

Narrativas descolonizadoras en una muestra de cortometrajes en Venezuela

por Claritza Arlenet Peña Zerpa, José Alirio Peña Zerpa y Mixzaida Yelitza Peña Zerpa*

Resumen: El llamado tercer cine se conceptualizó como un instrumento para la liberación o resistencia. En palabras de Octavio Getino (2010), reconoce la gran manifestación artístico-cultural como posibilidad de construcción, desde cada pueblo, de una personalidad liberada: la descolonización. La filosofía descolonizadora proviene de los pensadores de cada cultura en diálogo con otras culturas, eso que el crítico caribeño Edouard Glissant denominó diversidad (Grosfoguel, 2006); un diseño de patria a lo criollo. En Venezuela, en las décadas del sesenta y setenta se producían cortometrajes de corte político que exponían lo que hemos denominado las “narrativas descolonizadoras” que a modo de protesta o lucha criticaban las jerarquías del capital sobre el asalariado y los pequeños modos de producción, el centro sobre la periferia, los europeos sobre los latinoamericanos, el cristianismo sobre el no cristianismo y los conocimientos occidentales sobre las cosmologías no occidentales. Nuestro interés se centrará en los cortometrajes *Basta* (Ugo Ulive, 1969), *Al Paredón* (Mario Mitrotti, 1970), *Pueblo de lata* (Jesús Enrique Guédez, 1973), *Testimonio de un obrero petrolero* (Jesús Enrique Guédez, 1978) y *Yo hablo a Caracas* (Carlos Azpúrua, 1978) como una muestra de audiovisuales que desde las narrativas enunciativas, estéticas y experimentales ofrecen un sello descolonizador, nada complaciente con los diferentes gobiernos de turno; pagando a cambio, como apunta Lucien (1990), el precio de no ser valoradas como producciones artístico-culturales y, curiosamente, programadas en las televisoras de Norteamérica y Europa.

Palabras clave: narrativas descolonizadoras, cortometraje documental venezolano, capital, obrero, cosmologías no occidentales.

Abstract: The so-called third film was conceptualized as a tool for resistance and liberation. Octavio Getino (2010) recognizes this great cultural-artistic manifestation as the possible construction of people’s liberation, as decolonization. While thinkers of every culture contributed to decolonization, Edouard Glissant called the design of Creole homeland Caribbean diversity (Grosfoguel, 2006). Venezuelan short political films of the 1960s and 1970s were in fact “decolonizing narratives” insofar as they critiqued hierarchies such as: the power of capital over labor, and over small modes of production; the center over the periphery, Europeans over Latin Americans, Christianity over other religions; Western knowledge over non-Western cosmologies. This article focuses on Ugo Ulive’s short film *Basta* (1969), Mario Mitrotti’s *Al Paredón*

(1970), Jesús Enrique Guédez's *Pueblo de lata* (1973), and *Testimonio de un obrero* (1978), as well as Carlos Azpúrua's *Yo hablo a Caracas* (1978), as decolonizing aesthetic and experimental narratives critical of the government. Ironically, as Lucien (1990) notes, these shorts have paid the price of not being valued as artistic cultural productions in Venezuela, yet they are often broadcast in North American and European television channels.

Key words: decolonizing narratives, Venezuelan documentary short, capital, labor, non-Western cosmologies.

En busca de un cine propio

El documental venezolano bajo el formato de cortometraje en las décadas sesenta y setenta buscaba acercarse a problemáticas de interés político. Asumido por los documentalistas como un instrumento de denuncia social, el cual abría debates respecto a la gobernabilidad,¹ los derechos sociales, la educación y la situación económica, no dejaba de ofrecer propuestas de experimentación estética liberadora, narrativas enunciativas o la fusión de ambas.

El cine militante, revolucionario² o reaccionario, cobraba cada vez más fuerza y se difundía por Latinoamérica en la década del sesenta. Nuestros cineastas vieron en los trabajos de Octavio Getino, Glauber Rocha, Fernando Birri y Fernando Solanas propuestas más cercanas al contexto latinoamericano. Un hervidero de ensayos que comprometían de manera directa la realización con procesos liberadores, un espacio para afianzar “la revolución”. Un lugar privilegiado era el arte como medio para expresar contenidos revolucionarios. El objetivo de los documentalistas –para decirlo en términos de Lukács (1971)– apuntaba a que el cine y las otras artes operaran en el interés de la revolución y del desarrollo intelectual. Era menester indicar la premisa de “transformación de la realidad” como fin de toda actividad humana. En este caso, el cine no es otra cosa sino un instrumento de transformación.

