

De la denuncia a la celebración:  
*Los cambios en la representación del barrio y sus habitantes en el documental venezolano de la década de 1970*

Por Daniel Maggi

## Resumen

Este artículo analiza dos representaciones del barrio popular venezolano correspondientes a dos fases de la historia del cine documental de ese país. La primera refiere a un grupo de obras político-militantes que aparecen en 1967, mientras que la segunda —que inicia en 1975— se caracteriza por formas de representación menos comprometidas con la idea de una revolución popular. Para tal fin, será discutido un documental de cada fase: *Pueblo de Lata* (Jesús Enrique Guédez, 20', blanco y negro, 16 mm, 1972) y *El Afinque de Marín* (Jacobo Penzo, 24', color, 35 mm, 1980), a la luz de los procesos políticos que vivieron los sectores artísticos e intelectuales de izquierda en Venezuela durante la segunda mitad de los años setenta, así como los cambios en las formas de representación del llamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL).

**Palabras clave:** Documental venezolano, Barrio (Venezuela), Historia del Cine Venezolano, *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL)

## Abstract

This paper analyzes two representations of Venezuelan slum corresponding to two phases of the history of documentary film in this country. The first one, starting from 1967, includes works with political-militant stamp and the second one, beginning from 1975, presents films less committed with the idea of a popular revolution. To this end, we will discuss documentaries *Pueblo de Lata* (Tin Town, Jesús Enrique Guédez, 20', b&w, 16mm, 1972) and the *El Afinque de Marín* (Marin Feast, Jacobo Penzo, 24', color, 35mm, 1980), in light of the political processes that artistic circles and left intellectuals



# Cine Documental

in Venezuela underwent during the second half of the 1970s, as well as changes in the forms of representation of the so-called *New Latin American Cinema (NLAC)*.

**Keywords:** Venezuelan Documentary Film, Slum (Venezuela), Venezuelan Cinema History, *New Latin American Cinema, NLAC*.

## Resumo

Este artigo analisa duas representações do bairro popular venezuelano, correspondentes a duas fases da história do cinema documentário desse país. A primeira se refere a um grupo de obras político-militantes que aparece em 1967, enquanto a segunda - que se inicia em 1975 - se caracteriza por formas de representação menos comprometidas com a ideia de uma revolução popular. Para tal fim, será discutido um documentário de cada fase: *Pueblo de Lata* (Jesús Enrique Guédez, 20', branco e preto, 16 mm, 1972) e *El Afinque de Marín* (Jacobo Penzo, 24', cor, 35 mm, 1980), à luz dos processos políticos que os setores artísticos e intelectuais de esquerda viveram na Venezuela durante a segunda metade dos anos 1970, assim como as mudanças nas formas de representação do chamado Nuevo Cine Latinoamericano (NCL).

**Palavras-chave:** Documentário venezuelano - Bairro (Venezuela) - História do cinema venezuelano - Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)

## Datos del autor:

Venezolano, estudiante de la maestría en Imagem e Som de la Universidade Federal de São Carlos, Brasil. Becario del programa "Estudantes-Convênio de Pós-Graduação - PEC-PG, CAPES/CNPq - Brasil". Licenciado en Comunicación Social (Universidad Central de Venezuela, Caracas, 2006). [danielmaggi@gmail.com](mailto:danielmaggi@gmail.com)

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2014

Fecha de aprobación: 27 de marzo de 2015

## 1. Introducción

Este artículo busca analizar dos representaciones del barrio popular venezolano relacionadas a dos fases de la historia del documental de ese país.<sup>1</sup> La primera corresponde a un conjunto de películas "de intervención política" (Getino y Velleggia en Núñez, 2006: 30)<sup>2</sup>, producidas aproximadamente entre 1967 y 1974, en las que el barrio es presentado como un espacio de miseria y opresión del sistema capitalista. En la segunda, que corre a partir de 1975, el barrio popular pasa a ser representado como el escenario de una cultura popular gozosa, valorizada, a la que se le rinde homenaje (Miranda, 1989: 17; Marrosu, 1997: 44; Cobos, 2006: 30).

Es este sentido, a partir del análisis de los documentales *Pueblo de Lata* (Jesús Enrique Guédez, 20', blanco y negro, 16 mm, 1972) y *El Afinque de Marín* (Jacobo Penzo, 24', color, 35 mm, 1980), pretendo relacionar este cambio con algunos procesos políticos y cinematográficos ocurridos en Venezuela y América Latina durante la segunda mitad de la década de 1970.

En la primera parte del trabajo, describo las características generales de los documentales de la primera etapa. Para eso, cito a varios investigadores del cine venezolano: Julio Miranda (1989, 1994, 1997), Tulio Hernández (1990), Ambreta Marrosu (1997), Alfredo Roffé (1997a, 1997b), Edmundo Aray (1997) y Roberto Rojas (2011); así como la obra canónica de Bill Nichols *Introducción al Documental* (2005)<sup>3</sup>, los trabajos de los brasileños Fabián Núñez (2009) sobre los rasgos conceptuales del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL) y Mariana Villaça (2010) sobre cine cubano.

En la segunda parte analizo las representaciones del barrio popular y sus habitantes en *Pueblo de Lata* (Jesús Enrique Guédez, 1972). Incorporo aquí del concepto de *modelo sociológico* del documental descrito por el teórico brasileño Jean-Claude Bernardet (2003: 15-39) y trabajado por el también brasileño Arthur Autran (2004: 201-226), así como las ideas de Nichols sobre modalidades de representación de documental y las concepciones de *cine urgente* del propio Jesús Enrique Guédez

(Guédez, 2009).

En la tercera parte expongo algunos cambios políticos e institucionales que condicionaron el abandono de formas militantes en el documental venezolano después de 1974. Me remito aquí a los venezolanos Pedro Pablo Linárez (2006) y Yara Altez (2003) para esclarecer aspectos históricos y políticos del período; a los textos de Marrosu (1997: 21-51), Roffé (1997b: 245-269), Colmenares (2012) y Cobos (2006: 31-35) sobre políticas cinematográficas estatales y a las reflexiones de Fabián Núñez sobre la declinación de las narrativas pro revolucionarias en las cinematografías del NCL (Núñez, 2009: 365, 430-435). Considero también el documental *Los guerrilleros al poder* (1997), del venezolano Miguel Curiel.

En la cuarta parte, analizo las representaciones del barrio popular en *El Afinque de Marín* (Jacobo Penzo, 1980), relacionándolas con el trabajo de Miranda (1989: 17-18), las discusiones de Autran (2004) sobre *modelo antropológico* del documental, los conceptos fundamentales de Nichols y las ideas de Michael Renov sobre función expresiva del documental en su ensayo *Hacia una poética del documental* (2010).

