

De una política cultural a una cultura politizada: La República Bolivariana de Venezuela y su revolución cultural en el sector audiovisual

LIBIA VILLAZANA

Nosotros nos oponemos a la mera idea de que los latinoamericanos vayamos a ser meras sombras de cuerpos ajenos. Aquí la historia no terminó: recién está comenzando.

—Aram Aharonian, Director de Telesur

Tú tienes que saber qué hacer con lo que tienes ...

Ese es el canto mío de todos los días:

“No, mira que este artista ...”

“¿De dónde es?” “Es inglés ...”

“No, mi amor, lo siento. No quiero ingleses porque yo le voy a decir a los ingleses quiénes somos nosotros. No quiero que el inglés me diga a mí qué es lo que él piensa de mí.”

—Zuleiva Vivas, Agregada cultural de la embajada de la República Bolivariana de Venezuela en Londres

Abstract

This essay discusses the official cultural and identity politics of Venezuela with regard to film and television production, one of the most ambitious projects of Hugo Chávez's cultural revolution. With the creation of an independent chain of film production, including the studios Fundación Villa del Cine, a state-owned film distributor (Amazonia Films) as well as a legislation favoring the production and financing of national films, the Bolivarian revolution aims at undermining Hollywood's cultural hegemony. The radical approach to “decolonizing the media” and the underlying transnational dimensions of Venezuelan cultural politics become also manifest in the project of *Telesur*, an international television network conceived as a “CNN of the people,” transmitting alternative, popular voices and contents to Latin American audiences.

1. La venezolanidad, un mosaico cultural

¿Quiénes somos los venezolanos? ¿Qué significa y comprende la “venezolanidad”? ¿Qué metodología usar que permita indagar en los componentes orgánicos y hasta viscerales de la cultura venezolana para así poder entenderla y definirla? Y más complejo aún, ¿cómo proyectar en el extranjero esos componentes? Estas son algunas de las interrogantes y preocupaciones que se replantea el gobierno del Presidente Hugo Chávez en Venezuela, según la Agregada Cultural de la República Bolivariana de Venezuela en el Reino Unido, Zuleiva Vivas en el 2006.

Venezuela cuenta con más de treinta lenguas activas heredadas de los indígenas que vivían en la zona cuando los españoles ocuparon esas tierras en el siglo XV. Al mismo tiempo, la identidad venezolana está formada por la mezcla de los propios españoles que llegaron a Venezuela en la época del Colonialismo, los cuales eran en su gran mayoría andaluces, y Andalucía misma estuvo dominada por el mundo árabe durante setecientos años. Más tarde, en el siglo XVIII, los africanos fueron llevados a Venezuela como esclavos. A esto se le suman las influencias de comunidades como las judías y musulmanas, entre otras, que se establecieron por distintos motivos en el país. Igualmente, la ubicación geográfica de Venezuela facilita la multiplicidad cultural. Su cercanía con el Caribe, Estados Unidos e incluso con Europa –porque funciona como una parada oportuna para algunos convenios transatlánticos– promueve el intercambio, la multilateralidad y convierten a la “venezolanidad” en un caleidoscopio cultural.

Las políticas culturales del gobierno del Presidente Hugo Chávez parecen estar centradas en la exploración del sentido que encierra este múltiple ser venezolano. Proyectos como la creación de las figuras comunitarias llamadas “Promotores Culturales” facilitan esta tarea de investigación y definición de la multiplicidad y al mismo tiempo unicidad cultural venezolanas. La función de los Promotores Culturales es la de investigar los valores de su comunidad basada en las raíces raciales y culturales, y así contribuir a la “dinamización de procesos de desarrollo sociocultural” (para mayor información cf. Varela Ostos). El resultado de este ejercicio comunitario ha sido el descubrimiento de una variedad de manifestaciones artísticas y folklóricas: desde canciones que probablemente se escribieron para un evento particular y se recitaron sólo una vez, hasta recetas de cocina propias de la comunidad, entre otras tantas. Todas estas manifestaciones creativas y espontáneas son registradas por el Promotor Cultural.

Según la Agregada Cultural de Venezuela en Londres, Zuleiva Vivas, iniciativas como ésta se centran en la re-conceptualización de lo que se entiende por cultura en Venezuela, definida por los propios venezolanos. En este contexto, el concepto de la “cultura” pasa a ser motivo de una serie de negociaciones de significados sin fin. Es más bien la posición estratégica del término lo que condiciona su significado. De manera que “cultura” junto con “identidad cultural” son términos redefinibles. Como ha señalado Chris Barker refiriéndose a la inestabilidad inherente de los significados del lenguaje, es posible hablar de “identidades-en-proceso” (*identities-in-process*) en vez de “identidad” (31). En el mismo sentido, no es sólo posible sino necesario referirse a las “culturas en proceso” en vez de a “cultura.”