Jacobo Penzo (s.f), cineasta venezolano, concebía al cine de los sesenta (exhibido en circuitos populares y universidades del país) como alineado al

¹ La gobernabilidad es quizá la temática más demandada por documentalistas. Supone de entrada una antesala al espectador a un abanico de conceptos diluidos en imágenes: autoridad (atribuido por tradición) y poder (ajustado a la dupla saber o violencia). De acuerdo a Araujo (2004) también comprende la vinculación del Estado, lo público y lo privado.

² Cine revolucionario era identificado por Tamayo (s.f) como aquel que se desarrollaba en Venezuela. Esta denominación apunta al equilibrio de los elementos de una triada: contenido social del cine (objeto inmediato, traducido en el qué ocuparse), renovación técnica (forma y componentes técnicos) y el público (activo intérprete que “se da cuenta de”). Como se advierte, en el cine se “toma posición” respecto a una situación de la realidad. El cine en revolución devela. De modo que estamos ante la primacía del contenido que no busca una reacción emotiva sino reflexiva.

movimiento del Tercer Cine. Esta concepción resalta dos aspectos. En primer lugar, la visión que tenía respecto a su propio gremio, el cual ganaba más presencia y adeptos en la universidad. Y, en segundo lugar, el impacto que esto tenía para el país. Las obras cinematográficas realizadas eran focos de análisis y críticas en la prensa nacional y revistas especializadas de comunicación. Basta revisar los nombres de los realizadores para darnos cuenta de ello.

Así como se diferenciaban para el momento geopolíticas de poder en América Latina, era necesario que los aparatos comunicacionales también estuvieran alineados. Realidades venezolanas no quedaban registradas solamente con la prensa o televisión. Era necesario incorporar al cine y más aún al cortometraje, lo cual equivalía a hablar de manera directa del documental, especialmente del político.³ Parte de esta movida cinematográfica tiene relación directa con documentalistas re-conocidos en el país; así como la creación del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes (año 1968), donde se produjo un número significativo de obras, además de la emergencia de una generación de importantes realizadores y productores. Bajo este panorama, se identificarán posteriormente algunos matices. Uno de acento academicista con marcadas experimentaciones, en términos de narrativa y estética, que presenta un cine para pensar; distinto a los cánones de los profesionales quienes se internaban en las problemáticas y sin medias tintas: denunciaban. Ambos estilos guardan en común la develación de una lógica colonizadora en las estructuras de poder, especialmente de los partidos políticos venezolanos AD y COPEI que son sometidos a la mirada descolonizadora de sus directores.

En su mayoría, los cineastas venezolanos estaban formados fuera del país; se caracterizaban por definirse como intelectuales o artistas:

³ Resulta pertinente recordar una de las conceptualizaciones del término: “el documental se transforma en político cuando asume una postura frente a la disputa de poder en la que están en juego un modelo de sociedad, formas de identidad y contradictorios proyectos de Estado-nación. El documental es político cuando, frente a esa disputa, su relato funda una promesa, la que a su vez puede ser dominante, emergente o residual en relación al contexto en el que es presentada (Salinas y Stange 2009)” (como se citó en Dittus, 2012: 40).

[...] se siente llamado a participar directamente con su *cámara*, a tomar partido en lo que acontece en la realidad social y, es en definitiva una suerte de ética del compromiso, ligado desde sus orígenes al desarrollo del documental [...] pretende ser un cine de la acción, de denuncia social, de agitación política. Esencialmente, se caracteriza menos por su preocupación estética que por su resonancia política y social (Lucien, 1990: 12).

¿Una fisonomía?

