

Los años 70

Rodolfo Izaguirre

Hacia la década del sesenta, la producción cinematográfica parece orientarse hacia temas de mayor reciedumbre: Román Chalbaud se inicia en el cine con un filme interesante: *Caín adolescente*. En cierta forma es el primer intento serio de largometraje que ofrece un ánimo más intelectual y de mayor empaque formal. Proveniente del teatro, donde ha desarrollado una fructífera actividad como dramaturgo, y conocedor sagaz de la televisión, Chalbaud va a alcanzar en los años setenta mayor profesionalismo y celebridad con obras teatrales suyas que él lleva al cine: *La quema de Judas*; *Sagrado y obsceno*; *El pez que fuma*, de 1974, 1976 y 1977.

A partir de 1960 se realizan numerosos largometrajes de muy diversa tésitura, en los que se evidencia ya un sentido o carácter profesional: *Séptimo paralelo*, de Elías Marcelli; *La paga* (1962), de Ciro Durán, *Acosada*, de Alberto Dubois; *Dies Irae*, del realizador español José Martín; *Cuentos para mayores*, de Román Chalbaud, un filme de *sketchs* de gran interés y cierto dominio técnico, *Entre sábado y domingo* (1974), de Daniel Oropeza, de corte muy europeo. Otros trabajos fueron *Twist y crimen* (1963), de Arturo Plascencia; *Un solterón en apuros*, de Alberto Dubois; *Pequeño milagro* (1964), de Juan Correa; *Isla de sal* (1964), de Clemente de la Cerda. Películas que arrastran todavía el peso de una tradicional banalidad pero que revelan en todo caso un mayor predominio del medio cinematográfico y el interés por captar situaciones que pudiesen despertar en el espectador una relación de identificación o de preocupación sociales, como es el caso de *El rostro oculto*, de Clemente de la Cerda.

Al alcanzar los años setenta se produce un fenómeno singular, nuevo, desconcertante y estimulante: el interés del Estado venezolano hacia el cine.

La participación del Estado

Tradicionalmente apático, indiferente hacia el cine —al punto todavía hoy que no se manifiesta por la promulgación de una Ley de Cinematografía— el Estado venezolano sorprende a todos y crea una nueva situación: el otorgamiento de créditos a la

producción a través del Ministerio de Fomento y su Dirección de Turismo, en una primera etapa y, hoy, a través de una Comisión Interministerial (1977) integrada por el Ministerio de Información y Turismo (quien la preside) y el Ministerio de Fomento con criterios exclusivamente economicistas que descuidan los aspectos culturales del cine, ya que en la composición de este nuevo organismo se margina completamente al Consejo Nacional de la Cultura y, por consiguiente, al cine como vía de conocimiento y formación integral.

En todo caso, los años setenta marcan una etapa importante para el cine nacional ya que en ellos comienzan a establecerse y consolidarse las infraestructuras que harán posible que el cine venezolano entre a una etapa preindustrial y sepulte de manera casi definitiva la larga etapa heroica y artesanal.

Cuando quiero llorar no lloro (1973) y *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975), de Mauricio Wallerstein; *La quema de Judas* (1974), de Román Chalbaud; *La bomba* (1975), de Julio César Mármol; *Juan Vicente Gómez y su época* (1975), de Manuel de Pedro; *Sagrado y obsceno* (1975), de Chalbaud; *Los muertos sí salen* (1976), de Alfredo Lugo; *Compañero Augusto* (1976), de Clemente de la Cerda; *Canción mansa para un pueblo bravo* (1976), de Gian Carlo Carrer; *Fiebre* (1975), de Juan Santana, son los primeros filmes de una producción realizada con el apoyo de los créditos oficiales y el financiamiento privado (adelanto de distribución e inversión de productores independientes, en menor grado). En el año de 1977 se estrenan, entre otras, las siguientes películas: *Adiós Alicia*, de Liko Pérez y Santiago San Miguel; *El cine soy yo* (1976), de Luis Armando Roche; *El vividor* (1975), de Manuel Díaz Puncelles, basado en el *Bel Ami*, de Maupassant; *Los tracaleros*, de Alfredo Lugo (1977); *El pez que fuma* (1977), de Román Chalbaud; *La invasión* (1976), de Julio César Mármol; *Se solicita muchacha de buena presencia y motorizada con moto propia* (1977), de Alfredo Anzola; *Hombres de mar*, (coproducción venezolana-peruana con dirección de este país); y se anuncian: *Puros hombres*, de César Cortés (1977); *El cabito* (1977), de Daniel Oropeza; *El reincidente* y *Compañero de viaje*, (1977) de Clemente de la Cerda; *Trescientos mil héroes* (1976), de María de Lourdes Carbonell; *País portátil* (1977), de Antonio Llerandi e Iván Feo; *Juan Topocho* (1977), de César Bolívar; *Cuentos de tierra seca* (1977), de Ivork Cordido, y *Ascensor para el infierno*, de Igor Medina, entre muchas otras.