## **2. Las filiaciones latinoamericanas del documental venezolano de "intervención política" (1967-1973)**

Varios de los autores más conocidos de la historiografía del cine documental venezolano –Marrosu (1997: 39-41); Miranda (1989: 14-17; 1994: 143-145; 1997: 100-101) Hernández (1990: 75-92) y Roffé (1997a: 68-89)– destacan que lo que puede llamarse *documental venezolano* surgió en 1967 con una camada de obras que denunciaron las injusticias sociales del país, exaltaron las acciones de los sectores que protestaron contra ellas y, en algunos casos, promovieron explícitamente la necesidad de una revolución popular: <sup>4</sup>

La historia [del documental venezolano] comenzó con lo nombrado por Marrosu: *Pozo Muerto*, de Carlos Rebolledo, *La ciudad que nos ve*, de Jesús Enrique Guédez, el espectáculo colectivo *Imagen de Caracas* y una treintena de

# Cine Documental

documentales que, entre finales de los sesenta y comienzos de los setenta, proponen una visión particularmente dura y conflictiva de la realidad nacional. (Miranda, 1989: 14)

Esta producción acompaña un período histórico que se inicia el 23 de enero de 1958 con el derrocamiento de la dictadura militar-desarrollista de Marcos Pérez Jiménez, quien gobernó Venezuela entre 1952 y 1958. Esta deposición fue posible gracias a una alianza de partidos políticos de centro e izquierda, civiles y un sector de los militares. Ese mismo año, Rómulo Betancourt, del partido Acción Democrática (AD), fue electo presidente.

Durante las próximas cuatro décadas, Venezuela sostuvo una democracia representativa relativamente estable con elecciones libres y hegemonía de AD (socialdemócrata) y Copei (socialcristiano). Estos partidos firmaron el llamado "Pacto de Punto Fijo", un acuerdo de participación conjunta en la formación de gobierno que excluyó a los partidos de izquierda. Esto estimuló la aparición de grupos guerrilleros ligados al Partido Comunista Venezolano (PCV) y Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) entre 1961 y 1962.

Marrosu sostiene que los sectores intelectuales de izquierda sentían una gran insatisfacción con "el naufragio de las prácticas ruinosas de un desarrollismo dependiente" de AD y Copei durante los años 1960. Es este sentido, la corriente del documental político venezolano "nacía del cambio histórico constituido por la presión intelectual-popular sobre la democracia formal que se había adueñado del resultado del 23 de enero de 1958" (Marrosu, 1997: 42-43).

Estos documentales se alinearon claramente con el ideario del NCL gracias a las articulaciones entre algunos de los cineastas del movimiento -Carlos Rebolledo, Jesús Enrique Guédez y Tarik Souki- y directores como Fernando Birri, Fernando Solanas, Maurice Capovilla y Glauber Rocha.<sup>5</sup> Tales articulaciones fueron posibles porque Souki y Guédez estudiaron en el *Centro Experimentale di Cinema* de Roma a comienzos de los años sesenta

(Rojas, 2011: 29) y Carlos Rebolledo en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París (FCNL, 2014), instituciones donde se formaron varios de estos artistas.

Rebolledo, por su parte, llevó su documental *Pozo Muerto* al I Festival de Cine de Viña del Mar, Chile, en 1967. En este evento se consolidó el uso del término Nuevo Cine Latinoamericano (Núñez, 2009: 21-22); ocurrió el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos y se constituyó el Comité de Cineastas de Latinoamérica, ente que sentaría las bases para la conformación, más adelante, de la Fundación Nuevo Cine Latinoamericano (Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, s.f.). Rebolledo participó de todos esos eventos y se involucró en las iniciativas regionales (Rojas, 2011: 27).

Sin embargo, las condiciones necesarias para la transformación de estas articulaciones en una producción con características "de intervención política" en Venezuela sólo se configuraron después de dos acontecimientos: la entrada de Carlos Rebolledo al Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes (Mérida) en 1967, por invitación del rector Pedro Rincón Gutiérrez, y la realización, bajo estímulo de Rebolledo, de la I Muestra de Cine Latinoamericano de Mérida, del 21 al 29 de septiembre de 1968, en la cual participaron 40 cineastas (Rojas, 2011: 30).

En esta muestra compitieron varias obras que luego se convertirían en íconos de la cinematografía del NCL: *Aysa!* y *Revolución* (Jorge Sanjinés, Bolivia); *Carlos, Elecciones y Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, Uruguay); *Ceramiqueros de Traslasierra y Ocurrido en Hualfín* (Raymundo Gleyzer, Argentina); *Cerro Pelado, Golpeando en la selva, Hasta la victoria siempre y Now* (Santiago Álvarez, Cuba); *Chircales 1968* (Martha Rodríguez, Colombia); *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina); *Mayoría Absoluta* (León Hirszman, Brasil); *Opinión Pública* (Arnaldo Jabor, Brasil); *Por la tierra ajena* (Miguel Littin, Chile) y *Viramundo* (Geraldo Sarno, Brasil), entre otros (Aray, 1997: 229-230).

El impacto que generó la exhibición de estos documentales en una ciudad universitaria como Mérida fue significativo:



# Cine Documental

La conmoción creada por la película de *La hora de los hornos* (1968) llegó a tal punto, que después de su proyección los estudiantes salieron a la calle produciendo alteraciones del orden público, con quema de cauchos [llantas] y enfrentamientos con la policía (Rojas, 2011: 29-30).

Esto trajo como consecuencia, en noviembre de ese mismo año, el cambio de nombre del Departamento de Cine, que pasó a llamarse Centro de Cine Documental de la ULA y su consolidación, por lo menos hasta 1973, como el polo más importante de producción de documentales de "intervención política" de Venezuela.

Las películas más destacadas producidas en el seno del Departamento de Cine de la ULA son: *Renovación* (Donald Myerston, 1969); *Diamantes* (1969), *Caracas, dos o tres cosas* (1969) y *Basta* (1969), de Ugo Ulive; *T.V. Venezuela* (1969) de Jorge Solé; *La autonomía ha muerto* (Ramón Arellano y Donald Myerston, 1970); *Santa Teresa* (Alfredo Anzola, 1969); *Medicina rural* (Donald Myerston e Roberto Siso, 1970); *Chile, 11 de septiembre* (Michael New, 1974) y *Venezuela, tres tiempos* (Carlos Rebolledo, 1975).<sup>6</sup>

Sobre esta producción, Rojas pondera:

Con estas películas, el documental venezolano se institucionaliza dando coherencia a las ideas surgidas sobre la necesidad de realizar un cine auténtico y propio, convergiendo visiones de diferentes autores con un mismo fin: retratar la realidad y utilizarla como arma de combate frente el sistema. (Rojas, 2011: 36-37)

Fuera del ámbito del departamento, también resalta la obra de Jesús Enrique Guédez: *Los niños callan* (1969); *Desempleo* (1970); *Movimiento cooperativo*, *Una necesidad popular* (ambos de 1972) y *Pueblo de Lata* (1972), bien como las de otros autores: *Al paredón* (Mario Mitrotti, 1970), *Sí Podemos* (Josefina Jordán y Franca Donda, 1972) e *Historia* (Jacobo Penzo, 1974). (Cinemateca Nacional de Venezuela, 1993, p. 21).

En la mayoría de estos documentales pueden identificarse rasgos,

# Cine Documental

en cuanto a estructura y estilo, de lo que en la época se conocía como *cine urgente* en el campo del NCL. Según Villaça (2010: 87-93), *cine ensayos documentales* y *cine urgente* eran términos que se usaban en el ICAIC cubano para definir la producción en la cual existía una tesis que debía ser demostrada. El *cine urgente*, particularmente, estaba muy relacionado con la obra de Santiago Álvarez y aludía al uso del documental "como arma de guerra" (2010: 93).

