

CON EL CINE VENEZOLANO: ¡NO HAY PROBLEMA!

GUSTAVO HERNANDEZ DIAZ

INTRODUCCION

Este ensayo descarta la intención de un análisis pormenorizado en relación al cine venezolano del 87, en su perspectiva infra-super-estructural y crítico-estético. Ello obedece a dos razones fundamentales: 1. el aislamiento bibliográfico y el casi inexistente intercambio de conocimientos con la comunidad internacional, en el área de las Ciencias Sociales, indiscutiblemente repercute en forma negativa en el campo de las investigaciones en comunicaciones que se forjan en nuestro país. Razón por la cual, el investigador en esta área debe ser prudente al momento de emitir juicios, que quizás en otras partes del mundo han adquirido el rango de la obsolescencia; y 2. la negación de información por parte de ciertos funcionarios gubernamentales, de pronto, porque consideran al investigador en comunicaciones, como un "idiota tecnológico" (McLuhan), o por qué no, como una especie de espía cual Eliot Ness en "Sin Salida". De cualquier forma, estos problemas que he señalado sirven para delimitar el campo nacional de este ensayo, además, de ser también un pretexto —quizás inconsistente— para desahogar los bloqueos experimentados en la indagación de estadísticas y otras informaciones, en dichas instituciones gubernamentales. Asimismo, debemos destacar que si bien esta investigación se halla insertada en un marco sincrónico, habida cuenta de que trata del cine nacional del 87, ello no designa que la pertinencia sea estricta, y dejemos al margen la posibilidad de una exploración general de los problemas que aún signan a nuestro cine. En otro orden de ideas; a lo largo de las próximas páginas iremos viendo cómo los enfoques ideológicos varían de acuerdo a las relaciones de producción, distribución y exhibición que forman parte del macro-sistema cinematográfico. En tal sentido, definamos de una vez por todas lo que concierne a los enfoques ideológicos (1) para no caer en ambigüedades nocionales que el lector puede encontrar en otros textos de este tipo.

Enfoques ideológicos: Como sabemos el enfoque marxista designa por ideología aquellas formas de conciencia social o sistemas de representaciones dominantes que corresponden a los intereses del sector dominante. Sin embargo, en este ensayo la ideología cobra un sentido más amplio, lo cual no significa que nuestra pretensión sea desvirtuar la teoría marxista en relación a la noción en cuestión. De manera que, los enfoques ideológicos son los siguientes: (i) Enfoque ideológico conservador: legitima el status quo dominante mediante la producción de significados e ideas ilusorias que contrasta con el conocimiento verdadero o científico; (ii) Enfoque ideológico

con cuestionamiento parcial: puede connotar una oposición discreta frente a los valores dominantes de una determinada clase social; (iii) Enfoque ideológico alternativo: es aquella que llanamente discrepa con los criterios dominantes generados por el sector dominante.

ASPECTO INFRAESTRUCTURAL

Primera premisa:

Una exploración infraestructural del cine nacional para el año de 1987, nos indica que aún se mantiene el duopolio configurado por las empresas comerciales "Blancica" y "M.D.F." (Metro, Difra, Fox), las cuales controlan entre ambas, aproximadamente el 83% de la distribución y el 88% de la exhibición nacional. Como podemos entrever todo queda en casa, habida cuenta de que el duopolio, en cuestión, obtiene un



Unas son de amor y Héfilse Acacio, 1987

franco beneficio económico, del sistema de producción cinematográfico nacional. La hegemonía del dúo "Blancica-M.D.F." trae como corolario, que hacer cine en Venezuela implique un alto riesgo para los productores gubernamentales y privados, que con lógica razón esperan que sus inversiones sean rentables. En otras palabras, tanto los productores como los exhibidores son: "a quienes se quedan con el 60% de la taquilla si quisiera arriesgar medio y sacando la película de cartelera apenas baja un poco el promedio normal de una sala, sin dar oportunidad a que la película vaya creando su propio público..." (2). En efecto, sólo basta con echar un vistazo a la cartelera cinematográfica para confirmar que el circuito distribución-exhibición, otorga una virtual preferencia a la producción cinematográfica norteamericana, en virtud de que representa el 85% de taquilla total, mientras que la producción cinematográfica nacional se ubica en un 15%. Podríamos multiplicar ejemplos que justifican esta premisa, no obstante, detengámonos por un momento en los filmes "9 1/2 weeks" de Adrian Lyne y "La hora del tigre" de Alfredo Lugo. Así pues, mientras que el primer filme de origen norteamericano duró en cartelera más de cuatro meses, el segundo de origen nacional pasó como una estrella fugaz por la pantalla grande. Asimismo, del

