

# 30 años de cine venezolano

Carmelo Vilda

- \* **El renacimiento fílmico inaugurado por ARAYA no tuvo continuación. Desde 1959 a 1969 se estrenan sólo 32 largometrajes nacionales.**
- \* **La década 1960-1970 resulta promisorio por la irrupción copiosa y valiente del cortometraje.**
- \* **En cambio de 1970 a 1980 se producen en Venezuela alrededor de 100 largometrajes. El cine venezolano filma cierto tipo de conductas épicas rebeldes. Desde el 75 se diluyen protagonismos personales y se plantean opciones colectivas.**
- \* **A partir de 1980 el cine venezolano se abre más a la reflexión y contemplación crítica, se hace más intimista.**

*"En Venezuela, hacer cine es en verdad un amargo combate, ya que el cine-asta encuentra y debe vencer obstáculos por lo general inexpugnables: la falta de financiamiento o, cuando lo hay, los inescrutables designos de la burocracia; los avatares de la producción; las complejidades del rodaje y los conflictos sindicales; las incertidumbres de la distribución, los problemas de sala para la exhibición, la indiferencia del público y no tener, a veces, nada más importante que expresar". (Rodolfo Izaguirre: El Nacional, 20-VI-81)*

El cine venezolano no goza ciertamente de buena prensa en Venezuela. Quienes hemos ejercido el oficio de reseñar exclusivamente películas criollas a lo largo ya de 18 años no hemos recibido mucho aliento.

*"Subdesarrollo es también el silencio y desconocimiento a que, por mucho tiempo, ha estado sometido nuestro cine"* (Elisa Lerner).

Ni siquiera los intelectuales más conspicuos del país han manifestado solidaridad hacia nuestro cine. En una entrevista reciente realizada por Nelson Hippolyte, Uslar Pietri señala: "El cine venezolano es muy malo, por eso no lo veo nunca. Sin embargo cuando viajo voy al cine con mucha frecuencia". (30-08-87. El Nacional - Feriado).

Por la boca de Uslar Pietri hablaba sin duda ese sector mayoritario de nuestra burguesía y clases medias que desdennan las películas venezolanas porque son pura grosería y malas palabras... No hacen sino mostrar guerrilleros, putas, delincuentes, es decir, lo feo y grotesco de este país tan bonito y agradecido, con tan bellas mujeres, playas y paisajes.

Saltó al quite Rodolfo Izaguirre:

*"Las declaraciones de Uslar Pietri no dejan de ser alarmantes, desconsideradas e injustas. El cine venezolano no es ni muy malo ni muy bueno. Es el cine que hacemos, el que corresponde a la actual etapa de un proceso que trata ahora de encontrar sus niveles industriales. Ni peor ni mejor que la literatura que escribimos, que las coreografías que diseñamos o que el teatro que montamos".* (Diario de Caracas, 2-09-1987 - pág. 59)

El propio Uslar tal vez consciente del tono apodíptico e irreflexivo de sus declaraciones matizó posteriormente el sentido de sus afirmaciones.

*"...soy de los que creen que aquí se ha*

*realizado un esfuerzo muy meritorio en esta materia y que se han hecho algunas películas excelentes como por ejemplo Oriana. No quise decir que el cine venezolano es muy malo sino que el cine que se ve en Venezuela es muy malo".*

La rectificación, sin embargo, no convencía. Nuestros exhibidores saben muy bien que es precisamente el público marginal y popular quien apoya con su asistencia el desarrollo del cine nacional.

*"A los jóvenes del Este caraqueño no les interesan los temas sobre marginalidad. Es en los cines del centro donde se produce la taquilla. Al cine venezolano lo sostiene el público de menos recursos".* (César Bolívar - El Diario de Caracas 19 de julio 1987 - pág. 57)

## EL CINE DE LA DEMOCRACIA: LA DÉCADA DEL 60

La instauración democrática generó tal vez demasiadas ilusiones cuando precisamente, en 1958, ARAYA, el largometraje documental de Margot Benacerraf, obtenía el premio de la crítica en el prestigioso festival de Cannes.

Peró el renacimiento fílmico que auguraba ARAYA no tuvo continuación. Desde 1959 a 1969 apenas se estrenan 32 largometrajes, 3 por año, signo contundente de la anemia crónica del cine nacional.

