



Galería de papel. *Juana La Loca en Praga*. Luis Moros (2015)

## REACCIÓN Y SUBVERSIÓN: la imagen pobre en Venezuela

*Este ensayo busca analizar la distribución de contenido audiovisual en Venezuela a través de una amplia red de circulación de “imágenes pobres”, mayoritariamente permitida por la piratería. Estas condiciones permiten una consideración de la ambivalencia de la imagen pobre: ni revolucionaria ni reaccionaria por naturaleza, puede ser una y luego la otra en cuestión de segundos –o ambas a la vez–. La imagen pobre puede adaptarse a cualquier política, e incluso perpetuar las condiciones capitalistas de exclusión que son las responsables originales de su degradación. Sin embargo, mantiene un potencial subversivo y puede regresar, resucitada por plataformas digitales, para continuar su resistencia.*

ELVIRA BLANCO SANTINI

La mayor parte de la distribución de contenido audiovisual en Venezuela puede visualizarse como una gran red de circulación de *imágenes pobres*, cuya existencia se debe principalmente a la piratería. La imagen pobre es la copia degradada, *pixelada*, corrompida, del archivo original, y su importancia dentro de este sistema de distribución permite considerar su ambivalencia: ni revolucionaria ni reaccionaria por naturaleza, puede ser una y convertirse en la otra en cuestión de segundos. Puede adaptarse a cualquier política, e incluso perpetuar las condiciones capitalistas de exclusión que son las responsables originales de su degradación. Sin embargo, posee un potencial subversivo y puede retornar resucitada por plataformas digitales para continuar resistiendo.

### LAS CONDICIONES DE LA IMAGEN POBRE

Las imágenes digitales viajan velozmente a través de plataformas y dispositivos. Una imagen digital en movimiento puede verse en *strea-*

*ming, ripeada (ripped, rasgada, “arrancada” de Internet),* descargada, y subida nuevamente a la web. Puede ser apropiada, modificada, corrompida. La adaptabilidad es quizás su distinción más importante de su contraparte analógica. Pero estos procesos de transmisión-adaptación-retransmisión le pasan factura a los archivos digitales: sus travesías a través de formatos eventualmente resultan en pérdida de data, produciendo las imágenes degradadas y precarias que Hito Steyerl llama “imágenes pobres”.

Según Hito Steyerl en su ensayo *In Defense of the Poor Image (En defensa de la imagen pobre)*, publicado por e-flux en 2009, una imagen pobre pertenece al nivel más bajo de la jerarquía contemporánea de imágenes, en la cual la resolución es una posición de privilegio. Las imágenes en baja resolución son “las ruinas de la producción audiovisual, la basura que se deposita en las orillas de las economías digitales... (Son testigos) de las violentas dislocaciones, transferencias y desplazamientos de imágenes –su aceleración

y circulación dentro de los ciclos viciosos del capitalismo audiovisual”. Una copia que se deteriora a medida que circula, que ha sido cortada y comprimida y modificada por medio de distintos canales, es un producto marginal de la industria de distribución fílmica que defiende la alta resolución como su máximo valor.

**“Lo que más me dolió del quemadito de *Hermano* no fue solamente su baja resolución, sino que era un *offline*: una versión sin corrección de color, sin créditos, y con música de referencia –que tenía nada más y nada menos que los Rolling Stones” (...)**

La economía de las imágenes pobres es una desviación de la manera en que el cine *mainstream* se produce y se accede. Steyerl describe cómo la comercialización del cine y el establecimiento de monopolios a escala local y global empujó la producción independiente hacia el *underground* hace unos veinte-treinta años. El cine experimental, militante y ensayístico se mantuvo vivo gracias a individuos que circulaban copias dentro de grupos reducidos. Sin embargo, con la aparición de servicios de *streaming* estas copias comenzaron a resurgir en plataformas abiertas como UbuWeb y YouTube. La posibilidad de *peer-to-peer sharing* y descargas gratuitas también ha facilitado el acceso a esos archivos, que ahora pueden ser guardados, editados y re-distribuidos individualmente. Cualquier contenido que los medios convencionales no consideren merecedor de distribución puede “resucitar” como una imagen pobre.