En apenas dos años se producen y se realizan cerca de veinte películas de

largometraje de intención comercial en un país donde ocasionalmente y durante décadas sólo se realizaba una. Se habla entonces de boom cinematográfico venezolano y se pone en evidencia que no existen criterios definidos en el otorgamiento de los créditos; se ponen en práctica por parte del Estado mecanismos puramente economicistas y se margina absolutamente al cine de cortometraje. Es sobre indefiniciones y apresuramientos como surge el cine comercial de largometraje bajo la paternal disposición del Estado venezolano.

El debate

El problema esencial del venezolano reside en sus capacidades creativas, en su formación técnica y profesional y en la superficialidad con que ha venido asumiendo la constatación de la realidad del país. Esto no quiere decir que no sufra aún los obstáculos de una distribución y exhibición leoninas y la indiferencia de los laboratorios ocupados tradicionalmente en el atractivo negocio de la publicidad.

El obstáculo mayor se encuentra en la ausencia de una legislación que proteja, fomenta, norme y oriente la actividad del cine considerándolo como una industria cultural. La ausencia de infraestructuras más sólidas necesarias para el desarrollo de esta industria, se explica en parte por la carencia de un instrumento legal que frene la excesiva interferencia del cine extranjero, predominantemente norteamericano.

Existen unas tímidas normas sobre la Industria Cinematográfica dictadas por el Ministerio de Fomento, en 1973, que no responden a los anhelos y propósitos de los cineastas reunidos en sucesivos Encuentros y Jornadas Nacionales de cine que, desde 1967, han planteado la necesidad urgente e imperiosa de que el Estado venezolano legisle sobre una materia de tanta importancia. En aquellas reuniones de trabajo se ha revisado, discutido y actualizado un Proyecto de Ley de Cine, de espíritu muy progresista, que abarca todos los aspectos del cine como industria y como factor cultural. Este Proyecto de Ley, no obstante considerarse como uno de los más acabados trabajos de legislación cinematográfica elaborados en el país, aún no ha obtenido su entrada al Congreso de la República, obstaculizado por los poderosos intereses económicos que dominan el mercado cinematográfico en Venezuela.

Es un hecho cierto que el cine venezolano parece enrumbarse hacia nuevos campos y experiencias que hacen de él una manifestación absolutamente profesional. Quedan atrás aquellas conmovedoras aunque torpes realizaciones de nuestros pioneros; y más atrás aún las obras empíricas, banales o vulgares de quienes en distintas épocas

buscaron halagar el gusto del espectador con películas de pretendido empaque popular. En un inmediato pasado el cine venezolano intentó este encuentro con el espectador a través de una serie de obras de carácter criollista, pero de un folclorismo patriotero y tramposo, reaccionario y conformista o a través del melodrama banal, lacrimoso y escamoteador de una auténtica realidad. Se trataba del conflicto sentimental (era el folletón francés del siglo XIX) inspirado en la novela radial o, en fecha más reciente, en las telenovelas.

De igual modo, otras producciones buscaron 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. Ninguna de estas obras, como es de suponerse, lograron satisfacer las verdaderas aspiraciones y exigencias del espectador; contrariamente, hicieron más patente el grado de distorsión, envilecimiento y alienación en que se encontraba (y se encuentra) ese espectador agobiado además por la carga publicitaria y los negativos contenidos de un cine extranjero y una televisión desmesuradamente comercial.

A esta situación quisieron enfrentarse algunos cineastas acaso más jóvenes y con mejor preparación técnica y formación cultural, que regresaban al país después de estudios realizados en escuelas e institutos de grandes centros de desarrollo cinematográfico: Londres, Roma, Leipzig, Los Ángeles o París.

En el intento muy entusiasta de oponerse a un cine tradicional y vergonzosamente criollista, melodramático o chabacano, los nuevos cineastas asumen un cine que, en el fondo y en última instancia, va a desembocar en una actitud igualmente negativa: en efecto, la reacción contra el folclorismo imperante o contra el áspero humor y la futilidad melodramática dio como resultado un cine de autor realizado en claves simbólicas, intelectualizado y confuso que, en modo alguno resolvía los problemas del espectador. Obras como *Entre sábado y domingo*, de Daniel Oropeza, o *Dies Irae*, de José Martín, resultan hoy ejemplos significativos de estas intenciones. El caso es que este cine de autor tampoco logró la comunicación con un espectador receloso, por su parte, de estos productos intelectualizados.