La amplitud y generalidad del término “cultura” es perceptible en la reciente definición de la misma propuesta en el Capítulo I, Artículo 2 del Proyecto de Ley Orgánica de Cultura en Venezuela:

A los efectos de la presente Ley, la cultura es el conjunto de manifestaciones, representaciones, procedimientos y modalidades de la creatividad humana, individuales y colectivas, aprendidas, acumuladas, permanentemente enriquecidas, que determinan la singularidad de una sociedad y de las diversidades que la integran como totalidad histórica situada en un espacio determinado. (Proyecto de Ley Orgánica de Cultura 6)

En teoría, lo que se persigue en la Venezuela bolivariana es la independencia cultural. Con estos efectos en el Capítulo IV, Artículo 10 del Proyecto de Ley Orgánica de Cultura, se asume a la cultura “como prioridad estratégica para alcanzar la transformación de la sociedad venezolana” (7). Habría que determinar cómo se plantea la República Bolivariana de Venezuela su revolución cultural dentro y fuera de su geografía.

2. La guerra ideológica por elpreciado mercado latino

En los Estados Unidos y en España el mercado latino es un mercado que está creciendo vertiginosamente. De acuerdo con las últimas cifras estimadas ofrecidas por la *American Community Survey*, la población hispana o Latina (provenientes de cualquier raza) en el 2006 alcanzó los 44.252 millones, representando el 14.8 % de la población norteamericana que para entonces se estimó en unos 299 millones (cf. U.S. Census Bureau). En España, en el 2005, la población llegó a 44.11 millones de habitantes y contó con 3.7 millones de inmigrantes dentro de los cuales 492.000 eran ecuatorianos y más de 260.000 colombianos (cf. “España”). Es decir, el latinoamericano –y latino, en general– es un mercado galopante y muy atractivo para los mercados de consumo del mundo. Estados Unidos y España han entendido este fenómeno y se han asegurado de formar parte directa de la explotación de ese mercado. Aquí las industrias culturales juegan un papel fundamental, particularmente la del cine, la televisión y la producción musical.

El mercado latino es, por consiguiente, un mercadopreciado tanto fuera como dentro de sus bordes territoriales. Tomaremos el ejemplo del cine para entrar en más detalle: en Venezuela –y ésta es la historia de la mayoría de los países latinoamericanos– Hollywood estrena aproximadamente 110 películas al año, lo cual amasa unos sesenta millones de dólares, que representa un 86 % del total de los ingresos recaudados de las pantallas nacionales (cf. De la Fuente). No sorprende que el ingreso anual de Hollywood por motivos de exportación de películas sea de aproximadamente un 50 % (cf. Rosen). A esto se le suma el hecho de que los responsables primarios del crecimiento de la economía norteamericana son las industrias relacionadas con la propiedad intelectual (*IP Industries*), dentro de las cuales el cine tiene un papel protagónico. Estas empresas contribuyen con un 40 % al crecimiento alcanzado por el total de las industrias privadas norteamericanas y con un 60 % al crecimiento de los productos norteamericanos exportables (cf. International Intellectual Property Alliance). De estos datos se desprende la extrema importancia

que tienen las empresas dedicadas al *entertainment* como, por ejemplo, la industria del cine, la televisión y la producción musical para el fortalecimiento de la economía estadounidense. El porcentaje del superávit obtenido de la exportación de productos elaborados por estas empresas norteamericanas es lo que genera altos valores de plusvalía necesarios para continuar fortaleciendo el capital norteamericano. En otras palabras, asegurar los mercados internacionales, como el latino (y más aún en el caso del mercado chino), es decisivo para mantener saludable la hegemonía norteamericana. Por otro lado, es bien sabido que las industrias dedicadas al entretenimiento no sólo consiguen un margen alto de superávit a través de sus exportaciones, sino que exportan también el modo de vida norteamericano, su cultura e ideología. Esto ha sido notado y escrito innumerablemente y desde hace muchos años. Ya en el año 1929, por ejemplo, Luigi Pirandello lo comentó en una entrevista con *L'Italia Letteraria*. En palabras de Pirandello el “americanismo nos inunda ... El dinero que corre por el mundo es norteamericano, y detrás del dinero corre el estilo de vida y la cultura” (Gramsci 316). De la diseminación de este razonamiento se desprende la famosa frase “The American Way of Life,” que incorpora la idea de alcanzar “el sueño americano.” El único problema es que –como dijo el humorista norteamericano George Carlin– para alcanzar ese sueño uno tiene que estar dormido (cf. Carlin).

