



Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

**Imágenes que impugnan el progresismo
latinoamericano. Mirada fílmica documental a la
Venezuela de Hugo Chávez.**

TESIS

Que para obtener el título de
Licenciado en sociología

PRESENTA

Ricardo Robles Martínez

DIRECTORA

Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez



Ciudad Universitaria, CD. MX. 2021.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

La culminación de este trabajo no hubiera sido posible sin el involucramiento, directo o indirecto, de personas que jugaron un papel fundamental en los momentos clave del proceso. Agradezco a mi padre Raúl todo el apoyo subyacente para que pudiera dedicarme a completar este trabajo que pone fin a un ciclo de mi vida. Agradezco su ímpetu para que siguiera estudiando a lo largo de todas las etapas de mi escolarización, desde el preescolar hasta la Universidad. Quizás no estuvo ahí cuando pasaba largas horas sentado frente al escritorio leyendo documentos (y viendo cine) o escribiendo frente a la computadora, ni dando palabras de ánimo para terminar la tesis porque probablemente no comprendía el esfuerzo que estaba haciendo, pero toleró muchos de mis momentos de aparente ocio que en realidad eran horas dedicadas a culminar con un proceso de titulación arduo. Agradezco su paciencia en esos momentos en los que le reflejaba hastío, enojo, incertidumbre e incluso indiferencia. Agradezco haber sentido su respaldo y su condescendencia hacia mis actividades y espacio dentro del suyo. Sin él, dicha labor habría sido mucho más complicada de lo que fue. Estoy en deuda infinita y me habría gustado haber hecho más por él, por su bienestar, seguridad y comodidad ahora en esta etapa de su vida (la vejez), pero la realidad es compleja y ciertamente me rebasó, así que éste trabajo es una demostración, quizá muy ingenua e insuficiente, de agradecimiento por todo lo que hizo a lo largo de mi vida.

A mi Madre Xóchitl, porque, aunque dejó este mundo hace un buen tiempo, habría sido grato que fuese testigo de esta mi situación trascendental. Siempre me quedaron las ganas por compartir muchas cosas de mi experiencia en la UNAM con las que ella vivió allá en los lejanos años del setenta cuando estudiaba en la Facultad de Contaduría y Administración, sin embargo, las circunstancias existenciales arrebataron esa posibilidad. ¡Madre, dondequiera que te encuentres, también te dedico este trabajo de titulación!

A mi hermana Diana que sucumbió ante la pandemia.

A la profesora y directora de este trabajo, Dra. Ana Daniela Nahmad Rodríguez, por su empatía, amabilidad y correspondencia por el tema de investigación. A partir de sus fabulosas recomendaciones ayudó en la culminación del presente trabajo. Se dice que las personas llegan en el momento indicado y, sin duda, la profesora Ana es ejemplo de esto. ¡Muchas gracias por su apoyo!

A la profesora, Dra. Damelys Heredia López por su disposición y empatía al escuchar sobre mi tema y prestar algunos materiales bibliográficos que ayudaron a conocer y escribir sobre la historia contemporánea de Venezuela y el chavismo.

A la Dra. Tania Modesta Martínez Cárdenas por sus lecturas y recomendaciones acuciosas al presente trabajo de investigación. Su interés y palabras fueron retroalimentación pura.

Al Dr. David Ángel Bonilla Padilla por sus gentiles atenciones. Al Dr. José María Calderón Rodríguez por su paciencia y retroalimentación.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por la oportunidad de estudiar en aulas y bibliotecas, pisar su campus y ser parte de experiencias que serán memorables. Yo, siendo hijo de proletarios e incluso desempeñándome como uno de estos, agradeceré siempre la ocasión que me brindó para formarme y abrir mi mente a las cuestiones históricas, políticas, económicas y culturales de mi país y del mundo. Aspectos sin los cuales no podríamos entender las complejas situaciones en las sociedades del siglo XXI.

A la vida, que pese al momento incierto por el cual se pone en entredicho la subsistencia de la especie humana, todavía me permite estar pleno para este momento.

A ti, por leer este trabajo.

Ricardo Robles Martínez, CDMX, escrito en el año de la pandemia, 2020.

Índice

Tema	Página
<u>Introducción</u> _____	1
<u>Capítulo 1. El cine documental</u> _____	14
<u>El significado del cine documental</u> _____	14
<u>Visión general sobre la historia del cine documental a nivel mundial, latinoamericano y venezolano.</u> _____	22
<u>Surgimiento de la cinematografía y su llegada a Latinoamérica a finales del siglo XIX.</u> _____	22
<u>El documental de los años 1920</u> _____	25
<u>El documental político de las décadas de 1930 y 1940</u> _____	34
<u>El documental poético de los años 1950</u> _____	42
<u>El documental político de la década de 1960</u> _____	46
<u>El documental de los años 1970</u> _____	52
<u>Las nuevas tendencias del cine documental a partir de 1980</u> _____	54
<u>Durante el chavismo, el documental cae en las intenciones propagandísticas del régimen.</u> _____	64
<u>Capítulo 2. Proyecto cinematográfico chavista</u> _____	69
<u>Progresismo latinoamericano, coordenadas sobre un debate.</u> _____	69
<u>Posturas acordes con el progresismo.</u> _____	74
<u>Posturas críticas al progresismo.</u> _____	81
<u>Hegemonía. La cinematografía como herramienta para la perpetuación del régimen.</u> _____	92
<u>Subalternidad. Las voces críticas al chavismo.</u> _____	105
<u>Capítulo 3. Análisis del film <i>Nuestro petróleo y otros cuentos</i>.</u> _____	111
<u>Conclusiones</u> _____	128
<u>Referencias bibliográficas</u> _____	131
<u>Bibliografía</u> _____	139
<u>Filmografía</u> _____	139

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene como filón a la cinematografía. Se pensará que resulta de más realizar un trabajo con pretensiones sociológicas que se interese por el cine cuando hay temas "serios" que deben constreñirse en la mente de quienes desean profesionalizarse en el ámbito de las ciencias sociales. Parece que persiste esa filosofía platónica que ningunea el interés por lo cultural desde lo subjetivo, porque asumir esto implica alejarse de una perspectiva cuasi racional que debe primar en las investigaciones que se precien de ser importantes. Por esta razón, una investigación que pretenda analizar la realidad social a partir de un film resultaría provocador, aunque más bien podría ser calificado como poco provechosa para la pretensión científica de una disciplina como la sociología que, de todos modos, es cuestionada (en su existencia misma) por el resto de la sociedad, pero sobre todo por quienes se asumen como los redentores del pensamiento científico. ¿Es ocioso el ejercicio de análisis cinematográfico? ¡Por supuesto! Escribir sobre películas es un pasatiempo; sin embargo, es válido reivindicar el desdén por una forma de vida que gira en torno a la disciplina del trabajo estrictamente formal y "serio". Un rigor impuesto por una sociedad que mira con "virtud" al "chambeador/chambeadora" dispuesto/a a sacrificarse con horarios estrechamente marcados que no permiten disfrutar las experiencias cotidianas y en cambio la someten a una monotonía "productiva" que al fin y al cabo no contribuye con su certera movilidad social, ese movimiento ascendente de personas a través de las clases sociales que permite un mayor nivel de bienestar social y humano. En estos tiempos, trabajar no asegura salir de la pobreza, la marginalidad y la ignorancia. En cambio, ser dueño de tu propio tiempo libre es uno de los momentos más maravillosos porque te permite pensar, leer, ver películas, escuchar el legado musical de Johan Sebastian Bach. No vives (como los autómatas) para "producir" y ser "eficiente", sino (como un verdadero ser humano), para disfrutar y crear¹.

1 Paul Lafargue en *El derecho a la pereza* reivindica el goce por un tipo de ocio constructivo de las fuerzas intelectuales y morales que permita al ser humano reivindicarse en su humanidad y armonía con todo lo que le rodea. La terrible obsesión en la sociedad capitalista por el trabajo es la consecuencia de la perturbación mental y la enfermedad en el individuo, (vid., Paul Lafargue, *El derecho a la pereza*, México, Grijalbo, 1ª edición, 1970, p. 12). El capitalismo, con su imperiosa y maniaca necesidad de producción, constriñe al ser humano suprimir sus alegrías, pasiones y placeres para condenarlo al papel de una simple máquina productora. Hoy, cuando nuestro futuro ha sido subastado en el mercado financiero, no queda más que revelarnos ante esa incesante y perversa condición impuesta en la que el lucro y la "productividad" es lo que marcan los pasos de la sociedad occidental contemporánea. La solidaridad ha quedado subsumida por la preponderancia de la racionalidad individual mercantil. Hoy, en el pleno cenit de la crisis civilizatoria, es necesario replantearnos el papel del trabajo.

Por otro lado, el sentido común dirá que se va al cine por placer. ¡Sin duda! Se va al cine para no sólo comer palomitas y ver una película. También se asiste al cine por la experiencia. Comprar el boleto, pisar, oler y sentir el ambiente de una sala de proyección es algo emocionante. Las disposiciones de los espacios y cómo éstos se vinculan con la iluminación y el sonido, en suma la arquitectura del recinto donde se proyecta cine, influye en las emociones de quien asiste a uno de estos lugares para ver una película. Esta circunstancia vivida no se compara con sentarse frente a un televisor configurado a internet para contemplar un tipo de realización tan disponible hoy en día por medio de esa gran red cibernética. A veces, la inmediatez cercena la experiencia y la ilusión contrarrestando con esto la alegría.

Una vez inmiscuido en lo cinematográfico, se admira el contenido de la película, pero no es muy común que, como espectador, se conciben problemas sobre la producción. Para el espectador común, el cine es una cuestión de evasión más que de compromiso. Sin embargo, más allá de esta primera impresión sobre la cinematografía, las realizaciones de este tipo (incluso las más comerciales) son una forma de estar en el mundo, porque permiten pensar un momento histórico específico de la sociedad a partir del contenido de la película. Adoptar una postura distinta frente a la pantalla cabría en lo que Jacques Rancière llama *espectador emancipado*, es decir, aquél que comprende la existencia de visualidades, actos y discursos que emanan desde poderes sociales y culturales dominantes. El *espectador emancipado* asume una mirada distinta, es decir, aquella que toma en cuenta las mencionadas disposiciones e impulsa su transformación a partir de la propia mirada, una que "observe, seleccione, compare e interprete"².

La cinematografía es una herramienta que permite entender la realidad de la que formamos parte. Por ejemplo, las producciones cinematográficas del cine comercial, más allá de sus homogéneas tramas, permiten pensar las contradicciones de la sociedad contemporánea en la cual se inocular la deseable idea de innovación y emprendimiento muy popularizada con la frase: *salir de la zona de confort*, pero sin considerar que esto muchas veces está ligado con un nivel de potencialidad financiera. Se necesitan recursos tangibles y materiales para hacer cosas nuevas. La voluntad, por sí sola, no es suficiente y el cine no se

² Jacques Rancière, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 1a edición, 2010, p. 19 y 25.

abstrae a esta mercantilización de la vida social y cultural porque cada realización se enfrenta al dilema de los beneficios monetarios en el marco de un tiempo reducido. Es decir, una película "exitosa" debe recaudar en taquilla, más de lo que invierte en su producción. Por ejemplo, ¿que permite que una película estrenada hace 21 años llamada *Amores perros* (Dir. Alejandro González Iñárritu, Altavista y Zeta Films, México, 150 minutos, 2000) regrese a las salas cinematográficas? Sin duda puede argumentarse que el ímpetu de su realizador por mostrar, a las nuevas generaciones, la "cotidianidad" de una sociedad urbana conflictiva como la ciudad de México a través de una trama que conjuga tres historias llenas de drama y morbo. Sin embargo, también tiene que ver su alto grado de rentabilidad económica. El film fue de los más rentables a inicios del 2000, pues logró recaudar cerca de 21 millones de dólares, poco más de los 2 millones usados como presupuesto de realización. En un tiempo en que la remezcla, lo "remix", es una de las tendencias de las producciones culturales, la idea de innovar es ignorada por el imperativo del mercado que orienta cierto tipo de realizaciones culturales a un pasado "glorioso". Ahora, es más rentable vivir del pasado. Lo novedoso muchas veces no es bien visto.

Otro ejemplo de una realidad social concomitante con lo cinematográfico son las realizaciones del surcoreano Bong Joon Ho, sociólogo y cineasta famoso por ganar los premios de la Academia norteamericana (los Óscar) del 2020 con su película *Parásitos* (Gisaengchung, CJ Entertainment, Corea del Sur, 132 minutos, 2019). Esta película y *Perro ladrador, poco mordedor* (Flandersui gae, CJ Entertainment, Corea del Sur, 106 minutos, 2000) (otra de sus realizaciones) son films que permiten entender el fracaso de las expectativas individuales tras el avance de la sociedad moderna. Una vez llegada la globalización y la consecuente liberación de los mercados a Corea del Sur, las inequidades sociales se acrecentaron al igual que en las sociedades alrededor del mundo. Ambos films, *Parasite* y *Perro ladrador, poco mordedor* son ficciones que nos permiten entender que ascender en las clases sociales va mucho más allá de la mera voluntad y disposición personal, porque se trata de una cuestión mucho más compleja que toma en cuenta las relaciones sociales y aquello que Pierre Bourdieu consideró como hábitos, es decir esa especie de disposiciones que permiten interactuar con otros agentes de lo social. Esto para las generaciones de los últimos treinta años es una realidad difícil de asumir. En ambos films, la frustración por expectativas incumplidas permite descubrir la inmovilidad y desesperanza

de los personajes. Actitudes asumidas en parte por las imposibilidades del sistema que permiten al individuo pasar de una clase social a otra, de salir de la pobreza y la marginalidad. La publicidad e instituciones como la familia y la escuela difundieron la idea de "conquistar" los sueños a partir del esfuerzo, estudio y trabajo duro. Estas inocularon paraísos ficticios; sin embargo, nuestra generación milenial, la que hizo lo que tuvo que haber hecho, no consagra las promesas difundidas y lejos de una reflexión social sobre estas inequidades, se constriñe la culpa al propio individuo. El cine de Bong Joon Ho, ese de ficción, incita a pensar esa realidad castrante, lacerante y vomitiva. Porque esta generación está harta de vivir en la pobreza y la falta de oportunidades que conlleva a una desesperanza perpetua.

Sin embargo, más allá de esta dimensión pragmática sobre el cine, el desarrollo histórico de la cinematografía permite comprender que el estudio y discusión sobre films permitió desarrollar sensibilidad artística³ y comunicativa útil para pensar en las subsiguientes realizaciones y su importancia bajo un contexto histórico particular. Por ejemplo, los cineastas y críticos latinoamericanos (sobre todo de la década de 1960 y 1970) con un marcado compromiso ético, estético y político asumieron su rol como realizadores y escritores que pensaron al cine dentro de un contexto de cambios políticos y sociales profundos. Reflexionaron sobre los alcances de la cinematografía en la transformación social de sus respectivos países y de Latinoamérica en general⁴. Hoy, con la inmediatez de los

3 Como afirma Ana Rosas Mantecón, la cinematografía es arte, porque sus realizaciones son parte de la cultura y esta hace referencia a la "creación artística e intencionalidad estética". Por ejemplo, los cineclubes europeos de la década de 1930 y 1950 representaron centros de experimentación sobre las posibilidades del audiovisual en el tratamiento de temas y abordajes literarios como la poesía. Aquí, imágenes, sonidos y discursos se conjugan para dar un sentido distinto a la forma en cómo los realizadores apelan al público y con esto comunicar su sentido de la realidad social. Posteriormente, con el desarrollo de las tecnologías audiovisuales, el cine integró estos avances técnicos para dotar de nuevas expresiones a las realizaciones filmicas que incitaran nuevas experiencias al público, vid., Ana Rosas Mantecón. *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México, Gedisa/Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2017, 1º edición, p. 40. Otros autores como Régis Debray afirman que el cine es arte por su relación con la literatura. Toda realización cinematográfica implica una trama que parte de la escritura (el guión). Incluso algunas realizaciones cinematográficas son adaptaciones de obras literarias, vid., Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, España, Paidós, 1994, 1º edición, p. 231.

4 Esta pretensión de conformar una identidad política cinematográfica latinoamericana inicia a finales de la década de 1960 con el encuentro de cineastas en la ciudad venezolana de Mérida. Según María Luisa Ortega, el entonces cineasta venezolano Carlos Rebolledo afirmó que las razones para impulsar el encuentro de Mérida fueron: contrarrestar el subdesarrollo a partir de la conformación de un espacio de realizaciones, exhibiciones y discusiones sobre cine de la región hecho por y para sus habitantes. Intenciones por contrarrestar la hegemonía de las producciones cinematográficas influidas desde los Estados Unidos que incitaban a un tipo de realizaciones que contaban historias irrisibles sobre el modo de vida vacío de las clases medias altas de las sociedades latinoamericanas que no problematizan las contradicciones sociales de la región (vid., María Luisa Ortega, "Mérida 68. Las disyuntivas del documental", en Mariano Mestman [et al.], *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Akal, 2016, p. 359-360). Posteriormente, durante la década de 1970, otras

nuevos tiempos, en la cual contribuye la precariedad económica producto de un sistema cuyos ciclos de crisis son cada vez más estrechos, y la desesperanza que no logra contrarrestarse con las viejas ideologías, esa falta de severidad para hacer explícita las influencias teórico-metodológicas de quienes realizan cine tiene que ver con los intereses propios. Ya no se trata de poner por delante el compromiso social y político de transformación que caracterizó a los cineastas del siglo XX. Ahora se trata de reivindicarse a sí mismo como un realizador destacado que gana palmarés y es nombrado en los más destacados círculos intelectuales y culturales alrededor del mundo. La prontitud de los nuevos tiempos corta la capacidad de subjetividad política y estética e inhibe comprenderla como fenómeno sociocultural completo. En esta nueva era persistir en la reflexión sobre el lenguaje utilizado por la cinematografía, implica desligarse de la homogeneidad persistente en las realizaciones y eso significa irrumpir en la vorágine capitalista.

El film documental resulta ser testimonio válido para el estudio de la cultura y los procesos sociales. Es primordial para analizar las "representaciones colectivas del mundo social"⁵, pues en esta, como en otras expresiones culturales, se plasma el imaginario existente acerca de cierta identidad social bajo las circunstancias de un momento histórico específico. A lo largo del siglo pasado, el cine fue un recurso indispensable para los regímenes políticos (como el socialismo, nazismo, fascismo y la revolución cubana) y los acontecimientos trascendentales para la humanidad como las dos guerras mundiales, la guerra fría, el desarrollo de la tecnología y el advenimiento de la democracia. Hoy, sin duda, ésto no sería la excepción porque, a pesar de la incursión de las series televisivas (o "streaming"), el cine sigue siendo un recurso que permite construir sueños y realidades, susceptibles a los vaivenes sociopolíticos en cada momento histórico por los que atraviesa el mundo.

Desde sus inicios, el cine documental se ha mostrado crítico y contrario a las

expresiones como el Comité de Cine del Tercer Mundo representaron la continuidad de ese compromiso. Dicho comité parte de la idea sobre el Tercer Mundo que proliferan durante la década de 1960 reafirmando el factor de unidad frente al imperialismo occidental (visualizado en Estados Unidos), la descolonización cultural y el apoyo mutuo dentro del ámbito cinematográfico entre realizadores de África, Asia y Latinoamérica. El comité se opuso al modelo cinematográfico hegemónico de la industria e hizo suya la cinematografía como expresión de los procesos de liberación nacional y descolonización. (vid., Mariano Mestman, "Argel, Buenos Aires, Montreal. El Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)" [en línea], *Secuencias*, número 43-44, España, Universidad Autónoma de Madrid, 2016, pp. 73-93, <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/7298> (consulta: 16 de agosto de 2020)).

5 Ana Daniela Nahmad Rodríguez, *El Indio Imaginario: Representaciones indígenas en el cine y la cultura en México. De Eisenstein a Raíces* [en línea], Tesina de Licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, p. 6, <http://132.248.9.195/ptb2005/01021/0345704/Index.html> (consulta: 24 de enero de 2020).

pretensiones dominantes provenientes tanto de la industria cinematográfica como de los Estados-nación en cuanto a considerar al cine como mero acto de evasión, entretenimiento y construcción ideológica de un sentido común de país. El cine documental como expresión cinematográfica es eternamente indócil y hace referencia a un momento particular en el desarrollo de la humanidad. Sus abordajes tienen que ver con la realidad, pero no lo hace como el cine de ficción que produce filmes sobre esta, dotándolos de inventiva total y cuyo trasfondo social está imbricado en complejidades metafóricas, complicadas de descifrar. El documental no genera sucesos sino sólo acontecimientos conocidos, de ahí su intervención en la experiencia histórico-social.

La presente investigación tiene que ver con el cine documental en el proceso sociopolítico venezolano conocido como chavismo. El tema trata acerca de realizaciones documentales que problematizan el desenvolvimiento de los gobiernos progresistas (en específico a partir del caso de Venezuela con Hugo Chávez). Esta investigación considera ejemplar al film *Nuestro petróleo y otros cuentos* (Dir. Elisabetta Andreoli, Gabriele Muzio, Sara Muzio y Max Pugh, Yeast Films y Consejo Nacional de Cultura de Venezuela, Italia-Venezuela, 83 minutos, 2005), que subraya las consecuencias sociales de la persistencia del gobierno chavista por el uso de la explotación mineral como eje fundamental de su desarrollo*.

El documental, a color, *Nuestro petróleo y otros cuentos* considera lecciones de otro film, *Pozo muerto* (Dir. Carlos Rebolledo, productores: Edmundo Aray y Antonio de la Rosa, Venezuela, *El Techo de la Ballena*, 30 minutos, 1968), como antecedente que pone en duda el fulgor por un progreso nacional venezolano marcado a partir de la extracción petrolera. Se trata de una realización, en blanco y negro, de los venezolanos Edmundo Aray, Carlos Rebolledo y Antonio de la Rosa, como parte de la exploración artística que *El Techo de la*

* Abarcar la cuestión chavista nos lleva a tratar el aspecto del devenir social, porque, sin duda, las sociedades contemporáneas se caracterizan por un consumo incesante de combustibles fósiles (de las cuales el petróleo y la minería forman parte) para subsidiar todas aquellas actividades que labran la marcha de su desarrollo. El premio nobel de química, Richard Smalley, afirma que la energía es parte de las principales preocupaciones del devenir de la humanidad, pues la necesitamos para generar y distribuir toda una serie de servicios y mercancías, sin embargo, su uso conlleva consecuencias tales como la vulneración del entorno ambiental, la degradación de la salud en la población y la alteración de los ciclos climáticos del planeta, vid., Richard Smalley, “*Future Global Energy Prosperity: The Terawatt Challenge*” [en línea], Materials Research Society, Volume 30, 2005, <https://www.cambridge.org/core/journals/mrs-bulletin/article/future-global-energy-prosperity-the-terawatt-challenge/68700B4060358F79807A51C867905836> Consulta: 17 de febrero de 2021. Además, las consecuencias por un uso persistente de la energía trastocan factores políticos y sociales. Como veremos, en el caso venezolano, la explotación petrolera permitió consolidar el poder político de los diferentes regímenes y, así mismo, impulsar la conformación de la infraestructura e idiosincracia de la sociedad venezolana a partir del siglo XX.

Ballena, un grupo de intelectuales marxistas y simpatizantes con la revolución cubana muy activo durante la década de 1960 en Venezuela, hizo por la transformación cultural de la sociedad⁶. El film se desarrolla a partir del testimonio de cuatro personas (un barbero, un periodista, un pescador y una viuda) que narran cómo la explotación del hidrocarburo ha repercutido en su cotidianidad. Gracias a estos relatos, el documental descubre las contradicciones de un tipo de progreso basado en los recursos minerales. Para el documental estas revelaciones son actos que miran hacia lo subalterno y marginal para develar la situación de los desterrados por la senda del desarrollo.



Fotograma de *Pozo muerto*. El vínculo y las consecuencias entre la vida de los habitantes de un poblado llamado Lagunillas y las actividades de la industria petrolera asentada en el lago Maracaibo son expresadas por los realizadores venezolanos.

6 vid, Esther Coviella; Nelson Dávila. *El Techo de la Ballena* (1961-1967) [en línea]. Venezuela, Fundación Casa Nacional de las letras Andrés Bello, 2015, Colección Ensayo Contemporáneo, <https://web.archive.org/web/20161225082913/http://casabello.gob.ve/sites/wp-content/uploads/2015/11/PDF-El-Techo-de-la-BallenaDIGITAL.pdf> (consulta: 27 de noviembre de 2020).

Poco más de 35 años después, en 2004, las cámaras de los realizadores europeos se encuentran en Cabimas y Lagunillas. La situación de los habitantes parece no haber cambiado mucho siendo aún más adversa. Aquí, el documental muestra los asentamientos humanos degradantes a las orillas del lago donde la gente se encuentra en condiciones de pobreza, polución y marginalidad. Los antiguos palafitos se asientan sobre tierra y fango, lejos de aquellos tiempos en los cuales se erigían sobre el agua del lago Maracaibo. El documental intercala imágenes de *Pozo muerto* para comparar la situación actual de las poblaciones asentadas a orillas del lago. El uso de estas imágenes puede interpretarse como parte de la persistencia extractiva que ha relegado a ciertos sectores de la población del lugar.

El mensaje parece ser claro: a pesar de los tiempos y las circunstancias, el petróleo (y otras actividades de extracción mineral) sólo empobrece a grandes sectores de la sociedad. Se trata del “excremento del diablo” tal y como Juan Pablo Pérez Alfonzo afirmó en los años setenta cuando, paradójicamente, coordinó los esfuerzos del país sudamericano y caribeño por establecer un organismo internacional que aglutinara los intereses de los países productores y exportadores del material viscoso (la OPEP). Para el entonces diplomático venezolano, cercano colaborador al entonces presidente Carlos Andrés Pérez, el despilfarro genera vicios lacerantes sobre el futuro de la sociedad como la corrupción, el clientelismo y la sumisión. En este mismo tenor, Salvador de la Plaza, en los años sesenta, apuntó que el petróleo tiene una paradoja: la prosperidad financiera a cambio de la sumisión a una industria controlada por poderes internacionales⁷.

Pero es durante el incipiente desarrollo de la industria que se escuchan ciertas voces críticas en torno a basar la economía del país en el petróleo. Así, en 1936, Arturo Uslar Pietri publica *Sembrar petróleo*, un artículo en el cual apunta su preocupación por el aprovechamiento de los ingresos por explotación petrolera con miras a desarrollar otros ámbitos de la economía, dejando de condenar al país a un estadio “parasitario e inútil”⁸.

Venezuela es un ejemplo de que las intenciones por transformar a la sociedad no se

7 vid., Giuseppe D'Angelo, "El excremento del diablo: Salvador de la Plaza y el petróleo en Venezuela" [en línea], Cuadernos Americanos 155, Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe, UNAM, México, p. 119 y 120, <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca155-119.pdf> (consulta: 7 de abril de 2020).

8 vid., Arturo Uslar Pietri, "Sembrar petróleo" [en línea], Analítica Consourcing, https://web.archive.org/web/20050928234200/http://www.analitica.com/bitbliblioteca/uslar/sembrar_el_petroleo.asp (Consulta: 19 de enero 2019).

realizan por completo cuando persisten estructuras tan afianzadas a dinámicas económicas globales, ciertamente hostiles con los ideales de igualdad y justicia. A inicios del siglo XXI, el país sudamericano y caribeño, se sumergió en un proceso histórico social controversial: el chavismo y su bolivarianismo. A partir de ese momento, el ámbito político venezolano se caracteriza por un gobierno encabezado desde de la figura de Hugo Chávez, el cual se mostró redentor de una transformación institucional que intentó dislocar el apretado sistema establecido. El 6 de diciembre de 1998, Chávez llega al poder tras el triunfo en las elecciones presidenciales. Se impone con 56, 20% frente a su contendiente próximo, Henríque Salas Römer (39, 97%) y otros más (que representaron el 3, 83% de los votos), en un suceso llevado a cabo bajo el marco de una “triple crisis” política en el país (de legitimidad democrática, representatividad partidista tradicional y de las instituciones del Estado)⁹.

Después de un momento próspero en el que la renta por explotación y exportación petrolera permitió allanar horizonte hacia ese estadio (sobre todo entre los años 2003 a 2006). Hoy, en 2021, la sociedad venezolana vive en la desesperanza: Los niveles de pobreza se han acrecentado, el nivel de inflación es exponencial, la carencia de medicamentos, el colapso del sistema de salud y los salarios bajos no compaginan con lo mínimo para subsistir (ya no digamos vivir). Miles de personas han salido a las calles para protestar frente a la indolencia y autoritarismo del régimen. Cientos de miles han emigrado del país en busca de mejores condiciones de vida. El país sobrevive al lado de la frustración y desilusión.

Los realizadores del documental *Nuestro petróleo y otros cuentos* son simpatizantes de la izquierda, que buscaron una visión distinta del progresismo. Esto les permitió inmiscuirse en el fenómeno de manera mucho más directa, reconstruyendo esos momentos a partir del cine documental. El film mencionado es el segundo documental de estos realizadores. El primero fue *Venezuela, otro modo es posible*, el cual sirvió para hacer conciencia y convocar apoyo a la revolución bolivariana ante su primera gran crisis política, el golpe de Estado de abril del 2002. Los cineastas necesitaron hacer ver frente a la militancia de izquierda italiana que en Venezuela pasaba algo extraordinario: “Fue ahí donde nació la idea: hacemos una película sobre Venezuela, porque no hay otra manera de convencer a la

9 Thais Maingon; Heinz Sonntag, "Los resultados de las elecciones de 1998 en Venezuela: ¿Hacia un cambio político?" [en línea], Ciencias sociales, volumen 6, número 1, Maracaibo, Venezuela, Universidad de Zulia, 2000, p. 45, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28060103> (consulta: 13 de diciembre de 2018).

gente que allí está pasando algo diferente de lo que escriben los medios”¹⁰

Como afirma uno de los realizadores, Gabriel Muzio, este primer documental formó parte del repertorio de films que el oficialismo bolivariano ha utilizado como medio de propagación cultural de sus intereses alrededor del planeta: “Nuestra película se convirtió, de cierta forma, en una especie de bandera. Circuló en muchos países y fue traducida en cinco idiomas diferentes. Sirvió para organizar grupos en Europa, sobre todo, y algunos en Estados Unidos de apoyo a la revolución bolivariana”¹¹. En cuanto al segundo trabajo cinematográfico, *Nuestro petróleo y otros cuentos*, parte de la actividad de extracción mineral impulsada desde el chavismo y su consecuente distribución desigual o discrecional de los recursos provenientes de esa industria.

Esta segunda realización sobre Venezuela se inserta en un marco de confrontación por el poder, tras años complicados y de tensión interna entre el gobierno y sus simpatizantes con la oposición política (el intento de consumar un golpe de Estado en 2002 y los frecuentes paros de empresas nacionales a fines de ese año). En este sentido, el filme resulta ser una herramienta de reflexión que apunta a la diversidad de la sociedad venezolana y su sentir con respecto al rumbo del proceso bolivariano¹².

La llegada de Chávez al poder en Venezuela coincide con la emergencia de lo que algunos investigadores llaman el auge de los *gobiernos progresistas* en América Latina¹³. Éstos lograron permanecer en el poder por lo menos una década, tiempo en el cual se articuló un consenso social que les permitió llevar a cabo diversos proyectos, principalmente al ampliar el consumo y de construcción de infraestructura. Sin embargo, a partir de la segunda década del presente siglo y como remanente de la crisis económica en 2008, se

10 Rafael Uzcátegui. "Venezuela, entrevista a realizador de Nuestro petróleo y otros cuentos" [en línea]. El Libertario, Caracas, Venezuela, 2005, p. 25, <https://archivo.argentina.indymedia.org/news/2005/04/286822.php>

11 El equipo de cineastas europeos logró producir otros dos films acerca de la situación latinoamericana a inicios del siglo XXI: *Bolivia no se vende* y *Cómo Bush ganó las elecciones en Ecuador*. Ambas de la productora Giattaciová Films, en 2003. Al igual que *Venezuela, otro modo es posible*, estos documentales resultan inéditos o, por lo menos, difíciles de conseguir. De forma desafortunada, al momento de redactar este trabajo, resultó imposible contactar a algunos de los realizadores y sus trabajos cinematográficos (o una referencia sobre estos en algún otro lugar como la embajada de Venezuela en México).

12 El documental se estrenó oficialmente en Venezuela tras una exhibición en el Teatro Municipal de Caracas, el 23 de febrero del 2005 y pese al veto ejercido por el oficialismo bolivariano a través de sus canales de comunicación, los realizadores han echado mano de circuitos alternativos para difundir su trabajo. Hoy en día es posible verlo por internet a través de plataformas como Vimeo y Youtube.

13 Franck Gaudichaud; Jeffery Weber; Massimo Modonesi, *Los gobiernos progresistas latinoamericanos del siglo XXI. Ensayos de interpretación histórica* [en línea], México, Universidad Autónoma de México, p. 99, http://ciid.politicas.unam.mx/www/libros/gobiernos_progresistas_electronico.pdf (consulta: 7 de octubre de 2020).

presenta un desgaste del mismo progresismo que llevó a un clima de tensión derivando en expresiones de férreo control estatal en países como Venezuela y Bolivia, o la llegada al poder del fascismo y grupos oligárquicos identificados con un tipo de desarrollo auspiciado por el libre mercado internacional, como el caso de Brasil y Argentina (con Jair Bolsonaro y Mauricio Macri, respectivamente).

La persistencia del paradigma capitalista como horizonte de desarrollo que los gobiernos progresistas mantuvieron a lo largo de su gestión generó profundas controversias e inconformidades que se tradujeron en expresiones de manifestación social, no sólo en las calles, sino también en el ámbito cultural y la cinematografía. Esto precisamente es el punto de interés en la presente investigación.

El documental *Nuestro petróleo y otros cuentos* intenta ser una visión más auténtica del gobierno que encabezó Hugo Chávez, alejada de las perspectivas oficialistas que ciertos documentales propagandísticos hacen del país¹⁴. El film, de 47 minutos de duración, trata acerca de las consecuencias del principal eje de desarrollo del chavismo, la extracción de minerales e hidrocarburos. La desigualdad palpable en las condiciones de subsistencia de la población vecina a los complejos petroquímicos y minerales, así como la distribución desigual de los recursos provenientes de la explotación mineral, desembocó en la perplejidad sobre las contradicciones que sus realizadores quisieron mostrar con su film. Éste muestra la génesis y desarrollo de la industria petrolera y sus costos medioambientales y sociales, "a partir sobre todo de las vivencias de las comunidades que viven y mueren al lado del petróleo"¹⁵.

La pregunta que guía la investigación es *¿Qué expresiones culturales rebaten el progresismo latinoamericano a partir de su manifestación chavista-venezolana durante sus primeros años de desenvolvimiento?* Como respuesta, se afirma que el cine documental venezolano, a través del film *Nuestro petróleo y otros cuentos*, cuestiona la persistencia del

14 Ejemplo de algunos de estos films son *La Revolución no será televisada* (Dir. Kim Bartley y Donnacha O'Brian, Power Pictures 2002, 2003)-el cuál aborda la perspectiva del oficialismo bolivariano en torno a los acontecimientos del 11 de abril de 2002-, y *Venezuela, pueblo y lucha de la cuarta guerra mundial* (Dir. Marcelo Andrade Arreaza, Calle y Media, 2004)-el cual analiza el surgimiento del chavismo como respuesta al desenvolvimiento del neoliberalismo en América Latina. Una redención de lo tradicional venezolano y latinoamericano frente a la oleada globalizadora-.

15 Gabriel Muzio, uno de los realizadores del film, entrevistado por Rafael Uzcátegui en *Venezuela: la Revolución como espectáculo. Una crítica anarquista al gobierno bolivariano* [en línea], Caracas-Madrid-Tenerife-Buenos Aires. El Libertario/Editorial La Cucaracha Ilustrada/La Malatesta/Tierra de Fuego/Libros de Anarras, 2010, p. 28, <https://rafaeluzcategui.wordpress.com/tag/venezuela-la-revolucion-como-espectaculo-una-critica-anarquista-al-gobierno-bolivariano/>

régimen chavista por el rentismo petrolero, este último como dique del desarrollo bolivariano. En este sentido, el cine documental es una expresión subalterna que considera imágenes y testimonios de aquellos agentes de la sociedad (y sus condiciones de subsistencia) que generalmente no tienen la posibilidad de expresar su voz a través de otro tipo de medios audiovisuales.

Dicho documental surge como crítica a la continuación en el uso de la explotación mineral como eje fundamental de su desenvolvimiento. Si para el chavismo resultó importante construir una nueva sociedad a partir del brote de un nuevo tipo de ser humano, lo que el documental construye y muestra es que aún ese objetivo resulta inalcanzable pues la insistencia en las políticas extractivas hace que se mantengan los viejos vicios de anteriores gobiernos tales como la corrupción y el uso discrecional y político de los recursos que abona en un estadio de inequidad social. Además del consecuente daño ambiental, esta persistencia del progresismo, en este caso a partir de su expresión chavista-venezolana, en apostar por lo extractivo minero como forma de impulsar el desarrollo y en consecuencia dar sustento a sus políticas sociales, provoca que, lejos de virar hacia otro orden social como el socialismo, el país sudamericano y caribeño persista en integrarse a la economía global capitalista.

Así, como objetivo general resulta necesario un punto de reflexión sobre el papel del cine documental como expresión subalterna que devela las pretensiones dominantes del bolivarianismo por consolidarse a partir de un proyecto cuyo sustento es el extractivismo mineral. Se trata de entender cómo el cine documental juega un papel indócil que cuestiona un tipo de desarrollo que privilegia la explotación de materias primas y su consecuente vínculo con el capitalismo global frente a la degradación ambiental y social de las propias comunidades cercanas y afectadas directamente por estas prácticas.

Como objetivos específicos están: indagar aquellos elementos que sostienen las aspiraciones de una hegemonía cinematográfica en el chavismo a partir de sus políticas cinematográficas, y rastrear aquellas manifestaciones subalternas dentro de la cinematografía documental venezolana durante la gestión de Hugo Chávez (1999-2012) para canalizar esfuerzos en el filme *Nuestro petróleo y otros cuentos* (2006) como ejemplo de esas expresiones intempestivas que irrumpen ante la pretendida perspectiva hegemónica del chavismo en materia cinematográfica.

La investigación se estructura en tres partes: La primera, intenta comprender la conceptualización del film documental y su desarrollo histórico tanto mundial como regional tomando como referencia a Venezuela. Se muestran las coordenadas de un debate sobre el concepto cine documental y se establece el sentido del film a lo largo del siglo XX. En el caso venezolano, como anticipación, durante este siglo, el cine documental, en primera instancia, surgió bajo el auspicio del gobierno militarista y, segundo, el documental es parte de la mirada que atestigua las contradicciones del desarrollismo capitalista. En los albores del siglo XXI, se muestra que una parte de la cinematografía documental resurge como medio de propaganda oficial a favor del chavismo. En el segundo capítulo se discuten varios puntos. En un primer momento se ponen sobre la mesa el debate entre posturas favorables y aquellas que son críticas sobre el progresismo latinoamericano. Después se escribe sobre las pretensiones hegemónicas en que la cinematografía resulta herramienta indispensable para la perpetuación del régimen chavista. Así mismo, se anotan aquellas subalternidades o voces críticas del cine documental ante el chavismo. Este es el preámbulo para abordar, en el siguiente capítulo, el análisis del documental Nuestro petróleo y otros cuentos.

Esta investigación tiene como marco metodológico para abordar el film propuesto algunas orientaciones que Carl Plantinga¹⁶ formula sobre el análisis del discurso fílmico de la película de no ficción¹⁷. Dentro de su mundo proyectado¹⁸. Así es importante considerar la *selección* de la información a partir de la intencionalidad del realizador, la *forma* en cómo se proyecta la trama (retórico, narrativo formal, dramático y abierto), las formas para *enfaticar* ciertos aspectos de la historia a partir de la posición de la cámara, el montaje, la iluminación y las tomas, así como el punto de vista asumido desde *la voz* (formal -autoridad epistémica-, abierto -exploración- y poética -expresión estética-).

Así pues, la propuesta para abordar un fenómeno como el chavismo desde la controvertida visión del documental fílmico. Se está convencido que el cine es parte de los fenómenos sociales de mayor envergadura que emergen en este joven siglo. Ojalá sea más que estimulante su lectura.

16 Carl Plantinga. *Retórica y representación del cine de no ficción*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.

17 Como se verá más adelante, en el apartado en donde se discute de forma generalizada las aportaciones teóricas sobre cine documental, el film de no ficción es un conjunto de audiovisuales entre los que tiene presencia la propia película documental.

18 Para el autor, este consiste en "eventos, escenarios y personajes del mundo presentado además de sus atributos supuestos e implícitos en el discurso de la película", (vid., Carl Plantinga, op., cit., p. 124.).

Capítulo 1. El cine documental

El significado del término Cine Documental

No es fácil atribuir una definición única y permanente al término cine documental. Este, a lo largo de su historia, a través de las diversas aportaciones estéticas y estilísticas de los documentalistas posicionados en las más diversas corrientes cinematográficas, ha complicado la labor. En este sentido, el documental no establece un número finito de procedimientos, temáticas, ni formas y estilos. Hablar de cine documental es posible desde aproximaciones que tienen que ver con el legado de los diferentes realizadores a lo largo de su historia.

La primera vez que apareció el término *Documental* fue a mitad de la década de 1920. En aquel momento el concepto tuvo que ver con la forma en cómo el inglés John Grierson juzgó una película del estadounidense Robert Flaherty (*Moana*). Para Grierson, el filme de Flaherty se caracterizó por compilar una serie de eventos sobre la cotidianidad de una familia de las Islas polinesias¹⁹. Sin embargo, esa es sólo una aproximación al término que tiene que ver con una labor que en los últimos años ha evolucionado a la par de movimientos artísticos y desarrollos tecnológicos. Ahora, el sentido del concepto traspasa al ambiguo significado que atribuye tan sólo la frase: una reproducción de la realidad.

Por lo menos desde el presente siglo cualquier película que denote aspectos sobre la realidad (desde los más mínimos) puede, de manera fácil, llamarse documental. Semblantes que hacen que la distinción entre ficción y no ficción parecen ser indisociables. Por ejemplo, *Vals con Bashir* (Ari Folman, Israel-Alemania-Francia, 90 minutos, 2008) es una película animada autobiográfica que escudriña en la memoria del personaje principal: el mismo realizador, el cineasta israelí Ari Folman. Durante su servicio militar, Folman participó en la incursión del ejército israelí a Líbano durante los primeros años de la década de 1980. El film es un viaje por los recónditos ámbitos de la memoria del protagonista con miras a entender si participó en la masacre de refugiados musulmanes en las comunidades de Sabra y Chatila perpetuada por grupos fundamentalistas cristianos adeptos a la figura del entonces líder Bashir Gemayel en septiembre de 1982. En el film, las imágenes que lo definen parten de la experiencia del realizador en la irrupción militar. La animación cobra sentido al recrear y

19 Sira Hernández Corchete. "Hacia una definición del documental de divulgación histórica" [en línea], Comunicación y Sociedad, volumen XVII, número 2, 2004, p. 94, <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/34811/1/89historica.pdf> (consulta: 20 de septiembre de 2020).

reconstruir recuerdos (sobre sus emociones) y acontecimientos que el realizador y aquellas personas que entrevista (principalmente compañeros suyos durante la experiencia bélica) hace para llegar a un resultado: saber si tuvo injerencia en la masacre de familias musulmanes durante esa etapa convulsa de la historia contemporánea en Medio Oriente. De esta manera, a partir de la reconstrucción por animación, se hace posible ver su experiencia subjetiva²⁰. Es aquí, o quizás desde la década de 1990 (tal y como Nahmad²¹ afirma sobre las etapas de desarrollo del cine documental) donde el documental cobra un sentido diferente, pues la reconstrucción del pasado se hace desde la animación digital. Este recurso cuestiona el sentido común atribuido al término documental, pues cimbra su sentido ambiguo de simple captor de la realidad tal cual se muestra ante la lente de la cámara.

El cine documental se alimenta de gradaciones que lejos de marcar su contorno, se fusionan con otras formas de hacer cinematografía, por ejemplo, la ficción. El cine documental tiene un sentido constructivo que implica una elección y una consideración acerca de la realidad a pesar de que esta última no sea del agrado de nuestra elección.

Los diferentes significados que adopta el documental tienen que ver con sus múltiples funciones adoptadas a lo largo de su historia. Así, el cine documental fungió como aleccionador, utilizado como reportaje noticioso y como documental de ficción. Ha convertido la imaginación y los sueños en una promesa posible y este último forma parte de la realidad, porque el documental es, por una parte, monólogo y, por otro, un des realizador de la propia realidad y así mismo se ha convertido en un propulsor del cambio y tras esto, los sucesos son susceptibles de elaboración. Por sí solos, los hechos no dicen nada, hay que contextualizarlos para entenderlos y dotarlos de sentido, comprendiendo que no sólo es posible asimilar la totalidad a partir tan sólo de la propia proyección del filme documental.

El documental es una película que en algunos casos posee guión, decorados y actores²². Las personas en los documentales asumen una función dentro de la narrativa. Esto

20 Javier Moral Martín. "Vals con Bashir: Documental, Animación y Memoria" [en línea], L'Atalante, número 29, 2020, p. 211, <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=730> (consulta: 20 de agosto de 2020).

21 Ana Daniela Nahmad Rodríguez. *Imágenes en emergencia: las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana (años 60, 70 y 80)* [en línea] Tesis de posgrado, México, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, <http://132.248.9.195/ptd2015/septiembre/0735275/Index.html> (consulta: 23 de febrero de 2020).

