película es una elipsis, atemporal, invasiva con los personajes; una de las dudas presentes en los espectadores es sí a los que grababan eran actores o habitantes del pueblo, dado que sus emociones resultaban increíblemente realistas. “Estoy muy feliz de haber logrado reflejar lo que quería desde el principio”.



Calzadilla reconoce, sin embargo, la existencia de una oportunidad como parte de la razón de la notoriedad alcanzada por *El Amparo* en el ámbito internacional. Según el cineasta, películas como *Pelo malo*, *Azul y no tan rosa*, *La distancia más larga* y *Desde allá*, despejaron el camino para que su obra pudiera triunfar. “Creo que prenden un poco el foco en la cinematografía del país. No es algo raro. Por supuesto, esto no implica que la cinta sea mala ni mucho menos”. Calzadilla narra cómo, antes de ser Venezuela el epicentro en los festivales a los que asiste, lo fue Uruguay, Argentina y México. “Creo que es un foco que va rotando por toda Latinoamérica. Ahora mismo, la atención se dirige hacia Centroamérica y el Caribe que son cinematografías emergentes”.

En el séptimo arte hay dos corrientes existentes: una destinada a entretener a las masas, y otra llevada por un autor a hacer que los espectadores reflexionen sobre los diversos aspectos de la existencia. Es esta última la presentada en los festivales internacionales clase A. Si bien es una corriente más apreciada por la comunidad de críticos, Anzola considera que ambas son de suma importancia. “Es que son

necesarias”, acuerda Calzadilla, “pero la segunda lamentablemente se perdió. Las joyas están surgiendo ahora debido a la crisis y yo creo que todavía no lo hemos sabido aprovechar como se debe”.

La respuesta del público venezolano

El cine venezolano, que desde siempre ha estado a la sombra de las producciones europeas y americanas, ha encontrado cada vez con mayor frecuencia en los últimos diez años su espacio en la cartelera nacional. El sector sigue dominado por Estados Unidos, pero hasta el año 2016 se realizaban cada vez más películas en el país. Este aumento fue acompañado por una gran diversidad en los géneros cinematográficos. Algunas de estas películas también resultaron, incluso, ser éxitos de taquilla. Un ejemplo de ello sería *Papita, maní, tostón* de Luis Carlos Hueck en 2013, producción que superó los dos millones de espectadores según cifras del CNAC, convirtiéndola en la cinta venezolana más taquillera de la historia de nuestro cine, luego de destronar a *Homicidio culposo* de César Bolívar, la cual había marcado el récord desde hace 30 años. “Venezuela vivía un sueño al que debería aspirar toda cinematografía, el de tener una gran producción y un público cautivo”, declaró Mariana Rondón.

Azul y no tan rosa de Miguel Ferrari y *La casa del fin de los tiempos* de Alejandro Hidalgo son algunas de las películas más taquilleras en los últimos años, junto a *Pelo malo* de Mariana Rondón. “En efecto hasta hace no tanto la producción cinematográfica venezolana estaba aumentando a buen ritmo”, declara Alfredo Anzola. Según él, la reforma realizada en 2005 a la Ley de Cine marcó un antes y un

después en lo que se refiere a la producción nacional, con la incorporación de nuevos fondos y el establecimiento de una cuota mínima de proyección. “El cine venezolano todavía sigue recolectando los frutos de más de diez años de esta ley”.

Además del aumento en la producción nacional, en lo que va de siglo el espectador se moviliza ante la variedad de propuestas que presenta el nuevo cine venezolano: ficción, comedia, suspenso, entre otros. “Es muy simple, como en todo lo demás, el público decide qué ver”, aclara Anzola. También hay que recordar que el público al que le gusta el cine es poco. Cabe destacar que el número aproximado de espectadores que tiene la taquilla en Venezuela es de doscientos mil.

A *La distancia más larga* no le fue mal a su regreso a Venezuela. Por el contrario, tuvieron cerca de 200.000 espectadores. “Cuando la estrenamos en agosto de 2014 había una saturación de cine venezolano en cartelera, tanta



competencia que incluso consideramos retrasarlo”, confiesa la productora Claudia Lepage. Ella cuenta como todos los viernes se presentaba una película venezolana en cartelera, lo cual implica una sobreproducción. “Es difícil competir y que el público cuando va a comprar una entrada no prefiera ver una película tan buena como *Liz en septiembre* o una tan taquillera como *El conde del Guácharo*”. A pesar de ello, la cinta tuvo una buena receptividad. La coproducción con España se colocó en cartelera nacional dos veces más: la primera cuando fue nominada a los Goya como “Mejor

Película Iberoamericana”, y la segunda cuando ganó el premio platino como “Mejor Ópera Prima”.



Pelo malo también gozó de una grata bienvenida por parte de los venezolanos. La película se convirtió en un lugar de reflexión, con la capacidad de remover los cimientos en el alma de los

espectadores. “Cuando los críticos empezaron a leer, es una película que no le hace juicio al otro, que abre un espacio de libertad para que el espectador se lea a sí mismo”, expresa Mariana con emoción. “En Venezuela, yo creo que fueron como 250.000 espectadores. Yo no estaba pretendiendo ser público de película comercial”. En efecto, *Pelo malo* es cine de autor destinado desde su planteamiento a ser presentado en los festivales internacionales y apreciado por un público especializado. “La recepción que tuvo en nuestras salas de cine fue una muy grata sorpresa”.

A Mariana, sin embargo, le conmovió más las reacciones que provocó la cinta en los individuos que la cantidad de personas que asistieron a verla en las salas de cine. Psicólogos y filósofos escribieron artículos sobre la película desde sus distintas áreas de especialización, que exponen ideas y perspectivas nuevas y muy distintas a las expuestas por cinéfilos o críticos. “Yo tengo textos que hacía la gente en distintos lugares sobre la película, que son fascinantes. Son espacios que yo ni siquiera había considerado”, cuenta la cineasta.

Por otra parte, el realizador y profesor de cine de la Escuela de Artes de la Universidad de Central de Venezuela, Rafael Marziano, en una entrevista a Esfera

Cultural, *Rafael Marziano: El cine venezolano nunca estuvo en su mejor momento*, afirma que hay que educar al público venezolano para saber apreciar el buen cine. Según él, “el cine contemporáneo es para la clase media y en Venezuela hay una clase media entre los que son dueños de muchas cosas y tienen millones y los que están pelando, pero ser de clase media es tener un conjunto de valores entre los cuáles está el conocimiento, y el venezolano de clase media va a la universidad para obtener un título y ganar dinero, no porque quiera aprender”. Por esta razón, explica Marziano, cintas como *Brecha en el silencio* y *Desde allá* pasan desapercibidas en la cartelera. Rober Calzadilla, sin embargo, considera que, “...en todas partes del mundo, no sólo en Venezuela, existe un público especializado que asiste a ver *La vida de Adele* y uno masivo que hacen cola por la próxima película de *Los Vengadores*”.

A diferencia de *Pelo malo* y *La distancia más larga*, *Desde allá* no contó con un buen recibimiento a su regreso al país. Rodolfo Cova afirma que, “como siempre hay a quienes les gusta y a quienes no, aunque a nivel de crítica estuvo bien”. La película no fue conceptualizada para las

masas, por lo que el productor asegura que su acogida no fue una decepción para nadie en el equipo. “Con *Desde allá* pasa algo curioso...”, dice Maurice Reyna

“Después del largo recorrido que tuvo la película en los festivales internacionales, pensamos que iría más gente a verla”

Rober Calzadilla

contemplativamente, “me he encontrado que a aquellos que les gustó la película, la aman, y los que no, la odian, no hay término medio”.

La baja cifra en taquilla que obtuvieron algunas de estas películas en Venezuela se debe precisamente a que no son comerciales. Existen cintas que desde su concepto son ideadas para complacer a la taquilla y aquellas que están destinadas a satisfacer a la audiencia presente en los festivales. Cada filme apuesta a un público específico. Los festivales premian la calidad de las películas, más que la cantidad de espectadores que genera. En el caso de estos eventos internacionales, existe el “Premio del Público”, pero aún se trata de un galardón muy particular, ya que la audiencia está conformada por especialistas en el séptimo arte. “Se podría decir que eso pasó con *El Amparo*”, acota Reyna.

El Amparo se centra en la gente involucrada en los actos más que en la masacre o el crimen cometido. Según Alfredo Anzola, es una película que podría ser del año pasado o de hace veinte años. “Cuando la vi, me pareció muy ingeniosa la manera en que la abordaron, pero lamentablemente, al público en general no le interesa eso”. Anzola explica que el cine de autor tiene un público muy limitado, pues sólo la ven aquellos que les gusta el cine como arte o los que desean reflexionar sobre algún aspecto en particular de la vida y la cotidianidad. “Quizás por esto, uno también recibe más interacción que cuando son películas masivas o taquilleras”, acota el cineasta.



En efecto, la poca acogida por parte del público venezolano hacia *El Amparo* resultó ser una desagradable sorpresa para todo el equipo. “Después del largo recorrido que tuvo la película en los festivales internacionales, pensamos que iría más gente a verla”, explica Calzadilla con ligero desaliento antes de encogerse de hombros, “lo que me gustaría rescatar, y también es importante resaltar, es que el puñado de personas que fueron a ver la película salieron muy conmovidas”.

Para finalizar, Castillo expresa que estas “no son películas pensadas para reírse o emocionarse, no como *Misión Imposible* o *Rápidos y furiosos*”. Por el contrario, estas cintas poseen poca adrenalina, son historias raras, contadas de una forma distinta y poco tradicionalista, que lo incitan a que el espectador piense y reevalúe aspectos de su vida y cotidianidad. “No son Hollywood, ni quieren serlo”.

