



MIRADAS A NUESTRO CINE

Claritza Arlenet Peña Zerpa

José Alirio Peña Zerpa

MIRADAS A NUESTRO CINE

Claritza Arlenet Peña Zerpa

José Alirio Peña Zerpa

Editores



Miradas a Nuestro Cine

Primera edición 2011

ISBN: 978-980-7421-00-3

Depósito legal: Ifx25220117911244

Editores:

José Alirio Peña Zerpa

Claritza Arlenet Peña Zerpa

Corrección:

Mixzaida Peña

Diagramación:

José Alirio Peña Dugarte

Diseño de Portada:

Mixzaida Peña

Asociación Civil Cine 100% Venezolano

Email: venezolano.cine@gmail.com

RIF: J-30641292-1

Registro Cnac: 03640

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni registrada, ni todo ni en parte, por ningún medio inventado o por inventarse, sin el permiso previo, por escrito, de la Asociación Civil Cine 100% Venezolano.

Prólogo

El libro *Miradas a Nuestro Cine*, editado por Claritza Peña y José Peña, representa una aproximación novedosa al análisis de lo que significa y ha significado el cine venezolano en la comprensión y construcción de la realidad sociohistórica del país. Un trabajo que ayuda a entender la diversidad de temáticas en sus diferentes etapas y el tratamiento de la realidad como tema predominante en cada obra. Por eso, puede ser visto como un ameno recorrido de la realidad histórica y social de la Venezuela contemporánea evocando momentos en que hemos sido espectadores.

La juventud, fuerza y brillantez de los autores se ve reflejada en la manera innovadora como plantean su visión de la cinematografía venezolana, analizándola desde diferentes miradas e interpretaciones que se entretajan y ayudan al lector a construir una imagen comprensiva del país. La riqueza intelectual se fundamenta en la recopilación de visiones, vivencias y pensamientos como fotos instantáneas que quedaron capturadas en estas páginas y que, por su misma naturaleza, presentan una diversidad de perspectivas analíticas, de formas de aproximarse y, por qué no, de pareceres ante las obras.

Cada artículo rescata lo mejor de la película estudiada para situarla desde una perspectiva particular, siempre mirando hacia lo positivo y a lo que agrega a la cinematografía venezolana, latinoamericana y mundial, bien sea analizando su contenido dentro de un momento histórico- social o buscando el significado educativo y contemporáneo. Cada análisis es, en sí mismo, una interpretación artística, filosófica y sociológica que coloca al lector frente a la situación de reflexionar sobre el contenido e intención del cineasta. Por otra parte, la conformación basada en artículos escritos en un blog agrega dinamismo, por cuanto no sólo recoge las percepciones de los autores en su proceso crítico y auto-

reflexivo, sino que incorpora en el discurso las interacciones que en algún momento se dieron con los lectores.

Las entrevistas finales con figuras relevantes del cine venezolano, como Fina Torres y Marcel Rasquin, son la manera perfecta de agregar una nueva mirada al cine venezolano, desde quien busca sumar e innovar.

Es una obra amena, dinámica, actual y provocadora. Desde ya esperamos el próximo Miradas a Nuestro Cine II.

Silvia C. García Urrea

Profesora Titular de la
Universidad Nacional Experimental
Simón Rodríguez, Máster en Educación en la
Universidad de Harvard y Doctora en Estudios del Desarrollo
del Centro de Estudios del Desarrollo de la Universidad Central de Venezuela.

Presentación

Miradas a nuestro cine es una compilación revisada y mejorada de una serie de artículos y entrevistas publicadas en un espacio de la web denominado “Cine 100% Venezolano”. Este blog nace el 15 de septiembre de 2008 como una necesidad de difundir la cinematografía nacional con el más sincero respeto a nuestros cineastas y el esfuerzo por ofrecer una mirada distinta. Aspectos con el que pretendemos mitigar el estereotipo de piezas y trozos del lenguaje cinematográfico, las imprecisiones conceptuales y la práctica de descalificación por parte de quienes se han autodenominado críticos cinematográficos, adjudicándose el papel de eruditos e implacables fiscales del buen gusto.

Parte del compromiso de estudiosos del cine, cinéfilos y espectadores es acercarnos a las películas de manera diferente a la mera acción de “apoyar nuestro cine” o “descalificar”. Esta intención está presente en cada uno de los materiales que hemos seleccionado de la actividad como blogueros. Hablar de Cine 100% venezolano es hablar de compromiso, es la motivación que nos llevó a pensar en la idea de este libro. La labor no se limita a sobrevalorar o subvalorar sino a un serio ejercicio hermenéutico.

José Alirio Peña Zerpa
Claritza Arlenet Peña Zerpa

Una lectura a las generaciones del 28 y 36 desde dos filmes venezolanos



La casa de agua. Foto: Cuadernos Cineastas Venezolanos. Jacobo Penzo, N. 12 (2010), pág. 29.

El cine venezolano de la década de los setenta contiene un conjunto de producciones asociadas a la efervescencia estudiantil. Quizá como producto de un imaginario nos deja el germen de la duda y de la necesidad de revisión de aquel contexto histórico. Ver *Fiebre* (1976) y *La casa de agua* (1984) llama la atención por el intento de rescatar la imagen del estudiante comprometido con la transformación social. Pareciera que de fondo estamos ante unos supuestos de acción comunicativa o de legitimación de un discurso que permitió pensar en una generación de relevo.

Intentaremos una aproximación a las ideas de los movimientos estudiantiles a partir de las películas ya mencionadas.

Nos serviremos para el análisis de El Plan de Barranquilla (1931) y algunos artículos publicados por la Academia Nacional de Historia de Venezuela. Partiremos, además, de la idea del texto como “el lugar mismo donde el autor deviene” (Ricoeur, 1986: 131).

La generación del 28 (el grupo de las boinas azules) y del 36 (abanderada en los preceptos religiosos) constituyen dos momentos liderados por jóvenes que se convertirían posteriormente en Presidentes de la República. Rangel (1964) se refería a las generaciones de relevo venezolanas enmarcándolas en la función de “Airear las ideas justas sobre las cuales haya caído el polvillo de la inercia, inyectarle una renovada savia al tronco vejo” (p. 233). Desde luego, la dificultad era hallar aquel tronco y aparecer en el escenario con un conjunto de símbolos. Con la boina azul se gesta una identificación y cultura de fascinación, pero también unos ideales.

En el Plan de Barranquilla (1931) se advierte el analfabetismo, las enfermedades, la penetración imperialista, la estratificación semifeudal.

Hay una denuncia a la situación petrolera, de aquel entonces, y una búsqueda de un posible proyecto de país que, para Gerard (1987), carecía de un esbozo ideológico concreto y no contaba con una estrategia a mediano y largo plazo.

En *Fiebre*, la descripción del período gomecista se enmarca en la barbarie, miseria, oscurantismo y muerte. La efervescencia estudiantil ficcionada presenta una universidad dividida. Por un lado, aparecen los jóvenes que reclaman la puesta en práctica de dotes de oratoria y agradecimientos. Por el otro, los denominados “revolucionarios” o “insurrectos” que critican a los poseedores de concesiones petroleras; son aliados de otros movimientos en contra del régimen. Sufren el peso de las torturas, las acciones del ejército, el encierro y el castigo. El revolucionario e insurrecto alude a un individuo que trabaja por las rupturas y superación del oscurantismo político. La fórmula parece ser:

Oscurantismo + pobreza + ignorancia del pueblo + capitalismo extranjero= mantenimiento del gomecismo. La opción formulada está enmarcada en:

Universitarios= luces de un pueblo + revolución → ¿beneficio común?

