

actitud de estos, ya que su praxis no se inserta en la corriente dominante, que ella define como "hay tales oportunidades de hacer cine, y dentro de tales oportunidades, qué es lo que podemos hacer" o, en otras palabras, "cómo no abandonar totalmente lo que pensamos insertándonos en lo que se nos ofrece". Según Marrosu, Rodríguez y Silva, en cambio, buscan la menor distancia entre lo que piensan y lo que hacen (p. 18).

9. Por un cine venezolano

¿Por qué Cine al Día luchó, desde sus páginas y fuera de ellas, por la existencia de un cine venezolano? ¿Cuál era (y sigue siendo) la importancia que le atribuye en el contexto de la cultura nacional? Estas dos preguntas serán respondidas de manera implícita miles de veces a lo largo de las páginas siguientes y, sin embargo, consideramos prudente resumirlas brevemente antes de comenzar. A tono con las consideraciones sobre la industria cultural y los medios de comunicación vigentes en la década del 60, y expresados en Venezuela principalmente por Antonio Pasquali, para aquel entonces⁶⁵, además de atribuirse un importante papel a la cultura de masas por su amplio alcance dentro de la sociedad, Cine al Día consideraba que el cine, por estar relativamente menos condicionado que la televisión o la radio aquí en nuestro país, podía ser un medio de expresión y comunicación más libre, de más fácil acceso a los interesados en una cultura nacional que la televisión y con posibilidades de elaborar un discurso más cónsono con los intereses nacionales. Esta posición queda brillantemente resumida en el Editorial del No. 4, titulado "Entre Job y Jeremías":

"Pero, ¿se justifica una producción cinematográfica nacional? (...) En el mundo contemporáneo el cine es uno de los más poderosos instrumentos y medios de conocimiento, interpretación y expresión de las realidades nacionales. En los países del tercer mundo la necesidad de un conocimiento, una interpretación, una expresión de las realidades nacionales es una necesidad

⁶⁵ Donde los medios de comunicación están vinculados a intereses de la dominación económica, cultural e ideológica extranjera y actúan en beneficio de esos intereses. Sobre esto volveremos un poco más extensamente en 9.1.

urgente, un reto inaplazable. Además el cine es una industria. Es una fuente de trabajo, de acumulación de capital. Cada año salen del país de treinta a cuarenta millones de bolívares para el pago de películas importadas. La industria del cine en Venezuela, que nunca podrá, afortunadamente, sustituir la importación, tiene tanto derecho como cualquier otra a ser protegida." (p. 3)

El cine que se veía en Venezuela para el momento de la aparición de Cine al Día en el panorama nacional era en su totalidad importado; la escasísima y esporádica producción nacional no circulaba ni se exhibía. Por otra parte, la intelectualidad y la cultura tradicionales, encerradas en prejuicios del siglo XIX, consideraban la industria cultural y con ella el cine, como pacotilla, en vez de tomar en cuenta su importancia dentro de la sociedad y sus posibilidades culturales. Es por esto que la batalla por un cine venezolano tendrá para la revista dos frentes: el constituido por la ausencia de una normativa legal unida al rechazo de los responsables de la industria de la distribución y la exhibición a un cine venezolano, y el de la marginación de que era objeto el cine con respecto a la cultura venezolana.

Cine al Día siempre hizo énfasis en que el cine es una industria cultural y, por tal motivo, no puede ser tratada, ni por el Estado, ni por los empresarios ni por los intelectuales, como una simple industria de mera finalidad económica:

"La batalla por la producción nacional es una batalla menor, proporcionada a su participación en el proceso general de la industria cultural. Sin embargo, no por ello, (...), carece de importancia. La necesidad de aumentar la producción nacional es indiscutible. Pero en ningún caso se puede mantener la tesis de aumentar la producción de aumentar la producción de películas como la de la necesidad de aumentar la producción de zapatos. El cine es una industria cultural y no una simple industria." (Editorial: "Contra el fomento de la dependencia cultural", No. 20, p. 3)

Aunque esta actitud se mantuvo hasta el final de la revista, incorporando los matices que daba el desarrollo de los acontecimientos a los largo de 17 años, Cine al Día sí introdujo algunos cambios en sus criterios para juzgar al cine nacional. En la Parte II ya hemos visto

parte de estos criterios, que se explican aún más en el artículo de Antonio Pasquali, "Acción en Caracas contra el cine venezolano" (No. 4). Pasquali propone utilizar un criterio no demasiado riguroso en cuanto al contenido y la forma y más atento a los aspectos socioeconómicos y culturales de las obras (opuesto al riguroso que se aplicaría al cine extranjero).