### ECONOMÍAS CINEMATOGRAFICAS VENEZOLANAS Y LA IMAGEN POBRE

Steyerl explica que la “resurrección” de ciertas películas como imágenes pobres tiene implicaciones más allá de su apariencia o contenido. El hecho de que solo estén disponibles fuera de los canales tradicionales –del *mainstream*– revela “las condiciones de su marginalización, la constelación de fuerzas sociales que conduce a su circulación en la web como imágenes pobres”. Mientras emergen formulan preguntas sobre cómo llegaron a ser desplazadas en primer lugar. Steyerl sostiene que la imagen pobre es “resistente” en la medida que continúa circulando a pesar de su degradación y se niega a someterse a las condiciones de exclusión que se le imponen.

Como nota personal, para una investigación en 2014 necesitaba ver *Araya*, de Margot Benacerraf, la ganadora del premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipresci) de 1959. La busqué en dos Librerías del Sur, donde teóricamente se pueden comprar películas venezolanas legalmente, pero no la encontré. El videoclub que quedaba junto al Celarg cerró hace varios años –tal vez allí la podría haber alquilado–. Un domingo fui a pasear en la Plaza de los Museos y le pregunté a uno de los buhoneros que venden películas quemadas en la acera; así conseguí una copia en un *stand* especializado en “rarezas”, películas viejas y extranjeras. Predeciblemente la imagen estaba extremadamente *pixelada* y el sonido muy sucio; era casi imposible verla. Al final pude descargar una copia un poco mejor de The Pirate Bay. En un caso como este el viaje del espectador se desarrolla de manera paralela al de la misma imagen.

En su ensayo Steyerl menciona que la privatización de la producción mediática se ha vuelto gradualmente más importante que la producción financiada por el Estado, lo cual da pie a la circulación de imágenes pobres en vista de que la privatización de contenido intelectual conduce a la piratería. Es interesante contrastar esta afirmación con el caso venezolano: la gran mayoría, si no todas, las películas hechas en Venezuela que se estrenan en el país son producidas y/o distribuidas en cines con algún tipo de financiamiento estatal, según el experto Rodrigo Llamozas. El Estado incluso tiene su propia compañía de distribución, Amazonia Films, y apoya producciones con varios programas de financiamiento a través del CNAC. Llamozas afirma que también existe financiamiento estatal para distribuir películas dentro del país y realizar *transfers* a 35 mm. Sería errado decir entonces que el Estado ha preferido privatizar la producción mediática; sin embargo, su apoyo no se extiende a facilitar el acceso a las películas una vez que abandonan las salas de cine. El sector privado tampoco está interesado –al menos no legalmente.

*Hermano*, de Marcel Rasquin fue el *hit* taquillero venezolano de 2010. También circuló por salas internacionales, está disponible en formato DVD en España y Estados Unidos, y se puede ver en los servicios de *streaming* por suscripción

Netflix y Hulu. Con todo, nunca fue distribuida oficialmente en Venezuela luego de su exitoso paso por las salas. Según Rasquin, el CNAC estuvo interesado en lanzarla en DVD pero los planes nunca se materializaron. También estuvo en conversación con empresas privadas para vender los DVD a través de canales alternativos: una opción era ubicarlos en tiendas de la cadena de farmacias Farmatodo, y la otra era venderlo encartado en el periódico *El Nacional*. Ninguna de esas posibilidades se concretó y *Hermano* solo ha estado disponible en el país en forma de *quemadito*. “Lo que más me dolió del quemadito de *Hermano* no fue solamente su baja resolución, sino que era un *offline*: una versión sin corrección de color, sin créditos, y con música de referencia –que tenía nada más y nada menos que los Rolling Stones”, dice Rasquin. ¿Por qué los planes de distribución se quedaron en el aire? El director piensa que se sentían más como una obligación moral que como un verdadero “buen negocio”. “Las películas que tienen éxito en la taquilla son canibalizadas increíblemente rápido en el mercado pirata [...] y la verdad es que ese mercado lo ha envuelto todo. Las ventas legales de DVD no existen, y el Estado no está en condiciones para luchar contra la piratería; no tiene el tiempo ni el interés”.