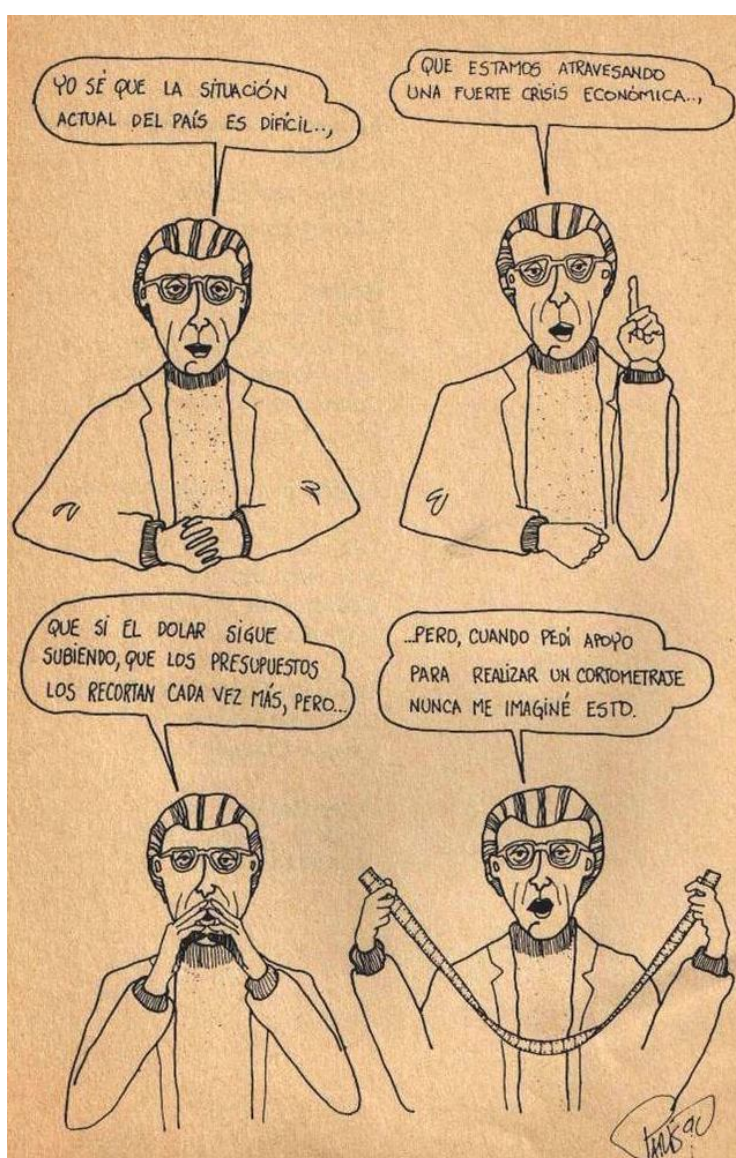
Para finales de los cincuenta, intelectuales venezolanos hacían eco de la necesidad de dar la “batalla por un buen cine”; entre ellos, Mario Briceño Iragorry, quien consideraba que era necesario romper con las ligaduras *yanquis* como única lógica de penetración y exhibición que sólo generaba corrupción y dependencia moral y económica. En su lugar, proponía una fórmula simple: participación del pueblo + compromiso del gobierno en pro de una industria nacional + lucha de los venezolanos por la nacionalidad.⁴

Aquel cine liberador, militante o revolucionario se conceptualizaba como “aquel que reconoce en esa lucha la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura” (Getino, 2012, p.sn).

Era claro, pues, que cineastas venezolanos y aquellos que aún estaban formándose encontraron en ese hervidero de ideas la clave para manifestarse. Incluso criticaron las condiciones de producción diferentes para el cortometraje y el largometraje. Esta situación está expuesta jocosamente en una caricatura del Cuaderno “Apuntes 12. El cortometraje en la encrucijada” (Ver Imagen 1), publicado en 1990. El financiamiento gubernamental para producciones de hasta 30 minutos parecía no ser prioridad, más aún si éstas hacían críticas al gobierno de turno. Y como dato curioso si revisamos las producciones

⁴ La nacionalidad apunta a la defensa de una fisonomía propia que resulta de una conciencia colectiva, asociada con la tradición y la historia (unidad concienical del pueblo).

audiovisuales entre 1975 y 1979, 63 corresponden al formato de largometraje (Cinemateca Nacional de Venezuela, 2000) y 108 al formato de cortometraje (Lucien, 1990). El financiamiento gubernamental para la realización de estas obras en el caso de los largometrajes ascendía a casi un 70%⁵ de las propuestas y en el caso de los cortos la mayoría son producciones independientes, aunque no podamos precisar un porcentaje exacto.



Caricatura sobre la posición del cortometraje en la cinematografía criolla

⁵ Es un estimado y hacemos la aclaratoria que algunas de las fuentes consultadas para la realización del catálogo *Filmografía Venezolana 1973-1999*. *Largometrajes* no son fiables.

La producción de los sesenta y setenta retrata a un cine contextualizado y como tal contiene particularidades que vale destacar. La producción de la ULA estuvo respaldada por personas formadas en cine, hubo planes de formación en fotografía, producción y dirección para todos los interesados. Otros salieron del país para estudiar dirección, ejemplo de ello fue Jesús Enrique Guédez,⁶ quien cursó un año de estudios en Roma luego de haber ejercido el periodismo en el país.

Pese a las posturas de Vilda (s.f) y Suárez (1980) respecto a la baja calidad técnica de los cortometrajes de esa década, no puede negarse que la producción de esos años aportó cimientos de importancia respecto a la configuración de un nacionalismo que no se separaba de los llamados a la identidad del pueblo venezolano, la valoración de los sectores menos favorecidos y la necesidad de ofrecer desde el arte la resistencia. Afortunadamente, los bajos costos favorecían la realización de cortometrajes, más aún si se trataba del formato de 16 mm.

