

**CINE
NACIONAL**

6 comunicación

SUMARIO

<u>PRESENTACION</u>	2
<u>COMUNICACION Y EL CINE NACIONAL</u>	
- Consideraciones en torno al Cine Nacional.....	4
<u>(Mesa de Redacción)</u>	
- Ley de Cine.....	16
<u>(Grupo de Redacción de la Ley)</u>	
- El Cine en Venezuela y su Identidad Nacional....	25
<u>(Entrevista con el cineasta Manuel De Pedro)</u>	
- Panorama genérico del Cine venezolano.....	31
- Hacia un Cine Industrial Venezolano.....	35
<u>DOCUMENTOS</u>	
- El Cine Industrial y los Cineastas Latinoamericanos.....	45
- Consideraciones a CORPOTURISMO.....	62
- El Anteproyecto de Ley de la Publicidad.....	66
<u>GUIA BIBLIOGRAFICA</u>	
- Nuevo Cine Latinoamericano (Martínez Torres y Pérez Estremera).....	71
- La Experiencia Cinematográfica (Roy Huss y Norman Silverstein).....	80
<u>INFORMACIONES</u>	82

PRESENTACION

En los primeros años de la década de los 70, nuestra cinematografía comenzó a sentir un impulso inesperado que se afianzaba en algunos cuantos éxitos comerciales. - El público venezolano, tan acostumbrado a Hollywood y a las comedias italianas, recibió a este cine local con un espaldazo tan optimista que ciertamente entusiasmó no sólo a los cineastas de oficio sino también a los mismos órganos gubernamentales.

Este vuelco cinematográfico permitió el surgimiento de lo que ya conocemos como nuestro "nuevo cine industrial". Un cine que logra acceso a los grandes circuitos de distribución y exhibición y que, por primera vez, logra exponer algún tipo de libertad y originalidad creativa. Por ello es que esta avalancha, incipiente por sus mismos comienzos, logra despertar el interés de los más diversos sectores de la comunidad nacional.

Sin embargo, por ser éste un momento de simple partida, los riesgos y los peligros están demasiado cercanos. Riesgos ante una cinematografía perjudicial que, si

bien podría hacerse en el país, poco tendría que ver con lo verdaderamente nacional. La alternativa de hacer un cine "venezolano" está al alcance de la mano y hacia este exclusivo y fundamental horizonte es que se deben enfilar todas las tentativas.

Los filmes logrados hasta el momento arrojan un balance que, si bien no es del todo positivo, no por ello deja de ser interesante. En este número de "COMUNICACION" - ofrecemos un panorama crítico sobre ese mismo balance. Brindamos algunas proposiciones y exponemos los riesgos y alternativas fundamentales de esta nueva tentativa industrial. Junto a las opiniones de nuestra mesa de redacción incluimos un artículo referente a la Ley de Cine preparado por uno de sus redactores, así como una referencia a la actual circunstancia industrial en una entrevista con uno de estos nuevos cineastas.

A todo ello agregamos un panorama genérico de la producción más relevante de nuestra cinematografía junto con un trabajo sobre el cine industrial venezolano. En la parte documental incluimos una recopilación en base a declaraciones de algunos cineastas latinoamericanos y una serie de consideraciones hechas al reglamento de cine presentado por CORPOTURISMO.

Febrero 1976

CONSIDERACIONES EN TORNO AL CINE NACIONAL

Ofrecemos a nuestros lectores una mesa redonda realizada por nuestro consejo de redacción donde se esbozan lo que serían los planteamientos fundamentales de nuestra cinematografía. La amplitud y diversidad de temas nos obligaron a presentar estas ideas de una manera un tanto dispersas pero ciertamente coordinada. Abordamos aquí la circunstancia de la cultura nacional -desde donde se debe perfilar nuestro cine- enfrentada al panorama de una cultura universal. En este sentido se discuten algunas formas posibles de "venezolanidad" de nuestro cine. También está presente en nuestra mesa la disyuntiva de una cinematografía industrial y una marginal, ventajas y desventajas de semejante alternativa. Los temas y las formas como instrumentos viables también son discutidos en este papel de trabajo; consideraciones sobre el cine político y revolucionario y sobre el cine popular, todo ello para arribar a una forma o "lenguaje" cinematográfico que, invariablemente, se identifique, ante el público espectador, como venezolano o "nacio

nal". Las complejidades de la circunstancia cultural y las deficiencias de nuestra incipiente cinematografía nos obligan a exponer estas ideas como un simple papel de trabajo, como un instrumento para la discusión, como aporte de colectividad para un cine industrial que está en la ineludible obligación de ser "venezolano" y de ser efectivo.

J.I.R.: El cine nacional es un tema viejo, pero de permanente actualidad. No es fácil ponerse de acuerdo sobre las características que debiera tener el mismo. Pero es insuficiente decir que el cine nacional es el producido, dirigido o interpretado por venezolanos ("No es nada más sólo un juego"), aunque algo de eso parece también necesario. En una primera aproximación podríamos decir que ese cine deberá de alguna manera reflejar realidades o situaciones venezolanas o puntos de vista venezolanos sobre situaciones o realidades ajenas.

Cabría entrar aquí en la clásica polémica de cómo debieran articularse hoy las culturas nacionales en una cultura "occidental" o universal. Aunque en un plano teórico o a largo plazo las nacionalidades estén quizás llamadas a desaparecer, me parece que sigue siendo necesaria la afirmación de las culturas nacionales. Esto es tanto más valioso en países inveteradamente sometidos a patrones culturales metropolitanos. Lo universal no deja de ser opresor de lo particular sino cuando lo particular queda afirmado dentro de lo universal.

No es ciertamente fácil definir la identidad cultural nacional venezolana (Cfr. COMUNICACION 2). Es más, ~~creo~~ que no es necesario ni conveniente tratar de definirla "a priori". Hay elementos para definirla, en cada caso, "a posteriori". Y eso es suficiente para nuestro propósito, en lo que respecta al cine nacional.

J.M.A.: A mi juicio el problema de la identidad cultural no puede dilucidarse en términos absolutos. Todo planteamiento de cultura o cine nacional es relativo a los esquemas históricos o a los proyectos políticos que se manejen. Ante un filme como "La Hora de los Hornos" la calificación de "latinoamericano" resulta más definitiva que la de "argentino", y este es el caso de la mayor parte de la producción de CINE-LIBERACION, en la que asumiendo problemas nacionales se tematiza sobre una situación común de dependencia para toda América Latina.

A la inversa de un cine chovinistamente entendido destaca la importancia de las coordenadas culturales en las que ejerce su soberanía un estado. La necesidad de dar identidad a un país dentro de unas fronteras, a menudo muy arbitrarias, genera políticas de rescate de las reservas folklóricas o tradicionales. Tal vez el cine charro sea su mejor expresión, y me pregunto ¿a quién interesan más estas identidades?

Pero la complejidad cultural dificulta la definición de filmes cuya cualificación es diversa según se

hable del carácter del contenido, de las referencias étnicas, de la nacionalidad del director, etc. "El Enemigo Principal" del director boliviano Sanjinés que fue protagonizada por el pueblo quechua y filmada en el Perú rompe sin duda los esquemas chovinistas. Otro tanto ocurre con producciones dirigidas por cineastas naturalizados como Alcoriza (México), De Pedro (Venezuela).

Con esto quiero subrayar la textura dinámica de la cultura y la necesidad de referirse a una opción político-cultural para indicar las claves desde las que se van a definir al cine "venezolano" o el cine "nacional". Esto sin obviar la calidad cinematográfica.

Supuesto que estemos de acuerdo en que lo "nacional" a diferencia de lo meramente "venezolano" implica no sólo asumir elementos característicos de un pueblo sino - potenciar sus valores liberadores, disiento de la concepción que pretende definir al cine nacional desde aspectos parciales como pueden ser la nacionalidad del director o simplemente la aceptación de un público. Hay que comenzar por observar todo el proceso de producción cinematográfica: director, productor, guionista, intérpretes, técnicos, mensaje, distribuidores... para tratar de analizar lo "venezolano" y lo "nacional" en cada fase y la totalidad de los niveles (económico, socio-cultural, estético, ideológico...).

Sólo una gradación establecida de esta manera nos puede permitir decir que el filme "No es nada mamá,

sólo un juego" es menos venezolana que "La balandra Isabel llegó esta tarde", y que ésta es menos venezolana que "La Quema de Judas". Pero todavía es posible urgir la instancia política y preguntarse si tal película es nacional o antinacional.

J.I.R.: Es importante señalar que lo nacional está mucho más en el modo de tratar un determinado tema que en el tema mismo ("Estado de Sitio" es cine nacional francés cuando toca un tema latinoamericano). Me parece que "La Quema de Judas", a pesar de sus reconocidas deficiencias, es un buen ejemplo de cine nacional. "Cuando quiero llorar no lloro" es también un buen ejemplo de cine nacional, de bastante baja calidad en este caso.

C.M.R.: Ha quedado evidenciado que la nacionalidad de un filme se determina, indistintamente, de sus dos posibilidades fundamentales, formas y contenidos; que el logro exclusivo de una de ellas no necesariamente imprime a un filme de automática condición nacional. Sin embargo, admitiendo el logro de la formal y lo temático, el problema sigue sin solucionarse satisfactoriamente. Tenemos como referencia muchos de los filmes de nuestra producción marginal o independiente: estas películas cumplen todos los requisitos de nacionalidad en lo que respecta a la producción y, además, centran sus temáticas en problemas de profundas características nacionales. A pesar de cumplir con los requisitos fundamentales, éstas películas no cumplen a cabalidad con su objetivo, a saber, convertirse en un aporte efectivo del

patrimonio cultural de la población venezolana. Y no lo cumplen por dos razones muy específicas: la primera se desprende de su condición marginal, de funcionar fuera de los totalizantes circuitos de distribución; el público, simplemente, no las conoce. Sin embargo, a pesar de esta primaria deficiencia, hay razones de sobra que nos llevan a pensar que estos filmes, aún en contacto con el público, no llegarían a ser plenamente asimilados por éste. A ello contribuye no sólo el peso absorbente del cine foráneo sino también -y es esta la dificultad fundamental- la concepción global con que se producen esos filmes. No basta que los realizadores y el tema tratado sean venezolanos, el logro de cierto "lenguaje" se hace imprescindible; y es esta la barrera donde han chocho muchas de nuestras películas. Con todo, estoy de acuerdo en la imposibilidad de la determinación "apriori" que ya previamente se expuso, ese "lenguaje" sólo se logrará a partir del cúmulo de experiencias, de los balances "aposteriori", - balances donde la mayor ventaja la tiene, por supuesto, la alternativa industrial por cuanto solventa por sí misma la primera de las deficiencias, la del alcance masivo.

J.M.A.: Sin embargo, también se detectan otro tipo de circunstancias en lo que respecta a este problema. La contradicción entre cine industrial y cine marginal, tal como se manifestó anteriormente, se determina en el hecho de la difusión, pero el problema, es evidente, no se elimina aquí. A menudo, tras la mampara marginal, se esconde un cine elitista que se complace narcicistamente en construir torres de -

marfil cinematográficas, o bien un cine militante de pseudo-revolucionarios frustrados que se regodean masoquistamente en su getho de incomprendidos del sistema. En todo caso el espejismo del cine marginal paralelo con la pretensión de llegar a las masas, llámese militante, revolucionario, urgente de liberación o lo que sea, corre el riesgo fatal de desligarse de las mayorías nacionales. Las facilidades de crédito que actualmente se están presentando van a descubrir - la incapacidad técnica y estética de muchos piratas autodenominados cineastas.

M.B.E.: Quizás sea prudente hacer algunas consideraciones teóricas sobre esta circunstancia industrial. Para la sociología marxista el cine juega un doble papel, según la perspectiva del campo de análisis. Es parte de la estructura de la sociedad en cuanto corresponde a la industria, y - en este caso se ubica dentro de las demás fuerzas productivas, convertida en objeto de estudio de la economía.

Pero en cuanto forma parte de la vida espiritual de la sociedad, corresponde integrarse dentro del campo de la superestructura social. De esa manera el cine, en tanto que expresión cultural de la sociedad, habrá de participar dentro del nivel ideológico de la lucha de clases que exista en el seno de la sociedad. Aunque si bien, tal como ocurre en la realidad, la estructura y la superestructura aparecen entrelazadas y condicionadas mutuamente, resulta difícil, sino innecesario, separar los dos aspectos

del fenómeno fílmico como antitéticos: En cuanto industria y en cuanto expresión cultural de un pueblo. Realmente ambas situaciones aparecen firmemente unidas, y sólo a niveles de la abstracción para no sé qué fines se suelen distinguir sus campos específicos, de ahí el fracaso que observamos en el inicio de nuestro cine nacional. El cine como industria y como manifestación cultural se encuentra en relación con la estructura social donde él se desenvuelve. La propia estructura cinematográfica, como industria comercial y como expresión cultural de una cultura, parte siempre del sistema cultural común.

En base a este tipo de consideraciones creo que podríamos precisar tres exigencias fundamentales para la verdadera irrupción de nuestra cinematografía, para que nuestro cine supere la categoría de marginación en que se encuentra -manifestante de ideas políticas a militantes ya convencidos y manifestante de las desigualdades sociales y de la dependencia y logre ascender al nivel de una industria nacional que impulse el cambio y la liberación. En este sentido el cine venezolano sólo podrá imponerse en la medida que:

1.- Aumente la insurgencia de la población a favor de un cine industrial, que no por ello va a dejar de ser "concientizador" y "liberador". Que no por ello va a dejar de tomar "partido" y "comprometerse".

2.- Que sea capaz, bajo esas condiciones, de formar un público que lo sostenga económica y culturalmente.

3.- Que estimule este cine a nuevos sectores sociales a tomar partido por la transformación social.

Como vemos, estos tres prerequisites que le imponemos al cine venezolano nos lo definen como: un cine industrial; un cine con cultura e identidad propia; un cine que no desecha la forma, pero tampoco el contenido. Un cine semejante o igual al que realizó "La Patagonia Rebelde" por lo pronto coexistirá y tal vez, confundiéndose con el cine industrial cultural, hasta que empiece a generarse el nuevo cine venezolano.

J.I.R.: Está demostrado que hoy en día no son ya las cuestiones o planteamientos ideológicos y políticos la barrera que discrimina lo comercial de lo no comercial. El así llamado "cine revolucionario" debe acabar con ese extraño complejo de culpa que lo ha venido reduciendo a no pasar de ser un cine "marginal" (con esto no niego que deba seguir existiendo en alguna medida). "La Patagonia Rebelde" es un excelente ejemplo de cine nacional, industrial o comercial a escala internacional y, además, revolucionario. En el fondo es sólo un problema de autenticidad y calidad.

