

1981

**Exigencias del tiempo aparente y
exigencias del tiempo histórico
en el cine venezolano actual**

Ambretta Marrosu

Dando por sentada, con cierto grado de comodidad, la disponibilidad de datos, materiales y obras del reciente cine venezolano, intento presentar un grupo de breves planteamientos e interrogantes que considero urgentes en Venezuela y que pueden en cierta medida enganchar con preocupaciones y búsquedas próximas o similares existentes en el resto de América Latina.

En la prehistoria del cine venezolano (prehistoria reciente: la historia sólo ha comenzado en la segunda mitad de la década de los años 60) se dieron las empresas audaces, inconexas, ingenuas y a veces ridículas que caracterizan esta etapa en todos los países que, excluidos de los procesos industriales pero incluidos y profundamente marcados por el consumo de productos importados, se acercaban al cine con espíritu de aviadores, de telegrafistas o de “entendidos” que se atrevían a considerarse suficientemente adelantados como para unirse a las filas gloriosas de los soldados del progreso. El problema no era el de hacer algo necesario, sino el de alcanzar un mundo de progreso —no importaba si técnico o estético— que estaba fuera o por encima de uno mismo. Por eso, y prescindiendo de la calidad que pudieron tener los productos de esas empresas, no se trató sino de prehistorias.

La historia comienza con los actos necesarios que surgieron de la conciencia aguda de una condición propia, particular, y por lo tanto de la posibilidad de cambiar esa condición. La dictadura había caído, la democracia no había respondido a las aspiraciones, la revolución había mostrado su rostro espléndido ahí mismo, en un país de historia similar,

que había tenido y tenía los mismos enemigos. La conciencia de ser y la necesidad de luchar constituyeron el tiempo en que comenzó la historia del cine venezolano. Un cortometraje que nadie vio y que hablaba del petróleo como de una plaga que había destruido un mundo sin instaurar otro; un cortometraje que algunos vieron y que muchos siguen viendo sin darse cuenta siquiera de que ha sido hecho hace quince años, donde se hablaba de inmigración interna y de violencia policial; un proyecto delirante, no terminado y sin embargo cumplido, que subía y bajaba, en el interior de una estructura gigantesca, enormes cubos-pantalla donde discurrían estremecedoras evocaciones de la historia de Venezuela: ése fue el comienzo de la historia del cine venezolano porque fue el comienzo de una afirmación y de una búsqueda históricamente necesarias.*

Historia entrecortada, sin embargo, hecha a su vez de pequeñas historias heroicas de cómo hacer cine sin financiamientos, o con algún financiamiento distraído intencionalmente de sus fines originarios, con respaldos fugaces de grupos aleatorios o de organizaciones débiles. Un cine hecho, por así decirlo, contra la imposibilidad de hacerlo.

Por otro lado estaba la historia del país (y la historia del continente). No se dio el cambio radical de las vanguardias, sino todos aquellos cambios que sirven justamente para que el cambio radical no se produzca. Era el contragolpe. Mucho quedó destruido, pero mucho más quedó sustituido. Por ejemplo, ya no se podía luchar, pero se podía hablar de ello. De que no se había podido y por lo tanto no se podía.

Apareció entonces lo que algunos imprudentes quisieron llamar “nuevo cine venezolano” y otros se limitaron a llamar “cine industrial”. En realidad sólo era el cine posible, un cine de respuesta a una ocasión concreta que las condiciones “objetivas” estaban ofreciendo. La “modernización” de un país que se instalaba sobre las cenizas de los conflictos ofrecía también, casi casualmente y al margen de luchas o conquistas, la oportunidad de inventar el largometraje venezolano.

El cortometraje, considerado mayormente como un instrumento político contingente, de denuncia o de concientización, quedó casi abandonado. Había créditos estatales para el largometraje, por lo tanto parecía el tiempo de hacer largometrajes. Llegó el programa municipal de los subsidios al cortometraje, por lo tanto pareció llegar el tiempo de hacer cortos para prepararse a los largos. El crédito para los largos se paralizó y se reactivó, el

cortometraje mantiene su perspectiva de alcanzar la pantalla comercial, y la conquista de esa pantalla se convierte prácticamente en el contenido de la búsqueda cinematográfica.

Nadie pierde de vista la naturaleza híbrida de la actividad cinematográfica. Nadie piensa que pueda hacerse cine sin la Kodak, sin sistemas financieros de producción, sin tratos, contratos y componendas. Nadie ignora que una lucha de cineastas e intelectuales de diversa procedencia está detrás de estas oportunidades. Y sin embargo flota, entre el cardumen de la producción cinematográfica venezolana, un elemento contaminante, desorientador, que mantiene la ruta en la superficie.

Pues por lo mismo que todos sabemos lo que es el quehacer cinematográfico, angustiosa y excitante actividad donde confluyen las inquietudes del moribundo arte tradicional, los intereses comerciales, los mitos de la técnica, el espejismo del público, el equivoco de lo popular, la inestabilidad y el menosprecio profesional y las más burdas así como las más sutiles presiones y seducciones de todas las formas de poder, todos sabemos también que subsiste un compromiso de fondo, una piedra de toque que, como lo dice el diccionario de Casares, “sirve de ensayo para conocer la bondad o malicia de una cosa”.

