

1960-1974

Venezuela

El cine documental venezolano años 60*

David Suárez

A partir de los 60

Es a partir de esta década cuando surge el cine político venezolano con ciertas características particulares en cuanto a su estructura cinematográfica y a sus planteamientos socio-políticos. Una cinematografía que empezaba a aportar elementos esclarecedores de la realidad e insertar dicho arte dentro de un proceso que empezaba a gestarse en el país, en relación directa con los movimientos revolucionarios que generó la revolución cubana en América Latina.

En nuestro país la lucha armada como vía al socialismo había surgido, después de una cruenta lucha, en contra de la dictadura perezjimenista, y con el ascenso de la resistencia al poder se consolida la nueva estructura estatal que significaba la toma del poder por la social democracia para perpetuar la democracia burguesa.

Esta variación del Estado modificó la estructura política sin que variasen las formas de explotación de la formación económica predominante y la consolidación de la burguesía en el poder, una nueva táctica del imperialismo norteamericano que imponía las democracias nacientes en América Latina como el nuevo Estado capitalista que garantizaba la continuación de la dependencia político, económica y cultural y al estado de opresión de las grandes mayorías nacionales.

Ante el fracaso de la socialdemocracia en dar soluciones a los grandes problemas nacionales (y su imposibilidad de luchar dentro del orden burgués), los sectores revolucionarios que habían participado en la resistencia proponen la táctica de guerrillas como la única forma de ascenso del pueblo al poder.

Esta década será la que marcará políticamente al movimiento revolucionario

venezolano en teoría y praxis en cuanto a la definición del partido revolucionario y del análisis de la realidad social.

Realidad y compromiso

El cine de esta etapa es básicamente de cortometraje documental, con producciones sumamente pobres, blanco y negro, 16 mm y consisten en la denuncia socio-política de las condiciones de vida de las grandes mayorías venezolanas que no participan de la gran riqueza nacional; son obras de carácter descriptivo acerca de las contradicciones del orden capitalista dependiente, en la mayoría de los casos su estética se reduce a la reproducción, a través de la imagen de la propia realidad social; imagen cinematográfica e imagen social son una sola.

Este cine que pudo inscribirse dentro de lo que se denominó “Cine del Tercer Mundo” tiene sus máximos representantes en autores como Jesús Enrique Guédez, que inicia una producción coherente con sus documentales sobre la marginalidad social. Guédez realiza en 1965 *La ciudad que nos ve*, documental construido con el material de una serie de encuestas acerca de las condiciones de vida de la población de los barrios marginales de Caracas, centrándose en las contradicciones del orden social en un país sumamente rico y el estado de miseria de sus habitantes. El filme indaga sobre la caracterología del subdesarrollo: analfabetismo, desempleo, marginalidad. La violencia de la imagen pretende crear en el espectador el espíritu crítico ante el orden social existente.

Un filme militante, fuertemente comprometido con los pobladores de sus imágenes. Guédez continuará esta temática en *Los niños callan* (1970) y *Pueblo de lata* (1973), es la trilogía de un cineasta con base a una misma temática, “la marginalidad”, que cubre todo el proceso de formación de capas sociales como resultado de la brutalidad del orden económico imperante, buscando la posibilidad de respuestas en las masas, a veces violentas a esas condiciones de vida. Dichas respuestas pueden considerarse como el punto de partida de creación de este cineasta, que constituye, sin lugar a dudas, el más sólido representante de esta propuesta cinematográfica.

En 1967, Carlos Rebolledo, realiza *Pozo muerto*, posiblemente el primer filme venezolano que asume el tema de la explotación petrolera en Venezuela por parte de las compañías transnacionales y sus incidencias en la vida económica venezolana y en la

población.

A través de tres testimonios, Rebolledo registra las condiciones infrahumanas de los campesinos en las regiones petroleras, el éxodo rural-urbano de los que vieron en el petróleo la posibilidad de cambiar su vida. Las compañías norteamericanas abandonan los pozos petroleros ya muertos, atrás queda la miseria, el desempleo y la des-esperanza. Desafortunadamente este film no ahonda sobre el carácter estructural de la explotación petrolera de nuestra economía, sumándose a ello las deficiencias de producción y fallas técnicas que incidían en su factura, sin embargo es necesario su consideración por lo que en sí proponía.