Conviene denunciar aquí, de paso, un hecho que ha venido ocurriendo en Venezuela. Es el intento frustrado de hacer cine nacional y comercial en base a planteamientos revolucionarios, o mejor, pseudorevolucionarios. Un ejemplo típico de esto lo constituye la reciente obra de Carbonel "La Imagen". Efectivamente ni es cine nacional, -

ni comercial, ni revolucionario. Este tipo de películas hacen un mal servicio a la nación, a la taquilla y a la revolución. Como queda dicho, el problema es sólo de falta de autenticidad y de falta de calidad.

C.M.R.: Las películas industriales que recientemente se han producido nos ofrecen un punto de referencia inevitable. La crítica, en el momento de aparición de cada uno de estos filmes, ha proclamado "el definitivo nacimiento de nuestro cine" y las películas, así, siempre son plenas y efectivas. Disiento de esta postura tan optimista, nuestro cine no ha brindado su obra plena (que evidentemente no se patentiza en un sólo filme) y creo que tampoco se lo ha propuesto. Sólo se han logrado aportes, en algunos casos ínfimos, que por lo general se ubican desde el plano de las formas. Las películas de Chalbaud, en este sentido, marcan la pauta. Sus temáticas, de indiscutible cuestionamiento ideológico, han brindado un "lenguaje" lo suficientemente nacional como para que se admita en tanto patrón. Este "lenguaje cinematográfico" se determina en los personajes, en sus reacciones, en sus posturas, en los chistes y las circunstancias. Pero el tema de fondo, que es el que evidentemente da la puntilla, ha estado ausente, y no sólo en las películas de Chalbaud sino en la casi totalidad de nuestro nuevo cine industrial. La violencia política de los sesenta, en este sentido, ha dado el matiz temático fundamental; ¿pero hasta dónde es esto necesario? Para la actual circunstancia del país es tan inútil co

mo perjudicial. Nuestro cine, entonces, no deja de convertirse en un muy personal marco de exposición de recuerdos - turbados. Pero todo ello, en estos primeros momentos de - arranque, bien puede ser obviado si dichas películas contribuyen, en alguna manera, al encuentro de esa forma cinematográfica revolucionaria. Por eso nuestras películas, a pesar del beneficio de la crítica, sólo se logran a medias, - en unos cuantos fragmentos acertados y en otros perdidos, - de escaso valor. Es así, desde esta perspectiva, donde podríamos valorar algunos de los logros de Chalbaud.

J.I.R.: A mi manera de ver, "Sagrado y Obsceno" es una excelente película, quizás la mejor producida en Venezuela. - Es una película verdaderamente nacional, industrial o comercial y, en alguna manera, revolucionaria.

Le sigue faltando vigor argumental, como el que tiene por ejemplo "La Patagonia Rebelde". En "Sagrado y Obsceno" el argumento queda siempre como telón de fondo o como disculpa para describir tipos o ambientes. En este sentido, le falta a la película el dramatismo que hubiera debido generar un argumento sólido o sólidamente tratado.

Creo que la película es nacional porque toca un tema venezolano con óptica venezolana y describe ambientes y tipos venezolanos. Es industrial y comercial porque hay calidad y autenticidad. Es revolucionaria, en alguna medida, con coherencia pero sin profundidad y sin demasiado compromiso, simplemente denuncia crímenes políticos -

del pasado reciente.

C.M.R.: Creo que en ese sentido, precisamente, es donde se empieza a perfilar el "tratamiento venezolano", en secuencias como las de la pensión ("Sagrado y Obsceno"), del velorio en el barrio ("La Quema de Judas"), el baile en el pueblo ("Maracaibo Petroleum Company") o bien, a nivel de cortometraje, las conversaciones en una cervecería ("Descarga"). Son simples ejemplos, aislados claro está, que detectan una forma - muy particular de tratar una circunstancia nacional, por trascendente o intrascendente que ella sea. El superior análisis teórico, si prescinde de este tipo de formas, estará condenado a ser, por lo menos, un cine no nacional, todo ello en base a lo que ya anteriormente se ha expuesto. En todo caso, como paradoja, los límites no se han impuesto a ese nivel de formas temáticas, sino a un nivel de contenidos, de concepciones siempre repetidas e inútiles, de no superar estas barreras nuestro cine industrial estaría condenado desde ya en las deficiencias propias de su nacimiento.

LEY DE CINE

En la actualidad son contadas las personas que se atreven a discutir la importancia e influencia del cine como fenómeno económico y social. En 1961 existían, según cifras de la UNESCO, 212.000 salas de cine en el mundo, y la asistencia del público a exhibiciones comerciales se estimaba para el mismo año en 19.167.180.000 personas. Ese año se produjeron 2.667 largometrajes registrados.

En Venezuela existen unas 800 salas de cine comercial y asisten a ellas unos 70 millones de personas cada año. Si bien esta cifra ha bajado de unos 55 millones en 1959 a unos 45 millones en 1965, la cantidad total de espectadores de cine, incluyendo en ellos el telecine, ha aumentado extraordinariamente con la difusión de la televisión en nuestro país. En efecto entre 1961 y 1965 entraron al país unos 350.000 aparatos de recepción y es sabido que el material de cine teledifundido por nuestras cuatro emisoras comerciales cubre una programación aproximada de 32 horas diarias.

Estas cifras dan una idea somera de la signi-
ficación económica de las actividades cinematográficas. No
es necesario detenerse en su influencia sociológica y cultu-
ral, ya que la importancia de la televisión, y en consecuen-
cia del cine, como medios de comunicación colectiva, es un -
hecho que no necesita mayor discusión. Como simple ejemplo
recordaremos que la elección del presidente de un país como
los Estados Unidos o la deformación sistemática de la juven-
tud están influenciados directa y radicalmente por la utili-
zación de estos medios.

Casi todos los países medianamente avanzados
del mundo cuentan ya con lo que constituye un impresionante
cuerpo legislativo sobre las actividades cinematográficas. -
No citaremos los países europeos en los que los antecedentes
de legislación se remontan a fechas tan lejanas como 1910, ni
los Estados Unidos, que si bien carecen de una legislación -
sistemática de carácter nacional, poseen un considerable -
conjunto de normas basadas en dictámenes de casos que datan
desde 1902. Recordaremos en cambio que en América Latina -
países como Brasil, Argentina y México poseen completos cuer-
pos de legislación sobre esta materia.

Venezuela es uno de los pocos países en el -
mundo que -estabilizado el auge del cine y en plena época de
adaptación de nuevos medios de comunicación- aún no cuenta
con una legislación cinematográfica. Está entre aquellos que
si por razones de mercado siempre recibirán un importante cau-
dal de importaciones cinematográficas, puede y debe aspirar

a una producción estable de largos y cortometrajes. Está, pues entre los que deben tomar conciencia de la significación social y cultural de la producción cinematográfica, y acelerar los procesos que instituyan una comprensión masiva de más alto nivel del hecho filmico, y una mejor capacitación de utilizarlo para expresarse con voz propia.

DISPOSICIONES DE LA LEY

La definición de la ley venezolana es esencialista -y por eso aparentemente abstracta- pues cubre cualquier forma pasada y futura de fijación y comunicación cinematográfica. La exhibición de sala ha dejado de ser el único canal de comunicación del mensaje filmico (integrados como están esos canales por la televisión, próximamente el "video-disco" etc.). Esta ley entiende por cine, no ya el puro expresarse cinematográficamente (que no trasciende los límites del hecho privado), sino tal expresión comunicada - por canales masivos, es decir convertida en fenómeno social.

a) Producto Nacional

Una definición exhaustiva de producto nacional cinematográfico es esencial para un sano y correcto proteccionismo. Una definición incompleta puede conducir (como, parcialmente, en el caso de México), a la progresiva - alienación económica de la industria cinematográfica nacional. En ese caso, sólo subsisten las superestructuras sindicales a garantizar la nacionalidad del trabajo, pero no -

el dominio económico del medio o la elección de contenidos -- (mera industria de ensamblaje). Es la materia prima ideológica-cultural, y no la pura realización práctica, la que define la nacionalidad de un mensaje cinematográfico. Este artículo permitirá también una progresiva racionalización de los sectores laborales especializados del país. Impide, por demás, las degeneraciones folklóricas o provincianas del nacionalismo.

La ley estimula al máximo el cortometraje: -- acentúa la intervención de elementos nacionales en su elaboración; garantiza por primera vez su circulación por todos los canales de exhibición del país; premia a sus realizadores; concede descargas impositivas a quienes los difundan, etc.

b) Coproducción cinematográfica

Otro elemento guía de la ley, es la protección constante al consumidor de productos cinematográficos (definido genéricamente como audiencia). En este caso, se expresa -- mediante una definición de noticiero que excluye todo elemento publicitario o propagandístico, que en la actualidad ha -- producido en el país una degeneración total de la información filmada (o "presse filmée"), que es siempre una mezcla de intrascendentes noticias extranjeras más publicidad nacional. -- Este fenómeno representa, en última instancia, una estafa a -- la audiencia, a la que debería descontarse del valor del boleto lo correspondiente a los ingresos del exhibidor por concepto de publicidad.

c) Los Créditos

Si el Estado decide auspiciar el uso del lenguaje cinematográfico a escala profesional, y proteger a la industria nacional, tal actitud no puede limitarse a la fórmula principista, sino expresarse en cifras. El Cine es una de las más costosas industrias culturales, y la Ley prevé un desembolso recuperable de al menos seis millones anuales en créditos a las industrias del cine establecidas en el país.

d) Distribución Cinematográfica

La Ley considera como distribuidor a todo aquel que tenga una empresa para el mercadeo de mensajes cinematográficos, cualquiera que sea la canalización de dichos mensajes (sala, televisión, etc.). La obligatoriedad de la inscripción en el Centro Nacional de Cinematografía propuesta es la única forma de hacer operativo un control sobre los permisos exigidos por la Ley, y en consecuencia un estricto control estadístico sobre los ingresos de las salas, en beneficio de la recaudación de impuestos municipales y de los impuestos nacionales propuestos en la Ley. Por otra parte se persigue también frenar la expansión, aún parcial, de carácter monopolístico de concentraciones verticales distribuidor-exhibidor, tanto en cine de sala como en telecine, que tan funestas consecuencias ha tenido y tiene no sólo en nuestro país.

el dominio económico del medio o la elección de contenidos -- (mera industria de ensamblaje). Es la materia prima ideológica-cultural, y no la pura realización práctica, la que define la nacionalidad de un mensaje cinematográfico. Este artículo permitirá también una progresiva racionalización de los sectores laborales especializados del país. Impide, por demás, las degeneraciones folklóricas o provincianas del nacionalismo.

La ley estimula al máximo el cortometraje: -- acentúa la intervención de elementos nacionales en su elaboración; garantiza por primera vez su circulación por todos los canales de exhibición del país; premia a sus realizadores; concede descargas impositivas a quienes los difundan, etc.

b) Coproducción cinematográfica

Otro elemento guía de la ley, es la protección constante al consumidor de productos cinematográficos (definido genéricamente como audiencia). En este caso, se expresa -- mediante una definición de noticiero que excluye todo elemento publicitario o propagandístico, que en la actualidad ha -- producido en el país una degeneración total de la información filmada (o "presse filmée"), que es siempre una mezcla de intrascendentes noticias extranjeras más publicidad nacional. -- Este fenómeno representa, en última instancia, una estafa a -- la audiencia, a la que debería descontarse del valor del boleto lo correspondiente a los ingresos del exhibidor por concepto de publicidad.

c) Los Créditos

Si el Estado decide auspiciar el uso del lenguaje cinematográfico a escala profesional, y proteger a la industria nacional, tal actitud no puede limitarse a la fórmula principista, sino expresarse en cifras. El Cine es una de las más costosas industrias culturales, y la Ley prevé un desembolso recuperable de al menos seis millones anuales en créditos a las industrias del cine establecidas en el país.

d) Distribución Cinematográfica

La Ley considera como distribuidor a todo aquel que tenga una empresa para el mercadeo de mensajes cinematográficos, cualquiera que sea la canalización de dichos mensajes (sala, televisión, etc.). La obligatoriedad de la inscripción en el Centro Nacional de Cinematografía propuesta es la única forma de hacer operativo un control sobre los permisos exigidos por la Ley, y en consecuencia un estricto control estadístico sobre los ingresos de las salas, en beneficio de la recaudación de impuestos municipales y de los impuestos nacionales propuestos en la Ley. Por otra parte se persigue también frenar la expansión, aún parcial, de carácter monopolístico de concentraciones verticales distribuidor-exhibidor, tanto en cine de sala como en telecine, que tan funestas consecuencias ha tenido y tiene no sólo en nuestro país.

México: Ley 1951, Art. 2 aparte XII,

Reglamento Ley 1951, Art. 9, aparte V, Art. 85

En algunos países la obligatoriedad de exhibición se extiende a los cortometrajes. Para Dinamarca, Bra-sil, India, Alemania y Argentina consúltese: UNESCO, Etudes et documents d'information n. 36, p. 35,36.

La ley se preocupa, primero, porque este sistema funcione con ecuanimidad y se reparta entre todos los exhibidores por igual; segundo, porque el exhibidor pueda razonablemente cumplir con la obligación sin verse afectado económicamente, aún en los casos de rentabilidad mínima; tercero, porque queda garantizada la circulación del mejor producto nacional en forma tal que asegure a su productor una recuperación parcial pero segura del capital invertido. En efecto, el método propuesto permitiría una recuperación mínima variable entre los 80 y los 120 mil bolívares. Permite al exhibidor (art. 53) adaptar la obra a su calendario de exhibiciones. Limita la obligatoriedad a un máximo de días verdaderamente razonable, y sin impedir la exhibición normal de la misma película. Según declaraciones oficiosas del sector de la Distribución, vienen anualmente al país cerca de trescientas películas (de los 500 títulos importados aproximadamente cada año), que "no son comerciales, pero que se utilizan para mantener abiertas todo el año las salas de cine". La exhibición obligatoria, aplicada en los términos moderados en que lo hace la ley, sólo substituye una pequeña porción de

tales innecesarias importaciones con productos venezolanos; y aunque ambos fueran de la misma baja calidad, siempre con vendría al país distribuir un mal producto nacional que un mal producto extranjero. La exhibición obligatoria es prac ticada hoy por países de altísima producción cuantitativa y cualitativa (como Francia e Italia); pero es realmente una condición sine qua non para un país como Venezuela que nece sita crear ex novo una convergencia del interés público ha-
cia la producción nacional. Como factor de importancia no secundaria, se señala que la exhibición obligatoria introdu-
ce en los canales de circulación aquellas obras que un cri-
terio puramente comercial tal vez rechazaría, pero que inte ressa sean recibidas por la audiencia por contener más altos valores.

Rodolfo Izaguirre
Antonio Pasquali
Alfredo Roffé
Sergio Facchi

ENTREVISTA CON MANUEL DE PEDRO

¿COMO PRODUJO LA PELICULA DESDE EL PUNTO DE VISTA FINANCIERO?