22 El uso de la estética y la forma de representar la realidad en el cine documental proviene de precursores como Robert Flaherty (la labor de selección del documentalista para narrar su material), Dziga Vertov (la selección y montaje para mostrar los avances de la revolución socialista) y John Grierson (tratamiento creativo de la realidad). (Vid., Sira Hernández Corchete, op., cit., p. 99).

puede verse en el documental de Folman, en el que se recrea de forma digital los sucesos que el realizador evoca. Las personas que logra entrevistar son percibidas desde la forma en que el mismo director del film lo hace, es decir, a partir de concebir a sus entrevistados desde un rol (el veterano de la guerra, el psiquiatra, entre otros) útil para descifrar su propio enigma personal. Es parte de la asunción que la “gente real” hace sobre su postura social.

El cine muestra y opera a partir de planos que vislumbran pedazos de mundo mirados por el productor. Esta perspectiva particular sobre la realidad incita a su revaloración como objeto de estudio. La toma cinematográfica es registro susceptible de argumentación: “La toma es la reproducción posible de la vida, la proyección diferida”²³. Son esos pedazos de información sobre el mundo que bajo la perspectiva del realizador conforman una estructura ofrecida al espectador con respecto a un tema particular. Por ejemplo, el filme de Anabel Rodríguez *Érase una vez en Venezuela, Congo Mirador* (Once Upon a Time in Venezuela, Sancocho-Público-Spiraleye-Productions-Golden-Girls-Filmproduktion-TRES cinematografía, Venezuela-Reino Unido-Brasil-Austria, 99 minutos, 2020) hace uso de tomas sobre chozas que se alejan (emigran) y se pierden en el horizonte del lago Maracaibo así como el crecimiento de maleza alrededor de los palafitos (producto del avanzado proceso de sedimentación) en conjunto con una voz en over que menciona sobre el golpe institucional perpetrado por Nicolás Maduro en 2017 (en el cual desconoce a los integrantes de la Asamblea Constituyente elegida por el pueblo desde las urnas para imponer a otros miembros afines y, con esto, perpetuarse en el poder político con miras a continuar con el legado chavista) para retratar la decadencia de la comunidad Congo Mirador, estado Zulia, Venezuela, como una especie de metáfora que hace referencia a las condiciones descorazonadas por las que atraviesa el país.

En este sentido, toda película (ficción o documental) tiene a un realizador que, a través del audiovisual, conforma una perspectiva acerca de un tema, buscando una verdad, elaborada, pero jamás arbitraria. El documental no sólo tiene algo que decirnos acerca del mundo, sino que se define desde el vínculo entre aparato fílmico y la realidad circundante, el modo comprensivo que se adopta ante esa realidad (seria o fingida) y de la propia creencia exigida al espectador²⁴. Esto arquea la aparente inflexible idea del documental como simple

23 Francois Niney. *El documental y sus falsas apariencias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2a edición, 2013, p. 31.

24 idem, p. 16.

mostrador y dotador de información visual y narrativa, pues por sí sólo, los hechos no dicen nada, sino que tienen que contextualizarse para dotarlos de significado, comprendiendo la imposibilidad de asimilar la totalidad a partir y tan sólo por el dato concreto. Entonces para Niney, el término cine documental no implica colocarlo en algún sentido polarizado como documental/ficción y, en ese sentido, el documental se caracteriza por:

La relación entre filmador con lo filmado, el giro o sesgo de la puesta en escena, su manera de interpelar al espectador, de llevarlo ahí a ver nuestro mundo común o agregado, inventado, de hacerse comprender con enunciación sería, documental o fingida, fictiva, de la cual es necesario saber las circunstancias por las cuales son enunciadas y cómo el filme interpela al espectador²⁵.

El punto de vista del documentalista también es considerado por otros teóricos como Carl Plantinga, Bill Nichols y Michael Renov. Plantinga, teórico cinematográfico estadounidense, concibe al documental dentro del repertorio de lo que llama *películas de no ficción*:

Un medio convencional de discurso, que utiliza estrategias retóricas de estructura y estilo en relación con diversos canales de información. También es un medio de registro, con una capacidad sin paralelo para darnos la imagen, sonidos y sentir de escenas o eventos. Es un medio de verdades y engaños, registro y manipulación, prejuicio y equidad, arte y técnica mecánica, retórica e información directa. Las películas de no ficción son complejas representaciones con una diversidad infinita de usos posibles. La suya es una complejidad retórica y pragmática que la teoría por sí sola no puede comprender, requerimos de la ayuda de la crítica y la historia²⁶.

Esta definición atribuye un sentido que circunscribe al film como medio de comunicación el cual emplea un discurso desde aquello que registra con la lente de la cámara y que se halla entre la verdad y la mentira (las imágenes). El film de no ficción es una complejidad que involucra retórica y pragmática, esto último, comprensible desde, por ejemplo, la historia. Es precisamente el devenir histórico del documental el que muestra esa pragmática. Los diversos medios estéticos y tecnológicos disponibles en un momento particular de la historia hacen posible una determinada realización fílmica. Por ejemplo, las realizaciones del grupo *Cine de la Base* en Argentina, durante la década de 1960 y 1970, tuvieron que ser

25 idem, p. 18.

26 Carl Plantinga, op., cit., p. 282.

clandestinas (con cámaras de dieciséis milímetros y menores recursos), ante la imposibilidad velada de grabar y montar una producción fílmica compleja.

El filme de no ficción asevera, pero esto no necesariamente puede ser verdadero²⁷. Sus afirmaciones y representaciones pueden ser engañosas. Por ejemplo, en el documental-ficción de Larry Charles: *Borat, el segundo mejor reportero de Kazajistán viaja a Estados Unidos* (Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan, 20th Century Fox, Estados Unidos, 84 minutos, 2006), las aseveraciones que desde su personaje principal, un reportero del ministerio de información kazajo llamado Borat Sagdiyev (interpretado por el actor Sacha Baron Cohen), hace sobre una comunidad gitana rumana. Esto la hace afirmando la supuesta pertenencia de Kuzcek (comunidad de referencia) a la república que en años pasados fue parte de la Unión Soviética, así como la mala reputación de algunos de sus pobladores mostrándolos como personas dedicadas al hurto, las violaciones sexuales y la prostitución. De hecho, el realizador se aprovechó de esta condición para desdeñar de forma irónica las formas de vida de esa comunidad rumana a la que el realizador consciente en llamar Kuzcek. Esto lo hace a través de Cohen quien situado en la población y rodeado de los habitantes que le muestran empatía, habla frente a cámara en inglés,

La mediación del realizador en el filme documental puede percibirse desde la elección, sobre todo cuando recurre a entrevistas. Esto determina el grado de veracidad en la realización del film. Por ejemplo, este grado de sesgo puede percibirse en la película documental de Gustavo Tovar Arroyo *Chavismo: la peste del siglo XXI* (prod.: Freya Mendoza, Jairo Blanco, Manuel Pérez Matos, Vladimir Sosnowski, México-Estados Unidos, 92 minutos, 2018) cuando recurre a personajes ligados con las tendencias ideológicas de derecha vinculadas con las oligarquías que favorecen a los Estados Unidos y su papel en la región latinoamericana para que aporten su perspectiva sobre Hugo Chávez y el chavismo. Con esto el film refuerza sus pretensiones en contra del régimen instaurado desde 1999. Ejemplo de esas “personalidades” controvertidas son: Mario Vargas Llosa, Ricardo Hausmann, Andrés Pastrana, Yon Goicochea, Felipe Calderón y Vicente Fox

El orden o estructura por la cual se conforma el film tiene que ver con una planeación retórica marcada por las finalidades comunicativas de la película²⁸. Al respecto, el film de

27 idem, p. 125.

28 idem, p. 128.

Anabel Rodríguez *Érase una vez en Venezuela, Congo Mirador* plantea el desarrollo de su trama a partir de compaginar el paulatino abandono de la comunidad Congo Mirador con la degradación nacional venezolana desde que, por lo menos Nicolás Maduro, en 2013, llegó al poder.

El film documental incita a la acción. No resultan ser meras aseveraciones sobre algo, sino que representan una llamada al acto concreto dentro de las posibilidades propias del contexto. Por ejemplo, el llamado que hacen los audiovisuales militantes que, en los años setenta, el grupo guerrillero argentino Ejército Revolucionario del Pueblo y el Cine de la Base, hacen a la población para justificar sus acciones en contra de la última dictadura argentina. Esto queda ejemplificado en audiovisuales como *Las triple A son las tres armas: Carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar* (Dir. Jorge Denti, Cine de la Base, 20 minutos, 1979), película hecha en el exilio, tras la desaparición del cineasta Raymundo Gleyzer, sobre los atropellos que la entonces junta militar realizó con la oposición política.

De esta manera, el film documental como parte de la película de no ficción conlleva una retórica, útil para hacer clara y persuasiva su postura acerca del tema que tratan. En este sentido existe un uso creativo en la realización de la película de no ficción y eso se sobrepone a la idea de que el documental es simple imitación de la realidad. En este sentido, el film hace uso de la dramatización y escenificación misma que resultó trascendental en algún momento de la historia del documental. Por ejemplo, Robert Flaherty cuando escenificó la vida de los esquimales a través de un personaje como Nanuk. Esto es perceptible desde la imagen y el sonido. Una imagen que aporta información o logra visualizar aspectos imposibles de ser percibidos de forma exacta desde el simple discurso textual y el sonido que aporta persuasión y caracterización de la narrativa expresada por el realizador.

En Bill Nichols, el cine documental²⁹ se construye con la colaboración de "actores sociales". Como gente que representa la característica de la vida cotidiana, "se presentan así mismo tal y como son, no tal y como el director concibe su papel"³⁰, sin embargo, como

29 Para el autor, el concepto: "habla acerca de situaciones y sucesos que involucran a gente real, actores sociales, que se presentan así mismos y ante nosotros en historias que transmiten una propuesta plausible acerca de o una perspectiva respecto a las vidas, situaciones y sucesos retratados. El punto de vista particular del cineasta moldea de tal manera la historia, que vemos de manera directa el mundo histórico, más que una alegoría ficcional" (Vid., Bill Nichols. *Introducción al documental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 35). Este "punto de vista" es identificable, por ejemplo, a través de la voz en off (Vid., Bill Nichols. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre documental*, Barcelona, Paidós, 1997, p.15).

30 Bill Nichols, *Introducción al documental...*, op., cit., p. 67.

apunta el autor, el acto de filmar implica una modificación de la conducta, ya que, frente a cámara, la presentación de la persona es, en cierto modo, una expectativa sobre cómo debe ser su actitud.

El documental considera hablar acerca de un momento histórico concreto a partir de una postura específica, comúnmente la del realizador. El documental ofrece al espectador una perspectiva que asume una posición sobre la realidad. Por ejemplo, Gabriel Muzio, el productor de *Nuestro petróleo y otros cuentos* (dir. Elisabetta Andreoli, Gabriel Muzio, Sara Muzio y Max Pugh, Gattacicova y Yeast Film, Italia y Reino Unido, 83 minutos, 2006), cinta documental considerada en el presente trabajo académico, filmó dos documentales acerca de la trascendencia socio-política del chavismo venezolano. En un primer momento, Muzio sintió la necesidad de vislumbrar lo que sucedía en Venezuela porque la cobertura mediática sobre los acontecimientos reflejaba una constante parcialidad con respecto a la figura misma de Hugo Chávez y la organización popular, en todo caso, descalificando su labor. Para este momento la perspectiva de Muzio resultaba de asombro y hasta cierto punto de admiración por lo que hasta en ese instante sucedía en el país sudamericano-caribeño. De esta manera ideas y sensaciones relacionadas con el asombro y optimismo en torno al impulso y participación que la mayoría del pueblo venezolano sentía en ese momento por su líder Hugo Chávez impulsaron la creación de *Venezuela: otro modo es posible*. En un segundo momento, cuando choca con la realidad del bolivarianismo (corporativismo y la persistente inequidad en la distribución de los recursos de la renta petrolera), se desilusiona del proceso y logra construir el filme *Nuestro petróleo y otros cuentos*. Su intención, mostrar los costos socio-ambientales de la obstinación gubernamental por la extracción mineral a partir de “las vivencias de las comunidades que viven y mueren al lado del petróleo”³¹.

El documental también se origina a partir de lo que Nichols considera como “marco institucional”, en donde organizaciones e instituciones del Estado intervienen sobremanera en la forma de hacer filmes. El cine documental, puesta al servicio institucional, ha sido empleado como forma de proyección e integración de una sociedad en momentos específicos de la historia. De manera general, la producción de cine documental se relaciona con los intereses del gobierno en el poder. Se trata del instrumento de construcción identitaria que pasa por la necesaria propagación de ideología. El cine cubano después de la

31 En Rafael Uzcátegui, op., cit., p. 28.

revolución a partir del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica es un ejemplo de esto, porque en su afán por representar al hombre nuevo del socialismo, usó la retórica narrativa cinematográfica para ensalzar la figura del pueblo, como sujeto colectivo de transformación; aspectos que se ilustran en algunos de los filmes de Santiago Álvarez. En Venezuela, bajo el chavismo, el Estado se halla presente en las realizaciones documentales. Tras la perspectiva "revolucionaria" afín a los intereses del bolivarianismo, el Consejo Nacional de Cultura Venezolano (CONAC), dependiente del Ministerio de Cultura, a través de un programa de impulso a proyectos fílmicos ofrecieron un apoyo económico al plan de rodaje (*Nuestro petróleo y otros cuentos*) del grupo de Gattacicova Films³². Sin embargo, pese al guión presentado ante autoridades respectivas, esta no estuvo exenta de ataques sobre todo por la crítica hecha, a través del filme, a los planes de desarrollo del gobierno bolivariano, llegando incluso a la censura, a pesar de haber patrocinado el filme.

Finalmente, en Renov, la persuasión en la cinematografía documental tiene sentido "como efecto de la historia en condiciones discursivas previas", es decir que responde a un momento histórico particular y por tanto, la supuesta neutralidad del filme queda reducida cuando este se produce como parte de una coyuntura social e histórica concreta. En el autor, esta condición intrínseca persuasiva del cine documental se acompaña de otras tres funciones estáticas adyacentes (la preservación, integración y expresión). Así, la persuasión en el documental es posible desde las pasiones o la razón, es decir, por la "condición ética del realizador o su entrevistado, por los sentimientos de cariño o compasión" y por aquellos indicios estadísticos que pudieran aparecer para imprimir mayor validez al argumento empleado³³.

Después de este sucinto y rápido recorrido teórico, se entiende que el cine documental reconstruye la realidad, pero lo hace desde la propia perspectiva del documentalista. Su labor toma en cuenta aspectos estéticos y narrativos para conmocionar al espectador, dotando al film de su aspecto persuasivo que permita agitar conciencias sobre la realidad que representa a través de la lente cinematográfica. En este sentido, el documental es informativo y didáctico, pero lejos de intentar exponer la objetividad, asume una determinada postura desde una selección de imágenes, sonido y narración. Los abordajes del cine

32 Rafael Uzcátegui, op., cit., p. 29.

33 Michel Renov. *Hacia una poética del documental* [en línea]. Cine documental, número 1, Argentina, 2010, p. 32, <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html> (consulta: 19 de mayo de 2020).

documental tienen que ver con la realidad, pero no lo hace como el cine de ficción que produce filmes sobre esta, dotándolos de inventiva total y cuyo trasfondo social es difícil determinar. El documental no genera sucesos sino sólo considera acontecimientos conocidos, de ahí su relevancia. Aborda situaciones y personas del mundo en que vivimos.

Visión general de la historia del cine documental a nivel mundial, latinoamericano y venezolano.

Como se ha mencionado, el sentido del cine documental se ha construido a lo largo de su propia historia. Desde sus practicantes, los documentalistas, el documental ha tenido múltiples significados a lo largo de su historia. No se trata de una rigurosa revisión histórica, pero sí de acentuar aquellos momentos por los cuales el cine documental tuvo significado en los distintos episodios importantes de las sociedades, sobre todo del siglo pasado. El cine documental como expresión cinematográfica, eternamente indócil, puede entenderse a partir de lecturas históricas y políticas sobre el desarrollo de la cinematografía. En este apartado veremos una perspectiva general del cine documental a nivel mundial, latinoamericano y venezolano. Seremos capaces de percibir el influjo que las realizaciones documentales tienen con respecto a los momentos sociopolíticos de la humanidad, reforzando la idea de que las producciones culturales no están desligadas del ámbito social desde donde se reproducen, esta una idea retomada de Pierre Bourdieu que afirma sobre la importancia de lo social (a través del dispositivo técnico) para hacer cultura u obra artística se relaciona con la "transformación del modo de producción artístico" que determina la forma de las realizaciones estéticas³⁴ algo que pasa también por las disposiciones del poder.

Surgimiento de la cinematografía y su llegada a Latinoamérica a finales del siglo XIX.

A finales del siglo XIX surgió un invento que revolucionó para siempre las maneras de ver y concebir el mundo: el cinematógrafo. Un adelanto técnico que transformó las formas en que la humanidad estableció su perspectiva e imaginación sobre la existencia. Si gran parte del siglo XIX la fotografía estableció la pauta sobre la construcción de ideales de progreso, con la llegada del siglo XX, el cinematógrafo tomaría su lugar y labor en documentar e imaginar el desarrollo. Sin duda, la emergencia del aparato filmográfico ha sido uno de los

34 Pierre Bourdieu. *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1ª edición, 2010, p. 71.

acontecimientos más destacados de la humanidad, porque dicho artefacto innovador logró captar la acción dejando atrás la formalidad del encuadre fotográfico.

Las primeras realizaciones en la etapa fundacional de la cinematografía estuvieron circunscritas a un tipo de cine informativo caracterizado por audiovisuales sobre registros de la realidad y noticias filmadas, así como noticiarios y revistas cinematográficas³⁵. Aunque también, el cine, durante sus primeros años, fue concebido como una herramienta en la investigación científica. De ahí que surgieran aparatos como el *revólver photographique* de Pierre Jules César, los experimentos de Edweard Muybridge y Etienne Jules Marey para estudiar el movimiento de los animales³⁶.

Estas primeras realizaciones estuvieron marcadas por el impulso otorgado desde la compañía de los Lumière (para el caso de Europa) y de Thomas Alva Edison (en el continente americano). Por ejemplo, en el caso de este último destacan filmes como: *Buffalo dance* (Edison Manufacturing Co., Estados Unidos, 20 segundos, 1894), registro que representa la primera aparición de nativos americanos, los indios sioux, ante las cámaras, siendo parte de un espectáculo que denigra su condición cultural e identitaria para presentarse como la tribu salvaje y exótica que debe ser "amaestrada" por el hombre blanco; *Sioux ghost dance* (Edison Manufacturing Co., Estados Unidos, 20 segundos, 1894), registro que muestra a los indios sioux en una danza ritual; *Buffalo Bill's wild west parade* (Estados Unidos, 1m 52 segundos, 1902), filme que muestra el desfile de la "Buffalo Bill's Wild West Company" por una avenida de Nueva York; y *gatito enfermo* (sick kitten), (realizado por: George Albert Smith, Reino Unido, 1901, 34 segundos), filme en el cual dos niños juegan a ser doctores mientras curan a su gato, proporcionando medicamento y congratulándose de haber curado al animalito.

En el caso de Lumière, uno de sus filmes representativos es *La salida de los trabajadores de una fábrica de los hermanos Lumière a las afueras de Lyon* (Louis Lumière, Francia, 1 min., 1895), proyectado por primera ocasión en el establecimiento Grand Café de la capital francesa, a fines de diciembre de 1895. El audiovisual de pocos minutos de duración es un ejemplo de las intenciones fervientes por captar el momento justo de lo que

35 Juan José Díaz Aznarte. "Historia contemporánea y cine. El cine documental" [en línea], Recuperado en septiembre del 2020 de <https://www.naranjasdehiroshima.com/p/biblioteca.html>, en su apartado Cine Documental con múltiples archivos, en formato pdf, sobre el tema https://drive.google.com/drive/folders/113BzW9RyD0RK_k3pO_32lBdi3mRTCQv

36 Erik Barnouw. *El documental. Historia y estilo*. Barcelona, Gedisa, 1ª edición, 1996, p. 13.

acontece. Ataviados con sus ropas de cierta finura, los trabajadores de la planta salen por la puerta principal, la cámara colocada frente a ellos logra captar el momento en una sola toma, lo cual aporta un realismo significativo para aquella época en la que dominaba la imagen fija de la fotografía.

En 1896, el cine llega a Latinoamérica con equipos de filmación y proyección, así como profesionales del sector, principalmente italianos y franceses, entre ellos Gabriel Veyre, quien en palabras de Paulo Paranaguá fue uno de los primeros en captar imágenes en movimiento sobre América Latina³⁷ ³⁸. Para 1897, dicho personaje realiza en Cuba el audiovisual *Simulacro de incendio* (Dir. Gabriel Veyre, Cuba, 1 minuto, 1897). Dicho audiovisual, silente, en blanco y negro, fue pionero en la cinematografía cubana. El filme mostró la labor del departamento de Bomberos del Comercio en La Habana, cuerpo utilizado como elemento simbólico de fuerza y orden para contener las movilizaciones e insurrecciones del entonces ejército libertador cubano³⁹.

El cineasta venido a latinoamérica como temerario explorador asombrado ante formas y acontecimientos destacados que forman parte de la realidad mundana tuvo, para ese momento, una fuerte influencia comercial, pues fue necesario abrirse paso en el país donde llegaba para conocer lugares y personas, generalmente del ámbito político, interesadas en enaltecer su imagen lo que implicó cerrar tratos de negocios y consolidar la filmación por encargo.

El cine no es un acto ingenuo y desde sus inicios se utilizó para condicionar la manera de pensar en el espectador. Por ejemplo, Veyre tuvo el propósito de filmar en La Habana varias películas, mismas que reafirmaron de manera positiva el influjo colonial español sobre todos los aspectos de la vida en la Isla, sin embargo, como emisario de la *Casa Lumière* para la cual trabajó, Veyre hizo un viaje de negocios buscando promocionar el cinematógrafo y realizando audiovisuales a petición sobre acontecimientos de la sociedad burguesa habanera⁴⁰.

37 Paulo Antonio Paranaguá (et al.). *Cine documental en América Latina*. España, Cátedra, 2003, 1a edición, p. 16.

38 Además de Veyre, algunos otros precursores del cine documental son: "Salvador Toscano Barragán, Enrique Rosas, Jesús H. Abitia y los hermanos Alva (Carlos, Eduardo, Guillermo y Salvador) en México, Federico Valle en Argentina, los hermanos Alberto y Paulino en Brasil, Gilberto Rossi en Uruguay, Arturo Acevedo e hijos (Álvaro y Gonzalo) en Colombia.", Paulo Paranaguá, op., cit., p. 21.

39 Raúl Rodríguez González, *El cine silente en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1992, 1a edición, p. 31-32.

40 Clara Acosta López; Jorge Luis Acosta Aguilar, "Gabriel Veyre. Nueva mirada a los inicios de la producción cinematográfica en Cuba" [en línea], *Revista Film Historia*, volumen XIV, número 1, 2014,

<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2014/1/pdf/03.pdf> (consulta: 10 de agosto de

Además de su estancia en Cuba, Veyre también estuvo en México donde realizó trabajos de filmación. En su interés por captar la otredad, registró hechos relacionados con las costumbres de la sociedad mexicana del siglo XIX. Sus primeras tomas en tierra Latinoamericana le permitieron abrirse paso en países como Cuba, Venezuela y Colombia, donde a través de vínculos gubernamentales, se esforzaría en construir el imaginario filmográfico del progreso. Como emisario del desarrollo, la visión de Veyre capta, por un lado, aquellas imágenes relacionadas con el poder político y, por otro, aquellas surgidas desde las prácticas y costumbres de la sociedad latinoamericana.

Al igual que en Cuba, Venezuela destaca en las primeras realizaciones de *cine de no ficción*⁴¹ a fines del siglo XIX, de manera concreta hacia 1897⁴². Se trata de filmaciones experimentales hechas por el periodista Manuel Trujillo Durán: *Muchachos bañándose en La Laguna de Maracaibo* y *Célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*⁴³.

El documental de los años de 1920.

A nivel mundial durante los años de la década de 1920, surgieron una serie de tendencias cinematográficas documentales: el documental etnográfico, el documental social y el cine de "sinfonías urbanas". El documental etnográfico fue un movimiento que sostuvo una perspectiva realista con dotes de suspenso y emoción, imbricado en una expresión estética particular. Se trató de filmes sobre la vinculación del hombre con el medio ambiente en donde se representa la vida de los nativos como los salvajes benevolentes que luchan por la subsistencia y en contra de la naturaleza. Ejemplo de esto es *Nanuk, el esquimal* (Nanook of the North, Dir. Robert Flaherty, Revillon Frères, Estados Unidos, 79 minutos, 1922).

El filme, fue posible gracias al capital económico que dispuso Flaherty para llevar adelante su proyecto. En 1920, la compañía de pieles *Revillon Frères* patrocinó el nuevo

2020).

41 El significado del término película de no ficción es aportado por Carl Plantinga como aquellas "fotografías en movimiento de no ficción (captadas de la realidad), ya sean películas, videos, largometrajes, películas caseras, o fragmentos de material de archivo" Carl Plantinga, op., cit., p. 29.

42 Algunos autores marcan el inicio de la cinematografía venezolana como un fenómeno expresión del incipiente proceso de modernización capitalista iniciado formalmente con la llegada al poder del militar Cipriano Castro en 1899. Por ejemplo, el cineasta e historiador venezolano Carlos Eduardo Chacón (Juan Vicente Gómez y su época, 1975) afirma que la llegada del Vitascopio de Edison en 1896 marca el inicio del proceso de desarrollo capitalista eurocéntrico en el país.

43 Andrea Hernández. *Y, ¿dónde se ve el cine documental en Venezuela?* [en línea], Tesis de grado, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2012, p. 36, <http://saber.ucv.ve/bitstream/123456789/2355/1/contenido%20completo%20.pdf> (consulta: 19 de diciembre de 2019).

emprendimiento de Flaherty, del cual "recibiría 500 dólares por mes durante un periodo no estipulado, trece mil dólares para comprar equipos y cubrir costos técnicos, y tendría un crédito de tres mil dólares a fin de dar remuneraciones a los nativos"⁴⁴.

Pronto Flaherty compaginó con los esquimales a tal punto que ellos mismos colaboraron en las filmaciones. En el caso de su película *Nanuk*, el personaje principal, un esquimal, colaboró con las indicaciones del realizador estadounidense. El filme, fue producto de la creatividad del realizador y mostró, además, todo un repertorio de recursos estéticos. La adaptación de un iglú para realizar una parte de la filmación, la edición y montaje del filme corroboraron el aspecto creador del filme. Flaherty vinculó el drama con una película de no ficción⁴⁵. Pese a que distribuidoras estadounidenses como Paramount, no se interesaron en el proyecto, si lo hizo la francesa Pathé, la cual se hizo cargo de distribuir y exhibir la película de Flaherty, mostrándola en público en 1922⁴⁶.

Un remanente de este tipo de documental es el de exploración en el cual se desarrollaron una serie de películas sobre exóticas expediciones a lugares remotos como África y el sureste asiático:

En la tierra de los cazadores de cabezas (In the Land of the Head Hunters, dir. Edward Curtis, Estados Unidos, 47 minutos, 1914), *South* (dir. Frank Hurley, Estados Unidos, 80 minutos, 1919), *Crucero negro* (La Croisière noire, León Poirier, Estados Unidos, 70 minutos, 1925), *Viaje al Congo. Escenas de la vida indígena en África ecuatorial* (Voyage au Congo. Scènes de la vie indigène en Afrique Équatoriale, dir. Marc Allégret, Francia, 100 minutos, 1926), *Éxodo, una nación en lucha por la vida* (Grass: A Nation's Battle for life, dir. Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, Paramount Pictures & Famous Players-Lasky Corporation, Estados Unidos, 1925, 71 minutos), *Chang: A Drama of the Wilderness* (dir. Merian C. Cooper y Ernest B. Schoedsack, Estados Unidos, 69 minutos, 1929), *Samba: The king of the Beasts* (dir. Martin y Osa Johnson, Estados Unidos, 87 minutos, 1928) y *Gow the killers* (dir. Edward Salisbury, Estados Unidos, 61 minutos, 1931)⁴⁷.

Bajo estas películas sobre "aventuras exóticas" persiste una tendencia que incorporó el guión

44 Erik Barnuow, op., cit., p. 37.

45 idem, p. 40.

46 idem, p. 42.

47 Juan José Díaz Aznarte, op., cit., p. 3.

con historias ficcionales pero que se postraron en realidades sobre la colonización europea a regiones de África o Asia. Ejemplo de este tipo de realizaciones es *Moana* (dir. Robert Flaherty, Famous Players-Lasky Corporation, Estados Unidos, 85 minutos, 1926). El filme recrea la vida amorosa de un habitante de la isla Svaii, en Polinesia. Moana y Fangasi, experimentan un momento romántico, les rodea un paisaje natural esplendoroso y sólo el rito del tatuaje aparece como elemento de violencia que prueba la virilidad, sin perturbar por ello el ritmo pacífico de los indígenas. *Sombras blancas sobre los mares del Sur* (*White Shadows in the South Seas*, dir. Woody Van Dyke, Metro Goldwyn Mayer & Cosmopolitan Productions, Estados Unidos, 88 minutos, 1928), película sobre una historia ficticia en la cual un médico de la isla denuncia la explotación de los habitantes por parte de un comerciante de Perlas, historia ficticia que sirve como justificación para denunciar la agresión generada por la colonización europea entre los pueblos del Pacífico Sur.

Por otra parte, el documental social emerge como una perspectiva en la cual la cámara es un instrumento, una adjunción útil para la observación de lo social. Durante este tiempo, John Grierson, miembro de la escuela británica del documental, aportó lo que se considera la primera definición de este tipo de cinematografía: "Aquel film cuyo objetivo sea un tratamiento creativo de la realidad. Un tipo de filme que se apoya en algo con existencia real y que favorece que el documentalista exprese sus opciones filosóficas, políticas y estéticas"⁴⁸. Otros realizadores que caracterizaron este tipo de cine documental son: Dziga Vertov, Jean Vigo y los realizadores del documental reformista de la escuela británica.

Para Jean Vigo, el sentido de cine documental está "definido por el punto de vista defendido inequívocamente por el autor. Exige que se tome postura, porque necesita asumir una postura clara. El tomavistas estará dirigido a lo que debe ser considerado como un documento y que, a la hora del montaje, ser interpretado como tal documento"⁴⁹. Una de sus realizaciones es *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, Jean Vigo, Francia, 25 min., 1930), un metraje de poco más de 20 minutos de duración, mudo, en blanco y negro. Fue la primera película de Jean Vigo que intentó criticar la ociosidad del estilo de vida de una parte de la población de Niza, frente a otro sector de la población que sufrió las carencias materiales.

El documental reformista de la escuela británica tiene en la película *Pescadores a la deriva* (*Drifters*) (Dir. John Grierson, productor: Empire Marketing Board & New Era Films,

48 idem, p. 7.

49 idem, p. 9.

Reino Unido, 50 min., 1929) su expresión más consolidada. Filme en el cual se establecen los parámetros estéticos e ideológicos haciendo uso de planos cortos que asocian las labores y los gestos de los pescadores con el movimiento de las máquinas, el vuelo de los pájaros y el ritmo de las olas⁵⁰.

Las realizaciones de este cine estuvieron en consonancia con los intereses del Estado⁵¹. En 1927, Grierson contacta a la Junta Administrativa del Comercio Imperial británico. Dicha organización buscó, nuevamente, posicionar y consolidar el poder del imperio británico a través de aspectos mercantiles e industriales, pugnando por la concordancia entre los diversos agentes en torno al sector. Para esto, la Junta se valía de propaganda comunicacional. Al igual que Grierson, consideraron al cine como medio perfecto de propaganda. Para lograr su cometido, Grierson y Stephen Tallents, director de la Junta, debían convencer al entonces secretario del Tesoro del Reino Unido (Arthur Michael Samuel) para que aportara el recurso necesario para tal labor. Samuel, aunque no muy convencido de las posibilidades que consideró inciertas sobre el cine, desembolsó 2 mil 500 libras esterlinas, recurso que sirvió para que Grierson realizara el filme “A la deriva”, película alabada por la Sociedad Cinematográfica de Londres, a fines de la década de 1920⁵². Para el cineasta inglés, el documental debe exhibir dramatización y propaganda, esto último devela su sentido social de educar a la sociedad con respecto al orden social del cual forman parte. El cine influye en la concientización político-democrática de la población. Consideró que gracias a la dramatización del filme documental es posible orientar la acción del espectador hacia la consolidación de una verdadera democracia e integración de todos los sectores sociales. Parte de sus producciones estaban destinadas a reivindicar al trabajador inglés y mostrar las penurias en sus condiciones de vida. Más que por una irrupción armada que estableciera un nuevo régimen, como en la URSS, este tipo de realizaciones pugnaron por reformas al sistema del trabajo en Gran Bretaña. Acciones que lejos de cuestionar de fondo

50 idem, p. 10.

51 Bill Nichols, op., cit., p. 50.

52 La *Sociedad Cinematográfica de Londres*, surgió en 1925. como cineclub. Antes de 1929, las realizaciones y exhibiciones filmicas dieron prioridad e importancia a realizaciones ensimismadas en sus propios elementos estéticos, tal y como fueron aquellas producciones poéticas sobre el orbe. A partir de 1929, la tendencia fue distinta y se programaron filmes que mostraban la tensión social en momentos en que la crisis económica mundial estalló. El 10 de noviembre de 1929, en una función del propio Grierson, “A la deriva”. Para el gobierno imperial británico, el filme ruso representó un elemento incómodo al cual buscó desterrar de su exhibición, pero la Sociedad como ente desligado de cualquier tipo de vínculo con el gobierno, logró reivindicar su condición de exhibidor privado. Muchos integrantes de la Sociedad fueron militantes de la izquierda británica adeptos al entonces proyecto de la Unión Soviética. Erik Bournouw, op., cit., p. 78.

la desigualdad y desvalorización del trabajo, buscaron remedar ciertos aspectos potencialmente ineficaces en el logro de la obtención de plusvalía, aspecto primordial en un entorno de crisis económica⁵³.

En este tipo de tendencia tuvieron cabida películas que reivindicaron el trabajo humano. Por ejemplo, *Inglaterra industrial (Industry Britain)* (Dir. John Grierson, Gaumont British, Reino Unido, 21 min., 1931), en donde se reivindica la labor de los gremios artesanales, una forma de organización del trabajo previa al surgimiento de las fábricas industriales. frente a la fabricación en masa de bienes de consumo propias de la instalación de la producción en masa, *Rostro de minero (Coal face)* (Alberto Calvacanti, General Post Office Film Unit, Reino Unido, 1935, 11 min.), *El rostro de Inglaterra (The face of Britain)* (Paul Rotha, Reino Unido, 1935, 19 min.), *Correo nocturno (Night Mail)* (Harry Watt & Basil Wright, General Post Office Film Unit, Reino Unido, 1936, 25 min.) y *Trabajadores y empleo (Workers & jobs)* (Arthur Elton, Reino Unido, 15 min., 1935), esta última una mirada al desempleo.

Por último, durante esta etapa en la historia del cine documental destacan las realizaciones de Dziga Vertov. La cámara (como máquina técnica) fue, para Vertov, el instrumento que captaría la realidad. Su proyecto Kino-Pravda (cine verdad) enfatizó mostrar la verdad y realidad de la sociedad soviética. Fimar de repente fue una estrategia asumida para alcanzar su finalidad. Estas tomas capturaron aspectos de la vida cotidiana sobre la sociedad soviética en sus primeros años. Así, el cine de Vertov retó las formas en que se hizo cine como la proyección de imágenes en 16 fotogramas por segundo⁵⁴. En este sentido, como afirmó Pierre Bourdieu, la importancia del dispositivo tecnológico para hacer cultura u obra artística se relaciona con la "transformación del modo de producción artístico" que determina la forma de las realizaciones estéticas⁵⁵.

Las realizaciones de Vertov coinciden con una etapa del desarrollo histórico de la Unión Soviética marcado por la guerra civil y la hostilidad del capitalismo internacional. En estos primeros años de convulsión, la cinematografía se convirtió en parte esencial de su proyecto revolucionario, tal es así que, en 1919, con el nuevo gobierno se impulsó la creación de un centro educativo de cinematografía, la *Escuela Estatal de Cinematografía*.

53 ibidem.

54 Erik Barnouw, op., cit., p. 57.

55 Pierre Bourdieu, op., cit., p. 71.

Para Lenin, el cine fue una estrategia de la revolución rusa, siendo concebida desde sus dimensiones ficcionales y de realidad. El cine fue una forma de comunicar e integrar a la Unión Soviética, basta en su territorio. Tras la muerte de Lenin y el contexto hostil en contra del proyecto bolchevique, la cinematografía sufriría, al igual que las demás artes, un giro autoritario. En 1922 cuando Stalin toma el poder inicia un proceso de control y férrea disciplina del régimen. Esto significó someter a la cinematografía bajo los designios de la política de Estado. Aspecto que tiene que ver con la ofensiva de países europeos y de Estados Unidos. Poco a poco, la vitalidad del cine decayó ante el imperativo defensivo del régimen amenazado por la ofensiva internacional⁵⁶.

Ante este escenario, Vertov, muestra de cierto pensamiento autónomo en cuanto a su labor como cineasta y artista, lanzó críticas en contra del régimen de Stalin y sus intenciones de controlar las realizaciones cinematográficas. Mostró discordancia sobre las intenciones del régimen en planificar las tramas cinematográficas. Pese a su acérrima crítica en contra del montaje y las películas hechas a partir de este recurso fílmico, pronto, Vertov reculó y se propuso, años después, considerar al montaje como parte de una de sus películas, *El hombre de la cámara* (Chelovek s Kinoapparatom, Dziga Vertov, Unión Soviética, 103 min., 1929) filme en el que Vertov recurre al montaje para establecer un discurso, una serie de metáforas sobre la ciudad y la vida cotidiana, dispuestas a ser captadas por la tecnología. Es un filme propio de las tendencias europeas sobre el orbe que destacó el progreso y modernidad de las grandes ciudades, parte del legado teórico de Vertov plasmados en manifiestos como el Cine Ojo, en donde un nuevo aparato revolucionó las formas de mirar: la tecnología de filmación. Todo acontecimiento es susceptible de filmarse, de captarse con la máquina, es decir, con el "ojo fílmico", desde las labores fabriles, el trabajo en las minas y ferrocarriles, hasta el entretenimiento como las actividades en la taberna, el club de trabajadores "Lenin" en Odesa y las carreras en motocicleta, todas estas son captadas a través de la cinematografía. Así, el ser humano y la tecnología fílmica se fusionan para desatar una nueva forma de visualidad, más compacta, eficiente y de largo alcance.

Finalmente, durante esta época surgió un tipo de cine documental denominado como "sinfonías urbanas"⁵⁷. Tendencia caracterizada por una forma de hacer cine en la cual, la cámara es un medio de experimentación integrando aspectos del cine de ficción

⁵⁶ Erik Barnouw, op., cit., p. 67.

⁵⁷ idem, p. 69.

desarrollados en un espacio de tiempo limitado generalmente 24 horas y analizan los diversos aspectos que conforman la vida cotidiana de las diferentes clases sociales que habitan las ciudades desde un punto de vista comunitario"⁵⁸.

Este tipo de filmografía se caracterizó por subvertir la idea de hacer cine con objetivos políticos y decidió llevar a cabo experimentaciones sobre las posibilidades de las imágenes en movimiento. Se trata de un cine documental que experimenta con la poética en la cual se da mayor énfasis a la voz documental y aspectos propios del vanguardismo artístico. Dicho cine tuvo expresiones como el "photogènie" francés, en la cual la imagen se vuelve aspecto fundamental en la forma de contar historias. Desde el punto de vista del teórico cinematográfico Bill Nicholls, la imagen en el "photogènie" "ofrecía un ritmo cautivante y una magia seductora que eran sólo suyas. La experiencia de ver cine difería de mirar a la realidad de un cierto modo, que las palabras sólo podrían explicar de manera imperfecta"⁵⁹.

Películas de esta forma de realizar cine fueron: *Sólo las horas (Rien que les heures)* (Alberto Calvacanti, Néo Films, Francia, 45 min., 1926), *Moscú (Moskva)* (Mikhail Kaufman e Ilya Kopalín, Unión Soviética, 60 min., 1926-27), *Berlín sinfonía de una gran ciudad (Berlin, die symphonie eines grosstadt)* (Walter Ruttmann, Deutsche Vereins-Film, Alemania, 62 min., 1927), *Lluvia (Regen)* (Joris Ivens, Capi-Holland, Holanda, 14 min., 1929), *Sao Paulo, una sinfonía metropolitana* (Rodolpho Lex Lustig y Adalberto Kemeny, Brasil, 90 min., 1929), *Lisboa, crónica anecdótica* (José Leitao de Barrios, Portugal, 1930) y *Un amanecer en el Bronx (A Bronx Morning)* (Jay Leyda, Estados Unidos, 1931)⁶⁰.

En el ámbito latinoamericano, durante esta etapa histórica del siglo XX, el cine documental tendrá sentido a partir de su capacidad para captar la realidad en movimiento, pero de una existencia acorde con intereses del poder político que generalmente recurre a los servicios de las recién surgidas asociaciones de filmación para encargarse de audiovisuales que muestran la majestuosidad de sus actos y eventos con fines de legitimación ante la población o por lo menos de un cierto sector de esta, capaz de ver estos filmes.

58 Juan José Díaz Aznarte, op., cit., p. 13.

59 Bill Nichols, op., cit., p. 155.

60 En esta etapa, principalmente en Europa occidental, los cineclubes representaron espacios trascendentales desde donde se gestaron los movimientos artísticos en el cine documental y aquellos otros que hicieron documentalismo sobre el orbe. En 1924 se tiene registro del primer cineclub y a partir de ese momento tuvieron auge en toda la región. En ese momento, el cineclub fue un espacio para ver, conversar y plantear realizaciones en torno a la cinematografía. El cineclub representó, por un lado, una respuesta contestataria ante la mercantilización de las producciones cinematográficas y, por otro, permite admirar el influjo que el cine tiene sobre los sujetos, vid., Erik Barnouw, op., cit., p. 67.

Los primeros filmes en Latinoamérica compaginan con uno de los primeros tres momentos de aquello que⁶¹ llama "historicidad mundial del cine de lo social en el siglo XX"⁶². Persiste en la mayoría de las realizaciones cinematográficas de la época, la idea de captar la realidad tal cual es. Sin embargo, esto no quita el aspecto de la voz o perspectiva sobre la cual se captan esos hechos de la realidad. La revolución mexicana representó el momento más significativo en que surge un cine con marcado matiz político⁶³. La voz documental expresaría los acontecimientos más significativos de esa conflagración civil mexicana que marca el preámbulo de las grandes transformaciones del siglo XX. En estos primeros momentos, persiste, según Paulo Paranaguá, las "primeras fórmulas" sobre cómo dar un matiz de "objetividad" en las filmaciones sobre el conflicto⁶⁴.

Para el caso venezolano, durante los primeros cincuenta años del siglo XX, la mayoría de realizaciones audiovisuales que captan momentos de la realidad emergen bajo el amparo de los gobiernos militaristas, estableciendo un vínculo sólido con el poder político hegemónico. Como afirma Káiser desde sus inicios hasta 1960, el cine venezolano está marcado por trabajos audiovisuales a encargo⁶⁵. Son peticiones de realización hechas principalmente por el poder político. Se trata de filmaciones sobre actos y exaltaciones a los entonces regímenes de corte militar que dominaron la escena política nacional durante gran

61 Ana Daniela Nahmad Rodríguez, op., cit., p. 54.

62 Para dicha autora, especializada en cine documental político latinoamericano, son tres características por las cuales emerge y se desarrolla el "cine de lo social". El primero tiene que ver con el "surgimiento del realismo cinematográfico para incidir en lo político", que va de 1910 a 1949 y tiene que ver con un tipo de cine que surge a partir de escenarios sociales de tensión en donde se adopta un punto de vista en torno a los bandos en disputa sobre lo que ocurre. Un segundo momento, que abarca de 1950 a 1989, es la confrontación bajo el contexto mundial de la guerra fría, caracterizado por el surgimiento de aquellos seres humanos que no habían tenido presencia en las filmaciones anteriores y que de alguna manera desplazaron la voz hegemónica utilizada en los filmes hasta ese momento, poniendo en duda las maneras tradicionales de captar la realidad adoptando patrones modernos. En Latinoamérica tiene eco a partir del surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Finalmente, el tercer momento es marcado a partir de 1990 bajo el contexto de la globalización económica y el desarrollo tecnológico audiovisual, abriendo la posibilidad a una variedad de registros audiovisuales. La perspectiva de la autora acerca del desarrollo del "cine de lo social en el siglo XX" representa un acercamiento valioso para entender, a grandes rasgos, las dinámicas del cine documental a nivel mundial. Por tanto, este aporte es pertinente para los objetivos del presente capítulo.

63 Autores como Michael Rabiger marcan el acontecimiento significativo del surgimiento documental a la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Para dicho autor, estas filmaciones sobre la catarsis mundial representan un ejemplo de construcción imparcial, sin embargo, el cine no es ingenuo y en ese sentido, tampoco objetivo. Ciertas imágenes sobre el momento de la batalla podrían ser realidad pero también cabe el aspecto de la suspicacia en torno a cómo pudieron realizarse dichas filmaciones y los fines perseguidos al realizarlas. Michael Rabiger. *Dirección de documentales*. España, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1989, p. 18-32.