Rebolledo retorna este tema en un filme de mayor amplitud y coherente estructura en el documental *Venezuela, tres tiempos (Fragmentos del subdesarrollo, 1973)*. Este filme se centra en la explotación de las riquezas minerales por parte del imperialismo norteamericano. El carácter de la denuncia, la información que proporciona, la relación dialéctica de contenido y lenguaje, utilizando infinidad de recursos narrativos que facilitan la comprensión de un panorama político cultural sociológicamente complejo.

Lo que urgía en un filme como este era la necesidad inmediata de informar sobre el carácter estructural de la dominación, la relación de cooperación entre las empresas multinacionales y la burguesía criolla y la manera como se ha diseñado un Estado al servicio de los intereses multinacionales. Filme vasto, aguerrido, impregnado de una riqueza informativa que, en su tiempo, constituyó uno de los intentos más severos de convertir al cine en un aliado del proceso de liberación nacional, enalteciendo la figura de un líder político nonagenario como respuesta a toda una historia de opresión.

Su estructura fílmica evidenciaba a un cineasta que echaba mano de todo: recortes de periódicos, fotos fijas, entrevistas, collages, un análisis claro y preciso acerca de los capitales de las grandes familias de la burguesía y de los intereses de las transnacionales. El filme testimoniaba a un país ocupado por el capital extranjero, máximo signo de la dependencia. Rebolledo tomaba asidero en los procesos históricos nacionales para realizar una película altamente comprometida.

Este largometraje documental fue producido por el Departamento de Cine de la ULA, que ha producido un conjunto de obras cinematográficas importantes, en cuanto a la búsqueda de un cine coherente con la realidad y como planteamiento transformador de esa misma realidad. Este Departamento fue creado en 1968 y significó para los cineastas

venezolanos un “refugio” ante los problemas de producción y la posibilidad de hacer un cine políticamente comprometido. La autonomía universitaria de alguna manera amparaba un proyecto de indagar, de buscar formas cinematográficas propias anexadas a una realidad política cultural... Es en este Departamento donde se dan unas de las más importantes e interesantes manifestaciones cinematográficas en cuanto a formas de producción y de estructura fílmica.

En 1969 se lleva a cabo la primera muestra de la producción de este Departamento, la cual estaba constituida por siete cortometrajes de los cuales cinco son importantes de destacar: *TV Venezuela* de Jorge Solé, por el tratamiento de las formas de dominación a través de los medios de comunicación social, es quizás el más importante e interesante filme de análisis que se ha hecho en Venezuela sobre la televisión venezolana y que desnuda el carácter de dominación imperialista contenida en los mensajes televisivos, e igualmente cómo el Estado y las familias multimillonarias imponen, a través de la publicidad y de los programas de televisión, un modo de vida que aliena la condición del individuo y violenta la identidad cultural del país a través de la imposición conductual de modelos foráneos.

Denuncia también los monopolios de la información y la comunicación como agentes dependientes de las grandes cadenas de televisión y consorcios publicitarios de los Estados Unidos de Norteamérica. Dicho filme contó con la asesoría de uno de los más rigurosos investigadores de la comunicación en Venezuela como es Antonio Pasquali.

La seriedad del análisis, así como la desmitificación de la estructura del mensaje, son sus más grandes aciertos al igual que la riqueza narrativa donde se combinan los dibujos animados, encuestas y entrevistas y la reproducción de algunos ejemplos de la televisión cotidiana tratados cinematográficamente con sentido crítico. Un filme que desata el nudo semiológico de la televisión a través de un mensaje liberador.