La forma como se hizo Gómez no responde al patrón con el que se hacen habitualmente las películas, y por lo tanto ilumina poco el problema de la financiación del cine nacional. Por un lado es una película de presupuesto bajo y de corte documental. En segundo lugar porque es una película que se va haciendo al margen de las obligaciones habituales, sin presiones de ninguna clase, y sin límites de tiempo, ya que es una película en la que prácticamente interviene una sola persona. Y en tercer lugar, y esta es la razón por la que se puede hacer, porque está respaldada por una compañía cinematográfica muy grande, con amplios servicios de laboratorio, cámara y montaje, y sin ninguna inversión monetaria perceptible, pues todo está a disposición de uno cuando no hay trabajos más urgentes. Al cabo de tres años te sorprendes con una película terminada. Es pues, más un problema de paciencia y habilidad que un problema de dinero.

¿COMO DEFINIRIA SU PELICULA TOMANDO EN CONSIDERACION EL PROBLEMA DE LA IDENTIDAD NACIONAL?

Diría sencillamente que es una película en busca de la identidad nacional. Es una película precedida por un serio estudio de investigación sobre nuestra historia, cuya seriedad no ha sido discutida, a pesar de su novedad, al poner en tela de juicio la significación de la generación del veintiocho, y a pesar de haber roto el esquema que dividía a la historia de Venezuela en dos partes: antes de Gómez y después de Gómez. La película trata un tema histórico y trata de analizar el significado que todavía tiene en la vida nacional, cifiéndose al estudio de los factores de poder: oligarquía, ejército e iglesia. Lo que completa esa búsqueda de identidad nacional lo definirían los términos divulgación y movilización, ampliamente aceptados para definir esta clase de cine. Ambos se han pretendido y aparentemente se han logrado, si tenemos en cuenta la secuela de discusiones, comentarios, artículos y polémicas que la película ha suscitado. La película deja de ser un mero espectáculo y se convierte en un hecho nacional, que moviliza y crea opinión. Por ahí creo que va la búsqueda de la identidad nacional.

¿CREE USTED QUE EL CINE VENEZOLANO HA LOGRADO SU IDENTIDAD?
¿COMO VE EL PROBLEMA?

No lo veo como problema sino como tarea. Casi todas las películas que se han hecho seriamente en el país buscan la identidad nacional, desde "La Balandra", pasando -

por "Araya", hasta lo que se hace hoy día. Todas ellas van unidas por el deseo de crear un patrimonio nacional cinematográfico.

En la mayoría de las películas está presente el problema de los marginados, de los mitos sociales impuestos por el neocolonialismo, de los grandes temas tradicionales que constituyen la cultura del venezolano, todas ellas van cargadas de un fuerte aliento crítico que las colocan dentro de una auténtica producción cultural propia y en definitiva conveniente para el país. La tarea está en aumentar la producción nacional de forma que se pueda hablar de cine nacional y no de películas aisladas. Hoy todavía es tamos más en un problema de cantidad que de orientación.

Creo, sin embargo, que el país evoluciona - más a nivel de negociación que a nivel de revolución, y esto se ve en el cine. Nuestro cine es cobarde, falto de violencia, de coraje. No es ni provocativo ni escandaloso. Vive de la comodidad del crédito, de la facilidad de los medios de producción con los que contamos. Teme a los distribuidores y a los exhibidores. Un cine así, en el momento en que la industria está naciendo, corre el peligro de hacer un pacto con los sistemas de producción existentes, salir a los festivales sin pena ni gloria, establecer vínculos de intercambio con otras cinematografías, venderse, convertirse en una industria rentable... pero olvidar su misión de agitador, de renovador, de rescatador de nuestra identidad nacio

nal. Podemos hacer del cine un producto más de consumo, pero "Made in Venezuela".

¿EN QUE SENTIDO AFIRMO QUE SU PELICULA ERA SUBJETIVA ANTE LAS CONSIDERACIONES DE UN HISTORIADOR SOBRE SU OBJETIVIDAD?

Por que creo que no existe la película objetiva. Puede existir un cine rigurosamente histórico, que no tenga errores de fechas, de nombres, de acontecimientos. Puede existir un cine imparcial, en el que a cada testigo que habla se le da un cierto tiempo para que exponga sus opiniones y al final al espectador se le da una opción, que elija el que más le gusta. Pero eso no es cine; toda película es subjetiva porque la opción la hace el director, porque ordena todo de acuerdo a una visión personal de la realidad e inclusive porque planifica la película para que responda a lo que él quiere decir. "Juan Vicente Gómez" es una película - subjetiva, y expresa lo que yo quiero decir de la sociedad venezolana. Con el mismo material otro director habría podido decir tranquilamente lo contrario de lo que yo digo. La objetividad no existe en la obra de arte.

De todas formas no creo que aquella declaración mía tenía como finalidad decir esta perogrullada. Se refería más bien a la necesidad de proteger al cine de autor frente al cine industrial. En este está hecho casi todo y es muy poco lo que los venezolanos podemos inventar. Objetivamente hablando conocemos todas las reglas del juego cinematográfico industrial y no podemos esperar de él ninguna sor-

presa. En cambio, no sabemos nada de la novedad que el genio venezolano, libre de las ataduras industriales, puede - aportar al séptimo arte.

¿QUE ALTERNATIVAS PRACTICAS PROPONE UD. PARA UNA PRODUCCION NACIONAL?

La primera alternativa es lógicamente aprovechar todas las facilidades que una industria incipiente - y con muchas ganas de desarrollarse ofrece a los directores. Hoy día están los créditos de Corpoturismo, los adelantos de distribución de los exhibidores, los capitales de productores independientes que ven un negocio en el cine venezolano y colaboran con nosotros. Esto hay que aprovecharlo, ya - que todavía no son exigentes ni en la temática, ni en la - ideología, ni en los planteamientos sociales que podamos hacer en nuestras películas. La mayoría se fija solamente en el éxito de taquilla y en un convincente y satisfactorio nivel técnico. Pero esto es una luna de miel. Pronto comenzarán a preocuparse de la temática, y se irán eliminando de su patrocinio todos aquellos proyectos que planteen con seriedad problemas que afecten a sus intereses, bien sean políticos, laborales, marginalidad, desempleo... La actitud - de Corpoturismo, estoy convencido, cambiará este mismo año ante temas como el de la guerrilla.

La otra alternativa, para la que todavía no se ve la necesidad, y para la que sin embargo hay que prepararse, es la que se ha utilizado con mayor o menor éxito en los cortometrajes. El director tiene que renunciar a la ren

tabilidad de su película y tiene que hacer cine humilde pero de gran fuerza temática. Esta clase de cine tiene que estar patrocinado por los sindicatos, por los partidos políticos de la oposición, por agrupaciones de cineastas en forma de cooperativas. A medida que los nombres de los directores se consoliden, este patronazgo será posible, y hasta se puede confiar en mecenas, que se animen a poner dinero, pensando solamente en el bien del país.

¿CUAL ES SU OPINION SOBRE LOS CREDITOS DE CORPOTURISMO?

Mi opinión es muy favorable. No solamente sobre los créditos, sino sobre todo el aparato organizativo, - que Corpoturismo ha puesto al servicio del cine nacional: festivales internacionales, promoción de las películas en el exterior, busca de mercados, contactos con productores en el extranjero... Es el más grande esfuerzo que se ha hecho en el país por establecer una industria y merece todo mi respeto.- Pero hay que tener presente que Corpoturismo representa solamente una cara del cine, la del cine oficial. Aunque ellos - den más créditos y los den con más generosidad, ellos son siempre el gobierno, y como tal no pueden favorecer cines que vayan contra sus intereses, ni representan todas las posibilidades de hacer cine. Yo creo que hoy son la primera alternativa, aunque no sean la única y por tanto hay que decir: "Si no los puedes vencer, únete a ellos".

PANORAMA GENERICO
DEL CINE VENEZOLANO

Trazar un panorama genérico de nuestra obra cinematográfica contemporánea supone, en principio, dos cosas: 1) hurgar en medio de una desarticulada producción marginal donde no sólo las limitaciones de orden formal merman la efectividad de la obra, sino también las estáticas y cerradas motivaciones temáticas que hacen de muchos filmes - trabajos nulos y de casi escasa calidad; 2) incluir, en una lista siempre reducida, algunos filmes industriales cuyo resultado pleno ha sido desacertado. Tales condiciones, aún a pesar del límite, bien sirven de índice para comprender o esbozar lo que ha sido la producción de nuestra cinematografía. En la primera de las listas que ofrecemos, -"Cine Independiente"-, seleccionamos aquellos cortometrajes que de una u otra forma han servido para matizar el espíritu de la cinematografía marginal de nuestro país. Ellos mismos, independientemente de sus virtudes y fallas particulares, indican el acierto o nulidad de semejante tentativa cinematográfica. La segunda de las listas, -"Cine Industrial"-, es

tá determinada en menor medida por el criterio personal. La escasa producción obliga a incluir en un mismo lote películas cuya diferencia se determinó, inclusive, desde las mismas dificultades de producción. Sin embargo, no aparecen en esta selección aquellos filmes producidos en desventajosas coproducciones con otros países del continente al estilo de las producciones cómicas de Joselo y Amador Bendayán. Este segundo grupo está ubicado, fundamentalmente, a partir de 1972 porque aunque se citan películas anteriores es a partir de este momento, evidentemente, cuando comienza a estabilizarse e incrementarse nuestra producción industrial. En todo caso obviamos la mención de filmes tan aislados y excepcionales como "La Balandra Isabel llegó esta tarde" y todos los que por la misma época -comienzos de los 50- logró producir Bolívar Films. Creemos, con todo, que la esencia de nuestra producción cinematográfica se puede detectar de las listas que ofrecemos.

C.M.R.

CINE INDEPENDIENTE: (En orden alfabético según los realizados)

"La Papa", "Santa Teresa" y "El Hombre Invisible" de Alfredo Anzola; "Un Modo de vivir donde nada se parece al pasado" de Josefina Acevedo; "Estallido" -Premio Municipal de Cortometraje 1970- y "El Hombre y su Expresión"

de Nelson Arrieti; "Reverón" de Margot Benacerraf; "Búsqueda" y "Operación Rescate" de Javier Blanco; "Juventud en tres movimientos" y "Petroglifos del Guri, Signos de América" de Giancarlo Carrer; "El Mágico Mundo de Barlovento" de Carlos Camacho; "Los Patarrajá", "Mene" y "Misericordia", realizados por la Escuela de Periodismo de LUZ, bajo la dirección de Ivork Cordido; "Zona Tórrida" de Ivan Croce; "Camarada Gustavo" de César Cortés; "Cahuramanacas" -Premio Municipal de Cortometraje 1974- de Clemente de la Cerda; "Bárbaro Rivas", "Los Niños Callan", "La Ciudad que nos ve" y "Pueblo de Lata" -Mención especial Fipresci (Federación Internacional de Prensa Cinematográfica), en el Festival de Oberhausen, Mención en el Concurso de Cortometraje del Concejo Municipal- realizados por Jesús Enrique Guedez; "María de La Cruz, una mujer venezolana", de Josefina Jordán; "El Insólito Asalto al Royal City Bank" de Alfredo Lugo; "Pequeño Mundo", "Se Mueve" y "Descarga" de Antonio Llerandi; "Caracas Estudio Número Uno", de Julio César Mármol; "Renovación" y "Medicina Rural" de Donald Mayerston; "Al Paredón" -Premio en Oberhausen, Dragón de Plata en Cracovia, seleccionada entre las diez mejores películas del Festival de Tours- de Mario Mitroti; "Ojo de Agua", de Oscar Molinari; "Arte Colonial en Venezuela" y "Paraíso Amazónico" de Daniel Oropeza; "Pozo Muerto", "Urbanismo y Arquitectura de Caracas" -Gran Premio en el Festival de Filmes de Arte de la VIII Bienal de Sao Paulo-, y "Venezuela Tres Tiempos", de Carlos Rebolledo; "Alirio Díaz" de Abigail Rojas; "La Bulla del Diaman

te", "Carlos Cruz Diez", "El Indio Figueredo", "Víctor Millan" y "Mérida no es un Pueblo", de Luis Armando Roche; "Festividades de Reyes en San Miguel de Boconó o Los Locos de San Miguel" y "La Fiesta de la Virgen de la Candelaria", de Luis - Armando Roche y Miguel San Andrés; "Salvador Valero un artista del común" de Juan Santana; "Objetos Mágicos de Mario Abreu" y "TVenezuela" de Jorge Solé; "Aproximación al Hombre Orquesta", "Diamantes", "Caracas dos o tres cosas" y "T03" -Premio Municipal de Cortometraje 1975- de Ugo Ullive.

CINE INDUSTRIAL

"Entre Sábado y Domingo" de Daniel Oropeza; "Aquileo Venganza" (en coproducción con Colombia) de Ciro Durán; "Dana" de Víctor M. González; "Sin Fin" de Clemente de la Cerda; "Los Días Duros" de Julio César Mármol; "Chévere o la Victoria de Wellington" de Román Chalbaud; "Cuando quiero llorar no lloro" de Mauricio Wallerstein; "La Quemada de Judas" de Román Chalbaud; "Maracaibo Petroleum Company" de Daniel Oropeza; "Juan Vicente Gómez y su época" de Manuel de Pedro; "La Bomba" de Julio César Mármol; en base a los créditos otorgados por Corpoturismo se han realizado los siguientes filmes: "Sagrado y Obsceno" de Román Chalbaud; "Compañero Augusto" de Enver Cordido, "Fiebre" de Juan Santana; actualmente se encuentran en rodaje "Trescientos mil Héroe" de María de Lourdes Carbonel ("Punto Débil" y "La Imagen"), "El Vividor" de Manuel Díaz Puncelles, "Salto Angel" de Alberto Vásquez Figueroa, "El Delincuente" de Clemente de la Cerda y "El Pez que Fuma" de Román Chalbaud.

HACIA UN CINE INDUSTRIAL VENEZOLANO

Se han cumplido 80 años desde la primera función pública del aparato llamado cinematógrafo. El 28 de diciembre de 1895 en un café del Boulevard des Capucines se proyectaron 10 películas de brevísima duración, filmadas por los Hermanos Louis y Auguste Lumière.

A los 80 años Venezuela entra con paso más firme en este campo artístico convertido en industria cultural. Sin duda el año 1975 constituye un punto de referencia obligado para hablar del inicio de nuestra industria cinematográfica. "Sagrado y Obsceno" ha marcado el cénit de ese despunte, aunque en verdad también se pudiera hablar de "Crónica de un subversivo" o de "Juan Vicente Gómez y su época" para ubicar ese momento en que el cine venezolano comienza a producir un lote significativo de películas que combinan calidades técnicas y estéticas suficientes como para entrar en la competencia del mercado nacional.