64 Paulo Antonio Paranaguá, op., cit., p. 22.

65 Patricia Káiser, "Historia del cine venezolano" [en línea], Diccionario del Cine Iberoamericano, 2011, <http://ibermediadigital.com/ibermedia-televisión/contexto-historico/historia-delcine-venezolano/> (consultado el 23 de julio de 2020).

parte de la primera mitad del siglo XX. A finales de la década de 1920, Juan Vicente Gómez⁶⁶, entonces caudillo detentador del poder en Venezuela (1908-1935), encargó a un cineasta alemán radicado en Caracas llamado Enrique Zimmermann dirigir su mirada documental a todas aquellas obras públicas emprendidas por el caudillo. Gómez utilizó la imagen publicitaria en la cinematografía para mostrar los alcances de su poder. Ejemplo de esto es el filme *el cementerio de Carabobo* (Enrique Zimmermann, 1924). Además, en 1909 se presenta el filme *carnaval en Caracas* (Augusto González Vidal y Mount Gonhoun, 1909), realización respaldada por el mismo régimen.

La idea de modernizar al país en conjunto con los ingresos de la renta petrolera permitió al régimen concebir la importancia del cine como medio de proyección nacional e internacional⁶⁷. En 1930, el entonces Ministerio de Obras Públicas destina el 2% de su presupuesto al cine. Imaginar a través de la pantalla a una Venezuela próspera, potenció la realización de filmes documentales de propaganda al gobierno de Gómez, el surgimiento de las primeras revistas cinematográficas⁶⁸ y los laboratorios cinematográficos. Ejemplo de esto último fue el "Laboratorio cinematográfico y fotográfico de la nación", surgido en 1926 y transformado en "Maracay films" hacia 1931 que nació y se proyectó desde el poder político. Encabezado por Efraín Gómez, sobrino de Juan Vicente Gómez, las producciones del

66 Juan Vicente Gómez asume el poder de 1908 a 1935. Llega al cargo de presidente de Venezuela tras sustituir, en 1908, al entonces presidente Cipriano Castro. En 1910, el Congreso venezolano elige a Juan Vicente Gómez como presidente por cuatro años (1910-1914). Elías Pino Iturrieta en su "Historia mínima de Venezuela" afirma que tras su elección por el Congreso inicia en Venezuela el periodo denominado como centralización política y administrativa que abarca desde el periodo de Juan Vicente Gómez hasta el gobierno de otro militar, Isaías Medina Angarita. Dicha centralización es básicamente concentrar las decisiones relativas a lo político y económico del país en un selecto grupo allegado a la figura presidencial como lo fueron sus más cercanos amigos y familiares, vid., Elías Pino Iturrieta. *Historia mínima de Venezuela*. México, El Colegio de México, 2018, p. 155.

67 Durante los años del régimen gomecista se impulsa una tendencia hacia el desarrollo desde el positivismo. Con la activa participación de intelectuales entre los que destaca Laureano Vallenilla Lanz, el régimen percibe a la sociedad venezolana desde conceptos como evolución, medio y raza (Elías Pino Iturrieta, óp., cit., p. 155). La vía hacia el progreso requiere unificación que no es más que el sometimiento a los designios del desarrollo al estilo europeo occidental. De ahí la justificación de Vallenilla Lanz a la presencia de un "gendarme necesario", es decir, un dictador al frente del poder en Venezuela. También en esta etapa, se inicia la producción petrolera a gran escala. En 1922, emerge el pozo Barroso en Cabimas, Maracaibo. En 1923 surge la "Compañía Venezolana del petróleo". Pronto el hidrocarburo se convirtió en la principal materia de exportación. De 1922 a 1928, la producción petrolera aumentó en 158 millones de barriles. Esto tuvo su impacto en el ingreso por renta petrolera que se consolidó como la principal, percibida por el Estado "llegando a generar 33.5% de la renta interna y 14.6% de los ingresos totales del Estado" (idem, p. 159). Como consecuencia, esta nueva forma de ingresos alimentó la avaricia y enriquecimiento del sector ligado con el poder político consolidando la tendencia hacia la centralización de la gestión política y administrativa.

68 Las revistas que surgen en este tiempo y que sólo tienen presencia en las principales ciudades de Venezuela como Maracay, Mérida y Caracas, están: "Venezuela de Actualidades" o "revista Ministerio de Obras Públicas", publicación que da cuenta en su mayor parte de actos de gobierno. La revista "Nacional", auspiciada por Juan Vicente Gómez, cuya existencia fue de 1927 a 1935. "Maracaibo", surgida en 1918 y "Sucesos caraqueños" de 1925 (Patricia Káiser, óp., cit.).

laboratorio se hicieron a partir del uso de fondos públicos con miras a ensalzar la imagen de Juan Vicente Gómez, registrando los eventos oficiales y actos relacionados con las compañías constructoras del régimen. Entre las realizaciones audiovisuales de este corte destacan "Acto de inauguración del Puente Internacional y carretera Trasandina" de Jacobo Capriles, "El jardín de Aragua" y "central Tacarigua" de Francisco Granados Díaz, y "Actos del centenario de Carabobo" (León Ardouin, 1930)⁶⁹.

En esta primera etapa de la filmografía venezolana, la función propagandística del cine documental⁷⁰ estuvo presente también en presidentes de raigambre militar como Cipriano Castro⁷¹, Eleazar López Contreras, Isaías Medina Angarita y Marcos Pérez Jiménez quienes ocuparon el poder durante la primera mitad del siglo XX⁷².

El documental político de las décadas 1930 y 1940

En los años de la década de 1930 y 1940, la mayoría de las realizaciones documentales viraron hacia un matiz político. Cada momento de este tipo de documental representó una época marcada por las contradicciones sociales, las crisis económicas y las conflagraciones bélicas.

Por ejemplo, *Frontier Films* fue el principal productor de documentales políticos estadounidenses sobre la Gran Depresión y el pacto de restablecimiento económico denominado el Nuevo Acuerdo (New Deal). Ejemplo de este tipo de realizaciones son: *Tierra natal (Native Land)* (Dir. Paul Strand y Leo Hurwitz, Frontier Films, Estados Unidos, 80 minutos, 1942) (Filme en blanco y negro sobre la lucha sindical y el racismo en Estados

69 Patricia Káiser, op., cit.

70 A pesar de esta orientación propagandista del cine, también vale la pena destacar que durante la etapa en que Gómez gobernó el país, surgen proyectos cinematográficos orientados a la comercialización y el espectáculo. Prueba de esto son realizaciones como "Corazón de mujer" (Juanito Martínez Ponzuela, 1932), "Forasteros en Caracas" (Max Serrano, 1932), "Ayari" o "El veneno del indio" ambas de Fini Veracochea, y "El retiro de la abuelita" (Antonio María Delgado, 1933) (ibídem).

71 En 1899 Cipriano Castro toma el poder, producto de encabezar un golpe de Estado. Gobierna a partir de un control fuerte en el ámbito político y militar. Con Castro se dan los cimientos de la explotación de hidrocarburos. En 1905 se logra la *Ley de Minas* la cual permite establecer las primeras concesiones para la explotación del asfalto y el petróleo. Además se entregan enormes extensiones de tierra y ventajosas condiciones para los beneficiarios de esas concesiones (Elías Pino Iturrieta, op., cit., p. 157).

72 Hasta la década de 1950, los grandes y voluminosos aparatos de filmación limitaron la realización de documentales en su misión por reconstruir la realidad. Esto determinó que las primeras producciones filmográficas estuvieran amparadas por el Estado. Precisamente esto fue lo que sucedió en Venezuela durante la primera mitad del siglo XX (y posteriormente, con renovada tecnología y gracias al ingreso petrolero, a partir de la década de 1970), donde los gobiernos militaristas, con ayuda de la incipiente y potencial industria petrolera financiaron las labores de varios realizadores cinematográficos.

Unidos, "realizado a partir de fragmentos de noticiarios, documentos de archivo y acontecimientos reales reconstruidos con actores profesionales"⁷³), *Redes (The wave)* (Dir. Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, fotografía: Paul Strand, Música: Silvestre Revueltas, Azteca Films, México, 65 minutos, blanco y negro, 1936) (una película entre ficción y documental, influido por el cine documental de Flaherty en el cual se cuenta la historia de unos pescadores de Alvarado, Veracruz, México, sublevados contra los especuladores del pescado quienes le compran el producto a precio irrisorio, mientras ellos lo aumentan en sus ventas).

El tipo documental impulsado desde *Frontier Films*, cuestionó la modernidad a partir de sus consecuencias en el ambiente ecológico con filmes como *El arado que labró las llanuras (The plow that broke the plains)* (Dir. Pare Lorentz, Estados Unidos, 25 minutos, 1936) (sobre las causas de la desertificación de los valles centrales en Estados Unidos), *El río (The river)* (Dir. Pare Lorentz, Farm Security Administration, Estados Unidos, 32 minutos, 1938). Filme que representa "la degradación ambiental generada por unos sistemas de cultivo abusivos y la explotación intensiva de los recursos forestales que provocaron un fuerte proceso de erosión del suelo, arrastrado por las crecidas hasta el Golfo de México y la ruina de los pequeños granjeros"⁷⁴.

Así mismo, la *Frontier Films* desarrolló películas sobre el avance de la modernidad en zonas consideradas no urbanas de los Estados Unidos: *Energía y la tierra (Power and the land)* (Dir. Joris Ivens, United States Film Service, 38 minutos, 1940), película que muestra los avances en la electrificación de las áreas rurales en los Estados Unidos⁷⁵.

Otras realizaciones documentales propias de *Frontier Films* son: *La gente de Cumberland (The people of the Cumberland)* (dir. Elia Kazan, Estados Unidos, 1937), *La ciudad (The city)* (Dir. Willard Van Dyke y Ralph Steiner, en colaboración con American Documentary Films, Estados Unidos, 1939), *Pueblo Valley (Valley Town)* (Dir. Willard Van Dyke, Educational Film Institute of New York University and Documentary Film Producers) y *El pueblo olvidado (The forgotten village)* (Dir. Herbert Kline y Alexander Hammid, Pan-American Inc., 1941). Otro aspecto interesante de esta época es el desarrollo de noticiarios hechos por organizaciones de carácter comunista en los Estados Unidos: Workers Film and

73 Juan José Díaz Aznarte, op., cit., p. 3.

74 idem, p. 2.

75 ibidem.

Photo League (1920-1936, Partido Comunista de los Estados Unidos).

Joris Ivens destacó en estos tiempos como el principal documentalista militante. Su filme *Miseria en Borinage (Misère au Borinage)* (Dir. Joris Ivens y Henri Storck, Club de l'Écran, Bélgica, 36 minutos, 1933). Una película en blanco y negro con dotes políticos que sirve como llamado a los trabajadores mundiales por sus reivindicaciones laborales⁷⁶. Interpela al espectador sobre:

Las condiciones de vida abyectas de los mineros, desempleados o explotados. por las empresas mineras, sus familias eran expulsadas de sus casas si no podían pagar el alquiler. Ivens utilizó el método de la reconstrucción para incorporar en el film la huelga de los mineros de 1932. Henri Storck y Joris Ivens olvidaron por completo la estética. Como dice Storck, dejamos de pensar en el cine y en cómo tomar un plano, nos dominó una necesidad irrevocable de producir imágenes tan simples, desnudas y sinceras como fuera posible para adecuarse a los hechos horribles que nos brindó la realidad⁷⁷.

Otros filmes representativos de Ivens en esta etapa son: *Nuevos territorios (Nieuwe gronden)* (dir. Joris Ivens, Holanda, 36 minutos, 1934) y *Los 400 millones (The four hundred millions)* (dir. Joris Ivens, History Today, Estados Unidos, 53 minutos, 1939), Este último un filme en blanco y negro sobre la guerra, en 1937, entre China y Japón en la cual "Ivens contactó con los comunistas chinos, integrados al ejército del entonces Kuomintang de Chiang Kaishek que combatió en contra de los japoneses, proveyéndoles una cámara y película para que pudieran registrar su propia versión de los eventos."⁷⁸.

Por estos años también surge el cine documental en la Alemania dominada por el nazismo. Se trata de realizaciones destinadas a justificar la ideología y poder de Adolf Hitler y el Partido Nacional-Socialista en un periodo histórico marcado por las severas sanciones económicas a Alemania fruto del pacto de Versalles tras el final de la Primera Guerra Mundial. Las filmaciones más importantes de esta etapa son las de Leni Riefenstahl⁷⁹. *El*

76 Juan José Díaz Aznarte, op., cit., p. 6.

77 ibidem.

78 idem, p. 5.

79 Riefenstahl nació en 1902 en el seno de una familia acaudalada de Berlín y durante su vida adquirió una serie de disposiciones culturales que le permitieron dedicarse al cine documental. Durante su niñez y juventud estuvo interesada en el arte a través de la danza. Se encuentra con el cine a partir de ver el film "Monte del destino" de Arnold Fanck. Imbuida por un espíritu inquieto Riefenstahl logra conocer a Fanck y desde entonces se establece una relación que permite la participación de la mujer como actriz en las producciones del realizador alemán. La experiencia con el cineasta le permitió aprender cinematografía, pero también la predispuso a interesarse por la cuestión de la supremacía

triumfo de la voluntad (Triumph des Willnes, Leni Riefenstahl, Alemania, 110 min., 1935) y *Olimpiada, festival de las naciones y festival de la belleza* (Olympia, Fer der volker & Fer der schönheit, Leni Riefenstahl, Alemania, 126 y 100 min., 1938), Riefenstahl pone énfasis en la supuesta superioridad de los nazis, la juventud y la fuerza física, respectivamente, base de la ideología del nacional-socialismo.

Por otro lado, en *Olimpiada* se ve la intención propagandista en la que persiste una fuerza argumentativa desde las imágenes, la música y los vítores de la gente presente en el estadio olímpico de Berlín para presenciar las competiciones respectivas. Compuesta en dos partes: "Fiesta de las naciones" y "Fiesta de la belleza", el filme idolatra la figura de Hitler, cuando este aparece en escena saludando a los competidores de la justa deportiva desde su palco en el estadio. El filme vanagloria ideas relacionadas con salud y fuerza, fundamentales en la ideología nazi. Mujeres y hombres con cuerpos desnudos, esculpidos y hermosos son captados por la cámara como forma de reconstruir el ideal de belleza física que subraya la supuesta superioridad de la raza a través de planos cortos, enfocados y tomados desde una perspectiva inferior (en contrapicado) por la cual se deriva la óptica sobre los atletas como personas dotadas de superioridad sólo comparadas con los dioses. Idea reforzada con vistas en las que predomina la luz y lo tenue de las imágenes.

Durante esta etapa convulsa para el mundo, otras naciones que disputaban la hegemonía global se valieron del cine documental como justificación para incursionar en la guerra. Recurrir a este tipo de comunicación audiovisual significó una forma de mostrar las atrocidades del conflicto y, además, fue un instrumento de inteligencia empleado por los países involucrados. Un ejemplo de esto último fue Dinamarca. En dicho país nórdico, el filme fue usado por la resistencia para actividades de espionaje en contra de la ocupación nazi. En Copenhague, comandos de la resistencia, llegaron a salas de proyección y obligaron a exhibir sus propias realizaciones. Uno de estos filmes fue "Al compás del Lambeth Walk"⁸⁰. Otro caso fue el trabajo de compilación de las "unidades de oficina de servicios estratégicos" del ejército de los Estados Unidos, las cuales recopilaron diversos fragmentos sobre la

racista. Ambos admiraron las potencialidades, hasta ese momento, de una ideología, aquella enaltecida por el nacional-socialismo en su reivindicación del papel de los germánicos, vid., María Inmaculada Sánchez Alarcón. "Leni Riefenstahl: la estética del triunfo" [en línea], *Historia y Comunicación Social*, 1, Servicios de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, España, 1996, p. 303, <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS9696110301A> (consultado el 15 de septiembre de 2020).

⁸⁰ Erik Barnouw, op., cit., p. 136.

ocupación nazi en diversos lugares de Europa, documentando de esta manera el actuar de la tropa nazi.

En los primeros años de la etapa de posguerra, de 1945 a 1949, el cine documental se desarrolló desde varias dimensiones. Una de estas estuvo ligada con la ficción. La crisis y su consecuente decadencia en lo social formaron parte de filmes que mostraron el ánimo de incertidumbre y pesar tras el conflicto bélico. Muchas de estas filmaciones, tras el desastre de los bombardeos, se realizaron en locaciones desde la calle, mostrando los estragos de la guerra⁸¹.

A partir de este momento, el cine documental adopta el sentido de captar la realidad desde la cotidianidad de la sociedad, recuperando las primicias del realismo de años anteriores, pero con nuevas perspectivas que ahondaron en las imágenes de la crisis derivada del fin de la Segunda Guerra Mundial. Se trató, como apunta Ana Nahmad, de un segundo momento del desarrollo del "cine de lo social"⁸². Un giro producto de la connotación peyorativa sobre el documental tras servir a las intenciones bélicas y hostiles de los gobiernos durante la Gran Guerra. Ejemplo de esto fue el neorrealismo italiano el cual surgió como una respuesta contestataria al régimen de Benito Mussolini y su predominio sobre las producciones cinematográficas de la época. Alejados de una estética que acentuaba la banalidad de las minoritarias clases altas italianas, el neorrealismo otorgó importancia a la cotidianidad y la constante búsqueda de la dignidad de una sociedad que lidió con los estragos de la aventura imperialista del régimen fascista. La importancia del neorrealismo en la historia de la cinematografía documental que recuperó la potencialidad de la ficción para representar la historia de sus tramas ligadas con la condición por la cual Italia quedó tras la conflagración mundial de los años de 1940.

En Latinoamérica, de 1930 a 1949, suceden dos cosas: por un lado, aflora el cine industrial influido desde los Estados Unidos en donde se integra el sonido en las producciones cinematográficas. Por otro, las filmaciones de carácter documental sobre la región se caracterizan por ser útiles para fines de explotación y colonización. En esta etapa, el cine es impulsado desde la élite regional con miras a la subyugación material y espiritual. El film se convierte principalmente en el instrumento de propaganda por el cual se afianza la idea de progreso emanada a conveniencia desde las oligarquías locales comerciales, así

81 idem, p. 167.

82 Ana Daniela Nahmad Rodríguez, op., cit., p. 60.

como por los gobiernos dirigida a la población restante, pero también a migrantes europeos a los que se pretendió persuadir acerca del potencial extravagante y exploratorio de lo que consideraron las tierras vírgenes de la región⁸³. Este tipo de cine de exploración y colonización estuvo presente en países como Brasil con Silvino Santos, Agesilau de Araújo y Thomas Reis, Ecuador con Carlos Crespi como primer realizador documental de aquel país, y Bolivia con realizadores como Arturo Posnansky, Luis Castillo, Pedro Sabarino y José María Velasco Maidana⁸⁴. En el caso de Brasil con Silvino Santos y Luis Thomas Reiz, este último parte del ejército brasileño que incursionó en regiones del Amazonas para abrir horizonte a la infraestructura telegráfica del país. Sus realizaciones se caracterizaron por: "Las cámaras de ambos compartieron una idéntica fascinación hacia el exotismo del trópico, la misma atracción hacia la nueva frontera y sus promesas (...) proporciona al espectador un viaje sin salir de casa, exponer las bellezas y riquezas del país en el nuevo escenario internacional surgido a partir del auge de las oposiciones universales."⁸⁵

En Venezuela durante el mandato de Eleazar López Contreras⁸⁶, emergen los noticieros audiovisuales. Se trata de una serie de esfuerzos cinematográficos de corto alcance y subsumidos al *Ministerio de Obras Públicas*, entonces institución encargada de la cinematografía venezolana y que son exhibidos en los teatros de Caracas. Surge aquí el suplemento cinematográfico del diario *El Universal* venezolano, el cual, para sus objetivos audiovisuales, logra aliarse con la entonces compañía productora Fenix Films. Esta etapa se caracteriza por la emergencia de la primera generación de filmes sonoros como *La danza de los esqueletos* (Herbert Weisz, 1934) y *Un domingo en Caracas*, filme producido por el Ministerio de Obras Públicas. El gobierno de Contreras persiste en el uso del cine como medio para construir su propia imagen y basado en la infraestructura del "Laboratorio

83 Pablo Calvo de Castro. "La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano [en línea], Cine Documental, número 17, 2018, Argentina, <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-evolucion-del-cine-etnografico-en-el-documental-latinoamericano/> (consulta: 14 de mayo de 2020).

84 Caso excepcional es Cuba cuando de 1938 a 1948 surge el proyecto de cine militante *Cuba Sono Films*. La idea es apoyada por el médico Luis Álvarez Tabío y demás miembros del entonces Partido Popular Socialista quienes además de exhibir películas soviéticas realizaron producciones como el "noticiero Periódico Hoy" y el "noticiero Gráfico Sono Films", exhibidas como herramientas de lucha en asociaciones gremiales y populares de la Isla. (vid., Paranaguá, op., cit., p. 24).

85 Paulo Antonio Paranaguá, op., cit., p. 27.

86 Eleazar López Contreras, sucesor de Juan Vicente Gómez, fue un militar y político cuyo periodo de gobierno abarcó de 1936 a 1941. Contreras persiste con la modernización venezolana iniciada desde Cipriano Castro. En este sentido, impulsa la creación de instituciones político-económicas para la producción venezolana, agrícola y de infraestructura nacional. Hasta ese momento es el primer mandatario venezolano en intentar consolidar vínculos comerciales con los Estados Unidos, vid., Elías Pino Iturrieta, op., cit.

nacional", funda el *Servicio Cinematográfico Nacional*, en el cual se trabajan realizaciones afines a los objetivos del gobierno. También logran diseñarse filmes de tipo publicitario, de comedia, musicales o educativas⁸⁷. Por estos años, surgieron una serie de empresas productoras y estudios audiovisuales que contribuyeron con la incipiente industria cinematográfica del país sudamericano y caribeño. En 1936 surgen la "compañía cinematográfica Caracas" y la "cinematografistas venezolanos asociados". Otro de los estudios cinematográficos enigmáticos de esta primera etapa del cine nacional venezolano es la casa productora "Venezuela cinematográfica Morati y Compañía" con sus realizaciones como el largometraje documental *olimpiadas de Panamá* (1938) y *Carambola* (Finy Veracochea, 1938). También persiste la labor de "Estudios Ávila". Fundado por Rómulo Gallegos y Rafael Rivero, vinculada con empresas comerciales y gobierno, la compañía realiza cortos publicitarios y uno que otro largometraje del cual destaca "Juan de la calle". Finalmente, en 1938 el Instituto Audiovisual del Ministerio de Educación, produce el filme a color "La zona tórrida", una adaptación fílmica al poema de Andrés Bello y una expresión del cine con fines educativos.

Con la llegada al poder de Isaías Medina Angarita (1941-1946)⁸⁸, se destaca poco en el ámbito cinematográfico a excepción del surgimiento y labor de "Bolívar films" y algunas producciones de "Estudios América". "Bolívar films" se fundó en 1943 y es dirigida por Luis Guillermo Villegas Blanco. En un inicio produce filmes de propaganda gubernamental y de carácter noticioso. Posteriormente hace esfuerzos por realizar cine comercial y mantenerse en la naciente industria cinematográfica, sin embargo, como menciona Káiser "Bolívar films" representa un ejemplo de productora cuyo cine es dependiente (económica y técnicamente), carente de imaginación que permita concebir filmes sobre lo nacional venezolano y latinoamericano, pues sus intenciones comerciales lo alinearon con las orientaciones extranjeras hegemónicas que hicieron imposible reafirmar lo nacional a través de la

87 Patricia Káiser, óp., cit.

88 Isaías Medina Angarita fue un militar quien trabajó al mando de Eleazar López Contreras en el Ministerio de Guerra y Marina. Durante su mandato el motor económico petrolero se afianza, consolidando al país en la dependencia del ingreso por el hidrocarburo. En este sentido, destaca, por un lado, la Ley de Hidrocarburos en la que, entre otras cosas se establece un mayor margen de ganancia (hasta 50%) de los beneficios por la explotación y comercialización del petróleo. Por otro, hacia 1942, los ingresos petroleros aumentaron hasta 93% consolidándose como motor del progreso en Venezuela. El gobierno de Angarita será el último que detenta al gobierno "fuerte", déspota y autoritario. En 1945, será derrocado vía un golpe de Estado por una alianza entre políticos civiles y militares inconformes, vid., Pino Iturrieta, op., cit., p. 168-169.

cinematografía⁸⁹. Son los tiempos en que se importan en gran cantidad al país, filmes de drama desde México, Argentina y Estados Unidos. Por su parte, "Estudios américa" logra producir en estos años "Alma llanera" (Manuel Peluffo, 1944), "Dos hombres en la tormenta" (Rafael Rivero, 1945) y "Sangre en la Playa" (Antonio Bravo, 1946).

En diciembre de 1947, el literato venezolano Rómulo Gallegos ganó las elecciones presidenciales convocadas por la "Junta revolucionaria" consagrada tras el golpe de Estado en contra del anterior presidente, Medina Angarita, en 1945. Rómulo Gallegos y la agrupación política que lo respaldó, Acción Democrática, despejan el camino para la llegada de la democracia representativa en años posteriores, desplazando las formas políticas anteriores nombradas como personalismo y la autocracia. Destaca durante los nueve meses que estuvo al mando de los asuntos del país, la creación del impuesto adicional para consolidar el reparto de 50% entre las corporaciones privadas petroleras y el Estado venezolano. Durante esta etapa, la mayor parte de las producciones fílmicas se concentran en las realizaciones de ficción. Los filmes de la época son realizados principalmente por "Estudios América" y "Cinematografistas venezolanos". El primero presenta "Misión atómica" (Manuel Lara, 1948), "Un sueño nada más" y "Detrás de la noche", ambas de Juan Corona en 1950 y 1951, respectivamente. "Cinematografistas venezolanos" presenta "La escalinata" (César Enríquez, 1950). Otros filmes de la época son "La balandra Isabel llegó esta tarde" (Hugo Christensen, 1949). El 24 de noviembre de 1948, de nueva cuenta, una nueva junta militar conformada por Carlos Chalbaud, Luis Felipe Páez y Marco Pérez Jiménez, llevó a cabo un golpe de Estado que depone, somete a prisión y exilia a Rómulo Gallegos y censura las actividades del partido político Acción Democrática.

89 Patricia Káiser, op., cit.

El documental poético de los años de 1950

En la década de 1950, a nivel mundial proliferan una perspectiva sobre el cine documental dirigida hacia la contemplación y embellecimiento de la mirada, otra forma de captar la realidad alejada de las atrocidades de la guerra. Se trató de filmes de autor impregnados de sensibilidad que mostraron otras alternativas a la producción de documental bélico y de razón de Estado⁹⁰. El desarrollo tecnológico de los aparatos fílmicos hizo posible la experimentación de sus recursos. Ejemplo de esto son los filmes *Vidrio* (Glas, Bert Haanstra, Holanda, 10:31 min., 1958) y *Manos e hilos* (Ruke I Niti, Vladimir Basara, Yugoslavia, 9 min., 1964). El primer filme muestra las transformaciones que tiene la producción del vidrio con la introducción de máquinas en la labor y la producción en serie. La música, aspecto fundamental en la cinematografía poética con fines emocionales, armoniza con muchas de las escenas de la cinta. En el caso del documental de Vladimir Basara, se muestra la actividad de mujeres yugoslavas trabajadoras en un telar ubicado en una comunidad musulmana de aquel extinto país. Los sonidos acompañan las escenas. Primero con el martilleo incesante de la actividad telar, luego con música de arpa armonizando la forma en que las mujeres tejen estableciendo, el filme, una similitud como si ellas “tocaran” el telar de los hilos. Este conjunto de escenas es parecido a la realización comentada de Haanstra.

También durante esta década, aparece una tendencia del cine documental cuya misión es relatar acontecimientos pretéritos. Este tipo de documental consideró importante el uso de archivos fílmicos en su gran mayoría sobre años anteriores. Su interés por volver hacia el pasado fue descubrir nuevos aspectos que hasta ese momento resultaban desconocidos⁹¹. Ejemplo de esto fue *Morir en Madrid* (Mourir à Madrid, Frédéric Rossif, 1962, Francia, 90 min.). La película ofrece una visión sobre la guerra civil española desde la instauración, en 1931, de la República, pasando por la rebelión, en 1936, del falangismo, hasta 1939 con el golpe militar perpetrado por el fascismo español. El filme muestra un análisis sucinto sobre La Falange, desde su emergencia como agrupación política inspirada en el fascismo y encabezada por José Antonio Primo de Rivera, en 1933, hasta el surgimiento de un personaje como Francisco Franco que logró aglutinar una legión de combatientes que se insubordinó al proyecto socio-político de La República. Frédéric Rossif tuvo esmerado esfuerzo estético en el filme, visto a través de imágenes, música y recitados

⁹⁰ Erik Barnouw, op., cit., p. 173.

⁹¹ idem, p. 178.

textos literarios. Estas pinceladas poéticas en el metraje aparecen, por ejemplo, en la introducción y epílogo de la obra, así como declamaciones del intelectual español Miguel Unamuno. La realización de *Rossif* señala al franquismo como un gobierno espurio que, con ayuda del nazismo, el fascismo italiano y el complaciente mutismo de Estados Unidos e Inglaterra, tomó el poder de forma ilegítima a través del uso de la violencia, imponiéndose de forma autoritaria al gobierno elegido democráticamente.

Otro movimiento que tuvo relevancia en torno a cómo se abordó la vida cotidiana es el *Free Cinema* en Inglaterra. A través de filmes (proyectados en la Cinemateca Nacional Inglesa -National Film Theatre-) como *Todos los días menos navidad* (Every day except christmas, Lindsay Anderson, 1957, Reino Unido, 37 min.), *Mamá no lo permite* (Momma don't allow, Karel Reisz y Tony Richardson, 1956, Reino Unido, 22 min.) y *Somos los muchachos Lambeth* (Were are the Lambeth boys, Karel Reisz, 1958, Reino Unido, 53 min.) aportan una perspectiva fiel de la cotidianidad de la sociedad inglesa, sobre todo de la clase obrera y posteriormente para cuestionar la institucionalidad británica en filmes realizados por Lindsay Anderson como "The Entertainer (1960), A taste of Honey (1961) y The Loneliness of the Long Distance Runner (1960) de Richardson; Saturday Night and Sunday Morning (1960) de Reisz; y This Sporting Life (1963)"⁹².

El *Free Cinema* se conforma a partir de la propia convicción de sus producciones en cuanto a la similitud de perspectivas sobre las realizaciones fílmicas. Intenciones expresadas desde sus textos iniciales sobre el movimiento: "Ningún film puede ser demasiado personal. La imagen habla. El sonido amplifica y comenta. El tamaño es irrelevante. La perfección no es una meta. Una actitud supone un estilo. Un estilo supone una actitud"⁹³.

Durante esta década, el desarrollo de livianos equipos fílmicos y la sincronización del sonido permitió la posibilidad de incluir el testimonio del otro. A partir de esto se tuvo una experiencia verosímil y adecuada al presente del filme. Ya no se trató, como apunta Barnouw, del montaje de los primeros tiempos con las películas sin sonido en las cuales se estructuró la temporalidad en el filme. Ahora, se incitó a "respetar" la misma secuencia con las que se captó la imagen en movimiento. La presencia de la cámara resultó vital en la revelación de la

92 Agustín Molina y Vedia; Natalio Pagés. "Estructura y libertad. Sobre afinidades entre el Free Cinema y los Estudios Culturales." [en línea], VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina, p. 3, <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas/viii-jornadas-2014/PONmesa35MolinayVedia.pdf/view?searchterm=None>

93 idem, p. 4.

verdad del individuo y la sociedad en la que se encontró incrustado⁹⁴.

En el ámbito de la cinematografía documental latinoamericana, la década de 1950 representa el momento en que numerosas realizaciones se vuelcan sobre lo social en la manera de documentar la realidad viendo surgir filmes que aportan una óptica desde el mundo indígena a partir de reivindicaciones propias y la puesta en consideración de las comunidades indígenas como parte integrante e importante de las sociedades nacionales. Ejemplo de esto es Bolivia, porque al igual que la revolución mexicana, una serie de acontecimientos sociopolíticos tales como la *Revolución Nacional* (de 1952) y el consecuente *Movimiento Nacionalista Revolucionario*, dotan de suficiente impulso a las realizaciones documentales de cineastas como Jorge Ruíz, Jorge Sanjinés y Waldo Cerruto. También en esta década el cine documental latinoamericano se ve influido por John Grierson y el neorrealismo italiano a través de la formación que numerosos cineastas de la región tomaron en el *Centro Sperimentale di Roma*. En el caso de John Grierson su permanencia en América Latina estuvo marcada por sus apariciones en el *Festival de Cine documental y experimental de Montevideo de 1954* y el *Congreso de Cineastas Independientes de América Latina*, en los cuales resulta conmovido por realizaciones como las de Nelson Pereira dos Santos, Manuel Chambi y Jorge Ruíz. En 1958, se lleva a cabo el Festival Cinematográfico en Montevideo, Uruguay⁹⁵.

En el ámbito venezolano, la segunda mitad del siglo XX se caracteriza por el declive del militarismo y el surgimiento de la democracia y los gobiernos encabezados por civiles como proyecto que ampara los ideales de progreso y desarrollo en el país. En 1953 llega al poder el último personaje de estirpe militar, Marcos Pérez Jiménez⁹⁶. Lo hace a partir de una serie de acciones que desconocen el triunfo electoral en el que resultó vencedor Jovito Villalba, entonces representante de la organización política civil Unión Republicana

94 Erik Barnouw, op., cit., p. 221.

95 Pablo Calvo de Castro, op., cit., p. 9.

96 El gobierno de Pérez Jiménez persistió en la modernización al amparo de los Estados Unidos. A través del "Nuevo Ideal Nacional" se continúa la transformación del medio físico a través de la construcción de obras de infraestructura, el impulso a la inmigración, sobretodo europea y la emergencia de empresas estatales enfocadas en dotar de servicios públicos a la población venezolana. El apoyo de Estados Unidos se da en un contexto internacional de guerra fría en el cual el régimen perezjimenista formó parte de lo que Pino Iturrieta llama "internacional de las espadas", es decir, un conjunto de regímenes militares en Latinoamérica útiles para la contención de manifestaciones consideradas por la oligarquía norteamericana, empáticas con el comunismo soviético. El proceso de modernización se llevó a cabo gracias a los excedentes de la renta petrolera debido a los altos costos del petróleo por la crisis del canal de Suez (1956) y a nivel interno por los acuerdos del Estado con empresas petroleras, pero también fue posible a partir de la imposición autoritaria de políticas y cierta estabilidad nacional como consecuencia de la represión política y el control de la prensa y la opinión pública, vid., Elías Pino Iturrieta, op., cit.

Democrática y persiguen a gran parte de sus miembros, incluido el propio Villalba quien será apresado. En lo cinematográfico, la década de 1950 (tiempo en que Marcos Pérez Jiménez consolida su poder en Venezuela), se caracteriza por aquello que Káiser denomina *cine de ensayo y arte*⁹⁷. En este periodo destacan los nombres de Amy Courvoisier, Margot Benacerraf y Román Chalbaud. Courvoisier impulsó el cine de arte a través de exhibiciones en los teatros de la capital venezolana. Benacerraf estrena dos de sus películas más representativas, *Reveron* (Caroni Films, Venezuela, 23 minutos, 1952) y *Araya* (Dir. Margot Benacerraf, Caroni Films C.A., y Films de l'Archer, Venezuela-Francia, 90 minutos, 1959). La primera fue seleccionada para el XII festival de Cannes en 1959, con mención al festival de Berlin (1955) y el premio Santa Clara del círculo de cronistas cinematográficos de Caracas (1953). La segunda película es de 1959, pero se estrena en Venezuela hasta 1977. *Araya* es premiada en el XII festival de Cannes en 1959. Es un documental en blanco y negro acerca de la economía de Araya, municipio Cruz Salmerón Acosta del estado Sucre en Venezuela. Caracterizada por una voz en off, el filme exhibe un día en la vida de los salineros y pescadores junto con sus métodos artesanales de trabajo. "Pescado y sal, sal y pesca, en la cerrada economía de Araya", en donde la vida misma proviene del mar (Benacerraf, 1959, min. 51:15-51:20). Siguiendo la caracterización de Plantinga sobre el documental⁹⁸, *Araya* es un filme de tipo expositivo porque su comentario de voz en off describe y afirma acerca de la historia y dinamismo económico básico, de subsistencia y autoconsumo del lugar. También es una voz hasta cierto punto poética porque su discurso detenta una función estética caracterizada por el uso de rimas. En ningún momento del filme vemos la intervención y relato de los propios actores sociales a los que Benacerraf muestra en el filme. El silencio de éstos es abrumador y característico de los protagonistas, dejando la propia interpretación de la realizadora la narración única de la historia.

A pesar de que algunos historiadores como Káiser hablan de su poca repercusión en los venezolanos, el filme muestra uno de los últimos reductos de la organización social tradicional que con sus formas de existencia y métodos de trabajo (la recolección de sal) sobrevive al impulso de la modernización y la consecuente mecanización de los procesos laborales⁹⁹.

97 Patricia Kaiser, op., cit.

98 Un tipo de documental que utiliza la voz en "over" como forma y pretensión de "ofrecer verdades desde su posición de autoridad" (Vid., Carl Plantinga, op., cit., p. 144).

99 Patricia Kaiser, op., cit.

Finalmente, en esta década, en el ámbito de la ficción destaca, en 1959, la película de Román Chalbaud *Cain adolescente*, filme marcado por el neorrealismo italiano¹⁰⁰ que cuenta la historia sobre las dificultades de adaptación al entorno urbano de los desplazados que producto de la migración del campo a la ciudad se asientan en la periferia de Caracas. Es el filme marcará el porvenir de Chalbaud, concentrando sus realizaciones en las contradicciones sociales que genera el progreso en Venezuela, enfocando su estética en la vida y subsistencia de los suburbios de la capital. El realizador venezolano captura las consecuencias de la modernidad nacional emprendida durante la primera mitad del siglo XX e impulsada bajo los regímenes de Marcos Pérez Jiménez y posteriormente con el primer gobierno democrático encabezado por Rómulo Betancourt. En esta realización se logra vislumbrar los incipientes barrios populares (y sus formas de vida) alrededor del centro de Caracas. Así, Chalbaud construye desde la ficción cinematográfica una identidad del venezolano sobre lo social marginal¹⁰¹.

El documental político de los años 1960

Posterior a la Segunda Guerra Mundial, el devenir mundial se caracterizó por una tensión entre dos bandos en el ejercicio de su influencia ideológica, el acaparamiento de territorios y recursos alrededor del mundo. Este escenario de confrontación fue denominado *Guerra Fría*. Ambos bandos, Estados Unidos y la Unión Soviética, ejercieron un férreo control sobre sus propios medios de comunicación nacionales. En Estados Unidos, el macartismo realizó acciones hostiles en contra de la producción de contenidos culturales que cuestionaron las políticas económicas, de seguridad nacional e internacionales del país norteamericano. Esta fue una tendencia iniciada por el senador Joseph McCarthy hacia 1950 para señalar a toda aquella persona y grupo que tuviera algún tipo de simpatía por el comunismo o lo que consideraba como tal y materializada a partir de las listas negras en las cuales el gobierno de los Estados Unidos señaló a diversos personajes de la cultura y medios de comunicación de ser presuntos militantes comunistas y servir, supuestamente, a los intereses del Kremlin. Fue señalado todo aquél que manifestara algún tipo de apoyo, el más mínimo, a causas de justicia social. Ser parte de las listas negras significó la marginación en lo cultural y profesional. Agrupaciones como “La liga de Cinematografía y Fotografía, Frontier films,

100 ibidem.

101 ibidem.

Hollywood Quaterly (la publicación trimestral Hollywood) y New Theatre (Nueva audiencia)", estuvieron bajo sospecha y estigma del gobierno¹⁰².

Durante la guerra de Vietnam hubo pugnas entre películas contestatarias y poderes políticos, económicos y mediáticos para encauzarlas o, en el peor de los casos, nulificar esto. Momento cumbre que detonó la realización de "películas sobre guerrilla" en otras partes del mundo occidental. Desde la versión oficial, del gobierno estadounidense para incursionar en Vietnam, se produjo el filme "*¿Por qué Vietnam?*" (Why Vietnam, 1965). El departamento de Estado desarrolló el proyecto audiovisual, útil para justificar los intereses de los Estados Unidos por incursionar en el conflicto vietnamita. Según Barnouw, "*¿Por qué Vietnam?*" falseó la historia y los acontecimientos relacionados con el país del sudeste asiático para reforzar la intención de intervención militar estadounidense.

De manera contestataria emergen realizaciones fílmicas desde el frente de batalla de los partisanos del vietcong con audiovisuales como "*Nguyen Hun Thi le habla al pueblo norteamericano* (1965)" y "*Camino al frente* (1969)". En Vietnam del norte se realizan filmes como el de "*Algunas pruebas* (1969)". Película que como apunta Barnouw, trata sobre los efectos de las bombas norteamericanas en la población de Vietnam del sur. Este tipo de cine documental partisano, contestatario a las intenciones de países occidentales por restablecer un cierto tipo de orden en Vietnam del sur logró ser exhibido de forma sigilosa en círculos universitarios y grupos antibélicos en Estados Unidos¹⁰³.

Además, como parte del apoyo internacional a las fuerzas de resistencia vietnamitas, emergen realizaciones documentales internacionales en Cuba y Alemania. En Cuba, esas producciones estuvieron dirigidas por el cineasta Santiago Álvarez ("*¡Ahora!* (1965), *Hanoi, martes 13* (1967), *Laos, la guerra olvidada* (1967) y *79 primaveras* (1969)")¹⁰⁴.

En Europa Oriental, surgieron realizaciones cinematográficas con temáticas críticas en contra del Estado soviético. Surgen en un contexto de ascenso al poder por parte de Nikita Jrushov y su consecuente giro en la política de Estado hacia una paulatina libertad de expresión. De aquí cierta cinematografía crítica pudo tolerarse. Bajo estas condiciones sociales es que surge el movimiento de "películas negras", manifestación que tuvo presencia en Polonia, Hungría, Checoslovaquia y Yugoslavia¹⁰⁵. Un tipo de cinematografía que criticó

102 Erik Barnouw, op., cit., p. 196.

103 idem, p. 242.

104 idem, p. 243.

105 idem, p. 232.

la burocracia soviética y su falta de empatía y eficiencia en la resolución de problemáticas sociales urgentes ("*Varsovia 56* (Warszawa 56, Jerzy Bossak y Jareslave Brzozowski, 1956), *Cuando el diablo dice buenas noches* (Gdzie Diabel Mówi Dobranuc, Kazimiers Karabasz y Wladyslaw Slesieki, 1956) y *Niños sin amor* (Deti bez Lácky, Kurt Goldberger, 1964)") y el autoritarismo del régimen. En esto último la ocupación de Praga por tropas soviéticas en 1968 generó una serie de protestas de las cuales la muerte de Jan Palach tuvo relevancia a tal grado que se filmó la cinta "*El funeral de Jan Palach* (1969)".

En el ámbito latinoamericano surge, durante esta etapa histórica, la emergencia del sujeto anónimo¹⁰⁶. El *Nuevo Cine Latinoamericano* se caracteriza, por una parte, en su aspecto militante bajo el cual se expresaron aspectos ligados con la "estética de liberación política, social y cultural"¹⁰⁷; y, por otro, el uso de una narrativa identificada con la sociedad que sufre los embates de los regímenes totalitarios de corte castrense que emergieron en la región desde los años sesenta¹⁰⁸, es, por tanto, un cine de corte etnográfico que se pone de lado de los desfavorecidos. Esto en consonancia con la tendencia cinematográfica documental del mundo occidental que se caracteriza (durante la década de 1970 y 1980) por una perspectiva histórica, militante y desde abajo. Para el caso de Cuba (por ser considerado referente de la transformación social) el documental adopta un carácter didáctico, propagandístico y en defensa del castrismo. El noticiero *ICAIC Latinoamericano* resulta ser un estandarte de identidad revolucionaria frente al dominio de otros medios de comunicación con opiniones distintas y no tan favorables al entonces nuevo régimen¹⁰⁹.

En Venezuela, el *Pacto de Punto Fijo*¹¹⁰ representó el momento clave en que el país acelera la marcha hacia la modernización capitalista occidental, siendo uno de los primeros

106 Ana Nahmad, op., cit., p. 60.

107 Pablo Calvo de Castro, op., cit., p. 16.

108 idem, p. 11.

109 Paulo Paranaguá, op., cit., p. 45.

110 El *Pacto de Punto Fijo* fue un acuerdo de gobernabilidad firmado en la finca Punto Fijo, ubicada en el este de Caracas, hacia 1958 y propiedad de una de las figuras destacadas de la democracia liberal burguesa venezolana: Rafael Caldera. Representó un convenio entre las dos principales fuerzas políticas de la época surgidas tras el derrocamiento del caudillo Marco Pérez Jiménez, Acción Democrática y Comité por las Elecciones Independientes. Con este compromiso se dejó atrás la época pretoriana, es decir aquel momento en la historia contemporánea del país sudamericano y caribeño en la que ejercían el poder caudillos militares tales como Cipriano Castro (1899-1908), Juan Vicente Gómez (1908-1935), Eleazar López Contreras (1935-1941), Isaías Angarita (1941-1945) y el propio Pérez Jiménez (1953-1958) a veces con el uso de la cortesía y dádiva, otras con el abierto recurso de la fuerza. vid., Rafael Uzcátegui, "El Pacto de los Pretorianos". En Luis Carlos Díaz y Margarita López Maya, *Golpe al vacío: reflexiones sobre los sucesos de abril de 2002* [en línea], Chacao, Venezuela, Lugar Común, Cooperativa Editorial, 2012, p. 5, <https://rafaeluzcategui.wordpress.com/golpe-al-vacio-el-pacto-de-los-pretorianos/> (consulta: 15 de diciembre de 2019).

países de la región latinoamericana en virar de regímenes militares y personalistas a la democracia de carácter representativo. Las contradicciones de esa modernidad, caracterizadas por unas condiciones abyectas de miseria, quedan plasmadas en varios documentales de finales de la década del sesenta. Algunos filmes característicos de esta etapa son: "Pozo Muerto" (1968) y "Venezuela Tres Tiempos" (1969) de Carlos Rebolledo; "TVenezuela" de Jorge Solé; "La ciudad que nos ve" (1967), "Pueblo de lata" (1967) y "Desempleo" (1968)¹¹¹.