cine europeo y latinoamericano de óptima calidad técnica y artística podemos decir, sin necesidad de recurrir a estadísticas, que prácticamente no se ve. Sólo nos resta compensar esta frustración tratándolo de adquirir, si se cuenta con 500 bolívares, cine para leer el texto que recopila las críticas y argumentos de las películas que a nivel internacional han ocupado un sitio importante. Esta tendencia hegemónica de la producción cinematográfica norteamericana a escala mundial lo explica Eric Johnston, desaparecido presidente de la Motion Picture Association of America: "ninguna otra industria importante en Estados Unidos depende quizás tan considerablemente de las exportaciones para su salud y bienestar económico (20). Es un hecho apenas conocido el que de nueve de cada diez películas americanas no pueden recuperar sus gastos exclusivamente en el mercado interno. Es tan sólo debido a los ingresos del exterior por lo que Hollywood puede rodar films de un elevado nivel artístico y con una notable calidad técnica" (3).

Segunda premisa

La coyuntura económica signada por la devaluación del bolívar obligará tarde o temprano a las empresas distribuidoras, Blanca y M.D.F., a reducir el número de películas importadas. Se prevé que para 1988 se importarán aproximadamente 250 películas (de origen norteamericano) cifra ésta que contrastará con las 500 películas que importaban al año (4). Ante este explícito marco económico cambiario, los distribuidores y exhibidores han mostrado interés repentino por el cine nacional en lo que respecta: 1.º al mantenimiento de la película en cartelera por más tiempo (véase, por ejemplo, el film "El Secreto", dirigido por Luis Armando Roche, con cuatro meses en la pantalla grande); 2.º al incentivo económico de la maquinaria publicitaria de las películas nacionales y 3.º a la producción de algunas películas, como por ejemplo, "Ameriká", "Tierra incógnita" de Diego Riquéz. Colateralmente a la posición benefactora de los distribuidores y exhibidores, impera el trasfondo ideológico y estético que no se ajustan al código de producción dominante. Si no preguntémos: ¿por qué "Ifigenia" de Iván Feo, de excelente calidad técnica y estética, permaneció por tanto poco tiempo en cartelera?

No sólo basta con acudir al área de la economía para sentirnos gratificados de que en nuestro país existe, aunque sea, una incipiente industria cinematográfica, en virtud de que cumple con la condiciones básicas de un mercado, esto es, elaboración, distribución y exhibición de la película o producto fílmico; no sólo basta con incentivos económicos dispersos y discontinuos, por parte de los sectores públicos y privados; en definitiva, para que podamos afirmar la idea de una genuina industria cinematográfica nacional, se hace urgente la reactivación de la "Ley de Cine", que permanece en el olvido, desde hace años, en los archivos del Congreso Nacional.

Por todas estas razones, podemos decir, sin temor a equivocarnos, que el sistema infraestructural integrado por el duopolio, distribución-exhibición, asume frontalmente el enfoque ideológico conservador.

ASPECTO SUPERESTRUCTURAL

Primera premisa:

La industria cultural norteamericana proyecta su red de control ideológico en dos

direcciones: en primer lugar, asienta en el interior de su sociedad un universo de valores y de representaciones, todo ello, en aras de legitimar el "statu quo" de la determinada estructura de poder; y en segundo lugar, no conforme con la función ideológica dominante en el interior de su estructura social, la industria cultural norteamericana adquiere dimensiones de carácter internacional, hasta el extremo de configurarse como el principal circuito generador de ideología dominante en el mundo.

Para comprender la función social de la industria cultural en la sociedad de masas es oportuno reseñar la tesis de Ludovico Silva (5) sobre la plusvalía ideológica. En este sentido, comencemos diciendo que por plusvalía ideológica se designa, la manera como el pensamiento del individuo es condicionado en relación al código de expectativas y de intereses del capitalismo desarrollado. Dicho de otra forma, vendría siendo un tipo de conducta en la cual el hombre se adhiere inconscientemente a la red de intereses del capitalismo.