Por eso empecé citando trabajos que situó dentro de la hipótesis de un comienzo de la historia del cine venezolano: porque esos trabajos encontraron validez no en la excelencia artística, técnica o política, sino en la prueba de bondad o malicia que consiste en ver si una cosa responde a una necesidad histórica o a una necesidad política.

Me doy cuenta que piso un terreno peligroso. Diferenciar lo histórico de lo político es un problema teórico que mis escasas fuerzas intelectuales y los límites de esta intervención no pueden proponerse resolver. Quedamos en el terreno de las hipótesis, pero me ilusiono en que las discusiones de Pesaro 1981, así como el trabajo individual de cada uno de nosotros, puedan aproximarnos a una demostración.

A los fines inmediatos de la lectura de este papel, enunciaré simplemente las acepciones limitadas que esos términos tienen en este contexto. Histórico será lo que arraiga en la situación concreta, económica y cultural, de todo el pueblo, y en las posibilidades de transformación de esa situación. Político, lo superestructural, lo ideológico, lo que depende del juego de poder que se desarrolla en el tablero colocado por el poder mismo (y donde lo histórico puede expresarse sólo a través de aquellas manifestaciones producidas por la

conciencia de lo histórico mismo). Las falsas convulsiones que corresponden a lo político y que no hacen sino encubrir la estabilidad de poder y el estancamiento de las fuerzas transformadoras, conforman ese tiempo aparente en el cual actuamos, en el cual actúa el cine también. Pero hay una posibilidad de opción: actuar en lo político desde su mismo nivel, o hacerlo a partir de lo histórico.

El panorama actual del cine venezolano es sin duda confuso y sin duda también escaso. Pero ese panorama permite poner de relieve algunos rasgos que tienen atinencia con el tema de este papel.

El cine de ficción no presenta ejemplos de consecución plena de una propuesta. En general constituye una respuesta, a veces profundamente ingenua, a las exigencias del tiempo aparente. Hay una conciencia soterrada, sin embargo, de que le corresponde una propuesta propia, vinculada a las exigencias del tiempo histórico. De ahí los amagos, los hallazgos repentinos en el interior de un conjunto vago o ecléctico, rasgado por los tirones de múltiples complacencias, servidumbres e ilusiones.

Mientras, el documental, sin escapar del todo al mismo mecanismo, se ha conectado más de cerca a lo histórico, con mayor o menor fuerza y lucidez, seguramente por la naturalidad que le permite su forma intrínseca. Partiendo de lo antropológico, de lo vivencial, de lo sociológico o de lo político, su forma lo ha obligado a moverse hacia las cosas y los hombres que son. No pudo prescindir de esa realidad en primer grado que las infinitas mediaciones de la ficción escamotean con tanta facilidad.

En Venezuela lo venezolano es materia de descubrimiento. No por parte del cine, sino por parte de los venezolanos. Las hipótesis se multiplican. El gobierno, la televisión, todo el aparato ideológico defiende, propugna, afirma y reivindica la “identidad nacional”. Si el poder se ha apropiado de este planteamiento es porque existía ya, puesto que el poder no inventa sino deforma. Existía: era una exigencia del tiempo histórico. El fracaso de la lucha por la transformación social tenía dos vertientes: la potencia del enemigo y el desconocimiento del país. No cabe duda que sobre el segundo factor se puede trabajar.

Los equívocos y las ambigüedades, al respecto, son tantos y tan diversos que toda aproximación a su esclarecimiento viene a ser una ardua tarea. Retórica y banalidad, concepción clasista, sociologismos mediatizados por las lógicas del consumo, manipulación

de los medios de comunicación masiva y, finalmente, el dilema más trágico y sutil del mundo contemporáneo —nacionalismo o liberación del hombre—, forman el laberinto que debe atravesarse para responder a la exigencia ineludible de conocernos. Pues sólo en la medida en que nos conozcamos nos transformaremos.

El cine tiene responsabilidad propia en esta tarea. Es necesario rescatar esa conciencia soterrada que asoma en la más pobre de nuestras películas y volver a empezar partiendo de ahí. Es necesario profundizar en el documental, acercarse cada vez más a la realidad. Es necesario actuar en el tiempo aparente sin aceptarlo, sin sustituirlo al tiempo sustancial, sin creer jamás en sus encubrimientos y soluciones. Hay que intentar una y otra vez, hasta lograr las transfiguraciones y el lenguaje propio y, de ahí, la posibilidad de asumirnos y de cambiar.

NOTAS

* Hablo aquí de los siguientes trabajos, realizados entre 1966 y 1968: *Pozo muerto* de Carlos Rebolledo, *La ciudad que nos ve* de Jesús Enrique Guédez y el espectáculo *Imagen de Caracas*, de un colectivo coordinado por el pintor y cineasta Jacobo Borges.