Por otro lado, Hugo Chávez anuncia repetidamente en sus programas de radio y televisivos que “ésta es una guerra ideológica,” donde los medios de expresión cultural se convierten en los mejores aliados de esta guerra por su alcance masivo en contraponer y re-exponer las ideologías dominantes. La lucha en este caso es también una lucha armada y se arma con ideas que se apoyan en discursos e imágenes –cine, televisión, artes visuales, literatura, música. Pero para proponer una guerra ideológica hay que tener una ideología, hay que tener ideas que soporten la lucha. Sin embargo, pareciera que las políticas culturales promotoras de la mencionada guerra han propiciado un ambiente hostil hacia la libre expresión y la creatividad, sobre todo en momentos clave como son las elecciones presidenciales. Esta hipótesis se fundamenta en la siguiente acotación del escritor Luis Britto García cuando lo entrevisté por correo electrónico en diciembre del 2006 sobre el tema de la ideología que ha sostenido la lucha del gobierno venezolano en materia cultural:

Estimada amiga: Rechacé el cargo de presidente del CONAC [Consejo Nacional de la Cultura] debido a un intento partidista de apoderarse del sector, y desde entonces me abstengo de opinar en materia de políticas culturales, pues considero que quienes las ejercen tienen el derecho a decidir sobre ellas. Por otra parte, siempre he vivido de mi trabajo, jamás he tenido asignación ni subsidio de ninguna índole, y mis contactos con el sector han sido extremadamente reducidos. Mi única política cultural es que como ciudadano Luis Britto trabajo para mantener al escritor Luis Britto, y a veces costear la publicación de sus libros. Vale decir, no pertenezco al sector cultura.

3. La cultura venezolana en revolución

Venezuela anunció su revolución cultural en 1998 cuando Hugo Chávez fue electo Presidente de la entonces Venezuela (ahora llamada República Bolivariana de Venezuela). Y a partir de 1999 comenzó a materializarse dicha revolución con el despido masivo de los directores de los museos venezolanos para erradicar los llamados “títulos de nobleza cultural” los cuales, según Zuleiva Vivas, eran “feudos” culturales casi absolutos. Sin embargo, puede decirse que el mayor cambio de carácter revolucionario en el tema cultural ha sido la creación en 2005 de un Ministerio de Cultura, actualmente denominado Ministerio del Poder Popular para la Cultura, el cual funciona para los efectos de este ensayo como una herramienta fundamental de la evaluación de los primeros resultados del proceso de revolución cultural del país. Esta revolución queda explícita en uno de los eslogans del Ministerio, el cual se centra en la “revolución de la conciencia” (Ministerio del Poder Popular para la Cultura, “Plataformas”). En teoría, el Ministerio plantea una revolución porque fractura las flácidas estructuras ideológicas existentes hasta entonces en materia de cultura en Venezuela y propone una nueva y compleja arquitectura cultural. Así, el Ministerio se soporta sobre plataformas culturales, dentro de las cuales protagoniza la plataforma de “Cine y Audiovisual” con varios proyectos como La Fundación Villa del Cine, Distribuidora Amazonia Films y la Nueva Ley de Cinematografía Venezolana. A estas iniciativas se le agrega la creación de la televisora integracionista latinoamericana con sede en Caracas, Venezuela: Telesur.

Una primera aproximación al estudio de estos proyectos pareciera sugerir que los mecanismos que habían permitido en teoría el reconocimiento de la fuga de divisas al extranjero, y la apertura y consumo pasivo de ideologías foráneas fomentada por las industrias del entretenimiento –en su mayoría norteamericanas– se han finalmente activado. Con la creación de estos proyectos audiovisuales pareciera cumplirse lo establecido en el Capítulo VIII Artículo 46 de la Ley Orgánica de la Cultura: “El Estado velará para que nuestra diversidad cultural no se vea afectada negativamente por el predominio de valores propios de otras culturas que puedan ser difundidos a través de las industrias del entretenimiento” (Ministerio del Poder Popular para la Cultura, Ley). El estado ha entendido la importancia que tienen el cine y la televisión como herramienta de crecimiento económico del país y, sobre todo, de independencia ideológica. Sin embargo, el público sigue respondiendo poco a su cine. La formación de un mercado propio, nacional que permita soportar la cadena de producción local requiere aún de gran atención.

En consonancia con la Ley Orgánica de la Cultura, se inaugura en Venezuela el 3 de Junio de 2006 la Fundación Villa del Cine dedicada al soporte y fortalecimiento del cine nacional. Sus instalaciones cuentan con un espacio de cuatro hectáreas de extensión, así como con un estudio dedicado a la producción de cine y otro a la televisión que permiten una capacidad de producción cinematográfica de hasta 12 películas al año (cf. Cobo). Sin embargo, la ambición es superar el récord histórico de dieciocho producciones audiovisuales nacionales anuales y alcanzar las veinticuatro producciones (cf. Ministerio del Poder Popular para la Cultura, “Venezuela”).

La Villa ha producido más de 200 documentales realizados por grupos comunitarios sobre los quehaceres de sus comunidades. Aunque los resultados de estas producciones son muy variados desde el punto de vista de su calidad, estos proyectos están permitiéndole a las comunidades apropiarse de los modos de producción audiovisual. Los documentales reflejan un despertar hacia la experimentación del lenguaje visual, hacia la exploración y proyección de una imagen propia y establecen un diálogo interno entre los hacedores plagado de simbologías. En definitiva la Villa pareciera estar cumpliendo con uno de los eslogans del Ministerio del Poder Popular para la Cultura: “El Pueblo es la Cultura” y, más aún, refleja la frase que funciona como “marca registrada” del gobierno de Chávez, “Venezuela Protagonica y Participativa.”