De acuerdo a Nichols (2005: 142-146), estos títulos se identifican mayormente con el *modalidad expositiva* del documental, cuya estructura retórica privilegia la articulación de imágenes del mundo histórico en un "montaje de evidencia" (2005: 144) para sustentar un argumento persuasivo sobre lo real-social. Sin embargo, el *cine urgente* cubano y, en general, el documental político latinoamericano afiliado al NCL, presenta rasgos afines a la *modalidad poética* propuesta por el teórico (2005: 138-142), evidenciados en el uso de animaciones y música pop con fines estéticos. También son frecuentes elementos característicos de la *modalidad participativa* (Nichols, 2005: 153-162), notables por la presencia del documentalista interactuando en el lugar de filmación y el uso de entrevistas *in situ*, facilitadas ambas por la existencia de cámaras 16mm (como los modelos Bolex y Eclair) y grabadores de sonido livianos (como el Nagra III) que fueron una novedad a comienzos de los años sesenta.

Jesús Enrique Guédez, en una entrevista concedida en 2003 a una investigadora, explica cuál era el concepto de *cine urgente* que circulaba en la Venezuela de aquellos años y marca su posición al respecto:

La definición de cine urgente, es algo que viene de todo un movimiento cinematográfico latinoamericano, con ciertas bases en su concepción en el documentalismo europeo, en aquellas películas que tienen su origen en un hecho inmediato, generalmente en hechos sociales [...] La urgencia de esto está en que alguien lo



necesita para instrumentar acciones, para solucionar esos problemas planteados [...] Otra característica de ese cine, que se dio más que todo aquí entre nosotros, en América Latina, y es lo que lo diferencia un poco de los europeos, es que muchas veces sus planteamientos tenían influencias de tipo sociológico, psicológico y antropológico. (Guédez, 2009)

Como ejemplo de estos documentales de intervención política, considero aquí *Pueblo de Lata* (Jesús Enrique Guédez, 1972), clasificado por Miranda (1989:17) como reportaje, para evidenciar la visión de este autor sobre el barrio popular. El cortometraje fue producido y dirigido por Guédez en colaboración con María Busing, quien participa como locutora (Zambrano, 1986: 124). La obra recibió una mención del premio de crítica Fipresci en el Festival de Cortometrajes de Oberhausen, República Federal Alemana, en 1973 (Cinemateca Nacional de Venezuela, 1993: 26).

### **3. *Pueblo de Lata* y el barrio en el documental de "intervención política"**

*Pueblo de Lata* es un documental que denuncia la miseria y el desempleo en el barrio San Rafael, una ocupación de migrantes rurales ubicada en un terreno ocioso de propiedad privada usado como basurero cerca de la zona industrial de la ciudad de Maracay, en la región central de Venezuela.

La narrativa del film está construida a partir de la locución *en off* de María Busing que funciona como factor organizador de varios recursos fílmicos: imágenes del barrio, entrevistas de Busing a los habitantes de la zona y a un líder comunitario; carteles; fotografías; noticias de periódicos; caricaturas; animaciones cuadro a cuadro y el registro de un habitante interpretando un *joropo* –música tradicional venezolana– en el que canta sus penurias.

La denuncia en *Pueblo de Lata* tiene culpables: las figuras caricaturizadas del ex presidente Rómulo Betancourt (AD, 1959-1964) y del entonces presidente Rafael Caldera (Copei, 1969-1974), quienes son mostrados como asesinos y acólitos del

capitalismo yanqui en tres animaciones que, por cierto, recuerdan a las de Santiago Álvarez en *LBJ* (1969). Esta característica supone una dificultad en la interpretación de *Pueblo de Lata* porque, a pesar de que Guédez haya declarado en 2003 que su cinematografía no era militante, es innegable la existencia de una tesis ideológicamente explícita en esta obra: la miseria de los barrios populares venezolanos se debe a las fallas de la democracia pro yanqui, populista y electorera de AD y Copei.<sup>7</sup>

Es esta tesis es posible identificar – parafraseando a Arthur Autran en su texto sobre el documental *Maioria absoluta* (1964) del director brasileño Leon Hirszman– una posición del cineasta como “demiurgo de las voluntades y los intereses populares, de lo que deriva la necesidad de que la obra de arte sea instrumento de concienciación popular” (Autran, 2004: 201).<sup>8</sup> Esa posición coincide con el uso de carteles que recuerdan a los utilizados en *La hora de los hornos*: “esta es una proyección cara a cara”, “fuimos engañados” y “que el pueblo se levante”.

La miseria del barrio, desde esta perspectiva, buscaba detonar reacciones en el público objetivo de los documentales de la época: los estudiantes de las universidades públicas y autónomas del país –a través de la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica, FEVEC– y otras organizaciones (Hernández, 1990: 85).

Esta representación es patente en el énfasis que la cámara da al caos en San Rafael: niños enfermos, charcos de aguas contaminadas, casas construidas con materiales de desecho, basura, ausencia total de infraestructura sanitaria, habitantes padeciendo penurias. El escenario es reforzado con la imagen de migrantes llegando al barrio, mientras que los habitantes ya establecidos se desplazan constantemente en los espacios de tránsito, lo cual denota inestabilidad y desarraigo.

El habitante del barrio es, en *Pueblo de Lata*, una víctima de los gobiernos democráticos, que no proveen viviendas dignas; de las empresas, que no contratan migrantes rurales y del propio capitalismo comercial, que se aprovecha de la precariedad del

sector para lucrar. El elemento estéticamente más expresivo de esta victimización lo encontramos en la escena final, en la que la cámara se detiene largamente en un niño de tres años que todavía no ha aprendido a caminar debido a la desnutrición. La imagen del bebé arrastrándose por el suelo y llorando, congelada y ampliada, es el plano final del documental.

Hasta este punto, los habitantes del barrio son representados en una clave tipificada, huelga decir, como ejemplo de una categoría general: el pueblo que –tal como el niño de tres años– no tiene condiciones para salir de su postración. Tal representación coincide con las constataciones del brasileño Jean-Claude Bernardet sobre la representación del sujeto popular en el *modelo sociológico* del documental: <sup>9</sup>

(...) Estos funcionan como *muestra* que ejemplifica lo que dice el locutor y comprueba que su discurso está basado en lo real. Yo no les hablo en vano: he aquí la prueba de la veracidad de lo que digo. Y esa veracidad viene enriquecida por el peso de lo concreto: la presencia física de la imagen, las expresiones faciales, la singularidad de las voces, etc. Los entrevistados son usados para corroborar la autenticidad del locutor (Bernardet, 2003: 18).<sup>10</sup>

No obstante, encuentro posible otra lectura en la que, tanto la representación de los habitantes de barrio como víctimas, cuanto su uso como meros "objetos" de *muestra* del discurso, es relativizada. Esta afirmación se sostiene, en primer lugar, en la presencia de lo que parece ser un líder comunitario, a quien vemos recorriendo San Rafael con un altavoz y luego ofreciendo un testimonio a cámara. Este personaje, que se incluye a sí mismo dentro del "nosotros" del barrio, repite parte del discurso de denuncia que ya la voz *en off* dejó claro, pero también hace un llamado a los habitantes para que rechacen las promesas de vivienda de los partidos políticos (entiéndase de todos los partidos políticos, inclusive los de izquierda) y

resistan, unidos, en esos terrenos que son suyos. Ese discurso es complementado con una acalorada declaración de una vecina que reitera su desconfianza sobre la clase política.

