

1982

## Encuentro con los cineastas venezolanos

A raíz de la Semana de Cine Venezolano en Buenos Aires, que tuvo lugar del 21 al 27 de octubre en su primera exhibición y se extendió luego una semana más, *Cine Libre* organizó una mesa redonda con los integrantes de la nutrida delegación venezolana. Se prefirió esta forma de diálogo colectivo para evitar la dispersión (y las posibles redundancias) a que hubiera conducido una serie de entrevistas individuales, pero también en razón de la multiplicidad de funciones y voces congregadas por esta delegación, que incluía tanto a los cineastas autores de los filmes exhibidos como a miembros de diversos organismos vinculados con la producción cinematográfica del país latinoamericano.

Convocados en el tumultuoso bar del hotel Elevage, participaron en este encuentro Antonio Llerandi (codirector con Iván Feo de *País portátil*, y actual presidente de la ANAC: Asociación Nacional de Autores Cinematográficos), Carlos Rebolledo (codirector con Thaelman Urgelles del filme que abrió la muestra: *Alias el Rey del Joropo*). Mario Handler (documentalista uruguayo ahora residente en Venezuela), David Gimón (consultor jurídico del Ministerio de Fomento Cinematográfico) y Olegario Barrera (secretario de Relaciones Internacionales de la ANAC y miembro del Departamento Internacional en la Dirección de la Industria Cinematográfica del Ministerio de Fomento). Mario Sábado, Salvador Sammaritano y Alan Pauls estuvieron presentes por *Cine Libre*. Rodolfo Hermida ofició de espectador atento (es director de la Escuela de Cine de Avellaneda) y después se sumaron a la ya multitudinaria mesa Clemente de la Cerda (director de *Soy un delincuente*), Román Chalbaud (director de *El pez que fuma*) y Rodolfo Porro (abogado y miembro del Directorio del Fomento Cinematográfico por la cámara de Productores de Largometraje).

A.P: Propongo, para empezar, que hablemos de estas siete películas que integran la

muestra de cine venezolano. ¿Por qué fueron elegidas precisamente estas siete y qué representan dentro del panorama del actual cine venezolano?

A.L.L.: No son películas de las últimas que se han producido. Pertenecen a lo que en Caracas se ha dado en llamar la “década decisiva”, que es el periodo en que nuestro cine comienza a tener una cierta regularidad de producción. Esto empieza a partir de 1973 y estas siete películas forman parte de un primer grupo que se hizo entre el 76 y el 79. Es una muestra variada: incluye desde las películas más taquilleras hasta las más premiadas, y estilos muy diversos. Pretendíamos que esto fuera una especie de apertura para el nuevo cine venezolano: por eso esta muestra no se agota aquí. Ya, de inmediato, podríamos presentar dos muestras más de la misma calidad.

A.P.: Señalaste 1973 como un año de despegue. ¿Qué circunstancias confluyen en esa fecha?

A.L.L.: en 1973 se produce la película que abre este fenómeno: *Cuando quiero llorar no lloro*, basada en la novela de Miguel Otero Silva, adaptada por Román Chalbaud y dirigida por Mauricio Walerstein. Fue la primera película producida totalmente en Venezuela después de muchos intentos fallidos, esporádicos, y después de que el cine fuera un trabajo casi artesanal. Y el público venezolano la recibe con mucho entusiasmo, la película llega a tener fabulosas entradas de taquilla. Esto comienza a hacer pensar en la posibilidad de un cine venezolano. Inmediatamente después, Román Chalbaud hace *La quema de Judas* con resultados similares y es a partir de ese momento que el estado venezolano comienza a considerar que la industria y la producción cinematográfica venezolana vale la pena. Se inicia entonces un sistema de protección mediante créditos estatales, etc., que es lo que permite la regularidad de la producción. Este proceso que podríamos llamar histórico culmina con la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico instaurado hace unos meses, que es el resultado de nuestra gran lucha. Es el organismo promotor del cine en Venezuela: una asociación civil en la que participan organismos oficiales y privados.