La actitud militante y crítica del documental en esta etapa del desenvolvimiento histórico venezolano comparte la dinámica cinematográfica del *Nuevo Cine Latinoamericano* cuya expresión más memorable es la obra de Pino Solana *La hora de los hornos*. Sin embargo, los limitados espacios para ver las producciones sumieron en la cloaca a dichas realizaciones. Sólo en centros universitarios, circuitos alternativos y reducidos, tuvieron la posibilidad de visualizar esos filmes.

El caso de las universidades resultó algo paradigmático, pues como centro crítico y que pugna por transformaciones sociales, resultaron objeto de representación a través de la cinematografía documental en filmes como *Renovación* (Donald Mayerston, 1968), *La universidad vota en contra* (Jesús Guedez, 1968), *La autonomía ha muerto* (Alfredo Anzola, 1968) y *22 de mayo* (Jacobo Borges, 1969)^{112 113}.

En consonancia con lo anterior, tiene cabida mencionar los encuentros de cine documental latinoamericano que resultaron importantes para la presentación y discusión de este tipo de cine realizado en la región justo en un momento histórico álgido de cuestionamiento al desarrollismo implantado en la región desde Estados Unidos vía las oligarquías locales¹¹⁴. En Venezuela, durante la década de 1960, son dos los eventos que

111 Marc Villá. Poder y cine documental en Venezuela, 2012, p. 3, <https://xdoc.mx/documents/poder-y-cine-documental-en-venezuela-5c36552f1854e> (consultado el 10 de agosto de 2020).

112 ibidem.

113 El clima represivo de los años sesenta, al ser las universidades centros que respaldaron los objetivos y acciones de agrupaciones insurgentes y de la izquierda tuvieron como consecuencia la realización de los filmes. Bajo el gobierno de Raúl Leoni (1964-1969) en un contexto de polarización y lucha armada de la izquierda en el país, es allanada la Universidad Central de Venezuela (UCV). Años más tarde, bajo el gobierno de Rafael Caldera (1969-1976), las fuerzas militares del gobierno toman de nueva cuenta la UCV. Dichas tomas de una de las universidades más importantes del país surgen en un contexto de modernización nacional en el que se presenta "el aumento de la alfabetización de 65% en 1961 a 77% en 1971; la enorme movilidad social producto del crecimiento y masificación educativa, la disminución de la tasa de desempleo de 14% en 1961 a 5.4% en 1968.", vid., Elías Pino Iturrieta, op., cit., p. 196.

114 Éste cuestionamiento al desarrollo es manifestado a través de una de las figuras más importantes de la cinematografía documental del país: Carlos Rebolledo. Para dicho realizador, el cine debía contrarrestar el subdesarrollo (una condición necesaria en el desarrollo según la interpretación de la teoría de la dependencia) a partir de la conformación de un

marcaron importancia en el desarrollo del cine documental. El primero es *Imagen de Caracas*. Un evento que surge tras la idea de establecer un nuevo vínculo entre el espectador y el arte. *Imagen de Caracas* inspira la creación de agrupaciones como *cine urgente*, encabezada por Jacobo Borges. El segundo es la *Primer muestra de cine documental latinoamericano en la ciudad venezolana de Mérida* celebrada del 21 al 29 septiembre de 1968. Dicho acontecimiento cultural representó el momento de emergencia de una identidad latinoamericana relacionada con el cine y su compromiso político. La Universidad de los Andes, se convirtió en la pionera impulsando el desarrollo del cine documental desde 1963 hasta consolidarse como un referente en el movimiento latinoamericano cinematográfico en el evento de 1974, en Caracas¹¹⁵. En el evento se proyectan cerca de 64 películas corto y largometraje de ficción y documental. La representación peruana presenta: *Lucero de nieve* (Manuel Chambi, 1957), *Estampas del carnaval de Kanas* (1965) y *Ukuku* (1967) ambas de Manuel Chambi; Venezuela presenta filmes como *Atabapo*, *Me gustan los estudiantes* y *La universidad vota en contra* de Donald Myerston; Argentina: *Ocurrido en Hualfin* de Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán, 1966; *Ceramiqueros de tras la sierra* (Raymundo Gleyzer, 1966) y *La hora de los hornos* (Getino y Solanas, 1968); Bolivia: *Revolución* (Jorge Sanjinés, 1963); Brasil: *A condición brasileña* (Thomas Farkas, 1964), *Memória do cangaco* (Paulo Gil Soares), *Viramundo* (Geraldo Serrano), *Nossa escola do samba* (Manuel Horacio Giménez) y *Subterrâneos do futebol* (Maurice Capovilla); Cuba se presenta con los filmes de Santiago Álvarez: *Now* (1965), *Cerro pelado* (1966), *golpeando en la selva* (1967) y *Hasta la victoria siempre* (1967). El encuentro de Mérida desemboca en la creación del *Centro de cine documental* de la Universidad de los Andes, instituto formado por dos de las figuras representativas del cine documental venezolano: Edmundo Aray y Carlos Rebolledo. El Centro impulsa la realización de documentales como *Renovación* y *La autonomía ha muerto* de Donald Myerston (esta última en colaboración con Ramón Arellano) en 1968 y 1969 respectivamente; *Caracas dos o tres cosas*, *¡Basta!* y *Diamantes* de Ugo Ulive en 1969; y *TVenezuela* (Jorge Solé-UJA, 1969). El Centro influye en la posterior creación del centro de cinematografía de la Universidad de

espacio en la propia Latinoamérica en el que se haga, exhiba y discuta cine de la región por sus propios habitantes. Un tipo de cine que no está dispuesto a subsumirse a los parámetros de producción del cine comercial, monopolizado por las compañías productoras hollywoodenses. Un cine que reconstruye la realidad de los pueblos latinoamericanos, siendo este parte de su identidad.

115 María Luisa Ortega. “Mérida 68. Las disyuntivas del documental.”, op., cit.

Zulia¹¹⁶.

Las contradicciones de esa senda del desarrollo capitalista generaron brotes guerrilleros que desafiaron abiertamente al Estado¹¹⁷. El filme *¡Basta!* es también un ejemplo de la instrumentalización del documental con fines de protesta. El filme es una cruda revelación sobre el contexto conflictivo de la época. Una cinta que inicia con un extracto de un discurso emitido por Fidel Castro: "porque esta humanidad ha dicho ¡basta! y ha echado a andar" (min. 0:28-0:36), Fragmento del entonces líder de la revolución cubana retomado por Ulive como una expresión subalterna que hace referencia al hartazgo por la persistencia de un orden material que alcanza al ámbito subjetivo humano, deplorable y cruel. Posteriormente se desarrolla a través de imágenes crudas sobre autopsias humanas y de comportamientos desquiciados de internos en algún manicomio venezolano (recursos utilizados como metáfora visual) con la intención de mostrar la realidad que subsiste debajo de esa parafernalia del progresismo latinoamericano la cual está sumida tan sólo en lo llano, pero resulta miope frente a las contradicciones generadas, desde la pobreza e inequidad en el reparto de la riqueza, acentuando las distinciones sociales, así como del enfrentamiento interclasista producto de ese orden bárbaro e inhumano que acentúa la distinción y marginación social así como el desastre medio-ambiental.

116 También durante la década de 1960 destaca la búsqueda de lo que Patricia Káiser llama un cine propio. El momento clave es el "Primer encuentro de cine nacional en ciudad Bolívar" en 1966 en el cual se proclama la "Ley de Cinematografía Nacional".

117 Durante los años de 1960 a 1969 prolifera en Venezuela un clima de subordinación en el cual organizaciones políticas como el Partido Comunista Venezolano y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria realizan acciones armadas en contra del Estado y de propaganda por la transformación hacia el socialismo en zonas rurales y urbanas del país. Sin embargo, la falta de claridad en torno a la consecución de los objetivos, la imposibilidad de establecer un factor de cohesión interna y la discordia que representó la injerencia del entonces gobierno revolucionario cubano en el movimiento (con aportación principalmente de armas y logística de combate), sumado a la respuesta feroz y despiadada por parte del Estado venezolano sumaron a su derrota a fines de la década, vid., Leopoldo Colmenares Gutiérrez, *La insurgencia en Venezuela (1960-1969): roles e implicaciones del apoyo de Cuba y del Partido Comunista de Venezuela* [en línea], Tesis de posgrado, Caracas, Instituto Universitario "General Gutiérrez Mellado", 2014, http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:master-IUGM-PSD-Lcolmenares/Colmenares_Gutierrez_Leopoldo_TFM.pdf (consulta: 26 de diciembre de 2019).

El documental de los años de 1970

A partir de 1970, la videocinta amplió la actividad documental. Su facilidad para captar imágenes y reproducirlas sin necesidad de complejos procesos en un laboratorio especializado permitió a la gente realizar sus propias filmaciones. El desarrollo de los medios de comunicación permitió a la gente dar un halo (en ocasiones) político sobre sus vivencias y carencias¹¹⁸.

En los años setenta y principios del ochenta, tras el avance de la democracia representativa burguesa, la derrota de la insurgencia marxista y la exponencial alza de los precios petroleros, se consolidó el auge del estilo de vida capitalista occidental a través del consumismo sobretudo en las clases medias y altas venezolanas. Durante ese periodo producciones como *En Venezuela es la cosa* de Giancarlo Cames y *Mayami Nuestro* (1981) de Carlos Oteyza, muestran el estilo de vida ostentoso, pudiente y despreocupado de esos sectores de la sociedad venezolana. En el caso de *Mayami Nuestro*, el realizador retrata ese ferviente sentimiento de vanagloria de una parte de la sociedad venezolana por un país como Estados Unidos, absolutamente racista y discriminador con respecto a lo latinoamericano. Se trata de esos mestizos "blanqueados"¹¹⁹ que se dejan llevar por las apariencias de una nación la cual subsiste a través de la guerra y hostigamiento permanente a otros países de la región¹²⁰.

A partir de la década de 1970, el cine venezolano vira hacia sí mismo en busca de una identidad nacional. El "nuevo cine venezolano" aborda temáticas como la lucha armada, el

118 Erik Barnouw, op., cit., p. 251.

119 Para Bolívar Echeverría, la blanquitud es la visibilidad de la identidad capitalista manifestada en la apariencia externa o corporal del ser humano, imponiendo la lógica de acumulación de capital sobre la vida humana concreta. Es una cuestión racista, útil para apuntalar un nacionalismo que vaya acorde con el tipo de productividad económica propio con el capitalismo detentado por los Estados Unidos. En ese sentido, la blanquitud lleva por sí misma una faceta inhumana y enajenante impulsada desde tiempos remotos por el hombre blanco occidental y protestante con el objetivo de configurar el mundo a su imagen y semejanza, vid., Diego Lizarazo, et al, *Sociedades icónicas: Historia, ideología y cultura en la imagen*, México, Siglo veintiuno, 2007, p. 19-20.

120 Ésto se dió sobretudo en la época en que Carlos Andrés Pérez asumió el poder (1974-1979). Gran parte de la década del setenta se caracteriza, entre otras cosas, por la guerra de los seis días entre Israel y Egipto. Esto tuvo como consecuencia una reducción en la producción petrolera a nivel mundial con lo cual los precios del crudo se elevaron hasta 14 dólares por barril. Para los años 1975 y 1976 se nacionaliza la industria del hierro y el petróleo. Surge la empresa estatal Petróleos de Venezuela y el Estado venezolano se hace con el control de su producción. A través del plan "gran Venezuela", Pérez Jiménez ahonda en la modernización nacional a través de obras de infraestructura en el campo y la ciudad, robustecimiento del Estado a partir de la creación de instituciones y puestos para la burocracia, subsidios al sector popular que generó un excesivo gasto público (cerca del 250% sobrevalorización de la moneda y una inflación de cerca del 241% (Elías Pino Iturrieta, op., cit., p. 198). Esto último provocó endeudamiento público e incapacidad de sostener al proyecto impulsado por Carlos Andrés Pérez. De las instituciones que surgen en esta época se encuentran el Consejo Nacional de la Cultura cuya labor es promocionar y financiar la actividad cultural, sustentar nuevos museos y proyectos editoriales.

mundo de la delincuencia y la policía, la vida de la clase media y cintas que abordan aspectos históricos del país. Surgen en el país una serie instituciones cinematográficas como la "Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica" (1974), "Asociación de Críticos Cinematográficos y Área de Cine del Consejo Nacional de la Cultura" (1977), y la "Cámara Venezolana de Productores de Largometrajes" que estrena en 1978, 16 filmes venezolanos. En varias realizaciones cinematográficas muestran la consolidación de un poder político particular que domina a la sociedad venezolana. En este sentido, existen filmes que reflejan la subyugación de la democracia a los intereses de la clase dominante, *Siete notas* (Carlos Oteyza, Diego Rísquez, Alberto D'enjoy y Gonzalo Ungaro, 1972) y *Cangrejo* (Román Chalbaud, 1982), y aquellos otros que documentan el predominio de los rostros del poder sobre los de la miseria, *Juan Vicente Gómez y su época* (Manuel de Pedro, 1975), *Testimonio de un obrero petrolero* (Jesús Enríque Guédez, 1978), *Pedregal, una empresa campesina* (Alfredo Anzola, 1979), *Mayami nuestro* (Carlos Otezya, 1980) y *Ledezma, el caso Mamera* (Luis Correa, 1981). El filme *Testimonio de un obrero* aborda la experiencia de Manuel Taborda un trabajador jubilado de la industria petrolera. Desde una perspectiva marxista, el protagonista habla sobre los métodos disciplinarios e inquisitoriales por los cuales las compañías petroleras extranjeras, sobre todo estadounidenses, sometieron a los trabajadores venezolanos durante la época en la que Juan Vicente Gómez gobernó el país. También aborda la emergencia de los primeros movimientos sindicales petroleros que buscaron contrarrestar y mejorar dichas condiciones laborales. La trascendencia de Guedez al legado filmográfico documental venezolano es su aportación de la entrevista como forma de acercarse a la otredad y desenmascarar la miseria en tiempos de modernización y dictadura militar.

Las nuevas tendencias del cine documental a partir de 1980

A partir de 1980 el desarrollo tecnológico de equipos filmicos se profundiza aún más con la emergencia de cámaras portátiles, grabaciones en formato digital de alta definición como el disco compacto y el Disco Digital Versátil (DVD -Digital Versatile Disc-) y programas computacionales para editar imágenes. Este desarrollo técnico permitió que nuevas generaciones llevarán a cabo otro tipo de representaciones filmicas, de acuerdo a las circunstancias existenciales. Este tipo de realizaciones independientes es lo que Barnouw llama "filme de guerrilla"¹²¹, es decir, un tipo de realización a partir de los mínimos recursos: con una síntesis tecnológica de video y sonido en un sólo aparato (como la cámara de video digital), sin necesidad de laboratorios complejos para montar las películas (cosa que puede hacerse desde una computadora portátil y un programa informático de pocos gigabytes requeridos para su funcionamiento). Ante este panorama las posibilidades del documental se abrieron con nuevas perspectivas y nuevos significados de la labor documentalista. Surgieron nuevas formas de ensayar la imagen, ahora ya digitalizada que conlleva a una aleación entre géneros y originó otros nuevos entendimientos del documental.

En este sentido aparecieron nuevas tendencias¹²² como el documental reflexivo, el documental de montaje, el resurgimiento del documental etnográfico y del dramatizado que rompió, este último, con las fronteras entre realidad y ficción. El primero de estas tendencias, el documental reflexivo, se destacó por un tipo de cine ensayo del que surgen por lo menos tres de sus exponentes: el mítico Chris Marker (con su cine caracterizado por un entrelazamiento entre arte, política y tecnología y con una ruptura de las prácticas narrativas tradicionales retomando enfoques diversos como lo poético, el ensayo, la historia, ficción y no ficción), Harun Farocki (alemán que realiza un cine que intenta develar el poder a través de las imágenes y formas de pensar, representadas en los medios de comunicación occidentales) y Marlon Riggs (un negro estadounidense quien a fines de la década de 1980 e inicios de 1990, realiza un cine que reivindica la homosexualidad entre las personas negras o

121 Erik Barnouw, op., cit., p. 253.

122 Para saber sobre las nuevas tendencias del documental, la presente investigación se guió en la labor recopilatoria del historiador español de cinematografía, Juan José Díaz Aznarte, "El cine documental, nuevas tendencias. Filmografía", en *Historia Contemporánea y Cine* editado por la Universidad de Granada y recuperado, para los fines de este trabajo, en octubre del 2020 de

https://www.academia.edu/23705809/EL_CINE_DOCUMENTAL_6_Nuevas_tendencias_FILMOGRAFIA_HISTORIA_CONTEMPORANEA_Y_CINE_La_imagen_filmica_como_herramienta_historica_y_recurso_didactico

afroamericanas y devela su condición de marginación en un país racista y xenófobo que, de manera hipócrita, se muestra ante las demás naciones como el paladín de la libertad y justicia. Entre sus realizaciones están: *Lenguas desatadas* (Tongues untied, Estados Unidos, 55 minutos, 1990), *Regulación de color* (Color adjustment, Estados Unidos, 86 minutos, 1992) y *Negro es...Negro no es* (Black is...Black ain't, Estados Unidos, 87 minutos, 1994)).

Además, bajo el ámbito del documental reflexivo tiene cabida el documental dogma. En 2002 surge un manifiesto elaborado por Lars von Trier sobre cómo realizar documentales. Se trata de una serie de nueve imperativos que las nuevas generaciones, según von Trier, deben considerar al hacer cine documental. Su objetivo es "revivir lo puro, objetivo y creíble"¹²³. Un film representativo de esta tendencia es *Cinco condiciones* (De Fem Bensaend, dir., Lars von Trier y Jorgen Leth, Zentropa Real/Almaz Film Productions/Danish Film Institute/Eurimage/ICA Projects/Panic Productions/Wajnbrose Productions, Dinamarca/Suiza/Bélgica/Francia, 88 minutos, 2003).

En el caso venezolano, los años de 1980 representaron dos cosas: en el plano cinematográfico, ser la etapa histórica de mayor productividad, la época dorada (De Miranda: 8), y, en el ámbito socioeconómico, entrar al desgaste de la anterior vía hacia el desarrollo, desatando una profunda crisis. Durante los gobiernos de Luis Herrera Campins y Jaime Lusinchi (1979-1984 y 1984-1989, respectivamente), el panorama de la economía venezolana se deterioró rápidamente, después de que "hasta finales del setenta, el país tuvo un crecimiento progresivo de su economía y una mayor calidad de vida"¹²⁴.

Así, el escenario estuvo caracterizado por desequilibrios financieros externos y fiscales; disminución de los ingresos petroleros y caídas en la demanda del hidrocarburo. En 1983, las obligaciones de pago externas fueron superiores a los ingresos esperados por las exportaciones petroleras; la adopción de medidas necesarias como acuerdo de la renegociación de la deuda externa: aumento de los precios en la gasolina y otros productos petroleros y agropecuarios, eliminación de subsidios a productos básicos y mayor austeridad en el sector público (ídem)¹²⁵. En 1988 se presenta la devaluación del bolívar y una inflación

123 ídem, p. 10.

124 Vania Roxana Ávila García, *Neoliberalismo, ¿éxito en Chile y fracaso en Venezuela?*, Tesis de grado, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, p. 86.

125 La gestión de Luis Herrera Campins (1979-1984) tiene que sortear con la crisis económica nacional a partir de una política de austeridad provocada por la imposibilidad de la continuidad del Petro-Estado manifestada en el "viernes negro", acontecimiento de carácter financiero con marcadas consecuencias sociales ocurrido el 18 de febrero de 1983 caracterizado por la devaluación del bolívar, el cierre de la venta de divisas, el sistema de control de cambios y una

de más del cincuenta por ciento. En 1989, existe una situación de empobrecimiento del Estado con reducida capacidad de dirigencia y credibilidad que adopta un nuevo modelo de política económica, a partir de la firma del programa de ajuste estructural, acordado y diseñado en las cartas de intención con el Fondo Monetario Internacional que le permitió adquirir dinero fresco (liquidez) que aportó oxígeno al Estado y contuviera el descontento y belicosidad de los sectores burócratas y sociales ya de por sí en aumento¹²⁶. El descontento de sectores de la población venezolana por dichas medidas se manifestó finalmente en los acontecimientos del Caracazo en febrero de 1989, así como el par de intentos por consolidar golpes militares -en febrero y noviembre de 1992-, representaron las manifestaciones de inconformidad ante tal escenario. Sin embargo, estos primeros estragos en la debacle de un proyecto de nación sostenido en base a los ingresos de la exportación petrolera tuvieron consecuencias años después, a principios de la década de 1990, en el cine venezolano.

Durante la década de 1980, la cinematografía nacional gozó de su "época dorada", sobretodo del cine de ficción comercial cuyas temáticas principales estuvieron en concordancia con lo policial y delincencial teniendo como espacio de acción a las grandes urbes venezolanas como Caracas. En 1980 se lleva a cabo el primer festival de cine nacional en Mérida. A partir de aquí, el cine nacional estará presente en la cinematografía venezolana. En 1981 se realiza el primer festival nacional de cortometraje Manuel Trujillo Durán en Maracaibo y en 1982 surge el Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE) con fines de financiamiento a la cinematografía nacional¹²⁷.

Algunos documentales que muestran el ambiente de esa época son: *La pesca de arrastre* (1983) y *Caño Manano* (1986) de Carlos Auzpúrua. La situación de explotación y deforestación del Amazonas fue mostrada a través de cintas como "*Amazonas el negocio*" (1986) y "*El bosque silencioso*" (1996), ambas del mismo Azpúrua; "*Minas de diamantes*" (1983) de Joaquín Cortes. Mostrar esta parte de la realidad venezolana de aquella época, de plena "democracia" como algunos férreos defensores del globalismo capitalista sostienen, costó el destierro de la mayoría de estos documentales.

fuerte inflación que tuvo como consecuencia una menor capacidad adquisitiva de los venezolanos, sumada a la crisis en los ingresos de la renta petrolera producto de la debacle de sus precios internacionales "de 29 a 13 dólares el barril", además de sortear con actos de corrupción por parte de gobernadores y ministros (Elías Pino Iturrieta, op., cit., p. 200-201).

126 Vania Roxana Ávila García, op., cit., p. 88-89.

127 Patricia Káiser, op., cit.

La temática abordada por las realizaciones cinematográficas de la época tiene que ver con "escándalos que estremecen al país, las glorias y penurias del venezolano cotidiano y las múltiples resistencias a la transculturación del país" (De Miranda, p. 6). Ejemplo de esto último son los filmes *Yo hablo a Caracas* (Carlos Azpúrura, 1978) y *Afinque de Marín* (Jacobo Penzo, 1981).

En *Yo hablo a Caracas* se destaca la presencia del líder indígena shamán yekvana Barné Yacari. El viejo sabio de la selva formula dos alertas contundentes y premonitorias: primero, exige respeto a sus creencias y cultura rechazando su inclusión al mundo occidental y sobre todo a la perversa y degradante cultura judeocristiana; segundo, denuncia la amenaza que representan los criollos y su exacerbado fervor por el desarrollo económico para la conservación del Amazonas, que perdura su condición hasta hoy gracias a una cultura milenaria: la de los pueblos indios de la región que valoran sobre todo la armonía con la naturaleza. En el filme tiene persistencia una voz de autoridad que resulta vocera e intérprete de aquello que dice el líder tribal, el cual habla, en su idioma, frente a cámara durante todas aquellas ocasiones en que aparece en escena. Este film es uno de los ejemplos ilustrativos acerca de la preocupación por los temas socio-ambientales, derivados de la explotación mineral. En especial esta producción documental es un ejemplo de aquellas *contra visualidades indígenas* o *visualidades subalternas* que resultan ser representaciones sobre ellos mismos que los empodera y dota de un imaginario digno ante las persistentes imágenes procedentes de la cosmovisión mestiza y occidental que los minimiza, tergiversa o ignora por completo. Parafraseando a Nahmad¹²⁸, las realizaciones de este tipo permiten posicionar un nuevo lugar de enunciación acerca de la realidad alejada de las propias normativas audiovisuales generadas desde la hegemonía eurocéntrica.

Por otro lado, en el documental *Afinque de Marín* (1981) se muestran las versiones de los integrantes del Grupo de música afrocaribeña Madera y sus vivencias dentro del barrio San Agustín en la capital venezolana. Siendo los integrantes de dicha agrupación los protagonistas y quienes emiten a través de sus propias voces su historia y todo aquello relacionado con su cultura musical, el filme muestra la tradición cultural de los venidos a Caracas buscando una mejor situación de vida, conformando los barrios proletarios y

128 Ana Daniela Nahmad Rodríguez, "Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes, México y Bolivia a través del cine y el video" [en línea], *Latinoamérica, Estudios Latinoamericanos*, número 45, 2007, p. 10-13, (consulta: 24 de enero de 2020).

marginales de la ciudad. El realizador, insertándose en la cotidianidad del barrio, da a conocer su expresividad cultural identitaria, símbolo de resistencia ante los proyectos modernizantes impulsados desde el entonces gobierno nacional que amenazaban con su patrimonio y forma de subsistencia.

Las tendencias del documental en 1990, consideran la cuestión de la ruptura entre la realidad y la ficción. Uno de los exponentes de esta simbiosis es Errol Morris para quien el documental es susceptible, como las obras literarias en cuanto al autor, de la propia personalidad del director. Morris logra inhibir las concepciones más puristas del documentalismo que desdeñaron el vínculo con la ficción, a partir de: "el empleo de referentes filmicos genéricos, incluso de imágenes extraídas de otras películas, las reescenificaciones dramatizadas, la fragmentariedad como superación del aparente estatismo del close up, la importancia de la banda sonora musical, la combinación de los materiales más diversos, home movies, noticiarios, material de archivo"¹²⁹. Su obra se caracteriza por la integración de una serie de aspectos cinematográficos y artísticos que, establece una simbiosis entre realidad y ficción. Ejemplo de esto es su filme *La delgada línea azul* (*The Thin Blue Line*, Dir. Errol Morris, American Playhouse/Channel 4 Television Corporation/Third Floor Productions, Estados Unidos-Reino Unido, 103 minutos, 1988). Película basada en el verídico caso de Randall Adams, condenado a muerte en 1976 en el estado sureño estadounidense de Texas. La contribución tangible del documental es que gracias a las evidencias aportadas por el realizador, la corte del estado reabrió el caso.

El cine documental de esta época se caracteriza por estar más inclinado a la práctica del mismo realizador. Documental cuya característica está marcada de forma explícita por la personalidad del director a partir de su protagonismo en el mismo filme. Bajo este ámbito tienen presencia dos tendencias. La primera con la del cineasta frente a sí mismo con filmes de Alan Berliner como *Asunto de nadie* (*Nobody business*, Cine-matrix, Estados Unidos, 60 minutos, 1996) y de la mexicana Lourdes Portillo, *Señorita extraviada* (Xóchitl Films, México, 74 minutos, 2001). La segunda, con aquellas realizaciones donde el narrador se convierte en protagonista: Michael Moore, Nick Broomfield y Morgan Spurlock. Broomfield se convirtió en uno de los primeros cineastas en vincular cine observacional con cine investigador y experimental. Desde la década de 1970, Broomfield inició la tendencia del documentalista

129 José Díaz Aznarte, op., cit., p. 38.

como centro de la trama, la "estrella" de la historia del filme documental. Pero lejos de un protagonismo ególatra, su involucramiento activo significó un acto de subalternidad frente a la proliferación de las "grandes" voces imperantes en realizaciones desarrolladas por cadenas de medios de comunicación como la BBC y de los documentales de los años cincuenta en los cuales proliferan una voz externa (en off) que se colocó como onnisapiente. Del realizador anglosajón se destaca *Su gran egoísmo blanco* (His Big White Self, Lafayette Film, Gran Bretaña, 94 minutos, 2006).

Broomfield sentó un precedente para sucesores realizadores como los estadounidenses Michael Moore y Morgan Spurlock. Moore se destaca por una serie de realizaciones documentales de crítica en contra del poder económico y político de su país: *Roger y Yo* (Roger and Me. A Humorous Look at How General Motors Destroy Flint, Michigan (USA), Dog Eat Dog Films, Center for the Alternative Media, Estados Unidos, 85 minutos, 1989), *El gigante* (The big one, Dog Eat Dog/BBC/Mayfair Entertainment International, Estados Unidos, 91 minutos, 1997), *Bolos para Columbine* (Bowling for Columbine, Coproducción Estados Unidos-Canadá/Dog Eat Dog Films/Alliance Atlantis Communications, 120 minutos, 2002), *Fahrenheit 9/11* (Dog Eat Dog Films, Estados Unidos, 122 minutos, 2004) y *Sicko* (*El clasismo del sistema de salud estadounidense es enfermizo*) (Sicko, Dog Eat Dog Films, Estados Unidos, 123 minutos, 2007). Finalmente, para Spurlock, el documental se convierte en posibilidad de reivindicar la verdad frente a la opacidad y parcialidad de las cadenas de medios de comunicación. En su filme *Super engórdame* (Super Size Me, Samuel Goldwyn Films/Roadside Attractions/Showtime, Estados Unidos, 100 minutos, 2004), el propio Spurlock es el principal protagonista, sometiéndose, como conejillo de Indias, a una dieta alta en calorías, grasas y azúcares con productos de comida rápida para demostrar el peligro en la salud de persistir en una cotidianidad alimenticia derivada de menús como los de McDonalds. Durante su sometimiento a la dieta chatarra, el realizador realizó una serie de entrevistas con médicos, ejecutivos de publicidad y mercadotecnia, adultos, adolescentes y niños estadounidense, todo relacionado con McDonalds y su presencia en su vida cotidiana. El documental también puso en evidencia las políticas de Bush en torno a los comedores escolares concesionados a empresas de comida rápida vinculadas con el partido Republicano. (De La Fuente, 2016:19). Moore y Spurlock son parte de esa tendencia documental política estadounidense que aflora sobre todo en la

primera década del siglo XXI.

En el ámbito latinoamericano, realizaciones como la de Albertina Carri con su film *Los rubios* (Argentina, 89 minutos, 2003) hacen una reconstrucción de la memoria sobre la desaparición de los padres de la realizadora durante la última dictadura argentina (1976-1983). Hace uso de elementos como la fotografía y juguetes como los "playmobile" para reconstruir una hipotética estancia existencial teniendo en cuenta la posibilidad de contar con sus padres. El documental se trata, como apunta Gustavo Aprea, de un sentido por la búsqueda de los padres desaparecidos políticos desde la propia existencia y visión de los hijos (en este caso de la propia Carri) y que cuestiona esas ausencias, pero sobre todo, el sentido final de la militancia armada, tildando en cierto momento de infecunda, esta participación¹³⁰. En los rubios se construye la memoria desde múltiples vías bajo una trama en nada ordenada, de ahí cierto grado de complejidad.

A principios de la década de 1990 en Venezuela se sufre la resaca de por lo menos veinte años de abundancia financiera derivada de la exportación del petróleo malgastada en complacer los hábitos consumistas de las élites aficionadas al nivel de vida de países colonizadores occidentales. Varios acontecimientos socio-políticos suceden en esta etapa caracterizada por la crisis económica y las tensiones cívico-militares. Rebeliones militares (4 de febrero y 27 de noviembre de 1992) y protestas sociales como manifestaciones del ambiente de descontento social con el entonces gobierno de Carlos Andrés Pérez (CAP) por sus políticas de austeridad.

En mayo de 1993, este mismo presidente es depuesto de su cargo por acusaciones de corrupción. En octubre de ese mismo año, es aprobada la Ley del Cine que establece un vínculo entre el Estado y el sector privado en la industria cinematográfica.

En 1994, Rafael Caldera, uno de los impulsores y firmantes de la democracia representativa burguesa a fines del cincuenta conocida como pacto de Punto Fijo, asume, a los 78 años de edad, por segunda ocasión la presidencia de Venezuela (del 2 de febrero de 1994 al 2 de febrero de 1999)¹³¹. Durante este año, el Estado absorbe gran parte de la deuda

130 Gustavo Aprea, *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires, Manantial, 2015, p. 166.

131 Rafael Caldera se impone, el 2 de febrero de 1994, con intenciones de "corregir las líneas económicas que había trazado Carlos Andrés Pérez, aglutinando a un conjunto heterogéneo de fuerzas políticas de izquierda, centro y derecha, incluyendo exguerrilleros que participaron en movimientos rebeldes de la década del sesenta-en lo que él mismo llamó El Chiripero-"; elogió a las fuerzas armadas y se dispuso a conciliar con los militares presos y artífices del golpe de Estado de 1992 -entre ellos, Hugo Chávez- (Rafael Uzcátegui, *Venezuela: la Revolución como espectáculo. Una crítica*

generada por la banca privada misma que se declara en quiebra. Se presenta la devaluación de la moneda nacional (el bolívar) y el Estado recurre a un fuerte control de cambio (De 1993 a 1997, el bolívar, moneda nacional, se devalúa 500% y pasa de 100 a 497 bolívares por dólar). La idea de Venezuela como país rico se desmoronó tras la exponencial inflación.

Todo este contexto influye en la situación cinematográfica nacional que provoca pauperización en la producción, decrecimiento en el número de espectadores y de espacios de exhibición. A pesar de esto, la cinematografía venezolana cosechó logros fuera de sus fronteras:

Disparen a matar (Carlos Azpúrua, 1991), con 230.588 espectadores, cosecha 8 premios internacionales entre ellos el Colón de Oro de Huelva y el Coral a la Mejor Opera Prima en La Habana; *Sicario* (José Ramón Novoa, 1995) -visión crítica sobre el engranaje del narcotráfico alcanza 452.622 espectadores, obtiene destacado reconocimiento internacional (26 premios), entre ellos: Coral de Oro al mejor guión en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (1994), pasa a ocupar el Tercer lugar entre las 10 más premiadas; *Golpes a mi puerta* (Alejandro Saderman, 1993), finalista en el Premio Goya, Madrid, recibe el Cóndor de Plata al Mejor Guión por la Asociación de Cronistas Cinematográficos de Argentina; *Desnudo con naranjas* (Luis Alberto Lamata, 1996) obtiene 7 premios: Primer Festival Nativo de las Américas, Nuevo México. EEUU. *Salserin, la primera vez* (Luis A. Lamata, 1996), que recrea una historia con el exitoso grupo juvenil Salserin, alcanza 546.265 espectadores, representa la cifra más alta de la década. *Mecánicas celestes* (Fina Torres, 1996) obtiene el Catalina de Oro, Mejor Director y Fotografía en el Festival Internacional de cine de Cartagena- Colombia. *Pandemónium* (Román Chalbaud, 1997) Obtiene Coral a Mejor Película en el 19 Fest. Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, y Sol de Oro en Biarritz, Francia. Se otorga por primera vez el Premio Nacional de Cine, máximo galardón que concede el Estado Venezolano. Recae en: Román Chalbaud (1990). Dpto. de Cine ULA. (91); Asdrúbal Meléndez (92); Alfredo Anzola (93); Jesús E. Guedez (94); Margot Benacerraf (95); Mauricio Walerstein (96); Orlando Urdaneta

anarquista al gobierno bolivariano, op., cit.). Acontecimientos que representaron el preámbulo del surgimiento de Chávez en la escena política venezolana.

(97); César Enríquez (98); Luis Armando Roche (99)¹³².

Para inicios de la década, las realizaciones cinematográficas nacionales han dejado atrás aquellas temáticas que generan sentido histórico y político. El filme *27 de febrero de la concertación al desconcierto* de Liliane Blaser (1990) y *El descubrimiento* (1991) de Blaser en coproducción con Lucia Lamanna son de las pocas excepciones que rescata dicho sentido, abordando la difícil situación suscitada por la rebelión popular del 27 de febrero de 1989 conocida como *El Caracazo*¹³³ y la acción cívico-militar que apoya el intento de golpe de Estado contra el entonces presidente CAP. Otras realizaciones en ese sentido son: *VIP* (1997) de Gabriel Fuentes y Mariana Quiroga, y *AEIOU Rómulo sabe más que tú* (1996) de Ignacio Crespo, las cuales revelan el hartazgo del puntofijismo en su faceta decadente cuando Venezuela se inmiscuyó de manera obligada en la globalización (Villá, 2012, p. 9). Así, a finales de la década, las realizaciones cinematográficas son de alrededor de 197 títulos, 155 cortos y 42 largos¹³⁴.

En el filme *27 de febrero de la concertación al desconcierto* (Blaiser y Lamanna, 1990). Las realizadoras interpretan y representan los acontecimientos conocidos como el Caracazo pueden leerse a partir de la concertación y el desconcierto. La concertación se trata de representar como un mito propagado por la burguesía y las clases pudientes nacionales defensoras del plan económico impuesto por el entonces presidente Carlos Andrés Pérez. Es también representada como un aparente vínculo entre el pueblo y el mismo Pérez, por asistir a los actos de campaña de este último rumbo a las presidenciales de ese mismo año. La versión oficial del Estado, sobre la respuesta a los sucesos del Caracazo, es que la incursión de las fuerzas represivas en barrios de la capital caraqueña obedece al mandato presidencial

132 Nancy de Miranda, "Una visión sociohistórica de 115 años de producción audiovisual venezolana" [en línea], Caracas, Escuela de Cine y Televisión, 2010, p. 9, <https://www.escinetv.org.ve/115/115-cine-venezolano-Nancy-de-Miranda.pdf> (consulta: 13 de diciembre de 2019).

133 *El Caracazo* fue una revuelta popular ocurrida en febrero de 1989, derivada de la crisis económica iniciada en Venezuela a partir del año 1983 que vulneró las finanzas del Estado y provocó la ruptura de planes de subvención a políticas sociales. El Estado venezolano, de la mano de Carlos Andrés Pérez, solicitó crédito al Fondo Monetario Internacional, sometiéndose irremediamente a su lógica de ajustes macroeconómicos mismos que llevaron a la liberación o desligamiento del hasta entonces subsidio del precio al consumo básico y el alza de diversos servicios, entre éstos, el del transporte. Es entonces que los días 27 y 28 de febrero se llevan a cabo en diversas ciudades del país, y sobre todo en la capital Caracas, manifestaciones masivas y espontáneas que demandan artículos de consumo básico con miras a prevenir el impacto que comportaría el alza súbita de sus precios. La respuesta del Estado fue sacar al ejército y la policía a las calles a ejercer el puño de hierro, arremetiendo en contra de las poblaciones de las zonas populares, allanando hogares y disparando indiscriminadamente en contra de éstas, a quienes, según las autoridades autocráticas y burguesas, se identificó como causantes del desorden. El resultado de la incursión de las fuerzas represivas fue la muerte de cerca de mil personas (Rafael Uzcátegui, op., cit., p. 183).

134 Nancy de Miranda, op., cit., p. 9.

de restablecer el orden, sin embargo, a través de múltiples testimonios de vecinos de esos asentamientos mostrados por las cineastas, la llegada de tropas implicó la muerte y desaparición de gente que en ocasiones no tenían nada que ver con la respuesta armada que algunos de los pobladores hicieron ante la llegada del ejército a los barrios.

En cuanto al desconcierto, esto suele representarse de la siguiente manera: al inicio del documental, a través de imágenes y texto en pantalla, describe las situaciones de la sociedad venezolana para 1989. Con cámara al hombro, la realizadora recopila testimonios de la gente, en su mayoría negra y mestiza, de los barrios proletarios de Caracas como Petare, Nueva Tacagua, La Vega, El Valle, Curicua, La pastora y 23 de enero (Blaiser y Lamanna, 1990, min 29:52-29:55), y de su opinión sobre la motivación de la revuelta en aquellos días duros de represión estatal.

Uno de los motivos tiene que ver con la especulación de los precios en torno a los alimentos. Además, a través del testimonio de Roland Denis, el documental ofrece un argumento acerca del por qué durante los saqueos la gente se llevaba artículos como salas, televisiones y refrigeradores (Blaiser y Lamanna, 1990, min. 12:15-12:23). Finalmente, con testimonio de Luis Britto García, historiador venezolano, tras la revuelta, se desmoronan una serie de mitos acerca de Venezuela: el de pasividad social, representatividad social, como modelo de democracia y de una sociedad donde no existe conflicto y en cambio persiste el colaboracionismo interclasista (Blaiser y Lamanna, 1990, min. 24:25-25:19). Nada más falso de la pantalla propia del capitalismo acérrimo, y esa es la labor más importante del filme, pues ante la pululación de la versión oficial, la del Estado, ampliada por los medios de comunicación privados vinculados profundamente con el poder venezolano, sobre los hechos del 27 y 28 de febrero de 1989, las cineastas rescatan el protagonismo y la versión de aquellos que también tienen algo que decir sobre esos sucesos, de sus motivaciones e inquietudes con respecto a la situación económica del país sudamericano-caribeño.

Durante el chavismo, el cine documental cae en las intenciones propagandistas del régimen.

La dependencia a los recursos petroleros otorgó la posibilidad de financiar proyectos culturales con intenciones de establecer una nueva hegemonía que aportara identidad nacional en la Venezuela chavista. En el caso de la cinematografía, lo anterior, hizo posible el aumento de recursos para financiar realizaciones cinematográficas, la construcción de complejos para su realización, así como el establecimiento y ampliación de centros especializados en su distribución y exhibición al público.

Los documentales de esta etapa histórica de la nación sudamericana y caribeña hacen uso, hasta cierto punto propagandista, de imágenes de archivo; retoman la visión de acontecimientos históricos a partir de nociones como pueblo, indígenas, campesinos y hace alusión a la figura mítica de Chávez. Además, usan música relacionada con ideas de liberación y despertar del pueblo (como en el caso del finado cantautor venezolano Alí Primera), y relatos que resumen catorce años de revolución.

Dentro del mismo proceso suceden etapas: una se caracteriza por pugnas de control por el Estado y sus recursos provenientes, principalmente de la extracción petrolera, entre la nueva clase emergente y el resabio puntofijista, así como de la vieja élite administrativa de PDVSA; y el otro, a partir de la aceptación de la *democracia popular y participativa*¹³⁵.

El primer periodo que tuvo como momentos álgidos los meses de abril y diciembre de 2002, son representados a partir de filmes documentales como “*Puente Llaguno: claves de una masacre*” de Ángel Palacios y “*La Revolución no será transmitida*” (2003) de Kim Bartley. Por otro lado, la oposición creó sus propias interpretaciones acerca de los sucesos y los vertió en documentales como: “*Radiografía de una mentira*” (2003) de W. Shalk y Thaelman Urguelles, así como “*¿Qué revolución?*” (2004), de Oscar Lucién. La Cooperativa Primeras Voces realiza documentales como “*¿Y dónde hay gasolina?*” (2003) donde reflejan el ánimo en Mérida producto del desabasto, la violencia y la manipulación mediática; y “*Rescate del cerebro de PDVSA*” (2004).

La segunda etapa del bolivarianismo se refleja en el ámbito filmico documental a partir del apoyo gubernamental a las producciones generadas. Este respaldo por parte del bolivarianismo de manera fundamental estuvo a partir de la emergencia de “unidades móviles de producción audiovisual, La *Ley de Cinematografía*, la creación de *Villa del Cine*, el

135 Marc Villá, op., cit., p. 11.

surgimiento de canales de televisión como *Vive TV*, *Ávila TV*, *Telesur* y *TVES*; la creación de una red de televisoras comunitarias y alternativas; la formación institucional sobre cine documental¹³⁶, que fungieron como ejes que revelaron realidades con respecto a sucesos convulsos en la región latinoamericana, tal y como fue el caso de Centroamérica a partir del golpe y desplazamiento del gobierno de Manuel Zelaya en Honduras allá por 2009.

Las Unidades Móviles de Producción Audiovisual generaron “cuatrocientos reportajes y documentales que registraron la historia y el devenir de la política y la realidad sociocultural del país”¹³⁷. Algunos audiovisuales ilustrativos son: *La Vega resiste* (2004), *Yaracuy* (2004), *Chamiro...El camino es duro* (2006), *Maneiro* (2006), *Kosako* (2006), *La Alameda de los sueños* (2004), *Pégale Candela* (2004) y *Comandante Jacinto* (2006).

La nueva Ley de Cinematografía (2005) impulsó la exhibición de producciones cinematográficas venezolanas en salas de cine privado como parte de la reivindicación por el cine nacional frente a la vorágine de empresas transnacionales del sector que acaparaban los ingresos, tales como la Motion Production Association of America (MPAA).

La creación de la productora *Villa del Cine* ha generado realizaciones como: *Venezuela Petroleum Company* (2007) y *Yo soy el otro* (2009) ambas dirigidas por Marc Villá; *Víctimas de la democracia* (2007) de Stella Jacobs que revela los momentos truculentos de la guerra sucia desatada en contra del movimiento social venezolano durante las décadas del sesenta y setenta en pleno régimen bipartidista; y *Cuando la brújula marcó el Sur* (2008) de Laura Vázquez¹³⁸.

El surgimiento de cadenas televisivas como *Vive TV*, *Ávila TV*, *Telesur* y *TVES* permitieron la producción de series que relatan la injerencia estadounidense en latinoamérica, los conflictos indígenas en contra de los colonizadores españoles y pasajes sociopolíticos de la historia venezolana. Además, ha seguido la persistencia de la profesionalización en la formación de directores, creadores y realizadores cinematográficos en centros como Centro Nacional Autónomo de Cineastas, La Escuela de Cine y Medios Audiovisuales de la Universidad de los Andes (EMNA-ULA), La Escuela de Cine Documental de Caracas, el Instituto de Formación Cinematográfica, la Escuela Metropolitana del Audiovisual y la Universidad Nacional de las Artes.

136 ídem, p. 13.

137 ídem, p. 11.

138 ídem, p. 12.