A mi entender, estas declaraciones, junto a las de otros habitantes, buscan representar a un sujeto popular con conciencia política. La lectura sugiere un escepticismo en relación al carácter tutelar de los actores políticos tradicionales y se aleja del carácter paternalista del pensamiento marxista de la época, lo que puede ser un motivo de la propia negativa de Guédez de definir su obra como "militante". Hay una insinuación del barrio popular como espacio de resistencia, donde el habitante es el único sujeto de posible de acción.

Conforme pretendo argumentar, esta sugerencia responde a las transformaciones que, desde 1969, operaban en el seno de la intelectualidad de izquierda venezolana. Estas transformaciones suponían el paso de una visión del pueblo como víctima, el cual debía ser conducido a una revolución proletaria por sujetos no populares (intelectuales, estudiantes de clase media y guerrilleros) a otra postura más atenta a las propias formas de articulación y resistencia del sujeto popular –entendido como autónomo y detentor de una conciencia de sí– al sistema social y político capitalista. Estas transformaciones, llevadas al campo cinematográfico, se expresan en un debate sobre "lo popular" en cine nacional.

#### **4. Debates y cambios sobre "lo popular" en el cine venezolano a partir de 1973**

No es aventurado afirmar –con base en las reflexiones de Guédez (2009), Linárez (2006), Rojas (2011: 42-43), Colmenares (2012: 3-6) y los testimonios de ex líderes guerrilleros en *Los guerrilleros al poder*– que en la segunda mitad los años setenta ocurrió un proceso de institucionalización de los cuadros intelectuales de la izquierda venezolana.

*Grosso modo*, entre 1967 y 1969 la mayor parte de los grupos guerrilleros venezolanos, antes mencionados, decidieron deponer las armas. Este proceso sería reconocido con una amnistía del

gobierno de Rafael Caldera en 1969. En ese año, el PCV fue legalizado y los presos políticos, liberados. Varios ex guerrilleros fundaron el Movimiento al Socialismo –MAS, 1971–, un partido socialista no marxista que se presentó en las elecciones de 1973. De esta suerte, ya a mediados de la década, la opción revolucionaria estaba prácticamente extinta como horizonte de “intervención política” para los cineastas de izquierda.

Tal proceso se dio en un momento de enorme alza en los ingresos petroleros del Estado –de 1973 a 1977–; período que quedó registrado en la historia local como la época de la “Venezuela Saudita”. Durante esta época, el Estado promovió la nacionalización de la industria petrolera –1976– y la creación de la estatal Petróleos de Venezuela (PDVSA), lo cual consolidó el papel hegemónico del sector público en la economía y fortaleció su carácter rentista.<sup>11</sup> El gasto fiscal se elevó enormemente, así como el endeudamiento externo.<sup>12</sup> Esto, en conjunto con una relativa estabilidad social y política, dio una “ilusión”<sup>13</sup> de bonanza que permitió el fortalecimiento de la inversión cultural a través del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), creado en 1975 (De Miranda, 2012: 498-499).

Según Linárez, luego de la desmovilización de la guerrilla de 1969, ocurrió una inclusión de cuadros intelectuales de izquierda en las instituciones culturales del Estado:

A partir de los años 70 la mayoría de los intelectuales y artistas de izquierda fueron poco a poco aceptando las atractivas ofertas que, desde el Instituto Nacional de Cultura de Bellas Artes (INCIBA), el gobierno de Rafael Caldera (1969-1973) les ofreció [...] El gobierno de Carlos Andrés Pérez (1973-1978) convierte al antiguo INCIBA en Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), donde tienen cabida los llamados intelectuales y creadores de izquierda, a quienes se les subsidia la producción y la promoción de sus obras y poco a poco construyen el sincretismo ideológico derecha-



izquierda en un asombroso amalgamiento (SIC) difícil de diferenciar.[...] (Linárez, 2006: 174-175).

Es posible relacionar estos procesos con la propia trayectoria del Departamento de Cine de la ULA, cuando Tarik Souki asume su dirección en 1973. Rojas relata que los cambios en el seno del departamento fueron consecuencia, también, de los propios golpes que la izquierda latinoamericana vivió a mediados de los setenta:

Bajo la dirección de Souki se replantea la pertinencia del cine militante que se venía gestando en el Departamento de Cine desde 1968. La realidad política de mediados de los setenta mermó el protagonismo de las luchas llevadas a cabo por la izquierda latinoamericana. El derrocamiento de Allende en Chile por parte de los militares con apoyo de sectores de la derecha; la muerte de Perón en Argentina, quien cobijó bajo su gobierno a la izquierda; la derrota de la guerrilla en Venezuela y Bolivia; y el surgimiento en nuestro país de un partido de izquierda como el Movimiento al Socialismo (MAS), que terminó aceptando las reglas de la democracia burguesa al participar en las elecciones presidenciales de 1973, hicieron repensar el camino. (Rojas, 2011: 42-43)

Los cambios regionales mencionados por Rojas no sólo influyeron al medio cultural venezolano. La decepción ideológica y represión concreta que los cineastas de izquierda experimentaron en Brasil, Uruguay, Chile y Argentina, además de la aproximación de Cuba a la esfera estalinista soviética (Núñez, 2009: 365), obligaron a que las representaciones militantes y revolucionarias del NCL fueran abandonadas por un grupo de cineastas latinoamericanos. Eso, según Núñez (2009: 365-372) no significó que el cine militante haya desaparecido; esa variante continuó de forma "clandestina", alentada por el ICAIC, en el ámbito de las luchas políticas centroamericanas de los años

ochenta. Sin embargo, un importante sector comienza a acariciar la posibilidad de un cine popular "industrialista", o sea, capaz de garantizar su propio sustento a partir del lucro comercial. En este sentido, y con base en las constataciones de Núñez (2009: 433), en 1975 se abre en Venezuela un debate que considero primordial para nuestra reflexión: la discusión sobre lo que sería un cine popular, o bien, lo popular en el cine nacional; disquisición que se relaciona con la discusión latinoamericana de si un cine popular sería aquel que defiende los intereses del pueblo o sería el que introduce las "formas" de lo popular en el mercado cinematográfico, dominado por representaciones extranjeras.

Conforme resalta Marrosu "hasta ayer, se consideró en el 'nuevo cine latinoamericano' que lo popular era lo político, lo revolucionario, lo que tendía a un cambio". Sin embargo, recientemente, es casi una idea diametralmente opuesta, en el sentido de "una necesidad de hacer un cine popular de América Latina, propio, que pueda constituir una alternativa a nivel de espectáculo masivo", o sea, la acepción industrialista del término [popular] (Núñez, 2009: 433)<sup>14</sup>

Núñez, siguiendo a Marrosu, señala que de aquel debate trascendió la noción de que un cine popular sería aquel que representa situaciones y personajes típicos de las clases populares, elemento que le abriría las puertas del éxito comercial.