"Cuando quiero llorar no lloro" de M. Wallerstein y "La Quema de Judas" de R. Chalbaud, ambas auspicia-

das por "Gente de Cine" C.A., anticipaban la curva ascendente pero sólo una vez terminado el año 1975 podemos asegurar que no se trataba de resultados erráticos. Si hemos destacado el filme "Sagrado y Obsceno" es porque estrena un ciclo de producciones financiadas por la dirección nacional de cinematografía:

PRODUCCIONES CINEMATOGRAFICAS FINANCIADAS
POR LA DIRECCION NACIONAL DE CINEMATOGRAFIA

<u>PRODUCTORA</u>	<u>PELICULA</u>	<u>DIRECTOR</u>	<u>CREDITO OTORGADO</u>
24 FPS, C.A.	Compañero Augusto	E. Cordido	₡ 472.250.00
Charaima Films, C.A.	Los muertos sí salen	A. Lugo	₡ 536.208.00
PPCA, Cine, C.A.	Fiebre	J. Santana	₡ 635.610.00
Proyecto 13 Producciones	Soy un delincuente	C. de la Cerda	₡ 492.450.00
Macampá	300.000 Héroes	M.L. Carbonel	₡ 452.250.00
Gente de Cine	Sagrado y Obsceno	R. Chalbaud	₡ 452.250.00
Corona	Canción mansa para un pueblo bravo	C. Carrer	₡ 422.100.00
Promociones Cunaguaro	La ruta del triumfo	M. Díaz Puncel	₡ 487.410.00
Pelivén, C.A.	La Invasión	J.C. Mármol	₡ 452.250.00

Ciertamente aún quedan por verse los resultados globales, pues hay quienes aseguran que con esos créditos irrisorios no se puede garantizar una producción técnica y artísticamente solvente.

En todo caso hasta el presente no se podía hablar de una industria cinematográfica venezolana, sino simplemente de una industria publicitaria que excepcionalmente se arriesgaba a producir un largometraje. Hoy, si consideramos la infraestructura existente, la capacidad técnica de los artesanos de esta nueva industria y los primeros resultados podemos decir que estamos de enhorabuena.

UNA ARTESANIA INCIPIENTE Y BLOQUEADA

La cinematografía venezolana comienza sus tanteos industriales, pero todavía está muy a la zaga de la capacidad productiva de Brasil, México o Argentina, y aun de Cuba que produce regularmente al año, 6 largometrajes, 40 documentales y unos 10 dibujos animados.

En Venezuela aún no tenemos directores como el argentino Torre Nilsson, quien ya para 1970 tenía en su haber 23 filmes como ayudante de dirección y más de 30 como director. Tampoco hemos captado el público latinoamericano, que el cine mexicano descubrió ya en la década del 30 con "La Cruz y la Espada" (José Mojica) y explotó insaciablemente con el filón de "rancheras" hasta la desaparición de Pedro Infante. Ni siquiera hemos tenido una figura que co-

mo Sandrini, Libertad Lamarque, Jorge Negrete o Cantinflas, imantara capitales de productores ávidas de taquilla. Menos hemos creado una corriente que como el "Cinema Novo" -extinto con la dictadura- saltara a la conquista de mercados internacionales.

Indudablemente el número no salva la pésima calidad de muchos filmes y siempre se podrán repetir quejas semejantes a las de David Selznick sobre los estudios hollywoodenses: "Unos cuantos films buenos, uno verdaderamente extraordinario cada tres años. Diez de cien mil. Se hubieran realizado excelentes películas si no hubiera existido la industria cinematográfica."

Pero supuesto el objetivo de llegar a las grandes masas y teniendo en cuenta los costos normales de producción, el cine no puede escaparse de la dinámica industrial, so pena de quedar reducido a circuitos cerrados.

En este sentido todo el cine venezolano, no sólo el militante sino aun el comercial, ha sido marginal de cara al mercado dentro y fuera de nuestras fronteras.

Nuestro cine se ha caracterizado hasta el presente por unos balbuceos estéticos, por una gran inseguridad técnica, y por la escasez de capitales, medrosos de no recuperar siquiera la inversión. Los resultados obtenidos desde 1909, fecha en que se rodó el cortometraje "Carnaval en Caracas", son poco consistentes.

Empresas como Triunfo Films, Venezuela Cinematográfica, Cóndor Films, la primera Avila Films, Cinematográfica Venezolana Asociada y otras de carácter cooperativo constituidas por actores, no logran superar el nivel del bajo cine comercial. El rosario de fracasos comerciales no - estimula la iniciativa de los productores y más bien alienta la co-producción con otras cinematografías más experimentadas. Algunas coproducciones venezolano-argentinas empendidas por Bolívar Films en 1949, "El demonio es un ángel" y "La Balandra Isabel llegó esta tarde", de C.H.Christensen - que mereció en Cannes el galardón a la mejor fotografía- lograron traspasar esporádicamente las fronteras.

Los años 50 volvimos a sumirnos en la clandestinidad tanteando entre las aproximaciones al neorrealismo italiano -"La escalinata"- y la búsqueda de un filón folklórico a través de la coproducción italo-venezolana -"Tierra mágica"-.

Diversos intentos individuales en la década del 60, "Cain Adolescente" y "Cuentos para mayores" de R. Chalbaud, "Entre Sábado y Domingo" de D. Oropeza, y "Los -Días Duros" de J.C. Mármol, entre otros, manifiestan un creciente dominio técnico del medio, aunque con resultados inconexos. Se trata de ensayos estéticamente mediatizados por los moldes de otras cinematografías. Pero sus alternativas en esas fechas eran reducidas: seguir heroicamente en la realización esporádica o esperar una coyuntura más favorable - entre la televisión y los encargos publicitarios.

En adelante el desarrollo del cine publicitario, de los noticieros, del documental institucional y de los experimentos del cine militante constituirían el caldo de cultivo de los nuevos cineastas: A. Rojas, M. Robles, E. Cordido, A. Lugo, C. Rebolledo, J.E. Guédez, M. Mitrotti, O. Molinari, J. Jordán, M. de Pedro, J. Santana, A. Anzola, U. Ullive, etc.

A medida que se ha consolidado la infraestructura técnica han surgido los primeros directores con sentido profesional y con talento comprobado.

Sin embargo en los últimos veinte años han ido quedando desaprovechados creadores como Margot Benacerraf, realizadora de los documentales "Reverón" y "Araya", favorablemente acogidos por la crítica europea, porque en último término el salto al largometraje se ha mantenido prácticamente insalvable para nuestros cineastas.

El círculo vicioso entre el bloqueo de mercado dominante y la improductividad ha condenado a la marginalidad a todo el cine venezolano.

LA RUPTURA DEL NUDO GORDIANO

Nuestra realidad cinematográfica para 1974 se reducía a la producción de 5 películas anuales que no encontraban salas de exhibición y a la recepción de 500 filmes extranjeros, sobre todo "made in USA" que recaudaban en taquilla 100 millones de bolívares.

La ruptura de ese cerco se ha visto cada vez como más necesaria, aunque con impotencia paralizante. La concentración en pocas manos de los mecanismos de distribución y exhibición entraba el auge de la producción nacional. El mercado está ya repartido y el control del abastecimiento normal de las salas les adjudica la fuerza que confiere el monopolio. Más aún mientras no haya una producción venezolana sólida pueden crearse conflictos económicos artificiales al solicitar alzas ilícitas del precio, o suspender las entregas de películas provocando el descontento de la pequeña burguesía acostumbrada a ver con relativa rapidez los últimos estrenos de la cinematografía norteamericana y europea.

Dentro de este marco los cineastas se han dedicado a desempolvar el Anteproyecto de Ley de Cinematografía en cada nuevo encuentro nacional (Ciudad Bolívar, Valencia, Caracas, Cumaná...) y últimamente han tenido la esperanza fugaz de que el CONAC asumiera la responsabilidad de impulsarlo.

El Estado apenas despierta de su letargo cultural. Ha comenzado por poner la vista en las experiencias de México, Argentina y Brasil, descartando las fórmulas cubana y peruana por razones políticas. Sin embargo, el mimetismo puede acarrear más males que bienes. En efecto esos países poseen un mercado potencial considerable dentro de las mismas fronteras -Brasil se aproxima a los 100 millones

de habitantes y México y Argentina añaden a su relativa densidad demográfica su expansión cultural en el Planta y en el Lumpen estadounidense respectivamente-. Desconocer esto e imitar sus recetas nos puede llevar a un callejón sin salida. Por eso consideramos que son pocas las probabilidades de éxito de nuestro cine cómico excesivamente localista tratése de "El Reportero" con Amador Bendayán, "La Bomba" con Joselo y Simón, o "Aventuras de Goyo Repollo" con Perucho Conde.

Lo que sí es más objetivo y común a todas esas cinematografías es que ni en el mejor de los casos han podido consolidarse sin una política proteccionista del Estado frente a la invasión cultural del exterior.

El camino de la co-producción emprendido con México en Julio de 1974, si bien nos asoma al intercambio con otras experiencias y mercados, tiene la contrapartida de mediatizarnos por la debilidad nuestra. La instrumentación jurídica industrial del cine venezolano se hallaba a la deriva hasta el punto de que se compraban películas por kilos, y, a pesar de las nuevas resoluciones de Corpoturismo, quedamos a merced de una de las más viejas y poderosas organizaciones de la cinematografía latinoamericana con una de las legislaciones más restrictivas y nacionalistas.

Por eso consideramos importante en primer lugar el establecimiento de un cuerpo de normas que han constituido una base jurídica tendiente a fortalecer nuestra industria incipiente: "Normas para la Industria Cinematográfica"

(Gaceta, Caracas, 17-4-73) y "Normas para la Comercialización de Películas Cinematográficas (Gaceta, Caracas, 29-2-75).

En segundo lugar la política de créditos - iniciada por Corpoturismo y Corpoindustria posibilita la - transformación de nuestros cineastas en productores. Los - créditos otorgados por un monto de 5 millones de bolívars con cierto criterio colectivo han fomentado una producción creciente cuyo primer fruto ha sido "Sagrado y Obsceno". Ta - les créditos, si bien son exigües, pueden dinamizar la ini - ciativa de las productoras.

En el marco de esta política promocional re - sulta incoherente el recorte del presupuesto asignado al CO - NAC. La cantidad de setenta millones aprobada para el orga - nismo encargado de estimular y supervisar toda la política cultural del país -Juan Liscano exigía un mínimo de 200- es menor que el presupuesto del pasado organismo del INCIBA. - En otras palabras el cacareado CONAC continuará la vida ra - quítica y agónica del INCIBA y ni siquiera podrá financiar 11 cortometrajes como lo hizo ésta.

Por primera vez en Venezuela se está rompien - do la maldición de los circuitos hostiles. A partir de la producción de "Cuando quiero llorar no lloro" y "Crónica de un subversivo latinoamericano" de M. Wallerstein, "La Quema de Judas" y "Sagrado y Obsceno" de R. Chalbaud", los exhibi - dores y distribuidores han constatado que también los fil - mes venezolanos pueden figurar entre los diez primeros de -

las taquillas.

Hoy se abren expectativas para recuperar lo invertido dentro y fuera del país. Los titubeos del Estado pueden quebrar todo el esfuerzo que se ha desplegado para consolidar la confianza en los cineastas venezolanos dentro del panorama nacional. Sin duda el mercado internacional es mucho más hermético y requerirá para franquearse una legislación más orgánica que proteja definitivamente nuestra actividad y sobre todo una calidad indiscutible capaz de penetrar en los cotos cerrados de las grandes industrias.

J.M.A.

DOCUMENTOS

EL CINE INDUSTRIAL Y LOS CINEASTAS LATINOAMERICANOS

Argentina: Héctor Oliveira

Hoy: "En este momento se está filmando poco, en parte por - la crisis económica por la que atraviesa el país y que por - supuesto afecta al cine, y también por razones políticas. En el año 1974, como consecuencia de la esperanza que surge en todo el mundo después de las elecciones y de la buena época que se vislumbraba para el país surge una gran cantidad de - realizaciones que motivan un reencuentro del público mayoritario con el cine nacional; ese año, de las 15 películas más taquilleras, nueve son argentinas, lo que prueba el interés del público por nuestras películas; fue precisamente el año en que "La Patagonia Rebelde" fue la más taquillera, a pesar de que se exhibió sólo cuatro meses. Ese año participamos - en muchos festivales internacionales y obtuvimos muchos premios, era una especie de renacimiento... Había fuerzas de ti

po espiritual que coadyudaban a ese renacimiento, la dictadura militar de muchos años daba paso a un régimen democrático, se abrían las puertas de la censura y el país siente que se produce un cambio. Pero esa época ha sido seguida por el desconcierto y la desesperanza, que se ha traducido fatalmente en el cine: la obra es menos en cantidad y en calidad, y refleja el desconcierto de los realizadores. El año 75 culmina con sólo dos películas en rodaje no más, los costos han subido y las entradas están muy bajas...

Realizadores: "Está Lautaro Murúa, director de "La Raulito" que ya había dado muestras de capacidad cuanto hizo "Chunco" (?) y "Alias Gardelito" y que no había vuelto a tener obras resonantes como "La Raulito", donde destaca el tratamiento de un tema muy humano y el manejo de una actriz estupenda que es Marina Rossi. Está Torre Nilson, que se encuentra filmando un cuento de su mujer llamado "Piedra Libre". Leonardo Favio está filmando una película que se llama creo -- "Soñar y Soñar". Sergio Renán ha comprado los derechos de una novela de Aroldo Conti para filmar en el 76. Pero también hay otros realizadores que se han destacado en trabajos recientes como Fernando Ayala, Lucas Demar, de la Torre; están también en un momento de no saber qué hacer...

Cine-Entretenimiento: Ha habido permanentemente actores taquilleros; a las Libertad Lamarque, a los Hugo del Carril, los fueron desplazando, por un lado cantantes, Palito Ortega, Sandro, y en los últimos tiempos, cómicos como Olmedo y

Porcel. Pero en el cine digamos, dramático, no hay figuras taquilleras, no hay actores que garanticen éxito comercial a pesar de que hay muchos buenos actores".

Coproducción: "Para poderla producir (El Muerto) tuvimos - que hacer un convenio de coproducción con España, porque es una película muy costosa. España aportó a Francisco Rabal y a Antonio Iranzo, que hacen los brasileños de la película. Se filmó durante dos meses y medio en Uruguay y en Argentina. Para mí fue una experiencia un tanto distinta a la de "La Patagonia Rebelde" en la medida en que es una película de más matices, más sutilezas que todas mis anteriores políticas. Nos preocupamos porque hubiese un clima y una atmósfera convincentes a lo largo de toda la película. El nivel de actuación dado por los actores españoles y por los protagonistas argentinos Thelma Biral y Juan José Camero también es mucho más exigente".