Ugo Ulive, cineasta y director de teatro, realiza con el Departamento de Cine de la ULA cortes tales como *Caracas: dos o tres cosas* (descartes de un film inconcluso), reproducción de imágenes con una visión sumamente personal del autor, que con una despierta sensibilidad toma aspectos de la realidad cotidiana del caraqueño, contrastando con una banda sonora irónica que presenta la visión de una ciudad culturalmente dispersa, no existiendo una unidad reflexiva por parte del autor, que combina un humor sumamente crítico en la captación vana y vacía de la realidad. Su otro cortometraje,

Basta (1969), consistía en un ejercicio experimental de conceptos artaudianos tomando para ello la violencia social como manera de represión y la alienación, desatada en la mendicidad y la locura; todas estas imágenes interceptan la trepanación de un cerebro, la violencia de la imagen es demasiado brutal como lo son también los movimientos de cámara cuando enfrenta a los dementes en el manicomio. Se trata de un filme demasiado emocional y orgánico para dar posibilidad de reflexión sobre la violencia de las clases dominantes. Un ejercicio que se perdía en su propia esencia utilizando la “violencia” en forma experimental sin abarcarla en forma crítica.

Ulive vuelve a incidir, esta vez en forma certera, sobre la violencia; al registrar los testimonios de un torturador en un campo de operaciones antiguerrilleras. El filme *TO 3* (1974) partía sobre lo que Efraín Labana Cordero había ya descrito en su libro homónimo. Ulive tomó al propio autor para que delante de una cámara narrase el proceso desde su captura hasta las torturas infligidas, lo que abiertamente mostraba un orden que, desesperado, utilizó la tortura como la forma legal de relación contra quienes impugnaron la irracionalidad de las condiciones de vida a que están sometidas las masas.

Con primeros planos del rostro del autor mientras éste va citando partes del cuerpo golpeadas y una banda sonora que reincide sobre la tortura, Ulive evidencia la negación de un estado de derecho en un sistema que no tiene más salida que la violencia y la represión para intentar perpetuarse históricamente.

Ulive fue el primero de nuestros cineastas que trata sobre la explotación diamantífera en la región sur venezolana. *Diamantes* (1969), corto producido por la ULA, registraba el nacimiento de un nuevo pueblo: San Salvador de Paul, la llegada de nuevos habitantes, campesinos que se aventuraban en busca de riquezas, comerciantes, tahúres, prostitutas, todos intentando arrebatarle la riqueza momentánea de quien descubriese el mineral, imagen típica del subdesarrollo. A través de la entrevista con los habitantes del pueblo, se tiene la impresión que este hecho es el génesis de todos los pueblos miserables de Venezuela, visión circense y absurda de la realidad. Desafortunadamente resultó un film aislado de la realidad que abandonaron los habitantes del pueblo recién nacido para reencontrarse con la misma realidad, enmascarada en la misma geografía.

Cortometraje similar realizaría Luis Armando Roche con *La bulla del diamante* (1969), sobre este mismo tema, sin aportar nuevos elementos; sólo Manuel de Pedro, con su película *Buscadores de diamantes* (1976), plantearía la presencia militar dentro

de un pueblo minero, lo que significaba de por sí una valoración política distinta a los otros centros poblados de Venezuela.

El año 69 es de gran agitación política callejera. Sube al poder por primera vez en la historia de la democracia venezolana, el partido social-cristiano COPEI, que se caracterizaría por su escalada represiva, sobre todo en los sectores estudiantiles; como producto de la crisis que confrontarían las universidades nacionales, el movimiento estudiantil comienza a luchar por una verdadera autonomía universitaria, logrando una organización que permitió grandes avances y logros en sus luchas.

La violación de la autonomía universitaria por parte del ejército, la toma de los liceos por parte de la policía, los enfrentamientos desiguales entre estudiantes con piedras y policías con bayonetas fueron noticia de primera plana en los primeros años de gobierno copeyano, que en los dos primeros años asesinó a 42 estudiantes dentro de los recintos estudiantiles.

Esta agitación del orden fue tratado cinematográficamente en cortometrajes como *Estallido* de Nelson Arrietti, que partía de la célebre frase de “disparar primero y averiguar después” pronunciada por el ex-presidente de la República Rómulo Betancourt, que de por sí constituyó la síntesis de un determinado período histórico.

Este filme fue construido con material de archivo, documentación fotográfica y filmaciones directas de las manifestaciones estudiantiles y populares. Sin ninguna referencia histórica en particular, combina tiempos desiguales donde se vinculan estrechamente el combate de masas en contra de la represión; todo ello coexistiendo dentro de una estructura social clasista y en un país colonizado.