Futuro incierto

Si bien hay motivos para celebrar la internacionalización y diversificación de los géneros cinematográficos en Venezuela, la crisis que atraviesa el país finalmente alcanzó a la industria del séptimo arte. “Disposición hay, cantidad de jóvenes se encuentran en estos momentos con libretos en la mano, esperando llevar a la gran pantalla sus proyectos, ¿qué pasa? Pues no encuentran la financiación para hacerlo. Debes recordar que hacer una película, incluso una de bajo presupuesto, cuesta lo suyo”, explica Alfredo Anzola con cierto pesimismo.

El cine venezolano ha sobrevivido a muchos altibajos desde hace más de 40 años. Ha visto épocas en que fue apoyado por instituciones como el Ministerio de la Cultura, Concine y el CNAC, pero en estos momentos, el séptimo arte se encuentra atravesando una crisis grave, causada en su mayoría por la hiperinflación y la falta de divisas. “Venezuela está entrando en un periodo de su historia oscuro, y es lamentable, porque hoy en día hay mucho talento joven: cineastas y guionistas...”, puntualiza Reyna con profunda tristeza. En un reportaje del blog Algo De Cine, *Peligra la producción de cine venezolano por la crisis del país*, David Vera Matute narra la reunión que tuvieron los gremios con el Ministro de Cultura, Ernesto Villegas, en el mes de agosto del 2018. En ella se abordó la problemática actual y las posibles soluciones a mediano y largo plazo. Entre las principales preocupaciones que se plantearon en aquel encuentro, se destacaron la poca capacidad del CNAC para asumir costos, la deuda con Ibermedia y las condiciones cada vez más adversas que tienen desde el punto de vista técnico.

Durante la discusión, Villegas propuso plantearle al Ministerio del Comercio Exterior la posibilidad de exportar el cine nacional. Vera escribe que “si bien puede sonar plausible la

“El cine venezolano es subvencionado...”

Alfredo Anzola

propuesta de exportar cintas para obtener ingresos, el cuestionamiento de varios productores está en qué es lo que se llevará a otros países si cada vez es más difícil concretar los proyectos”. A esto Villegas asegura que no hay la más mínima intención de dejar Ibermedia, mecanismo regional para la coproducción, pero tampoco aclaró si se cancelarán los 1,2 millones de dólares que se adeudan desde 2016. “Ibermedia ha servido para coproducir películas como *Pelo malo*, *Azul y no tan rosa*, *La familia* y *El Amparo*, pero Venezuela no paga las cuotas correspondientes desde 2016. Entre ese año y 2017 se aprobaron 17 proyectos, que actualmente se encuentran en el limbo”. La crisis repercute en la producción y promoción de las películas ya que ahora es mínima en comparación con lo que llegó a ser hace unos años. Cabe recordar que la cantidad aproximada de espectadores que posee la taquilla en Venezuela es de doscientos mil. Este número apenas sí cubre los gastos de una película con presupuesto medio, y durante el último año las salas de cine de todo el país se encontraron casi vacías debido a la crisis económica que asola a la gran mayoría de los venezolanos.

“El cine venezolano es subvencionado. En sí, somos un mercadito chiquito. Las ventas hoy en día están muy difíciles. Los canales de televisión ahora no quieren comprar películas venezolanas. Y exportar podría ser una opción excepto que para

hacerlo primero hay que producir”, afirma Anzola, pensando en la propuesta del Ministro de Cultura.



A pesar del futuro cada vez más oscuro que se avecina, no hay que olvidar los logros que obtenidos recientemente el cine venezolano. En el 2018 finalmente llega a las salas nacionales *La familia*, luego de un largo recorrido por diversos festivales internacionales de cine. La película de Gustavo Rondón Córdova se estrenó en la Competencia Oficial de la Semana de la Crítica del

Festival de Cannes 2017. A partir de allí, el largometraje fue seleccionado en reconocidos eventos, como San Sebastián, Karlovy Vary, Cairo, Cartagena, Chicago, Estocolmo, Múnich, entre otros. *La familia* acumula once galardones internacionales, incluidos premios como el Abrazo a la Mejor Película del Festival de Biarritz y el Premio a la Mejor Realización Técnica Latinoamericana del Festival Mar de Plata.

“*La familia* se centra en la relación padre e hijo en una sociedad donde la figura materna suele ser la presente en la vida de los muchachos mientras la figura paterna está ausente, es curioso como en esta película sucede lo contrario”, explica Reyna luego de haber asistido al preestreno en El Trasncho.

Cuatro películas ganadoras

En los últimos veinte años, el cine venezolano fue presentado en innumerables eventos cinematográficos internacionales. En algunos de ellos, incluso ha sido

reconocido y premiado por jurados de todo el mundo. Tal es el caso de *Pelo malo*, *La distancia más larga*, *Desde allá* y *El Amparo*, cintas empleadas para ejemplificar la presencia del séptimo arte venezolano en los festivales internacionales clase A. Estas fueron escogidas debido a su importancia y repercusión para ilustrar los elementos que las llevaron a participar y ganar en estas celebraciones.



Luego de exponer las ideas que bordean el tema y plasmar las entrevistas realizadas a Mariana Rondón, Rober Calzadilla, Alfredo Anzola, Rodolfo Cova, Claudia Lepage, Samantha Castillo y Maurice Reyna, se puede concluir que el éxito obtenido por estas cuatro películas en los festivales

internacionales clase A en los cuáles participaron, se debió a un conjunto de factores que van desde la calidad técnica hasta la singularidad artística.

La calidad técnica es un punto influyente en la evaluación de todo producto audiovisual. “Una cinta cuyo audio no es entendible y el video no posee una resolución aceptable, tiende a generar rechazo en los espectadores”, explica Lepage. El financiamiento suele ir ligado a la calidad técnica de una producción. A pesar de ello, hay casos en los que películas de bajo presupuesto son galardonadas en eventos como los Oscar o festivales de cine, por lo que estos no son factores determinantes cuando se va a premiar un filme.

El jurado, por otra parte, también hay que considerarlo. Los presentes en los festivales internacionales de cine son cinéfilos, expertos en el séptimo arte. Los encargados de calificar las cintas ganadoras son directores, productores y críticos de renombre, con gustos e intereses particulares. Esta subjetividad inherente al ser humano no es un factor determinante, pero sí a considerar cuando se trata de la premiación de una cinta. “Al fin y al cabo son personas de carne y hueso, como tú y como yo”, afirma Anzola.

El tratamiento de los valores universales ante sociedades diversas, con culturas, lenguas e historias diferentes, también son bien recibidas en estos eventos, pues permiten a los espectadores retratarse en los personajes de esos filmes que se encuentran atravesando situaciones concretas.

“Una historia que igual que pasó en Venezuela puede ocurrir en Alemania o Francia, con los

cambios correspondientes por supuesto, pero cuyo núcleo o centro es la misma, alcanza más a un público internacional que una que sólo puede pasar en un país”, dice Rober. Este es un punto más concluyente que los anteriores, pero el decisivo se encuentra en la calidad artística de la película.

La originalidad con que se aborda un tema, la fuerza de los diálogos, la innovación en los ángulos de la cámara en las distintas tomas, la interpretación de los actores y la música o el silencio en los momentos correctos; estos son los elementos que conforman el trabajo reconocido de un autor. Se podría afirmar que es la calidad



artística lo que hace que una película se haga ganadora y merecedora de los premios otorgados por los festivales. “Sin duda, la perspectiva y la creatividad, la autenticidad es la clave para que una buena película sobresalga entre otras buenas películas”, explica Lepage. Una cinta puede contar con una historia universal, alta calidad técnica y un jurado que le gusta ese género cinematográfico en particular, pero sin la singularidad propia del artista, no es probable que sea elegida o galardonada en festivales internacionales de cine clase A.

Hay casos que experimentan una buena acogida, tanto de parte de críticos, espectadores y jurados en festivales como de la audiencia en general como lo fueron, por ejemplo, *La distancia más larga* y

“Independientemente de la crisis que estamos atravesando, saldremos adelante...”

Samantha Castillo

Pelo malo. No obstante, la respuesta del público ante el cine de autor no suele ser masiva, justamente porque no se trata de una cinematografía pensada para serlo. En la actualidad, no obstante, las salas de cine se encuentran vacías debido a otra razón: “Las personas no tienen real para comprar las entradas”, según Anzola. Esto y la disminución en la producción de la cinematografía nacional, nos presentan un futuro incierto en lo que respecta al séptimo arte venezolano.

A pesar de la situación un tanto desesperada que se vislumbra, hay que destacar la aparición de innumerables autores, directores y escritores que apuestan por el cine nacional para poder narrar sus historias y reafirmar su autoría a pesar de la realidad que se vive. El afán creativo que surge en los jóvenes de la actualidad no es

algo que se aplaque por las dificultades que puedan presentárseles. Existen cineastas ansiosos por concretar sus proyectos, de una forma u otra. “Es por ello que yo creo que, independientemente de la crisis que estamos atravesando, saldremos adelante”, afirma Samantha Castillo con inquebrantable convicción.

Por *Jimena Hernández*

Imágenes: Archivo



Conclusión

En los pasados veinte años, el cine venezolano alcanza un nuevo hito histórico. Productores, directores y guionistas presentan una propuesta cinematográfica con temas variopintos, sin dejar de lado el contexto social. Cada día enfrentan la percepción de violencia y miseria como trama central, así como la baja calidad de la producción que tiende a generar rechazo en la audiencia, tanto nacional como internacional.