Paralelamente, en Venezuela son creadas –en consonancia con la presencia de cuadros de izquierda en las instituciones culturales y la disponibilidad de dinero público del boom saudita– las primeras políticas de fomento estatal para la cinematografía nacional. Marrosu (1997: 44-45) y Roffé (1997b: 264) destacan, en este sentido, la creación en 1975 de un sistema crediticio que elevó la producción de obras nacionales y fortaleció la figura del autor como beneficiario de esos

créditos.

Partiendo de las ideas del crítico venezolano Alfonso Molina (1997: 77-79), los films venezolanos de ficción beneficiados por estos créditos lograron hacer de forma más eficiente algo que el documental aspiraba desde 1967: una representación crítica de las contradicciones políticas y sociales ("corrupción, marginalidad, complicidades políticas y económicas", según Molina) en narrativas de apelo popular, la mayoría de ellas *thrillers* policiales. Entre estas películas se encuentran algunas de las más conocidas de la cinematografía venezolana: *Soy un delincuente* (Clemente de la Cerda, 1976), *El Pez que fuma* (Román Chalbaud, 1977) y *La empresa perdona un momento de locura* (Mauricio Walerstein, 1978), entre otras (Colmenares, 2012: 15-16).

En cuanto al documental, es posible afirmar, con base en Cobos (2006: 30), Miranda (1994:136) y Hernández (1990: 75-92), que los autores de izquierda se vuelcan al registro y preservación de manifestaciones de la cultura popular venezolana, contando con el apoyo de las instituciones culturales del Estado.

Antes de proseguir, sería necesario traer aquí una larga reseña de las problematizaciones que autores como Pierre Bordieu, Mijaíl Bajtín, Carlo Ginzburg, Michel de Certeau, Jean-Claude Passeron –entre otros– propusieron durante las décadas de 1970 y 1980 sobre el ambiguo concepto de "cultura popular" (Cf. Chartier: *Manuscrits* n° 12, 1994: 43-62) (Cf. Giménez: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, v. 1, n° 3, 1987: 71-96).

Circunscribo mi noción de "cultura popular" a los debates que acontecían en el medio de las ciencias sociales venezolanas durante la década de 1970, relatados por la antropóloga Yara Altez (2003: 79-95). Según Altez, las categorías *cultura popular* y *culturas de la resistencia* remitían a una discusión política, adscrita teóricamente al campo de la Antropología Crítica o Antropología de la Descolonización, consolidadas "por una multiplicidad de autores como G. Balandier, G. Leclerc, J. Duvignaud, R. Bastide, C. Meillassoux, M. Godelier, A. Memmi, A. Cabral y otros" (Altez, 2003: 80). En este sentido, hablar de

cultura popular era entrar en el campo de la dialéctica entre representaciones de grupos socioculturales colonizados, oprimidos –entendidas como formas de resistencia– frente a las de grupos hegemónicos, dominantes, identificados con la sociedad burguesa, capitalista (Altez, 2003: 80-81).

Por otra parte, seguimos a los autores brasileños José Mário Ortiz Ramos (1983) y Renato Ortiz (1985) cuando señalan que – desde mediados de los setenta– la UNESCO promovió entre los gobiernos de toda Latinoamérica la consolidación de políticas culturales para proteger las manifestaciones de la cultura popular frente al avance de “los efectos del crecimiento y modernización internacionalizados que ocasionan, a través de la expansión de los medios de comunicación, la descaracterización de cultura nacional, constituyendo una amenaza a la identidad nacional” (Herrera en Ortiz Ramos, 1983:118).<sup>15</sup>

De esta forma, sostengo que las manifestaciones de la cultura popular sirvieron de “pacto” entre los documentalistas de izquierda –que se centraron en el reconocimiento de formas de resistencia de los sectores populares– y el Estado –interesado en promover estos referentes dentro de la amalgama armónica de una identidad nacional “genuina”, amenazada por el proceso de modernización de la Venezuela *Saudita*. Es por eso que Hernández (1990: 89-90) señala que, mientras el país “borracho de dólares [oriundos del aumento de los ingresos petroleros] se desbocaba para el exterior”, los documentalistas se concentraron en “redescubrir los límites internos de la nacionalidad” a través de la “indagación social”.

De acuerdo con Miranda, es posible ver ese cambio en la representación del barrio popular:

Es probable que *El Béisbol* (1975), del mismo Anzola y *Descarga* (1975) de Iván Feo y Antonio Llerandi, pusieran las semillas de un cambio que llegó a ser un vuelco en el documental urbano. No se trata ya de la “denuncia” sino de la “celebración” de lo popular, situando en primer plano sus valores propios: sea la imaginación que permite jugar a la

pelota en cualquier terreno y con sus improvisadísimos medios; sea la distinción de la música de "salsa", opuesta –innecesariamente, por lo demás– a la "cultura". Aunque persistan muestras, ya inertes y redundantes, de la visión anterior, con su acentuado miserismo [SIC], es la gozosa y activa la que triunfa en los ochenta. Jacobo Penzo sería su máximo representante, con *El Afinque de Marín* (1980), *La Pastora resiste* (1981) y *Dos ciudades* (1982) (Miranda, 1989: 17)

A partir de esta reflexión, paso a analizar *El Afinque de Marín* como representante de esta nueva interpretación.

## 5. *El Afinque de Marín* y el documental antropológico

*El Afinque de Marín* (1980)<sup>16</sup> es un documental que retrata manifestaciones culturales del barrio Marín, localizado en la parroquia San Agustín del Sur de Caracas. Los barrios de esta parroquia son de los más antiguos de la urbe caraqueña, iniciándose su construcción en la década de 1930 con alta migración de la región rural de Barlovento, que es una de las áreas con mayor población afrodescendiente de Venezuela.

El film fue parcialmente financiado por el Gobierno del Distrito Federal venezolano (hoy Distrito Capital) y coproducido por el Departamento de Cine de la ULA. Constituyó, además, uno de los pocos documentales –antes de 2005– que consiguió ser exhibido en salas de cine comerciales, en un tríptico de cortometrajes llamado *La Misma Gente* (Fundación Cinemateca Nacional, 2001: 44) que permaneció 15 semanas en cartelera en una sala importante de Caracas (Fundación Cinemateca Nacional, 2006: 25).

En cuanto a su estructura, y de acuerdo con Nichols (2005: 154-160), la obra coincide –en parte– con la *modalidad participativa* de representación documental, dada la ausencia de narración *en off* y la importancia de las entrevistas, que conducen el relato. Sin embargo, algunas estrategias de la *modalidad poética* son las que mejor consiguen colocar el argumento sobre la valorización de las formas culturales del barrio que he descrito en la parte anterior.



El primer dato destacado por la película, a través de un cartel, es que en 1971 "se anunció" (no es identificado esta vez un culpable político) que varios barrios de San Agustín serían demolidos para ampliar un parque, pero la resistencia de sus habitantes evitó la desocupación. El documental, entonces, "quiere ser un homenaje a estos barrios y un reconocimiento a la dignidad y vitalidad cultural de sus habitantes".