Jacobo Borges, uno de los más destacados pintores venezolanos, realiza uno de los documentales políticamente más certeros: *22 de mayo* (1969), el carácter de este cortometraje indica, denuncia y combate el carácter opresivo del sistema capitalista venezolano, al igual que hace abiertas críticas a la actitud popular frente a esa coyuntura histórica. Dicho filme marca de por sí el género político documental dentro de nuestra cinematografía, dada la expresividad de las imágenes, así como su esmerado montaje en el que la lucha callejera es viva, crítica y de una agudeza feroz. No cubría en su totalidad la condición estructural de la violencia, pero es evidente que su realización cubría la eficacia del mensaje político y de una factura pocas veces lograda dentro de este tipo de cine.

Alfredo Anzola fracasa en su intención política con su película *La desesperación toma el poder* (1969) dirigida principalmente al sector estudiantil de la Universidad Central de Venezuela, un llamado a la reflexión sobre la forma anárquica en que se había desarrollado, en forma concreta, una lucha estudiantil: la toma de la Escuela de Sociología de esa Universidad. El filme compuesto en su totalidad, armado con fotos fijas, mantiene un valor documental en torno a un hecho que desató la lucha por la renovación estudiantil universitaria. Sobre este proceso de lucha Donald Myerston realizó el filme *Renovación* (1969) utilizando algún material de la película de Anzola (un testimonio usado); fue la crónica de un proceso mediante el cual profesores y estudiantes participaron en la búsqueda de una nueva forma académica. Las fuerzas represivas intentaron revertir la renovación que ponía en tela de juicio el carácter acrítico y alienante de la educación venezolana, y el filme cubría la anarquía y confusión ideológicas de la dirigencia estudiantil. *Renovación* es un filme sincero, cómplice de lo que está pasando y envuelto por este mismo proceso, que si bien es cierto no era la revolución era un proceso verdaderamente revolucionario. Este mismo autor al año siguiente continuaría su pasión por el movimiento estudiantil en su filme *La autonomía ha muerto*. Con una dosis de humor poco usual en este género, Myerston cubre los enfrentamientos entre policías y estudiantes durante el allanamiento de la Universidad de los Andes, e ironiza sobre el carácter mortuorio de la represión, definiendo a los policías como “los enterradores de siempre”.

Alfredo Anzola iniciará ese mismo año una de las constantes de su obra fílmica, como es la de dirigirse hacia los cristianos buscando la posibilidad de unión entre cristianos y explotados en contra de la opresión, su película *Santa Teresa* (1969) constituye uno de los testimonios más precisos en cuanto a cine documental venezolano se refiere, se filmó durante la toma de la iglesia de Santa Teresa por un grupo de católicos que efectuaron dicha toma, buscando la solidaridad de la Iglesia en protesta por sus pésimas condiciones de vida. La respuesta de la Iglesia no se hizo esperar, acudió a la policía, que los desalojó y detuvo a todos los participantes. El mensaje político de este documental era sumamente claro y preciso. Filmado a medida que iban aconteciendo los hechos, es un cine inmerso en el tiempo real, se compone de filmaciones directas dentro de la basílica, y de entrevistas y recortes de periódicos. Un documental sumamente pobre, producido con ínfimos recursos, pero de una veracidad que evidenciaba la cooperación de ciertos sectores de la Iglesia con los organismos de

poder. El cartel final contiene las declaraciones del obispo de la ciudad: “Gracias a Dios, la policía intervino.” Este filme pretendía crear discusiones dentro de los sectores críticos de la Iglesia, según declaraciones del propio autor: “ello fracasé pero tuvo una eficacia insospechada en los círculos de barrios, sindicatos y otros sectores donde fue exhibido”.

Un corto de ficción introdujo nuevos planteamientos de la sátira política en el año 1970, *Al paredón* de Mario Mitrotti. Con un sentido del humor, la burla y el sarcasmo, Mitrotti agrede toda la estructura de poder del orden social, clero, política, ejército y Estado. De un humor corrosivo dentro de ciertos recursos habituales, sin pretensiones intelectuales, pero que brindan al espectador la posibilidad de una comicidad política a la manera caricaturesca, donde el mensaje busca respuesta en la risa fresca.