La revolución es definida por dos personajes en específico: Vidal y un trabajador. Para el primero, la revolución tiene un rostro: un caudillo, mientras que para el segundo debe comenzar desde el pueblo. Estas interpretaciones de la realidad social parecen diferenciarse. El discurso de un bachiller y el de un trabajador contiene distintos referentes. Pudiéramos pensar que esa realidad social es el texto que se presenta a aquel grupo de venezolanos trabajadores y que, precisamente, se encargan a la manera de Ricoeur (ob. cit), de hacer una labor hermenéutica, es decir, de interpretación y comprensión. Todos pueden hacerlo de distintas maneras, pero un estudiante universitario con poco roce social difícilmente pueda agudizar su lectura. La revolución parte del supuesto del apoyo estudiantil a una masa consciente de su situación y lectora de los textos de una realidad.

La generación del 28 no fue homogénea como la han tratado de presentar. Estuvo dividida. Para muestra: aquellos que prefirieron estar presos en contraste a los que sólo pensaban graduarse y casarse con una mujer rica. La lectura

societal de corte izquierdista resulta comparable con documentos de la época. Aparece la clase trabajadora como protagonista de la revolución, pero ésta es una minúscula representación del Manifiesto del Partido Comunista al pueblo trabajador de Venezuela (1931). Si revisamos el Plan de Barranquilla (1931) nos damos cuenta que el ciudadano no figura, aunque quizá resulte hasta atrevido hablar de ciudadano. El sujeto se define como aquel que permanece atado a una pseudo-libertad. Por un lado, es posible el final de las represiones y, por otro, la dificultad por concebirse plenamente como un actor en cualquier esfera.

En *La casa de agua* de Jacobo Penzo encontramos nuevamente el gomecismo como móvil de la lucha. Cruz Elía es un universitario con deseos de ser una voz en un país de difuntos. Más allá de las dificultades experimentadas, lo que representa este joven es la posibilidad de mantener su memoria viva frente al olvido con el que la mayoría ha asumido la presencia de Gómez. La universidad ha sido cerrada y Cruz no deja pasar el momento para pensar en Manicuaire, su pueblo. Allí seguirá apoyando acciones insurrectas hasta ser encerrado y

enfermarse de lepra. En esta película se identifican: a) los universitarios como centro del debate y compromiso social en la clandestinidad, b) el estudiante como comunicador de la realidad socio-política, c) la concepción del pueblo como invencible, d) la tortura y trabajos forzados de un grupo de hombres, lo cual aparece referenciado en el Manifiesto del Partido Comunista al pueblo trabajador de Venezuela (ob.cit) y d) la valoración de la cultura extranjera en contraparte a la local. Las personas prefieren a Rubén Darío en lugar de Rufino Blanco Fombona. Irigaray (1953) contestaría a esto desde la defensa por el mercado cultural nacional.

En ambas películas no se recrea el momento de la muerte de Gómez. Este hecho fue importante para el grupo de jóvenes estudiantes que consideró la situación como la oportunidad para dirigirse a la población venezolana. Del manifiesto que dirigieron los intelectuales al general Eleazar López Contreras a la muerte de Juan Vicente Gómez (1935) destaca el llamado al orden público, la calma y la fe. Tres elementos que nos dan una idea del estado de expectativa y convulsión que vivía el país. El pueblo presentado como

una abstracción por ambos cineastas no da cabida para pensar en un renacer. Tímidamente aparece en *Fiebre* una sublevación de 300 hombres. Son los estudiantes los cultivadores del espíritu de protesta luego de la introducción de la libertad e igualdad como derecho. Ambos personajes centrales, presas de la enfermedad, no lograron alcanzar sus objetivos. Los universitarios manejaban dentro de sus discursos la defensa del nacionalismo y un llamado a la vigilancia del pueblo. La intencionalidad sale de lo académico y se interna en una lucha política.

Revisando los documentos publicados para la época encontramos el uso de la literatura como una forma para dirigirse al pueblo. En *La casa de agua* observamos una muestra del lenguaje de los estudiantes. La poesía usada por Rafael, la literatura comunista leída por Chuíto y los dotes de poeta revolucionario de Cruz, son apenas representaciones de la generación del 28.

Referencias

1. Briceño-Iragorry, Mario. (1953). **La defensa de nuestro pensamiento. En Aviso a los navegantes**. Caracas: Ediciones Edime. pp. 73- 76.
2. **Fiebre** (1976). Dirigida por Juan Santana, Alfredo J. Anzola y Fernando Toro. Guión: Salvador Garmendia, según la novela homónima novela de Miguel Otero Silva. Productora: PPCA Cine.
3. Gerard, Cartay. (1987). **Caldera y Betancourt**. Caracas: Ediciones Centauro.
4. **La casa del agua** (1984). Director Jacobo Penzo. Producción Corpindustria, Fondo de Fomento Cinematográfico y Jacobo Penzo.
5. **Manifiesto del Partido Comunista al pueblo trabajador de Venezuela** (1 de mayo de 1931). Disponible: www.anhvenezuela.org/pdf/textos%20historicos/010046.pdf
6. **Manifiesto que dirigieron los intelectuales al General Eleazar López Contreras a la muerte de Juan Vicente Gómez** (21 de diciembre de 1935). Disponible: www.anhvenezuela.org/pdf/textos%20historicos/010099.pdf
7. **Plan de Barranquilla** (22 de marzo, 1931). Disponible: www.acciondemocratica.org.ve/archivos/archivos_accdem/Plan%20de%20Barranquilla.pdf
8. Rangel, Alberto. (1964). **Los andinos en el poder. Balance de una hegemonía 1899-1945**. Caracas.
9. Ricoeur, Paul. (1986). **Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II**. México: Fondo de Cultura Económica.

El Rebaño de los Ángeles: cuestionamiento del espacio educativo

El *Rebaño de los Ángeles* (1979) forma parte de la obra filmográfica del director Román Chalbaud y es centro para la reflexión y debate en torno a la educación. El guión de José Ignacio Cabrujas plantea problemáticas que aún están vigentes. Ingrid, una estudiante de quinto año “C”, del liceo Samuel Robinson, queda huérfana y debe asumir la responsabilidad y cuidado de sus hermanos menores. Se encuentra, además, bajo la sombra de su padrastro Asdrúbal, conductor de un camión de mudanzas. Despierta el interés de sus maestros y compañeros con conductas no esperadas dentro del recinto escolar.

“Mierda” y “Coño”

Cabrujas deja aparecer la palabra mierda como una manifestación de impotencia, rabia o calificación a un objeto. Ante la presentación de la novela María, un alumno le vocifera a la profesora de literatura (Paula Méndez): -“María, la novela esa, es una mierda”. Él no es

adepto al romanticismo sino a las lecturas de Marx.

La palabra mierda, del latín merda, aparece en el Diccionario de la Real Academia Española como una interjección que expresa contrariedad o indignación. En el caso de la frase del estudiante es un reclamo al sistema educativo contrario a sus intereses. De igual modo, la palabra también es usada por la profesora Paula cuando manifiesta: -“Yo no creo en esta mierda de sistema educativo”. Dos personajes con ideologías diferentes pero coinciden las palabras y sus significados. Sigue reforzando el guionista la misma palabra a través de Sonia, la estudiante embarazada interpretada por la actriz Alicia Plaza. Ésta pregunta a Ingrid (Mari Soliani): - ¿quién es el padre? Su respuesta es simple: -mierda!

Otra de las palabras empleadas por los personajes es “coño”. Una interjección que expresa extrañeza o enfado. Ingrid la usa después de interrumpir el himno nacional y ser regañada por la directora.

En la escena del comedor, Ingrid busca leche para darle a una gata que está dentro de las instalaciones del liceo. Muestra ira ante la indiferencia por el otro: -“Coño todo el mundo pide leche mientras ella se está muriendo”, o, -“Coño todo es María y binomio”. Sin excesos las palabras son pertinentes.