"A riesgo de asombrar a más de un lector, habría, pues, que declararse dispuestos a propiciar casi incondicionalmente el surgimiento de una industria local del cine, y a ver con agrado el que nuestra industria filmica gane dinero con películas comerciales, porque sobre ese prerrequisito de la confianza en el mercado y del autofinanciamiento llegaremos a tener nuestros 'Cangaceiro', y osarán nuestros productores (...), elevar el tono cultural de su producción." (p. 5)

Este criterio se revelará como ingenuo por varias razones y pronto será cuestionado por el mismo equipo redactor. Las razones de su ingenuidad radican principalmente en que la aspiración a la confianza del mercado y al autofinanciamiento pronto se revelaría como una ilusión, ya que el sector distribución-exhibición demostró que no estaba dispuesto a aceptar el cine venezolano en su circuito y que sus motivos no tenían nada que ver con el fracaso o el éxito comercial de las películas venezolanas (tal como lo demuestra en varias ocasiones la revista, incluso en el mismo No. 4). El verdadero cuestionamiento viene de otra parte, aunque seguramente está vinculado con este hecho, constatado poco a poco por el equipo redactor. Alfredo Roffé afirma, durante la entrevista realizada a Marcel Martín, con motivo de su visita al país para participar como jurado en la Muestra de Mérida (No. 6):

"Ese criterio de tomar en cuenta no sólo la obra en sí misma sino también el contexto ¿no es un criterio que puede pecar también de subjetividad? Nosotros como críticos tenemos también este problema, acerca de un criterio de valoración de la producción nacional, de menores exigencias, y otro criterio para lo que viene del extranjero. Y yo no me siento muy tranquilo con estos dos criterios." (p. 26)

Por su parte, durante la misma entrevista, Ambretta Marrosu señala que este criterio tiene que ver con la valoración de películas que probablemente no son "buen cine", pero marcan un paso adelante en el desarrollo de la cinematografía nacional (p. 6). Como quiera que sea, este criterio poco a poco será sustituido por uno más riguroso, aunque siempre conservando la tendencia a valorar los aportes, los "pasos adelante" dados por algunos filmes (ver 9.3.).

Este capítulo dedicado al cine venezolano está estructurado en tres párrafos. El primero de ellos se ocupa de la visión de la revista en torno a la exclusión del cine hecha por la cultura tradicional venezolana y las proposiciones para incorporarlo a la misma. Es importante aclarar aquí que los 25 números de la revista, con todas y cada una de sus páginas, son armas para esta lucha. Sin embargo, para los fines de este párrafo, debemos contentarnos con analizar aquellos trabajos donde este tema se mencione explícitamente. El segundo párrafo trata sobre la lucha por la Ley de Cine tal como es planteada por Cine al Día, en todos sus momentos y tomando en cuenta todos sus actores, los que la impulsaron y los que la adversaron. Y, finalmente, el tercer párrafo se ocupa de cómo vivió la revista durante su existencia el proceso seguido por el cine venezolano.

9.1. Incorporación del cine a la cultura nacional

Las proposiciones de Cine al Día en este campo se agrupan alrededor de tres grandes temas: la industria cultural y los medios de comunicación masiva, la cultura tradicional venezolana y el lugar y la función del cine dentro de ambos campos, así como su papel en la formación de una conciencia nacional.