Aquí en caja perfectamente la industria cultural como promotora de la plusvalía ideológica, la cual dispone como función axial alienar o sintonizar en forma sutil, el pensamiento del hombre de acuerdo a las escalas de valores dominantes que estén en boga.

De manera que, tal como lo aduce Moragas, Spa (6): "La dominación, en la era actual, ya es imposible con el único recurso de la dominación militar; es necesaria la dominación semántica de los mass-media". Y más adelante, el autor en cuestión, afirma que: "Al dominado se le suministran símbolos de status económico, y un margen próximo de expectativas de cambio para que se mantenga silencioso e inactivo ante la situación de dominio existente". Esta descripción breve pero incisiva en relación a la función de los mass-media, sirve para poner en relieve que las clases dominantes imponen a las masas dos modalidades de control básicas: 1. la sutil persuasión psicológica mediante los mensajes generados por la industria cultural; y 2. la coerción violenta a las masas propios de los sistemas dictatoriales o totalitarios.

En relación a la primera modalidad de control podríamos multiplicar ejemplos, sin embargo, reseñemos el caso del cine alemán antes del advenimiento movimiento cinematográfico expresionista. Signada Alemania por la flagrante derrota, en las postrimerías de la primera guerra mundial, la industria cinematográfica alemana "U.F.A." invirtió en cantidades de dramas y melodramas de corte militar en la que se sugería al espectador alemán, los hombres en este caso, su intervención en la guerra.



Se mostraban ficciones en donde: "los extras vestidos de británicos se rendían a las valientes tropas alemanas" (7). No obstante, la historia demostraba que la realidad era otra. Mientras los espectadores veían esas imágenes gratificantes, en el campo de batalla "se libraba otra batalla", en donde miles de soldados alemanes caían prisioneros o aniquilados por sus enemigos. Esto indica entonces que el poder político alemán no dejó al margen al cine. Sabían que para llevar a cabo sus objetivos propagandísticos de orden bélico, este medio era el indicado para persuadir a las masas.

En relación a los parámetros ideológicos reseñados en la introducción de este ensayo, la industria cultural norteamericana, de índole imperialista, obviamente, se juxtapone al enfoque ideológico conservador, en virtud de que pone en práctica un complejo sistema ideológico de control masivo. Esto significa que: "El poderío económico parece haber reducido la explotación directa pasando a un tipo más sutil de explotación psicológica, logrado en gran medida por la diseminación de propaganda a través de los medios masivos de comunicación" (8).

Segunda premisa:

La anterior premisa reclama la urgente necesidad de que el Estado intervenga en la reactivación de la "Ley de Cine", la cual permanece en el Senado de la República, desde el 28 de junio de 1979. El Estado no puede continuar postergando la aprobación de la "Ley de Cine", habida cuenta de que la actual situación económica, tarde o temprano, representaría un golpe letal a nuestra industria cinematográfica nacional.

Tercera premisa:

Con una ley que ampare al cine nacional se suscitarían cambios beneficiosos a nivel infra-superestructural. Por ejemplo, a nivel infraestructural: con la creación de la Distribuidora Nacional Cinematográfica, el duopolio configurado por los distribuidores y exhibidores (Blanca-M.D.F.) no dispondrán deliberadamente, como en antaño, del producto cinematográfico nacional. En este sentido, el cineasta no padecerá el obsesivo temor de que su película no encuentre cupo de exhibición en pantalla.

Por otro lado, tal como lo indica el artículo "32-b" de la misma ley, la Distribuidora Nacional Cinematográfica tendrá como función: "Distribuir en el exterior la producción nacional mediante los canales y mecanismos normales de distribución o mediante convenios de intercambio" (9). Ello significa que la viabilidad de un mercado externo permitirá que la producción cinematográfica nacional asegure su rentabilidad al no depender exclusivamente del mercado interno.