Nota: "El Muerto" será estrenada este año en nuestro país.

"El Nuevo cine argentino", entrevista de P. Antillano con Héctor Oliveira, en "El Nacional", Caracas, 18 de enero de 1976, Papel Literario, p.2.

Bolivia: Jorge Sanjines

"De 1966 a 1971, es decir en seis años, el grupo UKAMAU realiza TRES películas de largometraje, lo que equivale a un promedio de media película por año o bien, que se necesitaron DOS años para cada película. La verdad es -

que los tiempos de producción de esas tres películas fueron bastante cortos y sólo se emplearon 18 meses en las tres, - vale decir, 6 meses para cada película. Y sin embargo se - gastaron 53 meses en buscar los medios para producirlas. - Así tenemos cuatro años y medio -53 meses- perdidos, devorados por el sistema negador, tramitando los recursos económicos.

De 1961 a 1971, se investigan y escriben 14 guiones, y sólo alcanzan a materializarse en celuloide CUA-TRD (una de estas películas se perdió íntegramente al dañar se irreparablemente por un sabotaje, el negativo en un laboratorio de Berlín Occidental, cuando ya se había filmado el 70% de la historia).

Todo esto lleva a pensar que el desgaste de energía no está en proporción a los resultados cuantitativos obtenidos. Y como la experiencia encuentra sus equivalentes en otras cinematografías revolucionarias que a su - vez pierden la mayor parte de su tiempo organizando sus medios de producción, es imprescindible, a fin de evitar una posible extinción de estos movimientos culturales de liberación, encontrar soluciones de conjunto y una filosofía de - producción que proteja y garantice la supervivencia y desarrollo del cine revolucionario.

En Bolivia este cine alcanzó una amplia difusión y distribución utilizando los canales comerciales y compitiendo con el más taquillero cine mercantilista. Es -

verdad que las condiciones objetivas y subjetivas del país lo permitieron, pero también fue el resultado de la decisión de ganar las pantallas, copadas hasta el momento sólo por el cine alienante y deformador. El cine boliviano consiguió despertar el interés y la expectativa del público popular y este fenómeno le abrió posibilidades y les creó responsabilidades. Por la pequeñez del mercado, a pesar de obtener los más altos índices de asistencia, no alcanzó a consolidarse económicamente. Si su distribución hubiera podido sistematizarse en otros países latinoamericanos, es probable que hubieran quedado en el archivo muchos menos guiones y más películas en el estante.

El cine revolucionario debe desplegar una gran ofensiva de producción y disputarle al imperialismo el mercado latinoamericano. Así, de esta manera, se reconquistarán un público que ha permanecido a merced del cine corruptor. No se trata tanto de una gran operación económica, como de una gran operación política cultural. Será peligroso para la propia existencia de este cine permanecer impasible, autocensurado, en una actitud finalmente conformista, que entraña la pérdida de la agresividad que debe caracterizar a todo genuino movimiento liberador. La tremenda penetración cultural y política que hace el imperialismo con el control y difusión de su ideología a través de su cine, debe ser frenada y combatida en el mismo terreno donde opera impunemente y que hoy no es sino un campo de batalla abandonado al enemigo.

Para practicar esta ofensiva es indispensable desprenderse de prejuicios y tabúes que pudieran frenarla. En el problema de las formas parece ser que no se trata tanto de lenguajes envilecidos como de sistemas envilecedores, y que existe todo un abecedario recuperable que facilita la comunicabilidad. Por lo demás, es indiscutible que un cine que no llega al pueblo es un cine que no se ha propuesto llegar nunca. Y la comunicabilidad, que significa a su vez atracción, claridad, gracia e interés, puede lograrse, libre de los vicios de lenguaje del cine comercial. Parece justo lo que decía Julio García Espinoza, mencionando a Brecht, con relación al cine revolucionario, que en su mayoría no ha conseguido todavía producir placer. Y al margen de que los objetivos de un cine revolucionario no sean los de divertir, sino los de preocupar, movilizar y crear conciencia, por lo mismo que su tendencia y su objetivo final no es el de constituirse en espectáculo, sino en documento, este cine debe contener un poderoso atractivo y un interés capaz de cautivar y ganar el pueblo para convertirlo en su interlocutor y lograr su participación".

Marzo de 1972

"Cine revolucionario: la experiencia boliviana" por J. Sanjinés. HABLEMOS DE CINE, n. 64; abril-mayo-junio, 1972, LIMA.

Brasil: Glauber Rocha

"¿Si yo quiero acercarme a lo popular, pero

a lo popular culterano? Bueno ¿y qué? Sí, ya me han dicho, no se entiende, eso no lo entiende la gente: "Hablemos simple para que el pueblo entienda". Basura. Falta de respeto. El pueblo no es simple. A pesar de estar enfermo, analfabeto, hambriento, el pueblo no es simple, es complejo. Esos - conceptos son primitivos. Dicen que comunican fácilmente al pueblo, pero le comunican sus mismas alienaciones, y eso es basura. Hay muchas "sambas" que dicen: "no tengo lentes, hago el potaje con piedras", o "la favela es la entrada del paraíso". Y entonces, los que comunican fácilmente, ¿no?, le redirigen lo mismo. La gente ve su desgracia y se muere de risa. Pero es basura.

Yo me tuve que ir de Brasil, me fui a Nueva York, era el único sitio al que podía irme, y estuve allí va rios meses, después una serie de sitios, Argelia, bastante - América Latina, vengo de Buenos Aires, sí, y claro, Cuba, -- allí estoy trabajando una película sobre Brasil, sobre su pro ceso político, tengo ya casi ocho horas de material reunido, hay mucho de archivo, es tarea de montaje, sí, bastante.

El cinema novo no terminó, no fracasó por él, sino por el proceso político. Filmar en un país con quince mil presos políticos, con una de las más negras dictaduras - que se conozcan, es una ilusión. Pero no fracasó porque no se trabajara o porque no funcionara económicamente. No. Nos tros creamos Difilm, que producía, financiaba, distribuía las películas. Todos entendimos que teníamos que hacer un cine que compitiera comercialmente. El cine no es un hecho de cul

tura: es un hecho de economía política. Todos debemos saber que un largometraje cuesta ahora en América Latina un mínimo de seis mil dólares, y el cineasta para no perderlos debe trabajar en una estructura moderna de acción. El director tiene que entender este problema económico o terminará sin haber hecho nada. Si quieren hacer experiencias puramente estéticas, testimonios personales, experiencias políticas también, que rueda en 16mm; pero si quiere entrar al circuito de los 35 mm., tiene que entender que el cine está industrializado, no puede hacer el papel de cineasta maldito. El cineasta no puede ser sólo un intelectual, tiene que ser también un hombre práctico".

"Sí, yo hice crítica, y la sigo haciendo. Pero cuando yo voy al cine me olvido de todos mis prejuicios culturalistas, me meto en la película, adelante, sí, pierdo los marcos de la pantalla, me sumerjo. Soy flexible, detesto a los críticos de escuela, no tienen ninguna flexibilidad de juicio. Las teorías, las escuelas, eso no sirve para nada. En arte las únicas obras que funcionan son las de ruptura. Y no me preocupa que digan que mis films son malos, tampoco me interesa que digan que son buenos. Todo eso es absurdo. Una vez que uno ofrece un cierto nivel técnico, una preocupación estética liberada de primarismo, desde que la película está allí, en el ecran no interesa si un film es bueno o es malo: es una experiencia que se vive, una vida que se respira, una aventura, lo demás se lo regalo a los críticos. No me interesan otras reglas. La estética,

ibah!. Es como el cáncer. Nadie conoce sus orígenes, y para la belleza no hay remedio, viejo, o la mala fe o la insensibilidad. No me interesa hacer lo que se llama grandes películas; sólo quiero reflejar mi realidad, mi perímetro, - y lo hago porque quiero dárselos a todos los públicos. Quizá sean herméticos, y me molesta después de todo, porque yo quisiera hacer films que interesen al gran público, pero - sin hacer concesiones, ni a la pornografía, ni al mal gusto, ni a la demagogia. Me repele un Costa-Gravas, me parece un mentiroso. Sus películas comercian con la izquierda, y lo peor es que muchos izquierdistas se lo creen. No, es superficial. Lo que pasa es que ha encontrado la fórmula del éxito, ¿comprendes?, las llaves del reino, un poquito de política y otro poquito de pornografía y ya está. Pero yo no tengo nada que ver con ese cine (...). El cine es una visión del mundo. Por la imagen estamos entendiendo el mundo. Lo que pasa es que no se cree mucho eso. Pero las grandes películas son eso. Bueno, no son eso, se acercan a eso".

"Un transeúnte iluminado": entrevista con G. Rocha. OIGA, 27 de abril de 1973, LIMA.

Cuba: Santiago Alvarez

ICAIC: "Tiene la edad de la Revolución. El primer decreto que firma Fidel sobre la cultura, es la creación del Instituto de Cine. Si un proceso tiene idea de lo que es el cine, tiene que estar preocupado por el desarrollo del cine y

por su utilización... Cuando se fundó el ICAIC, la contrarrevolución existía aún dentro del propio gobierno, en algunos otros organismos... Los Urrutia, los Agramonte, que Fidel los echó a patadas del país, torpedearon al ICAIC. Nosotros estábamos institucionalmente creados como organismo cultural, pero esas gentes decían que éramos comunistas y no nos apoyaron jamás, no nos dieron un centavo para trabajar, como era su deber. Fidel tuvo que firmar él mismo dinero del INRA para nosotros, y pudimos hacer documentales didácticos sobre la Reforma Agraria. Gracias a Fidel, una vez más pudimos hacer algo... Si tú tienes claros los objetivos revolucionarios de tu trabajo, lo haces consecuentemente con esa claridad revolucionaria. Si no tienes claros los objetivos revolucionarios de tu trabajo, jamás podrás hacer ninguna obra con esa coherencia y esas consecuencias revolucionarias. Nosotros tuvimos desde el comienzo, claros los principios revolucionarios que orienta Fidel, ¿comprendes? Estuvimos claros, y nuestra labor ha sido consecuente... Cualquiera puede presentar el proyecto de un film. Pero aquí discutimos su idoneidad. Tengo el deber de vigilar qué es lo que usted va a hacer. En el criterio estético, no nos metemos: hablo del criterio ideológico... Yo no le voy a dar a usted todas las posibilidades y todos los recursos, para que usted venga a hacer aquí una película en contra de la Revolución Cubana. Si eso se estima que sea censura, nosotros somos censores. No tenemos la más mínima... ¿cómo se dice?, el más mínimo recato en decirle que no

admitimos que usted venga a hacer una obra contra los cuba--nos... Un cubano que venga a hacer una obra en contra de la Revolución, no se lo permitimos. ¡No le damos ni un solo pie de película! (...) Producimos 6 largometrajes al año, 40 documentales, 56 noticieros, 10 a 11 dibujos animados...

Arte-Pueblo: "La forma no puede estar nunca divorciada del contenido. Tú puedes tener El Manifiesto Comunista, de contenido muy bello, y lo puedes hacer feo, si lo metes en una forma mala.

Es tu responsabilidad que esa literatura política bella, importante, no la realicen en forma que no lle gue, que aburra a la gente. Estás haciendo lo contrario. Lo político, revolucionario de por sí, tiene que generar belleza. Nosotros tenemos la ideología revolucionaria suficiente para que genere belleza. No tenemos que traer ningún esteta a que nos enseñe la belleza... No hacemos películas para el pueblo cubano. Cuando hablo de público, hablo del pueblo. - Depende de cada realizador... las películas no siempre salen buenas. No todos los poemas de un poeta grande son buenos. Pero la intención es que el arte, el cine, lo vea todo el -- pueblo. Si mi obra la ve el pueblo, me tengo que preocupar. No trabajo para otra cosa. Es igual, cuando una fábrica sa- ca camisas. Pero déjame aclararte, (porque contigo tengo que tener cuidado) sin que el paralelo sea igual una cosa es un objeto industrial, otra cosa es el arte (aunque el diseño tra sunta ya arte); si la camisa no se vende, hay que llamarle a capítulo al diseñador. Si yo hago un noticiero, y la gente

no lo ve, ¡coño!, me tengo que preocupar. Y se preocupa la dirección del ICAIC. Y se preocupa la dirección de la Revolución. Porque los recursos que yo estoy utilizando, son - para que el pueblo los vea, no para que los rechace... Yo creo que el pueblo nunca se equivoca... Yo, cuando hago cine, no pienso en estadísticas de niveles de educación, en el pueblo cubano, sacando promedios... Como yo soy del pueblo, no tengo que sacar cuentas: lo que yo registre, sin darme cuenta va a llegar al pueblo. Mi obra me sale, de acuerdo a como soy; y, lo mismo, le sale a Lezama Lima: reflejamos nuestra personalidad. Y punto".

"Alvarez: el Arte y la Revolución Cubana" (entrevista con - S.A.) EXPRESO, Lima, Domingo 19 de Agosto de 1973.

Chile: Miguel Littin

"En el año 1969 los cineastas tomaron activa participación en la campaña presidencial que llevaría al triunfo a la coalición de izquierda y su candidato, el compañero Allende. Se forma entonces un Comité de Unidad Popular de los Cineastas, quienes suscriben un documento unitario que resume las aspiraciones del conjunto de los cineastas de la izquierda chilena y que en su encabezamiento señala que los cineastas chilenos declaran que "antes que cineastas son hombres comprometidos con el desarrollo político y social de su pueblo y con la construcción del socialismo"...

"Para una parte de la izquierda está claro

que no se puede dar una lucha ideológica agresiva frente a - una pequeña burguesía que está controlando, en cierto modo, los medios de comunicación especializados. Nuevas radio-emisoras populares, periódicos para los cordones industriales, películas de 16 mm. para los circuitos móviles, creándose poco a poco una infraestructura paralela a la convencional, que no es otra cosa que el aparato de comunicaciones del poder - popular naciente, quedan establecidos"...

"Sin embargo, la problemática (política) es tan técnica, jurídica, especializada, que algunos medios de comunicación de la izquierda se convierten en tratados algo herméticos y otros en simples panfletos, lo que se traduce, en este último caso, en el desgaste de los términos y en la anulación de los mensajes. Las palabras "imperialismo", "oligarquía", "sedición", pierden su significación y el consignismo se apodera de una parte de los medios de comunicación de la Unidad Popular, incluido el cine, al no poder dar respuesta concreta a las masas porque el problema esencial - no es formal sino fundamentalmente político. No se trata de crear un lenguaje imaginativo para superar la situación, sino de ponerse al servicio de una línea política única del proceso revolucionario, línea política unificada que, como se sabe, no consiguió abrirse paso en un período histórico tan breve"...