Esta primera década se inicia con el estreno de la primera película de Román Chalbaud, CAIN ADOLESCENTE (1959). Termina con el estreno de una coproducción hispano-italo-venezolana sobre LA EPOPEYA DE BOLIVAR, dirigida por Alejandro Blasetti y protagonizada por Maximilian Schell.

Hay preocupación e interés por crear de una vez la estructura definitiva de lo que podríamos denominar "el cine popular venezolano". Nada mejor, así pareció

a nuestros productores, que aproximarse a la trayectoria folklórica mexicana. El intento fracasó tal vez porque en aquella Venezuela de pocos espectadores, nuestro cine no tuvo el magnetismo de los nuevos santos seculares como Jorge Negrete, Agustín Lara, María Félix, Celia Cruz, Carlos Gardel, Cantinflas o Elsa Aguirre. Ellos enseñaron a suspirar, reír y soñar a los adultos de hoy. Ellos mostraron el camino donde se confunde lo que se ve en las pantallas con lo que se vive en la vida. Sí plagiamos, por el contrario, e importamos el cebo de actrices sexualmente explosivas como la argentina Libertad Leblanc en ACOSADA (1962), Isabel Sardi en LUJURIA TROPICAL (1963) o Tere Velázquez en ME HA GUSTADO MUCHO UN HOMBRE (1964). Todas técnicamente deficientes y de gustos y estéticas más bien mondongueras. Las demás películas sirven para que actúen por primera vez en la pantalla artistas tan populares como Joselo (EL RASPADO Y YO EL GOBERNADOR, 1965), Lila Morillo (ISLA DE SAL, 1964) o Amador Bendayán (EL REPORTERO, 1966).

Todas estas películas buscaban "el halago popular empleando al galán cómico de turno en la radio o en la televisión con resultados lastimosos: películas de humor grueso y chabacano que lejos de rescatar la verdadera gracia y picardía del humor popular pulsaban los resortes más negativos de una conducta estereotipada" (R. Izaguirre, Revista SIC N° 456, Año 1979, pág. 258).

Los guiones, todos ellos con numerosas arritmias formales, se limitaban a esquemas folklóricos donde el mal gusto, la superficialidad, la caricatura y el humor de pacotilla se trenzaban en almibarados melodramas al pie de una palmera. Todo ello facturado con ingenua torpeza.

*"El cine venezolano intentó este encuentro con el espectador a través de una serie de obras de carácter criollista, pero de un folklorismo patrioterico y*

*tramposo, reaccionario y conformista, o a través del melodrama banal, lacrimoso y escamoteador de una verdadera realidad. Se trataba del conflicto sentimental (era el folletón francés del siglo 19) inspirado en la novela radial o, en fecha más reciente, en las telenovelas"* (R. Izaguirre, O.C., pág. 258).

Daba la impresión de que hasta 1973 el único cineasta del país seguía siendo Margot. La crisis no era motivada solamente por falta de Directores o Guionistas sino también por penurias presupuestarias. Algunas productoras dejaron de existir. Otras, como Bolívar Films, se especializaron en cortometrajes y cuñas publicitarias. La consecuencia fue que los cineastas tuvieron que trabajar prácticamente "con las uñas". Escribía, en 1972, Margarita D'Amico:

*"En casi todos los países existe una reglamentación que protege la industria cinematográfica nacional. En Venezuela no existe nada de eso. Los que realmente ganan son los exhibidores".*

## EL CORTOMETRAJE

La década 1960-1970 resulta sin embargo promisoria por la irrupción copiosa y valiente del CORTOMETRAJE, que se convierte en taller de experiencias filmicas. Concretamente el cortometraje documental ejercerá eficaz influencia en el cine nacional.

Con frecuencia sirvió para acercarnos a la lejanía de nuestros pueblos fronterizos o a las situaciones injustas padecidas por los habitantes marginales. Se trata de filmaciones con frecuencia apresuradas para atrapar en vivo acontecimientos dinámicos llenos de idealismo y entusiasmos juveniles.

La situación de efervescencia política que vive Venezuela produce documentales militantes cuyo modelo más patente sería "LA HORA DE LOS HORNOS" (de los argentinos F. Solana y O. Getino). Y, a

pesar de la inseguridad financiera y de la desprotección estatal, el cortometraje se abre paso como expresión pionera y dinámica de los cineastas nacionales.