En otro orden de ideas, sólo para citar un ejemplo, de tipo superestructural, con la creación del Centro Nacional de Cinematografía, el producto fílmico nacional legalmente estará amparado, puesto que tal como lo señala el artículo "6-c", el Centro, en cuestión, se encargará de: "Planificar e implementar las acciones de fomento, control, producción, distribución, exhibición, estímulo cultural y protección profesional previstas en esta Ley" (10).

La "Ley de Cine" encaja, sin lugar a dudas, en el enfoque ideológico alternativo, en virtud de que se opone a la política que auspician los sectores dominantes (sean gubernamentales o transnacionales) en contra de las aspiraciones de desarrollo de la cinematografía nacional.

Cuarta premisa:

Sin ánimos de parecer pesimistas, debemos tener presente, que en el caso de que

el Estado apruebe la Ley de Cine, se espera una reacción inmediata de las multinacionales norteamericanas, las cuales pondrán en práctica un sinnúmero de estrategias, para no perder el control de su mercado. Podríamos multiplicar ejemplos, pero una de las estrategias de las multinacionales sería participando "... financiera e ideológicamente en la producción nacional para mantener su nivel de utilidades por otras vías" (11). Asimismo, en el caso de que la producción nacional adopte el mecanismo económico de la exportación como vía de recaudación de divisas, se prevé que el avasallante poder multinacional obstaculice dicho proyecto. Esto significa, que no pueden darse el lujo de que su mercado sufra una baja de ingresos, en virtud de que "La exportación es un componente básico para la estabilidad y rentabilidad de la industria cinematográfica norteamericana, pero este hecho hace que se convierta en peligrosamente tributaria del exterior" (12). Una vez más el híbrido económico-cultural-ideológico del sector dominante se pone de manifiesto a través de la Industria Cultural norteamericana, de carácter expansionista (13).

ASPECTO CRITICO-ESTETICO

Primera premisa:

El corpus de películas que componen la producción nacional del 87, merece ser tratado desde la perspectiva semiológica. Ello obedece a tres razones fundamentales: 1. la disciplina semiológica se encarga de estudiar la forma de expresión y de contenido del filme o conjunto de filmes de acuerdo al principio de pertinencia estipulado por el analista; 2. Asimismo, la semiología no sólo designa un procedimiento de análisis inherente de la diégesis fílmica, sino que también considera prioritario no perder de vista el estadio cultural para el cual operan dichos códigos y 3. Para las Ciencias Sociales, la semiología del cine representa un valioso instrumento, habida cuenta de que dicha disciplina proporciona datos específicos y no especulativos, en relación a los códigos cinematográficos y fílmicos (Metz) que operan en la forma fílmica.

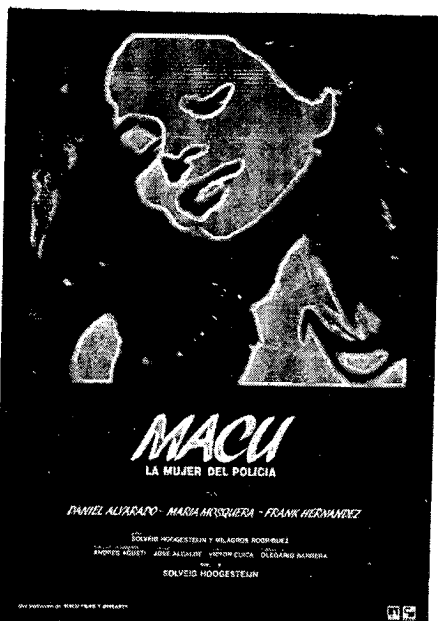
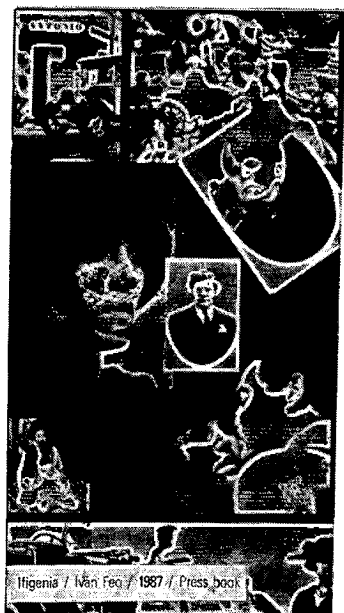
Por ejemplo, supongamos que un investigador se vuelque en elaborar un análisis psicoanalítico de "Citizen Kane" (Orson Welles-1941) el camino metodológico más apropiado residiría en abordar la semiología para que los planteamientos teóricos psicoanalíticos cobren un rango de estricta significancia.