Al asumir el gobierno popular, la izquierda hereda al mismo tiempo unos escasos y mal equipados órganos

de comunicación; un Chile Films, por ejemplo, lleno de máquinas inservibles y de equipos heterogéneos manejados por funcionarios demócratacristianos del régimen anterior o apolíticos a los que no se puede reemplazar porque una ley lo prohíbe, y que se niegan prácticamente a colaborar con el nuevo gobierno. Esto requiere distraer fuertes sumas de dinero para renovar racionalmente el material y esperar a su vez muchos meses y hasta años para su traslado al país".

"Por otra parte el cine chileno hereda otro fenómeno característico de toda economía subdesarrollada, - la dispersión de recursos que se traduce en el descubrimiento insólito de cámaras, grabadoras, laboratorios, circuitos cerrados de televisión, etc., en Ministerios públicos, Universidades de Provincia, Institutos culturales anónimos, de departamentos estatales prácticamente desconocidos, y todo este equipo es imposible de agruparse por causas y trabas burocráticas. Paralelamente, al no existir ley cinematográfica que pueda reglamentar los créditos, subvenciones, tratamientos tributarios, y, asimismo, organizar el aparato de distribución y exhibición con vistas a favorecer la cinematografía nacional, tanto los particulares e incluso el propio gobierno popular adoptan, de cierto modo, una actitud cautelosa para invertir y distraer recursos en un territorio sin cobertura legal"...

"En vista de la situación, Chile Films, crea la Distribuidora Nacional con el apoyo y la solidaridad de

los países socialistas y, en especial, de Cuba revolucionaria... Paralelamente y haciendo uso de los recursos legales que dispone, Chile Films comienza a crear una cadena de salas propias, estatizando la mayoría de las salas que por diversos motivos tienen una vinculación fiscal, tomándolas bajo su control, sin interferir ninguna disposición legal vigente, sino, muy por el contrario, utilizándola".

"Al mismo tiempo, los cineastas crean o fortalecen como proyecto provisorio productoras y cooperativas independientes que se multiplican y buscan establecer convenios entre sí, con organismos estatales, con Bancos del Gobierno o con el propio Chile Films, y surge una producción desbordante, por lo menos en cantidad. Trece largometrajes de ficción, 71 documentales de corto y largometraje, 41 informes y noticiarios, además de innumerables films realizados en 16 mm."

"Los cineastas, la Unidad Popular, el nuevo cine chileno",
p. M. Littin. Fragmentos del Informe de la delegación Chilena, presentado por Miguel Littin en el Encuentro de Cineastas Latinoamericanos, Caracas, 1974.

México: Ayala Blanco Jorge (Experto en Cine)

"A mediados del año 1965 fue dada a conocer la convocatoria del primer concurso nacional de argumentos y guiones cinematográficos promovido por el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección General de Cinematografía y la -

Asociación de Productores de Películas Mexicanas. La participación popular y espontánea, para profesionales del cine y aficionados, no estaba condicionada por ninguna limitación temática o literaria. Se recibieron 229 argumentos y guiones originales.

En septiembre de 1966, un jurado calificador formado por delegados de las tres instituciones promotoras, hizo pública su breve lista de triunfadores (...) Sin necesidad de especular, el concurso respondía a urgencias muy evidentes. Trataba de encauzar la inquietud despertada entre las nuevas generaciones de escritores y cineastas de realizar su legítimo deseo de expresarse a través del cine; trataba de establecer nuevos nexos entre la industria organizada y los creadores independientes; trataba de fundamentar las exigencias gubernamentales de una elevación del nivel artístico y comercial del cine mexicano; trataba de reconciliar a los descontentos fuera del poder industrial; trataba de patrocinar el surgimiento de un cine nuevo y de verdadera calidad. El Banco Cinematográfico ofreció facilidades económicas especiales para que fueran filmados los argumentos ganadores y recomendados.

La industria volvió a traicionar la crédula confianza del gobierno. Los argumentos premiados, de alta calidad literaria y algunos de enorme atractivo comercial, fueron ignorados o rechazados por la Asociación de Productores, considerados "riesgosos" o de "lenta" recuperación.(...)

Dentro de la codificación esquemática a que obliga toda conclusión, podríamos definir cuatro tendencias bien marcadas dentro del nuevo cine mexicano que, en forma descendente de valor cinematográfico, serían los siguientes:

19. La tendencia hacia un cine de poesía subjetiva: es un cine genuina y radicalmente angustiada, un cine que en el sobrecogido descenso al yo íntimo recupera en segunda o tercera instancias una realidad más verdadera, comunicable y armónica que la propia realidad objetiva (...) Plano único: un cine de fiebre y de éxtasis material como - el de Glauber Rocha y Leonardo Favio. Representantes: Juan José Gurrola, José Bolaños, Archibaldo Burns.

20. La tendencia hacia un cine europeizante: es un cine que se sabe subdesarrollado y que se avergüenza de ello, un cine que quisiera salir de su condición, al prímer salto un cine hecho por cineastas que desprecian ardua-mente su realidad cultural, un cine culto a priori, un cine que busca su salida en el camino personal de celebérrimos - cineastas europeos (...).

30. La tendencia hacia un cine digno y aseado: es un cine esterilizado por voluntad propia, de pretensiones artesanales, desvinculado del devenir histórico, -- preocupado por el buen oficio y la corrección técnica, desvelado por la idea de quedar bien con todo el mundo: con el público, con los amigos y con el productor que ha-hecho-el-favor-de-encomendarme-una-película. Es un cine respetuoso,

contemplativo, tibiamente naturalista, alejado de los conflictos de sus personajes, orgulloso de sus tomas en full-shot. Límite superior: un cine honesto, limpio y sincero, secuela del neorrealismo de la última etapa (Castellani y demás), a veces miserabilista, buen observador, de ambientes, costumbres y personajes, oscilante entre lo inmediato afectivo y el disgusto de sí mismo. Representantes: Alberto -- Isaac, Luis Alcoriza, Arturo Ripstein...

40. La tendencia hacia un cine instintivo: es el cine de las bestias del cine, de los realizadores for mados dentro de la industria que sin poner por delante su - bagaje cultural son capaces de pensar en términos de cine, de imaginar y animar hechos cinematográficos. Es el cine - en que se descubre una auténtica simpatía por el público y por los gustos del pueblo, con todo lo ambivalente que pueda resultar esta actitud. Representantes: Alejandro Galindo, Alberto Mariscal, Servando González..."

"La Aventura del Cine Mexicano" por Jorge Ayala Blanco, Ed. Era, 1968; pp. 353-354 y 390-393.

CORPOTURISMO:
REGLAMENTO DE CINE

Recientemente han venido apareciendo, tanto en la prensa nacional, como en revistas especializadas, di-

versas informaciones sobre créditos, certámenes, premios, etc. organizados por Corpoturismo en favor de la producción cinematográfica Nacional. Creemos, sin duda alguna, que hay que apreciar el enorme esfuerzo realizado por el mencionado organismo oficial a este respecto.

En líneas generales, se puede decir que ha sido bien acogido dentro del ámbito artístico del país el "Reglamento de la Industria Cinematográfica", fechado el 14 de Noviembre de 1974. Dicho reglamento ha tratado de llenar un vacío legislativo, en cuanto a cinematografía se refiere, dando origen, además, a toda la actividad posterior de Corpoturismo en esta materia. Más en concreto, promoción del cine nacional, la concesión por dicho organismo de créditos a productores y cineastas venezolanos, cosa que nunca había sucedido hasta el presente.

No se crea, sin embargo, que todo está hecho. A pesar del inmenso esfuerzo realizado, quedan todavía algunos puntos y temas demasiado oscuros para que el Reglamento nos inspire confianza total.

En el Reglamento de Cinematografía, vigente en la actualidad, se han incluido las "condiciones técnicas" necesarias, tanto a nivel de elenco artístico, como de producción y realización, para que una película pueda recibir el título de Nacional: "... 1º.- Que los costos de producción sean costeados por una empresa nacional. 2º.- Que se edite en versión castellana. 3º.- Que el guionista y director sean

venezolanos. 7º.- Que la obra sea enteramente procesada en laboratorios del país...", etc. (Artículo 6º). A pesar de todo, no aparece diseñada ninguna clase de política o criterio sobre qué es o qué se entiende por Cine Nacional. Teóricamente, y en pura lógica, de estos criterios y política debería de depender la concesión de créditos a producciones venezolanas.

Tampoco aparecen claras en este Reglamento las medidas que regulan las actividades, los criterios, etc. de la Comisión Delegada, que juzga y promociona los guiones seleccionados para la concesión de dichos créditos, comisión creada "... ad honorem, para el asesoramiento de las actividades que promueva y fomente la actividad cinematográfica nacional..." (Artículo 5º). Esta vaguedad puede dar lugar a una fundada suspicacia, promoviendo desavenencias entre los diversos sectores del cine venezolano.

Por último, es cierto que toda ley debe aspirar a que su aplicación sea respetada, en otras palabras, que se haga efectiva en la práctica. En el presente Reglamento no se implementan las medidas necesarias para su cumplimiento a cabalidad. El artículo 13, por ejemplo, ofrece algo ciertamente interesante: "... La Oficina Nacional de Cinematografía coadyuvará a la creación de un Instituto de Formación Cinematográfica, con el fin de dotar al país de los recursos humanos necesarios...". Parece ser que hasta el presente no se ha hecho nada a este respecto, ni tampoco

se ha implementado ninguna medida para su realización en un futuro próximo.

Los artículos 14º al 18º tratan de la obligatoriedad que tienen todas las salas del país de incluir películas nacionales en sus carteles de exhibición. En concreto, el artículo 18º establece lo siguiente: "... la exhibición de cortos metrajes nacionales no publicitarios, de una duración máxima de diez (10) minutos, es obligatoria y permanente...". Y el artículo 19º continúa: "... las plantas televisoras están obligadas a dedicar, semanalmente, un mínimo de quince (15) minutos para la exhibición de cortos metrajes nacionales de interés social, cultural, educativo o científico.

Da lástima comprobar que, a pesar de la suficiente producción nacional de cortos metrajes, sólo se proyecten en las salas del país cortos realizados o patrocinados por el Gobierno, no de cineastas venezolanos, que los hay. Los artículos 18º y 19º son un paso muy importante para la formación del incipiente Cine Nacional, cuya realización en la práctica no se puede dejar a criterio de intereses competitivos o económicos.

En resumen, el Reglamento de la Industria Cinematográfica quiere ser un esfuerzo serio por mejorar e incentivar la producción de Cine Nacional, tanto en cantidad, como en calidad. Sin duda que este esfuerzo es apreciado en los medios cinematográficos del país en todo lo que vale. Sin embargo, se necesita, hoy más que nunca, que este esfuerzo se

haga una realidad concreta, llena de posibilidades reales - para los cineastas venezolanos.

F.T.

EL ANTEPROYECTO DE LEY DE LA PUBLICIDAD

En enero último apareció publicado el texto de un Anteproyecto de Ley de Publicidad, preparado por la OCI (El Universal, 12-1-76). Es encomiable la iniciativa de la OCI de crear una Ley de la Publicidad, que al menos unifique las 34 leyes y normas relativas a la publicidad en Venezuela, que menciona el Boletín ANDA de mayo de 1975. Pero, sobre todo, para establecer algún control de la actividad publicitaria en el campo económico y en el de los valores y principios morales.

Diferentes gobiernos desde Medina habían prohibido la publicidad "falsa y engañosa". Los mismos publicistas habían suscrito un Código de la Publicidad, considerada por ellos mismos como insuficiente por no cumplirse. Por eso el Prof. Néstor Luis Negrón decía: "Toda actividad publicitaria necesita un control, basado en la moral, costumbres y necesidades de la comunidad. Pero realmente hay

propagandas que ofenden la nacionalidad..." (Declaraciones en El Mundo, 13 enero 1976).

Pero la reacción del Consejo Venezolano de la Publicidad (ANDA, FEVAP, Cámaras de radio, TV, etc.) fue tan grande que rápidamente el Anteproyecto apareció minusvalorado por la OCI hasta el despreciable calificativo de "papel de trabajo". Dicho Consejo reconocía la necesidad de una Ley, pero atacaba el Anteproyecto publicado por varias razones.

Lo que más sospechas levantó entre los publicistas fue el plan de crear una Superintendencia, que supuestamente controlaría gran parte de la actividad publicitaria: autorizar el funcionamiento de las agencias publicitarias, dictaminar qué productos o servicios pueden ser anunciados, establecer tarifas de tiempos y espacios publicitarios, sueldos y contratos, y otros gastos publicitarios. (Título III del Anteproyecto).

Los voceros de las Agencias de Publicidad, enemigos de cualquier control externo, pronosticaron toda clase de calamidades, si se llegaba a aprobar el Anteproyecto, y atacaron el Anteproyecto diciendo que éste iba contra la Constitución Nacional, la libertad de expresión, la libertad de empresa, la democracia, las leyes de la República y los intereses generales de los consumidores. Sacaban a relucir el art. 96 y otros en que se proclama la libertad de empresa, pero no mencionaban las limitaciones que esos mismos

artículos establecen por "interés social" (art. 96), "para racionalizar la producción" (art. 98), el criterio de la "función social de la propiedad con fines de utilidad pública o de interés general" (art. 99), etc. Es bueno citar la Constitución, a pesar de sus defectos, pero es cuestión de honestidad el citarla por completo y no solamente las partes que le benefician a uno.

Por otra parte se sabe de sobra que precisamente las Agencias de Publicidad y las Empresas Anunciantes son las que eliminan continuamente la posibilidad de una libertad de expresión de los medios de comunicación debido al control económico que ejercen sobre ellos. Hoy día la radio y la TV dependen de la publicidad en un 100% y la prensa en un 70%.

Ciertamente para controlar los abusos de los publicistas no basta el Código de Ética Publicitaria. Se requiere la intervención de una entidad pública con fuerza de ley. Sin embargo, se podría preguntar: ¿Por qué tiene que ser una entidad constituida exclusivamente por funcionarios gubernamentales? ¿Por qué no se crea una entidad nacional, donde estén representados de una forma no partidista los diferentes sectores afectados por la publicidad: consumidores, padres de familia, educadores, universidades, iglesias, gremios profesionales (comunicadores, psicólogos, sociólogos, etc.)?

Por otra parte, la ley no quiere referir ex

presamente ni "a las actividades publicitarias de los Poderes Públicos Nacionales, Estadales y Municipales, ni a las de los partidos políticos" (art. 2). ¿Por qué no regular también -tales actividades? ¿Será que se piensa hacer otra ley expresamente para ellos? Porque los Poderes Públicos son grandes anunciantes y sus actividades publicitarias comparten muchos de los defectos de las publicaciones comerciales. Bien estaría arreglar la casa propia primero, pues la publicidad gubernamental y política necesita no solamente un control, sino - una nueva orientación.