La industria cultural y los medios de comunicación

Ya hemos dicho que *Cine al Día* demuestra en su discurso una aguda conciencia sobre la problemática de los medios de comunicación y la industria cultural en Venezuela. No cabe duda que Antonio Pasquali, miembro de la Comisión Redactora del Proyecto de Ley de 1967 y co-fundador de la revista, tiene mucho que ver aquí, ya que tenía varios años especializado en esta problemática. Oswaldo Capriles, luego de la salida de Pasquali del equipo redactor y de su regreso de Europa, donde realizó un doctorado sobre comunicación masiva tutelado por Edgar Morin (ver entrevista, Anexo), retomó estas preocupaciones. Pero también es cierto que Alfredo Roffé, con su preocupación por las estadísticas de la industria de la distribución y la exhibición cinematográficas en Venezuela (en *Registro*, ver Parte II), sienta un precedente en este sentido.

El Editorial del No. 1, titulado precisamente "Cine y cultura en Venezuela" trata este tema directamente, elaborando, en primer lugar, todo un discurso sobre las circunstancias que rodearon la penetración de la industria cultural en Venezuela. Este discurso emplea datos sociológicos sobre la Venezuela de los 40, 50 y 60 para contextualizar el proceso descrito. Así, se ubica el período entre 1930 y el final de la Segunda Guerra Mundial como el de auge expansivo de la industria cultural en todo el mundo, y como el momento en que adquiere las características que la convertirán en un fenómeno determinante dentro de la sociedad capitalista. Por otra parte, se sitúa a partir de los 40, cuando se inicia en Venezuela un acelerado proceso de crecimiento demográfico y concentración en las zonas urbanas, la coyuntura que permitió la introducción de la "cultura de masa" en el país, la cual, según el texto, se afianza definitivamente hacia la década del 50 (p. 2).

"En Venezuela, la cultura de masas toma cuerpo hacia 1950 y hoy en día es una industria omnipresente, avasalladora, orientada en forma anti-humanista, radicalmente negativa, si los valores humanistas son admitidos. La prensa, el cine, la radio y la televisión invaden, inundan la vida cotidiana. Los productos que nos llegan son en gran parte, además, elaborados en el exterior.

y escogidos entre lo peor: en casi su totalidad el contenido obedece a orientaciones y valores que nada tienen que ver con los específicamente nacionales o con los valores humanísticos universales. El aporte venezolano es reducido y poco significativo." (p. 2-3)

Sin entrar en profundidades sobre lo que dice el Editorial acerca de la cultura tradicional venezolana, ya que será tratado más adelante, se considera que la democratización de su patrimonio por la vía de los modernos medios de comunicación, equivale a considerarlos como simples medios de difusión. Y, por el contrario, la revista les da una especie de autonomía y valor cultural intrínsecos independientemente de la cultura tradicional. Por otra parte:

"La industria cultural se ha desarrollado como respuesta a una nueva necesidad social, pero al mismo tiempo *influye* en el desarrollo de la sociedad. La producción industrial de la cultura ofrece los medios nuevos y apropiados para satisfacer realmente la aspiración al progreso ininterrumpido de creación y de elevación de los niveles culturales. Pero, como toda industria, está sometida a limitaciones y presiones enormes. El industrial de la cultura es el peor enemigo del hombre de cultura, porque mientras aquel ve en el eclecticismo y la homogeneización por vulgarización el secreto del éxito, el segundo es esencialmente innovador. Afortunadamente no se puede prescindir de él, ya que el consumidor de productos culturales mantiene una exigencia natural, salvadora, de cambio, de que sean nuevos, individuales, distintos, y el único capaz de aportar estos elementos es el creador." (p. 3)

Detengámonos un momento en este fragmento. En primer lugar, se afirma que en el seno de la industria cultural pueden ser creadas formas y obras artísticas legítimas, de alto nivel. En segundo lugar, se admite que su carácter industrial puede, siendo optimistas, constituir una limitación para el logro de tales objetivos. Y, en tercer lugar, a pesar de existir una oposición, se da una dialéctica donde la industria necesita obligatoriamente de la innovación aportada por el creador. Es precisamente esta dialéctica la que podría permitir "alcanzar progresivamente una elevación general de la calidad de la cultura de masa" (p. 3).