Es aún pronto para emitir cualquier evaluó sobre lo que la Villa del Cine producirá o dejará de producir, ya que actualmente cuenta con pocos años de existencia. Sin embargo, pareciera existir una proyección de lo que está siendo y sería la línea de producción de la Villa. Por ejemplo, entre las producciones que se realizaron en la Villa en el 2006 se destacó el largometraje *Miranda Regresa* (Luis Alberto Lamata, 2007). En el 2007 entre las producciones que gozaron de financiamiento y usos de los espacios y facilidades de la Villa se encuentran *Simón Bolívar* (Alberto Arvelo, 2007) y la co-producción internacional *Toussaint*, una película sobre François Dominique Toussaint-Louverture dirigida por Danny Glover, quien ha sido catalogado como “activista y líder del movimiento Trans África Forum” (Fundación Villa del Cine). Actualmente se está produciendo un largometraje sobre Ezequiel Zamora, uno de los líderes de la Guerra Federal Venezolana (1859-1863).

Contar con un complejo audiovisual con tecnología avanzada, como es el caso de esta Villa, es el sueño de todo país latinoamericano, sobre todo de aquellos países con industrias audiovisuales más frágiles. Venezuela ha logrado edificar y poner en funcionamiento inmediato ese sueño. Sin embargo, utilizar estas instalaciones para producir proyectos audiovisuales dirigidos mayoritariamente al fortalecimiento de lo estipulado en la Constitución Nacional equivale a cegar al proyector de cine e incluso puede equivaler paradójicamente a alimentar el desencantamiento del público venezolano por su cine. Pero las líneas editoriales parecen apuntar hacia esta dirección, así lo expresa la directora del complejo, Lorena Almarza: “Nosotros, estamos haciendo guiones que reflejan justicia, solidaridad, es decir, los valores que expresa la Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, los valores fundamentales que nos permitirán construir ese nuevo ciudadano” (citada por Cobo).

Desde 1999 hay una disminución del número de espectadores de cine venezolano en el país; así se pasa de 0.5 millones en 1999 a 0.2 millones en 2002. De la misma manera, el porcentaje de recaudación de cine venezolano ha decrecido, pasando de 3.2 % en 1999 a 1.2 % en 2002 (cf. Getino 180). Es a partir de 2003 –después del paro petrolero histórico en Venezuela– cuando el gobierno verdaderamente concentra sus esfuerzos en asistir al área audiovisual con el lanzamiento de proyectos como la distribuidora nacional Amazonia Films a través de la cual Venezuela pasa a ser el único país en América Latina –a excepción de Cuba– con una distribuidora propia de cine. Amazonia está facilitando la comercialización de películas nacionales e internacionales tanto en cine como en televisión, y esto ha contribuido a incrementar

el número de espectadores; en 2005, por ejemplo, alcanzó los 6,1 % (cf. Rolfe). Sin embargo, hay que advertir que un proyecto como el de la Villa, que es histórico para el desarrollo del cine venezolano, debería optar por el pluralismo y no por el propagandismo. Si bien es importante recuperar la memoria y re-exponer el pasado para crear firmes cimientos de identidad e independencia, también es necesario evitar el absolutismo. Los guiones venezolanos no necesitan estar exclusivamente avocados a revivir a Miranda, a Zamora, a Manuel Gual, por nombrar sólo algunos de los próceres de la independencia de la “patria chica,” Venezuela, y de la “patria grande,” Latinoamérica.

La Villa podría convertirse en el primer paso hacia la instauración consolidada de un sistema de producción propio capaz de suplir en gran medida los circuitos de distribución y exhibición nacionales. Este auto-abastecimiento podría conducir –con la ayuda de la Nueva Ley de Cine– a la independencia de la cadena de producción cinematográfica nacional de los circuitos oligopólicos que tienen en su mayoría conexiones directas con multinacionales extranjeras. Tal es el caso de las distribuidoras Blancica, Roraimex, Di-Fox, Korda y Venefilms las cuales –de acuerdo con Octavio Getino– “se reparten en términos casi semejantes entre el 80 % y el 90 % de la renta fílmica nacional, destacándose su directa relación empresarial con las más importantes compañías exhibidoras” (179).