Los publicistas concluyen que para la elaboración de tal Ley deben ser consultados los gremios afectados. Sin embargo, se podría preguntar de nuevo: ¿Cuáles? - ¿Sólo los publicitarios? ¿Y quién va a representar los intereses auténticos de la nación, del "Pobre Negro", del "Juan Bimba" y de los consumidores? Inclusive llegan a sugerir que sea consultada la IAA (International Advertising Agency). - ¿Qué hace esa entidad extranjera en un problema venezolano?.

Hay problemas técnicos para cuyo estudio deben ser consultados los mismos publicistas, pero la decisión última debe ser tomada sin presión de ninguna clase por la - OCI y eventualmente por el Congreso, solamente mirando al - bien de la mayoría venezolana más necesitada.

Conclusión

Las minorías fuertes económicamente del capi talismo monopolista, para acumular en beneficio propio un ma

por excedente, han recurrido a la publicidad creando en los consumidores necesidades artificiales y obligándolos a consumir sofisticados productos, cuando aún no han satisfecho sus necesidades básicas. Para ello, en un abuso claro de su libertad, han utilizado los métodos psicológicos más compulsivos para lograr que el consumidor compre.

En otra oportunidad se han indicado los graves cuestionamientos que presenta la publicidad a nivel económico e ideológico (Ver Comunicación 3). La solución a los problemas que presenta exigiría un cambio profundo de nuestras estructuras económicas. Si se supone que la sociedad ideal deba tener una economía de mercado, tesis socialista sostenida por Garaudy y otros, algún tipo de información para el consumidor se hace necesaria, pero no con la profusión publicitaria actual y la forma en que se hace actualmente en cuanto al tipo de productos que se anunciarían, dada la etapa primitiva de desarrollo económico en que se encuentra Venezuela, y en cuanto a la manera en que se anuncian, pasando por alto valores y principios morales de la dignidad de la persona humana. Mientras llega ese u otro tipo de sociedad ideal para Venezuela, sin duda hay que apoyar todo el control que pueda ejercer el pueblo venezolano sobre la publicidad actual. No es la mejor solución, pero algo se avanza. Todo depende de cómo esté integrada la Comisión Nacional encargada de controlar la publicidad, de los criterios que utilice y de la seriedad con que trate de hacerlos cumplir.

J.M.T.

GUIA BIBLIOGRAFICA

MARTINEZ TORRES, Augusto y
PEREZ ESTREMERÁ, Manuel
NUEVO CINE LATINOAMERICANO

Editorial Anagrama, Barcelona, 1973

Todo elemento expresivo de la situación del hombre como individuo o como ser social está potencialmente llamado a cumplir una función verdaderamente comunicativa -- con otros hombres. El cine, se nos presenta hoy día como - uno de esos elementos expresivos que por sus propias caracte_rísticas tiende cada vez más a la difusión en gran escala - dentro de la sociedad. Vemos como pasando por dos primeras etapas -invención-difusión y decadencia ante la aparición de la TV- actualmente hay un resurgimiento de la industria cine_matógrá_fica motivado a sus cualidades técnicas, que permiten una mayor recreatividad visual.

Realmente no se duda en afirmar que este medio de comunicación debe cumplir no sólo una función de entretenimiento y de información, sino también de formación --

del grupo social. Sin embargo, es interesante ver hasta - que punto esta función formativa no pasa de ser una mera intención de unos pocos, la más de las veces truncada por -- otros más pocos pero con más "poder". Así, por ejemplo, vemos como en toda América Latina la función social y hasta - industrial del cine autóctono ha sido lo suficientemente -- bloqueada por "intereses" y una buena ración de mediocridad como para relegarlo de forma tal, que se presenta irrisoria toda posible competencia con la cinematografía extranjera.

El cine latinoamericano, salvo muy pocas excepciones, es aún tierra virgen; muy rica, pero virgen. Nuestro cine es otro de los intentos abortados de nuestros pueblos para comunicarse entre sí, para expresarse.

El libro "Nuevo Cine Latinoamericano" recoge, país por país, y en una buena recopilación informativa, ese intento de expresión que aún nos caracteriza. Paralelamente a esta recopilación cinematográfica, Estremera y Martínez Torres hacen un análisis de la evolución política como elemento determinante del desarrollo cinematográfico de cada país, y logran resaltar datos comunes a la situación - latinoamericana "y de ahí el que en casi todos los países - se aborden temas como el del colonialismo cultural"-tanto europeo como norteamericano-, las dificultades de relación existentes entre las cinematografías independientes de cada país -por eso resaltamos la importancia de encuentros como los de Vifa del Mar (Chile) y Mérida (Venezuela)-, la in---

fluencia industrial del gran aparato producción-distribución-exhibición de los Estados Unidos, la importancia del documentalismo y ciertas formas de cine-directo como método para transformar el fenómeno cinematográfico en un elemento de lucha y la necesidad de que esto no se convierta en la única salida, la importancia que tendría la ordenación y ayuda estatales para el desarrollo de las cinematografías nacionales y el peligro de control inmediato que suponen, la importancia del nacionalismo como elemento de descolonización y de lucha, la actitud opresiva de la censura y otros diversos métodos de coartar la libertad de expresión, el carácter de fenómeno incipiente y de escasa tradición que el cine posee en la mayoría de los países de Latinoamérica -México, Argentina y, en cierta medida, Brasil serían la excepción-, la falta de participación de un público mayoritario a causa de los bajísimos niveles culturales y de educación, etc."

Argentina, a pesar de ser uno de los países en donde el cine tiene una cierta tradición -tiene sus comienzos en 1908- va a mostrar un desarrollo bastante irregular del arte cinematográfico, debido a los fallos en el sistema de distribución organizado en América Latina, la competencia mexicana mejor canalizada, el alejamiento del cine populista y "la irregularidad con que Estados Unidos comienza a enviar película virgen, desde el momento en que entra a combatir en la segunda guerra mundial, dada la posición de la nación frente a ella".

Para 1961-62 como consecuencia de la censura por parte del gobierno de turno e influenciados por la aparición en Francia, en 1959, del "Nouvelle Vague" se pasa directamente a copiar los problemas planteados, principalmente, por Antonioni o Resnais en sus obras, incluso a niveles estéticos. Esta situación, en la que se encuentra inmerso la casi totalidad del grupo que en estos años se acerca al cine, entre los que también hay que incluir a Torre Nilsson, explica, en gran medida, los desastrosos resultados que obtiene".

Los realizadores que para esta época hacen obras que intentan tomar contacto directo con la realidad del país y que van más allá de las influencias europeas son víctimas del movimiento de repliegue.

Ya en 1968 surgen 2 grupos: Grupo Cine Liberación y Grupo de los Cinco, con un cine muy intelectual y alejado de la realidad. Es en 1969 con la implantación del control de taquilla y el éxito de crítica y público obtenido por Martín Fierro de Torre Nilsson cuando se advierte una "mínima resurrección de la industria cinematográfica a pesar de los condicionamientos políticos".

Brasil "El 76% de la industria automovilística está en manos de los monopolistas extranjeros. El precio del café es controlado desde Nueva York por la American Coffee Association, grupo de especuladores que impone el precio. El manganeso, cuyos yacimientos principales están

fluencia industrial del gran aparato producción-distribución-exhibición de los Estados Unidos, la importancia del documentalismo y ciertas formas de cine-directo como método para transformar el fenómeno cinematográfico en un elemento de lucha y la necesidad de que esto no se convierta en la única salida, la importancia que tendría la ordenación y ayuda estatales para el desarrollo de las cinematografías nacionales y el peligro de control inmediato que suponen, la importancia del nacionalismo como elemento de descolonización y de lucha, la actitud opresiva de la censura y otros diversos métodos de coartar la libertad de expresión, el carácter de fenómeno incipiente y de escasa tradición que el cine posee en la mayoría de los países de Latinoamérica -México, Argentina y, en cierta medida, Brasil serían la excepción-, la falta de participación de un público mayoritario a causa de los bajísimos niveles culturales y de educación, etc."

Argentina, a pesar de ser uno de los países en donde el cine tiene una cierta tradición -tiene sus comienzos en 1908- va a mostrar un desarrollo bastante irregular del arte cinematográfico, debido a los fallos en el sistema de distribución organizado en América Latina, la competencia mexicana mejor canalizada, el alejamiento del cine popular y "la irregularidad con que Estados Unidos comienza a enviar película virgen, desde el momento en que entra a combatir en la segunda guerra mundial, dada la posición de la nación frente a ella".

Para 1961-62 como consecuencia de la censura por parte del gobierno de turno e influenciados por la aparición en Francia, en 1959, del "Nouvelle Vague" se pasa directamente a copiar los problemas planteados, principalmente, por Antonioni o Resnais en sus obras, incluso a niveles estéticos. Esta situación, en la que se encuentra inmerso la casi totalidad del grupo que en estos años se acerca al cine, entre los que también hay que incluir a Torre Nilsson, explica, en gran medida, los desastrosos resultados que obtiene".

Los realizadores que para esta época hacen obras que intentan tomar contacto directo con la realidad del país y que van más allá de las influencias europeas son víctimas del movimiento de repliegue.

Ya en 1968 surgen 2 grupos: Grupo Cine Liberación y Grupo de los Cinco, con un cine muy intelectual y alejado de la realidad. Es en 1969 con la implantación del control de taquilla y el éxito de crítica y público obtenido por Martín Fierro de Torre Nilsson cuando se advierte una "mínima resurrección de la industria cinematográfica a pesar de los condicionamientos políticos".

Brasil "El 76% de la industria automovilística está en manos de los monopolistas extranjeros. El precio del café es controlado desde Nueva York por la American Coffee Association, grupo de especuladores que impone el precio. El manganeso, cuyos yacimientos principales están

en Minas Gerais, es manejado -detrás de la fachada de la Cia. General de Mineracao- por la United Steel Corporation, que - también controla las minas de Matto Grosso y Amapá. Las inversiones directas de los U.S.A. -U.S. Department of Commerce, Survey of Current Bussines- fueron de 1.492 millones de dólares en 1960 -un aumento del 18,2% con relación al año 1929-. Cifras que, aunque han variado, muestran una estructuración que permanece inamovible en sus bases fundamentales y que, - por otra parte, centran la situación de la época en que comienza a surgir el CINEMA NOVO".

Brasil... América... hambre, violencia y un pueblo.

La cinematografía surge en el Brasil con Humberto Mauro (1932). Mucho después -1961- surgen entre otros Glauber Rocha, Marços Farias: El Cinema Novo.

"La violencia está latente en todo el cine -- brasileño, una violencia que nace de este sertao inhóspito, de esa explotación del hombre por el hombre, de los inframundos de las ciudades, de unas relaciones taradas por una determinada sistemática social, etc. De aquí también nace la adecuación de una narrativa: la cámara con el hombre, la planificación, el enriquecimiento de las situaciones, un montaje vibrante y expresivo, un gran sentido alegórico y un ritmo tenso y común que domina las obras".

En México, la primera película de ficción se realiza en 1906. A partir de esta fecha son muchos los que

salen y entran en el escenario cinematográfico. En Marzo - de 1945 se crea el sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica "dividido en una serie de ramas encargadas de defender los intereses de sus sindicatos. Pero es te hecho, que en un principio supone una gran ventaja para los trabajadores cinematográficos, debido al estricto ri-- gor con que establece sus medidas, va a suponer la lenta y paulatina muerte de la industria".

La aparición del Cine Independiente de Méxi- co en 1968 va a constituir un elemento de interés, aún cuan do su labor fue muy corta 1968-69. "Estas películas, que, por estar realizadas de espaldas al sindicato, tienen muchas dificultades para obtener una buena distribución, represen- tan, aparte del cine de Luis Buñuel, que sobrepasa completa- mente las circunstancias cinematográficas nacionales, el - único intento coherente para romper con las tradiciones que han ahogado desde siempre al cine mexicano y que, últimamen- te, le llevan a la desaparición".

En Bolivia, Jorge Sanjinés trata de captar a través de diversas imágenes la realidad boliviana en su obra Revolución. "El hambre y la miseria de la población india se asocian con la imagen de la muerte; los rostros de los - niños y unas acciones de la guerrilla constituyen un grito de rebeldía ante un futuro en el cual aparecen mezcladas la miseria y la muerte. El resultado, superando en gran parte el lado panfletario, por estar perfectamente logrado, es - una obra de unas raras calidades poéticas, de gran impacto,

que obtienen una gran resonancia en el país y en los festivales cinematográficos europeos en que se presenta".

Después con un cine más directo nos presenta ¡Aysa! y en 1966 el primer largometraje Ukamau, hablado en Aimara y Castellano. Esta es una de las obras más importantes realizadas en América Latina. "Pero en 1967, en la etapa de represiones contra los sindicatos meneros, el general Barrientos, para evitar problemas, decide cerrar el Instituto Boliviano de Cinematografía, dado, además, que el grupo que lo dirigía nunca había pertenecido a su partido y era contrario a estas luchas contra los sindicatos: finalizando así la explotación de Ukamau, que es una producción del Instituto".

"En estas circunstancias, mientras continúe en el poder Hugo Bánzer o se sigan líneas políticas similares, el equipo de Sanjinés no podrá volver a trabajar en el país y el cine boliviano, después de una corta pero fructífera carrera, nuevamente se considerará muerto".

Perú y Uruguay al igual que la gran mayoría de nuestros pueblos... "las dificultades para crear y desarrollar una industria cinematográfica, por reducida que pueda ser, al igual que ocurre en los restantes países latinoamericanos de escasa población y bajo nivel de vida, continúan siendo enormes debido, principalmente, al mínimo consumo del mercado interior".

En Chile, Miguel Littin presidente de la -

"Chile Films" para 1970 declara "La Chile Films debiera ser la base para el surgimiento del Instituto del Arte e Industria Cinematográfica Chilena, con elaboración de películas propias, mediante las cuales el cine se transforme en vanguardia de una cultura nacional. Debe ir desbrozando el camino, creando conciencia, clarificando día a día, señalándole al pueblo las grandes problemáticas y darle elementos de información, que le son necesarios para enfrentar el presente y proyectar su futuro. Chile Films debe convertirse en un centro de reflexión, análisis y búsqueda de la realidad y cultura nacionales. Pensamos que es tarea del cine convertirse en una herramienta fundamental en la creación de una cultura auténticamente nacional y descolonizante. Sus fundamentos se hallan hoy en la cultura popular chilena y en la revisión de nuestro pasado histórico".

Sin embargo los largometrajes realizados en 1971 no superan -según los autores- las obras realizadas en la etapa anterior. Es difícil pensar que en la actualidad la cinematografía chilena continúe buscando su propia expresión. El pueblo chileno está amordazado.

Cuba en una primera etapa va a mantener una cinematografía "dirigida por un importante distribuidor de películas mexicanas, el gerente en Cuba de PELI-MEX, que, como es lógico, no tiene ningún interés en fomentar una industria que puede perjudicarle. Por su parte la "Columbia", a través de su sección mexicana, al tener el mercado cubano

el índice más elevado en Latinoamérica de asistencia a películas norteamericanas, también colabora activamente en el hundimiento del ya muy debilitado cine nacional".

