
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.