Una vez que esto queda claro, se pasa a describir la dinámica de los medios de comunicación en Venezuela, país subdesarrollado, donde dependen totalmente de la publicidad. Esta dependencia determina el contenido de los mensajes transmitidos en la prensa, la radio y la televisión y, en consecuencia, la dialéctica descrita anteriormente queda reducida a su mínima expresión. En el cine, según el texto, la situación es distinta porque no se da una intervención publicitaria de esas características.

Evidentemente, debemos distinguir entre las razones por las cuales Cine al Día otorga un papel tan importante a la industria cultural dentro de la sociedad contemporánea, es decir, sus posibilidades de alcance masivo o "lo que puede ser", que la pueden convertir en un factor importantísimo dentro de la cultura nacional; y las razones por las cuales se la considera "omnipresente, avasalladora, anti-humanista, radicalmente negativa, si los valores humanistas son admitidos" (p. 2), relacionadas sobre todo con su actuación en función de intereses comerciales e ideológicos, "lo que es en realidad". Si la revista analiza y critica constantemente el papel de los medios de comunicación en la sociedad venezolana, es porque no están cumpliendo con esa potencialidad y, por el contrario, la combaten férreamente. Pero también porque se piensa que tal situación puede cambiar y se propone luchar en favor de ese cambio, dentro del ámbito cinematográfico. De allí viene la lucha por incorporar el cine a la cultura venezolana.

Este discurso será retomado y ampliado a lo largo de los 24 números restantes de la revista, siempre sobre las mismas bases. El Editorial del no. 5, titulado "Formación y deformación" es más específico en su caracterización de la dinámica de la industria cultural y los medios de comunicación en Venezuela. El texto se inicia con una consideración sobre el alcance masivo del cine y la televisión en el país, motivo por el cual ambos medios tendrían un poderoso efecto en la orientación de las "tendencias básicas de nuestra sociedad nacional" (p. 2) A

continuación, se describen los momentos de esa dinámica sin referencia concreta a la sociedad venezolana: producción, distribución, consumo y efectos sobre la sociedad.

"(la producción, MGC)... es puesta en marcha por individuos o empresas que tienen capacidad para ello. Persiguen algunos objetivos, sobre todo económicos e ideológicos. En el proceso de elaboración intervienen un sinnúmero de personas, técnicos, artistas, que dentro de los lineamientos esenciales fijados por los productores tienen cierta posibilidad de intervención e influencia en la formación del producto final. A partir de este momento el film o el programa de televisión queda sometido a toda especie de mutilaciones, que pueden llegar hasta a su eliminación, a manos de las censuras personales, de grupo o estatales. Después de lo cual el producto es puesto en venta y comienza la última etapa del proceso que consiste en la influencia que ejerce sobre las diversas capas de espectadores-consumidores." (p. 2)

A continuación se explican las condiciones de este proceso en Venezuela, donde los productos cinematográficos y televisivos son importados en su casi totalidad⁶⁶. En cuanto al contenido de estos mensajes importados, se afirma que no sólo apoya ideológicamente el orden establecido, sino que además es totalmente ajeno a nuestra realidad nacional. Esto no significa un rechazo hacia los productos culturales extranjeros, ya que se aceptan aquellos que permitan un enriquecimiento y mantener una vinculación con la dinámica de la sociedad contemporánea. El panorama cinematográfico tendría la misma significación, pero no ahondaremos en él por ahora (ver infra.).

Encontramos aquí que se constata la significativa ausencia de mensajes de origen y contenido nacional en los medios masivos, por una parte, los posibles efectos de tal situación, por otra y, finalmente, la necesidad de que la televisión y el cine, en este caso, sean vehículo para mensajes que no nos sean ajenos ni contradigan los intereses nacionales. He aquí uno de los fundamentos de la lucha por un cine nacional llevada a cabo por la revista *El discurso*

⁶⁶ Se proporcionan datos concretos: cada año se estrenan 400 o 500 filmes en Venezuela, contra 4 o 5 nacionales. En la televisión, contra un 52,24% de "telecine importado" y un 27,45% de publicidad, apenas hay un 20,31% de "programas vivos" (p. 3)

continúa con una argumentación sobre el papel de la masa consumidora, destinatario y quien en última instancia acepta o rechaza los productos de la industria cultural. Se menciona brevemente la necesidad de nuevos productos descrita en el No. 1 (ver supra), esta vez en función del público.