Después del triunfo de la revolución cubana, en Marzo de 1959 se crea la primera ley artístico-cultural del país y se funda el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica. Las primeras películas son cortometrajes que "siguen teniendo, aunque ahora de una manera mucho más clara, la fuerza de la realidad mostrada, de las situaciones hasta ahora silenciadas, del impulso revolucionario primario que las anima, que las hace salvar su poca agilidad, el esquematismo de sus estructuras y una concepción realista poco útil y a veces engañosa".

Cabe señalar que todos los altibajos económicos producidos en la isla desde 1959 lógicamente han repercutido directamente en el desarrollo de su cinematografía. Por otra parte se ha intentado aplicar a los largometrajes, técnicas que han dado buenos resultados en los cortos resultando un cine muy discutible desde el punto de vista estético.

Nuestra cinematografía latinoamericana está llena de virtudes y defectos; defectos que no deben ser otra cosa sino elementos aprovechables para lograr nuestra auténtica expresión como pueblo. Los obstáculos son superables. El peligro radica en los "intereses" ya creados que van en contra de nuestra búsqueda por definirnos. Intereses exter

nos, intereses extraños que logran mantenerse con el apoyo de títeres que hacen el papel de protectores de los derechos de nuestros pueblos.

El libro "Nuevo Cine Latinoamericano" es un aporte que contribuye al conocimiento de la cinematografía latinoamericana. A pesar de nuestro aislamiento, presentamos características similares en el desarrollo de nuestra industria cinematográfica. Así pues, es interesante considerar este "primer nivel de acercamiento que puede ofrecer cierta perspectiva general y servir de base para una mayor pormenorización de estudio".

M.G.L.

HUSS, Roy
SILVERSTEIN, Norman
LA EXPERIENCIA CINEMATOGRAFICA
Ediciones Marymar, Buenos Aires, 1973, 206 pp.
(Trad. de Flora Setaro)

Suena a lugar común decir que el cine es un lenguaje y un lenguaje tal que puede transformar no sólo la realidad sino la sociedad. Se afirmó que el cine iba a desaparecer con el nacimiento de la televisión, pero los hechos han demostrado lo contrario. Todos los años se producen más de 3.000 películas en el mundo; de ellas se exhiben en Venezuela unas 600. Se cuentan por millones los especta

dores y por millones los bolívares de la taquilla. Estos sencillos datos nos inducen a reflexionar sobre un medio que fascina a multitudes. ¿Si es un lenguaje, por qué no se le ha dado la importancia que merece en el pensum de estudios de primaria y bachillerato? ¿Por qué no se le estudia como se estudian la Gramática Castellana y la Literatura Universal? El conocimiento de este lenguaje se hace cada día más imprescindible. Cada vez crece el número de jóvenes ansiosos de descubrir los "misterios" de la pantalla, y muchos de sean entender de cine para llegar a expresarse por medio del cine. En esta línea cabalmente se inserta la obra de los profesores Huss y Silverstein, del Queens College de Nueva York. Obra recomendable por su sencillez y claridad de estilo, y más que todo por las amplias perspectivas que sobre el arte (y la industria) de nuestro siglo abre a sus lectores.

E.L.

INFORMACIONES

INCOHERENCIAS EN LA POLITICA CULTURAL

Para expresar la creación del Consejo Nacional de la Cultura nos viene a la mente aquel dicho latino: - "paren los montes y nace un ridículo ratón". A las fanfa--- rrias electoreras sobre política cultural siguieron decretos presidenciales, investigaciones de comisiones interdiscipli--- narias, intrigas palaciegas en torno al INCIBA, numerosos in--- formes, consultas internacionales, sondeos de opinión públi--- ca, campañas de radio y TV, guerras de avisos, discusiones - parlamentarias, grandes elucubraciones sobre producción, for--- mación, promoción, investigación, conservación y difusión... y después del largo y complejo debate nace un CONAC con un - presupuesto menor que el del extinto INCIBA.

El presupuesto de 200 millones de bolívares que aspiraba la directiva del CONAC ha sido reducido a 70 mi--- llones. De esta manera a su Presidente Luis García Morales no le queda más alternativa que mantener con transfusiones - de sangre una sombra del INCIBA, engavetar todos los infor---

mes, y dedicarse a poetizar sobre la democratización de la cultura.

En otro ámbito estrechamente vinculado al de la cultura, el Gobierno ha hecho alarde de un interés por - promover el cine nacional. Tras la promulgación de una serie de normas, incluso otorgó un crédito de 5 millones de bolívares para la producción de nueve películas venezolanas. Pero en enero nos enteramos de que la Oficina Central de Información había contratado un equipo de diez norteamericanos a un costo de dos millones y medio de dólares -exactamente el doble de todos los créditos otorgados al cine nacional- para - la filmación de una sola película: "La Venezuela Grande". El colmo fue que la mínima participación venezolana a través - del guión, elaborado por Rodolfo Izaguirre y Joaquín Gonzá--lez, fue mutilada y tergiversada.

Si bien el Sindicato logró paralizar la pellcula y exigió la incorporación de diez venezolanos, quedó -- demostrado una vez más que la preocupación por la cultura nacional y la promoción de valores propios no deja de ser una retórica mentirosa y lo que es peor "cínica".

EL CIERRE DE "LA RELIGION"

El lunes 19 de enero dejó de aparecer "La Religion", periódico decano de la prensa nacional, fundado en 1890. La desaparición de un diario de tan larga y fecunda -

tradición ha sido lamentada por grupos y personas de las más diversas ideologías dentro de la vida nacional. Creemos, -- con todo, que esos lamentos deben ser interpretados mucho -- más como un justo homenaje al significado histórico del periódico que a su actual relevancia dentro del campo de las - comunicaciones sociales.

Se ha afirmado reiteradamente que fueron dificultades económicas insalvables las que obligaron al cierre del periódico católico. Nuestra opinión es que, más allá de las dificultades económicas, fueron otras y más profundas -- las razones que explican la clausura del periódico que venía siendo vocero oficioso de la Jerarquía Católica venezolana.

Habría que señalar, en primer lugar, que, al menos en sus últimos años, el periódico no llenaba los requisitos técnicos mínimos exigibles a un diario de nuestro tiempo. Llevaba una vida lánguida y su dirección no sobresalía precisamente ni por su imaginación ni por su audacia. Las - informaciones eran escasas y deficientes y los artículos de opinión, por su reiteración de temas y enfoques, parecían exclusivamente orientados a mantener a sus pocos pero antiguos e incondicionales lectores.

Pensamos, por otra parte, que es un error editar hoy en día un diario nacional católico exclusivamente para lectores católicos. Error táctico y error de concepción sobre el papel que el mensaje cristiano está llamado a jugar en el mundo moderno. La vitalidad del cristianismo, expres

da en acción y en pensamiento sobre problemas comunes a todos los hombres, puede y debe obviamente ser de interés general.

Lo anterior lleva lógicamente a una doble - conclusión alternativa: o bien no hace falta que existan -- diarios católicos, sobre todo en países donde la prensa no confesional es permeable a las noticias y opiniones de origen católico, o bien, supuesta su necesidad o conveniencia, esos diarios católicos, lejos de todo espíritu sectario y apologético, deben estar en manos de profesionales de la co municación que hayan asimilado sin reticencias las directri ces del Concilio Vaticano II sobre el sentido de la presen cia de los cristianos en el mundo y en la historia. "El - diálogo de la Iglesia debe llegar no sólo a los fieles, si no a todo el mundo" decía la Santa Sede en un importante do cumento sobre la comunicación social, titulado "Comunio et Progressio".

Hay todavía un punto -dentro de la segunda - alternativa sugerida- que es necesario comentar aunque sea - brevemente. Un periódico que se dice o aparece como expresión representativa y prácticamente oficial de la Iglesia - Católica venezolana está en la obligación de serlo realmente. Y creemos que se puede asegurar, sin exageración, que "La Religión" lamentablemente no lo era. El cristianismo venezolano -como teoría y como praxis- tiene actualmente - una problematicidad y una vitalidad poco conocidas y ciertau

mente no reflejadas en ese diario católico recién clausurado.

Es particularmente notorio el énfasis que hace la citada instrucción pastoral "Communio et Progressio" sobre la urgente necesidad de que se activen todos los medios para fomentar una rica opinión pública dentro de la misma Iglesia. Lamentablemente "La Religión", sobre todo en sus últimos años, se había venido convirtiendo en coto cerrado para toda opinión mínimamente divergente de las del pequeño grupo que rodeaba al director del periódico.

Al comentar el cierre de "La Religión", expresamos nuestro más vivo deseo de que se abran pronto nuevos cauces que, siguiendo fielmente las modernas directrices de la Iglesia sobre comunicación social, den amplia cabida a las opiniones y experiencias de todos los grupos que componen la Iglesia venezolana. Ello redundará en beneficio de la misma Iglesia y en enriquecimiento de la opinión pública nacional.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE DIRECTORAS DE CINE
Caracas, del 3 al 14 de Diciembre, 1975

A pesar de la enorme polémica que esta clase de festivales ha suscitado en todo el mundo, se intentó celebrar en Caracas un Festival, que reuniera a las cineastas más importantes del mundo occidental.

Para la organización del evento se consiguió la colaboración de diferentes organizaciones oficiales, tales como la O.C.I., Gobierno Distrito Federal, Comisión Delegada de la Presidencia para el Año de la Mujer, etc. Es de lamentar, sin embargo, que a la hora de la verdad, la Dirección de Cinematografía de Corpoturismo se viera sola y abandonada ante la organización de un ambicioso festival, en el que se jugaba, de paso, el prestigio de Venezuela ante el mundo internacional del cine.

Inmensas fallas técnicas y organizativas desde su mismo comienzo, noche de gala, cambios continuos de programación, etc. etc., hicieron de este festival algo bochornoso e increíble. A manera de ejemplo, parece totalmente inexplicable el hecho de que, participando en el evento tantos y tan cualificados organismos oficiales, no se pudieron proyectar algunas de las mejores películas del festival por haber quedado retenidas en la aduana de Maiquetía.

Se podrían recordar muchas de las opiniones que se emitieron en el momento acerca de su organización. -- Por ser enormemente significativas traeremos aquí las declaraciones a la prensa de una de las directoras extranjeras, invitada especialmente al festival, la francesa Paulette Del Sol: "... estoy sumamente sorprendida de este festival en Caracas, que nos permitió sólo hacer turismo. Tengo la impresión de haber perdido mi tiempo... Todavía me pregunto por qué he sido invitada, y busco en vano el propósito y objeti-

vos de este festival..."

En tan bochornosa situación de desorden, no es de extrañar que el público caraqueño premiara al festival con su inasistencia. Sin embargo, lamentamos profundamente el ridículo y desprestigio a nivel internacional que nos trajo para Venezuela el tan discutido Festival de Directoras de Cine.

VIOLENTA CLAUSURA DE DOS REVISTAS CRISTIANAS EN URUGUAY

Primero el Gobierno clausuró "VISPERA", revista cristiana universitaria de opinión, que mantenía una posición crítica de avanzada sobre temas sociales y religiosos. El gobierno de Uruguay se valió de la excusa de que era subvencionada por entidades extranjeras y nombró a "Adveniat", organización de la jerarquía católica alemana, que suele enviar ayudas a las iglesias del Tercer Mundo.

El mes pasado le tocó el turno a "PERSPECTIVAS DE DIALOGO", dirigida por jesuitas, la última revista que quedaba en Uruguay con criterio independiente. Anteriormente el director de la revista había sido sometido a sucesivos interrogatorios, y la imprenta donde era editada había sido también claramente amenazada. Próxima a festejar su entrega Nº 100, la revista decidió morir con valentía, antes de llevar una vida sumisa: en su número de fin -

de año (1975) imprimió un documento, por demás conocido en Uruguay, donde un militar boliviano estudia las tácticas que deben emplearse en su país para ir desarticulando a la Iglesia Católica.

El gobierno militar uruguayo se vió desenmascarado, pues los métodos empleados por él eran similares. En consecuencia, la casa de los jesuitas fue allanada, los jesuitas fueron detenidos e interrogados, y la revista ha sido definitivamente clausurada. Parece que no se quieren crear mártires, pues el trato a las personas ha sido gentil.

Estas son las tácticas del "antimarxista" gobierno uruguayo para implantar su ideología de católicos de ultra derecha, aliados con masones del siglo pasado.

"LOS MUERTOS SI SALEN"

Días antes de cerrar nuestra edición, tuvimos oportunidad de ver el filme venezolano "Los Muertos sí salen", realizado por Alfredo Lugo gracias a la política de créditos de Corpoturismo. La película nos pareció un acierto desde esta óptica que hemos manejado del "cine nacional" consecuente con un lenguaje y con unas realidades verdaderamente nacionales. Por otra parte, la película de Lugo presenta un elemento nuevo, de suma importancia, que sólo había sido tratado de manera tangencial y sin mayor cuidado; nos referimos al humor, un humor profundamente criollo, propio -

de nuestro discurrir cotidiano, que por ello mismo no deja de estar cargado de una buena dosis de ironía, de agudezas y de expresivos sentimientos de desagrado y rabia social.

La temática del filme se concibe en base al humor y así se desarrolla. Para el espectador inerte quizás todo se reduzca a esto, a la risa fresca y espontánea - por lo que le atañe de manera directa y cotidiana. No es difícil percatarse de la evidente trascendencia del filme, de su esquemática tesis política de fondo y de sus proposiciones y alternativas. En todo caso, para ese espectador común, inerte y conforme, el apunte de una realidad concreta propia de su vida diaria, ha de hacerle sentir alguna diferencia, ha de permitirle detectar algún matiz de "venezolanidad" en la pantalla; y esto, obviamente, no deja de ser positivo.

"Los Muertos sí salen" de Alfredo Lugo es importante por superar en una medida satisfactoria el dominio de ese lenguaje nacional de nuestro cine, y por incluir, como elemento fundamental de nuestro discurso cinematográfico, el persistente y efectivo humor criollo, arma siempre útil de toda nuestra cultura popular.

Números Publicados

- 1.- COMUNICACION E IDEOLOGIA**
- 2.- COMUNICACION Y CULTURA**
- 3.- COMUNICACION Y PUBLICIDAD**
- 4.- LA CULTURA POPULAR**
- 5.- PRENSA Y LEY DEL PERIODISMO**
- 6.- CINE NACIONAL**



Próximos Títulos

7.- LAS ESCUELAS DE COMUNICACION SOCIAL

8.- ETICA DE LA COMUNICACION SOCIAL



**CENTRO DE COMUNICACION SOCIAL
"JESUS MARIA PELLIN"**

Apartado 20133 - Teléfono: 42.40.01
CARACAS (102) - VENEZUELA