M.S.: Dado que de la respuesta se deduce que antes no había cine en Venezuela, ¿cuál es el origen de los directores venezolanos? ¿De qué disciplinas vienen?

C.R.: Quizá por fascinación ante este fenómeno llamado Nuevo Cine Venezolano tendemos a olvidar un hecho fundamental, y es que antes había en Venezuela un movimiento de documentalistas muy importante. Antes de todo esto, los cineastas nos

formábamos en el documental. Una expresión bastante acabada de este movimiento se da entre el 60 y el 70: la prueba es que en 1968 organizamos en Mérida el primer festival del cine documental de América Latina y allí entramos en contacto radical con las cinematografías de Latinoamérica: la de ustedes, la chilena de ese entonces y la brasileña. Este encuentro de Mérida sirvió para alentar a los documentalistas, porque el registro documental de la realidad era un registro muy importante que no podíamos delegar en ninguna otra forma de expresión.

M.S.: Ya que Venezuela es uno de los pocos regímenes democráticos que hay en América Latina, muchos cineastas expulsados por los sistemas no democráticos de otros países terminaron afincándose allí. Me gustaría que Mario cuente qué relación ha habido con los artistas provenientes de otros países en Venezuela.

M.H.: En el campo del cine, hubo una inmigración que forma hoy una fracción bastante considerable dentro del cine venezolano, y en general ha sido bien recibida. Cada uno se ha ubicado en su posición, y aquéllos que creían que luchando se hacen mejor las cosas se han integrado completamente a la lucha por el cine venezolano. Hay muchos compañeros chilenos, argentinos uruguayos que fueron aceptados igualitariamente en esa lucha: en sus beneficios pero también en sus desventajas posibles. Y esto es muy interesante como experiencia. En general, Venezuela tiene una expresión popular bastante más original de lo que uno cree. Antes del exilio no le atribuíamos demasiada personalidad: siempre la entendíamos por asimilación a otras culturas. Y hemos descubierto una cultura natural que es sumamente importante, no siempre fácil de entender y muy alejada de nuestros cánones europeos. La mayoría de los venezolanos no son chauvinistas: los únicos chauvinistas son sectores mediocres o cerrados a cualquier tipo de aporte desde el exterior. La integración de los exiliados ha sido tal que en la directiva de la ANAC siempre ha habido emigrados.

C.R.: Y no sólo gente del Cono Sur. Venezuela ha recibido mexicanos, italianos. Se ha conformado una verdadera hermandad. Lo único que nos falta es brasileños. Pero claro, ellos nunca se fueron.

A.L.L.: También tenemos más de un norteamericano.

C.R.: Creo que la segunda de tus hipótesis es la más acertada. Hay tantas tendencias como cineastas. Pero esto no es tan simple y el panorama se complica por el hecho de que al menos en esta década decisiva, uno de los signos más evidentes y constantes del

cine venezolano es un cierto compromiso. Sé que la palabra está un poco desacreditada, pero esto es muy importante para nosotros. Se trata de un compromiso con el devenir histórico del país. Un país cuya historia nos ha sido cambiada, manipulada, escondida, enmascarada. Todos nos lanzamos a recuperar algo de esa historia.

En cuanto a la cultura popular, dos películas, pienso, siguen esta dirección: *Los muertos sí salen* y *Alias el Rey del Joropo*. Por otra parte, *País portátil*, de Antonio Llerandt, recupera un arco histórico bastante amplio. Y muchas de las películas de Román Chalbaud, que es el cineasta que más ha filmado entre nosotros, están inspiradas en la cultura marginal del país. Un país ahora supermoderno, intervenido, con una economía mediatizada en la que las relaciones de producción han cambiado. Las relaciones de producción precapitalistas, que originaron precisamente esa cultura popular, han cedido ahora al empuje de un capitalismo moderno. Mucho de este cine ha registrado todavía esas relaciones de producción precapitalistas, que son relaciones culturales, humanas, y están vinculadas con la cultura marginal.

M.S.: Habría una búsqueda de una identidad nacional.