Además, hay cineastas que incursionan en géneros como el suspenso y la ciencia ficción, mientras otros profundizan en la comedia y el drama. *La casa del fin de los tiempos* de Alejandro Hidalgo, estrenada en el 2013, es la primera cinta venezolana de suspenso y, a día de hoy, se encuentra en producción el remake hollywoodense a manos del propio Hidalgo. Ese mismo año, Luis Carlos Hueck estrena *Papita, Maní, Tostón*, película realizada únicamente con fines comerciales y que resulta ser la más taquillera de la historia del cine en Venezuela con casi dos millones de espectadores, a pesar de las críticas negativas que recibió su guión y producción. El cine de autor, por su parte, no es bien recibido por la audiencia masiva en el mundo, salvo algunas excepciones como *La distancia más larga* y *Pelo malo*.

Sin embargo, el cine de autor sí se muestra en los festivales internacionales cuyo análisis se enfoca en la calidad y no en la cantidad de público que la observa. Estos eventos recompensan a algunos filmes con importantes galardones. *La distancia más larga* de Claudia Pinto Emperador, *Pelo malo* de Mariana Rondón, *Desde allá* de Lorenzo Vigas y *El Amparo* de Rober Calzadilla son algunas de las películas venezolanas más premiadas en festivales internacionales clase A en la

última década. Estos éxitos, comparables a los obtenidos por *Oriana* y *Araya* en su tiempo, representan una aceptación del cine nacional ante un público global y especializado.

En este triunfo se enfocó el presente trabajo de grado. Por medio de un reportaje interpretativo, se buscó dar con la respuesta a la interrogante planteada a comienzos de este trabajo: ¿A qué se debe el éxito de cuatro películas venezolanas en los festivales internacionales clase A? Desde diversas aristas, las opiniones de los entrevistados convergieron en la valoración de un conjunto de factores que influyen en el reconocimiento internacional sobre una cinta nacional.

La calidad técnica y el financiamiento son puntos a considerar en la evaluación de todo producto audiovisual, pero no son determinantes cuando se va a premiar un filme.

El jurado está compuesto por personas, con intereses y experiencias propias, lo cual los hace preferir un cierto género o tema sobre otro en películas con calidad similar.

La honestidad del director al abordar los valores universales ante espectadores internacionales es bien recibido en estos eventos, pues les permiten retratarse en los personajes de esos filmes que se encuentran atravesando situaciones concretas. La manera original con la cual los autores de estas cintas narran la historia es la que universaliza el caso.

El elemento de inflexión que impulsó al jurado a otorgar los premios correspondientes a estas cuatro películas, sin embargo, es su calidad artística, la singularidad y creatividad en la preparación de los escenarios, el atrezo que ayuda a

ambientar a los personajes dentro de sus historias, los ángulos o los puntos fuertes de las tomas, la música y el silencio, la interpretación y el guión. El éxito obtenido al presentar un guión con personajes y ambientes comunes se encuentra en la perspectiva con la que se presenta o se desenvuelve la trama. La mirada con la que se abordan estos relatos proviene de una identidad plural y compleja, de la condición de ser venezolano, que impulsa la capacidad de vislumbrar las situaciones de manera diversa y poco convencional. Todos estos factores son los que denominan al cine como el séptimo arte.

Recomendaciones

Al momento de escoger el tema en cuestión, el bachiller debe plantearse objetivos reales que pueda cumplir en un tiempo determinado con los recursos que disponga. Para ello, es imperativo conocer la cuestión que se va a estudiar, ya que esto permitirá delimitar asertivamente el alcance de la investigación y alcanzar los fines propuestos.

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

El proceso de elaboración de un reportaje interpretativo requiere dedicación y tiempo por parte del investigador. Tanto el trabajo de licenciatura como el reportaje exigen horas de búsqueda, lectura y análisis de datos, así como dedicación y perseverancia para alcanzar los objetivos planteados.

Se deben seguir realizando estudios que permitan dilucidar lo que está pasando en áreas específicas de la cinematografía nacional, tales como la producción, distribución y posterior exhibición en salas de cine y festivales internacionales, para de esta manera poder contar con una base de datos más completa.

Referencias

Bibliografía

- Álvarez, Federico. (1978). *La información contemporánea*. Caracas. Venezuela: Contexto-Editores.
- Arnheim, Rudolf. (1996). *El cine como arte*. Barcelona. España: Paidós Ibérica S. A.
- Aumont, Jacques. (1995) *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Barcelona. España: Paidós Ibérica S. A.
- Aumont, Jacques. (2004). *Las teorías de los cineastas: la concepción del cine de los grandes directores*. Madrid. España: Paidós Ibérica S. A.
- Baena, Guillermina. (1999). *El discurso periodístico: los géneros hacia el nuevo milenio*. Ciudad de México. México: Editorial Trillas.
- Barbero, Jesús Martín. (2010). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona. España: Anthropos Editorial.
- Benjamin, Walter. (2004). *El autor como productor*. Ciudad de México. México: Ítaca.
- Benjamin, Walter. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México. México: Ítaca.
- Bisbal, Marcelino. (1980). *El nuevo cine venezolano*. Caracas. Venezuela: Editorial Ateneo.
- Bonitzer, Pascal. (2007). *El campo ciego: ensayos sobre el realismo en el cine*. Buenos Aires. Argentina: Santiago Arcos.
- Bordwell, David. y Thompson, Kristin. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Barcelona. España: Paidós Ibérica S. A.

- Burch, Noël. (1987). *El tragaluz del infinito*. España. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cabezón, L. & Gómez, F. (2004). *La producción cinematográfica*. Madrid. España: Ediciones Cátedra.
- Carrière, Jean-Claude. (1997). *La película que no se ve*. Barcelona. España: Paidós Ibérica S. A.
- Casetti, Francisco. (2005). *Teorías del cine*. Madrid. España: Ediciones Cátedra.
- Castejón, Enrique. (1992). *La verdad condicionada*. Caracas. Venezuela: Corporación Editora de Prensa Especializada S.A.
- Castejón, Enrique. (2009). *Periodismo: recursos para la verdad. Teoría y práctica de la entrevista, la reseña y el reportaje interpretativo*. Caracas. Venezuela: Liven editores.
- Dragnic, Olga. (2005). *Diccionario de Comunicación Social*. Caracas. Venezuela: Editorial Panapo.
- Getino, Octavio. (1990). *Cine latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías audiovisuales*. Ciudad de México. México: Editorial Trillas.
- Gómez Bastar, Sergio. (2012). *Metodología de la investigación*. Tlalnepantla. México: Red Tercer Milenio S. C.
- Gubern, Román. (1995). *Historia del cine*. Barcelona. España: Lumen.
- King, John. (1994). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá. Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Marín, Carlos. (1986). *Manual de periodismo*. Ciudad de México. México: Editorial Grijalbo.

Pérez, Antonio. (2008) *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*.

Salamanca. España: Ediciones Universidad de Salamanca.

Rodríguez, J., Gil, J., García, E. (1999). *Metodología de la investigación cualitativa*.

Ciudad de México. México: Aljibe.

Romaguera, J. y Alsina, R. (1998). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid. España:

Ediciones Cátedra.

Sanderson, Jhon D. (Ed.). (2005) *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría*

cinematográfica. Alicante. España: Vicerrectorado de Extensión Universitaria

Universidad de Alicante.

Santibáñez. Abraham. (1974). *Periodismo interpretativo: los secretos de la fórmula*

Time. Santiago de Chile. Chile: Andrés Bello.

Stam, R., Burgoyne, R. y Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría*

del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis,

intertextualidad. Barcelona. España: Paidós Ibérica S. A.

Vertov, Dziga. (1974). *El cine ojo: textos y manifiestos*. Madrid. España:

Fundamentos.

Web

33° Festival Internacional de Cine de Mar de Plata. Historia. *Sitio oficial del Festival*

Internacional de Cine de Mar de Plata. Recuperado de:

<http://www.mardelplatafilmfest.com/es/seccion/festival/historia>

40° Cairo International Film Festival. *Sitio oficial del Festival Internacional de Cine*

de El Cairo. Recuperado de: <https://www.ciff.org.eg/#>

41 Moscow International Film Festival. About. *Sitio oficial del Festival Internacional de Cine de Moscú*. Recuperado de:

<http://40.moscowfilmfestival.ru/miff40/eng/page/?page=team>

54th Karlovy Vary International Film Festival. Festival description. *Sitio oficial del Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary*. Recuperado de:

<https://www.kviff.com/en/about-the-festival/festival-description>

72 Locarno Festival. About the Locarno Film Festival. *Sitio oficial del Festival Internacional de Cine de Locarno*. Recuperado de:

<https://www.locarnofestival.ch/pardo/about-the-festival.html>

Aaron. (2016). Cine indie y cine independiente: qué es y en qué se diferencian. *Blog de cine indie: cine indie, cine independiente, cine de autor & experimental*.

Recuperado de: <https://blogdecineindie.com/cine-indie-cine-independiente-que-es/>

Aaron. (2017). ¿Qué es el cine independiente? Todo lo que necesitas saber. *Blog de cine indie: cine indie, cine independiente, cine de autor & experimental*.