Como parte del proyecto revolucionario audiovisual del gobierno figura el lanzamiento de la Nueva Ley de Cinematografía venezolana publicada el 26 de octubre de 2005, la cual sustituye a la ley de 1993. El significativo impacto que el lanzamiento de esta ley ha tenido fuera de Venezuela, particularmente en los Estados Unidos, requiere de atención. La respuesta del *Motion Picture Association of America* (MPAA) fue de rechazo y advertencias. De acuerdo con la revista *Variety* el MPAA considera la ley como una amenaza hacia la industria audiovisual norteamericana que opera en Venezuela (cf. de la Fuente) y la razón ha sido ya expuesta: Hollywood controla el 86 % del total de los ingresos recaudado de las pantallas nacionales.

La ley establece con rigor los nuevos porcentajes mínimos de distribución y exhibición del cine nacional, retomándose así la fórmula de la cuota de pantalla. Se decreta que “toda obra cinematográfica venezolana tendrá garantizado su estreno” (Asamblea Nacional 11). Asimismo se establece que para asistir a la recuperación de los costos de producción, la película nacional debe contar con una permanencia mínima de exhibición en cartelera de dos semanas (cf. 11).

La necesidad de cumplir con las cuotas de pantallas establecidas como medida de protección de la industria nacional puede ser contraproducente para el propio cine local, como ha sido el resultado de la imposición de esta medida en otros países de Latinoamérica. En este sentido, Jorge Schnitman señala que “historically, whenever exhibitors were forced to exhibit a large number of national films, they attempted to produce their own” (67). Esto ocurrió por ejemplo en Brasil a principios de los setenta, cuando los exhibidores –como respuesta a las presiones impuestas por el estado para el cumplimiento de la cuota de pantalla– formaron ellos mismos productoras independientes para así cubrir con sus películas los requerimientos del estado y al mismo tiempo evitar compartir las ganancias con los distribuidores. Como cuen-

tan Randal Johnson y Robert Stam en su libro *Brazilian Cinema*, el resultado fue el nacimiento de la pornochanchada; éstas son películas pornográficas de muy baja calidad que adquirieron rápidamente popularidad. Para 1983, el 74 % de la producción brasileña contenía elementos pornográficos inspirados en las pornochanchadas (cf. Johnson 363). Es por esto que es fundamental integrar en el proceso revolucionario cultural al exhibidor. Sin embargo, para poder lograr esta meta es necesario formar un mercado nacional y –con el tiempo– leal al cine local. Además, se tiene que contar con la ya mencionada reticencia de un público que, parafraseando al director del Consejo Nacional de Cine del Perú, Javier Protzel, tiene el cerebro cuadrado por ser expuesto tantos años a un cine hollywoodense (cf. Protzel).

Otra medida tomada por la Nueva Ley de Cinematografía venezolana, que verdaderamente desconcierta al *Motion Picture Association of America*, se relaciona con la obligación que tienen las distribuidoras activas en Venezuela de distribuir “un mínimo de veinte por ciento (20 %) de obras cinematográficas venezolanas del total de las obras a ser distribuidas en cada año fiscal” (Asamblea Nacional 11). Esto se traduce en una significativa reducción del superávit que el MPAA estaba acostumbrado a extraer del mercado venezolano.

Sin embargo, Hollywood ha sostenido su mejor garantía mundial: su público, cuya fidelidad le es incuestionable. En este sentido sigue siendo válida aquella afirmación de John Ford en una entrevista en la BBC del año 1964 al decir que no es posible definir geográficamente el espacio que ocupa Hollywood; éste está ubicado en la mente del espectador mundial; es más bien un estado mental (cf. Bordwell/Thompson/Staiger xiii). Este hecho quizás explica en gran medida por qué cada intento latinoamericano de proteger a su cine se ve subyugado por la solvencia del público hollywoodense: se ha creado una “necesidad de consumo” del cine hollywoodense; éste es el caso venezolano, latinoamericano –quizás con excepción de Cuba– y casi mundial – con menor intensidad en India y China. Si bien el número de producciones venezolanas aumentó en 2006, sólo una, *El Don* (José Novoa, Venezuela 2006), alcanzó las 400.000 admisiones (cf. e la Fuente). (Sin tomar en cuenta aquí la película *Secuestro Express* que –aunque siendo una de las producciones venezolanas más taquillera de los últimos años en el país– merece una atención más detallada por las circunstancias particulares que envuelven esta película).¹ En líneas

¹ *Secuestro Express* (Jonathan Jakubowicz, Venezuela 2005) fue prohibida en los cines nacionales tiempo después de su estreno. Esto se debió a que el director de la película utilizó imágenes originales capturadas durante el enfrentamiento entre los oponentes y los simpatizantes de Chávez. El enfrentamiento tuvo lugar en el Puente Llaguno en Caracas el 11 de abril de 2002 (día del “golpe de estado” a Chávez). Las versiones de los hechos sucedidos en el Puente Llaguno son contradictorias dependiendo de su proveniencia. El enfrentamiento que se produjo fue violento entre ambos bandos y muchas muertes fueron atribuidas al gobierno de Chávez. Sin embargo, según investigaciones posteriores, la dirección de los disparos provinieron del grupo opositor a Chávez. Fue igualmente demostrada la manipulación de las noticias televisivas de los hechos. Las imágenes que se incluyeron en la película *Secuestro* muestran a los simpatizantes de Chávez disparando a los opositores. Entre las personas claramente indistinguibles en estas imágenes está

generales, para recuperar los costos de producción de un largometraje, este necesita ser visto por 200.000 personas si se calcula que la ganancia por cada boleto vendido en sala es de unos cincuenta centavos de dólares (US\$ 0,50). La formación de un público extenso nacional para el cine venezolano es clave; quizás habría que estudiar aquí los modelos de China y la India, cuyos cines gozan de un saludable porcentaje de mercado interno; sobrepasando en muchos casos el 50 % de la renta fílmica anual (cf. Lee).