En defensa de la imagen pobre, Hito Steyerl hace referencia a los procesos de reestructuración de Estados-naciones que colapsan y se ven forzados a reinventar su cultura. Esto evidentemente afecta a las cinematecas nacionales, y puede resultar en que “todo un legado de copias cinematográficas se vea privado de su marco de cultura nacional”. “Las copias piratas se cuelan de esas cinematecas y archivos a través de la privatización desordenada”, agrega, citando a Kodwo Eshun al afirmar que las imágenes pobres “circulan en parte debido al vacío dejado por organizaciones cinematográficas estatales que encuentran demasiado difícil manejar un archivo de 16/35 mm o mantener cualquier tipo de infraestructura de distribución en la era contemporánea”.

En mayo de 2015, al inicio de esta investigación, consulté el programa de la Cinemateca Nacional, considerando que la figura del archivo es vital para la preservación/diseminación/arti-

culación de legados cinematográficos nacionales. Casualmente la organización estaba celebrando su aniversario número 48 con eventos especiales; sin embargo, cualquier expectativa de poder ver una película venezolana clásica se desvaneció con un vistazo al programa: menos de la mitad de los *films* eran nacionales –de esos, ninguno fue realizado antes de 2008, y todos serían proyectados a partir de copias digitales–. Aunque posee una Coordinación de Patrimonio Fílmico y Audiovisual y un texto descriptivo sobre sus actividades, la web de la Cinemateca no contiene información precisa sobre programas de preservación pasados o actuales.

Cuando les pregunté sobre los esfuerzos del Estado por facilitar el acceso a películas venezolanas en DVD, Rasquin y Llamozas refirieron que el CNAC ha lanzado algunas ediciones especiales y recopilaciones de películas nacionales clásicas con tirajes pequeños y distribución limitada (Llamozas mencionó tener varias; yo no pude encontrar un catálogo de esos lanzamientos en Internet). Esto resuena con la afirmación de Kodwo Eshun: las imágenes pobres circulan (más) cuando las organizaciones estatales no mantienen una infraestructura de distribución. Sin formalidad, los consumidores deben lidiar con otras estructuras de distribución, principalmente el mercado pirata. Pero, ¿podría decirse que las imágenes pobres que circulan allí son agentes de resistencia? ¿Pueden ser comercializadas y subversivas a la vez?

Los *quemaditos* (DVD o Blu-Ray piratas) son el modo de circulación principal de las imágenes pobres en Venezuela. Son los protagonistas de lo que Ramón Lobato ha llamado *shadow economies*, literalmente “economías de sombra”, término que puede equipararse en español a economías subterráneas o sumergidas. En su libro *Shadow Economies of Cinema* las describe como “la esfera informal en que bienes y personas son intercambiadas extraoficialmente”, debajo del sistema global de comercio regulado; “(podemos) hablar de una economía cinematográfica formal

**Una copia que se deteriora a medida que circula, que ha sido cortada y comprimida y modificada por medio de distintos canales, es un producto marginal de la industria de distribución fílmica que defiende la alta resolución como su máximo valor.**



que incluye estudios, agentes de ventas y festivales, a la cual hace sombra una zona vasta de comercio informal, que no ha sido medida y es regida de manera inconsistente”. Estas dos clases de economía poseen sus propios mecanismos de regulación y dinámicas de organización. Lobato describe la distribución formal como dominada

por Estados y corporaciones; además tiene “un modelo de negocios que consiste en compartir las ganancias, complejos sistemas de enumeración estadística y patrones de lanzamiento conducidos por las premieres en salas”; en contraste, la distribución informal usualmente se queda fuera de las salas de proyección y algunos de sus aspectos más relevantes son “los tratos individuales, ventas con tarifas fijas, y piratería”. Lobato hace énfasis en que, a pesar de no

ser registrada, la distribución informal de libros, videos y discos es en realidad la fuerza mayor que potencia la distribución cinematográfica global: “El comercio cinematográfico informal es, en un sentido muy importante, una norma global más que una excepción o desviación. La economía pirata internacional excede a la industria legal del cine en tamaño, escala y alcance; de manera que se puede decir razonablemente que las economías sumergidas son de hecho integrales al tráfico de imágenes y sonidos que provee al mundo su dieta diaria de entretenimiento”.