Problemáticas planteadas

1. Respeto al himno nacional que se ha convertido en una obligación, un derecho y un elemento iconológico.
2. Respeto y disciplina a las autoridades. ¿Cuánta legitimidad poseen los profesores en relación con sus estudiantes?
3. Los encuentros entre padres y maestros se reducen a la actuación en el aula, a una mirada superficial.
4. Los Consejos Académicos se traducen en escenarios de culpabilidad institucional. La búsqueda de explicaciones apunta al Estado. Tras la excusa de la culpabilidad del maestro, surge la interrogante de si ¿en el acto educativo hay culpables?
5. Embarazo de adolescentes.
6. La salida de los estudiantes a la calle devela significaciones: “el pueblo unido

jamás será vencido”, “¿si somos el futuro por qué nos asesinan?”

7. La escuela como centro de atención a damnificados. La convivencia entre alumnos y damnificados. En la escena de desalojo por parte de los policías, los estudiantes de aquel liceo repiten la consigna: - “que se queden”.

Ilustración creada a partir de foto obtenida del texto El nuevo cine venezolano de Jesús Aguirre y Marcelino Bisbal (1980). Editorial Ateneo de Caracas.

Mario Briceño Irigorrry encaró la batalla por el buen cine



En 1953 Mario Briceño Irigorrry publicó una serie de artículos en un mismo libro. Entre estos, llama la atención "La Batalla por El Buen Cine". Se trata del deseo de un grupo de personas de la década de los cincuenta por encarar una guerra contra el exceso de exhibición del

cine hollywoodense. Al respecto escribía:

Extraordinario ámbito ha alcanzado la patriótica y noble idea de defensa del cine criollo... El problema... ha colocado en un mismo frente a los representantes de todas las fuerzas vivas de la capital. Desde el manso e ilustre Arzobispo Primado hasta el rojo agitador de barrio; desde el oligarca con recto sentido de la moralidad y de la Patria hasta la sencilla maestra de escuela; desde el intelectual hasta el semi- analfabeto; desde la empingorotada señora del Country Club hasta la obrera humilde que vive bajo los puentes o en la eminencia intransitable de los cerros, todos, todos han venido uniendo sus voces en pro de un sistema económico y de una regulación administrativa que modifique la actual situación de nuestras salas de cine (Briceño, 1953:159)

El autor, además, señala al cine de vía de penetración y succión del capital financiero yanqui, escuela corruptora de la moral y de la política. Pero no es esta idea la más trascendental del artículo sino aquellas líneas donde describe cómo ha de ser la batalla. *Ha de reconocerse como más provechosa las orientaciones ofrecidas que el mismo contenido ideológico- político sustento del problema planteado.* Esas orientaciones corresponden a que:

... el problema del cine debe ser encarado con energía y dignidad por pueblo y gobierno. Junto con promoverse una bien orientada industria nacional del cine, debe pensarse en el valor educativo de lo que se ofrece (...) Problema moral y problema económico, el del cine es ante todo - aunque huelgue el repetirlo- problema que atañe a la nacionalidad... (pág. 160)

¿A que se refiere Irigorrry con nacionalidad?

La nacionalidad descrita en *Aviso a los navegantes* es asociada con la tradición, transmisión de valores y el legado a una generación. Así que antes que pensar en la conciencia de sí (la individual) está la del pueblo (pensarse como nación). La

identidad colectiva prevalece sobre la individual. No resulta extraño que ante la defensa de Briceño Iragorry por el *mercado cultural nacional* el sujeto colectivo sea invitado a adoptar el abanderamiento de la defensa cultural propia. Ello implica que, por ejemplo, ante la implosión del cine norteamericano, mejor aceptado hasta el presente que el cine nacional, el sujeto decida a favor de la fisonomía venezolana, como si se tratara de luchar contra el extranjerismo para descubrirse a sí mismo en "lo autóctono". Y lograr esto para una colectividad sólo sería posible con la enseñanza de la historia, entendida desde la perspectiva de "disciplina funcional... para elaborar las grandes estructuras que hacen la unidad concienical del pueblo" (Briceño, 2004: 90)

Ahora bien, si el nacionalismo no es algo difícil de conseguir, tampoco debería serlo el carácter educativo del cine. Y aquí es preciso destacar que no se trata de la conducción de un cine nacional como un *cine panfletario* que bombardea con sus imágenes, sonidos o grafismos de modo directo o indirecto con ideas ya harto conocidas. Se trata más bien de convocar a un proceso de reflexión, de ideas que *toquen* al espectador venezolano. Y *tocar no es manipulación sentimentalista* sino la bienvenida a un proceso donde se considere al público como inteligente.

Referencias

1. Iragorry, M. (1953). La Batalla por el buen cine. En: **Aviso a los Navegantes**, Caracas: Ediciones EDIME, pp. 159-161.
2. Iragorry, M. (2004). **Mensaje sin Destino**. Caracas: Monte Ávila Editores.

Imagen tomada del texto: Febres, Laura (2007). *Mario Briceño Iragorry*. Biblioteca Biográfica Venezolana. Volumen 48. Caracas: Editora El Nacional.

Paralelismos entre *Venezzia* y el "16 de febrero de 1942"



Fotograma de la película *Venezzia* (material de prensa)

Venezzia (2009), la ópera prima de Haik Gazarián se enmarca en los sucesos acontecidos en costas venezolanas el 16 de febrero de 1942. En las siguientes líneas cumplimos una labor informativa y de comparación entre los hechos registrados por la prensa y el largometraje en cuestión.

Titulares de El Universal

“Petroleros hundidos en aguas nacionales... El Monagas incendiado y a salvo El Bolívar”, “Sección Editorial: La guerra alcanza aguas venezolanas” (Caracas, 18 de febrero de 1942)

El Universal reseñó el suceso el miércoles 18 de febrero de 1942, dos días después. El martes 17 de febrero de 1942 era feriado y no hubo publicación del diario. Justamente el hecho ocurre un lunes de carnaval, tal celebración es recreada por el cineasta: *Venezzia* baja a los carnavales del pueblo a bailar tambores junto a Frank Moore.

¿Cómo reseñó el hecho el diario El Universal?

El Monagas de la Mene Grande fué incendiado, y 19 supervivientes de su tripulación fueron recogidos. Otro buque, el 'Bolívar', se halla a salvo después de haber sido atacado... La acción se produjo a 40 kilómetros al noroeste de Punta de las Piedras donde la cañonera venezolana "General Urdaneta" está buscando a los sobrevivientes. Los buques Monagas y Bolívar son de matrícula venezolana y normalmente tienen tripulaciones de 36 personas... el 'Monagas'... hasta la hora que escribimos esta información... permanecía ardiendo. Seis tripulantes... llegaron al puerto de Las Piedras... Los tripulantes de esta nave... informaron que dicha nave fue torpedeada por un submarino no identificado a las tres y media de la madrugada del día 16... Las informaciones de última hora indican que el número de marinos venezolanos que han perecido es de once. Las dificultades de orden militar y de otra índole nos imposibilitan con mucha razón el obtener noticias precisas o bien el confirmar los rumores que nos llegan. Sin embargo, permaneceremos alertas para informar al público de lo que tuviere siempre un cariz de verdad (El Universal. Caracas, 18 de febrero de 1942. Portada y página 4)

En la película, por breve momento aparece el rótulo "Monagas" en uno de los buques estacionados cerca del pueblo. Cuando ocurre el ataque a los buques es de madrugada. Un paralelismo con los hechos históricos.

¿Qué decían los editoriales de los principales periódicos?