Esta disgresión viene al caso en virtud de que la perspectiva semiológica exige que el analista pueda manipular, a su antojo, el material fílmico que ha seleccionado para su investigación.

El presente ensayo descarta el fundamento semiológico, que opera como sistema de apreciación rigurosa de la diégesis fílmica, debido a que por circunstancias que escapan de mi control no dispongo del material fílmico, en cuestión. Así pues, nuestra intención radica en explorar lo concerniente al universo temático de la producción cinematográfica del 87.

Segunda premisa:

Para el año de 1987, se impusieron dos tendencias temáticas: el drama pasional y la corrupción gubernamental. El primer caso, está representado por los filmes: "Unas son de amor" (Haydee Ascanio) "Macu, la mujer del policía" (Solweig Hogesteijn) y "No hace falta decirlo" (Alejandro Padrón). De las tres películas citadas, "Unas son..." destaca una proposición temática audaz en relación al aborto. Esto, por supuesto, no le resta mérito a "Macu" que indaga la condición psico-social de una



joven mujer (la esposa del policía) superando cualquier conato de sensacionalismo en torno al sonado caso Mamera. "No hace..." propone la infidelidad entre las parejas. En el segundo caso, el tema de la corrupción petrolera está representado por "El Escándalo" (Carlos Oteyza); la corrupción judicial signa a "Aguasangre" (Julio Bustamante) mientras que "Colt Comando 5.56" (César Bolívar) pone en relieve la corrupción de la alta burguesía y el poder judicial.

El drama marginal, que ocupa el segundo lugar de esta taxonomía, está representado por los filmes: "La oveja negra" (Román Chalbaud) cuya temática atañe concretamente al sistema de relaciones de una comunidad de delinquentes; e "Inocente y delincuente" (Daniel Oropeza) la cual fundamenta su tema en la prostitución. En el segundo lugar de esta taxonomía temática están ubicados los filmes: "Operación Billeto" (Olegario Barrera) y "Los años del miedo" (Miguel Angel Landa). El primer filme adopta el humor crítico para abordar el tema de la corrupción, y el segundo mediante el drama histórico devela las luchas sociales de Alberto Carnevali, en la época perzjimenista.

Asimismo, podemos destacar una coproducción (Colombia-España-Venezuela) a través del drama pasional: "Ana, pasión de dos mundos" (Santiago San Miguel), y un documental: "Amazonas, el negocio de este mundo" (Carlos Azpúrua) la cual denuncia el caso de las Nuevas Tribus.

Tercera premisa:

Sin el eje nocional de la semiología, la identificación ideológica, que deriva del tratamiento temático de una película, frisa en el subjetivismo. Ello se debe al alto índice de información estética que genera la película, es decir: "... de estímulos conformados por un mensaje que ponen en marcha procesos afectivos y pueden generar

procesos afectivos en el receptor..." (14). En virtud de que no contamos con un análisis exhaustivo de la forma de expresión y de contenido del corpus de películas nacionales del 87, hemos seleccionado cuatro películas de dicho corpus, que a nuestro juicio determinan en un sentido explícito —si se quiere denotativo— el enfoque ideológico que se desprende de su temática. Así pues, en relación al drama pasional, "Unas son de amor" (Haydée Ascanio) postula un enfoque ideológico alternativo. Tal como el argumento de este filme lo devela: una mujer opta por el aborto para no arruinar su carrera de bailarina. El hecho de que esta decisión crucial sea patrimonio de una mujer, choca contra los intereses dominantes de nuestra sociedad patriarcal. Agreguemos que la temática del aborto, en este filme, de acuerdo a Jacques Aumont, se opone a lo verosímil la cual: "...constituye una forma de censura puesto que restringe, en nombre de la decencia, el número de posibilidades narrativas o de situaciones diegéticas imaginarias (...). Lo paradójico es a menudo inverosímil porque va en contra de la opinión pública, de la doxa..." (15).