Gracias a la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano en Mérida, para el año 1968 se produjo un intercambio entre documentalistas latinos desde la proclama del Tercer Cine. En palabras de Rebolledo:

América Latina está saliendo de su obligado mutismo, para hablarle al resto de la humanidad en todas las formas posibles de la comunicación [...] La Primera Muestra de Cine Documental de América Latina, a celebrarse en Mérida entre el 21 y el 29 de Septiembre de 1968, quiere [...] convertirse en el futuro, gracias al esfuerzo de todos, en una contribución perdurable a los pueblos de Latinoamérica. Rebolledo (como se citó en Rojas, 2011: 29).

Venezuela fue el país anfitrión e impulsó el intercambio de ideas entre los documentalistas del continente latinoamericano. Resalta un claro interés por las narrativas emergentes de cada pueblo y, en esta tónica, los cineastas

⁶ Guédez cursó dirección en el Centro Sperimentale di Cinematografia.

venezolanos y aquellos que se encontraban residenciados en Venezuela comenzaron a producir cortometrajes donde aparecían personajes marginados en un sistema capitalista, realizando una crítica a la colonización de los medios de comunicación, la educación y la cultura. Vale mencionar a Carlos Rebolledo,⁷ Jesús Enrique Guédez,⁸ Jorge Solé,⁹ Ugo Ulive,¹⁰ Donald Myerston,¹¹ y Alfredo Anzola.¹² De manera resumida podemos identificar algunas diferencias entre dichos cineastas en la siguiente tabla:

Tabla 1

Rasgos del documental político venezolano en los 60 y 70

Aspectos	Documental ULA 60 y 70	Documentalistas reconocidos
Objetivo	Denuncia y develamiento	Denuncia
Estética	Búsqueda de experimentaciones narrativas	Uso del reportaje a partir de entrevistas
Temáticas	Capitalización de los medios de comunicación, publicidad capitalista, crisis del conocimiento, poderes constituidos, búsqueda de riquezas	Analfabetismo, marginalidad, desempleo, catolicismo ajeno a problemas sociales
Personajes	Ricos-pobres, industria-consumidores, capitalista- países del tercer mundo, partidos políticos venezolanos (AD y COPEI)- pueblo	Obreros-patronos, pobres-ricos, partidos políticos venezolanos-pueblo

⁷ Director venezolano de: *La casa natal del Libertador* (1964), *Arquitectura y urbanismo en Caracas* (1965), *Pozo muerto* (1967), *ULA-Universidad de Los Andes* (1968), *Venezuela en tres tiempos*, fragmentos del antidesarrollo (1975).

⁸ Director de los cortometrajes documentales: *Donde no llega el médico* (1965), *La gastroenteritis en Venezuela* (1965), *La ciudad que nos ve* (1967), *Bárbaro Rivas* (1967), *La universidad vota en contra* (1968), *Espíritu de Venezuela* (1968), *Visión Histórica* (1968), *Los niños callan* (1969), *Desempleo* (1970), *Pueblo de lata* (1972), *Movimiento cooperativo* (1972), *Una necesidad popular* (1972), *Campoma* (1975), *Testimonio de un obrero petrolero* (1978).

⁹ Documentalista de origen uruguayo, director de *TV Venezuela* (1969).

¹⁰ Escritor, dramaturgo, director de teatro y cine, novelista nacido en Uruguay. Realizó en Venezuela: *Basta* (1969), *Diamantes* (1969) y *Caracas dos o tres cosas* (1969).

¹¹ Director venezolano de *Renovación* (1969), *La autonomía ha muerto* (1970), *Medicina rural* (1970).

¹² Director venezolano de *Como la desesperación toma el poder* (1969), *Santa Teresa* (1969), *La papa* (1970), *El hombre invisible* (1973), *A medio y de los trabajadores* (1976).

Metáfora	Uso frecuente	En desuso
Narrativa	Enunciativa, mostrativa, mixta	Predominantemente enunciativa
Exponentes	Ugo Ulive, Jorge Solé, Donald Mayerston	Jesús Enrique Guédez, Alfredo Anzola
Color	Blanco y negro	Blanco y negro
Imágenes	Impregnadas de: sátira, humor, sarcasmo y violencia	Testimoniales
Aportes	Animación en el documental, uso de simbolismos, mezclas de sonido, contrapunto musical	Montaje rápido, entrevistas <i>in situ</i>
mm	16 mm	16 mm
Espectador	Con conciencia de clase	Con sensibilidad social
Tercer Cine	El cine busca una descolonización del cineasta y el cine.	Comprometido con la liberación de los oprimidos

Nota. Elaborado por los autores a partir del visionado de películas de los exponentes mencionados

Una visión cruel del cortometraje *Basta de Ulive*

Basta (1969) resulta un cortometraje que recurre al juego de imágenes crueles de la pobreza, enfermedad y rebeldía valiéndose de una mezcla de sonidos aturdidores para el espectador.