Gran sensación ha causado en todo el país la divulgación de los últimos acontecimientos bélicos que han tenido por escenario las aguas del Mar Caribe situadas frente a las costas de los Estados Falcón y Zulia (...) La presencia de la guerra frente a las costas venezolanas... piden del gobierno nacional, en franca colaboración con las naciones aliadas, la actitud serena y enérgica que tenemos que esperar tratándose de momentos en los cuales se ven tan inmediatos los efectos de la guerra en el continente americano... (El Universal, 18 de febrero de 1942)

Las noticias que ya conoce el público sobre los graves sucesos que acaban de tener por teatro aguas nacionales... donde han sido atacados por submarinos alemanes buques- tanques petroleros con bandera de Venezuela, demuestran que ya no son solamente las derivaciones económicas del conflicto las que nos lesionan, sino el conflicto mismo el que se nos acerca... (La Esfera, 18 de febrero de 1942)

Se ha cometido, pues, un acto de guerra contra nuestro país, por parte de una de las potencias del Eje... La actitud de Venezuela deberá ajustarse en el caso

presente a lo previsto en los pactos interamericanos... todo acto de agresión contra un país americano llevado a cabo por una nación no americana será considerado como un acto de agresión contra todo el Continente y se procederá en consecuencia (Ahora, 18 de febrero de 1942)

La sangre venezolana, sangre de sus trabajadores ha sido derramada por el criminal, alevoso y cobarde ataque fascista... Son horas de serenidad... de contrarrestar cualquier posible intento de 'guerra de nervios'... Estas medidas son claras: Lucha contra la quintacolumna. Campos de concentración para los sospechosos de simpatías con el "Eje" sean nacionales o extranjeros. Nada de contemporizaciones... (Últimas Noticias, 18 de febrero de 1942)

En el editorial de Últimas Noticias se contempla la idea de la existencia de espías nazis tras el ataque a los buques. En el largometraje Venezia la idea del espionaje arranca desde la primera escena. En todo caso, la posibilidad de un espía no es infundada.

Las editoriales de la prensa venezolana señalaban a las potencias del Eje como las responsables de los ataques a los buques en aguas venezolanas. Exigen una posición firme contra ellas en colaboración con los Aliados. Por otro lado, el Presidente Isaías Medina Angarita se mantuvo imparcial. No tomó partido por ningún bando de la guerra.

Referencias

- 1.- El Universal (18 y 19 de febrero de 1942). Centro de Documentación de la Fundación Andrés Mata.
- 2.- Editoriales de los diarios Ahora, La Esfera, Últimas Noticias y El Universal de fecha 18 de febrero de 1942.

Día Naranja: entre lo feminista y lo femenino



Fotograma de la película *Día Naranja* (material de prensa)

Ante una película como *Día Naranja* (2009) es necesario remitirse al texto [1], evitando hacer elucubraciones o -peor aún- tratando de ver lo que no tiene el filme a partir de la mirada exclusiva a otros largometrajes tomados como modelos.

Con un atardecer naranja empieza y termina “Día Naranja”, una propuesta en la que el texto nos da visos de miradas feministas y femeninas. Dos cosas distintas. Feminismo según el diccionario de la Real Academia Española es un “Movimiento que exige para las mujeres iguales derechos que para los hombres” [2], definición que comete el error de proponer, de manera implícita, la elevación de la mujer al varón como modelo. Una de las definiciones mejor contextualizada, históricamente, es la que aparece en el periódico feminista *Mujeres en Red* [3], donde se detalla como:

un movimiento social y político que se inicia formalmente a finales del siglo XVIII -aunque sin adoptar todavía esta denominación- y que supone la toma de conciencia de las mujeres como grupo o colectivo humano, de la opresión, dominación, y explotación de que han sido y son objeto por parte del colectivo de varones en el seno del patriarcado bajo sus distintas fases históricas de modelo de producción...

Habría que hacer la aclaratoria que ser feminista o propiciar el feminismo es diferente al hecho de asumir algún rasgo feminista o simplemente realizar miradas femeninas. “Día Naranja” es una película con una mirada predominantemente femenina. No por casualidad la dirección es responsabilidad de una mujer: Alejandra Szeplaki. Hay que agregar que existen algunos rasgos feministas sin que ello sea el centro del largometraje.

El derroche de femineidad desborda en los pensamientos de tres mujeres, sus actitudes y la moda. Moda que tiene un peso significativo: Patricia, la protagonista venezolana interpretada por Carolina Riveros, fue vestida por Adriana Rodríguez de la firma Bará Duo. En el caso de Sol, la protagonista colombiana, se contactó la firma TUL. Para los cambios de ropa interior del personaje de Martina (Sol) se utilizaron piezas de una diseñadora de moda argentina (María Jesús Fernández). Cada una de ellas es digna modelo de sus atavíos, una muestra de esa inmensa mayoría de mujeres que pueden verse en las calles de Caracas, Bogotá y Buenos Aires. Justamente, la arquitectura de estas tres ciudades sirve de escenario para la moda.

Los pensamientos expuestos en pantalla, con el recurso de animación, collage y efectos digitales, presentan las alegrías y temores de las mujeres frente a la condición de embarazo, el mundo laboral y la relación de pareja. En uno de los personajes, en particular, se aproxima la posibilidad de no tener al bebé, siempre manejada como el temor a ser madre (mirada femenina) y no a modo de reclamo para acceder al *aborto legal y seguro* [4] o una demanda de derechos humanos, de justicia social y de salud pública (postura feminista). Pero sin duda, la idea de laborar o aceptar una beca de estudios en condición de embarazo, es un hecho originado por el

feminismo. En Latinoamérica, legalmente, mayores son las posibilidades para las mujeres en estado. Lo que proporciona el texto de “Día Naranja” es precisamente una de las consecuencias del movimiento feminista: la naturalidad con que se asume una trabajadora embarazada. No es el centro de la directora una situación de reclamo o reivindicación, sino la expresión de féminas en toda su esencia: sus alegrías, tristezas, miedos y deseos sexuales. La mayor explosión de hormonas está representada por Lorena, la amiga de Ana. Es ella quien afirma que a su edad cualquier hombre le es útil. Se imagina como una diva y piensa en la lluvia de hombres.

Un momento feminista aparece en uno de los diálogos entre Ana y su padre, cuando éste le manifiesta que necesita un hombre para que se mantenga al frente de su empresa de diseños. Una muestra del patriarcado [5] que enciende la llama del feminismo y hace que la mujer decida irse del negocio de su padre. En Día Naranja la femineidad es algo natural, algo que no se pone a prueba. Una visión cónsona con la de Carosio [6]. Juega un papel determinante el espacio homosocial [7], ese ambiente de compañerismo, amistad o simplemente camaradería. Se marca algunas diferencias entre las más jóvenes y las más adultas. La madre de Ana, por ejemplo, deja ver en sus diálogos un apego por costumbres tradicionales como el matrimonio, esto en claro contraste con lo que piensan sus dos hijas y la posición asumida por la venezolana Patricia y la colombiana Sol (quien no se decide por Leo ni Carlos).

Notas

[1] El sentido planteado por Rossi María (2007) en **El cine como texto. Hacia una hermenéutica de la imagen- movimiento**. Buenos Aires: Topía Editorial, hace referencia a un texto dinámico con diferentes niveles de significados y presto a distintas interpretaciones y no en el sentido del esquema clásico del cine donde el sentido proviene únicamente de la coherencia interna (intention operis).