Otro aspecto relevante de la Nueva Ley de Cine venezolana que afecta al *Motion Picture Association of America*, es la creación del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine (FONPROCINE) y la obligación de tributar con un 5 % del valor de cada boleto de cine vendido al FONPROCINE a partir del 2007 (cf. Asamblea Nacional 13). Asimismo, a las distribuidoras dedicadas a la distribución de películas con fines comerciales se les exige una contribución anual al FONPROCINE del 5 % de los ingresos brutos por el rubro (cf. 13). Tanto para el MPAA como para Aram Aharonian, director de Telesur, “aquí la historia no terminó: recién está comenzando” (Aharonian).

4. Recobrar la “palabra secuestrada:” Telesur

Quizás el proyecto audiovisual que más ha generado preocupación y sentido de alerta en Estados Unidos es el lanzamiento de la Nueva Televisión del Sur, Telesur. El canal se pone en funcionamiento el 24 de julio de 2005, fecha en que se conmemoran los 222 años del natalicio del libertador Simón Bolívar. Por lo tanto, ésta es una fecha cargada de simbologías latinoamericanas de lucha y liberación del yugo imperial. En el actual contexto de los medios masivos latinoamericanos esta fecha también representa el nacimiento de una nueva era de liberación.

Telesur es un proyecto concebido como una “CNN latinoamericana, de los pueblos” (Petrich). Telesur se crea con el apoyo principal del gobierno de Hugo Chávez y se presenta efectivamente como una alternativa informativa a CNN sobre los acontecimientos que se desenvuelven en América Latina y en el mundo. Consiste en un canal abiertamente contra-hegemónico, multiestatal, latinoamericanista e inte-

Rafael Cabrices, quien consecuentemente decide demandar al director Jakubowicz por su representación negativa en la película. Sin embargo, antes de que el caso se resolviera, Cabrices muere de un ataque al corazón en el 2005, pero los cargos en nombre de Jakubowicz aún se sostienen. En el entierro de Cabrices, el vice-presidente venezolano José Vicente Rangel públicamente catalogó a la película de “miserable” y con poco valor artístico, también la condenó por deformar la imagen de Venezuela. La película ilustra la violenta disposición de la Guardia Nacional hacia la oposición. Para información sobre los acontecimientos del 11 de abril de 2002, ver el documental *La Revolución no será televisada/The Revolution will not be Televised* (Kim Bartley, Donnacha O’Brian, Irlanda/Países Bajos/EEUU/Alemania/Finlandia/Reino Unido, 2003), en contraste con la información proveniente de los periódicos venezolanos de la fecha *El Universal* y *El Nacional*. Para información sobre las críticas internacionales de la película *Secuestro*, cf. Leyland y Koehler.

gracionista. El proyecto está mayoritariamente financiado por el gobierno de Venezuela, que aportó un capital inicial de 51 %; y es apoyado por Argentina, participando con un 20 %, Cuba con un 19 % y Uruguay con 10 % (cf. Aharonian). La señal se transmite 24 horas al día en toda América, Europa y África noroccidental. Llega a muchos países vía Internet. Su contenido incluye mayoritariamente noticias y documentales independientes y comunitarios. En palabras de su director, Aram Aharonian, el objetivo de Telesur es:

recobrar la palabra que había sido secuestrada durante más de tres décadas por dictadores, políticos corruptos y genuflexos ante el gran capital, y los eternos “expertos” que convalidaron el saqueo de nuestras naciones y quisieron convencernos que con la entrega y la globalización todo iba a ir mejor.