De acuerdo a Miranda (1994) se trata de un “ensayo militante, experimento de un ‘cine de la crueldad’ que es, sin más, una de nuestras más duras y agresivas películas, se compone del montaje alternativo de cuatro secuencias o series icónicas” (1994: 13). Más allá de esta conceptualización, se advierte una suerte de denuncia con tonos de sátira e imágenes de un mundo colonizado representado por las duplas:

a. *Publicidad capitalista vs. consumidor.* A partir de imágenes de la ciudad se observan vallas de marcas comerciales. Destaca Shell, empresa anglosajona que desde la dictadura de Gómez se instauró en el país y se mantuvo en la exploración y producción del petróleo venezolano. Para la fecha seguía teniendo injerencia absoluta. Ulive usa la marca y la imagen de una torre de perforación invertida como crítica a la industria petrolera venezolana antes de la “aparente nacionalización” realizada a mediados de los setenta. También es presentada Mobil, empresa americana representante del capitalismo en el país. La implosión de marcas (Mobil, Shell, Gillete, Chevrolet, General Electric) en medio del tráfico recuerda la cultura Xerox de Baudrillard. En este caso las marcas no seducen, al contrario, siembran la locura del consumismo.



Mobil. Fuente youtube

b. *Pobreza vs. riqueza.* Niños y niñas semidesnudos aparecen con sus abdómenes abultados, rodeados de moscas y en medio de carencias. La pobreza del país materializada en los más desprotegidos, víctimas de desigualdades sociales. A pesar del mandato en la carta magna, el derecho a la educación era vulnerado. Los niños del documental lucen excluidos del sistema educativo.

c. *Sumisión vs. rebeldía.* Imágenes de la guerrilla junto al llamado: “hay que seguir peleando”. Aquellos guerrilleros reiteraban la urgencia de la lucha por un sistema político alternativo que combatiera la pobreza y defendiera lo nuestro. Una de las referencias a la rebeldía-revolución es la figura del Che, la cual aparece como una imagen fija, alternada con otras imágenes a través de un montaje rápido. Curiosamente, la escena de la tropa revisando un mapa representa una táctica rebelde, bastante similar a fotos fijas de combatientes cubanos en Sierra Maestra. Una escena cercana al director, quien había vivido y trabajado en Cuba. El llamado de “hay que seguir luchando” es un punto de vista compartido por muchos en aquel momento. Era necesario seguir luchando por la paz y por un país propio, no subyugado al interés de otras naciones. Recordemos que para 1969 el presidente de Venezuela, Dr. Rafael Caldera, emprendió una política de pacificación del movimiento guerrillero venezolano y una desarticulación de la lucha armada.

d. *Alienación vs. liberación.* La secuencia de una autopsia en una morgue se erige como una de las imágenes más crudas del documental. Un cuerpo desnudo y sin vísceras es un objeto más que no requiere cuidados. En medio de la nada es útil solo para el forense. Funciona a modo de un llamado a romper las ataduras con las modas. Cuando se hace referencia a la muerte del sujeto no tienen sentido ni las marcas, ni los productos consumidos. La cámara, único testigo del acto, capta con precisión cada corte realizado al cadáver. Se convierte en cómplice de lo que sigue después de un deceso,

además de fungir como ilustradora del sinsentido de una gran gama publicitaria y de la religión.

La ironía de la imagen en *Al paredón*

Siguiendo la selección de documentales de la ULA, para el año 1970 identificamos *Al paredón* de Mario Mitrotti. Suárez (1980), Penzo & Azpúrua (s.f) lo catalogaron como cortometraje de ficción. Para los autores de este texto no se aleja del documental pues recrea una realidad a través de una narrativa donde destaca la manipulación de elementos estéticos, el sentido de interpretación a la década y el contexto local y regional.

Se sirve el director de un montaje rápido entre las fotos fijas de líderes políticos y las escenas con personajes que mantienen marcadas posturas ideológicas. Se plantea el interrogante de ¿cuál poder está exento de críticas? Y la pregunta final sobre ¿cuál poder es el más idóneo? La imagen de cada personaje es contrarrestada con la fuerza de la palabra (en este caso frases). Este cortometraje, adicionalmente, intenta equilibrar los estatutos semióticos: imagen-palabra-sonido en la historia narrada. Deja al espectador como testigo de los opuestos de cada personaje, funcionando como ironía a la frase escrita por cada uno de ellos.