[2] **Diccionario online de la Real Academia Española**. Disponible en: www.rae.es/rae.html

[3] **Mujeres en Red. Periódico feminista.** Coordinado por Montserrat Boix con la colaboración de Lola Pérez Carracedo. Disponible en: www.mujeresenred.net/

[4] Planteamiento sobre el aborto legal expuesto en la **Declaración Pública de Redes, Articulaciones, Campañas y Organizaciones de Mujeres de la región.** Documento en línea del Centro de Estudios de la Mujer. Universidad Central de Venezuela, Vicerrectorado Académico. Disponible en: <http://web.ucv.ve/secciones.php?pag=documentos/documentos.htm>

[5] La manifestación y la institucionalización del dominio masculino sobre las mujeres y los niños, y la ampliación de este dominio a la sociedad en general.

[6] Alba Carosio en su ponencia presentada en el Seminario Internacional Equidad de Género en Acción, titulada: **La primera obligación para un hombre es no ser mujer** (noviembre- 2008), expone que la femineidad no se pone a prueba como la masculinidad que si se prueba en tres momentos importantes de la vida: el demostrar que no es mujer, que no es niño y que no es homosexual.

[7] Lazos de relaciones entre personas del mismo sexo dentro de una cultura y en un momento histórico concreto.

“Siempre hay la posibilidad de un Cannes” (Fina Torres)

Conversar con Fina Torres es dialogar con una mujer serena, culta, sencilla y de hablar pausado. Cualidades que sumadas al hecho de ser la segunda mujer



venezolana en obtener un Cannes, la convierten en una directora excepcional en Venezuela. He aquí la entrevista realizada por Cine 100% Venezolano en un pequeño café de Caracas, el 20 de julio de 2010.

Cine 100% Venezolano (C100V): -Hola Fina un placer

Fina Torres (FT): -Un placer también

C100V: -Espero hacerte grata esta conversación. Comenzaré leyendo una parte de alguna de nuestras notas: Fina Torres, la directora de *Oriana* (1985), *Mecánicas Celestes* (1994), *Woman on top* (2000) y *Habana Eva* (2010). Cuatro largometrajes donde, a nuestra manera de ver, podemos buscar un hilo conductor. Ese hilo conductor es la mirada femenina y la maduración del amor. Amor que no se limita a la pareja sino que abarca el amor a sí misma y a lo que hace. Esta es nuestra interpretación. ¿Qué opina Fina al respecto?

FT: -Yo creo que los periodistas hacen, a veces, preguntas tan precisas y significativas que le obligan a uno a reflexionar y formular pensamientos que normalmente no se nos ocurren. Cuando uno hace cine algo le interesa, algo le apasiona y hay que trabajarlo y darle forma. Luego se termina ese proceso... Pero eso de hilar la suma de los procesos a uno no se le ocurre... no se autoanaliza... De verdad, fíjate, que interesante que aunque los géneros cambien las películas tienen algo en común. Primero que la protagonista siempre es una mujer en un proceso de cambio, de transformación, creciendo de niña a mujer, de pronto por un evento

detonador en su vida... A la final cada mujer toma su camino, asume las riendas de su destino. En este sentido Habana Eva se inscribe más que ninguna otra en estas características.

C100V: -Hablando de mujeres tenemos la curiosidad si en la escogencia de Doris Wells, Claudia Venturini, Ariadna Gil, Penélope Cruz, Prakriti Maduro y Yuliet Cruz, Fina Torres ¿participó 100% en esta selección?

FT: -En Venezuela la elección de los actores es del director. Quizás en países como Estados Unidos el Productor pueda interferir en esta elección, pero aquí en Venezuela los directores de casting hacen la búsqueda y le traen propuestas de acuerdo a lo que uno busca.

C100V: -¿Veremos en el futuro alguna película de Fina Torres protagonizada por un hombre?

FT: -Sí, la próxima

C100V: -¡que bien!

FT: -Y no por uno sino por varios

C100V: -¿venezolanos?

FT: -venezolanos, quien sabe colombianos, mexicanos y cubanos. Pero latinoamericanos, de eso estoy segura.

C100V: -Afirmas que “Es necesario crear una Escuela de Cine en Venezuela con profesores de afuera, como en la Escuela de San Antonio de los Baños donde imparten clases gente de todas partes del mundo” . ¿Consideras que en Venezuela tenemos talento que pueda fungir como profesores en esa Escuela de Cine Internacional, por llamarla de alguna manera?

FT: -Claro que sí. Sería el mismo caso de la Escuela de San Antonio de los Baños donde hay profesores cubanos muy buenos, además de los profesores extranjeros.

C100V: -¿Ves posibilidades en los cineastas jóvenes venezolanos de un nuevo Cannes?

FT: -Seguramente, claro. Siempre hay la posibilidad de un Cannes. Si estuvo Margot y luego yo. ¿Por qué no puede haber uno nuevo?

C100V: -Lo significativo es que han sido 2 mujeres venezolanas y 1 sólo hombre.

FT: -Bueno las venezolanas somos guerreras

C100V: - Llama la atención que Oriana ha sido una de las películas venezolanas más estudiadas en el ámbito académico. Existe una tesis doctoral en España y aquí en el país varios artículos en revistas arbitradas. Ha habido un interés desde diferentes áreas como la sociología, la semiótica, la literatura y la educación. Aún se siguen publicando trabajos sobre Oriana. ¿Qué te parece ese interés de la academia respecto a Oriana?

FT: -Oriana es una película que da para muchas lecturas, un poco crítica, sin mucho diálogo, pasa el tiempo y hay mucho subtexto. Eso da espacio para que la gente complete. Hay una propuesta para que la gente formule desde su propio ideario. Hay final abierto. Es una película que te obliga a pensar.

C100V: -En Oriana, además, hay algo significativo y son los cambios de tiempo. A partir de la misma imagen Fina pasa de un tiempo a otro. Cabe destacar el caso cuando la mujer adulta está sentada en las escaleras y a partir de allí cambia a la chica sentada en las mismas escaleras. Esa forma de cambio del tiempo, ¿la hiciste para romper el paradigma que predominaba en el cine venezolano del momento?

FT: -Creo que no, más bien fue una decisión personal de Fina. No era una historia para flashback. La historia es como el inconsciente, así como funcionan los sueños.

De repente hay una historia y existe una persona que va llevando dicha historia en los sueños. De pronto esa persona se convierte en otra persona. La línea narrativa del sueño es la misma. La historia de Oriana y María son exactamente iguales. ¿Qué hice yo? Conté una historia con personajes intercalados... Es un rompecabezas. No es flashback porque no se detiene a explicar el pasado sino que la historia siempre avanza. De este modo, sí es una ruptura del famoso paradigma del flashback.

C100V: -Fina, muchas personas han dicho que eres más francesa que venezolana. ¿Te consideras venezolana, francesa o francesa venezolana?

FT: -Yo soy venezolana y profundamente latinoamericana. Las cuatro películas que he hecho son de temas latinos. Si yo fuera francesa hubiera hecho muchas películas en Francia donde hay una gran gama de posibilidades. No me defiendo, que digan lo que quieran pero yo me siento súper venezolana. He estado mucho tiempo afuera y he aprendido mucho. Soy curiosa del mundo, viajo bastante... Ahora bien, cuando salió Oriana su tratamiento, tema y estética era tan diferente a lo que se había acostumbrado a ver aquí como cine venezolano que eso que mencionabas fue la primera reacción, incluso llegaron a decir que yo no tenía nacionalidad venezolana y ahora con Habana Eva dirán que soy política.

C100V: - Dijiste acerca de Cuba: “la adoro como país, como pueblo” y “La Habana es un personaje”. Estas frases ¿están representadas en Habana Eva?

FT: -Totalmente. La Habana es el quinto personaje. Es una ciudad que me conmueve por su arquitectura, por su atmósfera y por su gente. Me recuerda la Caracas de los años 50, a Las Palmas, La Florida, La Castellana, Chacao, El Paraíso y Las Acacias. La Habana conserva ese ritmo, casi bucólico, sus calles, sus árboles.