La piratería es innegablemente la norma y no la desviación en la economía venezolana. Las actividades no reguladas son parte del vivir diario de los consumidores y la industria del cine no es la excepción: de acuerdo al Instituto Nacional de Estadística, 5.4 millones de personas participan de la economía informal en el país, que engloba el intercambio de bienes piratas. Incluso si existiera una oferta legal de DVD nacionales, es imposible asegurar que los hábitos de los consumidores podrían readaptarse a los costos de bienes distribuidos formalmente; de hecho, más venezolanos prefieren comprar películas piratas que asistir al cine. En una entrevista de 2006 Abdel Guerere,

presidente de la Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas, afirmaba que por causa de la piratería solo quedaban tres compañías distribuidoras en el país de las doce que existían en 1999 (la situación parece no haber cambiado mucho para 2015, aunque no hallé cifras oficiales). La variedad disponible en la tienda informal siempre será más amplia que la del cine, y los clientes pueden comprar películas que aún no llegan a las salas. Con un salario mínimo de aproximadamente once dólares<sup>1</sup> –al cambio del mercado negro–, comprar películas y verlas en casa también resulta más económico.

De acuerdo al periodista de *El Tiempo*, Andrés Astudillo, los consumidores usualmente conocen las tiendas piratas más cercanas y se convierten en clientes recurrentes dependiendo de la diversidad y calidad que ofrezcan. Un vendedor de *quemaditos* en Puerto La Cruz le explicaba que ofrecía la mejor calidad porque sus copias “no eran piratas”: “Nosotros hacemos copias fieles del formato original. Antes de que las películas lleguen a Venezuela, tenemos a personas en Estados Unidos y México que las adquieren y así las reproducimos y conseguimos lo que llamamos *un respaldo del formato original*”. De esta explicación resalta que el vendedor asociara *pirata* con una calidad (baja resolución, ruido) y no con una actividad, para indicar que sus copias eran de *clase alta*. También es notable que, como es el caso en la mayoría de los negocios de películas piratas, su oferta consiste mayoritariamente en producciones norteamericanas. En 2012, la periodista del *Diario 2001*, Indira Rojas, entrevistó al dueño de una tienda de Blu-Ray piratas ubicada en un centro comercial lujoso de Caracas. Al preguntarle por qué vendía piratería, respondió que sus negocios anteriores habían quebrado y se había visto obligado a abrir ese nuevo local –lo que implica que vender piratería es una apuesta más segura que otras iniciativas–. El comerciante alquilaba su establecimiento como cualquier otra tienda, pagaba impuestos, tenía todo su papeleo al día, y no necesitaba ningún permiso especial para vender piratería. Esta asimilación perfecta de la comercialización de bienes ilegales en el sistema fiscal evidencia que la informalidad es, de hecho, parte de la economía normal. A través de este proceso de *formalización*, la imagen pobre

**A través de este proceso de formalización, la imagen pobre podría estar lentamente perdiendo su potencial político dentro de la sociedad venezolana, y es posible que eventualmente pase a designar una estética más que un modo de circulación atado a la ilegalidad.**

podría estar lentamente perdiendo su potencial político dentro de la sociedad venezolana, y es posible que eventualmente pase a designar una estética más que un modo de circulación atado a la ilegalidad.

## DESPLAZAMIENTOS DE INDUSTRIAS Y ESTRUCTURAS DE VALORES

En *La industria creativa como engaño de masas*, Gerald Raunig hace referencia a la idea de Paolo Virno de que la *residualidad* y la *informalidad* siempre han sido el futuro de la cultura; que la informalidad de una acción comunicativa, la interacción competitiva típica de una reunión, la variación violenta que anima un programa de televisión –cualquier cosa que pareciera disfuncional o difícil de regular en nuestra cultura– se ha convertido en un aspecto típico de toda producción social. Basado en la afirmación de Virno, Raunig añade que la industria cultural de hoy se basa en un modelo post-fordista en que “los espacios informales y no programados, la apertura a lo imprevisto y la improvisación comunicacional, constituyen el núcleo y no los márgenes”. También menciona que, de acuerdo a Adorno y Horkheimer, la diferencia sobrevive en la esfera cultural siempre que sea integrada por la totalidad de la industria. En el caso venezolano es difícil rastrear cómo el desplazamiento de la industria formal se volvió tan radical –si fue el Estado demasiado débil o la economía informal demasiado fuerte–, pero es cierto que en este momento no se están haciendo esfuerzos significativos para derrotar a la piratería de películas u ofrecer opciones legales a los consumidores. Los vendedores de piratería pueden operar en centros comerciales y pagar impuestos. La industria informal de distribución fílmica es la totalidad. Parece no solo haberse integrado, sino anulado a la formal antes de que esta pudiese afirmarse como una institución tradicional; de esta manera, el país adopta modos post-fordistas antes de haber asimilado completamente las modalidades modernas.