En seguida, *El Afinque de Marín* muestra cuál es la naturaleza de esa resistencia: la acción de los grupos culturales de Marín, que comenzó con la formación de grupos de música cubana (*son*, *guaracha*) y, posteriormente, de salsa y música y danzas barloventeñas. El film sigue el relato de los integrantes del grupo cultural Madera –ya no entrevistados anónimos, sino individuos con nombre y apellido– que describen los principales ritmos y formas de tocar y bailar con los que trabajan. El clímax de la película es la realización una *descarga*: una fiesta de calle donde los pobladores de Marín tocan y bailan para liberar las presiones que la ciudad les impone.

Estas características concuerdan con la descripción que hace Autran (2004: 210-215) del *modelo antropológico*, a propósito del documental brasileño *Nelson Cavaquinho* (León Hirszman, 1969); forma de representación surgida de la "debacle de la idea del intelectual como demiurgo de las clases populares [...] que a su vez acarrió una reflexión profunda sobre la cuestión del 'otro' en el documental" (Autran, 2004: 211). De la misma forma que en el documental de Hirszman, en *El Afinque de Marín* la voz del narrador está ausente, ya no hay quien "ceda" la palabra al otro (2004: 210).<sup>17</sup>

Dos secuencias son "pregnantes", en el sentido que revelan cómo opera esa representación del barrio y su gente. La primera es la introducción de la película y consiste en un montaje paralelo de otras tres secuencias, a saber:

- a) Panorámicas del barrio y planos generales de sus callejuelas y habitantes: niños que juegan béisbol y adultos que conversan en la puerta de un botiquín (bar). En uno de

# Cine Documental

esos planos aparece la silueta del Che Guevara, pintada en una pared.

- b) Un *travelling* en cámara-car de un hombre que carga dos *tumbadoras* (tipo de tambor típico de la salsa) en su moto y conduce con soltura por la autopista Francisco Fajardo, la más importante de Caracas. En su recorrido, el hombre esquivava varios automóviles, insulta gestual y verbalmente a los conductores, pero no pierde su *tumbao'*, cabe decir, su gracia, carisma y "maña" popular. Ese personaje, después, se revelará como el músico Felipe "Mandingo" Restifo, el principal entrevistado del film.
- c) Una ejecución del grupo *La Descarga de los Barrios*, que acompaña en *over* las otras dos secuencias. La letra de la canción expresa:

De este barrio es que ha surgido/ Mi sentir y mi  
expresar

Que te manifiesto ahora / con el profundo cantar  
Que tú expresarás con versos / Y las maracas  
sonoras

Agarra la tumbadora y vamos a descargar  
Cantándole a todo el pueblo / sin importar su  
color

Si eres blanco, si eres negro / y sientes ese  
clamor

Sólo has de vibrar ahora y compartir tu dolor  
Y también tus alegrías al fuerte son del tambor

Barrios con barrios unidos!

Vamos a cantar ahora!

Esta secuencia, según mi lectura, revela tres características sobre el tratamiento de lo popular. La primera es la noción de que el barrio popular, sus habitantes y su cultura, son integrantes legítimos de la ciudad. La soltura de Mandingo, figura que representa a su vez *malandraje*, simpatía y autoridad

musical, describe una posición de autonomía y desenvoltura del habitante de barrio respecto a la ciudad moderna, simbolizada por la autopista y su tránsito.

La segunda característica, que se desdobra de la anterior y queda patente en el montaje de las panorámicas, es la oposición entre una Caracas moderna que es "tierra de nadie" y San Agustín, el espacio donde todavía las relaciones sociales mantienen su carácter familiar, gozoso y donde se ejerce plenamente el sentido de la "polis". La canción –que no es sólo de Marín, sino de los barrios, en plural– verifica la conciencia entre los sectores populares de que ellos están dándole a la ciudad formal algo que le es interesante, de lo cual carece y que es digno de ser difundido, es decir, se asumen sujetos generadores de ciudadanía.

La tercera característica, que tiene que ver con la imagen del Che, es el reconocimiento del pasado revolucionario como marca, como emblema, pero no como realidad presente.

Acompañamos el pensamiento de Renov (2010) en su ensayo sobre la poética del documental, cuando señala que la distribución de elementos estéticos –en esta secuencia: las imágenes en la que Mandingo "danza" con su moto por entre la ciudad al tiempo que la desafía gestualmente, la yuxtaposición del planos y el montaje al ritmo de la música– actúa en un sentido político al desatar una "epifanía visual" que es de primer orden en la colocación del argumento de la resistencia cultural:

Además, la capacidad de provocar una respuesta emocional o inducir placer en el espectador a través de medios formales, para generar poder lírico a través de matices de sonido e imagen en un modo exclusivo de verbalización, o para enlazarse con las características musicales o poéticas de la lengua propiamente dicha, no debe ser visto como mera distracción del evento principal (Renov, 2010: 21).

Esta representación coincide con la segunda secuencia, ya hacia el final de la película. El fragmento comienza con un testimonio

de "Mandingo" Restifo sobre la importancia de la *descarga* para el habitante del barrio popular en Caracas:

Llega la policía de repente, como en todos los barrios, "cédula, y pégate pa'llá" y si tú les dices "bueno, pero por qué tu me vienes a parar" te dan tu rolazo, porque tú no tienes por qué hablar, te tienes que quedar callado, te están pidiendo la cédula... entonces, esa ira que a nosotros nos da cada vez que nos paran y nos piden la cédula, la descargamos con la música, con los tambores.

Lo que viene en seguida es un montaje de la preparación de la *descarga* sobre el comentario en voz over de algunos de los promotores culturales más viejos de Marín y acompañamiento de la música que ellos mismos tocarán. Varios planos de esta secuencia son claramente escenificados en la filmación y compuestos en el montaje: un vecino baila salsa solo en el rellano de una escalera mientras otros dos, en primer plano, conversan al descuido; un barbero termina un corte afro y un grupo grande de niños baja corriendo por las escaleras del barrio. Todos estos habitantes parecen realizar estas acciones al ritmo de la salsa, lo que da la impresión que las imágenes adquieren una materialidad que pertenece a la música.

Esta secuencia trae a colación una cuestión sobre la forma del documental: por una parte, el barrio y sus moradores son "usados" en un sentido plástico, pero no son objetos que sirven como "muestra" de una tesis sobre las clases populares, sino la fuente para emular una constatación armónica y rítmica sobre la propia esencia de Marín. Es decir, opera una incorporación de las formas legitimadas del barrio en una forma relacionada con la *modalidad poética* de representación, de acuerdo con las categorías de Nichols.

#### **d) Conclusión**

En este razonamiento, he intentado describir el recorrido entre dos épocas del documental venezolano y dos visiones diferentes del intelectual y artista de izquierda sobre lo popular.