C.R.: Yo le tengo mucho miedo al problema de la identidad nacional. La palabra misma me produce escozor: a través de ella se pueden meter muchos contrabandos: estéticos, lingüísticos, ideológicos. ¿Qué es la identidad de un país? ¡Es todo! Lo que hay que decir es que este cine ha recuperado algunos signos de esas culturas tradicionales que están desapareciendo. Pero no queremos ser pretenciosos ni arrogamos el derecho de representar la identidad nacional. Porque la identidad nacional va desde la cadena de supermercados de Rockefeller hasta las últimas expresiones folklóricas del llano. No tenemos una identidad nacional dada de antemano: la estamos buscando, creando.

A.L.L.: Coincido con Rebolledo. Tratar de reducir la expresión de una sociedad a una etiqueta (“identidad nacional”) es muy peligroso. Es convertir algo que es dinámico en un hecho ya plasmado y estático. Hay mucha gente que ha manipulado esta expresión y mucha que ha caído en la trampa. Estas reducciones provienen de algunos antropólogos y sociólogos que se manejan con un campo que tiene menos variables que el cine. La identidad nacional incluye todo, hasta esas corrientes inmigratorias de exiliados de las que Mario hablaba antes, y que ya forman parte de la sociedad venezolana. Nosotros decimos que el cine venezolano, ante todo, es profundamente venezolano. Parece una frase simple, pero para nosotros es muy significativa. Tenemos

influencias de todas partes del mundo, pero el producto final es únicamente venezolano. Y eso es lo que ha producido una identificación en el público. Esto tiene que ver con dos hechos: por un lado, que los realizadores somos productores de nuestras propias películas, de modo que ha desaparecido esa imagen del productor que impone sus propias intenciones y, por otro, ese convencimiento del público venezolano, que siente que ese cine lo está expresando. En Venezuela prácticamente no se producen películas con esquemas comerciales importados. Los escasísimos intentos de hacer ese cine han fracasado rotundamente. Y las películas más taquilleras son películas con una actitud profundamente crítica de nuestra sociedad.

C.R.: Pero tenemos que ser precavidos con esta imagen rosada. Porque aunque no hemos caído en ese estereotipo comercial que combina al cantante de éxito con la rumbera culona, no por eso dejamos de contemplar entre las propuestas que hacemos la propuesta comercial. Evidentemente, nuestra preocupación es el público, y a ese público no se puede llegar sólo con los arquetipos de lenguaje, los arquetipos cinedramatúrgicos. Hay que lograr un delicado equilibrio entre lo arquetípico y lo estereotipado de nuestra cultura popular.

D.G.: Quería agregar que tanto el presidente de la república, Herrera Campins, como el ministro de Estado para la Secretaría, son fanáticos del cine y se han preocupado mucho por promover el Nuevo Cine Venezolano. La prueba está en que se constituyó el Fondo de Fomento Cinematográfico con un aporte estatal inicial de alrededor de 6 millones de dólares. Y además, el presidente dictó un decreto sobre normas de comercialización de obras cinematográficas que regula las relaciones entre productores, distribuidores y exhibidores.

A.P.: ¿Hay alguna relación entre ese rescate de las formas de cultura popular o marginal y la tradición documentalista que citó Rebolledo? ¿Qué ha quedado del género documental en la práctica de ustedes, realizadores de ficción?

C.R.: Yo respondería de una manera un poco autobiográfica, si me perdonan. Yo me formé como cineasta en una escuela europea, el IDHEC de París. Y a mi regreso a Venezuela se produce el primer gran choque: ¿seguía siendo europeo por formación, o me ponía en contacto con mi país? Yo venía con todas las intenciones de hacer largometrajes, y con todo el *background* europeo adquirido. Pero como la realidad es más terca que uno, me di cuenta de que eso no podía funcionar en ese momento. Hablo del año 65. Ni los esquemas estéticos ni los de producción podían ser viables en el país.

Entonces me dedico a ser documentalista. Yo, que estaba formado en el cine de ficción europeo. Y esto me produjo un gran enriquecimiento personal combatir todos esos elementos culturales neocoloniales (no es esta la palabra, pero por ahí anda el sentido de la cosa) a través de una práctica documental. Esa fue la eficacia que tuvo el género documental, sirvió para combatir estos esquemas que hemos interiorizado por nuestra manera de ser, o por habernos formado fuera de América Latina.