Las imágenes pobres en Venezuela compensan la ausencia de opciones de alta calidad legalmente accesibles, pero también son la base de una economía capitalista inmensa y caótica. Puede que estén al fondo de la jerarquía definida por la

resolución, pero están al tope de otra estructura de valores definida por velocidad y alcance. En palabras de Hito Steyerl, existen en un estado de tensión: “Por un lado (la imagen pobre) opera contra el valor-fetichismo de la alta resolución. Por el otro lado, esa es precisamente la razón por la cual también termina perfectamente integrada en un capitalismo de la información

que prospera gracias a capacidades de atención comprimidas, la impresión en lugar de la inmersión, la intensidad en lugar de la contemplación, los *previews* en lugar de las proyecciones” –a los *offlines* en lugar de las versiones terminadas–, añadiría. “Mientras el territorio de las imágenes pobres permite el acceso a imagería excluida, también está impregnado de las más avanzadas técnicas de comercialización”, por ende la economía de imágenes pobres se revela como más compleja: por una parte, las películas venezolanas son ignoradas por los organismos que deberían actuar como sus distribuidores formales; por la otra, la circulación pirata se convierte en el ente de distribución *default* en el país, pero es impulsada únicamente por intereses financieros.

## POLÍTICAS DE EXCLUSIÓN

Lo que está sucediendo en Venezuela –y en gran parte del mundo– actualmente, resuena con los procesos de exclusión descritos por Steyerl que en los 80 y 90 obligaron al cine experimental a pasar al *underground*. Las redes locales de distribución ignoran las imágenes que generan menos ganancias, y ahora copias degradadas marginalizan a otras copias. Las copias de películas comerciales y de Hollywood son privilegiadas en esta economía porque son más atractivas para el público general. Encontrar una película independiente o clásica venezolana no es totalmente imposible, pero sus condiciones de distribución no son para nada ideales; muy pocos vendedores las ofrecen.

Igual que el cine euroamericano experimental encontró su modo de supervivencia con la intro-

**Las imágenes pobres en Venezuela compensan la ausencia de opciones de alta calidad legalmente accesibles, pero también son la base de una economía capitalista inmensa y caótica. Puede que estén al fondo de la jerarquía definida por la resolución, pero están al tope de otra estructura de valores definida por velocidad y alcance.**

**“(la imagen pobre) se trata sobre sus propias condiciones de existencia: sobre la circulación masiva, dispersión digital, temporalidades fracturadas y flexibles. Se trata de rebeldía y apropiación tanto como de conformismo y explotación. En pocas palabras: se trata de la realidad”.**

ducción de los servicios de *streaming* y *sharing* en Internet, las partes y migajas de la cultura audiovisual venezolana se asoman en la web, principalmente a través de Youtube. Allí pueden encontrarse películas clásicas e independientes pero también taquilleras de distintas épocas, episodios de shows que están fuera del aire, y videoclips de músicos que hoy día padecen su propia crisis de distribución. Usuarios dedicados han subido, por ejemplo, el documental *Zoológico*, de Fernando Venturini (1992), pero también cantidad de *sketches* del icónico programa de comedia Radio Rochela, cuya salida del aire se dio con el cierre/expropiación de Radio Caracas Televisión en 2007. La segunda película venezolana más taquillera de la historia, *Homicidio Culposos* de César Bolívar (1983) también está en *streaming* completa, recortada, temblorosa y con una marca de tiempo intermitente. *Generación Halley* (1986), la película sobre cultura juvenil de Thaelman Urgelles, está en YouTube en dos versiones: una completa, otra dividida en doce partes. La ganadora de la Camera d’Or, *Oriana* (1985), de Fina Torres, también está completa, igual que *Pelo Malo* (2013) de Mariana Rondón, premiada en el Festival de San Sebastián. Algunos de estos videos tienen pocos *views* y otros acumulan hasta cien mil. La participación de la audiencia en las áreas de comentarios también es diversa: en algunas se emiten juicios de valor sobre los temas y valores técnicos de las películas, y en otras los usuarios expresan su nostalgia por mejores épocas para el cine nacional. Así, se aprovecha la distribución ilegal en Youtube para generar debates entre usuarios y para reconstruir una memoria audiovisual huérfana, compartiendo el contenido gratuitamente y sin obtener beneficios mercantiles.