Un muro sirve de soporte para los textos que se abrirán en un orden que bien pudiera estar cercano al contexto venezolano y al panorama mundial. Esto invita a repensar planteamientos locales y globales de la época:

a. El revolucionario con su consigna “libertad o muerte” pide la liberación de las ataduras capitalistas y del imperio para su pueblo. Otros países de Latinoamérica y el Caribe usarían la célebre frase “Patria o muerte” como rebelión frente al colonialismo.

b. El demócrata que surge en los sesenta en Venezuela presenta un sistema que se distingue de la dictadura y que ofrece bienestar al otro. La frase “la democracia cumple” es pues un resumen de ello. Se impone la materialización de discursos en escenarios sociales y económicos. El demócrata de cuello blanco aparece como aquel sujeto que promete y de quien sus seguidores(as) esperan que cumpla.

c. El militar desde su “orden carajo” recuerda en el imaginario venezolano a la dictadura de Gómez o la de Pérez Jiménez. La represión como premisa para mantener el orden y por ende el poder. Paradójicamente, en este cortometraje se destaca al personaje desde el desorden en su vida amorosa con una dama de compañía.



Personaje militar con su lema. Fuente youtube

d. El empresario capitalista con su “libertad de empresa” es quizá el de más fácil identificación. Ataviado como el Tío Sam con su sombrero y zapatos puntiagudos, su motivo es el dinero y su acción la explotación al otro. Como representante de la intervención de USA en el país, defiende la dominación de países del tercer mundo. Este personaje es representado desde el pecado capital de la avaricia. Basta ver las monedas de oro que agita y los lujos de los cuales presume.

e. El sacerdote y la frase “solo Cristo salva” introduce en el escenario la institución de la iglesia como vía para resolver los problemas. Agrega a la historia más pecados. Lo seduce la imagen pornográfica de una mujer semidesnuda en una revista.

f. El *hippie* con la máxima de “hagamos el amor, no a la guerra” resume con estas palabras el estilo de vida impulsado por ese movimiento contracultural expandido en varios puntos del planeta a finales de los sesenta. Este personaje llama a la colectividad a la paz. Precisamente para un año antes de este documental, se iniciaba en Venezuela una “política de pacificación”.

g. El anarquista con su “libertad o libertad” cierra el desfile de personajes en el muro. Llama a la abolición de cualquier control y autoridad, abriendo el debate sobre todas las posturas presentadas anteriormente. Pero, el anarquismo es aplastado en esta historia por una pareja durante el cortejo.

Pueblo de lata: la voz del reportaje en los setenta

Pueblo de lata (1973) es un reportaje documental de una Venezuela engañada con las promesas de la democracia. El llamado a habitar casas con techos de zinc en una zona despoblada, a las afueras de la capital, era uno de los aportes del gobierno de turno para familias de campesinos.

Jesús Enrique Guédez, a través de las entrevistas *in situ*, presenta a las familias que habitan aquellas piezas insalubres con sus claras denuncias: desempleo, desnutrición, enfermedades e inseguridad. El oprimido habla de su opresor de manera abierta cuando se refiere a la precariedad de las viviendas, condiciones de salud y trabajo. Cabe destacar que no todo lo que aparece en el escenario pertenece totalmente a aquellos personajes. Basta leer a Miranda (1994) y encontrar este análisis sobre la realización del corto:

[...] uno de los letreros da un salto por encima de lo que la gente ha planteado y planteará en sus declaraciones. “Hemos sido engañados, Que el pueblo se levante” proclama abruptamente dicho letrero. Con este pronunciamiento (además, con un curiosísimo deslizamiento del *nosotros* engañado a la tercera persona del *pueblo* al que se conmina a levantarse) [...] sólo cabe adjudicárselo al cineasta, en un momento de franca irresponsabilidad “profética” (1994: 13).

Algunos críticos de cine de la época aseveraban que este documental no tenía significativos aportes técnicos sino más bien de contenido. A tono con la narrativa enunciativa (usada por el director), el sonido directo, las imágenes y el montaje están enmarcados en los estilos de otros realizadores latinoamericanos.

La extensión del reportaje se ceñía a contrastar lo representado a través de los personajes con la información encontrada en la prensa nacional. Como cineasta asume la no censura. Denunciaba los errores de los gobiernos de turno sin ningún temor.

La permanencia de este documental en el imaginario venezolano estuvo sujeta a acontecimientos que en un momento presente permitían interrogar y rememorar el pasado. Historias de latas de zinc se mantuvieron por muchos años en la prensa y en otros cortometrajes y largometrajes de los ochenta y noventa.