C100V: -Y sus cines

FT: -Claro eso también. Además de la gran humanidad de su gente que es algo que nada tiene que ver con política. Habana Eva no es una película de propaganda y eso debe quedar muy claro.

Respuestas Breves

C100V: -Un (a) cineasta venezolano (a):

FT: -Margot Benacerraf

C100V: -Un cineasta extranjero

FT: -Hay tantos pero te diré dos: Bergman y Kubrick

C100V: -Una escena memorable del cine venezolano

FT: -Las muñecas de Reverón

C100V: -Una escena memorable de una película extranjera

FT: -Es una escena de Kagemusha de Kurosawa. Cuando el pordiosero convertido en emperador se siente emperador.

C100V: -Una actriz venezolana

FT: -Ya fallecida: Doris Wells y viva: Mimí Lazo

C100V: -Un actor venezolano

FT: -Por supuesto que Edgar Ramírez

C100V: -Una película venezolana

FT: -Araya de Margot Benacerraf

C100V: -Un momento de gran alegría

FT: -Cuando me gané la Cámara de Oro en Cannes, jajajaja. La competencia siempre es muy fuerte pero tenía la esperanza y era importante.

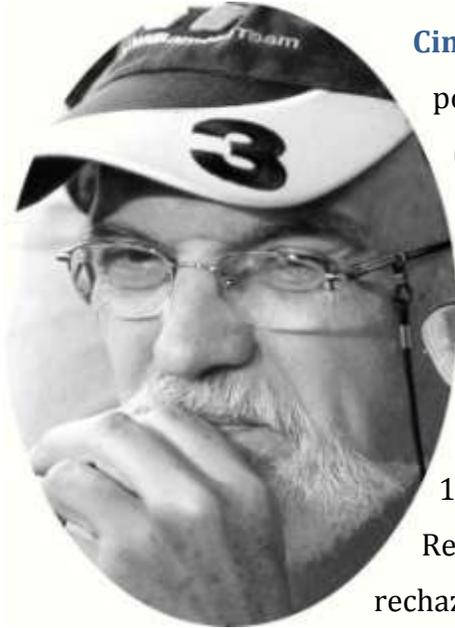
C100V: -Muchas gracias por concederme esta conversación

FT: -Gracias a ustedes.

Foto: material de prensa de "Habana Eva"

Entrevista a Olegario Barrera Monteverde

Realizada el 28 de septiembre de 2008.



Cine 100% venezolano (C100V): -Gracias Sr. Olegario por haber aceptado esta entrevista. *Pequeña Revancha* (1986) me trae buenos recuerdos del colegio, de mi infancia y es una referencia obligada del cine en nuestro país. Le haré algunas preguntas con las que espero tocar aspectos trascendentales de su trabajo.

Usted señalaba en la Revista Encuadre N° 36 de 1992 que cuando presentó el guión de *Pequeña Revancha* aquí en Venezuela “a nadie le gustó y... fue rechazado en dos oportunidades... posteriormente entre los premios que ganó la película cinco fueron de guión, lo que quiere decir que no era malo”. ¿Consideras que el punto frágil del cine venezolano ha sido el guión? O piensas ¿existe una exagerada percepción negativa sobre este elemento?

Olegario Barrera Monteverde (OBM): -Sí, considero que la escasez de guiones sólidos, bien estructurados, coherentes y novedosos ha sido uno de nuestros problemas. No es que no los haya, pero han sido pocos. Creo que cada vez son más las oportunidades que tenemos los cineastas de confrontar nuestros guiones con gente que puede darnos buenos consejos. Afortunadamente el CNAC, por ejemplo, se ha ocupado de facilitarnos talleres, encuentros y seminarios sobre guión. De manera que los interesados hemos podido suplir un poco la falta de experiencia. No creo que se trate de una exagerada percepción negativa sobre el guión. Este es el soporte fundamental sobre el que se levanta un proyecto cinematográfico y si no es sólido, el proyecto corre muchos riesgos de terminar siendo una película perfectamente prescindible. Últimamente las Comisiones de Estudio de Proyectos que tienen la responsabilidad de aprobar aquellos que consideran merecen ser

apoyados, han venido trabajando con unos parámetros donde el guión tiene un peso de un 40% entre todos los factores que se toman en cuenta. Los otros son la experiencia del director y el equipo técnico, su formación, trayectoria, factibilidad del planteamiento económico, etc. En la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC) estamos inclusive considerando la propuesta de subir ese porcentaje al 50%.

C100V: – *Operación Billete* (1987) fue una película con suficiente publicidad en televisión y poco éxito en taquilla. No obstante, sigue siendo una obra cinematográfica que significó una propuesta diferente. Unos adultos mayores en una proeza heroica y arriesgada, enfrentándose contra una mafia organizada. He visto esta película un par de veces. Tiene elementos de comedia y se expone un dilema ético: ¿cómo actuaríamos si tuviéramos a nuestro alcance una gran cantidad de dinero de procedencia ilegal? Ahora bien, ¿cuál era su intención con *Operación Billete*?

OBM: -Hice “Operación billete” como un homenaje a mi padre –el protagonista se llamaba como él- y a los hombres de su generación para los cuales la honradez, la amistad y la palabra empeñada eran tesoros que se cuidaban con esmero y de los cuales se sentían orgullosos. Creo que esos valores hay que seguir tratándolos. Hemos desarrollado una enorme capacidad para “acomodarnos a las circunstancias” y escurrir el bulto; tratando de que la mierda, de la cual somos co-responsables, no nos salpique. En cuanto a la taquilla... siempre será una incógnita. Cada cual debe hacer las películas que cree que debe hacer, aquellas que de una u otra manera lo reflejan como ser humano. La taquilla siempre será un salto al vacío que hay que estar dispuesto a darlo a pesar de que el paracaídas no se abra. Cuando hago una película si me acompaña la preocupación de que no sea aburrida. Es lo mínimo que le pido a cualquier artista o comunicador, cualquiera que sea su forma de expresión.

C100V: -Cuando realizaste la película *Fin de Round* (1993) Foncine aprobó un crédito de terminación, los cubanos aportaron facilidades de producción, con España hiciste un acuerdo de co-producción y en el caso de los franceses funcionó el propio subsidio: el aporte se consumió en Francia (post- producción, compra de material virgen, etc.). Parte de estas ayudas las conseguiste gracias a los premios internacionales de Pequeña Revancha. En el caso de *Una Abuela Virgen*, fue financiada por el CNAC y en coproducción con Alfredo Anzola, José Sousa y Adolfo López. A su parecer ¿cuáles son las diferencias básicas del esquema de financiamiento y producción en la era de FONCINE y ahora en la era del CNAC?

OBM: -Wow, ¿Cómo estás tan enterado de todo eso? Creo que el CNAC se ha preocupado por hacer posible que los cineastas tengan más oportunidades de conseguir financiamiento por diferentes vías, que complementen los recursos que ese organismo pueda disponer para cualquier producción. De hecho, cada vez son más las películas que además del CNAC, consiguen apoyo de Ibermedia, coproductores de otros países, subsidios y ayudas. Ahora, por ejemplo, es posible recibir ayuda para desarrollar un guión y si ese guión luego es considerado como digno de apoyo para que se haga una realidad, te pueden dar recursos para que termines de “armar” tu proyecto. Como todo, el esquema del CNAC es factible de ser mejorado. A veces se han cometido injusticias, pero los gremios cinematográficos estamos siempre atentos a que la escogencia de los proyectos sea lo más democrática posible. De hecho, últimamente, cuando un proyecto es considerado por la Comisión respectiva como merecedor del apoyo del CNAC, pero tiene algunas debilidades en su guión, factibilidad económica o cualquier otra cosa, se le ha dado oportunidad al cineasta para que lo defienda con miras a darle luz verde.