"OJO DE AGUA" (1971) y LA BICICLETA (1976) de Oscar Molinari y sobre todo "AL PAREDON" (1970) de Mario Mitrótti y "LA MUERTE DEL TIO" de Alfredo Lugo (1972) son exponentes artísticos del cortometraje venezolano excepcional, a veces, no sólo por su calidad artística, sino por sus valores pedagógicos (Manuel de Pedro) o denunciadores (Carlos Azpúrua, J. Penzo, C. Oteyza) o artísticos (Armando Arce).

## LA DECADA DEL 70

De 1970 a 1980 se producen en Venezuela alrededor de 100 largometrajes. Lo más significativo de esta década no es el aumento de producción (10 películas por año) sino la pretensión de crear, por fin, una industria cinematográfica moderna que no solamente asumiera las técnicas de vanguardia sino que a la vez rescata el mercado nacional y lo hiciera desde una posición progresista.

*"...el surgimiento y la acogida del cine venezolano durante la segunda mitad de los 70 es quizás el más importante hecho colectivo de nuestra historia cultural reciente. A lo largo de 1977, por ejemplo, las películas venezolanas estrenadas que constitúan sólo el 2% de las películas exhibidas produjeron el 11% de los ingresos brutos".* (A. Anzola, SIC, N° 416, junio 1979, pág. 250).

Es evidente que en la búsqueda de un camino para el cine nacional los primeros años de la década del 70 están jalonados por intentos idealistas como el de devolver la voz a los que tienen voz o denunciar la ausencia de amor, justicia y belleza. De nada sirve llenar las salas de cine "si para lo que sirve es para dejar el mundo así como está".

*"Los cineastas venezolanos intentan*



con sus películas hablar sobre el país... Con mayor o menor éxito toman posición frente al mundo, lo cuestionan y así tenemos un cine que nace bajo un signo distinto al mexicano o al argentino". (Alfredo Anzola, SIC, N° 416, año 1979, pág. 252).

No bastan, sin embargo, las nobles intenciones. Por el mero hecho de la denuncia o por abordar en la pantalla los problemas de la prostituta, el delincuente o el guerrillero, no por eso necesariamente se ganaba en calidad. Sus propuestas y utopías casi nunca brotaban de la imagen fílmica sino del corazón del Director.

En general, hasta 1980, en las películas venezolanas cabalgaba siempre algún tipo de proposición socio política inscrita en la corriente que lucha por la liberación de la conciencia latinoamericana. En Venezuela, por ejemplo, no hemos tenido ninguna "La Hora de los Hornos", "El Chacal de Nahueltoro" o "Actas de Marusia", pero sí hemos tenido a un Clemente de la Cerda fustigador implacable de la burguesía. Y a un Chalbaud que resultará contumaz exponente de la idiosincrasia popular.

El cine venezolano filma cierto tipo de conductas épicas rebeldes a las circunstancias de atonía e inculturización que vive el país. Los protagonistas de las películas son personajes conflictivos que sueñan con regenerar la sociedad y organizarla a golpe de utopía.

Asumen un país colonizado, evasivo, conformista y tratan de provocarlo. El fracaso guerrillero cierra el cielo del olimpo épico.

Las zonas marginales, la picaresca urbana, la exaltación de lo popular y una búsqueda de pretendida identidad nacional se constituyen en los nuevos temas. Hay intención de narrar la vida cotidiana del país con el lenguaje, imágenes y anécdotas de los tipos más representativos como puede ser el pícaro, el delincuente o el

cuentacuentos que hace reír, llorar o soñar: ALIAS EL REY DEL JOROPO (Rebollo-Urgelles), SE SOLICITA MACHACA DE BUENA PRESENCIA Y MOTORIZADO CON MOTO PROPIA (A. Anzola), LOS MUERTOS SI SALEN (A. Lugo), CANCION MANSA PARA UN BRAVO PUEBLO (Giancarlo Carrer), LOS TRACALEROS (A. Lugo).

Se voltea la hoja de los agitadores políticos como en CUANDO QUIERO LLORAR NO LLORO (1973), CRONICA DE UN SUBVERSIVO LATINOAMERICANO (1975) (de M. Wallerstein) o COMPÑERO AGUSTO (1976) (Enver Cordido). Ya no había héroes a lo Che Guevara sino rebeldes inconformistas, chulos y machos que acuden o regentan prostíbulos como muro de frustraciones o ensueños erótico-políticos EL PEZ QUE FUMA (1977) Chalbaud.