La subversión de un orden a través de una nueva dramaturgia fue continuada por Alfredo Lugo con su película *El insólito asalto al Royal City Bank* Intentará algo similar, pero esta vez dentro de situaciones absurdas de la realidad cotidiana que trasluce la condición alienada del hombre en sociedades como la nuestra, donde el consumo, el bienestar individual, la pérdida de la condición humana son el resultado de la opresión de una sociedad clasista. La estructura del filme es lineal, los personajes son rápidamente delineados y resueltos dentro de un orden cruel, donde la salida es la anarquía y la muerte, personajes destruidos por una ambición que no les pertenece. Filme de humor y de sentido social para diseccionar la brutal realidad de los hombres en el subdesarrollo y la dependencia. He allí una proposición interesante que este autor continuará a lo largo de su obra.

De 1969 al 72 Franca Donda y Josefina Jordán crearán uno de los documentales más completos como estructura y función política, *Sí podemos*, que cubre de manera severa, precisa e indagadora las condiciones de vida de sectores de la marginalidad caraqueña. Cine pobre, cámara en mano, película bajo el brazo, blanco y negro, 16 mm pero que abarca en su totalidad las condiciones de vida de los pueblos del subdesarrollo: hambre, miseria, analfabetismo, desempleo, los niños, el trabajo infantil, las ambiciones y frustraciones, la desinformación, todo ello de un marco estructural que en forma didáctica va narrando la condición histórica del subdesarrollo y la dependencia. En el filme se entrevista a diversos personajes conocedores de esa realidad, tales como a una maestra, un médico, un dirigente político progresista, una luchadora de años, un cantante y otros. Igualmente se contrasta con otras entrevistas a personajes de la clase

dominante, lo que permite una visión general de la estructura clasista de la sociedad venezolana.

Es una película que tiene respuesta a toda la opresión por parte de esos habitantes de los barrios marginales, de allí nace en forma espontánea lo que un líder natural grita a la cámara: “¡Sí podemos luchar por mejorar nuestras condiciones de vida!” Una organización que nacía de la división del Partido Comunista, el Movimiento Al Socialismo (MAS), convertiría esta frase en su consigna por la cual siempre se consideró este filme como el manifiesto de este partido. Estas realizadoras producirán en el año 1974 el filme *María de la Cruz, una mujer venezolana*, basado en una reveladora entrevista a una mujer de los barrios marginales, con una metodología concebida dentro de la antropología de la miseria, sumamente efectivo en cuanto a la riqueza informativa que da el personaje, su desinformación de lo que pasa en el mundo, su desconocimiento del amor, la felicidad, la resignación clasista. Filme sumamente pobre dentro de su estructura, impedido de una mayor eficacia política, por lo deficiente del tratamiento cinematográfico que le hace perder lo trascendente y esclarecedor del testimonio oral, sumándose a ello las pésimas condiciones técnicas de realización.

Una obra impregnada de lirismo y sentimentalismo pequeño-burgués resultó ser *Ojo de agua* (1971) de Oscar Molinari. De excelente factura técnica, rodada en el basurero municipal, el filme presenta fragmentos de la vida de los sectores marginales que viven a expensas de la basura, un filme carente de confrontaciones ideológicas y realizado con un tratamiento cinematográfico propio de la ideología de la dominación.

Para terminar con lo que nos dio el cine de los años 60, Jacobo Penzo realiza *Historia* (1974), narrando la situación de un obrero urbano en una huelga. Dentro de una forma dramática lineal, Penzo trata las contradicciones de relaciones productivas e ideológicas de la producción capitalista y las relaciones de dominación que allí se originan, el filme carece de una agudeza analítica que permita comprender la estructura del orden político de la dominación. Son apenas pinceladas sobre esta temática, pocas veces presentes en nuestra cinematografía.

Así concluye la osadía del cine venezolano en una época de peleas y esperanzas.

NOTAS

* Ponencia presentada en el Primer Festival de Cine Nacional. Mérida, del 20 al 28 de junio de 1980.