El objetivo fundamental de Telesur es la reconquista de un espacio ideológico latinoamericanista a través de la reconquista de la voz y de la imagen; propuesta que se integra al objetivo y eslogan del gobierno de Chávez: el pueblo debe ser protagonista y participativo. Las voces que narran muchas de las secciones dentro de la programación de Telesur son voces del pueblo y, por lo tanto, son voces alienadas a la corriente mediática venezolana conocida hasta el momento. La tendencia era escuchar estas voces protagonizando el espacio público venezolano al ser acusadas de un crimen; cuando el *malandro*² que había arrebatado la cartera de una víctima era arrestado. Esa era la imagen que sugerían esas voces. Con iniciativas como Telesur, esas voces adquieren otros rostros y otras imágenes públicas. Como me comentaba la Agregada Cultural de Venezuela en Londres: “en Venezuela nos dimos cuenta que esa gente del barrio existe de verdad y es de carne y hueso” (Vivas). En este sentido, la comunicación que Telesur establece con su audiencia es bidireccional; no sólo habla del pueblo y le habla al pueblo, sino que el pueblo habla. Telesur propone entonces una necesaria diversificación de voces en el medio televisivo venezolano. Con esta polifonía, Telesur pone de manifiesto la línea editorial del canal que persigue –en palabras de su director Aharonian– “hacer lo contrario de las televisiones comerciales ... investigaremos el papel protagónico de movimientos sociales, la gente, las comunidades” (Petrich).

Urge de igual manera el rescate de la imagen latinoamericana. Los pueblos de América Latina tenían en gran medida tan solo la opción de imaginarse a partir de una imagen construida fuera de su esfera cultural. En palabras del escritor y periodista Ignacio Ramonet, “para colmo [esta imagen era], difundida a partir de Estados Unidos que, desde hace más de un siglo, trata de dominar esta región. ... Con el rescate de la voz y la imagen lo que se persigue es la descolonización mediática.”

Como consecuencia de esta descolonización mediática, Telesur ha recibido todo tipo de acusaciones por parte de los canales de televisión hegemónicos venezolanos. Por su parte Telesur defiende su posición de señal alternativa que tiene una línea clara: “Nuestro Norte es el Sur.” Se trata de una televisora que se presenta ante el mundo como alternativa en la esfera televisiva mundial. Los enfrentamientos que ha

² Calificativo usado en Venezuela para referirse generalmente a los hombres que viven en los barrios, por lo que se asume que están dedicados al robo.

sufrido Telesur, tanto en Venezuela como en el contexto hemisférico ya han alcanzado el nivel previsto.³ Telesur es un proyecto mediático en Venezuela y en América Latina de dimensiones históricas, y en este sentido se le puede comparar con el canal árabe “Al Jazeera” tanto desde el punto de vista de su posición ideológica integracionista y alternativa, como desde la perspectiva de las innumerables controversias y maltratos que ambos canales han sufrido. Sin embargo, Al Jazeera tiene una gran ventaja sobre Telesur: un amplio público, porque ofrece su programación no sólo en árabe sino también en inglés. Contar con fuentes informativas distintas a las habituales para mostrar un punto de vista que estaba desasistido casi en su totalidad se puede traducir, en el caso de Telesur, en la posibilidad tangible de re-educar a un público o, por lo menos, crear dudas en un público amaestrado y globalizado en cuanto a su consumo mediático. Cristalizar la posibilidad de proyectar ese punto de vista a otros mundos es un paso a la verdadera revolución cultural. Por lo tanto lo que falta es lograr un público televisivo para Telesur; aún no lo tiene.

Bibliografía

- Aharonian, Aram. “La televisión y su programación: Producción, distribución y difusión.” Seminario sobre políticas y estrategias en el sector audiovisual y de radio-teledifusión. Bogotá, 15-17 de febrero 2006.
- Asamblea Nacional de la República Bolivariana de Venezuela. Ley de la Cinematografía Nacional. *Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela* 5.789 (26 de oct. 2006): 9-14.
- Arvelo, Alberto, dir. *Simón Bolívar*. 2007.
- Barker, Chris. *Television, Globalization and Cultural Identities*. Buckingham: Open UP, 1999.
- Bartley, Kim, y Donnacha O’Brian, dir. *La Revolución no será televisada/The Revolution Will Not Be Televised*. Vitagraph Films, 2003.
- Bordwell, David, Kristen Thompson y Janet Staiger. *The Classical Hollywood Cinema: Film Styles and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia UP, 1985.
- Carlin, George. “America Is Tyranny – George Carlin R.I.P.” Video de internet. *YouTube*, 8 de marzo 2008. <http://www.youtube.com/watch?v=oI5EY5kqiBU>.
- Cobo, María Mercedes. “Venezuela: La tarea de la Villa del Cine es impulsar el cine venezolano.” *Tiwy.com*. http://www.tiwy.com/pais/venezuela/materiales/villa_del_cine.phtml.
- de La Fuente, Anna Marie. “Venezuela Lays down Law: But Tough Tactics Can’t Stop H’wood.” *Variety*, 3 de sept. 2006. <http://www.variety.com/article/VR1117949430.html?categoryid=1278&cs=1>.
- “España: Colombianos y ecuatorianos, los latinos que más se hacen notar.” *Portafolio.com.co*, 10 de junio 2006. http://www.portafolio.com.co/port_secc_online/porta_sonde_online/2005-10-06/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_PORTA-2567286.html.
- Fundación Villa del Cine, Ministerio del Poder Popular para la Cultura de la República Bolivariana de Venezuela. “AN aprobó el 50 % restante del aporte total para la producción

³ Las dimensiones del conflicto pueden ilustrarse con el caso del coresponsal de Telesur en Colombia, Fredy Muñoz Altamiranda, detenido el 19 de noviembre de 2006 por el Departamento Administrativo de Seguridad Colombiana bajo la acusación de ser terrorista.