El mismo Villá afirma que el bolivarianismo ha democratizado al documental, pugnando por la múltiple diversidad en torno a la identidad nacional venezolana, legislando en favor de los contenidos creados en el país sudamericano-caribeño, impulsando la formación de personas ligadas con la creación de narrativas documentales y otorgando recursos económicos en la concreción del aparato cinematográfico como parte de esos nuevos ojos, o mejor dicho, visiones renovadas del proceso.

Bajo esa marcha del bolivarianismo en torno a la generación de contenidos audiovisuales, Villá vislumbra un futuro más abierto para propuestas de esa índole sin importar si ese es partidario de la causa. Sin embargo, críticos como Javier Vidal, afirman que, tras el padrinazgo estatal, la estética del cine se ha convertido en una alegoría de las propias visiones del chavismo, abonando a una hegemonía del discurso cinematográfico que ha dejado de ser atractiva para el resto de la población y que reivindican el mito de figuras trascendentales de la historia venezolana, sobre todo de la etapa independentista del país. Los cineastas que se doblegaron a las pretensiones propagandistas del gobierno dejaron a un lado el "cine de demanda por uno de comedia"¹³⁹.

La crítica de Vidal no sólo se circunscribe al patrocinio que ejerce el actual Estado venezolano sobre la mayoría de proyectos cinematográficos en el país, sino a la necesaria simbiosis entre cine e industria privada en el financiamiento a realizadores, buscando una mayor pluralidad, en las producciones. Este planteamiento también es apoyado por Jolguer Rodríguez¹⁴⁰ para quien el complemento privado representaría un aliciente para la industria alejándose de las interacciones meramente partidarias hacia el oficialismo.

Sin embargo, como afirma Óscar Lucién, sociólogo y realizador del filme *Retrato de un poeta desnudo* es, al menos, en el Centro Nacional Autónomo de Cineastas que el sector privado contribuye y le apuesta a las realizaciones de cineastas nacionales¹⁴¹. Pese a esto siempre se corre el riesgo de vulgarizar y banalizar las temáticas de las producciones de acuerdo al sentido del mercado, tal y como sucede en muchas producciones hollywoodenses.

Sin embargo, siempre es posible la posibilidad de autocrítica y con esto, la inclusión

139 Jolguer Rodríguez Acosta, "Cine venezolano: por amor al arte...y al Estado" [en línea], Debates IESA, Volumen XX, No. 2, 2015, p. 60, <http://virtual.iesa.edu.ve/servicios/wordpress/wp-content/uploads/2016/04/2015-2-rodriguezacosta.pdf> (consulta: en diciembre de 2019).

140 ídem, p. 61.

141 ídem, p. 62.

de proyectos que no necesariamente resultan complacientes con el régimen¹⁴². respecto al periodo documentalista en el país de la arepa menciona que muchos documentalistas con apoyo estatal, o sin éste, para la generación de sus producciones, han montado visiones alternas y que no necesariamente se amoldan a las perspectivas del chavismo en torno a nociones como lucha de clases, conciencia histórica o lo referente a la identidad venezolana. Ese es el caso de Carlos Oteyza y su documental *Tiempos de dictadura* (2012) donde expulsa una inmisericorde crítica al gobierno personalista de Hugo Chávez, o como la labor de Gabriel Muzio y Max Pugh en *Nuestro Petróleo y otros cuentos* (2004) del cual ya hemos comentado breves reseñas.

Pese a estas buenas intenciones, siempre se mirará distinto a quien no comparte las líneas temáticas chavistas y a quien, a través del uso de la cámara, intenta mostrar una realidad distinta a la enarbolada por el oficialismo bolivariano. Este es el caso de Muzio (y demás realizadores) y su film, el cual fue señalado y descalificado en sus intentos por exhibirse en cadena nacional por el canal 8 del sistema público de la televisión venezolana, manejado por el gobierno chavista.

Como hemos visto, a lo largo de la historia, el documentalista ha acompañado los grandes acontecimientos que marcaron el siglo XX. En cada década del siglo pasado, el documentalista redefinió, de acuerdo a las circunstancias históricas experimentadas, el cine documental. El documentalista se manifiesta a partir de seleccionar y ordenar sus hallazgos, siempre desde su propia visión del mundo. La historia conformó el cine documental a través del desarrollo de recursos tecnológicos filmicos. Frente a la proliferación de la industria cinematográfica con sus tramas ficcionales utópicas y las pretensiones de los Estados nación por consolidar una imagen propagandista, el cine documental fue capaz de mostrar un aspecto más sincero de la realidad, aunque esto último significa estar en la marginalidad de las realizaciones audiovisuales. El documental tiene el poder de mostrar y hacer posible las trascendencias de la humanidad. El cine documental constituyó un movimiento y los festivales cinematográficos se convirtieron en lugares donde los realizadores lograron reconocerse y colaborar entre sí.

En el caso venezolano, hemos visto como el surgimiento del documental estuvo ligado

142 Claritza Arlenet Peña Zerpa, “Documental político contemporáneo venezolano (2000-2014) ¿Hacia una nueva estética?” [en línea], Razón y Palabra, número 89, 2015, <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/241> (consulta: 20 de febrero de 2020).

con el poder. Al igual que en Europa (sobre todo durante la crisis económica de 1929 y con la Segunda Guerra Mundial), el documental sirvió como herramienta de consolidación de un orden político y social. Posteriormente, conforme pasaron los años, este género cinematográfico asume una actitud rebelde y se atreve a señalar el carácter plenamente capitalista, depredador e intolerante de los gobiernos emanados del Pacto de Punto Fijo a mediados del siglo pasado. Fueron filmes cuya meca de creación estuvo en los centros de educación superior, siempre críticos al poder establecido. Ese fue uno de los primeros momentos álgidos de la realización documental, el otro surge con motivo del plan de renovación cultural del chavismo. Sin duda estos momentos lúcidos del documental venezolano no aparecen por obra del espíritu santo, sino que dependen del ámbito político que definen nuevos caminos en cuanto a las realizaciones cinematográficas venezolanas¹⁴³. A lo largo del siglo XX, el documental ha estado ahí para atestiguar las diversas realidades que se expresan en procesos sociopolíticos y seguirá presente para ser testigo de aquellos que se desarrollen a lo largo de este nuevo siglo.

Hemos visto que, en ciertos momentos de su historia, el cine documental adquiere un matiz conciliador con el poder político y el orden económico establecido. Concuerta con las pretensiones de diferentes regímenes políticos a lo largo de la historia contemporánea en sus intenciones por establecer una nueva forma de representación que pretende erigirse como la única válida que guíe a las subsecuentes. En otros, sin embargo, resulta ser una ruptura, una herramienta que representa las injusticias y las realidades subyacentes a las representaciones que la industria del cine establece como prioritarias. En este sentido, el cine tiene una acepción ideológica posible de ver a partir de imágenes, sonidos y discursos, que permiten pensar en lo político.

143 ibidem.

Capítulo 2. Proyecto cinematográfico chavista

Progresismo latinoamericano, coordenadas sobre un debate.

El surgimiento de la ola de gobiernos progresistas latinoamericanos en la primera década del siglo XXI respondió a una serie de consecuencias del neoliberalismo en la región: ruptura institucional y descrédito de la política tradicional, crecimiento exponencial de la marginación social y la pobreza, así como la desarticulación de lo público frente al capital privado y con esto la tendencia a privatizar cada aspecto de la vida social. En este sentido, los gobiernos que surgieron a partir de la victoria electoral en 1999 de Hugo Chávez en Venezuela reivindicaron otras vías ajenas al neoliberalismo como factor de desarrollo.

El arribo al poder de los gobiernos progresistas implicó otorgar cierta importancia a las demandas de los movimientos sociales surgidos desde los sectores sociales menos favorecidos y golpeados por la incursión de la economía de libre mercado, recuperar la tradición antiimperialista y el resurgimiento de ideas relacionadas con la soberanía popular. Pese a lo anterior, el progresismo latinoamericano fue incapaz de trastocar los estamentos clasistas persistentes en las sociedades latinoamericanas y la inserción sojuzgada de esos países en la división internacional del trabajo¹⁴⁴.

Los gobiernos progresistas lograron permanecer en el poder por lo menos una década, tiempo en el cual se articuló un consenso social que les permitió llevar a cabo diversos proyectos, principalmente al ampliar el consumo en las clases empobrecidas. Estos proyectos fueron financiados durante la etapa “benevolente” que tuvo el mercado internacional de las materias primas durante la primera década del presente siglo. Durante los primeros siete años (2001-2008) la región experimentó un crecimiento de 3.7% comparable al 3.2% en la década de 1970. Durante esta primera década, China surge como cliente insaciable de materias primas (aluminio, petróleo y soja). El país asiático, con sus pretensiones imperiales comerciales, se convirtió en el principal destino de exportación de la región, sobre todo en el sur, haciendo a un lado a los Estados Unidos¹⁴⁵.

América Latina es una región de importancia para la economía mundial. Como afirma el mismo Webber,

La región contiene 25% de los bosques del mundo y 40% de su biodiversidad.

144 Franck Gaudichaud; Jeffery Webber; Massimo Modonesi, *Los gobiernos progresistas latinoamericanos del siglo XXI. Ensayos de interpretación histórica*, op., cit.

145 ibidem.

Alberga el 85% de las reservas conocidas de litio, 28.5% del cobre, bauxita y plata” (estos últimos necesarios para la fabricación de diversos componentes electrónicos que forman parte indispensable de artículos computacionales, eléctricos y electrónicos necesarios en la sociedad contemporánea tras el auge de las tecnologías de la información y comunicación). La región también es “rica en carbón, petróleo, gas y uranio con 27%, 25%, 8% y 5%, respectivamente y contiene el 35% del potencial hidroeléctrico mundial y las mayores reservas de agua dulce bajo su suelo”¹⁴⁶.

Sin embargo, a partir de la segunda década del presente siglo y como remanente de la crisis económica que estalló en 2008, se presentó un desgaste del proceso que llevó a un clima de tensión el cual derivó en expresiones de autoritarismo estatal en países como Venezuela, o la llegada al poder del fascismo y grupos oligárquicos identificados con un tipo de desarrollo auspiciado por el libre mercado internacional, como el caso de Brasil y Argentina.

Las consecuencias de la crisis en 2008, expresadas en latinoamérica desde 2010, han revertido muchas de las ganancias sociales que los gobiernos progresistas impulsaron frente a la liberación de capital sobre todo a partir de la inversión extranjera que en el caso del sur del continente fue mayor que en otros lugares del mundo (un 45.2% frente al 44.9% de Rusia, 34.2% en Asia y 23.4% del conjunto de países desarrollados)¹⁴⁷.

Al ser alentadas por los gobiernos regionales, de ambas y polarizadas posturas ideológicas, las empresas transnacionales se apropiaron de recursos naturales a partir de la intensificación del capital extractivo. Una estrategia dirigida:

(...) hacia las exportaciones, la monopolización de la tierra y el territorio, la predominancia del capital transnacional y la ausencia de un control democrático desde abajo (además) los proyectos de minería a cielo abierto, la explotación del petróleo avanzó en áreas tropicales, se introdujo la fracturación hidráulica, fracking y se extendió la superficie dedicada al monocultivo¹⁴⁸.

Las consecuencias de esto son, por una parte, en lo ambiental, “la contaminación del suelo, la pérdida de biodiversidad y la contaminación de las vías fluviales usadas para las prácticas socioeconómicas, campesinas e indígenas y sus estrategias socio reproductivas”. Por otro, y

146 ídem, p. 109.

147 ídem, p. 110.

148 ídem, p. 111.

derivado del asunto ambiental, la aparición de tensiones sociales en torno a lo ecológico entre empresas transnacionales y comunidades rurales, urbanas, indígenas y multiétnicas¹⁴⁹.

El progresismo surge como respuesta a las consecuencias sociales con respecto a la implementación de políticas neoliberales en países de Latinoamérica. La primera manifestación social de inconformidad sobre el neoliberalismo es el "Caracazo", una revuelta popular venezolana ocurrida en febrero de 1989. Producto de la crisis económica iniciada en Venezuela a partir de 1983 que vulneró las finanzas del Estado y provocó la ruptura de subvenciones a políticas sociales, el Estado venezolano, de la mano de Carlos Andrés Pérez (CAP)¹⁵⁰ solicitó crédito al Fondo Monetario Internacional sometiéndose a su lógica de ajustes macroeconómicos mismos que llevaron a la liberación o desligamiento del hasta entonces subsidio del precio al consumo básico y el alza de diversos servicios, entre estos, el del precio del transporte. Tras esto, los días 27 y 28 se llevaron a cabo en diversas ciudades del país, y sobre todo en la capital Caracas, manifestaciones masivas y espontáneas que demandaron artículos de consumo básico con miras a prevenir el impacto que comportaría el alza súbita de sus precios. Ante este panorama, la respuesta del gobierno fue sacar al ejército y la policía a las calles a ejercer el puño de hierro, arremetiendo en contra de las poblaciones de las zonas populares, allanando hogares y disparando indiscriminadamente en contra de estas, a quienes, según las autoridades se identificó como causantes del desorden. El resultado de la incursión de las fuerzas represivas fue la muerte de 276 a 1,000 víctimas¹⁵¹.

Posteriormente en la década de 1990 con la aparición del movimiento zapatista en México y el surgimiento de instituciones académicas como el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, se congregaron múltiples panoramas analíticos y críticos sobre las consecuencias sociales del neoliberalismo en la región¹⁵².

Al igual que Bolivia con Evo Morales y su *Movimiento Al Socialismo*, el chavismo es

149 ídem, p. 113.

150 CAP logró llegar a la presidencia de Venezuela, por segunda ocasión, en diciembre de 1988. Su primera gestión presidencial, entre 1973 y 1976, se caracterizó por ser una época próspera, impulsando la nacionalización petrolera y la política de pleno empleo, aprovechando la bonanza de recursos financieros tras el hasta entonces elevado precio del crudo, producto del acuerdo entre los países integrantes de la Organización de Países Exportadores de Petróleo -del cual Venezuela forma parte- tras la guerra árabe-israelí en Medio Oriente. Ante la abrupta y agresiva crisis del ochenta, su candidatura por segunda vez generó esperanzas en la población quien deseaba regresar a esa edad dorada de la Venezuela "Saudita", como se le conoció en el setenta, eligiendo como su presidente, vid., Rafael Uzcátegui, op., cit., p. 183.

151 Franck Gaudichaud; Jeffery Weber; Massimo Modonesi, op., cit., p. 113.

152 ídem, p. 183.

una de las experiencias trascendentales de aquellas que vinieron tras la oleada progresista a inicios del siglo XXI. Representó el primer gobierno electo democráticamente que tomó el poder a partir de sus pretensiones anti neoliberales llevadas a cabo desde el inicio y por impulsar una integración "geopolítica e ideológica"¹⁵³.

A fines del siglo XX, Hugo Chávez surge en el ámbito político venezolano en un contexto regional latinoamericano y venezolano marcado por la acentuación de la pandemia social de pobreza y marginalidad, la corrupción y la fuerza de una oligarquía política nacional asentada en los dos partidos tradicionales (Acción Democrática y Comité para las Elecciones Independientes) que tomaron decisiones trascendentales para la vida social del país sudamericano y caribeño.

En su camino a la presidencia nacional, Chávez acumuló fuerza política y llegó al poder desde un discurso cuyos tópicos fueron la inclusión social, justicia en cuanto a juzgar a los corruptos nacionales de tiempos pretéritos, democracia y participación popular en la vida política venezolana. El chavismo ha reafirmado la identidad de los pobres y marginados de su sociedad nacional, pero ha desdeñado la crítica sobre aquellas formas utilizadas para contrarrestar esos niveles de pauperización (el clientelismo y la cooptación de las organizaciones sociales, es decir, de un corporativismo estatal). Esto ha contribuido con el clima, prevaleciente no sólo al interior del país con los propios venezolanos, sino en el exterior (sobre todo en circuitos académicos) a partir de una polarización de perspectivas sobre el proceso bolivariano. En este ámbito persiste una visión de fe absoluta en la cual se asume que el chavismo benefició a los más pobres, sin embargo, debido a la intervención opresiva de la clase pudiente nacional venezolana y sobre todo del gobierno de Washington, Venezuela está sumida en una crisis lacerante. La desventaja de esta visión es que ignora los momentos internos nacionales que tuvieron repercusiones en el rumbo de la revolución, porque tanto las condiciones y subjetividades históricas que conforman a la sociedad venezolana, así como el contexto internacional marcado por una economía capitalista global fluctuante no pueden quedar atrás ni sustraerse tan sólo por la voluntad de un personaje carismático que detentó el poder por más de diez años. Además, bajo esa perspectiva, tampoco se comprende que ese beneficio a los pobres fue posible en un momento en que el mercado internacional de materias primas fue álgido y que tuvo su punto de inflexión en

153 ídem, p. 186.

2006, ni tampoco que ese apoyo respondió a momentos políticos precisos que buscaron legitimar en el poder a Hugo Chávez y sus candidatos chavistas a ocupar puestos políticos.

Contrario a esta visión optimista sobre el proceso, está la perspectiva de que el régimen chavista es socialista y en este sentido su fracaso tiene que ver con la adopción de un modelo de desarrollo que emula aquello que denominan socialismo de corte cubano inclusive comparándolo con el soviético, justificando sus afirmaciones en el desgaste de ambos paradigmas. Sin embargo, a pesar de la retórica y las intenciones del mismo Chávez por impulsar la vía hacia el socialismo, Venezuela y el proceso bolivariano distan de ser una sociedad socialista, pues a lo mucho han llegado a una situación en la que el Estado ha mantenido injerencia en ámbitos de la economía y la vida social nacional, dejando intactas las estructuras que permiten continuar con un proceso de acumulación de capital que dista mucho de la apropiación comunitaria (y desde el Estado) de los medios de producción que caracterizan al socialismo¹⁵⁴. Por el contrario, esa marejada de gobiernos progresistas surgidos a raíz del chavismo persiste en la vía primaria de producción (extracción y explotación de minerales como forma de cumplir con la demanda de sus socios internacionales como China, Rusia, Estados Unidos y Canadá) como modelo de acumulación. Esto tiene consecuencias ambientales y sociales como el ahondamiento de la polución y devastación ecológica, así como de la persistencia en la inequidad social en la cual los pobres no encuentran vías para salir de esa funesta condición que hace del ser humano alguien ruín, condicionado a vivir en barrios paupérrimos bajo las peores perspectivas de vida posibles. Ante esto, en este trabajo se considera pertinente establecer los puntos de encuentro sobre una discusión que aborda la situación prevaleciente del progresismo latinoamericano, en primer lugar, y del chavismo, como manifestación de esta oleada surgida en la primera década del siglo XXI.

154 Por ejemplo, Tomás Straka afirma que el socialismo ha sido el rumbo adoptado por el chavismo desde 2006. Este socialismo de carácter bolivariano estuvo relacionado con un tipo de régimen de planificación central. Esta inmiscusión estatal buscó el bienestar social y el apoyo a empresas de carácter social (cooperativas). En el rubro político, la presencia férrea del Estado busca el desarrollo de una democracia de tipo participativo, es decir, de un Estado comunal que vele por la conformación de la sociedad en comunas que atiendan aquellos problemas que afectan su vida diaria, vid., Tomás Straka, “Leer el chavismo. Continuidades y rupturas en la historia venezolana” [en línea], Nueva Sociedad, número 268, marzo-abril, p. 87, <https://nuso.org/articulo/leer-el-chavismo/> (consulta: 12 de octubre de 2018).

Posturas acordes con el progresismo latinoamericano.

Emir Sader¹⁵⁵ apunta que los gobiernos progresistas han propiciado cambios en las sociedades latinoamericanas desde donde se constituyeron ese tipo de gobiernos. En cierta forma, el progresismo ha impulsado proyectos de integración latinoamericano distantes de aquellas proyecciones que subordinan a la región bajo los imperativos de los Estados Unidos. Los gobiernos progresistas representaron una alternativa al neoliberalismo.

Sader crítica a las corrientes de lo que denomina “ultraizquierdismo” y sus feroces señalamientos en contra del progresismo, porque a diferencia de los proyectos políticos de esta tendencia, la *ultraizquierda* se halla sumida en una cloaca que la hace desconocida para la gran mayoría de la población, pues más allá de remanentes universitarios y urbanos, es prácticamente ignota. Lejos de concebir un proyecto social de largo alcance y una estrategia política que contienda por la hegemonía política, sus actividades se circunscriben a charlas de bar y escritos panfletarios cuyo impacto sólo alcanza a esos grupos minoritarios. En esto, Sader es contundente: “La ultraizquierda sólo existe como columnismo crítico, no tiene peso alguno en la lucha concreta”¹⁵⁶.

En *¿Fin de ciclo progresista o procesos por oleadas revolucionarias?*, el exvicepresidente de Bolivia Álvaro García Linera¹⁵⁷ escribe los logros y limitaciones del progresismo. Entre los primeros destaca: una mayor injerencia de lo popular en temas sobre la gestión estatal¹⁵⁸, los esfuerzos por abarcar la posibilidad del consumo de bienes y servicios a los sectores depauperados, avances hacia la equidad social, recuperar la trascendencia del papel del Estado en la economía, persistiendo en su presunta garantía en la equidad distributiva y llevar a cabo una política de integración regional que haga frente a los intereses de otros grupos latinoamericanos respaldados por Washington y sus intereses

155 Emir Sader, "El fracaso de la ultraizquierda" [en línea], Agencia Latinoamericana de la Información, 2016, <https://www.alainet.org/es/articulo/174995> (consulta: 1 de noviembre de 2020).

156 ibidem.

157 Álvaro García Linera, “¿Fin de ciclo progresista o proceso por oleadas revolucionarias?” [en línea], 2016, https://redalforja.org.gt/mediateca/wp-content/uploads/2018/07/fin_de_ciclo-2.pdf (consulta: 1 de noviembre de 2020).

158 Esto es algo que también destaca en otro texto suyo *Nueve tesis sobre el capitalismo y la comunidad universal* en donde escribe que el siglo XXI se caracteriza por la irrupción de un *indianismo político* que pone cara al avance de un capitalismo renovado que persiste en subsumir lo agrario a la dinámica del capitalismo. Este *indianismo político* tiene expresión en la emergencia de luchas indígenas y agrarias así como a luchas por la defensa de la madre tierra, vid., Álvaro García Linera, “Socialismo comunitario. Un horizonte de época” [en línea], Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2015, p. 12, http://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/socialismo_comunitario-2.pdf (consulta: 1 de noviembre de 2020). Así, las fuerzas anticapitalistas latinoamericanas ya no emergen tan sólo de un incipiente y muchas veces enclenque movimiento obrero, sino que son otros actores que muchas veces resisten la oleada del capitalismo global más que en avanzar hacia un proyecto político diferente.

económicos en la región. De hecho, la trascendencia por el Estado queda manifiesta además en otros textos suyos como *Empate catastrófico y punto de bifurcación*¹⁵⁹ en el que ante el contexto de renovación constitucional de Bolivia, el autor pugna por el consenso político entre diversas fuerzas y clases sociales para construir hegemonía política; y *Nueve tesis sobre el capitalismo y la comunidad universal*¹⁶⁰ en donde subraya que las luchas políticas constituyen al Estado, pues este "monopoliza la materia y la creencia de casi todo aquello que hace vivir a una sociedad como parte integrante de una comunidad territorial con un destino compartido"¹⁶¹.

García Linera apunta que la debacle del progresismo se debe, por una parte, a las acciones que una clase social pudiente en contubernio con sus socios estadounidenses han perpetrado, así como a los propios errores del mismo proceso. Por ejemplo, la importancia en el manejo de la cuestión económica trascendental para perdurar el proceso (y que es consciente de las dificultades para desligarse definitivamente de la economía global. García Linera reconoce esa imposibilidad y fuerza del capitalismo global. Siguiendo a Lenin, el Estado revolucionario tiene que echar mano de la explotación, en manos de técnicos y gestores internacionales, de sus recursos naturales y, en base a una política redistributiva y una carga impositiva a esas empresas transnacionales, inicia un proceso de acumulación suficiente que permita iniciar una nueva economía, alejada del legado tradicional rural y atenta en fomentar la industrialización), la importancia que concede al tema de la transformación cultural, ética y lógica que permita a la sociedad su estar y actuar en la realidad, algo a lo que llama "revolución cultural/simbólica permanente"¹⁶². Muy ligado con lo anterior, García Linera reconoce la incapacidad para combatir la corrupción dentro del mismo proceso progresista, pues este no sólo gira en torno al aspecto institucional sino en la vida propia del funcionario que sirve al proceso de transformación latinoamericano. Finalmente otro ámbito de reflexión es en cómo persistir en el proceso de cambio encabezado por un liderazgo que oriente esos esfuerzos y aporte cohesión social frente a este, si se tiene una época marcada por el camino de la democracia y la institucionalización política, en la cual, el

159 Álvaro García Linera, "Empate catastrófico y punto de bifurcación" [en línea], *Crítica y emancipación*, Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, año 1, número 1, Argentina, CLACSO, 2008, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye2S1a.pdf> (consulta: 1 de noviembre de 2020).

160

161 ídem, p. 4.

162 Álvaro García Linera, op., cit., p. 15.

recurso de la fuerza ya no válida una experiencia de transformación social, como sucedió quizás con la revolución cubana o sandinista.

Otro simpatizante del proceso es el politólogo y sociólogo argentino Atilio Borón quien afirma que el progresismo se caracterizó, por una parte, en la senda hacia el socialismo del siglo XXI (Venezuela, Bolivia y Ecuador) con esfuerzos hacia la socialización de la economía que se concretaron en la disposición de empresas para la gestión obrero popular (por ejemplo en Venezuela con los Consejos Comunales y Comunas concebidas desde el chavismo como frentes anticapitalistas), la nacionalización y control estatal de recursos básicos y el reconocimiento de formas de propiedad y economía de los pueblos indígenas¹⁶³.

Por otro lado, ciertas expresiones del progresismo intentaron humanizar aquello que no es humanizable: el capitalismo (Argentina, Uruguay y Brasil), a partir de dar prioridad a políticas de inclusión social, persistiendo en el capitalismo como proceso de acumulación. Las expresiones progresistas que intentaron ir más allá del capitalismo adolecieron, por un lado, de la debilidad de las mismas economías como la ecuatoriana -que carece de una moneda propia- y bolivariana -incapacidad en la gestión de empresas transferidas a organizaciones populares e indígenas-, y por otro, de la hostilidad estadounidense sobre la economía venezolana. Sin embargo, Borón reconoce que algunas medidas en el aspecto nacional inflacionario, monetario y comercial genera una crisis de abastecimiento que tuvo como momento crítico el año 2016¹⁶⁴. Finalmente para el autor argentino ambos proyectos adolecieron de una política integral para los sectores populares que al final dieron preferencia a grupos y candidatos de la derecha. Una revolución cultural necesaria que nunca llegó para afianzar a los gobiernos progresistas.

Sobre autores que simpatizan con el proceso chavista podemos encontrar a Alba Carosio, Ociel Ali López y Pasqualina Curcio. En el caso de la primera, la autora en su ensayo llamado *El chavismo como movimiento y pensamiento político* menciona que la base de este chavismo está en el reconocimiento y visibilización de aquello que llama pueblo. El chavismo implica la tremenda fuerza movilizadora de la idea de pueblo como comunidad moral que hace visible a las y los oprimidos y sus antagonistas. Pueblo y soberanía popular se convierten en la piedra angular de la política como espacio de lucha, donde se amplía la

163 Atilio Borón, "Una reflexión sobre el progresismo". En Gerardo Szalkowicz; Pablo Solana, *América Latina. Huellas y retos del ciclo progresista*, Venezuela, Fundación El perro y la rana, 2017, p. 20.

164 ídem, p. 22.

democracia para recuperar su sentido redentor¹⁶⁵.

Al chavismo se le ha acusado del "terrible mal" populista, pero la autora, siguiendo a Margaret Canovan, coincide en que el populismo surge como respuesta a la asimetría provocada por un exceso de pragmatismo y un déficit de redención. El populismo representa una insurgencia contra el *establishment* político y económico, y los valores elitistas de los formadores de opinión en el mundo académico y en los medios de comunicación¹⁶⁶. La autora siguiendo a Ernesto Laclau apunta que el populismo surge asociando tres dimensiones: 1) la equivalencia entre demandas insatisfechas, que se articulan y se constituyen en pueblo, 2) la cristalización de todas ellas en torno a símbolos comunes y 3) la emergencia de un líder cuya palabra encarna este proceso de identificación popular¹⁶⁷.

Entonces, el potencial revolucionario del discurso populista recoge una aspiración popular con una situación que se considera injusta, pero no es solamente su capacidad discursiva sino la capacidad de responder a demandas populares lo que lo determina como revolucionario. De esta manera si el chavismo es populista entonces es por necesidad de redención y justicia. La necesidad de redención y justicia social, fuertemente sentida por las mayorías excluidas, que para fines de siglo XX representaban algo más de dos tercios de la población venezolana, fue el magma en el que se generó el chavismo como movimiento y acción política, fuertemente en contra de la clase política profesional dominante en la época.

Como proceso identificatorio, el chavismo se caracteriza a partir de la preeminencia de lo popular como núcleo de la comunidad política nacional, una resignificación soberanista, popular, latinoamericanista y antiimperialista del nacionalismo venezolano; una revalorización de la política en tanto que construcción pública y reivindicación de la democracia como ejercicio permanente y protagónico de la soberanía popular, que se viabiliza con la unión cívico-militar y la redistribución de la riqueza petrolera¹⁶⁸.

Para Ociel Alí¹⁶⁹ el chavismo es: "Lucha por los excluidos y los dominados". Una

165 Alba Carosio, "El chavismo como movimiento y pensamiento político", en Alba Carosio; Indhira Rodríguez; Leonardo Bracamonte, *Chavismo: genealogía de una pasión política* [en línea], Venezuela, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2017, p. 116, http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170929104851/Chavismo_Genealogia.pdf (consulta: 13 de septiembre de 2018).

166 ídem, p. 109.

167 ídem, p. 112.

168 ídem, p. 115.

169 Ociel Alí López, "El chavismo. Esbozo de un sujeto político", en Alba Carosio; Indhira Rodríguez; Leonardo Bracamonte, op., cit., pp. 79-91.

“reemergencia del bloque de poder popular compuesto por los grupos en lucha, la exclusión y el coloniaje (...) es el barrio, el espacio privilegiado del chavismo como sujeto político (...) son los campos, llanuras y montañas donde se alimenta histórica y simbólicamente”. El chavismo es la formación discursiva central del conflicto de clases, culturas e ideas en este periodo histórico y la emergencia de un líder con una narrativa particular que articula como nadie el venezolanismo, el latinoamericanismo y el socialismo, y que está dispuesto a hegemonizar la totalidad social y mundial donde una “visión de mundo” articulada desde los sectores populares. Como ruptura, el chavismo es la interrupción de la continuidad moderna del modelo universalista europeo de supremacía de los valores liberales y burgueses instaurados en Venezuela con un sistema de partidos¹⁷⁰.

Finalmente, dentro de estos puntos de vista que simpatizan con el régimen chavista está Pasqualina Curcio. En su libro *La mano invisible del mercado. Guerra económica en Venezuela*, la autora afirma que en el mundo contemporáneo existe un mito de raigambre económica que influye en las sociedades del presente siglo. Esta creencia es la *mano invisible*, que parte de los principios económicos neoclásicos resaltados por los partidarios del libre comercio. Para Adam Smith, precursor de la idea, la mano invisible es detonante del bienestar social el cual pasa por el equilibrio de los mercados mismo que es posible a partir de las acciones individuales, desdeñando la posibilidad de regulaciones desde entes generales como el Estado. Sin embargo, en la realidad -apunta Curcio- la economía gira en torno a las intenciones de pocos actores quienes han condensado la producción y distribución así como los excedentes de capital. Este pequeño grupo se atribuye mangonear bajo sus intereses la producción y precio del mercado buscando influir en el destino de las economías mundiales que al final es el devenir de las propias sociedades. Curcio afirma que desde 2012, Washington, las grandes empresas transnacionales y los empresarios nacionales dedicados a la producción, exportación e importación de bienes consumibles, han intensificado sus hostilidades en contra del gobierno chavista. En esta pugna por Venezuela, más allá de un discurso que privilegia -supuestamente- la democracia y libertad, lo que está en juego son los recursos minerales, su biodiversidad y de paso mostrar la inoperancia de las alternativas al capitalismo en el país sudamericano y caribeño. Curcio afirma que las acciones de este grupo han lacerado el desarrollo de la economía venezolana a partir de

170 ídem, p. 82.

cuatro aspectos:

- 1) El desabastecimiento programado de bienes esenciales;
- 2) La inflación inducida;
- 3) Obstaculizar el suministro de los bienes de primera necesidad;
- 4) El embargo comercial encubierto¹⁷¹.

El desabastecimiento y la inflación han sido factores más perjudiciales que han cercenado la cotidianidad del venezolano de a pie, desde los mercados y los insumos básicos de sobrevivencia como los de transporte y salud con la falta de combustible y medicamentos, respectivamente. Han sido parte de las estrategias utilizadas por la "oposición" para minar al gobierno chavista¹⁷².

Las principales razones del desabastecimiento son: la disminución de importaciones por parte del sector privado (a pesar de que, como afirma Curcio, el gobierno ha otorgado las suficientes divisas para que los empresarios involucrados hagan tal acción), el acaparamiento de bienes de primera necesidad y el contrabando extractivo mineral hacia países como Colombia (lo que ha provocado una merma en los ingresos del Estado por el tema de las concesiones para exploración y extracción)¹⁷³.

El obstáculo a los suministros tiene que ver con el impedimento de que los bienes lleguen al consumidor, es decir, a los estantes de los supermercados y distribuidores venezolanos. Los bienes escasos son principalmente "alimentos -harina de maíz y trigo, azúcar, café y aceite-, medicamentos, bienes para la higiene personal y del hogar, repuestos de vehículos, repuestos de maquinarias y semillas."¹⁷⁴

El aumento de los precios en el mercado venezolano no se debe a mayor demanda en la economía ni a su correlativa mayor disposición de dinero circulante, sino a la "tasa de cambio (valor) de la moneda fijada en el mercado paralelo"¹⁷⁵, misma que tuvo un incremento exponencial a partir de 2012 de 223% como promedio anual¹⁷⁶. Estos "valores de la moneda son publicados en páginas web y difundidos en redes sociales sin ningún criterio económico"

171 Pasqualina Curcio Curcio, *La mano invisible del mercado. Guerra económica en Venezuela* [en línea], Venezuela, Nosotros mismos, 2017, p. 20, <https://pasqualinacurcio.wixsite.com/pasqualinacurcio/lecturas-recomendadas> (consultado el 5 de noviembre de 2020).

172 ídem, p. 25.

173 ídem, p. 47.

174 ídem, p. 46.

175 ídem, p. 49.

176 ídem, p. 53.

con una intencionalidad perversa: "distorsionar los mercados y la economía en general". Ejemplo de estas páginas web es *Dolar Today*.

El embargo comercial encubierto no es un acto declarado, sino que trasciende a partir del contubernio entre varios agentes de la economía mundial. Corporaciones farmacéuticas y de higiene personal y del hogar cuyo compromiso radica en importar dichos insumos a partir de las divisas otorgadas por el gobierno venezolano no han dejado de beneficiarse a pesar del desabasto en el mercado nacional, reportando, afirma Curcio, ganancias por ventas efectivas durante la segunda década del presente siglo, los años más críticos para el país sudamericano y caribeño. Entonces el desabasto no puede explicarse sino por decisiones políticas y estratégicas que buscan contrarrestar la tendencia irreverente del régimen chavista ante países como Estados Unidos. Este golpe sobre Venezuela es posible gracias a la asociación entre empresas transnacionales -como las dedicadas a la producción y distribución de medicamentos e insumos higiénicos-, la banca internacional y de servicios financieros¹⁷⁷.

Estos factores han sido fundamentales para la catástrofe venezolana. Dicha crisis no se debe tan sólo al desgaste del modelo rentista, ni de la injerencia estatal en la economía, pero si de un contubernio internacional para perjudicar la dinámica económica y social de Venezuela. Si, las ganancias por ceder la extracción, producción y exportación de petróleo, permitió al gobierno sortear las consecuencias de la asonada golpista (nacional e internacional) en sus compromisos con su propia sociedad nacional a partir de la operación de políticas sociales redistributivas, el contexto dinámico internacional de los mercados hace que se tengan problemas una vez que la demanda no resulta favorable y Curcio apunta que una de las alternativas al modelo rentista es diversificar la producción a partir de socializar los medios de producción en sus variantes privadas y mixtas con miras a limitar la completa dependencia de los actores empresariales internacionales¹⁷⁸.

177 ídem, p. 134.

178 ídem, p. 167.

Posturas críticas al progresismo latinoamericano.

Una serie de autores señalan las permanentes relaciones del progresismo latinoamericano con la economía mundial y las dinámicas capitalistas que priorizan, para América Latina, la explotación de recursos naturales con miras a tener materias primas que sirvan como esa mercancía necesaria que les permita alimentar el sistema de producción de plusvalor¹⁷⁹. Denis Canterbury¹⁸⁰, Claudia Composto y Mina Lorena Navarro¹⁸¹, Mina Lorena Navarro¹⁸², Eduardo Gudynas¹⁸³, Ronaldo Munck¹⁸⁴, Edgardo Lander¹⁸⁵, Henry Veltmeyer y James Petras¹⁸⁶, y Jeffery Webber¹⁸⁷. El primero señala que el progresismo latinoamericano está subsumido bajo los imperativos del capitalismo extractivo. Países como Venezuela, Bolivia y Ecuador, por un lado, basan su retórica en señalar al imperialismo, pero alientan actividades que favorecen al capital extractivo. En un principio se sumaron a reivindicaciones de las comunidades indígenas y campesinas, así como de igualdad social, pero después, una vez

179 Sin embargo, estos procesos de acumulación capitalista en el siglo XXI alrededor del mundo se han valido de la violencia y el despojo para privatizar bienes y servicios públicos así como conocimientos de las propias comunidades indígenas y rurales- Esto fue algo que ocurrió de manera exponencial en la última década del siglo XX a raíz del boom mineral el cual se tradujo en el incremento de la inversión minera mundial en la región, vid., Claudia Composto; Mina Lorena Navarro, "Estados transnacionales extractivistas y comunidades movilizadas: dominación y resistencias en torno de la minería a gran escala en América Latina" [en línea], Theomai, número 25, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 2012, <http://www.revista-theomai.unq.edu.ar/NUMERO%2025/7Composto.pdf> (consulta: 13 de julio de 2020).

180 Denis Canterbury, "Capitalismo extractivo, imperialismo extractivo e imperialismo: una aclaración" [en línea], Estudios Críticos del Desarrollo, volumen VIII, número 15, Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2018, <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudiosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2020/06/ECD15-3.pdf> (consulta: 17 de julio de 2020).

181 Claudia Composto; Mina Lorena Navarro, op., cit.

182 Mina Lorena Navarro Trujillo, "La memoria como impulso de resistencia y prefiguración en las luchas sociambientales" [en línea], Tramas, número 38, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 123-149, 2012, <https://biblat.unam.mx/es/revista/tramas-mexico-d-f/articulo/la-memoria-como-impulso-de-resistencia-y-prefiguracion-en-las-luchas-socioambientales> (consulta: 12 de octubre de 2020).

183 Eduardo Gudynas, "Posdesarrollo como herramienta para el análisis crítico del desarrollo" [en línea], Estudios del Desarrollo, volumen VII, número 12. Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2017, <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudioscriticosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2019/01/ECD12-6.pdf> (consulta: 12 de julio de 2020).

184 Ronaldo Munck, "Desarrollo y democracia en América Latina: resultados y perspectivas" [en línea], Estudios Críticos del Desarrollo, volumen VII, número 12, Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2017, <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudioscriticosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2019/01/ECD12-2.pdf> (consulta: 13 de julio de 2020).

185 Edgardo Lander, "Venezuela: ¿crisis terminal del modelo petrolero rentista?" [en línea], Rebelión, 2014, <https://rebelion.org/docs/191388.pdf> (consulta: 22 de noviembre de 2018).

186 Henry Veltmeyer; James Petras, "Imperialismo y capitalismo: repensando una relación íntima" [en línea], Estudios Críticos del Desarrollo, volumen V, número 8, Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2015, <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudioscriticosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2019/01/ECD8-1.pdf> (consulta: 14 de julio de 2020).

187 Jeffery Webber, "Mercado mundial, desarrollo desigual y patrones de acumulación: la política económica de la izquierda latinoamericana", en Franck Gaudichaud; Jeffery Webber; Massimo Modonesi, op., cit., pp. 97-181.

en el poder, se alinearon bajo la dinámica mercantil de la economía global. El Estado resulta ser el gran aliado del capitalismo extractivo, garantizando solvencia a los proyectos extractivos. Los movimientos de resistencia al capital extractivo han sido contenidos por medio de la violencia o la cooptación de sus líderes.

Para Composto y Navarro¹⁸⁸ el neoextractivismo es la continuación del extractivismo que desde hace más de quinientos años definió las dinámicas sociales latinoamericanas. Se trata de la obtención y aprovechamiento desmedido de los bienes materiales así como la tendencia a la monoproducción. Esta nueva etapa del extractivismo presenta facetas actualizadas como el avance en técnicas de exploración así como la transformación de los recursos procedentes de la naturaleza hacia su cotización en el mercado internacional. La mercantilización de la madre tierra acelera su desgaste provocando degradación medioambiental.

Las rupturas generales por la primera ola del neoliberalismo en latinoamérica a partir de 1990 generaron nuevas estrategias del dominio capitalista en la persistencia de su proyecto de acumulación expresadas sobre todo durante la primera década del siglo XXI. Dichas perspectivas fueron: neoliberalismo de guerra (México, Colombia y Perú prioriza al capital internacional y contienen inconformidades nacionales a partir de una política de guerra); neoliberalismo (Argentina y Brasil, subyace cierto nivel regulatorio del Estado en lo público e injerencia sobre el ingreso de la industria extractiva) y socialismo del siglo XXI (Venezuela, Bolivia y Ecuador, procuran la propiedad pública y la redistribución del ingreso y la riqueza). Los países que adoptaron el camino del socialismo del siglo XXI se caracterizaron por impulsar una agenda del “neoextractivismo progresista” a partir de la cual hicieron uso de la naturaleza como estrategia en contra de la pobreza.

Ambas autoras, al igual que Denis Canterbury, destacan la relación entre Estado y capital internacional. En este sentido, el Estado emprende una nueva base de normatividad jurídica y administrativa que respalda las necesidades y acciones del capital internacional extractivo sobre los territorios nacionales. También implementaron estrategias disuasivas ante las irrupciones de inconformidad social en aquellas comunidades en donde tuvieron presencia, corrompiendo (sino es que asesinando) a líderes comunitarios contrarios a sus proyectos, emprendiendo políticas asistenciales disfrazadas de “acciones de responsabilidad

188 Claudia Composto; Mina Lorena Navarro, op., cit., p. 63.

social empresarial” e instaurando tropas militares en el territorio objetivo de la extracción mineral¹⁸⁹.

En otro texto Navarro¹⁹⁰ afirma que el progresismo latinoamericano de inicios del siglo XXI se vinculó con las industrias internacionales de extracción mineral. Desde 1990, latinoamérica está marcada por tres modos de proyectos sociales que involucran al socialismo del siglo XXI (por ejemplo, Bolivia, Venezuela y Ecuador; el neoliberalismo bélico (México, Colombia y Perú), y el neodesarrollismo (Argentina y Brasil).

Eduardo Gudynas¹⁹¹ afirma que en Latinoamérica, hacia el siglo XXI, surgen modalidades del desarrollo capitalista de matiz conservador (Chile, Colombia, México y Perú), con un giro más radical (socialismo del siglo XXI en Bolivia, Ecuador y Venezuela) y economías de mercado bajo ciertas regulaciones desde el Estado, como en Brasil y Uruguay.

Munck¹⁹² señala que el neoextractivismo es parte de las estrategias de desarrollo (capitalista) en el siglo XXI presente en países como Venezuela, Ecuador y Bolivia. Este desarrollismo recupera la acción interventora del Estado en el ámbito económico y de desarrollo nacional. El Estado reconsideró su papel frente al desarrollo, la igualdad social y en contra de la pobreza y aceptó que el mercado desde la perspectiva neoliberal no puede hacer frente a estos factores sociales, sin embargo, aceptó el influjo de la economía mundial marcado por el capitalismo. Para el caso de Venezuela, el autor indica que el país se halla circunscrito en el *socialismo del siglo XXI*. Este emerge como propuesta de Hugo Chávez en 2005, respaldado, pocos años después, por los gobiernos de Bolivia (Evo Morales) y Ecuador (Rafael Correa). El socialismo del siglo XXI rechaza el neoliberalismo y marca distancia del legado soviético, chino y cubano. Pugna por un socialismo revitalizado de acuerdo con las circunstancias latinoamericanas, sobre todo teniendo en cuenta a sus sectores campesinos e indígenas. Promueve un vínculo estrecho entre Estado y movimientos populares de diversa estirpe, no necesariamente aquellos ligados con el proletariado. Por último, el socialismo del siglo XXI, se separa del autoritarismo de los regímenes socialistas anteriores opacos ante el reconocimiento de la democracia y los derechos civiles¹⁹³.

Edgardo Lander afirma que los gobiernos progresistas tienen particulares visiones

189 ídem, p. 71.