La voz de los oprimidos en *Testimonio de un obrero petrolero* (1978)

Uno de los archivos más usados para los estudios sobre la problemática de la explotación petrolera es *Testimonio de un obrero petrolero*. El director se interna en los problemas de los trabajadores de una industria capitalista y devela el sistema de castigos que se implantaba. Jesús Enrique Guédez no buscó triangular la información del trabajador informante, la asume como única fuente. A diferencia de Ulive o Mitrotti, quienes ironizaron la industria del imperio y el imperio mismo, Guédez se encargará de exponer el incremento de la fuerza física que implica el trabajo de un obrero petrolero y el sistema de castigo como método disciplinario. Los obreros ofrecían una mano de obra barata para la industria del oro negro y los planes educativos de la empresa no los incluía a ellos, sino que estaban dirigidos al patrono.



*Cepos usados como instrumento de castigo.
Fuente youtube*

El documental, a través de su informante, expone que el obrero invertía mayor tiempo a cambio de siete bolívares mientras que los patronos (los gringos) estaban en los campos por menos

horas y más dinero. Si el obrero irrespetaba a su patrono era maltratado con cepos en las manos y los pies en una prisión llamada Guacharaca. Esta práctica asume el castigo corporal como afirmación del poder en una división del trabajo autoritaria y coercitiva. El testimonio de aquel obrero es más que una lección. No se sabe qué sucedió después con el protagonista de esta

historia. Lo cierto es que su voz se ha actualizado treinta y seis años después como fragmento de documentales bajo el formato de largometraje.

Yo hablo a Caracas, la voz del indio (indígena)

Para 1978 Carlos Azpúrua con su cortometraje *Yo hablo a Caracas* toma posición respecto al artículo 61 de la Constitución de la República de Venezuela que indicaba: “No se permitirán discriminaciones fundadas en la raza, el sexo, el credo o la condición social”. La imposición del blanco sobre el indio despojó a este último de su modo de vida, costumbres y tradiciones. A merced de una mirada eurocentrista lo alejó de sus raíces y lo fijó en el lado inferior de una jerarquía.



Personaje central el indígena. Fuente youtube

El catolicismo dejó la espiritualidad de los indígenas en una escala inferior. El colonizado a fuerza de esclavitud ha complacido a su colonizador ya por la vía física o la nulidad de la palabra escrita. El protagonista del documental es el representante de una etnia que en medio de la naturaleza habla abiertamente

de cuánto daño ha hecho la penetración de ideas del mundo del blanco (criollo) y de cómo ha despojado su mundo convirtiéndolo para los ojos de otros en “inferiores”.

Este cortometraje es una forma de documental reflexivo que asume una mirada crítica sobre la carta magna del año 1961 y la evidente negación en la praxis del “mantenimiento de igualdad social y jurídica”.

Miradas convergentes

Cinco cortometrajes de dos décadas resumen de manera importante algunas configuraciones de contenido descolonizador abordado por sus realizadores. Un punto de partida es común: la liberación. Anidado en la ironía y la burla, pareciera leerse desde la academia una de las posturas más digeribles sobre la situación des-colonizadora. Los cortometrajes profesionales contienen entrevistas como principal foco de atención para “develar” desde las voces de los entrevistados la situación colonizadora en la que se encuentran.

De manera sucinta se presentará en una tabla cada una de las jerarquías de poder que se enuncian en los cinco documentales estudiados. Se advierte, por ejemplo, que hay un predominio por dos de ellas: la jerarquía de clase y las instituciones controladas por Estados coloniales en sus narrativas.

Tabla 2

Jerarquía de la cartografía de poder en la muestra de cortometrajes

Cortometrajes	<i>Basta</i>	<i>Al paredón</i>	<i>Pueblo de lata</i>	<i>Testimonio de un obrero petrolero</i>	<i>Yo hablo a Caracas</i>
Jerarquía					
Jerarquía de clase		X	X	X	X
División del trabajo			X	X	

Jerarquía etno-racial				X		X
Jerarquía espiritual	X	X				X
Instituciones controladas por Estados coloniales	X	X	X	X		X

Nota. Las jerarquías corresponden a las señaladas por Grosfoguel (2006).