Recuperado de: <https://blogdecineindie.com/que-es-el-cine-independiente/>

About WFF. *Sitio oficial del Festival Internacional de Cine de Varsovia*. Recuperado de: <https://wff.pl/en/about-wff/about-wff>

Alarcón, Wilson y Aguirre, Carmen. (2007). *El cine como instrumento para una mejor comprensión humana*. Recuperado de:

<http://revistamedicinacine.usal.es/es/volumenes/80-vol4/num319/170-el-cine-como-instrumento-para-una-mejor-comprension-humana>

Alcantara, Diana. (2013). Géneros cinematográficos. *Más días de cine*. Recuperado de: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/blogs/cine/1647-generos-cinematograficos>

Alcantara, Diana. (2016). Cine de autor. *Más días de cine*. Recuperado de: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx/blogs/cine/2349-cine-autor>

Artaud, Antonin. (1920). *El cine*. Recuperado de: <https://www.lectulandia.com/book/el-cine/>

Bazin, André. (1976). *¿Qué es el cine?* Recuperado de: <https://www.lectulandia.com/book/que-es-el-cine/>

Black Nights Film Festival. Festival Introduction. *Sitio oficial del Festival Internacional de Cine de Tallin*. Recuperado de: <https://2018.poff.ee/festival>

Borré, Nicolás. (2013). *Precisiones acerca del cine comercial*. Recuperado de: <http://nerb.over-blog.com/article-precisiones-acerca-del-cine-comercial-118376765.html>

Brender, Jacobo. (1977). Breve historia del cine venezolano. *Revista Visor*. Recuperado de: <http://visor.com.ve/breve-historia-del-cine-venezolano-por-jacobo-brender-1977/>

Canuto, Ricciotto. (1914). *Manifiesto de las siete artes*. Recuperado de: https://www.u-cursos.cl/icei/2012/1/CYT14CFG1/1/material_docente/

Cardozo, Julia. (2018). El malandreo pasó de moda en el cine venezolano. *Supuesto Negado*. Recuperado de: <https://supuestonegado.com/web/malandreo-paso-moda-cine-venezolano/>

Cazaux, Diana. (2010). *El ADN del periodismo científico: el reportaje interpretativo*.

Quito. Ecuador: Editorial “Quipus” CIESPAL. Recuperado de:

<http://biblio.flacsoandes.edu.ec/catalog/resGet.php?resId=55414>

Chaves, Carlos. (2009). Cine comercial versus cine arte. *La Butaca de Cine*.

Recuperado de: <http://labutacadecine.blogspot.com/2009/06/cine-comercial-versus-cine-arte.html>

Chaves, Carlos. (2012). El cine y la historia. *La Butaca de Cine*. Recuperado de:

http://labutacadecine.blogspot.com/2012/04/el-cine-y-la-historia_191.html

Chaves, Carlos. (2012). Los géneros cinematográficos. *La Butaca de Cine*.

Recuperado de: http://labutacadecine.blogspot.com/2012/04/los-generos-cinematograficos_07.html

Códigos visuales. *Géneros cinematográficos: clasificación de los productos de la industria del cine*. Recuperado de: <http://codigosvisuales09.blogspot.com/>

Coordinación de Investigación y Documentación, Fundación Cinemateca Nacional.

(2007). *Cronología del cine venezolano*. Recuperado de:

<http://cronologiadelcinevenezolano.blogspot.com/>

Del Prado Sandoval, Ruth. *Cine: Arte o Industria*. Recuperado de:

<https://biblioteca.ucm.es/revcul/e-learning-innova/124/art1798.pdf>

Real Academia Española. *Interpretar*. Recuperado de:

<http://dle.rae.es/?id=LwUON38>

Fa de Lucas, Jaime. (2017). Festivales de cine clase A. *Blog CPA Online*. Recuperado

de: <https://www.formacionaudiovisual.com/blog/cine-y-tv/festivales-de-cine-clase-a/>

Fílmicas. *¿Cómo funcionan los festivales de cine?* Recuperado de:

<https://filmicas.com>

Flores, Luís Eduardo. (2017). Cine de arte vs. Cine comercial. *La Unión*. Recuperado

de: <https://www.launion.com.mx/opinion/la-mirada-rasgada/noticias/108766-cine-de-arte-vs-cine-comercial.html>

Frémaux, Thierry. El festival en 2018, entrevista. *Sitio oficial del Festival*

Internacional de Cine de Cannes. Recuperado de: <https://www.festival-cannes.com/es/qui-sommes-nous/festival-de-cannes-2>

Fundación Cinemateca Nacional. (2018). 59 premios y 17 estrenos, logró el cine

nacional en 2017. *Correo del Orinoco*. Recuperado de:

<http://www.correodelorinoco.gob.ve/59-premios-17-estrenos-cine-venezuela-2017/>

Gavidia, Adriana. (2016). Rafael Marziano: El cine venezolano nunca estuvo en su

mejor momento. *Esfera Cultural*. Recuperado de:

<https://esferacultural.com/rafael-marziano-cine-venezolano-nunca-estuvo-mejor-momento/1074>

Gobierno de España. Ministro de Educación. *Historia del cine*. Recuperado de:

<http://recursos.cnice.mec.es/media/cine/bloque1/index.html>

Gómez, Ángel Ricardo. (2018). Cine venezolano hasta que la crisis lo apagó. *Gran*

Cine. Recuperado de: <http://www.grancine.net/noticias-detalle.php?id=6613>

IFFI 2018. Our Blog. *Sitio oficial del Festival Internacional de Cine de Goa*.

Recuperado de: <https://iffigoa.org/asias-first-film-festivals-iffi-over-years/>

IMDb. (2014). *La distancia más larga (2013)*. Recuperado de:

<https://www.imdb.com/title/tt2199439/>

IMDb. (2014). *Pelo malo (2013)*. Recuperado de:

<https://www.imdb.com/title/tt3074610/>

IMDb. (2016). *Desde allá (2015)*. Recuperado de:

<https://www.imdb.com/title/tt4721400/>

IMDb. (2017). *El Amparo (2016)*. Recuperado de:

<https://www.imdb.com/title/tt6298498/>

Internationale Filmfestspiele Berlin. The Berlinale: a constantly evolving festival.

Sitio oficial del Festival Internacional de Cine de Berlín. Recuperado de:

https://www.berlinale.de/en/das_festival/festivalprofil/profil_der_berlinale/index.html

Instituto Prensa y Sociedad. *Misión y visión*. Recuperado de:

<https://ipysvenezuela.org/acerca-de-ipys/mision-y-vision/>

Izaguirre, Rodolfo. *Un cine en busca de... tantas cosas*. Recuperado de:

http://bibliofep.fundacionempresaspolarg.org/media/1280119/vsxx_l2_6_vida_de_creacion_5_t.pdf

La Biennale di Venezia: 123 Years of History. *Sitio oficial del Festival Internacional*

de Cine de Venecia. Recuperado de: <https://www.labiennale.org/en/history>

Lameta, Manuel. (2012). De Buñuel a Almodóvar, pasando por Woody Allen o

Hitchcock ¿Qué es realmente el cine de autor? *Ritmos 21 Millennial Culture*

Information. Recuperado de: <https://www.ritmos21.com/6869/que-es->

[realmente-el-cine-de-autor.html](https://www.ritmos21.com/6869/que-es-realmente-el-cine-de-autor.html)

Le Festival des Films Du Monde. Informations. *Sitio oficial del Festival*

Internacional de Cine de Montreal. Recuperado de: <http://www.ffm-montreal.org/informations.html>

Ley de la Cinematografía Nacional. Recuperado de:

<https://www.wipo.int/edocs/lexdocs/laws/es/ve/ve042es.pdf>

Madera, Yelitza. Evolución del cine. *Ciber Informativas*. Recuperado de:

<https://ciberinformativasubv.wordpress.com/2008/02/26/evolucion-del-cine/>

Martín, Ismael. (2017). ¿Qué son los festivales de cine clase A? *Blog de Ismael*

Martín. Recuperado de: <http://ismaelmartin.com/2017/07/27/festivales-de-clase-a/>

Martínez, Beatriz. Pelo malo: prejuicios indomesticables. *Sensacine*. Recuperado de:

<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-223147/sensacine/>

Martínez, Roberto. (2010). *Cine social venezolano e identidad cultural*. (Tesis

doctoral en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales). Universidad de Carabobo. Recuperado de:

http://servicio.bc.uc.edu.ve/multidisciplinarias/estudios_culturales/num10/art17.pdf

Martínez, Enrique y Sánchez, Salanova. *Historia del cine*. Recuperado de:

<http://educomunicacion.es/cineyeducacion/historiadeltcine.htm>

Martínez, Enrique y Sánchez, Salanova. *El cine independiente*. Recuperado de:

<http://educomunicacion.es/cineyeducacion/cineindependiente.htm>

- Medina, Ignacio. (2018). Cine independiente vs Cine comercial. *El cine en la sombra*. Recuperado de: <https://www.elcineenlasombra.com/cine-independiente-vs-cine-comercial/>
- Medina, Marta. (2016). Lorenzo Vigas: Vienen momentos muy duros en Venezuela; viene lo peor?. *El Confidencial*. Recuperado de: https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2016-06-16/lorenzo-vigas-presenta-desde-alla-drama-venezuela_1217685/
- Miranda, Nancy. *Una visión sociohistórica de 115 años de producción audiovisual venezolana*. Recuperado de: <http://www.escinetv.org.ve/115/115-cine-venezolano-Nancy-de-Miranda.pdf>
- Ortiz, Mariana. Cine independiente vs comercial. *Academia Edu*. Recuperado de: https://www.academia.edu/8094605/Cine_independiente_vs_comercial
- Ospina, Valentina. (2016). Una identidad problemática: Pelo malo. *Revista Visaje*. Recuperado de: <https://revistavisaje.com/una-identidad-problematica-reflexiones-sobre-pelo-malo-2013-de-mariana-rondon/>
- Peña, Claritza & Peña, José. (2018). *Una mirada crítica al cine venezolano*. Caracas. Venezuela: Fundación Editorial el Perro y la Rana, 2018 (Digital). Recuperado de: http://www.elperroylarana.gob.ve/wp-content/uploads/2018/05/una_mirada_critica_al_cine_venezolano.pdf
- Programa Ibermedia. *El Programa*. Recuperado de: <http://www.programaibermedia.com/el-programa/>