190 Mina Lorena Navarro, op., cit., p. 134.

191 Eduardo Gudynas, op., cit., p. 201.

192 Ronaldo Munck, op., cit., p. 69.

193 ídem, p. 71-72.

acerca de los medios para llegar a la sociedad aspirativa a partir de la ultra-explotación de los *commodities* o materias primas de bienes de consumo. La tendencia de los gobiernos progresistas fue aprovechar el contexto de la elevada demanda y precio de las materias primas para acumular los recursos suficientes que permitieron hacer inversiones en el ámbito social, productivo e infraestructura, permitiendo construir el camino hacia la autosuficiencia y conformación de una nueva estructura económica alejada ya del mismo extractivismo mineral¹⁹⁴. Y esto pasó por un mayor control estatal sobre la explotación de las materias primas, sea mediante nacionalizaciones o mediante mayores cargas impositivas para lograr una mayor participación en la renta que antes habían acaparado y beneficiado a las corporaciones transnacionales. Los resultados de esta forma económica (extractivismo y re primarización) fueron relativamente favorables. La redistribución de la riqueza principalmente a partir del rentismo extractivista produjo más de una década de legitimidad en los gobiernos progresistas. Sin embargo, emergen expresiones de subalternidad y antagonismo que cuestionan la apropiación mercantilista sobre los recursos naturales. Se trata de actores concentrados en poblaciones indígenas, afrodescendientes, así como habitantes de pequeñas ciudades alejadas de las principales urbes.

Veltmeyer y Petras afirman que con la llegada al poder del progresismo de izquierda el Estado reasume el papel protector y orientador del desarrollo dejado atrás con la llegada del neoliberalismo a la región. Los gobiernos progresistas en Latinoamérica emprendieron políticas que tuvieron entre sus consecuencias, la disuasión de la protesta social pues la incursión del capital extractivo ha generado el surgimiento de fuerzas sociales de resistencia. Se trata de movimientos inconformes por los impactos socioambientales perjudiciales, así como el enriquecimiento de dicho capital a partir de la apropiación de recursos naturales. Bajo el capitalismo extractivo, los beneficios se externalizan y los costos ambientales y sociales se interiorizan¹⁹⁵.

Los países latinoamericanos que siguen la estrategia extractivista como medio para el desarrollo son susceptibles a las contradicciones y crisis persistentes del capitalismo. En Venezuela, de 2004 a 2011, el porcentaje total de exportaciones de productos básicos (materias primas) incrementó 8.6% pasando de 86.9% (en 2004) a 95.5% (en 2011). Esto demuestra el interés del régimen chavista por perdurar las relaciones capitalistas hacia el

194 Edgardo Lander, op., cit.

195 Henry Veltmeyer; James Petras, op., cit., p. 42.

exterior. A pesar del uso de una retórica ampulosa, los gobiernos progresistas aún dependen de la economía de mercado global y las inversiones extranjeras que profundizan el extractivismo a partir de explotar los “recursos naturales, las fuentes de energía fósil y biocombustible, metales preciosos y minerales industriales, así como productos agroalimentarios.”¹⁹⁶.

Para Jeffery Webber¹⁹⁷, los gobiernos progresistas latinoamericanos forjaron un *Estado compensatorio*, es decir un tipo de Estado que consigue legitimidad política a partir de la redistribución de la riqueza, sobre todo destinada a sectores paupérrimos, sin embargo eso no trastocó la condición estructural de la pobreza, la desigualdad social y la reproducción capitalista de acumulación. En el caso venezolano, el autor afirma que el Estado dependió de las exportaciones de productos primarios cuya consecuencia fue la vulnerabilidad a los diferentes momentos del mercado mundial. Estos años (sobre todo del 2003 al 2008) estuvieron marcados por un logro aparente de un Estado que intervino en la economía y la sociedad impulsado por esos momentos económicos internacionales que les permite legitimarse a través de la distribución de la riqueza entre la población pobre y los beneficios a los empresarios del ámbito exportador. Este tipo de redistribución generó un clientelismo ejercido por funcionarios del *Partido Socialista Unido de Venezuela*, organización política creada desde el 2006 con miras a unificar a todos los sectores disidentes y políticos del país.

Finalmente Modonesi¹⁹⁸ caracteriza a la etapa progresista como un momento de *Revolución pasiva*. Este término significa:

Proyectos políticos devenidos procesos de transformación significativos pero limitados con un trasfondo conservador impulsados desde arriba y por medio de prácticas políticas desmovilizadoras y subalternizantes que se expresan en buena medida a través de los dispositivos del cesarismo y el transformismo como modalidades de vaciamiento hacia arriba y hacia abajo de los canales de organización, participación y protagonismo.

Así, *Revolución pasiva* está vinculada con el ámbito de la movilización social latinoamericana, en los albores del siglo XXI, la cual hizo frente al dominio neoliberal incrustado en la región a partir de 1973 con el golpe de Estado en Chile, sin embargo este

196 ídem, p. 31.

197 Jeffery Webber, op., cit., p. 114, 118 y 121.

198 Massimo Modonesi, “El progresismo latinoamericano: un debate de época”, en Franck Gaudichaud; Jeffery Webber; Massimo Modonesi, op., cit., p. 210.

proceso, lejos de liberar las fuerzas contenidas de descontento social, sólo desinhibió y domesticó la movilización social¹⁹⁹. El progresismo latinoamericano fue un proceso acorde con el neodesarrollismo y estatismo, en donde sólo impulsaron una serie de reformas que lejos de alejarse del capitalismo se empeñaron en este, modificando tan sólo aquellos procesos de acumulación desgastados. Se vinculan con sectores de la vieja oligarquía regional dando un giro conservador en su desarrollo.

El progresismo latinoamericano implicó un proceso de desmovilización porque al procesar su propia dominación sobre las clases subalternas usó mecanismos como la cooptación o el hostigamiento y, en ciertos casos, la intimidación y la violencia como forma de contener el descontento social, independiente de esos sectores que representan a intereses de la burguesía nacional desplazada de antiguos privilegios o de sectores progresistas que cuestionan las formas por las que estos gobiernos ejercieron el poder²⁰⁰. También implicó un proceso que canalizó la fuerza de protesta hacia lo institucional, mermando su potencialidad insurrecta, alimentando las fuerzas de apoyo en torno a esos gobiernos. Por último, estos gobiernos tuvieron un matiz *cesarista*, porque, a través de un líder carismático se aseguró un cambio moderado con respecto al proceso de acumulación capitalista, dejando a un lado esas intenciones de virar hacia un socialismo que sólo quedó en su retórica.

Hoy por hoy, a fines de la segunda década del siglo XXI, el progresismo atraviesa en un franco declive, debido a la incapacidad de construcción y sostén del amplio consenso interclasista y de fuerte raigambre popular, manifestada a partir de la toma del poder por parte de grupos de derecha y el surgimiento de expresiones de rebelión de estos sectores en países como Venezuela y Bolivia²⁰¹.

Dentro de estas posturas críticas existen también ejes que intentan caracterizar al régimen chavista. Estos son populismo, socialismo y sultanismo. En el caso del primero Nelly

199 ídem, p. 215.

200 ídem, p. 214.

201 ídem, p. 220.

Arenas²⁰² ²⁰³ y Margarita López Maya²⁰⁴ ²⁰⁵ ²⁰⁶ señalan el carácter populista del régimen. Para Arenas, Hugo Chávez encarnó un "populismo radical", caracterizado por un nacionalismo exacerbado, el rechazo al neoliberalismo, la promesa de una nueva patria a partir de la democracia participativa, pero soportado a partir de los flujos financieros que deja la exportación petrolera en su momento más favorable. En otro de sus escritos *Venezuela: ¿Del populismo rentista al populismo neoliberal?* apunta que el chavismo reúne elementos neoliberales y rasgos de la mejor estirpe socialista estatizante, al estilo cubano²⁰⁷. Entre esos "elementos neoliberales" están: la apertura petrolera, la ley de telecomunicaciones (misma que "garantiza la promoción de la inversión nacional e internacional para la modernización y el desarrollo de las telecomunicaciones"), la "eliminación de la doble tributación" que busca "exonerar del pago de impuestos a las empresas estadounidenses radicadas en el país", la "ley sobre protección y promoción de inversiones" y la política anti-inflacionaria²⁰⁸. El chavismo es un régimen en donde los militares, ante la desconfianza en los civiles, han ocupado altos cargos burocráticos del Estado, sin embargo esto no ha sido ajeno a la corrupción²⁰⁹. Así, el gobierno chavista mantiene un discurso antiliberal, pero en la práctica ejerce decisiones económicas propias del liberalismo económico²¹⁰.

En López Maya²¹¹, el chavismo es un régimen populista de izquierda que se desarrolló en dos momentos: el primero, de 1999 a 2006, denominado por la autora como el camino hacia la democracia participativa, y el segundo, caracterizado por lo que llama el viraje al socialismo del siglo XXI. López Maya, hace un balance positivo en la medida en que

202 Nelly Arenas, "Venezuela: ¿Del populismo rentista al populismo neoliberal?" [en línea], Cuestiones Políticas, número 29, Universidad del Zulia, Zulia, Venezuela, 2002,

<https://produccioncientificaluz.org/index.php/cuestiones/article/view/19410> (consulta: 17 de noviembre de 2018).

203 Nelly Arenas, "La Venezuela de Hugo Chávez: rentismo, populismo y democracia" [en línea], Nueva Sociedad, número 229, 2010, <https://nuso.org/articulo/la-venezuela-de-hugo-chavez-rentismo-populismo-y-democracia/> (consulta: 20 de abril de 2019).

204 Margarita López Maya, "El legado de Hugo Chávez" [en línea], Ponencia en librería Lugar común, Caracas, Venezuela, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=uFimA0s3n4A&t=2642s> (consulta: 22 de noviembre de 2019).

205 Margarita López Maya, "Venezuela, once años de gestión de Hugo Chávez Frías y sus fuerzas bolivarianas (1999-2010)" [en línea], Temas y Debates, año 14, número 20, 2010, pp. 197-226, https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/2069/Lopez_Maya.pdf?sequence=1&isAllowed=y (consulta: 14 de octubre de 2019).

206 Margarita López Maya, "Venezuela entre incertidumbres y sorpresas" [en línea], Nueva Sociedad, número 235, https://nuso.org/media/articles/downloads/3793_1.pdf (consulta: 25 de noviembre de 2018).

207 Nelly Arenas, op., cit., 2002, p. 64.

208 ídem, p. 62-63.

209 ídem, p. 65.

210 ídem, p. 68.

211 Margarita López Maya, op., cit., 2010 y 2014.

el chavismo fomentó la democracia participativa (la conformación de los consejos comunales) y la integración latinoamericana (impulsando el ALBA). En cambio, es desfavorable por la persistencia hacia el rentismo petrolero que conlleva a la paulatina descomposición social y a la situación de Estado fallido debido a factores como la corrupción y el empobrecimiento producto, entre otras cosas, de los vaivenes del precio internacional del petróleo.

En López Maya²¹², la autora apunta que el bolivarianismo funcionó a partir de las constantes atenciones -a través de programas sociales y de las misiones- implementadas a su base social. Aparentemente, López Maya lo pinta como un movimiento socio-político corporativista. El proyecto del socialismo bolivariano se articuló y echó a andar desde la órbita en torno a la figura del entonces presidente Hugo Chávez. Después de su muerte, el proyecto sufrió una crisis sobre su liderazgo.

Al respecto del chavismo como régimen socialista existen por lo menos tres autores que lo han caracterizado de esa forma. El primero es la antropóloga venezolana Francine Jácome²¹³ quien escribe que en Venezuela, bajo el gobierno de Hugo Chávez, perdura un socialismo militarista dando impulso a la unión cívico-militar. Destaca tres momentos en los que se desarrolla: la etapa de visualización de los enemigos, caracterizada por un recrudecimiento del conflicto político interno que desemboca en los acontecimientos del 11 de abril del 2002 con el intento por consolidar un golpe de Estado en contra de Hugo Chávez. El segundo momento es conocido por la autora como el rumbo del socialismo del siglo XXI, en el cual, el chavismo se enfila a implantar el socialismo como el camino por el cual Venezuela tendría que transitar. Finalmente y a partir de la llegada de Nicolás Maduro al poder, desde 2014, se consolida lo que ella llama la hegemonía de la Fuerza Armada.

Otro autor que escribe acerca del chavismo como régimen socialista es el sociólogo venezolano Rafael Uzcátegui^{214 215}. Nos dice el autor que bajo el régimen de Hugo Chávez se dió impulso a las empresas mixtas en la industria petrolera nacional. El contubernio Estado y empresas transnacionales tuvo como consecuencia el desplazamiento y olvido de

212 Margarita López Maya, op., cit., p. 20.

213 Francine Jácome, "Los militares en la política y la economía de Venezuela", Nueva Sociedad, número 274, 2018, <https://nuso.org/articulo/los-militares-en-la-politica-y-la-economia-de-venezuela/> (consulta: 17 de noviembre de 2019).

214 Rafael Uzcátegui, Venezuela, la revolución como espectáculo...; y Rafael Uzcátegui, "El pacto de los pretorianos" [en línea], op., cit.

215 Rafael Uzcátegui, "El pacto de los pretorianos"..., op., cit., p. 2.

la población marginada. Desde el gobierno, el chavismo impulsó la institucionalización de la organización social a partir de los círculos bolivarianos y los consejos comunales. Tras su llegada al poder en 1998, representó el regreso del militarismo venezolano ausente durante cuarenta años desde el golpe de Estado en 1957 que derrocó al militar Marcos Pérez Jiménez, la llegada de Rómulo Betancourt a la presidencia en 1958 y la firma del pacto de *Punto Fijo* en ese mismo año. Esto se asentó en la Constitución bolivariana de 1999 en donde la Fuerza Armada quedó como actor político y de la administración pública. En 2002, son los militares, opositores y leales a Chávez, los que acuerdan la restauración del régimen.

Para Edgardo Lander el chavismo subsiste a partir del rentismo petrolero, mismo que ha servido como forma de asentar capital político en sectores empobrecidos del país sudamericano y caribeño. Las exportaciones petroleras pasaron de un 68.7% en 1998 a 96% a fines de la primera década del siglo XXI²¹⁶. Además, se ha priorizado la industria del hidrocarburo en detrimento de otras formas de producción industrial, siendo estas las que han dejado de aportar valor al Producto Interno Bruto de 17% para el año 2000 a 13% en 2014²¹⁷. Las transnacionales dedicadas en la explotación de recursos petrolíferos de origen chino han sido de gran peso a lo largo y ancho del territorio venezolano, sobre todo en la conocida *Franja del Orinoco*. A pesar de algunos logros del chavismo como la "transformación en la cultura política, el tejido social y organizativo, así como en las condiciones materiales de vida de los sectores populares excluidos" y la política de integración regional con organismos regionales como *UNASUR*, *CELAC*, *Petrocaribe* y *ALBA* critica la persistencia del chavismo en el rentismo petrolero y su incapacidad para transformar ese lastre que si bien ha dejado enormes recursos al Estado desde hace mucho tiempo, la realización del sueño bolivariano no se concretará si se continúa con un modelo económico que depende de los flujos del mercado para su sostén. Seguir con el rentismo petrolero hará que todo esfuerzo por construir una nueva era de socialismo bolivariano será insuficiente.

Para Massimo Modonesi²¹⁸ ²¹⁹, Venezuela sufre los efectos de la debacle del progresismo latinoamericano. Esta crisis se acentúa por una marcada polarización social y

216 Edgardo Lander, op., cit., p. 2.

217 ibidem.

218 Massimo Modonesi, *Revoluciones pasivas en América*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Itaca, 2007, p. 110.

219 Massimo Modonesi, "El progresismo latinoamericano...", op., cit., p. 224.

una profunda crisis económica, además, la democracia participativa del país está contaminada por el clientelismo y la burocratización del *Partido Socialista Unido de Venezuela*.

Finalmente, dentro de estas perspectivas sobre el chavismo está la del sociólogo venezolano Luis Gómez Calcaño²²⁰ que compara al chavismo con el *sultanismo*. Se trata de un híbrido entre democracia y autoritarismo en el que tienen cabida aspectos como el poder despótico, la injerencia en el plano simbólico, el ensalzamiento de la figura del líder Hugo Chávez, la lealtad ciega y el matiz dinástico en cuanto a la ocupación de familiares de Hugo Chávez en puestos dirigentes dentro del gobierno.

En esta investigación, el chavismo es entendido dentro del concepto *Revolución pasiva*. Como se revisó, el concepto hace referencia a quienes detentando el poder aceptan ciertas reivindicaciones de las clases marginadas y/o subordinadas siempre y cuando no implique la transformación radical del orden económico capitalista imperante, además de hacer esfuerzos por su desmovilización y despolitización en función de la estabilidad del nuevo equilibrio político dominante. Esto mismo es lo que ha sucedido en la Venezuela de Hugo Chávez a través del surgimiento de los círculos bolivarianos y consejos comunales como parte de la institucionalización de la organización social. Durante esta etapa, la participación popular estuvo supeditada a la figura de Hugo Chávez. La neutralización que hizo de lo que Uzcátegui llama potencias de la multitud (un conjunto de la sociedad venezolana, clase media y baja principalmente, que le había confiado su voto) se hizo a partir de la conformación de la Asamblea Constituyente, la nueva Constitución y el llamado de sectores de la izquierda para apoyar de forma fiel al régimen. Además, los instrumentos de pasivización son el *cesarismo* y *transformismo*. En Venezuela, bajo el gobierno de Hugo Chávez, la política social (a través de las *Misiones Sociales*²²¹) se tradujo en la propaganda y obtención de base electoral. Para Chávez, tejida bajo una retórica ampulosa y clasista-marxista, las misiones significan otorgar sentido hacia la construcción de un nuevo orden social. Deben ser capaces de desterrar las prácticas del antiguo régimen y vislumbrar la

220 Luis Gómez Calcaño, "¿Cómo caracterizar al chavismo? La hipótesis del Sultanismo" [en línea], 2008, <https://gomezcalcano.wordpress.com/2008/08/12/%C2%BFcomo-caracterizar-al-chavismo-lahipotesis-del-sultanismo/> (consulta: 9 de septiembre de 2019).

221 Hugo Chávez en "Las misiones sociales" [en línea], Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, 2014, p. 6, http://www.misionnegrahipolita.gob.ve/images/docs/misiones_sociales.pdf (consulta: marzo de 2019).

conformación de una nueva forma de repartir la riqueza petrolera. Representan, en definitiva, los diques sobre los que se levanta el socialismo e instrumentos para el injerto en pequeños y medianos espacios del modelo socialista. La implementación de estos programas gubernamentales resultó una táctica política de legitimación del poder ante manifestaciones de inconformidad que cuestionaron su pertinencia y para esto la renta petrolera fue clave pues parte de sus recursos se tradujeron en hacer ver que la apuesta por el proyecto era satisfactoria²²².

La redistribución de la riqueza a partir del rentismo extractivista produjo más de una década de legitimidad y estabilidad en los gobiernos progresistas. Pero, pese a la retórica antineoliberal y capitalista de estos gobiernos, la persistencia de este modelo de desarrollo implicó caer en una paradoja que siguió alimentando la vorágine capitalista global, siendo cómplice de las catástrofes impulsadas por el capitalismo.

Como parte de los gobiernos progresistas latinoamericanos, el chavismo subsiste a partir de los recursos producto de la renta petrolera²²³. Como apunta Edgardo Lander²²⁴, las exportaciones petroleras pasaron de un 68,7% en 1998 a 96% a fines de la primera década del siglo XXI; se ha priorizado la industria del hidrocarburo en detrimento de otras formas de producción industrial, siendo estas últimas las que han dejado de aportar valor al PIB de 17% para el 2000 a 13% en 2014; y el *Plan de la Patria* del año 2012 buscó consolidar el rentismo petrolero, haciendo del país uno de los mayores productores de crudo. Sus relaciones comerciales internacionales han profundizado esta tendencia. Las transnacionales dedicadas a la explotación de recursos petrolíferos de origen chino han tenido un gran peso a lo largo y ancho de territorio venezolano, sobre todo en la *Franja del Orinoco*. Esto fue posible a partir de las reformas a la *Ley Orgánica de Hidrocarburos* y diferentes marcos de regulación como la *Ley del gas*, 1999; el régimen fiscal del gas, 1999; reglamento del gas, 2000; la constitución, 2000; ley del petróleo, 2001 y régimen fiscal del petróleo, 2001²²⁵.

222 Nelly Arenas, "La Venezuela de Hugo Chávez: rentismo, populismo y democracia", óp., cit., p. 84.

223 Para Venezuela, el petróleo genera un ingreso producto de la condición de ser propietario de la tierra. A partir de esta tenencia se obtienen recursos económicos por el arrendamiento del suelo para explotación y extracción del hidrocarburo. Esta ha sido la constante durante gran parte del siglo XX y acentuada con la nacionalización del petróleo en 1975, cuando el Estado se posicionó como el principal administrador de las industrias básicas (sobre todo aquellas de extracción) ubicadas como eje fundamental en la economía. Pese a que, durante la década de 1980 y 1990, hubo modificaciones que "liberaron" a la empresa del control estatal, con Chávez en el poder, aquella tendencia es llevada a su máxima expresión, vid., Nelly Arenas, óp., cit., p. 77.

224 Edgardo Lander, óp., cit., p. 4-5.

225 Jesús Contreras Mora, "Las bases de la política petrolera rentista y bolivariana del gobierno de Chávez" [en línea], Opiniones Contrapuestas, FLACSO, número 5, Bolivia, 2009, p. 6.

Hegemonía: la cinematografía como herramienta para la perpetuación del chavismo.

Antonio Gramsci tuvo una concepción sobre la hegemonía desde el aspecto político e interclasista, esta última visión propia del legado marxista. Para Gramsci, la hegemonía puede presentarse en lo político y cultural a través del proletariado y la burguesía. Por ejemplo, con respecto a la hegemonía del proletariado, Gramsci lo menciona en algunos de sus escritos. Así, en *Algunos temas de la cuestión meridional*, el pensador italiano, atribuye a la hegemonía del proletariado, alianzas de clases en contra del capitalismo y el Estado burgués desde las fuerzas de los trabajadores y campesinos, estos últimos, a partir de la incorporación de exigencias a la lucha por el poder. Es también una estrategia política del proletariado para contrarrestar los valores culturales introyectados por la burguesía a partir de la escuela y medios de comunicación. La clase trabajadora debe pensarse desde la pertenencia de clase y con esto llevar por delante sus intereses para ajustarlos al de otras clases como los campesinos²²⁶. En *Partido y Revolución* afirma que la hegemonía se construye desde organizaciones de masas aglutinadas bajo las perspectivas del partido socialista²²⁷ (como los sindicatos, comunidades rurales y organizaciones socialistas). Dentro de estas, la labor política con los militantes y simpatizantes son cruciales para cambiar la mentalidad obrera hacia su competencia por el ejercicio del poder. Esto último es la “dictadura del proletariado”. Un Estado proletario²²⁸ cuyo objetivo es asegurar los intereses de quienes se asumen como oprimidos, obreros y campesinos. Iniciativa que toma años en concertarse. El Estado es condición suprema de una clase sobre otra. Permite capitalizar las energías, afianzar la dominación y los intereses de una clase social frente a otras. Es parte trascendental de la hegemonía²²⁹.

Los indicios de una hegemonía burguesa están en *La cuestión meridional*, *Partido y Revolución* y *Sobre el Fascismo*. En el primero, Gramsci apuntó que la hegemonía ya había sido realizada desde la burguesía. Ésta, encabezada por Giolitti, es un periodo concreto de la historia política italiana tuvo que aliarse con los socialistas para, desde esa trinchera, llegar a

https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1252899099.politica_rentista_0.pdf

226 Antonio Gramsci, *La cuestión meridional*, Argentina, Quadratura, 2º edición, 2002, p. 82.

227 El partido es parte de la hegemonía proletaria. Su objetivo es “organizar a los obreros y campesinos pobres en una clase dominante, en estudiar y promover las condiciones favorables para el advenimiento de una clase proletaria”, vid., Antonio Gramsci, *Partido y Revolución*, México, Cultura Popular, 3º reimpresión, 1977, p. 43.

228 Para Gramsci, el Estado proletario es un proceso de construcción. Implica una labor de concientización y propaganda que determine la voluntad de los trabajadores urbanos y rurales, vid., Antonio Gramsci, op., cit., p. 35.

229 Antonio Gramsci, op., cit., p. 30.

los trabajadores turineses y milaneses afianzando los intereses de clase de la burguesía. En *Partido y Revolución*, Gramsci escribió que la hegemonía del Estado burgués en la fase de lucha de clases en Italia ejerció una cooptación de sindicatos y cooperativas cuya orientación fue socialista, minando las fuerzas del partido socialista por lo menos en cuanto a su finalidad: la toma del poder por parte del proletariado²³⁰. Gramsci también apuntó sobre este tipo de hegemonía cuando, en una carta escrita por el autor en 1924 a uno de sus compañeros militantes del partido comunista italiano Palmiro Togliatti, habla acerca de una de las corrientes de la burguesía formada tras el advenimiento del fascismo a inicios de la década de 1920. Esta tendencia es *La Stampa* según la cual, Gramsci afirmó que buscó “conservar la hegemonía septentrional piemontesa sobre Italia y con tal de lograr su objetivo, no se opone a integrar a la aristocracia obrera en el sistema hegemónico”²³¹. Se trata de las pretensiones de la clase burguesa por consolidar su poder y cooptar a los liderazgos del partido socialista italiano. El vínculo entre ideología y hegemonía burguesa queda anotado en una versión, en 1917, de su medio de prensa “Avanti!”. Gramsci apuntó que la idea de nación otorga cohesión e identidad a la burguesía italiana²³². La ideología refuerza las pretensiones dominantes de una clase social, en este caso la burguesía. En otra nota de 1920 en este mismo periódico socialista, Gramsci apunta el fuerte vínculo entre Estado y burguesía nacional italiana, lo cual tuvo, entre otras consecuencias, una hegemonía trascendental para hacer perdurar los intereses de acumulación en esta. De esta manera, el Estado italiano estuvo influido por el capital industrial a tal punto que legisló a su favor para proteger sus intereses de acumulación en detrimento de una equidad en las condiciones de vida de otros sectores sociales como los trabajadores y los campesinos. Esta hegemonía pudo persistir gracias al favor de intelectuales y un sector de la burguesía rural, ambos recompensados con plazas dentro de la estructura burocrática estatal²³³.

La hegemonía también es un asunto cultural. Los innumerables instrumentos difusores de la cultura configuran una manera de ver la vida. Por ejemplo, durante el fascismo, el régimen de Benito Mussolini impulsó y posicionó tramas cinematográficas de tinte propagandista y de entretenimiento superficial, siendo las películas de “teléfono blanco” uno de sus más claros ejemplos. Se trató de imágenes cinematográficas acordes con los

230 ídem, p. 50.

231 Antonio Gramsci, *Sobre el Fascismo*, México, Era, 1º edición, 1979, p. 140.

232 ídem, p. 36.

233 ídem, p. 52-53.

imperativos del fascismo para posicionarse como la única alternativa viable para la sociedad italiana tras la *Primera Guerra Mundial*. Para Gramsci, la cultura debe convertirse en uno de los motores indispensables que pugna por una renovación cultural hacia la consolidación de un nuevo régimen, detentado por el proletariado. La crítica de la vida cotidiana o inmiscuida con las labores terrenales debe empalmarse con la crítica estética y no como en los regímenes burgueses, donde el arte fue por sí mismo una especie de aureola que otorgó sentido sólo a los “cultos”, representando una distinción con los mortales siendo esta una herramienta incapaz de aglutinar a la sociedad en su conjunto. Una nueva cultura que permita construir una nueva subjetividad para de esa manera afrontar la realidad y ser capaces de aterrizar o poner el arte al servicio de los demás. En notas sobre *Revistas tipo*, Gramsci apunta que la hegemonía política está circunscrita al ámbito intelectual. Habla sobre *homogeneidad política de un partido* a partir de aquellas: “orientaciones favorecidas por los miembros de estos partidos” desde sus escritos publicados principalmente en medios como los diarios. Un indicio sobre la idea de hegemonía es la conformación gramsciana de una “conciencia colectiva unitaria” que implica un modo de pensar “homogéneo”²³⁴. En las notas gramscianas *Los moderados y los intelectuales* hay una idea del influjo de la hegemonía sobre la intelectualidad. Vista así, la hegemonía es una “concepción de la vida (que aporta) dignidad (como) principio de lucha”²³⁵. En *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Gramsci escribió algunos aspectos sobre hegemonía e intelectualidad. Para el pensador italiano, cada clase social necesita de la intelectualidad para orientarse en el mundo²³⁶. En otro momento de las notas, Gramsci hace referencia a “hegemonía” desde el término monopolio para señalar el momento histórico por el cual la Iglesia dominó el campo intelectual italiano. Gramsci afirma que lo más importante de cualquier grupo con pretensiones dominantes es su lucha por la conquista ideológica de los intelectuales tradicionales, aspecto efectivo cuando el propio grupo forja a sus propios intelectuales²³⁷. Otro momento del vínculo entre intelectualidad y hegemonía es cuando los intelectuales dependen del grupo dominante para el ejercicio de funciones subordinadas sobre hegemonía social y gobierno político. Por una parte, del consentimiento “espontáneo” que dan las grandes masas de la población a la dirección dada a la vida social por el grupo fundamental

234 Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel. Tomo 1*, México, Era, 1º edición, 1981, p. 99.

235 ídem, p. 121.

236 Antonio Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Italia, Riuniti, 3º edición, 1996, p. 10.

237 ídem, p. 11.

dominante, consenso que surge “históricamente” del prestigio (y por tanto de la confianza) derivado del grupo dominante desde su posición y función en el mundo de la producción. Por otra, el aparato de coerción estatal que asegura “legalmente” la disciplina de aquellos grupos que no “permiten” ni activa ni pasivamente, sino que se constituyen para el conjunto de la sociedad en precisión de momentos de crisis en el liderazgo y dirección en que se consienten fallos espontáneos.

La hegemonía es un concepto que permite vislumbrar y entender el modo en que un conjunto de narrativas predominantes guían el comportamiento de los individuos a tal grado que permite generar sujetos fieles a esas ideas dominantes. La idea gramsciana de hegemonía deja relegado (aunque no lo niega) el ejercicio de la fuerza y establece importancia al logro amplio de consenso, o en su caso, la difusión de la imposibilidad o resignación del cambio en los dominados. De esta manera, la hegemonía representa una herramienta para dar cuenta acerca de cómo lograr y desarrollar las tensiones e intereses de clase en el terreno de la ideología, y esto le aporta un carácter cultural.

La hegemonía genera el surgimiento de clases dirigentes y sub-alternas. Las primeras, en su afán por perpetuarse sólidamente en el poder, crean una serie de imaginarios que de manera paradójica resultan hostiles a la marcha de su orden. En ese sentido, surgen los "marginados hiperactivos", ante los cuales se justifica el puño de hierro con fines de aminorar el riesgo social que desencadenaría su proliferación. Los segundos, los subalternos, son los que se pliegan a obedecer lineamientos dominantes impuestos por una minoría hegemónica pero que no necesariamente comparten, surgiendo ésta de manera dispersa e inesperada, pero siendo capaces de manifestar de múltiples maneras a tiempos indeterminados su descontento y rebeldía.

Para los fines de la presente investigación, se adopta la noción de hegemonía a partir de la perspectiva de Antonio Gramsci, la cual implica el *potencial del grupo social que pretende ejercer la supremacía para convencer a los grupos subalternos de que lo idóneo, para asegurar el desarrollo de la sociedad en su conjunto, es presentar sus intereses particulares como los suyos propios generalizándolos a otros sectores de la sociedad*. El grupo dominante, con miras a lo anterior, se sacrifica y establece relaciones de compromiso que, entrañan un mejoramiento relativo del nivel de vida general y habilitando democratización de las decisiones, no conciernen a lo esencial del medio de acumulación

ligada, ni pongan en cuestión la condición de subalternidad en la que se encuentra sumida la gran mayoría de la población. Se trata de un dispositivo tendiente a suavizar los antagonismos o conflictos. Su eficacia radica en una dimensión simbólica y material. Esto se expresa en la apropiación y resignificación de un discurso cuyos objetivos pretendidamente dominantes pasen a conformar el lenguaje de los dominados. Esto se expresa en la integración parcial y relativa de las demandas y reivindicaciones de los sectores subalternos pero sin afectar los intereses fundamentales del grupo dominante.

Este es el caso del chavismo que impulsa una transformación cultural en el sentido de construir una nueva cultura, una idea acorde con los deseos de Chávez y su entonces ministro del Poder Popular para la Cultura, Pedro Calzadilla²³⁸. A partir de esto el aspecto cinematográfico es considerado como manifestación de la cultura, expresión predilecta para afianzarse ideológicamente. El bolivarianismo, a partir de 2009, ha impulsado la creación de “redes de salas de exhibición”. Así mismo, ha financiado el número de festivales de cine que, para 2013, sumaban 30 y la producción de por lo menos 30 films para ese año²³⁹.

En Venezuela, durante la gestión chavista, el gobierno bolivariano contribuye con la creación de una red nacional que permita la generación, distribución y exhibición de cinematografía, y entre éstas, de filmes documentales, acordes con sus ideas chauvinistas y de reivindicación de sus personajes y mitos históricos, paralelo a la hegemonía ejercida desde los Estados Unidos en torno a la reproducción de cine hollywoodense, a través del cual se busca perpetuar el orden capitalista consumista. Esta idea también estuvo influenciada por la cercanía de Chávez con la Revolución cubana²⁴⁰, la cual, para los años sesenta crea el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC)²⁴¹.

238 Pedro Calzadilla, historiador y profesor de la Universidad Central de Venezuela, encabezó el Ministerio de Poder Popular para la Cultura durante una parte del gobierno de Hugo Chávez.

239 María Dolores Fuentes Bajo, “El régimen chavista y el cine venezolano”, en Óscar Lapaña; María Dolores Pérez Murillo, *El poder a través de la representación fílmica*, Francia, Universidad de París-Sud, 2015, pp. 141-142.

240 Entre 2008 y 2015 más de 5 mil profesionales de la cultura cubana han compartido sus experiencias con el pueblo venezolano (“Misión Cultura Corazón Adentro cumple 13 años de fundada por Hugo Chávez y Fidel Castro”, Diario Granma, La Habana, Cuba, 2018, <http://www.granma.cu/mundo/2018-07-10/mision-cultura-corazon-adentro-cumple-13-anos-de-fundada-por-hugo-chavez-y-fidel-castro-10-07-2018-10-07-22> [consulta: enero de 2020]). Así, Cuba ha contribuido con el proyecto venezolano de masificar y homogenizar su cultura, perpetuando su autoritarismo y control acérrimo.

241 En Venezuela, la cultura ha sido utilizada como forma de consagrar la identidad nacional a partir de una nueva identidad venezolana. Bajo el chavismo, según escribe Gisela Kozak, la cultura se convirtió en eje de una nueva hegemonía. Una consolidación hegemónica que prioriza, en teoría, la construcción de un nuevo ser humano. Se trata de los esfuerzos hechos por el ámbito político bolivariano para inculcar una nueva saga de valores acordes con sus deseos políticos, plasmados como meta de gobierno en el Primer Plan Socialista (2007-2012), vid., Gisela Kozak, “Revolución Bolivariana: políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013)” [en línea], Cuadernos de

El sueño de Chávez se materializa a partir de la *Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films*²⁴² y el complejo industria cinematográfica *Villa del Cine* en donde se producen filmes acordes con el nacionalismo y la historia venezolana. Son los pasos para establecer una nueva hegemonía, al menos en el país sudamericano y caribeño, en sentido bolivariano, o lo que el chavismo interpretó como lo nacional-popular, reivindicativo de su condición e intención de clase.

La pretendida revolución cultural bolivariana tuvo como característica la aparente renovación exigida dentro de las diferentes instituciones culturales, destituyendo a aquellos directores no tan de acuerdo con el control que asumió el chavismo. El chavismo comprendió la trascendencia que el cine y la televisión tienen en lo económico e ideológico. En 2005, el Ministerio del Poder Popular para la Cultura impulsa la creación de *Villa del Cine, Amazonia Films*, la *Nueva Ley de Cinematografía*, así como el canal noticioso *Telesur*²⁴³.

En el caso de la cinematografía nacional persiste una política partidista con respecto a las realizaciones cinematográficas en el país. La mayoría de las producciones apoyadas por el chavismo son aquellas que muestran la vida de comunidades al estilo del "buen salvaje" y sobre los míticos héroes de la patria venezolana²⁴⁴.

Por poco más de veinte años en que ha permanecido el chavismo en el poder se han abierto mayores espacios para aquellas realizaciones nacionales. Antes de 2003, la cinematografía venezolana se encontraba en decadencia: "Desde 1999 hay una disminución del número de espectadores de cine venezolano en el país; así se pasa de 0.5 millones en 1999 a 0.2 millones en 2002. De la misma manera, el porcentaje de recaudación de cine venezolano ha decrecido, pasando de 3.2% en 1999 a 1.2% en 2002"²⁴⁵.

El 3 de junio de 2006, Hugo Chávez, inauguró Villa del Cine como institución encargada de financiar, producir y distribuir series de televisión, documentales y películas de

literatura, volumen 19, número 37. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2015 p. 70, <https://biblat.unam.mx/hevila/Cuadernosdeliteratura/2015/vol19/no37/3.pdf> (consulta: abril de 2020).

242 Julimar del Carmen Mora Silva, "El cine documental 'radical' y la construcción de historias subalternas. Reflexiones en torno al film "sabino vive, las últimas fronteras (2014)" [en línea], Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela, 2016, p. 68, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5480849>

243 Libia Villazana, "De una política cultural a una cultura politizada: La República Bolivariana de Venezuela y su revolución cultural en el sector audiovisual" [en línea], 2008, https://www.uni-bielefeld.de/en/ZiF/FG/2008Pluribus/publications/pluribus_villazana.pdf (consulta: enero de 2020).

244 Iván Alonso, "Diplomacia cultural en la Venezuela del chavismo: pinceladas desde la politización" [en línea], Journal of International Relations, volumen 1, número 8, 2017, <https://revistas.comillas.edu/index.php/internationalrelations/article/view/7783> (consulta: enero de 2020).

245 Libia Villazana, op., cit., p. 166.

ficción. Institución que surge como uno de los proyectos más destacados del chavismo a pesar de la existencia de otros entes dedicados a la cinematografía tal y como el Consejo Nacional de Artes Cinematográficas²⁴⁶.

La producción cinematográfica de *Villa del Cine* fue dinámica, pues logró "estrenar un promedio de 15 obras al año en el primer lustro de este siglo XXI, cifra que se duplicó para el año 2008 cuando debutaron 35 largometrajes de ficción. Para 2007 se contabilizaron 55 películas nacionales que llegaron a los circuitos comerciales, sin incluir los incontables cortometrajes y obras comunitarias". En su repertorio, *Villa del Cine* ayuda en la producción de obras enmarcadas dentro de la comedia romántica, tragicomedia, comedia simple, suspenso, animación, drama, acción y policial.

Sin embargo, *Villa del Cine* sólo respalda proyectos cinematográficos que satisfacen las expectativas del régimen chavista llegando a considerarse como cine explícitamente ideológico. Se trata de "temáticas y estéticas de producciones y coproducciones de la Villa tienen marcado carácter político"²⁴⁷. La mayoría de las películas auspiciadas por el complejo abordan temáticas históricas del país. En ese sentido, la meta a cumplir para el film de ficción como documental es entretener y aleccionar acerca de la historia nacional y los acontecimientos contemporáneos desde la perspectiva chavista. Ejemplos de este último tipo de films son: *Víctimas de la Democracia* (Stella Jacobs, 2007), *Cuando la brújula marcó el sur* (María Laura Vázquez, 2008) y *La propiedad del conocimiento* (Hugo Gerdel, 2007).

A pesar de algunos esfuerzos de Villa del Cine y el gobierno chavista por democratizar la cinematografía a partir de la puesta en marcha de salas de la cinemateca nacional en cada entidad de Venezuela, existen prácticas corporativas en cuanto al otorgamiento de apoyo a proyectos cinematográficos que responden a criterios ideológicos que influyen en el abordaje de temas específicos y convenientes para la construcción de una nueva ideología por parte del chavismo en el poder²⁴⁸.

De esta manera los medios de comunicación, tales como el cine, son el enclave

246 Patricia Valladares Ruíz, "Memoria histórica y la lucha de clases en el nuevo cine venezolano" [en línea], *Hispánica Moderna*, Universidad de Pennsylvania, Estados Unidos, pp. 57-72, 2013, https://www.researchgate.net/publication/265759821_Memoria_historica_y_lucha_de_clases_en_el_nuevo_cine_venezolano (consulta: abril de 2020).

247 Jordi Macarro, "La Villa del Cine y su impacto en la industria cinematográfica venezolana" [en línea], *Archivos de la Filmoteca*, número 77, Valencia, España, 2019, <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/686>

248 Patricia Valladares Ruíz, op., cit., 57.

identitario cultural y político del bolivarianismo. El gobierno venezolano usó los medios para establecer una proyección sobre su política cultural y de generación de identidad en torno a Chávez y su proyecto socio-político, el socialismo del siglo XXI. En especial, el cine ha sido utilizado por el chavismo como forma para construir una visión sobre lo nacional venezolano. Las realizaciones cinematográficas que proceden a partir del apoyo otorgado por la *Fundación Villa del Cine*, en general, tienen marcado carácter político²⁴⁹.

El cine es desde la voz de funcionarios del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, un ente ligado con el gobierno Bolivariano, un instrumento para conformar una conciencia revolucionaria, concepción alejada de la idea de que el cine es mero entretenimiento, propagada éste último, por la cultura cinematográfica hollywoodense²⁵⁰.

Durante más de 20 años de chavismo existen dos tendencias en la realización de cinematografía por parte del gobierno bolivariano: el primero busca reconstruir la memoria histórica a partir de los filmes de Román Chalbaud *El Caracazo* (2005) y *Zamora: tierra y hombres libres* (2009); y los de Luis Alberto Lamata *Miranda regresa* (2007) y *Taita Boives* (2010). Por otro lado, están aquellos que, buscan mostrar "conflictos contemporáneos marcados por la lucha de clases y la búsqueda de la superación personal y/o colectiva": *Bambi C4* (Eduardo Barbarena, 2007), *1, 2 y 3 mujeres* (Andrea Ríos, Andrea Herrera y Anabel Rodríguez, 2008), *Libertador Morales* (Efterpi Charalambidis, 2009), *Macuro: la fuerza de un pueblo* (2008) y *La clase* (2009), ambas de José Antonio Varela²⁵¹.

La retórica chavista ha reciclado las figuras míticas del siglo XIX venezolano para legitimar un discurso de resistencia y antiimperialismo. Esto, en cierta medida, ha influido en las realizaciones de *La Villa*. El discurso bolivariano, vociferado por Hugo Chávez, se ha establecido a partir del ataque a un enemigo del pasado, que según la autora es el imperio español y que agregaría es también al régimen democrático electoral del punto fijismo que dominó políticamente al país durante 40 años (1958-1998), y del presente, el nuevo imperialismo de Estados Unidos y la Unión Europea²⁵².

El chavismo no sólo busca reescribir la historia sino adaptar sus versiones de acuerdo

249 Jordi Macarro, op., cit.

250 El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía se fundó a mediados de la década del 90 con miras a potenciar las películas de realizadores venezolanos, vid., María Dolores Fuentes Bajo, "Venezuela y el cine de Luis Alberto Lamata, estrategias de un superviviente", en Francisco Salvador Ventura, *Cine y autor*, Tenerife, España, Intramar, 2012, p. 181.

251 Patricia Valladares Ruíz, op., cit., p. 58.

252 Idem, p. 61.

a sus fines políticos, es decir, a su propia corrección²⁵³. El bolivarianismo se legitima además a partir del campo ideológico-cultural, porque recurre a héroes y mártires de las conflagraciones del siglo XIX y la etapa independentista empalmándose con la cruzada que el propio Hugo Chávez emprendió en contra de sus enemigos externos (EU y la UE, principalmente) e internos (oposición política)²⁵⁴.

Las representaciones de personajes históricos venezolanos han sido susceptibles de manipulaciones que a menudo tergiversan las versiones históricas de su relato por parte de los realizadores subyugados a los patrocinios y directrices del gobierno. La autora apunta que, ejemplo de lo anterior, es la película *Zamora, tierra y hombres libres* (Román Chalbaud, 2009). En el filme sucede que: “la reseña del personaje de Zamora se construye a través de una serie de eventos ordenados cronológicamente, la mayoría vinculados a las tensiones raciales y sociales, así como a la participación de las fuerzas conservadoras y liberales en la Guerra Federal (1859-63)”²⁵⁵.

Ejemplos de cinematografía documental que alude de forma positiva y hasta de propaganda a favor del chavismo son, como se mencionó líneas arriba, *Víctimas de la democracia* (Stella Jacobs, 2007), *Cuando la brújula marcó el Sur* (Vásquez, 2008) y *La propiedad del conocimiento* (Hugo Gardel, 2007).

En el film de Stella Jacobs se reconstruye la memoria histórica acerca de la violencia política sudamericana durante los años setenta. *Víctimas de la Democracia* relata la existencia de campos de concentración, desaparecidos y las consecuencias bajo la guerra sucia que opuso al Estado con la izquierda venezolana durante gran parte de los años sesenta. A través de testimonios diversos, tanto de antiguos militantes comunistas como de personas allegadas a personas desaparecidas, el documental reconstruye un tipo de memoria histórica que condena los actos represivos de la etapa del puntofijismo.

En ese sentido, para Chávez, hubo dos Venezuelas a partir de su consolidación en el poder: la decadencia marcada por el periodo del puntofijismo (etapa histórica en la que tiene cabida sucesos como los abordados en el documental) y la de un nuevo resurgir patrio hacia el socialismo.

253 Idem, p. 63.

254 Idem, p. 65.

255 Ibidem.

El documental se ubica en un espacio particular durante una etapa peculiar: el estado Falcón, Venezuela, durante los años setenta a partir de los casos de guerrilleros desaparecidos, la exhumación de sus restos y los hechos que rodearon a su asesinato.