Por otro lado, en "Los años del miedo" (Miguel Angel Landa) notaremos que la temática medular de dicho filme apunta llanamente al enfoque ideológico conservador, habida cuenta de que se sobrevalora la fórmula narrativa "perseguido—perseguidor", esto es, Carnevali huyendo constantemente de los esbirros de la Seguridad Nacional, dejando al margen la visión política de esta figura. Respecto al documental de Carlos Azpúrua, "Amazonas, el negocio de este mundo" podemos aseverar que expone un enfoque ideológico alternativo, en relación al caso de las Nuevas Tribus. De manera que, este documental no trata de mostrarnos la maravillosa geografía de ese territorio venezolano. A juicio de Alfredo Roffé en "Amazonas..." el problema de las Nuevas Tribus "...es trabajado para demostrar que va más allá de la destrucción de las culturas autóctonas y de su substitución por las más retrógradas doctrinas religiosas, está en juego también la penetración imperialista económica y política, ya sea en el campo de la explotación de minerales, ya en el de la propia seguridad del Estado" (16). "El Escándalo" de Carlos Oteyza pone de manifiesto un enfoque ideológico con cuestionamiento parcial, a propósito del caso de las petroespías. Este filme se resiente de una disertación sistemática y audaz sobre el problema de la corrupción petrolera.

"En otras palabras, mucha anécdota, poca indagación interior de los personajes, confianza en los estereotipos, tomas convencionales y con sabor a folleto turístico" (17).

El esfuerzo denodado de nuestros cineastas bien merece un marco más incentivador que les permita sobrevivir en un mercado oligopolizado y sujeto a las estrategias foráneas.

NOTAS

- (1) Sin ser nuestra pretensión discrepar en torno a la noción "Efecto Ideológico" propuesto por Marcelino Bisbal, en su ensayo, "Un intento de análisis desde la perspectiva 'de la semiología crítica' de la película 'Gritos y Susurros' ", (Video Forum, '7', págs. 25-45), hemos preferido modificarla levemente. En este sentido, empleamos en este ensayo la noción "Enfoque Ideológico" en virtud de que identifica, en cierta medida, al emisor (persona o institución) que codifica el mensaje. Así pues, de acuerdo al modelo comunicacional de Lasswell (1948) la noción "Enfoque Ideológico" abarcaría, específicamente, el "¿Quién?" (emisor) y el "¿Dice qué?" (mensaje o contenido).
- (2) RAMOS, Henry. "Lamentablemente dependemos del Estado para hacer cine", en: *Revista Encuadre*, Caracas, N.7, Julio 1986.

- (3) GUBACK, Thomas. *La industria internacional del cine*, Madrid, Ed. Fundamentos, 1980, Vol. I. p. 30.
- (4) LABRADOR, Epifanio: *Influencia cultural y social del cine extranjero en Venezuela*, Caracas, Ed. Fundarte, 1982, p. 34.
- (5) SILVA, Ludovico. *La plusvalía ideológica*, Caracas, Ed. U.C.V., 1984, 270 p.
- (6) SPA, Moragas. *Teorías de la comunicación*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1981, p. 85.
- (7) KRAKAUER, S. *De Caligari a Hitler*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1961.
- (8) LAZARFELD, Paul. "La comunicación de masas, gusto popular y acción social organizada", en: *La comunicación de masas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1977, pp. 25-26.
- (9) *Proyecto de Ley de Cine de los Gremios*, Art. 32-b, Caracas, 28 de junio de 1979.
- (10) *Ibíd.*, Art. 6-c.
- (11) *Revista Cine-Oja*. Caracas, N. 2, Noviembre, 1984, Ed. "Cine al Día", p. 2.
- (12) *Ibíd.*, p. 2.
- (13) CAPRILES, Oswaldo. *Estado y política de la comunicación en Venezuela*, Ed. I-NINCO, Caracas, 1986, 59 p.
- (14) ROFFE, Alfredo. *Guía de Análisis Fílmico y Cinematográfico I*. p. 13.
- (15) AUMONT, Jacques. *Estética del Cine*, Ed Paidós, Barcelona, 1983, p. 141.
- (16) *Revista Cine-Oja*. Caracas, N° 13, mayo, 1987, p. 1.
- (17) *Revista Encuadre*: Caracas, N° 11, junio, 1987, p. 49.