Quinteros, Nicolás. *Cine Independiente: ¿De qué hablamos cuando hablamos del cine independiente?* Recuperado de:

<http://www.canaltrans.com/lalinternamagica/023.html>

Rodríguez Acosta, Jolguer. (2015). Cine venezolano: por amor al arte... y al Estado. *Diabetes IESA, Volumen XX, pág. 60-62*. Recuperado de:

<http://virtual.iesa.edu.ve/servicios/wordpress/wp-content/uploads/2016/04/2015-2-rodriquezacosta.pdf>

Sánchez, Diana, Toledano, Philippe y Marcano, Sergio. (2010). *La edad de oro del cine venezolano*. Venezuela. Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=wu0h4f7pV2U&list=PLd7Jp6fZFsXi4SBtgh-112jT-ejUSpy8>

Sánchez, Humberto. (2018). Los cines de Venezuela se quedan solos en 2018. *El*

Estímulo. Recuperado de: <http://elestimulo.com/climax/los-cines-se-quedan-solos-en-2018/>

Siete Filmes. (2017). *¿Qué define al cine social?* Recuperado de:

<https://sietefilmes.com/s/2017/09/28/que-define-al-cine-social/>

Siete Filmes. (2017). *El cine social venezolano de los 70 y 80*. Recuperado de:

<https://sietefilmes.com/s/2017/10/20/el-cine-social-venezolano-de-los-70-y-80/>

Tokyo International Film Festival 2018. *Sitio oficial del Festival Internacional de*

Cine de Tokio. Recuperado de: <https://2018.tiff-jp.net/en/>

Torrealba, Marian. Cine Social Venezolano. *Universidad Católica Andrés Bello*.

Recuperado de: <https://historiadelcinesite.wordpress.com/2016/05/14/la-creacion-de-foncine/>

Ugueto, Luisa. (2016). Cine comercial vs. Cine de autor. *Desde la plaza*. Recuperado

de: <https://www.desdelaplaza.com/columnistas/desde-la-butaca/cine-comercial-vs-cine-autor/>

Un poco de historia. *Sitio oficial del Festival Internacional de Cine de San Sebastián*.

Recuperado de: <https://www.sansebastianfestival.com/archivo/1/36/es>

Vera, David. (2018). Peligra la producción de cine venezolano por la crisis del país.

Algo de Cine. Recuperado de: <https://algotdecine.com.ve/peligra-la-produccion-cine-venezolano-la-tesis-del-pais-humbertosanchez/>

Visión general. Pasado, presente y futuro. *Sitio oficial del Festival Internacional de*

Cine de Shanghái. Recuperado de: <http://www.siff.com/a/2017-03-14/1492.html>

Yanes Mesa, Rafael. (2006). *El reportaje, texto informativo aglutinador de distintos*

géneros periodísticos. Recuperado de:

<https://webs.ucm.es/info/especulo/numero34/reportaj.html>

Anexos

Una identidad problemática:

Reflexiones sobre *Pelo Malo* (2013) de Mariana Rondón

Por *Valentina Marulanda Ospina*

Junior es un niño de nueve años, trigueño y de cabello rizado. Está próximo a entrar a la escuela y como requisito, le han pedido llevar una fotografía suya. Para ello, él ha pensado que quiere alisarse el pelo y vestirse como un cantante. En su mente infantil Junior no se imagina que este deseo le traerá grandes problemas con Marta, su madre, una mujer viuda, cabeza de hogar y desempleada de un barrio popular de Caracas, Venezuela. Esta es la trama de *Pelo Malo* (2013), una película venezolana de Mariana Rondón exhibida en más de 36 países y ganadora de más de 40 premios internacionales, que aún hoy sigue siendo objeto de discusiones y análisis tanto en espacios académicos como en entornos cinematográficos.

El pasado 30 de octubre de 2015, por ejemplo, en la Universidad de Guadalajara (México) tuvo lugar una conferencia a cargo de la maestra Eloísa Rivera (1), llamada “*La construcción de género en el cine: el caso de Pelo Malo (2013) de Mariana Rondón*”. En ésta, la conferencista abordó mediante una selección específica de escenas, algunos temas que dejaron en evidencia la pertinencia de la película no solo como producto cinematográfico, sino como narrativa cultural que dialoga, interroga y alude a la sociedad. Los temas abordados por la conferencista fueron: la “construcción de género”, analizada a través de escenas de la película en donde se hacía explícito mediante acciones o discursos cómo “deben ser” hombres o mujeres; “estereotipos de género”, presentados a partir situaciones en donde se evidenciaban

relaciones mediadas por éstos; y por último “violencias de género”, abordado a través de escenas en las que se mostraban tratos bruscos, gestos de dureza o bien, tensiones entre los personajes.

Como narrativa cultural, además de lo planteado en la conferencia, *Pelo Malo* toca de forma paralela varios asuntos: la familia, la infancia, el racismo, la cultura popular, y quizá de manera tangencial pero latente, una situación social, política y económica de una sociedad venezolana patriarcal, polarizada y fragmentada en la que la tensión, la hostilidad, la pobreza y la violencia se perciben a cada instante. El film discurre entonces por dos senderos paralelos: el drama doméstico y el duro contexto social, siempre dando la sensación de que el primero es un reflejo natural del segundo (Calvo; 2014). No obstante, la película no cae nunca en la denuncia desde una corrección política escandalizada. Más bien da cuenta de los prejuicios de un contexto específico y de lo difícil que es construirse una identidad propia desde la diferencia.

La primera escena que nos introduce a Junior, muestra a un niño delgado de apariencia frágil que quiere ayudarle a su madre a lavar una tina en la casa en que ésta se encuentra trabajando como empleada del servicio. Ante la advertencia de su madre de no mojarse la ropa, Junior se desviste y en ropa interior se introduce en la tina llena de agua. Comienza a hacer su trabajo, pero de un momento a otro, como si una voz le susurrara al oído que disfrutara el momento, él deja de limpiar y se introduce en el agua. El niño se sumerge y por un momento, con un sutil movimiento de cabeza, parece como si fantaseara con un cabello lacio y largo. Este momento de intimidad y sensualidad se ve interrumpido por la mirada adulta. La propietaria de la

casa rompe con esa breve ensoñación, aparece la madre y Junior se ve obligado a volver a una realidad regulada por su ésta, quién más adelante en la película, sabremos que no lo comprende ni lo protege. De aquí en adelante, veremos una permanente relación de tensión entre el niño y el personaje de Marta. Este primer acercamiento, quizá no de forma premeditada, permite intuir al espectador que el cuerpo de ese niño mestizo de cabello rizado se configurará como el vehículo a través del cual se elabora el discurso fílmico. A través de esa frágil corporalidad, se materializarán los deseos, las violencias, los estereotipos, los temores y los ideales de una familia, en últimas disfuncional, de una sociedad descompuesta y de un sistema económico, político y cultural en crisis.

En una entrevista a Mariana Rondón realizada para el Diario El País de España (García; Belinchón, 2013) donde el film resultó ganador en el Festival de Cine de San Sebastián, la directora de la película dice, explicando sus motivaciones, que esta película surgió de una sensación “de dolor y ahogo”:

“Llevo mucho tiempo asfixiada por esos pequeños gestos, por esas cosas que pasan en la vida diaria venezolana, cómo el contexto social se ha metido en las familias, los amigos, creando una pequeña violencia que puede parecer chiquita, pero que suma y suma... Es una película contra la intolerancia, que apoya las pequeñas rebeldías. No sé si quedó claro en la pantalla todo lo pesimista que soy, y si dejé alguna rendija a la esperanza”.

Si bien es cierto que, en la película, Rondón evita el trazo grueso y prefiere concentrarse en la violencia de la mirada, del gesto, en esos detalles sutiles,

aparentemente banales, cuando pensamos en el contexto nacional/cultural en el que se desarrolla la película, estos adquieren una significación y un alcance insospechado.

Desde el inicio, obtenemos breves pero contundentes imágenes de esos pequeños gestos o micro-violencias dentro de las familias y los amigos, y las luchas cotidianas mencionadas por Rondón. En una secuencia, por ejemplo, que transcurre cuando la familia se prepara para desayunar, Junior acomoda la mesa meticulosamente y organiza los platos y cubiertos de una forma tal vez poco habitual para un niño de su edad. Unos segundos después, la madre de Junior llega hasta la mesa con un plato en una mano y el hermano menor de Junior en otra. Al ver la mesa tan ordenada, Marta duda en donde colocar el plato, así que Junior le indica un lugar y ella obedece. En esta secuencia, mientras la madre produce un pequeño caos tratando de alimentar al bebé, Junior con movimientos pausados pero precisos, consume sus alimentos, ante lo cual, Marta le reclama con rudeza por su lentitud. Minutos después, vemos una secuencia en la que unos niños bailan y Junior observa. Mientras los niños hacen pasos de baile acrobáticos y de una gran destreza, Junior decide cerrar los ojos, extender sus brazos y dejarse llevar por el ritmo de la música. Su madre lo observa con expresión de enfado. Junior, que no aún no ha advertido la presencia de su madre, es alertado por su mejor amiga, que sí ha notado su mirada reprobatoria. El resultado de la escena es la autocensura. Cuando Junior descubre a su madre observándolo, se asusta y deja de bailar.