Va a ser a partir de 1975 cuando se diluyen los protagonismos personalistas y se plantean opciones más reales porque son más colectivas. Ya no va a ser el líder obrero, ni el guerrillero o caudillo sino los trabajadores de LA EMPRESA PERDONA UN MOMENTO DE LOCURA (M. Wallerstein); o el pueblo-sujeto histórico de PAIS PORTATIL (Feo-Llerandi) o los pescadores que secundan al cura MANUEL (A. Anzola). Se ha pasado sencillamente de la época epónima a la dramática colectiva.

Sin embargo, es ahora cuando más se va a notar que carecemos de narradores-guionistas capaces de ensamblar con imágenes coherentes un argumento. De todos modos la nueva generación de Directores muy difuminada aún, poco estudiada y peor discutida, surge a principios de esta década 70.

Chalbaud, Wallerstein, Clemente de la Cerda, Alfredo Lugo, Alfredo Anzola, Feo y Llerandi serán los realizadores más característicos. Todos ellos aparecen como salidos de las catacumbas y aunque

profesan un izquierdismo intelectual no pertenecen a militancias políticas concretas. Su formación fílmica es también muy dispersa. Los une la práctica del oficio y la experiencia estética de asiduos espectadores europeos y norteamericanos. Son los cimientos de la infraestructura del nuevo cine venezolano.

### 30 AÑOS DESPUÉS: LA DÉCADA DE LOS 80

A partir de 1980 el cine venezolano se abre más a la reflexión y contemplación crítica. El país no constituye ya motivo de exaltación épica sino de búsqueda, meditación y análisis. En este sentido se asumen temas tan fundamentales como el petróleo o sindical: La Hora Texaco (Barberena), El Escándalo (C. Oteyza), La Boda (T. Urgelles).

Pero el matiz más novedoso es el tono intimista. Por fin nos atrevemos a expresarnos con susurros, con silencios interiores, con voces femeninas.

Se avanza de la "exterioridad" hacia la profundidad interior. Los personajes reman mar adentro y expresan, a veces sólo con gestos o silencios martiriales (Oriana) conflictos psicológicos provenientes de muy lejos como vientos ancestrales.

ADIOS ALICIA (1977) de Pérez y San Miguel, sería el primer antecedente de una conflictividad interior, de un lirismo introspectivo abrasador. Alicia, prescindiendo de las fallas actorales, representa en nuestro cine la interioridad que aportó a la narrativa G. Meneses en EL FALSO CUADERNO DE NARCISO ESPEJO y sería a la vez predecesora de Oriana.

Lo determinante es la progresiva concientización de que en estos cinco últimos años el cine venezolano acontece y se revela a niveles más profundos, cargado con sensaciones, experiencias y susurros muy interiores LA CASA DE AGUA (F.



Penzo). Incluso **LA OVEJA NEGRA** (Chalraud) bucea más en los sentimientos de los pícaros.

Son más bien viajes o aventuras que hurgan los estados de ánimo y pulsán los rebordes primerizos de nuestras reacciones y conductas. Nuestro cine ha comenzado a describirnos por dentro y es también determinante en este proceso la participación de la mujer como realizadora o como protagonista.

Y en esas quebradas de nuestra existencia como pueblo el cine nos refleja la sagacidad de nuestros niños (**PEQUEÑA REVANCHA** de Olegario Barrera) o la soledad de nuestras mujeres (**IFIGENIA** de Iván Feo), o los instintos reprimidos (**ORIANA** de Fina Torres), o las contradicciones entre profesión y maternidad (**UNAS SON DE AMOR** de H. Ascanio), o la perspectiva psicológica de una niña marginal a quien se convierte en madre y esposa de un asesino a los 13 años (**MACU** de Solveig Hoogsteijn).

*"A través de estas películas nos estamos narrando a nosotros mismos, estamos mirando nuestros sentimientos. Y al parecer esta forma cinematográfica es más certera, llega más cerca de nuestro meollo que el llamado cine social. Siendo el nuestro un país de gente intensa, sentimental, pasional, mágica por este camino vamos llegando al complejo fondo de nosotros mismos.*

*¿Será así? Sólo lo lanzamos como una hipótesis a discutir.* (R. Lovera de Sola, *El Nacional*, 21-09-87, C-1).

La década del 80 ha sido fértil para el cine venezolano. La producción de largometraje se ha duplicado. Nuestras películas han puntuado algunos premios en festivales extranjeros: **ORIANA** (Cannes) **PEQUEÑA REVANCHA** (La Habana-Cartagena). El público ha respaldado con su asistencia al cine nacional.