- de Toussaint." *Noticias*, 11 de abril 2008. <http://www.villadelcine.gob.ve/noticias.php?dir=0408&n=Toussaint.html>.
- Getino, Octavio. *Cine Iberoamericano: Los desafíos del nuevo siglo*. Buenos Aires: Ediciones CICCUS, 2007.
- Glover, Danny, dir. *Toussaint*. Prevista para 2009.
- Gramsci, Antonio. *Selections from the Prison Notebooks of Antonio Gramsci*. Ed. Quintin Hoare y Geoffrey Nowell-Smith. New York: Lawrence and Wishart, 1971.
- International Intellectual Property Alliance (IIPA). "New Economic Report by NBC Universal Shows Critical Importance of the Intellectual Property Industries to the U.S. Economy: IIPA applauds NBC Universal and Steve Siwek of Economists Inc. for building on prior IIPA studies." *IIPA NBCU Study Press Release*, 7 de nov. 2005. <http://www.iipa.com/pressrel.html>.
- Jakubowicz, Jonathan, dir. *Secuestro Express*. Miramax, 2005.
- Johnson, Randal. "The Rise and Fall of Brazilian Cinema, 1960-1990." *Brazilian Cinema*. Ed. Randal Johnson y Robert Stam. Ed. ampleada. New York: Columbia UP, 1995. 362-86.
- Koehler, Robert. Reseña de *Secuestro Express* por Jonathan Jakubowicz. *Variety*, 17 de nov. 2004. <http://www.variety.com/review/VE1117925583.html?categoryid=31&cs=1>.
- Lamata, Luis Alberto, dir. *Miranda regresa*. Fundación Villa del Cine, 2007.
- Lee, Moon Haeng. "Emerging Korean Film Industry: A Study on Strong Presence of Korean Film in the Domestic Market." 6th World Media Economics Conference del Centre d'Études sur les Médias y del Journal of Media Economics, Montréal, 12-15 de mayo 2004. http://www.cem.ulaval.ca/pdf/haeng_kwan.pdf.
- Leyland, Matthew. Reseña de *Secuestro Express* por Jonathan Jakubowicz. *BBC*, 30 de mayo 2006. http://www.bbc.co.uk/films/2006/05/30/secuestro_express_2006_review.shtml.
- Ministerio del Poder Popular para la Cultura de la República Bolivariana de Venezuela. Ley Orgánica de Cultura. 11 de julio 2006. http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=14&Itemid=42.
- . "Plataformas Culturales." http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=16&Itemid=45.
- . "Venezuela superará este año record en estrenos cinematográficos." *Noticias*, 6 de oct. 2006. http://www.ministeriodelacultura.gob.ve/ministerio/index.php?option=com_content&task=view&id=923&Itemid=88.
- Novoa, José, dir. *El Don*. 2006.
- Petrich, Blanche. "Alistan proyecto contrahegemónico de televisión que sea opción real en AL." *La Jornada*, 27 de febrero 2005. <http://www.jornada.unam.mx/2005/02/27/012n1pol.php>.
- Protzel, Javier. Entrevista con Libia Villazana. Agosto 2005.
- Proyecto de Ley Orgánica de Cultura de Venezuela. 7 de junio 2005. <http://www.debatecultural.net/Nacionales/PROYECTOLEYORGANICADECULTURA.doc>.
- Ramonet, Ignacio. "Telesur." *Aporrea.org*, 4 de agosto 2005. <http://www.aporrea.org/actualidad/a15806.html>.
- Rolfe, Pamela. "Film Future Bright for Venezuela." *Hollywood Reporter*, 24 de mayo 2006. http://www.hollywoodreporter.com/hr/search/article_display.jsp?vnu_content_id=1002541109.
- Rosen, Stanley. "Hollywood, Globalization and Film Markets in Asia: Lessons for China?" http://www.asianfilms.org/china.pdf/files/rosen_pdf1.pdf.
- Schnitman Jorge. *Film Industries in Latin America: Dependency and Development*. Norwood, NJ: Ablex, 1984.

U.S. Census Bureau, Population Division. "Results from the 2006 American Community Survey." *Hispanic Population of the United States*. http://www.census.gov/population/www/socdemo/hispanic/hispanic_pop_presentation.html.

Varela Ostos, Ivonne. "La misión del promotor cultural ante la defensa de la diversidad cultural." V Congreso de Cultura y Desarrollo. La Habana, 11-14 de junio 2007. <http://www.cultydes.cult.cu/5/doc/224.doc>.

Vivas, Zuleiva. Entrevista con Libia Villazana. 2006.