En una de las escenas más desmoralizadoras de la película, Marta aprovecha una situación de juego con su hijo para reprenderlo violentamente y recriminarle su forma de bailar. Este es quizá el momento en el que se evidencia por primera vez en

el film de manera explícita, la fuerte molestia que le generan las actitudes delicadas o “femeninas” de Junior. Marta es una mujer joven desempleada, viuda y madre de dos hijos, que básicamente ejerce con su hijo mayor, la violencia que la sociedad ejerce contra ella. En una escena de la película, ella asiste a una entrevista de trabajo en la que el jefe le explica las condiciones: “sueldo mínimo, no hay contrato, no hay prestaciones, y no nos hacemos responsables por algún accidente laboral”. Ante este anuncio, la mujer pregunta: “¿y si me disparan?”. El empleador no entiende la pregunta. Marta aclara que está interesada en el puesto de vigilante, pues tiene experiencia en el servicio. No obstante, el hombre, sin más, da por terminada la entrevista afirmando que lo que están buscando es solamente alguien que limpie. No hace falta que sea explícita en esta situación la idea de que ella (¿por ser mujer?) no sirve para el puesto de vigilante.

La subalternidad de los protagonistas, “debe pensarse acompañada del hecho de que estos dos personajes son testigos de una violencia que no pueden denunciar (...) Y no se trata solo de la violencia doméstica sino también a la violencia urbana, la marginalidad y su sin salida” (Forcinito, 2008, p. 60). En el núcleo familiar de Junior, ante unas figuras masculinas ausentes (no hay presencia de otros hombres con parentesco y el padre de Junior fue asesinado), son las mujeres quienes repiten e infunden comportamientos machistas y naturalizan la violencia doméstica. Esto hace de la madre un personaje vital en el desarrollo de la trama del film, pues es sobre la que recae la autoridad y responsabilidad de una familia; pero también es en ella, una mujer de escasos recursos, en una sociedad machista, en quien se ve representada la dureza y la violencia de una realidad social; ella encarna la metáfora de la represión

y la intolerancia del contexto sociopolítico. Sobre este personaje, la realizadora Mariana Rondón explicaba:

Ella no tiene miedo de que su hijo sea homosexual; ella tiene miedo de que no sea heterosexual. Quiere ayudarlo y no quiere que su hijo vaya a un mundo que lo destruya. Ella, en medio de toda su ignorancia, quiere protegerlo. En Latinoamérica reina el matriarcado, así que son las mujeres las culpables en mayor parte del machismo” (...) Pelo malo habla de esas violencias y enfrentamientos de todos los días en las familias, en las calles, en los susurros que marcan un pensar diferente, no enemigo: sólo eso, pura y simple diferencia (Civale, 2013).

En la película, vemos a Marta constantemente en planos exteriores, recorriendo las calles del centro de Caracas buscando empleo o visitando su antiguo lugar de trabajo tratando, infructuosamente, de recuperar su puesto como vigilante. A pesar de ser la única figura parental para Junior, Marta tiene pocas demostraciones de afecto con él y siempre tiene una expresión severa en su rostro, le habla duramente, argumentando que “debe darle ejemplo” y le reprocha cada acto. A diferencia del trato que recibe Junior, su hermano, el bebé, recibe todos los gestos de cariño y en varias escenas vemos cómo Marta se dirige a este hablándole dulcemente, alimentándolo y acariciándolo. Una de las virtudes del filme es la exploración que hace de ese ámbito difícil de ventilar que es el de la sexualidad entre los miembros de la familia, la cual se manifiesta, entre otras, en la relación de la madre y su bebé (Gamba, 2014).

Igualmente, el racismo parece ser aquí también un tema perpendicular a toda la trama. Junior ve en su pelo un problema, y dice tener el pelo malo porque es

crespo. Su ideal de belleza se materializa en tener el pelo liso, y si bien su madre no dice nada al respecto, llama la atención la preferencia de esta por el hijo menor “que es más blanquito”. Sobre esto vale la pena preguntarse ¿cómo es que un niño de tan corta edad como Junior ya tiene interiorizadas estas creencias culturales? ¿por qué el pelo rizado es considerado pelo malo y el pelo lacio es más deseable? Si bien se trata de una problemática que nunca es enunciada de una manera explícita en la película, también es cierto que el racismo es un problema soterrado en la cultura de muchos países latinoamericanos, todavía presente quizá como rezago de la conquista y del lugar social que ocuparon por muchos siglos las personas afrodescendientes, primero como esclavos y luego como individuos relegados políticamente. Ante esto, Rondón menciona:

“Pelo malo es la forma como los venezolanos llaman a quienes tienen el pelo crespo. Es más bien despectivo y me asombra cómo una expresión que es tan peyorativa se volvió tan cotidiana. Y cómo, después del petróleo, el segundo negocio más lucrativo de este país es el alisado de cabello” (Martin, 2015).

En este sentido, es interesante cómo la película aborda un racismo que se manifiesta a partir de frases cotidianas y en unas prácticas de belleza que Junior quiere implementar sobre sí mismo, en las cuales la discriminación se asoma de manera velada. Es un racismo heredado, casi imperceptible; una construcción cultural incuestionada, que ha sido transmitida de generación en generación, en donde se han perpetuado una variedad de creencias, usos y prácticas corporales, hasta el punto de hacerlas casi invisibles, lo que precisamente lo hace tan peligroso. En la película, la niña amiga de Junior, en reiteradas ocasiones hace comentarios sobre el pelo del

protagonista; del que también en una escena se burlan unos niños vecinos.

Adicionalmente llama la atención como en otras escenas, Junior es tildado también de negro por su piel y porque en comparación con su hermanito y su madre, posee un tono de piel más oscuro. Aunque nunca nos damos cuenta exactamente de dónde proviene el deseo de Junior por alisarse el cabello y de vestirse como cantante, por las burlas y comentarios que recibe y por el entorno hostil en el que se desenvuelve es comprensible su obstinación por verse diferente, como un cantante y con el pelo liso.

Identidades reguladas.

Junior pasa sus horas con su amiga, la niña, con quien juega, conversa y ve reinados de belleza. Ella también se está preparando para la foto del colegio, pero quiere verse como una “miss” (2) . En una secuencia, Junior y su amiga van a averiguar por la fotografía para el colegio; después de que la niña aclara que la quiere con tacones, un vestido y una corona, el fotógrafo se dirige a Junior y le dice que a él lo vestirá como teniente coronel. En ese momento la cámara enfoca una fotografía de un niño negro, vestido como militar y sosteniendo un fusil. En esta pequeña secuencia construida a partir de situaciones mínimas, Rondón pone en escena una situación elemental en la que los estereotipos de género se manifiestan: el niño debe ser soldado, la niña debe ser reina. De esta manera el país que se retrata en *Pelo Malo*, es uno que ha mitificado a través de la política y los medios la figura del militar. Rondón nos habla de una sociedad cegada por el personalismo político cuando observamos, por ejemplo, las imágenes en los noticieros, de personas rapándose del cabello en honor del presidente de Venezuela en aquel momento, el comandante Hugo Chávez, todavía vivo, pero en un grave estado de salud debido a un cáncer. Los

noticieros que ven los adultos en la película, legitiman no solo un ideal de masculinidad, sino que también dan cuenta de la violencia que ha terminado menoscabando cada rincón de la vida social, desestabilizando y removiendo incluso los cimientos de las relaciones intrafamiliares y personales. En una de las escenas, por ejemplo, escuchamos la noticia de un hombre que ha asesinado a su madre como un sacrificio para acelerar de la recuperación “del comandante”.

En su libro *Cuerpos que importan*, Judith Butler (2002) se interroga si hay algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género. Indaga también sobre qué lugar ocupa la categoría del “sexo” en semejante relación y a partir de estas preguntas, plantea que la diferencia sexual se invoca frecuentemente como una cuestión de diferencias materiales y manifiesta que “la diferencia sexual nunca es sencillamente una función de diferencias materiales que no estén de algún modo marcadas y formadas por las prácticas discursivas” (p. 17). En *Pelo Malo*, la masculinidad se mide de acuerdo al estereotipo del hombre soldado, fuerte, que le gustan las armas, de movimientos rudos, de cabello corto, una estética muy característica de los discursos bélicos y revolucionarios. Sobre este aspecto, Alsina y Borrás (2000), mencionan lo siguiente:

“Durante los años sesenta, el cuerpo se convirtió en elemento vehiculador de la lucha política y escaparate de la relación ideológica del Yo con las experiencias vividas. Así, la apariencia de cada individuo se cargó de significado político: las mujeres no utilizaban sujetador ni maquillaje, los afroamericanos luchaban por dignificar el significado del color de su piel, el cuerpo del activista de izquierdas con cabellos largos, pendientes, ropa amplia y conducta relajada era toda una escenografía

de la lucha contra las actitudes acomodaticias y a favor de la redefinición de los modelos de masculinidad y feminidad al uso. Para la vanguardia cultural y política del momento el cuerpo del soldado, rígido y erguido, respiraba conformidad y disciplina, y personificaba el modelo de masculinidad tradicional difundido por las estructuras militares” (p. 96).

Para una sociedad que pareciera haberse detenido en el tiempo, lo anterior continúa aplicando perfectamente. Retomando a Butler (2002), esta menciona además que “los cuerpos no sólo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos “son” (p. 11). En relación a este planteamiento, llama la atención cómo el drama de Pelo malo radica en que Junior se comporta diferente a lo que socialmente se espera de él; a su corta edad, su forma de hablar, su expresión corporal, sus deseos e ideas chocan con los comportamientos que tradicionalmente se le han asignado al género masculino; Junior es un rebelde que se resiste y se empeña en definir su crecimiento según sus propias reglas, lo que provoca la inevitable colisión con su madre, por lo que va aumentando su intolerancia y su fuerza de dominación hacia Junior (Argüelles, 2013).