# Cine Documental

En ambas posiciones existe un compromiso con el barrio popular y un desplazamiento hasta él para revelarlo a la sociedad. Hasta 1974, ese desplazamiento se da para denunciar la desatención de los gobiernos democráticos para con estos sectores. Se entiende que estos sujetos populares están allí porque son víctimas de un sistema ineficaz e injusto. El cineasta es el intérprete y portavoz de estos sujetos pasivos, usa la realidad que encuentra como prueba de una tesis *sociológica* que articula en pro de una revolución popular.

Empero, diferentes influencias históricas dejaron de lado las aspiraciones revolucionarias para estos cineastas a mediados de los años setenta. Los artistas e intelectuales de izquierda, ahora insertos en el sistema, son financiados por éste y asumen otra forma de aproximación a lo popular: reconocen que estos sujetos se autoafirman, tienen voz, son plenamente conscientes de su situación y no están esperando ser redimidos por una revolución. En este sentido, prevalece una aproximación más *antropológica*, con mayor prolijidad descriptiva y expresiva.

La apropiación de las formas estéticas y culturales del barrio por parte del cineasta está presente en ambos documentales. La música popular –por ejemplo– es escenificada e incorporada en la narrativa en ambos casos. Sin embargo, y en virtud de los cambios de la década 1970, lo que era una apropiación del joropo apenas como vehículo para el discurso de clases de *Pueblo de Lata*, en *El Afinque de Marín* implicará una tentativa de usar las formas estéticas de la salsa (musicales, rítmicas, cromáticas) como criterio de montaje. Es el uso de estos elementos plásticos lo que vehicula –más que en los testimonios de sus habitantes– el homenaje a Marín y sus formas de resistencia cultural.

Finalmente, aunque pudiera parecer que el cine documental venezolano se “despolitizó”, esa afirmación es sólo aparente: los documentalistas, en las dos representaciones que analizamos aquí, continuaron criticando las negligencias del Estado y de los gobiernos de AD y Copei. Ambos documentales tienen un argumento político, pero colocado bajo estrategias diferentes: una retórica, anclada en la posibilidad histórica de una



revolución, y otra más poética, evidenciada en la fiesta barrial como forma de resistencia. Vale la pena notar que –dentro de una misma corriente de pensamiento de izquierda– lo que en una época podía ser leído como alienación del sistema capitalista (la *descarga* como experiencia de gozo), luego fue elogiado como una actitud política de afirmación y resistencia.

---

## **Bibliografía:**

Altez, Yara (2003), "Apuntes para un nuevo debate sobre identidad cultural". En: Mato, Daniel (coord.), *Políticas de identidades y diferencias sociales en tiempos de globalización*. FACES UCV, Caracas. Disponible en: [www.globalcult.org.ve/pub/Rocky/Libro1/Altez.pdf](http://www.globalcult.org.ve/pub/Rocky/Libro1/Altez.pdf), acceso en: 12.03.2015.

Autran, Arthur (2004), "Em busca do diálogo". En: Teixeira, Francisco (coord.) *Documental no Brasil. Tradição e Transformação*. Summus Editorial, São Paulo.

Bernardet, J-C (2003), *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras, São Paulo.

Chartier, Roger (1994), "'Cultura Popular': retorno a un concepto historiográfico". *Manuscripts*, nº 12. Universidad Autónoma de Barcelona, España. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/Manuscripts/article/viewFile/23234/92462>>, acceso en: 12.03.2015.

Cinemateca Nacional de Venezuela (1993), *Cronología del Cine en Venezuela*. Cuadernos de la Cinemateca, Caracas.

Colmenares, María Gabriela (2012), "La incorporación del cine a las políticas culturales del Estado (Venezuela, 1958-1982)". *Saber UCV*, Artículos Pre-Prints. Universidad Central de Venezuela, Caracas. Disponible en: <<http://saber.ucv.ve/jspui/handle/123456789/2134>>, acceso en: 19.10.2014.

# Cine Documental

Cobos, Eduardo (2006). "El documental, una poética latente". *Encuadre, Revista de Cine y Medios Audiovisuales*, 2ª Etapa, n° 79. CONAC, Caracas.

De Miranda, Nancy (2012), "Venezuela". En: Gumucio, A. (Coord.), *Cine Comunitario en América Latina y el Caribe*. Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana.

Fundación Cinemateca Nacional (2000), *Filmografía Venezolana 1973-1999: largometrajes*. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

Fundación Cinemateca Nacional (2006), "Carlos Azpúrua y los nuevos temas de la denuncia". *Programación*, n° 181. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

Fundación Nuevo Cine Latinoamericano (s.f.), *Cineastas / Tarrik Souki*. Fundación Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana. Disponible en: <http://www.cinelatinoamericano.org/cineasta.aspx?cod=176>, acceso en: 12.08.2014.

Giménez, Gilberto (1987), La cultura popular: problemática y líneas de investigación. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, v.1, n°3. Universidad de Colima, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31610304>, acceso en: 12.03.2015.

Guédez, Miguel (2009), "Entrevista a Jesús Enrique Guédez 2003". *Hablemos de poesía*. Disponible en: <http://migueleguedez.wordpress.com/2009/02/05/entrevista-a-jesus-en>, acceso en: 12.08.2014

Hernández, Tulio (1990), "El cine documental venezolano". En: \_\_\_\_\_ (Ed.). *Pensar en Cine*. CONAC, Caracas.

Linárez, Pedro Pablo (2006), *Lucha armada en Venezuela*. Universidad Bolivariana de Venezuela, Caracas.

Machín Álvarez, Alejandra (s.f.), "Características y mecanismo de funcionamiento del rentismo". *Economía Crítica y Crítica de la Economía*. Estudiantes por una Economía Crítica, Madrid. Disponible en: [http://economiacritica.net/web/index.php?option=com\\_content&task=view&id=128&Itemid=39](http://economiacritica.net/web/index.php?option=com_content&task=view&id=128&Itemid=39), acceso en: 15.03.2015.

# Cine Documental

- Marrosu, Ambretta (1997): "Los modelos de la supervivencia". En: Hernández, T., *Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.
- Miranda, Julio (1989), *El cine que nos ve: materiales críticos sobre el documental venezolano*. Contraloría General de la República, Caracas.
- Miranda, Julio (1994), *Palabras sobre imágenes: 30 años de cine venezolano*. Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas.
- Miranda, Julio (1997), "Treinta Años de Cine Documental". En: Hernández, T., *Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.
- Molina, Alfonso (1997), "Cine Nacional: 1973-1993. Memoria muy personal del largometraje venezolano". En: Hernández, T., *Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.
- Nichols, Bill (2005), *Introdução ao documentário*. Papirus Editora, Campinas.
- Núñez, Fabián (2009), *O que é o Novo Cinema Latinoamericano. O Cinema Moderno em la América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. (Tesis de Doctorado). Universidade Federal Fluminense, Niterói, Brasil.
- Ortiz Ramos, José Mario (1983), *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Paz e Terra, Río de Janeiro.
- Ortiz, Renato (1985). *Cultura brasileira e identidade nacional*. Brasiliense S.A., São Paulo.
- Renov, Michael (2010), "Hacia una poética del documental". *Revista Cine Documental*, nº 1, 1<sup>er</sup> semestre. Buenos Aires. Disponible en: <  
[http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n10-img/PDFn10/renov\\_hacia%20una%20poetica\\_n1.pdf](http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n10-img/PDFn10/renov_hacia%20una%20poetica_n1.pdf)>, acceso en: 10.03.2015.
- Rodríguez Rojas, Pedro (2010), "Venezuela: del neoliberalismo al socialismo del siglo XXI". *Política y Cultura*, nº 31. Universidad Autónoma de México, Cd. de México. Disponible en: <

[www.redalyc.org/pdf/267/26715367009.pdf](http://www.redalyc.org/pdf/267/26715367009.pdf)>. Acceso en:  
10.10.2013.