Nuestros films ya no son sinónimo del más torpe "nativismo criollo", ni los protagonistas bailan joropo con sombrero de

pelo e guama y cotizas.

Hoy, 30 años después, los realizadores venezolanos saben hacer cine esteticista (**ORINOKO**, **NUEVO MUNDO** de Ríquez). Los planos aparecen correctamente cortados. Se manejan con cierta eficacia los efectos especiales. Las secuencias fluyen sabiamente engarzadas. No hay resquebrajaduras en los montajes. Incluso hemos llegado a dominar más o menos la banda sonora y la luminotecnia. Es como si ya supiéramos filmar sin faltas de ortografía ni hipos gramaticales.

Sin embargo nuestro cine no ha superado la economía del minifundio. No traspa las fronteras del mercado o consumo interior. Nuestro cine no se exporta ni se promueve en el extranjero. Hay que acudir a los festivales internacionales para que nos conozcan. El cuello de botella del cine venezolano no surge por trombosis propiamente filmicas sino económicas, comerciales.

La cacareada Ley de Cine envejece en los archivos del Congreso. Foncine ayuda con subvenciones más cuantiosas (ahora el 50% del costo). Pero son ráfagas de oxígeno, porque de hecho, nuestro cine sigue desprotegido frente a la desidia de los monopolios Distribuidores-Exhibidores y la miopía del Gobierno que no asegura la viabilidad económica de la industria cinematográfica.

Constatamos igualmente una situación en la cual nuestros cineastas aunque asociados en la ANAC cada quien va a lo suyo con la consigna del "sálvese el que pueda". Existe desconfianza mutua entre los diversos sectores que asumen el cine como profesión. Es el nuestro un cine individualizado, de debutantes en cada película. Carecemos de "magisterios". Tal vez solamente Clemente de la Cerda, M. Wallerstein y Chalraud han creado estilo o escuela propia.

Sin embargo, no se crea que las dificultades del cine venezolano son de índole económica o comercial. "El problema e-

sencial del cine venezolano reside en sus capacidades creativas, en su formación técnica y profesional y en la superficialidad como ha venido asumiendo la constatación de la realidad del país" (R. Izaguirre, SIC. O.C., pág. 257).

En este horizonte inquietante, a ratos desolador, no se puede pasar por alto la reflexión crítica y promotora que han realizado algunas revistas especializadas como **CINE AL DIA** y **ENCUADRE**. O el programa radial en la **EMISORA CULTURAL** (frecuencia modulada) dirigido por Omar Mouzakis y Nicolás Trincado. O las aportaciones teóricas de Fernando Rodríguez y Julio Miranda. O las columnas que mantienen los periódicos *El Nacional* (A. Molina); *Diario de Caracas* (David Suárez-R. Izaguirre); *El Universal* (Mouzakis). Por su parte el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes (ULA) merece igualmente reconocimiento como productor, realizador y cátedra de cine. El premio Simón Bolívar concedido a la película "**DIOS QUE NO ME MATEN**" (Freddy Siso - 1984) fue el justo reconocimiento y aplauso a la labor de dicho Departamento.

La tenacidad desplegada por unos cuantos realizadores ha conseguido que "la pequeña historia de nuestro cine nacional" (Fernando Rodríguez) se haya convertido en espectáculo consuetudinario que desborda el pasatiempo. Hemos superado ciertamente el discurso engolado y el folklorismo pedante. Sabemos describir el país. Hemos comenzado a explorar en confianza, a puerta abierta, nuestros sentimientos.

Pero el cine, como las demás manifestaciones de la cultura, es también espejo y reflejo de una situación anímico-social.

El cine venezolano es espejo de nuestra propia imagen. Imagen documental, a veces, de ficción, otras, pero siempre figura o metáfora modeladas al calor de una pasión que intenta reflejar nuestra cotidianidad y también los momentos o situaciones excepcionales. Hemos comenzado a quitarnos los disfraces. Pero esa imagen de Venezuela que ha ido filmando nuestro cine corre ahora peligro de difuminarse. Como las demás manifestaciones culturales, el cine necesita apoyos inteligentes por parte del Estado. Rigor profesional por parte de los realizadores. Sobre todo, necesita la adhesión del público.

En un momento de crisis generalizada es evidente que el cine debiera ser más creativo y audaz para dinamizar con su poder de concientización masiva las encienques estructuras de un país desalentado.