Marta siente temor por su hijo, por lo que cree que pueda ser y esto la mueve a actuar violentamente, con dureza. En una de las escenas de la película, vemos cómo decide acudir al médico con Junior, pensando que quizá lo de su hijo pueda ser alguna enfermedad. Una atención médica displicente le explica que no hay nada raro con su hijo, que no está enfermo y que lo que quizás deba hacer es mostrarles a sus

hijos una presencia masculina ejemplar en el hogar, para que los niños vean cómo es una relación entre un hombre y una mujer.

En un ambiente donde la figura paterna brilla por su ausencia y los personajes masculinos aparecen francamente devaluados, la vida de Junior (...) oscila entre dos figuras femeninas: Marta, que se convierte en el gran obstáculo que le impide al niño lograr su objetivo; y su abuela, que lo apoya y se vuelve su cómplice. Ambas están movidas por el miedo: a la madre le aterra que los gustos de su hijo sean señal inequívoca de homosexualidad. La abuela, en cambio, vive con el temor de que su nieto corra la misma suerte que su hijo, padre de Junior, muerto en forma violenta, por lo que alienta las preferencias estéticas del niño como una manera de alejarlo del prototipo varonil del malandro. La realidad es que la violencia no sólo está afuera, en el barrio, en la calle. La violencia está adentro, en la casa, forma parte del día a día de Junior (...) Está hecha de confrontación, de rechazos e indiferencia cotidianos expresados a través de gestos y miradas. Es una violencia física, psicológica y emocional (Cariani, 2014).

Volviendo al libro de Butler (2002), esta también plantea que el sexo, “no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir -demarkar, circunscribir, diferenciar los cuerpos que controla” (p. 18). Esta norma que regula los cuerpos permea todas y cada una de las capas sociales que habitan los personajes. Tanto en la vida pública como privada, Junior y su madre están expuestos a un poder que los circunscribe. A la madre, porque al ser viuda, desempleada y pobre, debe acudir a

favores sexuales con su jefe para recuperar su trabajo; y a Junior, el más desprotegido de todos, porque en la intimidad de su hogar, la madre lo rechaza, ve sus expresiones como una afrenta a lo que “es normal” y, sobre todo, ve una sexualidad que no es la que indicaría su cuerpo de “varón”. Sobre estas relaciones, Rondón comenta:

“Mis personajes encontraron su existencia, pero su libertad individual empezó a chocar contra un contexto social cargado de dogmas, donde lo público se extiende a la vida privada. Se vieron rodeados de referentes que los excluyen. Una iconografía que los alimenta, por un lado, de mesianismo político, y por otro, de certámenes de belleza, reservando para ellos el lugar común, el uniforme, la castración” (Cuadernos de Cinema 23, No.3).

Otro aspecto explorado principalmente por la crítica, ha sido la mirada de los personajes como aspecto central de los conflictos. En el film juega un papel primordial el acto de mirar; “así se dibujan los límites del plano y se marca el pulso y la tensión que se fragua entre madre e hijo” (Argüelles, 2013). De Junior a su madre, las miradas parecieran reclamar silenciosamente un amor y comprensión que ésta no le profesa; las miradas de Marta a Junior manifiestan preocupación, molestia, culpa y rechazo, pues su expresión hacia él siempre es severa, agresiva e impaciente. En un artículo publicado en el blog Cine Divergente, el periodista Manu Argüelles (2013) se refiere a este acto de mirar:

Junior participa en el mundo adulto mediante [las miradas], su acción es introspectiva, siempre sometida, aplacada cuando debe hacer frente a lo impuesto. Es esa distancia que le separa y que le aísla, su expresión de resistencia frente a un entorno del que no quiere formar parte. Porque su existencia está en su fantasía,

materializada en la música y en la iconografía artificial de la televisión, el recurso del niño para permanecer ajeno a todo aquello que le resulta sofocante, su refugio frente al entorno hostil con el que tiene que conciliar.

Llama la atención cómo la relación de Junior con el personaje de Mario, el tendero, también está mediada por la mirada del niño hacia él. Este personaje desempeña un importante rol en la cotidianidad de Junior. Es una figura masculina que llama la atención del niño de formas confusas. La primera aparición que tiene el personaje es porque Junior va a buscar fósforos en un acto cotidiano que no despierta sospechas. Luego, el espectador reconoce que al niño le gusta observarlo por la ventana de su apartamento o en las canchas de baloncesto mientras aquel juega. Las visitas por fósforos son recurrentes y pronto nos damos cuenta que el niño no los adquiere porque su madre se los pida, sino para jugar con ellos y convertirlos en pequeñas figuras. A Rondón la interrogaron por las escenas en las que aparece Mario en relación a su papel en la película como movilizador de los afectos de Junior:

“Es gracioso porque nos costó elegir el actor entre todos los que jugaban baloncesto. Consultamos a amigos a ver de quién se habrían enamorado a la edad de Junior y así escogimos. Pero eso es una referencia que verá el público gay y yo como directora he querido dar libertad al espectador, hablarle a su alma, para que cada uno vea desde dónde se posiciona y por eso no sabemos si Junior está con él porque le regala los fósforos, porque le gusta o por amor. Además, cada cual debe ver cómo se posiciona ante la historia, saber si quieres al niño, si lo abandonas, si la vives como padre, como madre... cada una debe ver en su interior” (Premio Sebastiane, 2013).

Junior es un niño persistente y su problema radica en que habita una sociedad que no lo comprende ni se preocupa por hacerlo. La única persona que pareciera conmoverse por su condición (aunque no desinteresadamente) es su abuela Carmen. Ella, madre de un hijo asesinado por las armas y la violencia hiper-masculinizada de la sociedad venezolana, aprecia en Junior su delicadeza, su deseo de cantar, de peinarse y verse bonito. Lo ve como una manera de sobrevivir a la hostilidad de afuera, de la que los hombres son tanto víctimas como perpetradores. Por un momento, creemos que Junior ha encontrado en su abuela una aliada, alguien que lo comprende en su deseo. Carmen es quien le alisa una parte de su cabello por primera vez; quien le enseña una nueva canción y pasos de baile para que pueda lucir como un cantante, y quien decide confeccionarle su vestido; sin embargo, esta relación pronto se ve fracturada también.

En una de las escenas hacia el final de la película, cuando Junior se está probando el vestido que usará para la fotografía de la escuela, este le pregunta a su abuela: “¿Y si a mi mamá no le gusta? ¿No está muy largo?”. Junior se mira al espejo y rechaza lo que ve, se quita el traje con desesperación, mientras repite con ira: “Esto es un vestido. Yo no quiero un vestido”. Posterior a este dramático desencuentro, Marta le reclama a Carmen si lo que quiere es volver a Junior “una mariquita”, ante lo que Carmen responde: “Pa’ que no te lo maten como al mío (...) ¿Tú sabes por qué va tanto pal abasto? ¿Por qué siempre carga fósforos? (...) Ahora le gusta el pelo liso, después va ser otra cosa... Dámelo a mí y yo lo crío. Tú no puedes hacer nada. Él es así, eso no se quita”. En esta secuencia es en donde se evidencia que el final no podrá ser satisfactorio para Junior. Las mujeres negocian el niño de acuerdo a los intereses

de cada una. Carme le ofrece a Marta dinero a cambio de dejarle criar a Junior, ante lo que la madre, parece dudar preguntándole: “¿Cuánto me darías?”.

Los últimos minutos de la película se evidencian crueles y desesperanzadores. Marta retorna a casa, después de una jornada laboral en el trabajo que pudo recuperar por los favores sexuales intercambiados con su jefe. Junior duerme en el sofá y pronto descubre a su madre en la cocina. Esta sale con un plato de comida y lo pone encima de la mesa. Junior se sorprende, sonrío y empieza a comer. Mientras esto sucede, Marta comienza a guardar la ropa de Junior en una maleta y le dice que se irá a vivir con su abuela. El niño, sin entender lo que ocurre, trata de detenerla con angustia y dice: “No, mamá, yo no quiero ir para donde mi abuela (...) Te prometo que yo no canto más”. Marta no reacciona a las palabras del niño y continúa guardando la ropa. Junior desesperado le pregunta: “¿Y si me corto el pelo?”. Marta saca una afeitadora automática de su cartera y la pone en la mesa. Junior hace silencio. Mira la máquina, y le pregunta: ¿Y cuándo me vuelva a crecer? Marta niega con la cabeza, a lo que Junior le responde: “No te quiero”. La madre responde: “Yo tampoco”. En este momento se hace un gran silencio. Junior acerca la máquina a su cabeza y empieza a cortarse el pelo. Marta lo observa, mientras el cabello desaparece de la cabeza del niño.

La última imagen que vemos del film es un plano general del patio escolar. Observamos algunos rostros de niños y niñas cantando el himno nacional de Venezuela. La cámara se mueve lentamente y entre la multitud, nos revela a Junior en una de las filas. Mientras todos cantan, él permanece en silencio, con su cabeza rapada. Junior, por agradar a su madre, renunció a su deseo; Marta, por la insistencia

en reafirmar la identidad de “varón” de su hijo haciendo un acto tan aparentemente inocuo como cortarle el pelo, le reprime, mata su deseo y le niega su libertad de ser (Cariani, 2014).

En *Pelo Malo* surge entonces una angustiante paradoja de la realidad social: la discriminación que pueden ejercer aquellos que también son discriminados. Es una historia de aprendizaje, de sometimiento, de una inocencia usurpada; de la distrofia de los géneros y como estos se escriben en el cuerpo de los personajes, desde los extremos violentos y patológicos de la madre, hasta el cuestionamiento de las instancias reguladoras desde la vida imaginaria y deseada de un niño que debe aprender con virulenta dureza lo que significa ser hombre (Argüelles, 2013).