Se retiene la celebración en Mérida en 1968, de la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano como una fecha importante dentro del proceso del cine venezolano, ya que en esa ocasión estuvieron presentes cineastas de varios países

latinoamericanos y, a través del trabajo documental y de cortometraje, se entrevió una posibilidad de entender la participación del cine dentro de las complejas y contradictorias particularidades sociales y culturales latinoamericanas. El encuentro de Mérida contribuyó a aclarar aún más lo que venía formándose en cada uno de los cineastas venezolanos: la toma de conciencia de su situación como creador en un país colonizado. La constatación de una condición de subdesarrollo y su consecuente relación de dependencia cultural fue asumida. Mérida permitió avizorar la necesidad para el cineasta venezolano de recrear el lenguaje, de inventar incluso un lenguaje que fuese capaz de traducir al cine los contenidos propios venezolanos sin tomar en préstamo formas (y contenidos) de otras cinematografías; que era necesario hurgar, adentrarse en las propias tradiciones, en la historia y asumir las presencias de una cultura propia: vilipendiada, ofendida, humillada, sojuzgada sistemáticamente por los grandes centros coloniales.

Esta fue la toma de conciencia y el resultado para el cineasta ha sido la revelación de que a través de la captación de la conducta del venezolano podrá el cine devolver a ese espectador la imagen y la presencia de un hombre que durante décadas espera la ocasión de verse reflejado en las pantallas del cine. Este es el esfuerzo de los cineastas por asumir, emprender, revelar y expresar al país superando décadas de colonialismo cinematográfico y el peso abrumador de un cine, generalmente norteamericano, escapista, evasivo, conformista, moldeador de conductas y ajeno a los conflictos, a la idiosincrasia y a la propia realidad venezolana.

En todo caso, no puede olvidarse el hecho de que este cine en su etapa actual, preindustrial, está constituido fundamentalmente por obras iniciales que adolecen de fallas técnicas y de construcción; guiones poco estructurados o que conciben la trama como secuencias aisladas que no guardan entre sí una relación interna sino que se organizan por mecanismos casuales de asociación. La mayor parte de estas obras se sitúan en una posición naturalista, con rasgos ciertamente costumbristas, superficiales, que desembocan en el conformismo o en posiciones conservadoras o ambiguas, que poco provecho prestan al esfuerzo general de liberación cultural que libran otros sectores de la cultura nacional. La experiencia de Mérida no parece haber dado aún mayores frutos, ya que no se vislumbran criterios definidos en cuanto a la búsqueda de un lenguaje propio. Más bien, se imitan los esquemas formales del cine norteamericano o mexicano, tal vez por falta de una producción sostenida y la escasa formación o

desarrollo alcanzado por los cineastas en su oficio.

Pese a todos los reparos y reservas, comienza a revelarse en las últimas producciones una mayor y más cuidadosa observación de la conducta del hombre venezolano en películas que intentan definir los comportamientos de una clase media voraz y consumidora y una clase marginal.

Las organizaciones

Los cineastas venezolanos dejaron de ser aquel archipiélago de rencorosas frustraciones y cerradas individualidades al agruparse en un organismo que los representa nacional e internacionalmente: la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC, 1969), cuyos objetivos son los de integrar a cineastas, autores y en general a todas las personas que realizan una labor creativa en la cinematografía nacional para alcanzar el desarrollo de un cine nacional y de autor en Venezuela. En todo caso, la dispersión y la disparidad de criterios entre sus miembros, así como la confusión y enfrentamientos entre los organismos estatales crediticios, hacen peligrar la estabilidad y la eficacia de la ANAC.

De igual modo se constituyó la Federación Venezolana de Centros Culturales Cinematográficos (FEVEC, 1974), un organismo que vela y actúa por la libre circulación y exhibición cinematográfica de índole cultural y agrupa a todos los centros de cultura cinematográfica, cineclubes, centros de cine experimental, cinematecas y circuitos populares de exhibición.

Otro organismo creado en la década del setenta es la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (AVCC, 1977), que retorna la extraordinaria labor realizada en los años cincuenta por el Circulo de Cronistas Cinematográficos de Caracas (CCCC, 1951) y propone con más rigor” agrupar a todas las personas que en Venezuela se dedican a la crítica cinematográfica, entendiendo por tal el proceso por el cual se establecen juicios de valor partiendo del análisis de la elaboración y el significado de la obra cinematográfica”.

Otra agrupación activa es la Agrupación de Cine Amateur (ACA), que surge dentro del Foto Club Caracas en 1961 y reúne a un grupo de cineastas que seis años más tarde, sin apoyo oficial, mantendrán sus aspiraciones de “aprender cine haciéndolo”, utilizando formatos de super ocho y 16 milímetros en una acción sostenida de difusión de estos formatos reducidos.

En el campo gremial profesional, el Sindicato de Trabajadores de Radio, Teatro,

Cine, Televisión y Afines cumple una extraordinaria labor y se revela como un eficaz apoyo al cineasta venezolano y en una dimensión específicamente cultural el Área de Coordinación de Cine del Consejo Nacional de la Cultura (CONAC) y la Cinemateca Nacional de Venezuela desarrollan una decisiva acción de difusión y formación cinematográficas hacia los más amplios estratos de la población venezolana.