Hito Steyerl dice que “(la imagen pobre) se trata sobre sus propias condiciones de existencia: sobre la circulación masiva, dispersión digital, temporalidades fracturadas y flexibles.

Se trata de rebeldía y apropiación tanto como de conformismo y explotación. En pocas palabras: se trata de la realidad”. La coexistencia simultánea de dos tipos de circulación de imagen pobre —una basada en soportes físicos como el DVD, el Blu-Ray, la unidad de flash, y otra, más pequeña, en plataformas de *streaming*— en el contexto de la economía cinematográfica de un mismo país confirma su afirmación. No todas las imágenes pobres se relacionan con una cultura de resistencia, y la piratería, que a menudo se asocia con la resistencia contra el monopolio de la información, tampoco es una garantía de democratización en sí misma.

La ausencia de mecanismos formales de distribución, la velocidad del consumismo en nuestra era y las condiciones del capitalismo de información han permitido el surgimiento de una economía de imágenes degradadas en muchas partes del mundo, en particular en el Sur Global, incluyendo a Venezuela. Este sistema es informal y por lo tanto altamente descentralizado, individualista y difícil de medir. La rentabilidad es su único valor. Naturalmente, esto crea dinámicas que resultan en la exclusión de las imágenes pobres menos rentables, que son usualmente aunque no únicamente películas no taquilleras, o que no son productos de Hollywood. Con todo, la imagen pobre marginalizada, en su capacidad de atravesar distintos formatos y canales, tiene el potencial subversivo para resistir esta segunda iteración de discriminación. Los *films* venezolanos en YouTube se parecen a esas imágenes pobres progresistas descritas por Hito Steyerl en su ensayo, pues se niegan a desaparecer del imaginario colectivo: no cuentan con una infraestructura física que garantice su persistencia, y parecen flotar en un limbo legal, pero al ser transmisibles, resisten la negligencia de todas las fuerzas sociales en juego dentro de la compleja economía cinematográfica nacional.

**ELVIRA BLANCO SANTINI**

*Licenciada en Comunicación Social.*

*Candidata a Magister.*

## Referencias

- ASSOCIATED PRESS (8 octubre 2006) “Copiado ilegal socava negocio del cine en Venezuela”. *NEWS OK*. Web. 26 abril 2015.
- ASTUDILLO MORALES, Andrés (17 junio 2012): “Venezuela en la lista negra de la ‘piratería’: entre la crisis y el DVD ‘quemao’”. *El Tiempo*. Web. 26 abril 2015.
- HERNÁNDEZ, Osmay (1 Nov. 2014): “Entra en vigor en Venezuela el control a la economía informal”. *CNN en Español*. Web. 26 abril 2015.
- LLAMOZAS, Rodrigo. Entrevista personal. 2 mayo, 2015.
- LOBATO, Ramón (2012): *Shadow Economies of Cinema*. London: Palgrave MacMillan. Impreso.

RASQUIN, Marcel. Entrevista personal. 2 mayo, 2015.

RAUNIG, Gerald. “La industria creativa como engaño de masas.” Trans. Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet. *European Institute for Progressive Cultural Policies*, 2007. Web. 26 abril 2015.

ROJAS, Indira (16 agosto 2012): “El país pirata”. Blog post. *Realidades de Indira*. n.p. Web. 26 abril 2015.

STEYERL, Hito (10 noviembre 2009): “In Defense of the Poor Image”. En: *e-flux journal* n.p. Web. 26 abril 2015.

## Notas

- 1 Para principios de agosto 2015.



Galería de papel. *Cruz*. Luis Moros (2015)