C100V: – En el caso de *Una Abuela Virgen* (2007) y *Pequeña Revancha* sus guiones son producto de adaptaciones de obras literarias. ¿Qué es lo más difícil de llevar al cine las obras literarias? ¿Cuáles de las obras literarias venezolanas que no se hayan llevado al cine, consideras podrían representar un reto interesante?

OBM: -Lo más difícil es saber distinguir los puntos fuertes y débiles de cada género y tener presente que el cuento, la novela u obra de teatro que estemos adaptando es sólo un punto de partida. Si un libro te atrapa, puedes dedicarle horas y a veces días a su lectura. Puedes leer con deleite la descripción de un árbol o un estado de ánimo que ocupa una página entera. Paradójicamente en el cine, donde cuentas con muchos más recursos para atrapar la atención del espectador, el público no estará dispuesto a prestarte atención más de dos horas y media. Mejor noventa minutos si no queremos arriesgarnos. Es importante además contar con la confianza del autor original y que tenga la amplitud necesaria para entender que a menudo puede pasar que estemos utilizando su obra para un discurso muy personal, que puede coincidir mucho o poco con el de él. En esto he tenido muchísima suerte. Antonio Skármeta, primero, y Rodolfo Santana, luego, fueron conmigo de una generosidad extraordinaria. Por esta misma razón es que la adaptación de una obra literaria que nos guste es un reto interesantísimo. Obras literarias venezolanas interesantes para llevar al cine hay muchísimas, pero no me atrevo a hacer una lista porque seguramente la memoria me jugaría una mala pasada y dejaría por fuera algunas fundamentales. Ahora acabo de terminar dos guiones basados en ideas más pero tengo en mente una novela venezolana que me tiene entusiasmadísimo y que creo que es el reto más grande que, a nivel de adaptación, me ha tocado enfrentar.

C100V: -¿Cómo ve Olegario Barrera a la nueva generación de cineastas venezolanos? ¿Cómo calificarías el cine venezolano actual?

OBM: -Nunca me ha gustado calificar a nada ni a nadie. Las pocas veces que me ha tocado hacerlo por obligación he sido muy infeliz. Sería masoquista repetir la experiencia. Si puedo decir que hay gente joven bien preparada y con propuestas interesantes y que la variedad temática es cada vez mayor.

C100V: -¿Que nuevos proyectos tiene Olegario en el cine venezolano?

OBM: -Acabo de terminar el guión de un largometraje cuyo título es “El Manzano Azul” y el primer borrador de otro cuyo título es por ahora “Culpables habituales”. Ambos parten de ideas que desde hace tiempo no me abandonan. Estoy también ansioso por comenzar a trabajar sobre la novela que te mencioné antes. Hay otra adaptación de una obra de teatro que está terminando de escribir el autor y yo meto la mano de vez en cuando. Finalmente estoy en plena etapa de investigación para un largometraje documental sobre una experiencia de solidaridad comunitaria que se está dando desde hace años en el Estado Trujillo y que me parece extraordinaria.

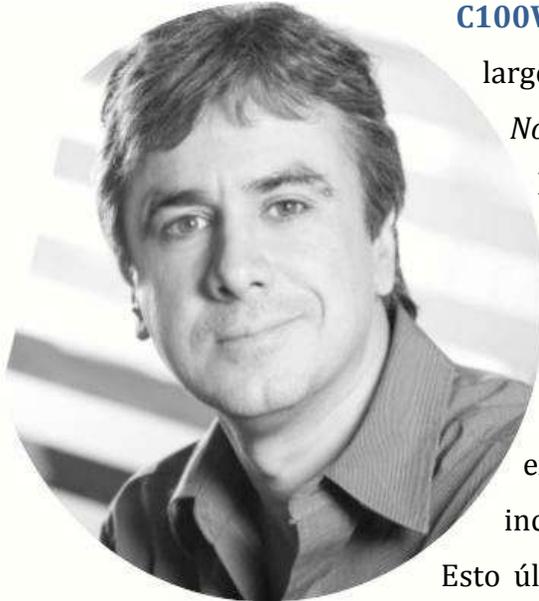
C100V: -Oye que bien. Agradezco tu tiempo para esta entrevista.

OBM: -Muchas gracias a ti por haberme tomado en cuenta. Me sorprende lo bien documentado que estás y te felicito por ello. Con mucho gusto estoy aquí para lo que necesites.

Foto del director: facebook

Conversando con Ernesto Pérez Mauri y su “Hacedores de nostalgia”

Entrevista realizada el 8 de diciembre de 2008.



C100V: -En una de las exhibiciones de tu largometraje documental, *Hacedores de Nostalgia* (2008), había pocos espectadores. Nos hemos preguntado las causas... El asunto de la taquilla ha sido un asunto multifactorial en nuestro cine. Algunos señalan la manera de contar las historias (el guión), otros la hegemonía de los exhibidores. Un tercer grupo indica la incapacidad de lograr conexión con el público.

Esto último es refutado por un cuarto grupo que afirma que no se trata de conexión sino de educar el gusto del espectador y prepararlo. Estas son apreciaciones que he ido recogiendo en diferentes eventos. Ahora bien, ¿qué razones podrías señalar como responsables de ese fenómeno de indiferencia?, ¿estás de acuerdo con algunas de las que mencioné?

Ernesto Pérez Mauri (EPM): – Es cierto que la primera semana del festival no fue muy concurrida. Coincido contigo en los factores que mencionas. Yo incluiría una lectura ajustada al caso de la Quincena del Largometraje Documental Venezolano, ya que la promoción de las películas fue concebida como un bloque. Primero, es conocida la propensión de la audiencia hacia las películas de la gran industria que va en detrimento de los gustos por el cine local. Segundo, un prejuicio generalizado, no solamente en Venezuela sino también en el resto del mundo hacia el género documental que lo etiqueta de “aburrido” y lo relaciona con los de historia natural, “la vida de los osos en las montañas de Alaska”, narrado por un locutor en off con la voz de Dios. Tercero, pienso que el CNAC hizo lo mejor que pudo en términos de promoción de las películas que están participando en la Quincena. La iniciativa de

organizar ruedas de prensa en el interior con los directores fue muy acertada, sin embargo, veo como un área de oportunidad lograr una anticipada coordinación con los directores para sumar esfuerzos. Si hubiésemos trabajado con antelación, organizando proyecciones individuales de cada película a la prensa, y no simplemente una rueda de prensa en bloque, es probable que se hubiesen generado mayores expectativas con el festival. También me hubiese gustado ver la programación de las películas de la Quincena en la cartelera de cine de todos los periódicos de mayor circulación nacional. Cuarto, los representantes de la distribución (Cines Unidos, Cinex, Gran Cine) tienen la mejor disposición de dar cumplimiento a la participación del cine local dentro de la grilla de su programación, de acuerdo a lo que está establecido por ley. Sin embargo, esto lo harán sin afectar las salas previstas para las películas que tienen una mayor apuesta de taquilla. El resultado es que las películas venezolanas por lo general quedan desdeñadas a las salas que comercialmente no producen los mejores resultados.

Durante la segunda semana los reportes de audiencia de *Hacedores de nostalgia* mejoraron. Pienso que se debe a la promoción del CNAC en prensa, cine, TV que generó respuestas con rezagos y también al efecto “word of mouth” o mejor conocido como “radio bamba”.