Bibliografía

- Araujo, Xiomara (2004). "Una revisión básica sobre conceptos y teorías de gobernabilidad", en *Geoenseñanza*, vol 9, n. 2. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/360/36090206.pdf>
- Cinemateca Nacional de Venezuela (s.f). *Jesús Enrique Guédez*, Caracas.
- Cinemateca Nacional de Venezuela (2000). *Filmografía Venezolana 1973-1999 Largometrajes*, Caracas.
- "Constitución de la República de Venezuela" en *Gaceta Oficial* N° 3251, extraordinario de 12 de septiembre de 1983.
- Dittus, Rubén (2012). "Imágenes y poder. El dispositivo en el cine documental político", en *RIPS*, vol 11, n.2, pp. Disponible en: <http://www.usc.es/revistas/index.php/rips/article/view/375/372>
- Getino, Octavio (2010). *A diez años de "Hacia un tercer cine" (1979)*. Disponible en: <http://octaviogetinocine.blogspot.com/2010/12/diez-anos-de-hacia-un-tercer-cine-1979.html>
- Lucien, Oscar (1990). "El cortometraje en la encrucijada", en *Apuntes. Cuadernos de la Escuela de Comunicación Social (UCV)*, n.12.
- Lukács, Göyrgy (1971). *El cine como lenguaje crítico*. Disponible en: <http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Lukacs,%20Georg/El%20cine%20como%20lenguaje%20critico.pdf>
- Miranda, Julio (1994). *Imagen documental de Caracas*, Caracas: Fundarte
- Penzo, Jacobo (s.f). *El cortometraje: un género necesario*. Disponible en: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM198027_50-51.pdf
- Penzo, Jacobo & Azpúrua Carlos (s.f). *Notas para una discusión sobre: "tendencias en el cortometraje nacional"*. Disponible en: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM198135-36_38-40.pdf
- Rojas, Roberto (2011). "El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes 1962- 2003", en *Boletín de Archivo Histórico*, n. 17. Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/34727/1/articulo1.pdf>

Tamayo, A. (s.f). *Cine venezolano. Resultados de una década de perspectiva hacia el nuevo milenio*. Disponible en: <http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/COM1999108.pdf>

Suarez, David (1980). *1960-1974. Venezuela. El cine documental de los años 60*. Disponible en: <file:///C:/Users/usuario/Downloads/47573459-DAVID-SUAREZ-el-cine-documental-venezolano-1960-1974-cine-y-politica.pdf>

Vilda, Carmelo (s.f). *Al rescate de la historia. El cortometraje venezolano*. Disponible en: http://gumilla.org/biblioteca/bases/biblo/texto/SIC1981432_76-79.pdf

Materiales audiovisuales analizados

Al paredón, Dir. Mario Maitrotti. Actores: Jacobo Borges, Alberto Galindez, Elio Mujica, Miguel Fuster, Carlos Mujica, Ricardo Manrique, Alfredo Joss. Ave Films (1970) .Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=6C1OvO1Tmh8>

Basta, Dir. Ugo Ulive, (1969). Mérida, El Centro de Cine Documental de la Universidad de Los Andes. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=swQMFUQ8azU>

Pueblo de lata. Dir. Enrique Guédez, Venezuela (1973). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=dbmwCzkziKg>

Testimonio de un obrero petrolero. Dir. Enrique Guédez, Cronos Cine (1978). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=cihBDhqqzYk>

Yo hablo a Caracas. Dir. Carlos Azpúrua. Universidad de Los Andes, Departamento de Cine de la ULA y Fundación de Apoyo al indígena (1978). Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=EKNgPRvc4>

* Claritza Arlenet Peña Zerpa (Asociación Civil Cine 100% Venezolano. Caracas- Venezuela) Tiene un Postdoctorado en Estudios Políticos sobre América Latina y el Caribe (ULAC). Es Doctora en Ciencias de la Educación (UNESR-2010) y especialista en Dirección y Producción de Cine, Vídeo y Televisión en la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC, 2011). Coordina la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (RedInav) para Venezuela. Es investigadora de Ricila y del PEII y autora de los libros *Miradas a nuestro cine* y *Héroes y Villanos del Cine Iberoamericano*, entre otros. E-mail: claririn1@yahoo.com.

José Alirio Peña Zerpa (Asociación Civil Cine 100% Venezolano. Caracas- Venezuela) Doctorando en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe (UPEL). Realizó estudios en la Escuela de Cine y Televisión de Caracas. Es investigador de RedInav (Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales), Ricila y del PEII. Fue jurado del Festival Internacional de Cine DIVA FILM FESTIVAL (Valparaíso, 2013). Es autor de los libros *Arcoíris Tricolor. Estereotipos de Hombres Homosexuales en el Cine Venezolano (1970-1999)* y *Arcoíris Tricolor. Producciones Audiovisuales Sexodiversas Venezolanas (1982-2012)*. E-mail: jaliropz@gmail.com.

Mixzaida Yelitza Peña Zerpa (Asociación Civil Cine 100% Venezolano. Caracas- Venezuela) Doctorando en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe (UPEL). Estudiante del Programa “Experto Universitario en Dirección y Producción de Cine, Vídeo y Televisión” de la Universidad Europea Miguel de Cervantes. Es investigadora del PEII, de RedInav (Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales) y de Ricila. Ha dictado conferencias sobre cine e ingeniería, salas de cine y ergonomía. E-mail: mixzaidapz@hotmail.com