Por otro lado, el film de María Luisa Vásquez, quien estudió en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños en Cuba y de ahí su concordancia con el régimen chavista, muestra ejemplos de resistencias de los pueblos latinoamericanos ante el capitalismo. El documental relata el surgimiento y consolidación de los movimientos populares venezolanos, desde la conquista española hasta la revolución bolivariana a favor de la libertad y la soberanía. Resalta el chauvinismo por el cual, el mismo Chávez erigió su bandera bolivariana.

Finalmente no se quisiera dejar de lado algunas realizaciones de extranjeros que adentrados en la fiebre de lo que Rafael Uzcátegui llama el *síndrome por la añoranza del socialismo* desde otros países intentan mostrar una visión positiva, determinista que no compromete la crítica con respecto al chavismo. Este es el caso de filmes como *Al sur de la Frontera* de Oliver Stone y *La revolución no será televisada* de Kim Bartley y Donnacha O'Brian. En el caso del primero, *Al sur de la Frontera* (Oliver Stone, 2009), se documenta la vida de los presidentes de los países "progresistas" de la región (Evo Morales-Bolivia, Cristina Kirchner-Argentina, Rafael Correa-Ecuador, Raúl Castro-Cuba, Fernando Lugo-Paraguay y Luiz Inacio Lula da Silva-Brasil) sus experiencias en la defensa del socialismo del siglo XXI y sus confrontaciones con los gobiernos de Estados Unidos y el Fondo Monetario Internacional. Estas entrevistas no sorprenden mucho y dan cuenta de las formas convenientes y a modo por las cuales, por ejemplo Chávez, el líder venezolano carismático y autoritario, justifica su poder. Parece que en el documental no existe lugar para cuestiones más allá de lo preestablecido pues para ambos, Oliver Stone-el realizador- y Chávez-el entonces presidente de Venezuela-, el proyecto bolivariano resulta ser fenomenal y que galopa viento en popa. Un realizador vislumbrado, de entrada, por el carisma de Chávez, resulta incapaz de realizar una verdadera aportación documental crítica sobre la llamada revolución bolivariana. En ese sentido, el documental exhibe una parcialidad en cuanto a lo acontecido a partir de la llegada del chavismo al poder, basándose tan sólo en datos del gobierno e imágenes controladas por el mismo chavismo para vislumbrar una Venezuela acorde con la idea que tienen de su "progresismo" en grupúsculos de izquierda alrededor del

mundo, quienes, en muchos casos, desconocen la realidad venezolana de primera fuente. Sin embargo, el film oculta fenómenos propios y persistentes de la política latinoamericana tales como la corrupción, el populismo, corporativismo y las laceraciones de una economía dependiente de las materias primas. Es como si de manera mágica, a partir de la llegada del bolivarianismo al poder, estos lastres hayan desaparecido transformando las subjetividades de los venezolanos hacia un comportamiento moralmente aceptable. Sin duda el documental refleja una parcialidad y simpatía absoluta por la figura del finado Comandante que lejos de abonar al pensamiento crítico en torno al régimen autoritario y militarista que sostiene una retórica afín con el socialismo estalinista resulta toda una adulación de sus desproporcionadas tropelías. Stone, haciendo el favor a Chávez, en su documental, se encarga de denostar a cualquier detractor del chavismo y la figura mesiánica del ex-militar venezolano.

Otro de los films que respaldaron al proceso bolivariano, es el documental *La revolución no será televisada* de las irlandesas Kim Bartley y Donnacha O'Brian, el cual aborda los sucesos del 11 de abril de 2002, donde Hugo Chávez fue derrocado de manera breve a partir de un golpe de Estado. El documental muestra la forma en que los medios de comunicación aliados a las antiguas élites políticas que fueron desplazadas con la llegada del militarismo chavista hacen uso de una estrategia informativa que manipula la realidad a tal grado de fomentar en el venezolano común el apoyo para consolidar un golpe de Estado que retorne a la antigua clase dirigente. El documental comienza haciendo un acercamiento del «chavismo» demasiado idealizado, mostrando a unos detractores fáciles de ridiculizar sin apenas esfuerzo. Todo cambia cuando el enfoque de la película gira radicalmente y comienza a fijarse en los medios contrarios al poder chavista y sus métodos inescrupulosos para construir la realidad. Aquí se hace un seguimiento exhaustivo de la campaña de acoso informativo y consolidación que sufre el gobierno, abonando el terreno para la temporal derrocamiento del chavismo. Una vez presentada esa relatoría de hechos, el documental tiene el acierto de justificar el contra-ataque y la nueva toma del poder por parte del chavismo al ser testigos presenciales del contra-golpe de Estado desde el epicentro de la acción, El Palacio de Miraflores, sede del gobierno nacional en Caracas. Son los momentos más emocionantes de la cinta: el desplazamiento de la guardia presidencial y la toma de las calles aledañas por parte de los partidarios del chavismo. Sin duda, el documental refleja la

polarización existente en aquellos años y persistente hasta ahora, tras más de veinte años en que el chavismo asumió el poder, entre una vieja élite política que vivió de la democracia electoral y una nueva élite que ensalza el control autoritario de la sociedad, la figura mesiánica de un hombre y la dádiva como forma de respaldo popular.

El cine ha representado el enclave identitario cultural y político del chavismo. Como se ha señalado, la hegemonía cultural se afirma desde los intelectuales. Pensadores orgánicos que velan por el buen funcionamiento del grupo dominante. Recordemos que el intelectual como personaje adherido a un grupo social, se integra a partir de generar un conocimiento, difundiendo ideas en torno a los intereses del grupo que representa, siendo su misión defender ante los demás una forma de pensar y actuar. Este es el caso de las intervenciones que intelectuales, sobretodo en el filme documental *Cuando la Brújula marcó el Sur* (María Luisa Vásquez, 2008), afines con el régimen chavista hacen cuando justifican la emergencia del bolivarianismo ante un panorama regional latinoamericano donde persiste la dominación, sobretodo de los Estados Unidos, sobre las distintas políticas de gobiernos nacionales que perjudican en materia social, cultural y económica a la población. Ese también es el papel que cumplen, por ejemplo, antiguos militantes comunistas venezolanos cuando exponen las condiciones por los cuales otorgan sentido a sus acciones subversivas y militantes durante la década del sesenta en Venezuela, en el filme *Víctimas de la Democracia* (Stella Jacobs, 2007).

En la hegemonía, las clases dirigentes crean imaginarios que les permitan perpetuarse. Ese es, por ejemplo, la reconstrucción de personajes con enorme valor histórico para Venezuela, como Simón Bolívar, Ezequiel Zamora y Francisco de Miranda, dotándolos de una mística heroica y popular que los hace más cercanos a las necesidades del pueblo, aspecto que le interesa al chavismo para consolidarse como el único representante de las necesidades de la sociedad venezolana. En ese sentido, los filmes con marcada temática nacional que resaltan el imaginario sobre las hazañas de los personajes independentistas abonan al frente en la batalla de la lucha ideológica, pues conlleva, la adjunción de por lo menos una narrativa y retórica ideológico-nacional-popular que contribuye con la expresión del interés nacional. Así, el nacionalismo es realización cultural imaginada, creada con usos políticos que un cierto sector social (en este caso el chavismo) y de poder para imponer sus

intereses de clase²⁵⁶.

Construir una nueva hegemonía implica una reforma intelectual y moral hacia una nueva visión del mundo. Esto tiene sentido con el impulso que el chavismo otorgó al campo cinematográfico, dotando de recursos suficientes para la realización de proyectos como la red de distribución de cine nacional Amazonia Films, la ampliación de las salas de la cinemateca nacional a cada rincón del país, la creación del complejo Villa del Cine y la promulgación de reformas a la Ley de Cinematografía que atendían el aspecto de las exhibiciones de producciones nacionales frente a las internacionales, sobretodo provenientes del cine hollywoodense.

Así las realizaciones hechas, principalmente desde *Villa del Cine*, han sido largometrajes sobre las figuras míticas de la historia venezolana y del bolivarianismo tales como Miranda, Bolívar y Zamora. También las elaboraciones documentales han resaltado el aspecto de conflicto interclasista entre la dominación del capitalismo globalizado y los pueblos que se resisten a los cambios que su avance plantea. Sin embargo este tipo de tendencias en las realizaciones cierran posibilidades a producciones mucho más plurales circunscritas en aspectos contemporáneos que reflejen otras ideas y formas de identidad en el país.

256 Ana Daniela Nahmad Rodríguez, *El Indio Imaginario: Representaciones indígenas en el cine y la cultura en México. De Eisenstein a Raíces...*, op., cit., p. 12.

Subalternidad: las voces críticas al chavismo.

En Gramsci, el concepto de subalternidad aparece, por primera vez, en los *Cuadernos de la Cárcel* para mencionar la estructura jerárquica en el ejército, referido a los oficiales subalternos. En este primer momento, el sentido de lo subalterno gira en torno a la sujeción de una persona o de una institución a la estructura vertical de su componente y esto se vé claramente en la articulación castrense. Posteriormente, subalternidad se desplaza hacia el terreno de relaciones sociales y políticas, ubicándola como "característica fundamental de las clases dominadas"²⁵⁷.

Otros momentos en que el concepto aparece en los escritos gramscianos es en *La conquista del Estado*, un escrito de 1919 publicado en la entonces revista *L'Ordine Nuovo* (El orden nuevo), Gramsci apunta un ideal subalterno es que al obrero deja su estado individualista y egoísta para aglutinarse en clase. Gramsci lo considera como "asociacionismo". Esto transforma su "psique" y detona la emergencia de organizaciones que giran alrededor de su condición de clase como los "partidos socialistas y sindicatos profesionales"²⁵⁸. Esto logra sus objetivos siempre y cuando se mantengan en consecuencia los propios intereses de clase, haciendo frente a las pretensiones de la propia dominación burguesa de agrupar dichas causas bajo el sentido reformista. Esto último es la crítica que Gramsci hace del sindicalismo y el movimiento socialista. Por ejemplo este último olvidó su sentido crítico y se dejó absorber por la dominación, la concepción de la aparente invariabilidad de las condiciones materiales de los trabajadores, para hacer alianzas de clase con su enemigo histórico, la burguesía y el Estado burgués²⁵⁹. La difusión de las ideas obreras sobre la situación actual en la lucha de clases es fundamental para el marxista italiano quien ve en órganos de difusión como *Avanti!*, un esfuerzo para transformar la mentalidad de las masas trabajadoras. Diversos medios difusivos como "manifiestos y circulares" que informan acerca del momento obrero nacional e internacional deben ser utilizados para forjar "conciencias revolucionarias"²⁶⁰.

257 Massimo Modonesi, *Subalternidad, Antagonismo y Autonomía. Marxismos y subjetivación política*, Buenos Aires, CLACSO, 2010, p. 30. Este segundo momento se localiza en Historia de la clase dominante e historia de las clases subalternas, nota ubicada en su Cuaderno número 25, rescatado y difundido en Gramsci (1981). Aquí, la noción es utilizada para describir a los sectores subalternos en el cual su desarrollo histórico se caracteriza por ser disgregada y episódica; por considerar una tendencia a la unificación. Clase que se deja llevar por la iniciativa de aquellas que son dominantes y se halla en permanente estado de defensa por la cometida hegemónica.

258 Antonio Gramsci, *Partido y Revolución*, op., cit., p. 30.

259 ídem, p. 32.

260 ídem, p. 54-55.

Otro indicio de subalternidad es que para Gramsci, la filosofía idealista es ejemplo de intelectuales que deciden verse como autónomos e independientes, determinados por características ajenas al grupo dominante²⁶¹.

La incursión de la subalternidad aparece por momentos específicos en el desarrollo histórico y lo hace a partir de una irrupción imprevista. Además es parte de una tensión entre su propia idea de unificación y aquella otra detentada por los grupos dominantes que implica el control y dirección absoluta de esa aglutinación conformada desde lo subalterno, siendo persistentemente sojuzgados a las iniciativas de grupos dominantes y sólo sobreponiéndose a esa situación lograrán su liberación²⁶², siendo susceptible de ubicarse y ejercer el dominio. Así, estos grupos dominados e impugnantes del orden que los somete pueden, en un cierto momento de la historia, pasar a convertirse en hegemónicos a partir de su posicionamiento estratégico en el Estado, es decir, al convertirse en clase dirigente. Una vez hecho esto, la clase subalterna deja de serlo para colocarse como la hegemónica y dominante²⁶³.

Subalternidad es condición y proceso de desarrollo subjetivo que incluye cierto tipo de aceptación y resistencia frente a la acometida de la dominación. Dicha perspectiva establece un vínculo entre la dimensión analítica de un hecho en el momento contemporáneo y su desenvolvimiento a lo largo del tiempo. Dicha forma implica considerar aspectos en la relación mando-obediencia tales como la adhesión parcial, la resistencia y la negociación permanente con la clase dominante. Así mismo, el concepto abre el análisis de las combinaciones y superposiciones que caracterizan a los procesos de politización de la acción colectiva de los subalternos tal y como es la cultura popular, los mitos, el folklore y manifestaciones populares susceptibles de ser objeto de disputa entre proyectos conservadores y aquellos que representan transformaciones²⁶⁴.

Ejemplo de realizaciones que contradicen al chavismo a partir de los resultados socioeconómicos a lo largo de veinte años de bolivarianismo, son: *Está todo bien. El colapso del sistema de salud pública en Venezuela* (Dir. Tuki Jencquel, Coproducción Venezuela-Alemania, 70 minutos, 2018) y *El pueblo soy yo. Venezuela en populismo* (Dir. Carlos

261 Antonio Gramsci, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, op., cit., p. 11.

262 Antonio Gramsci, *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 6, México, Era, 1° edición, 2000, p. 178. En la versión del año 2000 de los Cuadernos de la Cárcel editada por la Universidad de Puebla y Era, la nota aparece en el cuaderno 25 escrito en 1934, titulada, Al margen de la historia. Historia de los grupos subalternos.

263 Massimo Modonesi, *Subalternidad, Antagonismo y Autonomía. Marxismos y subjetivación política*, op., cit., p. 39.

264 Massimo Modonesi, op., cit., p. 38.

Oteyza, Venezuela, 86 minutos, 2018). En el caso del primero, se trata de un documental que recopila testimonios e imágenes relacionados con la crisis de salud pública en el país sudamericano-caribeño entre mayo del 2016 y agosto del 2017. Las tomas y fotografías de la ciudad de Caracas son espectaculares. Muestra momentos interrelacionados a lo largo de su duración acerca de la vida cotidiana que las cinco personas en perspectiva afrontan con sus diversas problemáticas con el sistema de salud venezolano: una pareja de boticarios (Rosalía Jerez de Zola y Carlos Zola) quienes carecen de los medicamentos suficientes para surtir a su Farmacia llamada Don Bosco y con ésto vender sus medicamentos a la población; un joven médico residente (Efraím Vega) quien labora en un hospital de manera precaria y con un sueldo risible (cerca de 12 dólares al mes, es decir, ¡240 pesos!); un activista de derechos humanos (Francisco Valencia) quien contacta con apoyos a nivel internacional para acopiar medicamentos y distribuirlos entre los médicos y sus enfermos; Rebeca Dos Santos, una paciente con leucemia y quien requiere medicamento especializado para su tratamiento ante lo cual no logra conseguirlo, y Mildred Varela, una paciente con cáncer de mama que subsiste a partir de donaciones ocasionales de su medicamento específico para contrarrestar la enfermedad porque resulta para ella imposible conseguirlos desde las farmacias. La música utilizada es una tonalidad que hace sentir incertidumbre, tristeza, preocupación y desolación. Además de la crisis de salud, el documental refleja quizás sin proponérselo el clima de inseguridad que se vive en la ciudad. El local farmacéutico *Don Bosco* y el departamento de una de las protagonistas enferma de cáncer de mama (Mildred Varela) se encuentran protegidas entre barrotes con el fin de impedir los asaltos y robos que en Venezuela suelen ser comunes. El documental finaliza mostrando los rostros de desesperación y desolación de, por lo menos, tres de los protagonistas ante la imposibilidad instantánea y remota de un cambio en las condiciones del país sudamericano y caribeño. Además aparece una inscripción que dice: "Desde la filmación del reportaje (2017) se ha agravado la crisis humanitaria y la escasez de bienes de primera necesidad en Venezuela. Tres millones de venezolanos se han visto obligados a emigrar al extranjero" (el audiovisual también muestra esta situación cuando presenta las intenciones de por lo menos dos de sus protagonistas, el médico y el activista, de salir del país). Con su documental, Jencquel pone en entredicho las afirmaciones en 2017 de Delcy Rodríguez, funcionaria chavista que dijo con respecto a la crisis en el sistema de salubridad nacional que "todo está bien".

Por otra parte, el documental *El pueblo soy Yo. Venezuela en populismo*, se trata de una metáfora con respecto al "Estado soy Yo" de Luis XIV en Francia, pero que sintetiza lo que ha venido sucediendo en Venezuela durante los últimos veinte años²⁶⁵.

Oteyza afirma que el audiovisual es principalmente una radiografía acerca del populismo, pero también muestra la violencia en las manifestaciones y la pepena de basura como actividad que, ante la severa crisis en la economía nacional, se ha visto normalizada.

Es también un audiovisual que detona la reflexión sobre el fenómeno del rentismo petrolero y de cómo ha permeado en la vida social venezolana. Los venezolanos, en los periodos de bonanza financiera producto de los altos precios del petróleo, creyendo ser ricos (algo que muestra, reflexiona y critica en su filme *Mayami nuestro* (Dir. Carlos Oteyza, Venezuela-Estados Unidos, 34 minutos, 1981). Esto no sólo en lo que atañe a los primeros periodos en que resultó fructífero vivir de la renta petrolera (a mediados del siglo XX con Marco Pérez Jiménez y durante la década del setenta con Carlos Andrés Pérez) sino en el momento de bonanza a inicios del siglo xxi y que contribuyó a que Hugo Chávez se asentara en el poder. Hubo una falta de inversión en la producción petrolera que no se aprovechó cuando los precios del crudo eran altos (a mediados de la primera década del siglo XXI). Ahora, Venezuela vive de las remesas.

Además retoma la tradición del país sudamericano caribeño por la autoridad militar. Oteyza afirma que hasta 1958, todos los presidentes de Venezuela fueron militares. En el imaginario de la población venezolana persiste la idea de que el militar es eficaz ante algún conflicto. Esto, nos dice el documentalista e historiador venezolano de setenta años de edad emana a partir del gobierno autócrata de Marcos Pérez Jiménez durante los cincuenta del siglo XX, caracterizado por una bonanza petrolera extraordinaria que permitió construir la infraestructura que dió origen a la moderna Caracas. En los años noventa cuando viene la crisis, el imaginario venezolano ve a un militar que es eficaz, como Hugo Chávez que va a resolver problemas y todo esto se conjunta con un malestar por la política tradicional que llevó a la bancarrota al país. Para entender sobre los temas que el documental refleja, el director dice haber escogido a especialistas conocedores de la situación y casi todos viven en el país, en especial los conocedores venezolanos.

265 También la producción se inspira en el libro "El pueblo soy Yo" de Enríque Krauze, escrito en 2018 y el cuál busca entender la aparición de líderes y caudillos carismáticos en America así como de porqué resulta difícil afianzar la democracia liberal en el continente, vid., Enríque Krauze, "Reseña, El pueblo soy Yo" [en línea] Letras Libres, 2018, <https://www.letraslibres.com/mexico/politica/el-pueblo-soy-yo> (consulta: mayo de 2020).

Finalmente como producción subalterna se considera el filme base de este trabajo, *Nuestro petróleo y otros cuentos*. Realización cinematográfica que cuestiona a esa autocracia sudamericana-caribeña. El documental cumple con criterios que lo hacen concebirlo como una manifestación subalterna, sobretodo en el ámbito de lo popular. El filme irrumpe en 2006 cuando el chavismo gozaba de su mayor respaldo a nivel no sólo nacional sino internacional, todo ésto como consecuencia del aparente éxito logrado por la implementación de programas sociales destinados a solapar a los más desfavorecidos de la sociedad venezolana y proyectos culturales que buscaron consagrarse en la producción cultural tal y como el complejo cinematográfico Villa del Cine. Su realizador, Gabriel Muzio es ferviente seguidor del régimen chavista, sin embargo se expresa inconforme por las prácticas corporativas que agudizan la dependencia del país sudamericano-caribeño al mercado internacional de materias primas. El cineasta se adhiere a la idea bolivariana de unificación nacional y regional Latinoamericana, pero cuestiona la hegemonía del grupo chavista en la que persiste, según el realizador, un férreo control y persistente burocratización de toda actividad relacionada con la misión del gobierno. Finalmente, el documental obtuvo financiamiento del Consejo Nacional para la Cultura Venezolano dependiente de su Ministerio para la Cultura, a pesar de eso, en el filme se logra exhibir las contradicciones en la sociedad propias de un país sumido en la dependencia del hidrocarburo más codiciado a lo largo y ancho del planeta: el petróleo.

Esta característica del documental puede concordar con lo que Ana Nahmad²⁶⁶ afirma sobre las *estéticas en resistencia*. Ésta idea significa hacer frente a aquellas perspectivas hegemónicas, por ejemplo, las estéticas populistas nacionalistas y las imágenes generadas por la industria cinematográfica hollywoodense. Se trata de aquellas ficciones elaboradas desde el oprimido (tal y como las llama) que buscan mostrar una realidad muchas veces contradictoria con aquellas visualidades hegemónicas.

Esta voz desde las estéticas en resistencia es el objetivo del mismo realizado por Gabriel Muzio. El cine de Muzio da voz a los anónimos: *Nuestra preocupación no es la objetividad, nuestra preocupación es ofrecerle una oportunidad a gente que normalmente no entra en los medios*²⁶⁷. Este filme ha sido hecho como documental contra-informativo dentro

266 Ana Daniela Nahmad Rodríguez, *Imágenes en emergencia: las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana (años 60,70 y 80)*, op., cit., p. 14.

267 Rafael Uzcátegui, "Venezuela, entrevista al realizador de *Nuestro petróleo y otros cuentos*", op., cit.

de Venezuela. Según el documentalista, el filme ha sido recibido de la mejor manera pues le posibilita al público "apoderarse" del proceso bolivariano.

Así, en el bando de lo subalterno, las voces y visiones críticas ante el chavismo son filmaciones, en su gran mayoría documentales que exponen y señalan las consecuencias de esa autocracia chavista. En el ámbito de lo cinematográfico, el chavismo ha hecho esfuerzos por imprimir su sello nacionalista, socialista y popular desde sus propias instituciones y reformas legislativas en torno al camino de la cinematografía nacional. La mayoría de las producciones realizadas principalmente desde Villa del Cine han girado en torno a la reconstrucción histórica ensalzando a sus héroes míticos de la independencia nacional e intentando comparar a través de la pantalla sus logros y vicisitudes. Sin embargo, ante eso, surgen expresiones fílmicas que contravienen con esa tendencia, como el caso mencionado de Gabriel Muzio quien apesar de lograr el financiamiento de su filme *Nuestro petróleo y otros cuentos* no deja de expresar en este las contradicciones de la política petrolera chavista, siendo una clara muestra de que a pesar de esa aceptación relativa persiste en el realizador una resistencia que en cierta medida se ajusta al ejercicio de poder por parte del chavismo. De ahí su integración como parte de lo subalterno. Algo que se profundizará en el próximo capítulo.

Capítulo 3. Análisis del film *Nuestro petróleo y otros cuentos*.

El marco de orientación para analizar el film retoma algunos parámetros propuestos por el teórico cinematográfico Carl Plantinga que son: selección, orden, énfasis y voz. La selección implica la intencionalidad del realizador/es en la construcción de la película. Los realizadores europeos intentaron una perspectiva diferente sobre el progresismo latinoamericano, inmiscuyéndose en el fenómeno político y social de forma mucho más viva. Intentaron mostrar a la militancia de izquierda europea sobre lo que pasaba, hasta ese momento, en el país sudamericano y caribeño. El argumento de *Nuestro petróleo y otros cuentos* se basa en la actividad de extracción mineral:

Se hablaba de que PDVSA es del pueblo. Pero al mismo tiempo había acuerdos internacionales que se estaban firmando, como las compañías petroleras, sin consultar con la gente. En Bolivia, a finales del 2003, hubo una revolución popular en contra de la entrega del gas a Estados Unidos a través de un gasoducto que pasaba por Chile. Sacaron al presidente los bolivianos, pero aquí en Venezuela se estaba, en el mismo momento, firmando la entrega de la Plataforma Deltana donde hay más gas que en toda Bolivia a una empresa transnacional como la Chevron-Texaco y nadie hablaba de esto²⁶⁸.

Otro factor que motivó realizar el film fue la distribución desigual o política de los recursos provenientes de la exportación mineral. Así lo expresó uno de los documentalistas, Gabriel Muzio:

Realicé mi primer viaje a la zona petrolera del estado Zulia, en la costa oriental del lago y me quedé absolutamente asombrado frente a lo que vi en términos de miseria, por un lado, de resignación de la gente, de problemas de salud pública y de pasivos ambientales. Entonces pensé, los venezolanos, en su gran mayoría, no saben de esto. Quiero hacer algo para que sea levantado a la luz pública lo que son los costos del petróleo, porque siempre se habla de los beneficios, porque si todos seguimos pensando que el mismo modelo que siempre rigió en Venezuela, que es un modelo de economía extractiva, debe ser lo que rige hoy entonces yo no veo el cambio²⁶⁹.

Sobre el orden, un film documental adquiere una estructura de tipo retórica, narrativa y

268 Rafael Uzcátegui, op., cit., p. 27.

269 Ibidem.

dramática para comunicar su idea. El film *Nuestro petróleo y otros cuentos* se caracteriza por ser narrativo, retórico y categórico. Es **narrativo** porque nos habla acerca de acontecimientos históricos que ocurrieron a lo largo del siglo XX, en este caso, el inicio de la producción comercial petrolera nacional venezolana. Esto puede verse en la primera parte de la cinta cuando el documental muestra imágenes de un audiovisual de antaño sobre el comienzo formal de dicha explotación en el estado venezolano de Táchira a inicios de la década del veinte del siglo pasado (1922). Otro momento de esta característica es cuando el documental retoma imágenes del documental *Pozo Muerto* y cuando muestra imágenes audiovisuales sobre *El Hornito*, una antigua comunidad de pescadores, agricultores y productores artesanales que tuvo que ser desplazada ante la presencia del complejo petroquímico *Ana María Campos* propiedad de PDVSA en Cabimas, estado Zulia, Venezuela. Como consecuencia de la operación de la planta petroquímica, la población, en conjunto con organizaciones ambientales y docentes universitarios, luchan por la reubicación de dicha comunidad.

Esta película documental es **retórica** porque usa la persuasión para hablarnos acerca de las consecuencias sociales (en materia de desempleo, desigualdad económica, daño a la salud y desplazamiento humano) que la explotación de los hidrocarburos genera en Venezuela. Este razonamiento logra expresarse en el documental a través de imágenes y testimonios de diversos personajes que representan cada uno de los tres casos aportados por el filme sobre la temática abordada, esto es, sobre la persistencia de la explotación mineral en tiempos de Hugo Chávez. Aunque se trata de casos específicos alrededor del lago Maracaibo (una de las zonas primordiales en la extracción mineral debido a sus riquezas geológicas) se muestran consecuencias de continuar con las condiciones por las cuales Venezuela sigue sometida al mercado mundial de materias primas. El documental es categórico porque trata un tema de gran actualidad que, como vimos en el capítulo anterior sobre el progresismo latinoamericano, es origen de controversias: la persistencia por parte del proyecto chavista de continuar con la explotación comercial mineral que le permita los recursos económicos suficientes para apuntalar a Venezuela en un socialismo del siglo XXI.

En el testimonio quien habla frente a cámara lo hace como testigo del acontecimiento que narra. Como parte de lo discursivo, el testimonio no deja de tener halo controversial

acerca de las circunstancias por las cuales se genera²⁷⁰. El testimonio se expresa a partir de la oralidad que reconstruye su pensamiento a partir de sus conocimientos sobre una experiencia. El testimonio construye un discurso sobre la realidad, convirtiéndose en un relato colectivo que permite estudiar un suceso propio de la historia y la sociedad. Con esto adquiere un matiz político. En los documentales que retoman aspectos sobre la memoria y el testimonio subyace la experiencia, sensaciones y sentimientos de quien aporta ese conocimiento que potencializa su integración en las memorias sociales contemporáneas²⁷¹.

El testimonio adquiere un carácter subalterno e inquisitivo del orden imperante contribuyendo con la emergencia de voces acalladas que la modernidad regional no ha escuchado, siendo parte de una toma de conciencia que refuerza la condición e identidad de los subalternos y, a su vez, incide en la construcción de una praxis solidaria y emancipadora en donde la dicotomía ficción/verdad carece de primer orden²⁷².

Eso es justamente lo que puede verse a lo largo del film documental. Primero porque los realizadores rescatan el testimonio de personas no sólo conocedoras del tema petrolero venezolano (por ejemplo, Carlos Azpúrua, Leosbi Portilla y Jorge Hinestroza), sino de aquellas otras que han sufrido, de forma directa, las consecuencias de la explotación mineral, tales como líderes vecinales (Nelly Chiquito) y habitantes de zonas desplazadas (por ejemplo los indígenas de La Guajira y los indígenas Wayuú), así como los desempleados que reclaman se les considere para ingresar a laborar en las plantas de PDVSA, conviviendo, en cierta medida con estos sectores de la población zuliana. El testimonio en el film contribuye a subrayar (énfasis) la inconveniente persistencia del gobierno chavista en el uso de la explotación mineral como eje fundamental de su desarrollo.

Para el documental, la Venezuela de Hugo Chávez se mantiene firme en el rentismo petrolero, a pesar de que éste, a lo largo de la historia contemporánea nacional venezolana,

270 Por ejemplo, este tipo de pensamiento puede rastrearse en Michel Foucault. Sobre un tema particular (la sexualidad), como lo podría ser cualquier otro tema disyuntivo, el autor plantea que a lo largo de la historia surgen una multiplicidad de discursos en el que, por un lado, existe una vertiente inquisitiva en la cual hay dominación del lado de quien interroga y escucha la experiencia de quien responde conformando un discurso que atiende a un sentido de verdad, vid., Michel Foucault, *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*, 31^o edición, siglo veintiuno, México, 2007, p. 79; por otro, la de un mandato que se convierte en impedimento para decir las cosas tal cual son, vid., Michel Foucault, *Tecnologías del Yo*, 1^o edición, Paidós, Argentina, 2008, p. 46. A su vez, este tipo de condicionamientos sobre las formas en que surgen los testimonios son abordados por Gustavo Aprea otorgando al testimonio un sentido de práctica social y tecnológica que determina la forma en que emergen los discursos, vid., Gustavo Aprea, *Documental, testimonio y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires, Manantial, 2015.

271 Gustavo Aprea, op., cit., p. 121.

272 Lorena Moricone. "Voces filmadas: cine documental, testimonio y dictadura" [en línea]. Cine documental, núm. 6, 2012, consulta: 31 de enero 2021 de <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/teoria.html>

ha dejado a sectores de la población (principalmente, indígenas y campesinos) alejados de los beneficios económicos y sociales de esta política, es decir, no es una acción gubernamental integral, sino marginal y excluyente de ciertos sectores de la sociedad y con esto muy alejada de la idea de igualdad y nulidad de las clases sociales propia del socialismo. Como evidencia visual, el documental muestra, por un lado, los asentamientos humanos degradantes a las orillas del lago, cuya gente se encuentra en condiciones de pobreza y marginalidad. Por otro, el documental ofrece imágenes de zonas residenciales pudientes y de centros comerciales, contrastando la forma de vida de unos y otros, haciendo énfasis, a partir de las tomas, sobre la inequidad social subyacente a la concesión de extracción del hidrocarburo en Venezuela. (Fotograma 1 y 2).



Fotograma 1.



Fotograma 2.

También, el tema de la marginación laboral forma parte de las evidencias visuales que el documental utiliza como forma para argumentar las consecuencias contraproducentes de la extracción petrolera. El documental intercala esto con imágenes de *Pozo muerto*, sobre desempleados esperando la oportunidad para ingresar a trabajar en una de las compañías petroleras asentadas en Cabimas y sus esperanzas desvanecidas al darse cuenta que esto no será así. En realidad, se trata de una visión documental que dá seguimiento a la situación de los desempleados en Cabimas. Aquí aparece uno de los productores, Edmundo Aray, que menciona acerca de esas imágenes de *Pozo muerto*: “En un emporio de miseria, con la esperanza a su vez, por parte de los trabajadores de que les diesen trabajo; era una relación típicamente clasista pero típicamente colonialista.”

En este sentido, el documental proyecta imágenes de una manifestación y mitin frente a las instalaciones de PDVSA. Se trata de personas que desean se les aclare el número y condiciones de plazas laborales dentro de la compañía. La cámara se enfoca en uno de los manifestantes, un joven moreno con camisa azul claro, sudoroso por la exposición al inclemente sol del trópico venezolano, quien ofrece su testimonio: “sólo quiero decir una cosa porque se dice, la gente dentro de PDVSA dice esta es del pueblo pero lo que menos trabajan son el pueblo.” Inmediatamente, el film refuerza este testimonio con otro en el cual aparece la imagen de una mujer venezolana que acompaña la protesta y quien afirma frente a cámara que: “sólo han sido cumplidos los 160 puestos de trabajo de los alrededores de mil

prometidos por el gobierno chavista.” (Fotograma 3). Imágenes de protesta en las que se muestra el reclamo a PDVSA por la contradicción al señalar que trabaja para los zulianos pero ninguno de los que muestra el documental trabaja en la petrolera y que las oportunidades laborales son escasas. Esto es intercalado con testimonios del documental *Pozo muerto* en el que se expresa lo mismo: la falta de empleo para la población del lugar en las entonces filiales de compañías como Shell, Creole y Mene Grande, provoca que la región tenga que recurrir a otras actividades para subsistir, desde la informalidad y el juego (a través del engaño y las apuestas) hasta el crimen, generando un clima de total incertidumbre que lacera la subsistencia.



Fotograma 3.

Además, para el documental, el extractivismo petrolero tiene consecuencias ecológicas y sanitarias que ponen en riesgo la vida humana. Sobre esto, aparece en pantalla, el testimonio de Erika Chirinos, residente de Lagunillas:

Primero llegamos nosotros, después la estación (las instalaciones de PDVSA). Cada tres o cuatro meses hay derrame de petróleo acá. Cuando fueron a hacer la estación, mi suegro estaba limpiando su terreno y entonces ellos llegaron y le dijeron, esto es de nosotros, esto es de PDVSA y nosotros vamos a construir ahí porque necesitamos las tierras. Como dice la constitución, la tierra es de quien la trabaja, aquí yo tenía sembrada cosecha de yuca, plátano, y la estación ha

matado eso. El gas ha afectado toda la cosecha, toda la siembra. Si afecta la siembra ¿qué será a uno?.

Todo esto mientras se muestran imágenes del patio de su hogar donde persisten, a un lado, taladros utilizados para perforar el subsuelo y recoger el viscoso material petrolero (Fotograma 4).



Fotograma 4.

En cuanto a las repercusiones para la salud, el documental nos ofrece tres testimonios que hablan sobre el asunto. Los dos primeros son de personal médico. El último es de Chirinos. Por ejemplo, Jairo García, trabajador de la salud en el hospital de Cabimas: “Vemos los fetos con malformaciones, entre ellos la anencefalia (recién nacidos literalmente ¡sin cerebro!)notamos más o menos tres casos por mes, hay que relacionar esto con las residencias de las mujeres y la proximidad con los mechudos ruidosos (los escapes de gas de la estación petroquímica).”

Posteriormente aparece en pantalla, Tania Mesa, directora del Hospital en Ciudad Ojeda, Cabimas, que afirma:

Cuando fui médico asistente era frecuente la atención por partos de niños que venían con esta patología, es sumamente impresionante ver eso. Hubo estudios, pero entiendo que el médico que lo hizo, quizás no intimidado, pero sí sus estudios no prosperaron y que se diera la publicación pertinente debido a que la

zona, justamente, aquí se vive del petróleo, y entonces no era de interés primordial para los involucrados que eso llegara a mayores consecuencias.

Chirinos, desde su hogar al lado de una petroquímica de PDVSA, menciona: “Me dice el médico que estaba en estado que el bebé tenía cinco días muerto...él vio el feto venía sin cerebro y él dijo que eso es a raíz de los contaminantes del gas de la estación.” Y agrega: “En el hospital me dijeron que el informe fue totalmente cambiado. El doctor me dijo que el informe fue cambiado por temor a no afectar a PDVSA porque sé que afectar a PDVSA es como tirar en contra del monstruo grande.”

Continuar con la política de extracción mineral e hidrocarburos tuvo como consecuencia el desplazamiento y despojo de tierras a la población oriunda. En pantalla aparece el relato sobre el desplazamiento de la comunidad *El Hornito* cuando a mediados de la década de 1990, PDVSA instala infraestructura de producción mineral. Muestra el afán de gobiernos anteriores y los actuales afines al chavismo por consolidar el rentismo petrolero y el desdén por las condiciones de las poblaciones adyacentes. Al parecer es una decisión pensada, porque son omisos ante las condiciones de vida adversa quizás con una visión perversa de dejar que los pobladores huyan y se desplacen a otros lugares y con esto abandonar el lugar dejando amplio margen para la consolidación de actividades mineras y petroleras. Al respecto, el documental recopila el testimonio de Jorge Hinestroza ubicado en medio de una gran extensión de área verde donde anteriormente fue un lugar de residencias que se desalojó debido al trabajo de la petrolera. El académico zuliano afirma:

Una familia de origen Paraujano, indígena, llegó a este sitio de *El Hornito* desde mucho antes del siglo XX (mientras recorre a pie el lugar caracterizado por una amplia vegetación que subsiste con las instalaciones de PDVSA). En algunos momentos cuando hay grandes escapes de gases, la comunidad tiene que abandonar el pueblo, salen corriendo todos, todas las personas del pueblo. La comunidad siempre vivió respirando este tipo de atmósfera. Es cuando poco a poco la gente adquiere conciencia y organizados indagan sobre las consecuencias de vivir en un ambiente así.

En el documental se muestran imágenes de aquellos momentos en que la población de *El Hornito* aún coexiste con la planta de PDVSA, allá por los años noventa, sin embargo, los habitantes de la población mencionada tuvieron que abandonar su lugar de residencia por las

consecuencias de la actividad petrolera.

En otro momento aparece una mujer llamada Nelly Chiquito, líder de la asociación vecinal *El Hornito*, cuyo testimonio aporta referencias sobre las repercusiones de cohabitar al lado de actividades petroleras:

Teníamos algo así como catorce casos de mal formaciones congénitas que iban desde hidrocefalia (exceso de líquido en el cerebro) hasta anencefalia y desde problemas de piel hasta cáncer de pulmón, cáncer de hígado y esos eran los elementos del común denominador de la gente y que el promedio de vida de los horniteros no llegó a más de cincuenta, cincuenta y cinco años (el documental intercala con imágenes tomadas en años anteriores, cuando aún subsistía la población de *El Hornito* en ese lugar, de niños con mal formaciones físicas).

Y sobre la lección que dejó la organización vecinal de *El Hornito* por sobreponer la vida humana:

(la población hornitera) descubre que tiene derechos y que tiene el deber insoslayable de defenderlos. Todas las consecuencias de un proceso petroquímico que se desarrolla de manera incipiente, luego que agarra auge y finalmente da divisas para el país fue a expensas de la población de *El Hornito*. Se imponen las prerrogativas de un gobierno que dice primero está lo que vamos a instalar antes que la gente (Fotograma 5).



Fotograma 5.

Estos testimonios e imágenes sobre la organización vecinal son parte también de esas contra narrativas que ponen cara frente a la indolencia del poder chavista que intenta cegarse ante un problema provocado por el ansia de lucro que representa otorgar concesiones de explotación mineral a empresas extranjeras y producir barriles de petróleo que dejan enormes excedentes económicos, del que sólo un pequeño sector sale beneficiado, un sector allegado al poder político y/o económico.

En este sentido, el documental destaca la pugna de discursos sobre las condiciones de la población ante las actividades de la petrolera en la zona. Esto lo hace a partir del testimonio de Jorge Hinestroza que es presentado como profesor investigador de la Universidad de Zulia. Según palabras del entrevistado, PDVSA se encargó de revertir afirmando que la proliferación de enfermedades se debió a la falta de higiene de sus pobladores. Reafirma las voces subalternas sobre este tópico a partir del testimonio de Nelly Chuiquito, líder de colonos, que afirma: “En todo caso la Universidad de Zulia preparaba las investigaciones, los argumentos y resultados en favor de PEQUIVEN (La empresa de refinación química de PDVSA), que éramos muy sucios, que no nos bañamos y por eso estamos enfermos.”

Así mismo en el documental se habla sobre el desplazamiento de personas debido a las actividades mineras. Es a través del testimonio de dos personajes que se presentan como académicos universitarios que el documental considera este aspecto. El primero de ellos, Leosbi Portilla, habla acerca del desplazamiento de comunidades indígenas y el uso de métodos intimidatorios utilizados por las corporaciones dedicadas al negocio de la extracción mineral y el gobierno chavista para constreñir a la organización popular en contra de esa actividad. En el caso del desplazamiento aparece a cuadro para afirmar:

Hasta ahora fueron desplazados para abrir mina norte de carbones de la Guajira y en Paso Diablo fueron desalojados varias comunidades en Wayuu, muchos de estos wayuu hoy están desplazados hacia Cachiri. ¿De qué vivirán? Bueno, probablemente de buhoneros (comerciantes ambulantes), de vender helados en la calle, de barredores y en los basureros (de la pepena).

Inmediatamente se muestran imágenes de un basurero en el cual pululan pepenadores, urgando entre la basura aquellas cosas que parecen aún servibles y listas para ser intercambiadas como valor de cambio que permita adquirir unos cuantos billetes para una

subsistencia que no va más allá de lo precario e inmediato.

En ese sentido, se recopila el testimonio de un indígena residente de *Cachiri*, pero desplazado por el ansia extractivista: “la gente (los explotadores de recursos naturales) vinieron y les prometieron a ellos (los indígenas) allá en el *Guasare* donde huyeron de ellos y los marginaron”. La tonalidad de fondo, con toques de flautas e instrumentos difícil de identificar, conmueve y da pie a la desilusión. Tras permitir (por parte del Estado bolivariano) la explotación mineral en nuevas zonas en Venezuela, los indígenas del Wayuu fueron desplazados hacia otras zonas de la región contribuyendo con su desarraigo y pauperización. El ciclo se repite como desde la *IV República*, es decir, del periodo histórico político venezolano en que gobernaron los dos tradicionales partidos: *Acción Democrática* y *Comité para las Elecciones Independientes*: una élite burocrático estatal y empresarial se enriquece ensanchando la inserción de la población en la pobreza y marginación.

Tras lo mencionado por Portilla, el equipo documentalista decide trasladarse a un lugar llamado *Tucupita* en donde registran imágenes sobre las condiciones de pobreza y miseria en la que habitan los desplazados indígenas Wayuu. Los documentalistas buscan percibir y documentar esa realidad de la que habla Portilla, “El petróleo es de nosotros y se lo llevan muy lejos de aquí”, son las palabras de un par de mujeres habitantes del lugar. A pesar de que el sitio tiene más de 200 pozos desde donde se extrae el excremento del diablo (según lo dice frente a cámara uno de los habitantes a quien el documentalista consideró su testimonio), las necesidades de los residentes de Tucupita son ignoradas, mientras una parte de ellos convive y subsiste a partir de la basura.

Posteriormente logra recopilar el testimonio de un pepenador y su acompañante. Se trata de dos hombres, de piel oscura, quizá afrodescendientes o indígenas, que viven de la pepena, y dicen frente a cámara (uno de ellos muestra al documentalista uno de los pozos situados en el basurero): “Se pierden con todas las riquezas de ellos; mientras el otro exclama: lo que hacen es puro sacar, sacar y sacar y nada con esto.”

Además, el documental muestra, a través de evidencia visual, el surgimiento de agentes subalternos que se oponen a las actividades del extractivismo. Se trata de los indios Wayuu, una comunidad que se organiza ante la explotación de la tierra en la Sierra del Perijá. Por ejemplo, el documental muestra la organización del pueblo en contra de la ocupación y explotación de la tierra (Fotograma 6).



Fotograma 6.

A su vez, se muestran imágenes de mujeres indígenas organizadas en las que se escucha: "pero esta tierra es nuestra madre. No podemos dejar que no las quiten. Este encuentro que hacemos lo haremos en Caracas, frente Mirafior." (Fotograma 7).



Fotograma 7.

En otro momento se logra ver a algunos pobladores que dialogan con el dueño de la finca que ya ha vendido terrenos a las empresas explotadoras de carbón. Este acude al lugar rodeado de efectivos de la fuerza militar bolivariana para su custodia pues argumentan la presencia de guerrilleros en la zona, sin embargo es el pretexto para amedrentar a los pobladores inconformes que desean reclamar la tierra (Fotograma 6).

Esta secuencia es ambientada con una música de fondo tétrica que denota la presunta perversidad de las fuerzas bolivarianas. Son militares que piden el nombre y lugar de residencia de aquellos que son la vanguardia en esas manifestaciones de inconformidad. Aunque algunos intelectuales defensores del proyecto bolivariano como Néstor Francia²⁷³, mencionan la existencia de un diálogo frente a la presencia de la guardia nacional bolivariana, lo cierto es que esto último parece ser utilizado como forma de amedrentar a los pobladores inconformes que reclaman la tierra de origen, porque en realidad, resulta incómodo cuando un hombre vestido con equipo táctico militar y acompañado de otros hombres empuñando sus armas largas pide información personal tal y como puede ser nombre y domicilio (Fotograma 8).



Fotograma 8.

273 Néstor Francia, “En torno a Nuestro petróleo y otros cuentos: cambiar los cauchos con el carro rodando” [en línea]. Aporrea, 24 de marzo de 2005, <https://www.aporrea.org/actualidad/a12844.html> (consulta: 23 de marzo de 2020).