A.P.: Hice la pregunta pensando en *Alias el Rey del Joropo*, que me parecía ilustrar bastante bien este deslizamiento del documental a la ficción y viceversa.

C.R.: Bueno, ese es el punto difícil de mi película: pero en todo caso esa era mi posición frente al cine en ese momento: quería ser consecuente con una posición de registro de la realidad y al mismo tiempo no perder de vista la relación con la ficción.

O.B.: De todos modos, el documental sigue siendo importante en Venezuela. De hecho, de todas las peticiones de subsidios que llegan anualmente a los consejos municipales para cortometrajes, la mayoría sigue siendo de documentales.

M.H.: Además, casi todas las películas que han tenido éxito de público se basan en crónicas, en reconstrucciones de la realidad. El Rey del Joropo existió, su historia es verdadera. Y todos participamos de ese pensamiento. La película de Clemente de la Cerda, *Soy un delincuente*, está basada en el relato autobiográfico de un preso. Y a mí me parece que la simbiosis entre el documental y la ficción sigue siendo muy poderosa en todo el mundo. El que hace un documental simplemente descriptivo obviamente no funciona; pero tampoco llega muy lejos aquel que hace algo que deriva de sus fantasías personales o de sus relaciones exclusivamente inmediatas con la sociedad. La amplia realidad social bien estudiada y transformada en drama es lo que está funcionando.

M.S.: El tema de la marginalidad y la delincuencia nos hacen pensar inmediatamente en el caso Mamera. ¿Por qué no nos cuentan lo que sucedió con esa película? Porque también resulta útil comparar dificultades.

C.P.: La diferencia reside en que allá hubo un juicio, ejercido, claro, por unos sectores claramente definidos. Pero como ellos no pueden prohibir una película, crearon un fantasma, se aferraron a dos o tres leyes muy débiles para demandar a Luis Correa, su director.

A.P.: Le dieron al filme un estatuto jurídico.

A.L.L.: Exactamente. La vuelta que encontraron fue la siguiente: no hay una

prohibición de la película como tal, sino que la película fue calificada como un acto de apología del delito. Entonces no fue calificada, y por lo tanto no se puede exhibir. Pero no hay una acusación contra la película misma, sino contra el hecho de hacerla. La película es un documental sobre un alto miembro de la policía metropolitana de Caracas que asesinó a tres muchachos que mantenían relaciones con su esposa, también a una muchacha más joven. No se sabe si las relaciones eran amistosas o sexuales. Durante dos años no se supo quién había sido el autor del crimen, hasta que este oficial confesó todo. Entonces Luis Correa (que también fue el guionista de *Soy un delincuente*) logró entrevistarlo en la cárcel, filmarlo y el oficial, en cámara, confiesa detalladamente el crimen y cómo lo cometió. Y dice que si tuviera la oportunidad de cometerlo nuevamente lo haría exactamente igual. La condena de la película se basa entonces en esta confesión: es un hombre que está enalteciendo un acto delictivo. Aquí está, entre nosotros, Rodolfo Porro, que es miembro del Directorio del Fomento cinematográfico por la Cámara de productores de largometraje, pero también es abogado y es el defensor de Luis Correa en el juicio.

M.H.: Lo curioso es que en los fundamentos, el primer juez citaba leyes argentinas (gran honor) y el Código Hays. Claro que después se dieron cuenta de lo que esto significaba.

C.C.: De todas maneras, ninguna película puede ser prohibida en Venezuela. Por eso el juez la incautó para impedir su clasificación.

O.H.: Esta es la argumentación legal de la prohibición. Pero por supuesto el origen de todo esto es que esta película deja muy en entredicho a la organización policial a la que pertenecía este oficial. Hay una acusación directa contra la gran corrupción que existe en esa organización y en otras similares. Porque en el caso Mamera queda demostrado no sólo que él cometió el crimen, sino que nunca podría haberlo cometido solo. Y este caso tardó tanto en esclarecerse precisamente por las trabas que ponía la policía en la investigación.