Los cines de Venezuela se quedan solos en 2018

Caen los números de espectadores. En el primer semestre de este año han ido 1,8 millones de asistentes menos en comparación al mismo período de 2017. Desde 2016 han cerrado 85 salas comerciales en el país

Luisa Medina va menos al cine. Si antes iba cada fin de semana, ahora, si acaso, asiste una vez al mes. “Las entradas están cada día muy caras”, asegura la caraqueña de 26 años de edad. Su presupuesto no le da, por ejemplo, para ir a ver películas cuyas entradas oscilen entre 51 y 73 bolívares soberanos (5.100.000 y 7.300.000 bolívares fuertes), montos que había que pagar la penúltima semana de agosto para una función en 2D de *Misión imposible: repercusión* en algunas de las salas del Sambil de Caracas. Ella dice que todavía el año pasado no era tan grave la

situación para ella. En ese entonces, durante los 12 meses de 2017, el promedio del ticket en todo el país fue de 0,05 bolívares soberanos (5.024 bolívares fuertes).

La inversión aumenta cuando la persona quiere comprar cotufas y refresco. Al cierre de agosto, un combo individual puede sobrepasar los 74 bolívares soberanos (7.400.000) mientras el combo dúo más de 110 bolívares soberanos (11.000.000). En abril de este año para disfrutar del primero había que desembolsar 5,88 (588.000) y por el segundo 8,89 (889.000).

Ahora bien, el año pasado, cuando hubo un ligero repunte de 11,64% en el número de espectadores en las salas de cine comerciales, era necesario ver la mejora con cautela. De un total de 19.013.796 espectadores en 2016, al año siguiente la cifra se ubicó en 21.226.361. Vale recordar que ese año afectó al sector especialmente por la reducción de los horarios de los centros comerciales debido a la crisis eléctrica.

El incremento también respondió a la digitalización de 40 salas del circuito Cinex, hecho que permitió proyectar películas más recientes en distintas partes del país, recuerda Abdel Güerere, presidente de la Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas.

Pero el primer semestre de 2018 no es alentador en lo que respecta a número de butacas ocupadas. En detalle, de enero a junio de 2018, asistieron a las salas 8.365.334; mientras que en ese mismo lapso de 2017 fueron 10.192.277, y 10.573.686 en los meses correspondientes a 2016, según la Asociación de la Industria del Cine.

A las cifras del primer semestre, Güerere les suma los números de julio. “Serían entonces 10,1 millones, es decir, casi 2,2 millones menos cuando se compara

con el mismo período anterior. Si hacemos una proyección lineal para el resto de 2018, nos da 17,4 millones, una cifra similar a lo registrado en 2004. Tendríamos el mismo número de espectadores de hace 14 años”.

La inflación.

En enero, la Comisión de Finanzas de la Asamblea Nacional indicó que la inflación de diciembre de 2017 fue de 85% y la acumulada para ese año sumó 2.616%. En julio de 2018, el mismo ente legislativo señaló que el porcentaje para junio fue de 128,4%, mientras el cálculo de la inflación acumulada con respecto a diciembre de 2017 fue de 4.684,3%.

En la industria indican que la situación económica es la primera causa de la merma en los espectadores, quienes deben atender con urgencia a gastos en comida, medicinas, transporte, vestimenta y habitación. Otro de los factores ha sido la diáspora.

“Recordemos que la mayoría de los asistentes al cine pertenecen al sector popular o son jóvenes. Estos grupos sociales han sido bastante afectados por las actuales condiciones económicas, y son además los que están emigrando. Indudablemente esto incide en los resultados”, agrega Güerere. Otros elementos que hay que tomar en cuenta son los cortes eléctricos que se presentan en varias regiones del país.

Si bien la percepción generalizada es que el ticket de cine aumenta cada vez más, para el representante del gremio no es suficiente. “Son ajustes. Los montos son inferiores a la inflación de acuerdo con los indicadores de la Asamblea Nacional”.

Los gastos son constantes. No solo se trata de sueldos, pago de servicios, sino también de reposición de insumos. Por ejemplo, un bulbo para un proyector de una sala puede costar entre 1.500 y 2.000 dólares en el exterior. Y su vida útil es de aproximadamente tres meses, depende del uso que tenga cada aparato.

“La falta de dólares en el mercado obviamente afecta. En algunos casos cuando no se tiene algún repuesto, la sala debe permanecer cerrada hasta que se pueda sustituir”, acota Güerere, quien detalla que desde 2016 han cerrado 85 salas comerciales. Actualmente hay 70 complejos en los que hay un total de 399 salas. Es el número más bajo desde el año 2009, cuando según cifras del CNAC hubo 425 salas repartidas en 78 complejos.

Las preferencias.

Vale recordar que hasta el mes pasado se estrenaron 71 títulos en el país. En ese mismo período de 2017 la cifra fue de 67 y en los siete primeros meses de 2016 fueron 82 largometrajes.

Hasta julio de este año, solo dos películas habían superado el millón de espectadores: *Avengers: Infinity War* (1.379.784) y *Los increíbles 2* (1.082.235). En 2017 fueron tres las que superaron esa cifra: *Rápidos y furiosos 8* (1.313.886 espectadores), *Mi villano favorito 3* (1.262.533) y *La bella y la bestia* (1.252.246).

El espectador no arriesga al momento de ir al cine. Los filmes familiares siguen siendo la primera opción, pues el público es más cauteloso y apuesta a lo que con seguridad satisfará su necesidad de entretenimiento.

Adriana Molina, de 33 años de edad, es un ejemplo de cómo el consumidor venezolano es más riguroso. “Solía ir al cine tres veces en un mes, o incluso más.

Pero ahora, solo voy a una función. Claro, escojo con pinza no solo la película, para lo que me baso en el éxito comercial, el reparto y las críticas recibidas, sino también el horario”, dice en alusión a la inseguridad. Ella no va, por ejemplo, a funciones que sean después de las 6:00 PM. Ha sido víctima del hampa en varias oportunidades y prefiere ser mucho más cuidadosa.

Con respecto a las películas venezolanas, *Papita 2da base* de Luis Carlos Hueck es la más vista. Estrenada en diciembre de 2017, acumula 876.690 espectadores, de los que 588.944 corresponden a 2018. Su predecesora, *Papita, maní, tostón* (2013), es el filme nacional más visto en la historia con 1,97 millones de asistentes, de acuerdo con estadísticas del CNAC publicadas en 2016. “La crisis económica y el éxodo disminuyeron la taquilla. Tomando en cuenta nuestros cálculos, que indicaban que no llegaríamos a 500.000, me parece que la cifra es alta. En 2013, recordemos, la gente solía ir más veces al cine”, indica el cineasta.

Hueck considera que hay que encontrar maneras de superar las consecuencias del problema económico para que haya mayor interés. “La mayoría de las películas venezolanas han alcanzado, en lo técnico, una muy buena calidad que les permite competir con grandes producciones. El público venezolano necesita ver algo que los motive, que los distraiga, que les saque del cuerpo el estrés con el que vivimos todos los días”.

El director hace alusión también a la necesidad de promocionar los largometrajes a través de mecanismos que no sean los convencionales. “La mayoría del público que asiste al cine usa redes sociales, muy buenas herramientas para para

hacer bulla. También es buena idea realizar promociones y foros con los productores y actores”.

Y sí, la promoción ha disminuido. No suelen verse los anuncios de las carteleras en los periódicos, así como grandes avisos. También ha mermado la publicidad en radio, televisión, portales electrónicos, vallas, pendones, publicidad exterior y, en el caso de las producciones locales, hay menos actividades como asistencia del equipo de la película a centros comerciales y salas.

En el gremio consideran que este punto afectó a películas como *La Familia*, de Gustavo Rondón. El filme participó el año pasado en la Semana de la Crítica de Cannes, en el Festival de Cine de Mar del Plata, en la sección Horizontes Latinos de San Sebastián y ganó Mejor Película en Biarritz. Este año fue la Mejor Ópera Prima en el Festival del Cine Venezolano en Mérida; además fue la escogida para representar a Venezuela en el proceso de selección de las cinco nominadas al Oscar como Mejor Película Extranjera. Una ristra de reconocimientos que no se traducen en números. La cinta se estrenó en la cartelera nacional el 27 de julio y hasta el viernes 17 de agosto había congregado en salas un total de 4.080 espectadores.

Para evaluar el panorama, tampoco hay que olvidar el cese de operaciones en Venezuela de Twentieth Century Fox, que en 2017 tenía entre sus próximos estrenos filmes como *Logan*, *Alien: Covenant*, *El planeta de los simios: La guerra* y *Kingsman: El círculo dorado*.

Este año no pocos lamentaron la ausencia en la pantalla grande de *Deadpool 2*, que muchos han tenido que ver a través de los caminos verdes. “Es difícil saber cómo han afectado estas ausencias. Como no se estrenaron, no podemos saber la

manera en la que repercuten en las cifras. Efectivamente, es una compañía que genera películas de gran interés al público masivo. De alguna forma debió haber incidido. Ahora, tomando en cuenta lo dicho anteriormente, el sector sigue evaluando constantemente la situación del país para adecuarse y mantener las salas abiertas y así satisfacer las necesidades de entretenimiento de la población. Es lo que seguiremos haciendo. Es el entretenimiento fuera de casa favorito de los venezolanos”, concluye Güerere.

Gráficos: <http://elestimulo.com/climax/los-cines-se-quedan-solos-en-2018/>