Posteriormente, mientras se muestran imágenes de las labores que extraen minerales, se escucha la voz del sociólogo venezolano, dedicado a temas sobre comunidades indígenas, Leosbi Portilla acerca de las consecuencias de esa actividad mostrada en pantalla: desplazamiento y pauperización de esa masa de desarraigados quienes no tuvieron cabida plena en el proyecto "progresista" del bolivarianismo chavista. Así lo dice el académico: "Hasta ahora fueron desplazados para abrir mina norte de carbones de la Guajira y paso Diablo fueron desalojados varias comunidades Wayuu, muchos de estos wayuu hoy están desplazados hacia Cachiri. ¿De qué vivirán? Bueno, probablemente de buhoneros (comerciantes ambulantes), de vender helados en la calle, de barredores y en los basureros (de la pepena)."

Inmediatamente, se muestran imágenes de un basurero con gente trabajando en él, rescatando aquellas cosas que parecen aún servibles y listas para ser intercambiadas como valor de cambio que permita la subsistencia. Tras lo mencionado por Portilla, el equipo documentalista decide trasladarse a un lugar llamado Tucupita en donde registran imágenes sobre las condiciones de pobreza y miseria en la que habitan los desplazados indígenas Wayuu. Los documentalistas buscan percibir y documentar esa realidad de la que habla Portilla. "El petróleo es de nosotros y se lo llevan muy lejos de aquí", son las palabras de un par de mujeres habitantes del lugar. A pesar de que el lugar tiene más de 200 pozos, según lo dice frente a cámara uno de los habitantes a quien el documentalista consideró su testimonio, desde donde se extrae el hidrocarburo, las necesidades de los residentes de Tucupita son ignoradas, mientras una parte de ellos convive y subsiste a partir de la basura. En este sentido, logra recopilar el testimonio de un pepenador y su acompañante. Se trata de dos hombres, de piel oscura, quizá afrodescendientes o indígenas, quienes viven de la pepena, y quienes dicen frente a cámara (uno de ellos muestra al documentalista uno de los pozos situados en el basurero): "Se pierden con todas las riquezas de ellos", mientras el otro exclama: "lo que hacen es puro sacar, sacar y sacar y nada con ésto".

En otro momento, mientras se escucha una canción cuyo eje principal son las notas de un piano, melodía desgarradora, el documental muestra imágenes de la gente desplazada que ha tenido que intentar reestablecer en lo posible su vida lejos de aquellas tierras que en un principio conformaron su estilo de vida. Extensiones que han sacrificado, de manera involuntaria, en nombre del progreso y la supuesta transición del capitalismo hacia el

socialismo cuyo eje es superar las inequidades sociales producidas por aquél sistema, enarbolada por los gobiernos "progresistas" latinoamericanos.

Sin embargo, el documental logra también incluir la perspectiva de los propios trabajadores extractivistas para quienes la labor que hacen significa contribuir con el desarrollo del país. En este sentido, recopila el testimonio de un ingeniero trabajador de la mina explotadora de carbón llamada Carbones del Guasare S.A., quien afirma:

Presenta su proyecto al mundo con un sentimiento grande de preservar un ambiente, de conservar la gente, de mejorarle la calidad de vida, tanto a la gente como a las comunidades en el entorno a través de los puestos de trabajo garantizando un proyecto lindo y hermoso, rasgando la tierra que se transformará en la generación de energía a otros países para desarrollo y crecimiento de Venezuela y el mundo (todo esto mientras se presentan en pantalla imágenes sobre la explotación del carbón) (Fotograma 9).



Fotograma 9.

El testimonio también refuerza las condiciones por las cuales emergen esos grupos resistentes. Leosbi Portilla aparece en varios momentos para afirmar la condición de las comunidades indígenas que son desplazadas por las actividades de explotación industrial de la tierra. Por ejemplo, en un primer momento afirma sobre el conflicto entre Estado y grupos que reivindican la tierra como hábitat: "Es el Ministerio de Energía y Minas (en contubernio con empresas explotadoras del subsuelo) que califican a los grupos ecológicos de contrarrevolucionarios y terroristas (y por tanto que deben ser combatidos por la fuerza del Estado)."

Para el documental existe una contradicción en las zonas donde subsiste riqueza mineral pues a pesar de esta quienes habitan y trabajan en la zona viven en la más absoluta miseria. Una paradoja. Al respecto uno de los trabajadores que subsiste de la pepena, afirma frente a cámara: "Los políticos no prestan atención, nosotros somos ricos sólo en basura. Tan sólo hay cerca de poco más de doscientos en esta zona. Los indígenas son los más ignorados y sólo subsisten de los desechos, el hierro, el caucho, el plástico, de eso comen." El documental muestra las condiciones de subsistencia y el testimonio de otras de las personas marginadas que viven de la basura. En este sentido aparece el testimonio de Nelson José Rojas, presentado como residente del basurero de Tucupita. Habla frente a cámara sobre una maquinaria postrada en las inmediaciones de su choza hedionda: "A eso le falta rodillo. El alcalde no tiene, bueno, éste, ¿se dice o no se dice la verdad?", ante lo cual, el entrevistador, venezolano, por su acento (quizá uno de los contactos de Muzio para incrustarse en el lugar), le responde: "Por supuesto, se dice la verdad", y continúa el residente: "por falta del rodillo, esa verga está parada dos años, por el rodillo (se trata de un vehículo aplanador de asfalto)."

El documental muestra más acerca del residente, acercándose al interior del lugar donde habita. Entonces, este dice: "Esta es la casa del cuidador de la máquina de la Alcaldía, pero no cuidan ni al que cuida, ni cuidan lo que tiene". El residente añade frente a cámara: "Vé esto, ¡vivimos como animales aquí! y los maraiza (un grupo indígena) ¡viven como animales!, la verdad. Yo como Venezolano me gustaría que los atendieran a ellos, también". Según el documental, el residente vive en una choza de lámina y según su testimonio, subsiste a partir de comerciar con aluminio que logra rescatar de la pepena. A pesar de su condición de pobreza, mantiene esperanzas por lo que pudiera hacer el chavismo por él:

Yo vivo del aluminio para vivir, del fierro. Pasa el gobierno y dice yo si voy a poner un quemadero, el otro viene y recibe, y yo voy a ser algo bueno, tomen cuatro o cinco bolsitas y tome este poquito de real, vote por mí, que tal, que yo soy voy a defenderle, ¿me entiende? Todo es pura mente. Si todos tuvieran la mentalidad de nuestro presidente que tenemos, porque él tiene una mentalidad muy buena, respecto a los pobres, yo estoy con él, cien por ciento, pero no le puede dar mucho tiempo a él de atender tantas ramas, pero él tiene que ponerse más las pilas porque los bichos por allá están agarrando el tacata y el tupitu.

Sin duda, los realizadores del film lograron compenetrarse con las comunidades que visitaron en el estado Zulia, Venezuela. Esto puede percibirse cuando logran ingresar al hogar de una de las habitantes de *Tucupita*, zona habilitada para los desplazados de *El Hornito*, o cuando se inmiscuye en una asamblea de trabajadores desempleados a las afueras de una de las plantas petroquímicas de PDVSA. En este sentido, los documentalistas establecieron una relación en la cual nos hablan sobre las condiciones en que subsiste la población que, de manera directa, resiente las consecuencias del extractivismo mineral. Finalmente, el documental se caracteriza por la persistencia de una voz abierta que muestra e informa, observa y explora²⁷⁴.

274 Carl Plantinga, op., cit., p. 173.

Conclusiones

A lo largo del presente trabajo se ha visto que el cine documental, como expresión cinematográfica y artística tiene la posibilidad de ser eternamente indócil, y puede entenderse a partir de lecturas históricas y políticas sobre su desarrollo y vinculación con la sociedad de la que emana. Por ejemplo, frente a la proliferación de la industria cinematográfica con sus tramas ficcionales y las pretensiones de los Estados nación por consolidar una imagen propagandista, el cine documental fue capaz de mostrar un aspecto más verosímil de la realidad, aunque esto último significa estar en la marginalidad de las realizaciones audiovisuales.

A lo largo de su historia, el cine documental adquirió, por un lado, un matiz conciliador y, por otro, de ruptura con el orden establecido. En un primer momento, concordó con las pretensiones de diferentes regímenes políticos a lo largo de la historia contemporánea en sus intenciones por establecer una nueva forma de representación que se erigiese como la única válida. En el caso venezolano, hemos visto cómo el surgimiento del documental estuvo ligado con el poder. Posteriormente este género cinematográfico asume una actitud rebelde y se atreve a señalar el carácter plenamente capitalista, depredador e intolerante del estadio conocido como la democracia parlamentaria (Puntofijismo) establecida desde 1958 hasta 1998. Posteriormente, con el desarrollo del régimen chavista, hubo una tendencia para dominar la industria cinematográfica produciendo imágenes, historias y testimonios acordes con las perspectivas del régimen.

La cinematografía ha sido uno de los enclaves que forman parte de la identidad del chavismo. El aspecto cultural de la hegemonía se reafirma a partir de los intelectuales y en el caso del documentalismo afín con el régimen de Chávez es visto en realizaciones como, por ejemplo, *Cuando la brújula marcó el Sur*, de María Luisa Vásquez, y *Víctimas de la democracia* de Stella Jacobs, los cuales resaltan las intervenciones de personajes cuyas formas de pensar simpatizan con la visión del propio bolivarianismo.

Las pretensiones hegemónicas de las clases dirigentes crean imaginarios que permiten perpetuarse en el poder e identificarse con la población. En este sentido, los films con temática nacional subrayan las hazañas de los personajes de gesta independentista venezolana (Simón Bolívar, Ezequiel Zamora y Francisco de Miranda), contribuyendo con el frente de batalla en la lucha ideológica venezolana. Estas mismas realizaciones se han

hecho desde el complejo *Villa del Cine*. ubicado en Guarenas, estado Miranda, Venezuela. Además, para el caso de la cinematografía documental, la trama de sus realizaciones integran aspectos del conflicto entre clases sobre la dominación del capitalismo globalizado y los pueblos que resisten su avance. Sin embargo, estas tendencias cierran posibilidades a otro tipo de producciones que muestran otras ideas y formas de identidad nacional.

Así, la conformación ideológica de una nueva hegemonía implicó llevar a cabo una serie de reformas y acciones por parte del régimen para dotar de una nueva visión a su sociedad. Estos esfuerzos se materializaron en proyectos como Amazonia Films, la ampliación de salas de la cinemateca nacional, la creación de Villa del Cine y las reformas a la Ley de Cinematografía.

A pesar de estos esfuerzos, surgen films que cuestionan el devenir del chavismo. El film *Nuestro petróleo y otros cuentos* tiene el mérito no sólo de poner en duda el proyecto de desarrollo impulsado por Hugo Chávez, sino surgir en un momento trascendental para el régimen en que ganar legitimidad, tras la arremetida del golpe de Estado y los boicots empresariales y petroleros en 2002, resultó fundamental. Así, el film como expresión cultural subalterna a partir del uso de testimonios e imágenes, interpelan el tipo de desarrollo que el chavismo impulsó a través de la explotación petrolera y mineral, una política que, al paso de la historia contemporánea del país, ha demostrado ser contraproducente con el sentido de integración y equidad (que el mismo chavismo, desde su comienzo, ha enarbolado en su discurso legitimador), apartando a sectores de la población (sobre todo campesinos e indígenas) de los beneficios económicos y sociales de esta decisión. Las imágenes sobre las condiciones de vida de poblaciones que conviven con la industria estatal petrolera son argumentos visuales por los cuales, los realizadores se basan para apoyar esta idea. También los testimonios sobre la marginación laboral, insalubridad y desplazamiento de las comunidades, representan elementos retóricos para afianzar las consecuencias contraproducentes del extractivismo mineral. Se trata de material que cuestiona esa política que, hoy por hoy, no se ausenta de los planes gubernamentales del chavismo pese a que el país vive una de sus mayores crisis en la historia reciente de la región.

También, el documental muestra el surgimiento de agentes subalternos que se oponen a las actividades de la poderosa industria mineral. Estos son los indígenas *Wayuu*, quienes ante la amenaza de ser desplazados de sus comunidades e inmiscuirse en un proceso de

desarraigo y miseria, combaten para que sean escuchados y respetados por el gobierno nacional.

El film documental, realizado por los simpatizantes europeos de izquierda, es un material que reflexiona sobre la persistencia de una irracionalidad que ha llevado a Venezuela a momentos muy complicados (fungir como una economía exportadora de materias primas dentro del concierto internacional capitalista a partir de la persistencia del extractivismo mineral como política de Estado sólo vulnera la estabilidad y desarrollo del propio país y su sociedad) y revela contradicciones como la continuación en la concesión a empresas transnacionales a pesar de que éstas han colaborado abiertamente en el sabotaje al chavismo (el paro petrolero de diciembre de 2002). Así, el documental es una herramienta que permite pensar hacia dónde se dirige un fenómeno sociopolítico como el chavismo.

Por último, cabe apuntar que fue imposible ver algunos films citados debido a que no se consiguió una copia o referencia física o por internet. Tras grandes esfuerzos y por limitaciones en cuanto a la realización del trabajo no se pudo hallar y ver las películas de los realizadores europeos sobre la situación latinoamericana a inicios del siglo XXI y que desencadenaría en la consolidación de los proyectos progresistas en la región. No fue posible encontrar films como *Bolivia no se vende (2002)*, *Cómo Bush ganó las elecciones en Ecuador (2003)* y *Venezuela, otro modo es posible (2004)*. En este último, habría sido interesante ver la manera en que los realizadores europeos lograron entender, en un primer momento, al bolivarianismo, para después compararlo y mostrar la otra cara de ese régimen.

También es cierto la poca discusión sobre el tema de la cultura y la cinematografía venezolana en tiempos del chavismo. Más allá de algunas publicaciones al respecto, no existe, fuera de Venezuela, un profundo análisis sobre la temática de la cinematografía documental en tiempos del chavismo (de la cual esta investigación sólo se acercó de forma somera), lo cual la convierte en un campo fértil de trabajo intelectual. En este sentido, es también de gran valor el papel de los intelectuales afines, por un lado, y disidentes, por otro, al régimen en el proceso bolivariano, mismos que han servido para la reconstrucción de un tipo particular de memoria histórica no sólo desde la cinematografía sino a partir de las investigaciones históricas, económicas, políticas y sociales sobre Venezuela y Latinoamérica en general durante esta primera década del siglo, otro aspecto que resulta sugerente para ahondar.

Referencias bibliográficas

Ávila García Vania Roxana, *Neoliberalismo, ¿éxito en Chile y fracaso en Venezuela?*, Tesis de grado, México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Apra, Gustavo, *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*, Buenos Aires, Manatíal, 2015.

Acosta López Clara; Acosta Aguilar Jorge Luis, "Gabriel Veyre. Nueva mirada a los inicios de la producción cinematográfica en Cuba" [en línea], Film Historia, volumen XIV, número 1, 2014, <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2014/1/pdf/03.pdf>

Arenas Nelly, "Venezuela: ¿Del populismo rentista al populismo neoliberal?" [en línea], Cuestiones Políticas, número 29, Universidad del Zulia, Zulia, Venezuela, 2002, <https://produccioncientificaluz.org/index.php/cuestiones/article/view/19410>

-----, "La Venezuela de Hugo Chávez: rentismo, populismo y democracia" [en línea], Nueva Sociedad, número 229, 2010, <https://nuso.org/articulo/la-venezuela-de-hugo-chavez-rentismo-populismo-y-democracia/>

Barnouw, Erik, *El documental. Historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996, 1a edición.

Carosio, Alba; Rodríguez, Indhira; Bracamonte, Leonardo, *Chavismo: genealogía de una pasión política* [en línea], Venezuela, Fundación Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 2017, http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20170929104851/Chavismo_Genealogia.pdf

Canterbury Denis, "Capitalismo extractivo, imperialismo extractivo e imperialismo: una aclaración" [en línea], Estudios Críticos del Desarrollo, volumen VIII, número 15, Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2018, <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudiosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2020/06/ECD15-3.pdf>

Chávez Hugo en "Las misiones sociales" [en línea], Venezuela, Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información, 2014, http://www.misionnegrahipolita.gob.ve/images/docs/misiones_sociales.pdf

Cardozo Uzcátegui Alejandro, "El imaginario pretoriano: cultura, política y sistemas de representación en el estado cuartel (1952-1958)" [en línea]. Mundo Nuevo, año VI, número 15, Caracas, Venezuela, [http://www.iaead.usb.ve/mundonuevo/revistas/MN15/MN_15\(06\).pdf](http://www.iaead.usb.ve/mundonuevo/revistas/MN15/MN_15(06).pdf)

Calvo de Castro Pablo, "La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano" [en línea], Cine Documental, número 17, 2018, Argentina, <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-evolucion-del-cine-etnografico-en-el-documental-latinoamericano/>

Coviella, Esther; Dávila, Nelson, *El Techo de la Ballena (1961-1967)* [en línea], Venezuela, Fundación Casa Nacional de las letras Andrés Bello, 2015, Colección Ensayo Contemporáneo, <https://web.archive.org/web/20161225082913/http://casabello.gob.ve/sites/wp-content/uploads/2015/11/PDF-El-Techo-de-la-BallenaDIGITAL.pdf>

Colmenares Gutiérrez Leopoldo, *La insurgencia en Venezuela (1960-1969): roles e implicaciones del apoyo de Cuba y del Partido Comunista de Venezuela* [en línea], Tesis de posgrado, Caracas, Instituto Universitario "General Gutiérrez Mellado", 2014, http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:master-IUGM-PSD-Lcolmenares/Colmenares_Gutierrez_Leopoldo_TFM.pdf

Contreras Mora Jesús, "Las bases de la política petrolera rentista y bolivariana del gobierno de Chávez" [en línea], Opiniones Contrapuestas, FLACSO, número 5, Bolivia, 2009, p. 6, https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1252899099.politica_rentista_0.pdf

Composto Claudia; Lorena Navarro Mina, "Estados transnacionales extractivistas y comunidades movilizadas: dominación y resistencias en torno de la minería a gran escala en América Latina" [en línea], Theomai, número 25, Universidad Nacional de Quilmes, Argentina, 2012, <http://www.revista-theomai.unq.edu.ar/NUMERO%2025/7Composto.pdf>

Curcio Curcio, Pasqualina, *La mano invisible del mercado. Guerra económica en Venezuela* [en línea]. Venezuela, Nosotros mismos, 2017, <https://pasqualinacurcio.wixsite.com/pasqualinacurcio/lecturas-recomendadas>

Díaz Aznarte Juan José, "Historia contemporánea y cine. El cine documental" [en línea], Recuperado en septiembre del 2020 de <https://www.naranjasdehiroshima.com/p/biblioteca.html>

-----, "El cine documental, nuevas tendencias. Filmografía", en Historia Contemporánea y Cine, España, Universidad de Granada, https://www.academia.edu/23705809/EL_CINE_DOCUMENTAL_6_Nuevas_tendencias_FILMOGRAF%C3%8DA_HISTORIA_CONTEMPOR%C3%81NEA_Y_CINE_La_imagen_f%C3%ADmica_como_herramienta_hist%C3%B3rica_y_recurso_did%C3%A1ctico

D'Angelo, Giuseppe. "El excremento del diablo: Salvador de la Plaza y el petróleo en Venezuela" [en línea], Cuadernos Americanos 155, Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe, UNAM, México, p. 119 y 120, <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca155-119.pdf> (consulta: 7 de abril de 2020).

Díaz Carlos Luis y López Maya Margarita, "Golpe al vacío: reflexiones sobre los sucesos de abril de 2002" [en línea], Chacao, Venezuela, Lugar Común, Cooperativa Editorial, 2012, <https://rafaeluzcategui.wordpress.com/golpe-al-vacio-el-pacto-de-los-pretorianos/>

De Miranda Nancy "Una visión sociohistórica de 115 años de producción audiovisual

venezolana" [en línea], Caracas, Escuela de Cine y Televisión, 2010,
<https://www.escinetv.org.ve/115/115-cine-venezolano-Nancy-de-Miranda.pdf>

Francia Nestor, "En torno a Nuestro petróleo y otros cuentos: cambiar los cauchos con el carro rodando" [en línea]. Aporrea, 24 de marzo de 2005,
<https://www.aporrea.org/actualidad/a12844.html>

García Linera Álvaro "¿Fin de ciclo progresista o proceso por oleadas revolucionarias?" [en línea], 2016, https://redalforja.org.gt/mediateca/wp-content/uploads/2018/07/fin_de_ciclo-2.pdf

-----, "Socialismo comunitario. Un horizonte de época" [en línea], Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2015,
http://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/socialismo_comunitario-2.pdf

-----, "Empate catastrófico y punto de bifurcación" [en línea], Crítica y emancipación, Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, año 1, número 1, Argentina, CLACSO, 2008, <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/secret/CyE/cye2S1a.pdf>

-----, "Nueve tesis sobre el capitalismo y la comunidad universal" [en línea], 2015, https://www.vicepresidencia.gob.bo/IMG/pdf/9_tesis_sobre_el_capitalismo-2.pdf

Gramsci, Antonio, *La cuestión meridional*, Argentina, Cuadratura, 2da edición, 2002.

-----, *Partido y Revolución*, México, Cultura Popular, 3era reimpresión, 1977.

-----, *Sobre el Fascismo*, México, Era, 1era edición, 1979.

-----, *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 1, México, Era, 1era edición, 1981.

-----, *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 6, México, Era, 1era edición, 2000.

-----, *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Italia, Riuniti, 3era edición, 1996.

Gaudichaud Franck; Weber Jeffery y Modonesi Massimo, *Los gobiernos progresistas latinoamericanos del siglo XXI. Ensayos de interpretación histórica* [en línea], México, Universidad Autónoma de México, 2019,
http://ciid.politicas.unam.mx/www/libros/gobiernos_progresistas_electronico.pdf

Gómez Calcaño Luis, "¿Cómo caracterizar al chavismo? La hipótesis del Sultanismo" [en línea], 2008, <https://gomezcalcano.wordpress.com/2008/08/12/%C2%BFcomo-caracterizar-al-chavismo-lahipotesis-del-sultanismo/>

Gudynas Eduardo, "Posdesarrollo como herramienta para el análisis crítico del desarrollo"

[en línea], Estudios del Desarrollo, volumen VII, número 12. Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2017, <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudioscriticosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2019/01/ECD12-6.pdf>

-----, "Desarrollo, paleontología (política) de una idea (neoliberal)" [en línea] Revista Estudios Críticos del Desarrollo, volumen V, número 8, 2015, Universidad Autónoma de Zacatecas, México. <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudioscriticosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2019/01/ECD8-2.pdf>

Hernández Andrea, Y, *¿dónde se ve el cine documental en Venezuela?* [en línea], Tesis de grado, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2012, p. 36, <http://saber.ucv.ve/bitstream/123456789/2355/1/contenido%20completo%20.pdf>

Hernández Corchete Sira, *Hacia una definición del documental de divulgación histórica* [en línea], Comunicación y Sociedad, volumen XVII, número 2, 2004, <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/34811/1/89historica.pdf>

Iván Alonso, *Diplomacia cultural en la Venezuela del chavismo: pinceladas desde la politización* [en línea], Journal of International Relations, volumen 1, número 8, 2017, <https://revistas.comillas.edu/index.php/internationalrelations/article/view/7783>

Jácome Francine, *Los militares en la política y la economía de Venezuela*, Nueva Sociedad, número 274, 2018, <https://nuso.org/articulo/los-militares-en-la-politica-y-la-economia-de-venezuela/>

Káiser Patricia, *Historia del cine venezolano* [en línea], Diccionario del Cine Iberoamericano, 2011, <http://ibermediadigital.com/ibermedia-television/contexto-historico/historia-del-cine-venezolano/>

Krauze Enríque, *Reseña, El pueblo soy Yo* [en línea] Letras Libres, 2018, <https://www.letraslibres.com/mexico/politica/el-pueblo-soy-yo>

Kozak Gisela, *Revolución Bolivariana: políticas culturales en la Venezuela Socialista de Hugo Chávez (1999-2013)* [en línea], Cuadernos de literatura, volumen 19, número 37. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2015, <https://biblat.unam.mx/hevila/Cuadernosdeliteratura/2015/vol19/no37/3.pdf>

Lander Edgardo, *Venezuela: ¿crisis terminal del modelo petrolero rentista?* [en línea], Rebelión, 2014, <https://rebelion.org/docs/191388.pdf> (consulta: 22 de noviembre de 2018). Emir Sader, "El fracaso de la ultraizquierda" [en línea], Agencia Latinoamericana de la Información, 2016, <https://www.alainet.org/es/articulo/174995>
Lapaña Óscar; Pérez Murillo María, *El poder a través de la representación filmica*, Francia, Universidad de París-Sud, 2015.

Lafargue Paul, *El derecho a la pereza*, México, Grijalbo, 1era edición, 1970.

Lizarazo Diego, et al, *Sociedades icónicas: Historia, ideología y cultura en la imagen*, México,

Siglo veintiuno, 2007.

López Maya Margarita, *Venezuela, once años de gestión de Hugo Chávez Frías y sus fuerzas bolivarianas (1999-2010)* [en línea], Temas y Debates, año 14, número 20, 2010, pp. 197-226, https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/2069/Lopez_Maya.pdf?sequence=1&isAllowed=y

-----, *Venezuela entre incertidumbres y sorpresas* [en línea], Nueva Sociedad, número 235, https://nuso.org/media/articles/downloads/3793_1.pdf

López Maya Margarita, *El legado de Hugo Chávez* [en línea], Ponencia en librería Lugar común, Caracas, Venezuela, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=uFimA0s3n4A&t=2642s>

Mantecón Ana Rosas, *Ir al cine. Antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. México, Gedisa/Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2017, 1era edición.

Macarro Jordi, *La Villa del Cine y su impacto en la industria cinematográfica venezolana* [en línea], Archivos de la Filmoteca, número 77, Valencia, España, 2019, <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/686>

Maingon Thais; Sonntag Heinz, *Los resultados de las elecciones de 1998 en Venezuela: ¿Hacia un cambio político?* [en línea], Ciencias sociales, volumen 6, número 1, Maracaibo, Venezuela, Universidad de Zulia, 2000, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28060103>

Mestman Mariano, et al., *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Akal, 2016.

-----, Argel, Buenos Aires, Montreal. *El Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)* [en línea], Secuencias, número 43-44, España, Universidad Autónoma de Madrid, 2016, pp. 73-93, <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/7298>

Modonesi Massimo, *Revoluciones pasivas en América*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Itaca, 2007.

-----, *Subalternidad, Antagonismo y Autonomía. Marxismos y subjetivación política*, Buenos Aires, CLACSO, 2010.

Mora Silva Julimar del Carmen, *El cine documental 'radical' y la construcción de historias subalternas. Reflexiones en torno al film "sabino vive, las últimas fronteras (2014)"* [en línea], Ciencias Sociales y Humanidades. Universidad Católica Andrés Bello, Venezuela, 2016, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5480849>

Moral Martín Javier, *Vals con Bashir: Documental, Animación y Memoria* [en línea], L'Atalante, número 29, 2020, <http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=730>

Molina Agustín; Páges Natalio, "Estructura y libertad. Sobre afinidades entre el Free Cinema y los Estudios Culturales." [en línea], VIII Jornadas de Sociología de la UNLP, 3 al 5 de diciembre de 2014, Ensenada, Argentina, p. 3, <http://jornadassociologia.fahce.unlp.edu.ar/viii-jornadas/viii-jornadas-2014/PONmesa35MolinayVedia.pdf/view?searchterm=None>

Munck Ronaldo, *Desarrollo y democracia en América Latina: resultados y perspectivas* [en línea], Estudios Críticos del Desarrollo, volumen VII, número 12, Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2017, <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudioscriticosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2019/01/ECD12-2.pdf>

Nahmad Rodríguez Ana Daniela, *El Indio Imaginario: Representaciones indígenas en el cine y la cultura en México. De Eisenstein a Raíces* [en línea], Tesina de Licenciatura, México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, <http://132.248.9.195/ptb2005/01021/0345704/Index.html>

-----, *Imágenes en emergencia: las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana (años 60, 70 y 80)* [en línea] Tesis de posgrado, México, Centro de Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, <http://132.248.9.195/ptd2015/septiembre/0735275/Index.html>

-----, *Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes, México y Bolivia a través del cine y el video* [en línea], Latinoamérica, Estudios Latinoamericanos, número 45, 2007, <http://latinoamerica.unam.mx/index.php/latino/article/view/57392>

Navarro Trujillo Mina Lorena, *La memoria como impulso de resistencia y prefiguración en las luchas socioambientales* [en línea], Tramas, número 38, Universidad Nacional Autónoma de México, México, pp. 123-149, 2012, <https://biblat.unam.mx/es/revista/tramas-mexico-d-f/articulo/la-memoria-como-impulso-de-resistencia-y-prefiguracion-en-las-luchas-socioambientales>

Nichols Bill, *Introducción al documental*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Niney Francois, *El documental y sus falsas apariencias*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2da edición, 2013.

-----, *La representación de la realidad*, Cuestiones y conceptos sobre documental, Barcelona, Paidós, 1997.

Paranaguá Paulo Antonio, et al., *Cine documental en América Latina*, España, Cátedra, 2003, 1era edición.

Plantinga Carl, *Retórica y representación del cine de no ficción*, México, Universidad

Nacional Autónoma de México, 2014.

Peña Zerpa Claritzia Arlenet *Documental político contemporáneo venezolano (2000-2014) ¿Hacia una nueva estética?* [en línea], Razón y Palabra. número 89, 2015, <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/241>

Pérez Enríque Isaac, *El subdesarrollo como contradicción consustancial del capitalismo: notas introductorias para la (re)construcción de un concepto* [en línea] Revistas Estudios del Desarrollo, volumen VI, número 10, Universidad Autónoma de Zacatecas, México, <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudioscriticosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2019/01/ECD10-1.pdf>

Pino Iturrieta Elías, *Historia mínima de Venezuela*, México, El Colegio de México, 2018.

Puello Socarrás José Francisco, *Posdesarrollo como herramienta para el análisis crítico del desarrollo* [en línea] Estudios del Desarrollo, volumen VII, número 12, 2017, Universidad Autónoma de Zacatecas, México. <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudioscriticosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2019/01/ECD12-6.pdf>

Rancière Jacques, *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial, 1era edición, 2010.

Renov Michael, *Hacia una poética del documental* [en línea]. Cine documental, número 1, Argentina, 2010, <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/traduccion.html>

Rodríguez González Raúl, *El cine silente en Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1era edición, 1992.

Rodríguez Acosta Jolguer, *Cine venezolano: por amor al arte...y al Estado* [en línea], Debates IESA, Volumen XX, número. 2, 2015, <http://virtual.iesa.edu.ve/servicios/wordpress/wp-content/uploads/2016/04/2015-2-rodriguezacosta.pdf>

Straka Tomás, *Leer el chavismo. Continuidades y rupturas en la historia venezolana* [en línea], Nueva Sociedad, número 268, marzo-abril, p. 87, <https://nuso.org/articulo/leer-el-chavismo/>

Smalley Richard, *Future Global Energy Prosperity: The Terawatt Challenge* [en línea], Materials Research Society, Volume 30, 2005, <https://www.cambridge.org/core/journals/mrs-bulletin/article/future-global-energy-prosperity-the-terawatt-challenge/68700B4060358F79807A51C867905836>

Szalkowicz Gerardo; Solana Pablo, *América Latina. Huellas y retos del ciclo progresista*, Venezuela, Fundación El perro y la rana, 2017.

Uslar Pietri, Arturo. *Sembrar petróleo* [en línea], Analítica Consourcing, <https://web.archive.org/web/20050928234200/http://www.analitica.com/bitbliblioteca/uslar/sembr>

[ar_el_petroleo.asp](#) (Consulta: 19 de enero 2019).

Uzcátegui Rafael, *Venezuela: la Revolución como espectáculo. Una crítica anarquista al gobierno bolivariano* [en línea], Caracas-Madrid-Tenerife-BuenosAires. El Libertario/Editorial La Cucaracha Ilustrada/La Malatesta/Tierra de Fuego/Libros de Anarras, 2010, <https://rafaeluzcategui.wordpress.com/tag/venezuela-la-revolucion-como-espectaculo-una-critica-anarquista-al-gobierno-bolivariano/>

-----, *Venezuela, entrevista a realizador de Nuestro petróleo y otros cuentos* [en línea]. El Libertario, Caracas, Venezuela, 2005, <https://archivo.argentina.indymedia.org/news/2005/04/286822.php>

Valladares Ruíz Patricia, *Memoria histórica y la lucha de clases en el nuevo cine venezolano* [en línea], *Hispanica Moderna*, Universidad de Pennsylvania, Estados Unidos, pp. 57-72, 2013, https://www.researchgate.net/publication/265759821_Memoria_historica_y_lucha_de_clases_en_el_nuevo_cine_venezolano

Villá Marc, *Poder y cine documental en Venezuela*, 2012, <https://xdoc.mx/documents/poder-y-cine-documental-en-venezuela-5c36552f1854e>

Villazana Libia, *De una política cultural a una cultura politizada: La República Bolivariana de Venezuela y su revolución cultural en el sector audiovisual* [en línea], 2008, [https://www.uni-bielefeld.de/\(en\)/ZiF/FG/2008Pluribus/publications/pluribus_villazana.pdf](https://www.uni-bielefeld.de/(en)/ZiF/FG/2008Pluribus/publications/pluribus_villazana.pdf)

Veltmeyer Henry; Petras James, *Imperialismo y capitalismo: repensando una relación íntima* [en línea], *Estudios Críticos del Desarrollo*, volumen V, número 8, Universidad Autónoma de Zacatecas, México, 2015, <https://estudiosdeldesarrollo.mx/estudioscriticosdeldesarrollo/wp-content/uploads/2019/01/ECD8-1.pdf>

Bibliografía

Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1a edición, 2010.

Chenggang Xu, "Crecimiento económico y descentralización regional" [en línea], Ponencia, London School of Economics, Manchester, Inglaterra, 2007, http://policydialogue.org/files/events/background-materials/Xu_powerpoint_ec_growth_regional_decentralization.pdf

Debray, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, España, Paidós, 1994, 1º edición, 318 p.

Francisco Salvador Ventura, *Cine y autor*, Tenerife, España, Intramar, 2012.

Rabiger Michael, *Dirección de documentales*, España, Instituto Oficial de Radio y Televisión, 1989.

Filmografía

Anderson, Lindsay (dir.)(1957). "Cada día, menos Navidad (Everyday except christmas)". Ford Motor Company y Graphic Films, Reino Unido, 37 min. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=Q0bKExp1D2E>

Azpúrua, Carlos (dir.)(1978). "Yo hablo a Caracas". Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes y La Fundación Venezolana en Apoyo al Indígena. Mérida, Venezuela. Recuperado en mayo del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=EKNgPRvc4Io>

----- (2014). "Sabino Vive. Las últimas fronteras". Carlos Azpúrua, Mirvana Díaz, Emiliano Faría e Iliana Tapia (prod.). Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, Venezuela. Recuperado en agosto del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=E91H73AdSU4>

Bartley, Kim & O'Brian, Donnacha (dir.) (2003). "La Revolución no será transmitida." Irlanda-Reino Unido-Países Bajos (Holanda)-Estados Unidos-Alemania-Finlandia; NPS Televisie / Bord Scannán Na Héireann / BBC / CoBo Fonds / Radio Telefís Éireann (RTÉ) / ZDF / Arte / YLE/SARI Volanen. 74 min. DVD.

Blazer, Liliane y Lamanna, Lucia (dir.)(1990). "Venezuela 27 de febrero de la concertación al desconcierto". Instituto de Formación Cinematográfica, Caracas: Venezuela. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=PowStBADYps>

Benacerraf, Margot (dir.) (1959). "Araya". Co-producción Venezuela-Francia; Caroni Films C.A/ Films de l'Archer. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=-gZMdqjW_64

Berliner, Alan (dir.)(1996). "Asunto de nadie (Nobody business)". Cine-matriz, Estados

Unidos, 60 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://zoowoman.website/wp/movies/nobodys-business/>

"Beso (Kiss)". Edison Manufacturing, Co., Estados Unidos, 20 s., 1896. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=Q690-lexNB4>

Chalbaud, Román (dir.)(2009). "Zamora, tierra de hombres libres". Villa del Cine, Venezuela, 135 min. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=SIFb3_h-frs

De Sica, Vittorio (dir.) (1952). "Don Humberto" (Umberto D). Rizzola Film, Italia, 84 min. Recuperado en agosto del 2020 de <https://zoowoman.website/wp/movies/umberto-d/>

------(1948). "Ladrón de Bicicletas (Ladri di Biciclette)". Produzione De Sica, Italia, 93 min. Recuperado en septiembre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=vii2jdJmyz4&t=252s>

"Danza del Búfalo" (Buffalo dance). Edison Manufacturing, Co. Estados Unidos, 20 s., 1894. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=xAgFyC126Wk>

"Danza del fantasma del indio sioux" (Sioux ghost dance). Edison Manufacturing, Co. Estados Unidos, 20 s., 1894. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=UoMW37xfMRw>

"El desfile de la compañía teatral: Bill Búfalo, el salvaje oeste" (Buffalo Bill's wild west parade). Edison Manufacturing Co., Estados Unidos, 1 m 52 s. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=BE7fYA7coh8>

Folman, Ari (dir.)(2008). "Vals con Bashir". Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion. Israel, Alemania y Francia. 90 minutos. DVD.

González Iñarritu, Alejandro (dir.) (2000). Amores perros, Alta Vista y Zeta Films, México, 150 minutos. DVD.

Ivens, Joris y Storck, Henri (dir.) (1933). "Miseria en Borinage" (Misère au Borinage). Club de l'Écran, Bélgica, 36 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=BuoXiKBENUk>

Lumière, Louis (dir.) (1895). "La salida de los obreros de la fábrica Lumière en Lyon.". Lumière, Francia, 46 min. Recuperado en agosto del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=qPC5Nx8y5Yk>

Minha-ha, Trinh (dir.) (1982). "Reensamblaje: De la luz del fuego a la pantalla" (Reassemblage: From the Firelight to the Screen). Senegal-Estados Unidos, 40 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://zoowoman.website/wp/movies/reassemblage-from-the-firelight-to-the-screen/>

Morris, Errol (dir.)(1988). "La delgada línea azul" (The Thin Blue Line). American Playhouse/Channel 4 Television Corporation/Third Floor Productions, Estados Unidos-Reino Unido, 103 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://zoowoman.website/wp/movies/la-delgada-linea-azul/>

Moore, Michael (dir.)(1989). "Roger y Yo. Una perspectiva humorística sobre cómo la compañía automotora General Motors llevó a la quiebra al condado de Flint, Michigan (Roger and Me. A Humorous Look at How General Motors Destroy Flint, Michigan (USA))". Dog Eat Dog Films, Center fo the Alternative Media, Estados Unidos, 85 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=R2ymbEWgWXA>

------(2002). "Bolos para Columbine (Bowling for Columbine)". Coproducción Estados Unidos-Canadá/Dog Eat Dog Films/Alliance Atlantis Communications, 120 minutos. Recuperado en octubre de <https://www.youtube.com/watch?v=SDI-atwBzf0>

------(2004). "Fahrenheit 9/11". Dog Eat Dog Films, Estados Unidos, 122 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=6CPEpxsZsEA>

------(2007). "Sicko (el clasismo del sistema de salud estadounidense es enfermizo)". Dog Eat Dog Films, Estados Unidos, 123 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=2-BKnQ3jTjA>

Morgan Spurlock (dir.)(2004). "Super engórdame (Super Size Me)". Samuel Goldwyn Films/Roadside Attractions/Showtime, Estados Unidos, 100 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=Enielya0h9o>

Muzio, Gabriel (prod.) & Andreoli, Elisabetta, Muzio Gabriel, Muzio Sara y Pugh, Max (dir.) (2006). "Nuestro petróleo y otros cuentos". Italia y Reino Unido: Gattaciovva y Yeast Film. Apoyado por el Consejo Nacional para la Cultura de Venezuela. 83 min. Disponible en <https://vimeo.com/22903361>

"Naufragio del acorazado Maine (Wreck of the Battleship Maine)" (Edison Manufacturing Co., Estados Unidos, 1898). Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=y2clH65df7c>

Oteyza, Carlos (dir.) (2018). "El pueblo soy yo, Venezuela en populismo." Casa América, España-Venezuela. 86 min.

----- (dir. y prod.) (1981). "Mayami nuestro". Venezuela-Estados Unidos. 34 minutos. Recuperado en noviembre del 2019 de <https://www.youtube.com/watch?v=9g4-V135mac>

Penzo, Jacobo (dir.) (1981). "El Afinque de Marín." Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes. Mérida: Venezuela. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=16ukyR8RTb4>

Portillo, Lourdes (dir.)(2001). "Señorita extraviada". Xóchitl Films, México, 74 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=84NbsvUfAuw>

Rafferty, Kevin; Loader, Jayne; Rafferty, Pierce (dir.) (1982). "Café atómico" (The atomic cafe). The Archive Project, Estados Unidos, 86 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://zoowoman.website/wp/movies/the-atomic-cafe/>

Reisz, Karel y Richardson, Tony (dir.)(1955). "Mamá no lo permite" (Momma don't allow) British Film Institute, Reino Unido, 22 min. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=je24WUx7EcE> (parte 1 con duración de 12 minutos) y <https://www.youtube.com/watch?v=CLQI9-KMoCQ> (parte 2 con duración de 9 minutos).

Rebolledo, Carlos (dir.) & Edmundo Aray y Antonio de la Rosa (prod.) (1968). Pozo muerto. Producción: Edmundo Aray y Antonio de la Rosa, El Techo de la Ballena, Venezuela, 30 minutos. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=UHUL-90PSTY&t=389s>

Riefenstahl, Leni (dir.)(1935). "Triumph des Willens" (El triunfo de la voluntad). Leni Riefenstahl-Produktion, Alemania, 110 min. Recuperado en septiembre del 2020 de <https://www.dailymotion.com/video/x6uajey>

------(dir.) (1938). "Olympia, Fer der volker" (Olimpiada, festival de las naciones). Olimpia Film, Alemania, 126 min. Recuperada en septiembre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=H3LOPhRq3Es>

------(dir.) (1938). "Olympia, Fer der schönheit" (Olimpiada, festival de la belleza). Olimpia Film, Alemania, 100 min. Recuperada en septiembre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=zHN8Jwku1Nc>

Richardson, Tony (dir.)(1962). "La soledad del corredor de fondo" (The Loneliness of the Long Distance Runner). Música: John Addison, Guión: Alan Sillitoe, Woodfall Film Productions, Bryanston, British Lion Film Corporation, Reino Unido, 99 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://zoowoman.website/wp/movies/la-soledad-del-corredor-de-fondo/>

Rodríguez Ríos, Anabel (dir.)(2020). "Érase una vez en Venezuela, Congo Mirador (Once Upon a Time in Venezuela)". Sancocho-Público-Spiraleye-Productions-Golden-Girls Filmproduktion-TRES cinematografía, Venezuela-Reino Unido-Brasil-Austria, música: Nascuy Linares, 99 minutos. Visto en el festival de cine documental DocsMx, edición 2020 (octubre), llevado a cabo por internet.

Rossellini, Roberto (dir.)(1945). "Roma, ciudad abierta (Roma, città aperta)". Excelsa Films, Italia, 100 min. Recuperado en octubre del 2020 de <https://zoowoman.website/wp/movies/roma-ciudad-abierta/>

Rossif, Frédéric (dir.)(1963). "Mourir à Madrid" (Morir en Madrid). Ancinex, Francia, 85 min. Recuperado en septiembre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?>

[v=jK8ZZf9x920&t=416s](#)

Stone, Oliver (dir.) (2009). "Al Sur de la Frontera." Estados Unidos: Ixtlan / Good Apple Productions / Muse Productions / New Element Productions / Pentagrama Films. 78 min. DVD.

Smith, George Albert (dir.)(1901). "Gatito enfermo" (sick kitten). Reino Unido, 34 s. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=T33INsnVFbl>

Jacobs, Stella (dir.)(2007). "Víctimas de la democracia". Villa del Cine, Venezuela. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=K0ppYyXhsMY>

Jencquel, Tuki (dir.) (2018). "Está todo bien. El colapso del sistema de salud pública en Venezuela." Alemania-Venezuela: Orinokia Filmoproduktion y Hekura Films. 70 min., DVD.

Joon Ho, Bong (dir.) (2019), Parasitos, CJ Entertainment, Corea del Sur, 132 minutos. DVD.

----- (2000), Perro ladrador, poco mordedor, CJ Entertainment, Corea del Sur, 106 minutos. Recuperado en agosto de 2020 de <https://zoowoman.website/wp/movies/perro-ladrador-poco-mordedor/>

Lamata, Luis Alberto (dir.)(2007). "Miranda regresa" Villa del Cine, Venezuela-Cuba, 149 min. Filme disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uojtyd1beE>

"Una hazaña histórica (An historic feat)". American Mustoscope and Biograph Company, Estados Unidos, 1900, 52 s.). Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=fCV9VFUZjes>

Ulive, Ugo (dir.)(1969). "¡Basta!". Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, Mérida: Venezuela. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=swQMFUQ8azU>

Vázquez, María Luisa (dir.) (2008). "Cuando la brújula marcó el sur." Villa del Cine, Venezuela, 90 min. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=AgkDJaanqmE>

Vertov, Dziga (dir.) (1929). "El hombre de la cámara" (Cheloviek s Kinoapparatom). All-Ukrainian Photo Cinema Administration. Unión Soviética, 67 min. Recuperado en septiembre del 2020 de <https://zoowoman.website/wp/movies/el-hombre-con-la-camara/>

Vigo, Jean (dir.)(1930). "A propósito de Niza" (À propos de Nice). Francia, 25 minutos. Recuperado en octubre del 2020 de <https://www.youtube.com/watch?v=2ETsLNADFLA>