C.R.: También hay que destacar esto: el modo en que se ejerce la represión en una democracia, en un Estado de derecho. No puede ser producto de una decisión autoritaria ejecutiva. En este caso, el ejecutivo presionó al judicial, en primer lugar, y luego al municipal para que ejerciera la legalidad de un hecho político.

S.T.: Casualmente en la Argentina hay un antecedente, *Ufa con el sexo*, de Rodolfo

Kuhn, que tampoco fue calificada.

M.S.: Cuando los directores de cine argentinos expresaron su solidaridad en un largo telegrama, nos tomamos el atrevimiento de hacer una reflexión a partir del hecho de que nos sentíamos algo así como “expertos en represión” (en ser reprimidos, no en reprimir): y es que a partir del material que se nos había enviado, lo menos que podíamos experimentar era una gran envidia. Porque Correa estaba preso, injustamente o no, pero en un sitio donde se le podía encontrar; tenía derecho a la defensa y los medios podían protestar sin ser acusados de incentivar la subversión. Entonces nosotros, como personas que habíamos perdido la democracia apreciábamos el valor de esa democracia, y decíamos en ese telegrama que era preciso solucionar ese problema (un vicio de la democracia) pero dentro de la democracia misma.

M.H.: Aceptamos la envidia que ustedes tienen, pero el pueblo de Venezuela ya no puede tolerar esos abusos autoritarios. Aunque se trate de una represión “suave”.

A.P.: ¿Cómo se desarrolló el juicio a Luis Correa?

R.P.: Por orden del fiscal de la república, el juicio empezó en julio del año pasado, unas 72 horas después de iniciado el rodaje de la película: algo así como enjuiciar a un novelista que acaba de terminar su primera cuartilla, porque presumiblemente la novela (que aún no ha escrito, y mucho menos impreso, y mucho menos leído el público) puede tener un contenido apologético. Todo esto se acentúa más por el hecho de que se filmaba sin un guión específico, dada la naturaleza documental de la película. El rodaje terminó en noviembre de ese año, de modo que en ese momento el juicio llevaba ya 6 ó 7 meses. El tribunal decomisa la película en Mérida, en una exhibición que se estaba haciendo a pedido de la Universidad de Los Andes, porque este filme tiene un contenido criminológico muy importante. Como no se encontró figura legal alguna para someter a juicio a Correa e impedir la proyección de la película (la Constitución prohíbe tajantemente la censura), se utilizó una argucia para darle cierta juricidad o una apariencia de tal: la apología de la delincuencia. El contenido de la película no es, por sí mismo, apologético. La prueba está en que unas de las promotoras de la exhibición y divulgación de la película son las madres de los muchachos asesinados. Como es obvio, la madre de un muchacho asesinado jamás podría apoyar una película en la que se hace la apología del homicida. Además, en un Congreso de Criminología que se hizo en Venezuela el año pasado se recomendó públicamente al presidente, al Poder Judicial y al fiscal de la Nación la exhibición comercial de la película por contener elementos

didácticos y preventivos del delito sumamente claros. Luis Correa estuvo recluido en prisión unos 45 días, al cabo de los cuales salió bajo fianza. Mientras tanto el proceso continúa y suponemos que deberá concluir a fines de este año.

R.C.: Lo que ocurre es que en todas partes hay gente que odia el cine libre; no solamente la revista (risas), sino el cine libre de verdad. En Venezuela hay mucha gente que nos ha atacado porque dice que no mostramos una Venezuela bonita, con palmeras, cocoteros y mujeres bellas. Nosotros decimos siempre que eso lo haga el Ministerio de Turismo. Otros dicen que hacemos cine contra el sistema con el dinero del sistema. Pero hemos ganado batalla tras batalla y lentamente estamos aprendiendo a hacer cine.

**N. del E.** Falta la referencia de esta nota en el texto original: \* Tomado de *Cine Libre*, No. 2, Buenos Aires, 1982.