Roffé, Alfredo (1997a). "El nuevo cine venezolano: tendencias, escuelas, géneros". En: Hernández, T., *Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

Roffé, Alfredo (1997b): "Política y Espectáculo Cinematográfico en Venezuela". En: Hernández, T., *Panorama Histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*. Fundación Cinemateca Nacional, Caracas.

Rojas, Roberto (2011). "El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes 1962-2003". *Boletín del Archivo Histórico*, año 10, n° 17. Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

Villaça, Mariana (2010). *Cinema cubano: revolução e política cultural*. Alameda, São Paulo.

Zambrano, Luis (1986). *Cine Venezolano: Cortometrajes*. Fondo Editorial Cinemateca Nacional, Caracas.

---

## Notas

<sup>1</sup> En Venezuela el término "barrio popular" o simplemente "barrio" significa, específicamente, áreas de viviendas precarias, equivalentes a las "villas" argentinas y las "favelas" brasileñas.

<sup>2</sup> Seguimos aquí el concepto de Octavio Getino y Susana Velleggia citado por Núñez: "El cine 'político', o el cine de 'intervención política', constituye un tipo particular de 'cine de autor' en el sentido de que la obra –cualquiera sea o género adoptado– es portadora explícita de un discurso de quien la realiza, sean grupos o individuos" (Getino y Velleggia apud. Núñez, 2009: 30). A partir de ello, Núñez continúa: "Por lo tanto, lo que caracteriza el 'cine político latinoamericano' es la expresión de una autoría, individual o colectiva, en la medida que es portador de un discurso que persigue explícitamente a una intervención en el mundo histórico". (Núñez, 2006: 30). Traducciones libres del autor

<sup>3</sup> Cito aquí la versión en lengua portuguesa del texto (Editora Papyrus, Campinas)

<sup>4</sup> Coloco entre comillas la afirmación porque antes de esa fecha fueron producidos documentales en Venezuela, pero los autores citados no los consideran "nacionales". Documentales importantes como *Reverón* (1952) y *Araya* (1959), de Margot Benacerraf y el menos conocido *Llano Adentro* (Ellia Marcelli, 1958), este último financiado por la Shell Films Unit, son descartados por Marrosu porque representaban una manifestación ilustrada de "injerencia imperialista". *Araya* sólo fue estrenada comercialmente en Venezuela en 1977. Hasta ese momento, según Marrosu "para la gente del cine, *Araya* no fue más que el capricho de una auto-

exiliada, sin vínculo ninguno con el país. Para el público cinematográfico, ni siquiera existió" (Marrosu, 1997: 42).

<sup>5</sup> Seguimos el concepto de Mariana Villaça sobre el NCL. La autora entiende este movimiento como el producto de la interacción de cineastas latinoamericanos de varios países que, a finales de 1950 y, con mayor fuerza, en 1967, sumaron esfuerzos en cuanto al "rechazo a un cine 'comercial' y costoso, la valorización de la perspectiva autoral, la denuncia del monopolio de las grandes empresas cinematográficas y distribuidoras, la búsqueda de temas nacionales, regionales, auténticos y políticamente eficaces, bien como el desarrollo de una estética propia (...) (y) diferenciarse del cine europeo y norteamericano", (Villaça, 2010: 166). Fabián Núñez destaca que el NCL es un rótulo que abarca una diversidad de películas y autores que tienen como punto en común, por lo menos hasta mediados de los años 70, una ideología anti-imperialista, anti-oligarquías nacionales e anti-neocolonialista, así como la lucha por legislaciones, distribución e difusión de esa cinematografía en la región (Núñez, 2009: 361). Traducciones libres del autor.

<sup>6</sup> Nótese que Jorge Solé y Ugo Ulive son exilados uruguayos que acogidos por la institución. En el departamento también trabajó el hermano de Jorge Sanjinés, Eduardo, y dio clases Fernando Birri entre 1981 y 1983. Jorge Sanjinés e Patrício Guzmán coprodujeron con el departamento dos largometrajes (Rojas, 2011: 52-53)

<sup>7</sup> Durante los años 1972 e 1973 existió el grupo político *Cine Urgente*, afiliado al partido *Movimiento al Socialismo* (MAS) que produjo el documental *Sí Podemos* en la campaña electoral de 1973. Según Guédez, este grupo hacía cine militante, mas él y otros realizadores como Rebolledo, Aray y Myerston no: "Ellos lo llamaban cine militante, porque todos militaban dentro de un partido y compartían la tesis de ese partido. Pero en el caso de Rebolledo, en el caso de Aray, en el mío y de otros realizadores, nuestras películas no eran militantes" (Guédez, 2009)

<sup>8</sup> Traducción libre. Original en portugués.

<sup>9</sup> Constataciones hechas para partir del análisis del documental *Vira-mundo* (Geraldo Sarno, 1965)

<sup>10</sup> Traducción libre. Original en portugués.

<sup>11</sup> Entendemos el término *rentismo* a la luz de las ideas del economista y político egipcio Hazem Beblawi, (apud. Machín Álvarez, s.f.): "Un país rentista es aquel cuya economía se apoya en rentas externas sustanciales que son generadas únicamente por una parte minoritaria de la sociedad y cuyo principal receptor y distribuidor es el gobierno de ese país".

<sup>12</sup> Según el académico venezolano Pedro Rodríguez Rojas "mientras en los demás países se hace insostenible la crisis de agotamiento del modelo de sustitución de importaciones, periodo de decrecimiento y sucesivo estancamiento, en Venezuela, por el contrario, se vivió en medio del desenfreno que produce el alza en los precios del petróleo, que paradójicamente agudizan la crisis de los países vecinos. En 1974 los precios del barril pasan de cuatro a doce dólares y en 1979 llegan a 30 dólares en promedio(...) En general, en el periodo 1973-1983, mientras que el ingreso petrolero creció 350%, los gastos lo hicieron 540% y el incremento de la deuda externa a corto plazo aumentó 2000%" (Rodríguez Rojas, 2010: 188)

<sup>13</sup> Uso el término "ilusión" porque tal situación no fue sostenible en el tiempo y a partir de la década de 1980 el modelo entró en una profunda crisis que se prolonga hasta hoy.

<sup>14</sup> Traducción libre del autor. Original en portugués.

<sup>15</sup> Traducción libre del autor. Original en portugués.



# Cine Documental



---

<sup>16</sup> El término "afinque" pertenece a la jerga de la música de salsa de la época en Venezuela, tiene que ver con la fuerza e intensidad con que la que se toca.

<sup>17</sup> Traducción libre del autor. Original en portugués.