C100V: -En la sinopsis de “Hacedores de Nostalgia” uno puede leer: “...Los recuerdos y la bienvenida de un escenario casi olvidado después de tantos años, son algunos de los pasajes explorados por un grupo de inmigrantes italianos, españoles y portugueses”. Ciertamente, esto se aprecia en el documental pero también se puede ver el fervor iconológico de estas personas por la bandera venezolana y la Virgen del Valle. Así como una juventud que esperó con entusiasmo a Oscar D’ León en Madeira (Portugal) y a Cristóbal Jiménez (en España). Un público que, incluso, cantó el himno nacional venezolano y una Feria de la Arepa en

La Coruña, que es lo más representativo de la venezolanidad. ¿Cuál era tu propuesta con este documental?

EPM: – El tema de la inmigración sin duda tiene múltiples aristas. Lo que más me interesaba era explorar las contradicciones intrínsecas al tema de la inmigración donde al final lo que prevalece es la pérdida de las nociones más elementales que tienen que ver con la identidad del ser. ¿De dónde soy? ¿A qué sitio pertenezco? ¿Cuál es mi nacionalidad? Creer toda la vida ser de un sitio, para darme cuenta casi al final de mi vida que soy de otro que dejé atrás. A partir de estas contradicciones, el corolario nos asoma un país (Venezuela) que se esparce por todas partes gracias a estos embajadores de la nostalgia.

C100V: - Entre los aspectos fundamentales del documental se encuentra la iconología venezolana, la presentación breve y oportuna del tema “El Viaje Español de Simón Díaz”. En Hacedores de Nostalgia es reiterativa la imagen del “pico y pala” y del avión, son leitmotiv. ¿Cuál consideras es el punto fuerte del documental?

EPM: – Hacedores de nostalgia no es un documental que pretende llegar a conclusiones definitivas. Es un breve asomo a la vida de estos personajes con un inmenso deseo de transmitir sus pensamientos y sentimientos hacia el lugar que extrañan al final de sus vidas y nunca más volverán a estar. Nuestra intención siempre fue explorar la conexión emocional de los emigrantes con el lugar que añoran desde la distancia. En cuanto a los dos ejemplos que tu mencionas si representan herramientas artísticas conocidas como leitmotiv. Ambas, “pico y pala” y “el avión”, operan como herramientas de narración que permiten impulsar las dos tramas (principal y subyacente) para que la historia continúe hacia adelante. Ciertamente constituyen una reiteración de un motivo particular. En el cine tienen un carácter simbólico o como tu bien dices, iconológico, o más bien iconográfico, mientras que en otras artes como la música, la reiteración puede referirse a una melodía que se repite por momentos a lo largo de la pieza. El sonido de “pico y pala” está inspirado en los sonidos del taller de Giepetto (el papá de Pinocho) y en

el tren de Dumbo. En este último, el tren es un personaje que inicia su travesía con ímpetu y energía, sin embargo en un momento dado de la trama, cuando las valoraciones narrativas de la historia de Dumbo apuntan hacia abajo, es decir, cuando encierran a la mamá de Dumbo y la separan de su pequeño, el tren hace su recorrido con pesadumbre y congoja. En Hacedores de nostalgia, la primera vez que aparece la imagen de archivo de los obreros en “pico y pala” el sonido es vigoroso, sostenido, constante. Los inmigrantes llegan a esta tierra de gracia decididos a trabajar con tesón, pero cuando Bernardino Lamarca (el campeón de lucha libre) se da cuenta que trabaja 18 horas al día y el resultado son 7 bolívares, el sonido del “pico y pala” es relentado, extenuado e impreciso. En el caso de “el avión”, representa un leitmotiv referido a la trama subyacente: un viaje que conecta la historia de comienzo a fin. Obviamente vinieron en barco, pero el retorno se hizo en avión. Más adelante, opera una metáfora del viaje representada por el vuelo de las gaviotas que son aves migratorias por excelencia. No fue una coincidencia narrativa que las gaviotas alcanzaran la orilla justo antes de empezar La Feria de la Arepa: una de las más importantes expresiones nostálgicas de los inmigrantes registradas en el documental. Es en definitiva llegar a la orilla para llegar a ninguna parte.

C100V: – Detrás de la Línea fue un cortometraje que realizaste en 2003 y fue galardonado por el Gran Premio del Jurado, premio del CNAC al Mejor Cortometraje y mejor guión original en el Festival de Cortometrajes de Barquisimeto 2004. También participó en el Festival L’Alternativa 2004, en Barcelona, España.

Con “Hacedores de Nostalgia” cruzas la línea entre un realizador de cortometrajes y uno de largometrajes. Es tu ópera prima. ¿Fue difícil conseguir el financiamiento para la misma? ¿Cómo ves esto de conseguir financiamiento en Venezuela? ¿Quién tiene talento se impone?

EPM: – Los fondos para producir Hacedores de nostalgia provinieron del CNAC. Concurse en una convocatoria y fui favorecido. Una vez culminado el proyecto,

volví a concursar en la convocatoria del CNAC para transferir a 35mm y nuevamente logré el propósito. Puedo hablar por mi propia experiencia con el CNAC, que la asignación de fondos sigue siendo una decisión autónoma del Comité Ejecutivo encargado de la selección de los proyectos. Si tienes una buena idea, seguramente quienes toman decisiones la favorecerán. Últimamente las convocatorias del CNAC han tenido una respuesta creciente por parte de personas que buscan materializar sus ideas en la pantalla.

C100V: – Finalmente, resta darte las gracias por aceptar esta conversación y felicitarte por tu documental. Mi deseo es seguir viendo tu trabajo en las salas de nuestro cine.

EPM: Gracias a ti por esta entrevista.

Foto del director: facebook

Claritza Arlenet Peña Zerpa: Especialista en Producción de Cine, Vídeo y Televisión (Universidad Politécnica de Cataluña-UPC, 2011). Doctora en Ciencias de la Educación (UNESR, 2010). Becaria de la Misión Ciencia (FONACIT, 2008-2010). Magíster en Educación, mención: Gerencia Educacional (UPEL, 2006). Licenciada en Educación, Ciencias Pedagógicas, mención honorífica: Summa Cum Laude (UCAB, 2000). Ha ejercido la docencia a nivel de pregrado y postgrado (UNESR, UPEL, IUPOLC, IUNP, UAH) y se ha desempeñado como investigadora, ponente y conferencista en el área de cine y educación en ciudades como La Habana, Bogotá y Caracas. Sus diferentes trabajos han sido publicados como artículos en revistas arbitradas. Miembro de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV) y Miembro Asociado de la Red de Investigadores Venezolanos de la Comunicación (INVECOM). Directora Ejecutiva de la Asociación Civil Cine 100% Venezolano, dedicada a la investigación y difusión de la cinematografía nacional. Articulista del periódico español online El libre pensador. Entre los reconocimientos destaca la condecoración "Orden José Félix Ribas", otorgada por el Ejecutivo Venezolano en 1999.



José Alirio Peña Zerpa: Cursante de la Maestría en Comunicación Social (UCV) y adscrito a la línea de investigación: Comunicación y Diversidad Sexual. Professional Corporate Management Specialization (Preston University, 2003). Locutor (UCV, 2001). Industriólogo, mención honorífica: Cum Laude (UCAB, 2000). Se ha desempeñado como locutor, consultor y gerente de entrenamiento y desarrollo. Ha ejercido la docencia a nivel de pregrado (UNESR, IUTIRLA, IUNP, CUFM) y ha sido ponente y conferencista de cine venezolano a nivel nacional e internacional. Miembro de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (Red INAV). Presidente de la Asociación Civil Cine 100% Venezolano dedicada a la investigación y difusión de la cinematografía nacional. Ha pertenecido, también, a equipos de prensa y promoción de algunos largometrajes venezolanos. Articulista del periódico español online El libre pensador. Entre los reconocimientos destaca la condecoración "Orden José Félix Ribas", otorgada por el Ejecutivo Venezolano en 1998.



ISBN: 978-980-7421-00-3



9 789807 421003