"Estos son los puntos débiles del control de los industriales de la cultura sobre sus productos. En primer lugar, tienen que recurrir al talento creador, (...), pagándole y tratando de delinear los campos para su creación, pero teniendo que soportar las innovaciones, cambios, y creaciones auténticas que los hombres de cultura puedan imponerles. En segundo término está la dependencia del industrial de la cultura de la aceptación del público consumidor. En la medida que este público aumente su nivel de exigencia de calidad en los productos que se le ofrecen, en la medida que sus diversos componentes en cuanto a clases, estratos sociales y culturales, se organicen y formen grupos importantes de presión, los industriales de la cultura, en función de su propia supervivencia, se verán obligados a orientar su producción de acuerdo a las exigencias del público consumidor." (p. 3)

Aunque, un poco optimistamente, se afirma que en la sociedad venezolana existen indicios de un aumento en la capacidad de exigencia del público, con bastante menos optimismo se señala que esto no es suficiente debido a la carencia de una educación para juzgar los productos de los medios, la inexistencia de instituciones que puedan contribuir a tal formación o de organizaciones del público para defender sus intereses, ni de una crítica especializada y orientadora. El cine está controlado por el sector distribución-exhibición y la programación de la televisión depende en última instancia de los anunciantes. En estas circunstancias, se afirma que la industria cultural en Venezuela "trabaja activamente" contra el desarrollo (p. 4). Y, por esto, se analizan las perspectivas de un cambio, colocando a la cabeza la necesidad de un aumento en la producción nacional en cine y televisión, enfocando el problema de su calidad desde el principio⁶⁷ y tomando en cuenta que nunca podrá ser

⁶⁷ Esto contradice el discurso de Pasquali en "Acción en Caracas contra el cine venezolano". No. 4 (ver supra) y anticipa el comentario de Roffé en la entrevista a Marcel Martín, No. 6 (ver supra)

mayoritaria. Para Cine al Día, la única manera de lograr esto es a través de la intervención estatal, presente en todos los países que cuentan con un sistema de medios que no excluye los objetivos culturales. El discurso de la revista sobre el cine, y en ocasiones sobre la televisión, se ocupará principalmente de demostrar la necesidad de una intervención del Estado con miras a cambiar la situación imperante en la industria cultural venezolana y de apoyar iniciativas prácticas en este sentido, como la Ley de Cine.

El Editorial del No. 20 va más allá del análisis o la expresión de la necesidad de un cambio. Aquí el énfasis está hecho en el compromiso contra la dependencia cultural:

"Para quienes aspiren a un desarrollo nacional que apunte a un grado máximo de 'articulación y concordancia de los intereses personales y colectivos' y en la que sea máximo el margen que se les ofrece a los individuos 'para aceptar consciente y libremente las normas que regulan sus relaciones con los demás' es inevitable el compromiso primario contra el colonialismo cultural y económico. El derecho a la información y al conocimiento de las experiencias de otros pueblos y grupos enfrentados con la misma tarea histórica de la transformación de las estructuras hasta que estas posibiliten el logro de los objetivos éticos antes mencionados, es una reivindicación impostergable y que implica la modificación profunda de las actuales condiciones de la importación, distribución y exhibición en Venezuela. Los medios de comunicación colectiva son instrumentos poderosísimos en la manipulación de la historia pasada y presente, en la creación de patrones de conducta y de formas de vida, en el manejo de las conciencias. Por ello nunca se repetirá demasiado el discurso sobre su influencia, el esquema que muestra cómo los grupos detentores del poder económico y que en consecuencia dominan y controlan los medios de comunicación colectiva, utilizan esos medios para difundir, promover e imponer su propia ideología, sus propias escalas de valores, sus propios intereses a la sociedad global, obviamente en contra de los intereses, las escalas de valores y las mismas ideologías de las grandes mayorías que forman parte esencial de esa sociedad." (p. 3)

Este texto es más concreto que el del Editorial del primer número, en tanto define a los medios de comunicación como "instrumentos" para la manipulación de la historia y de las conciencias, y la imposición de patrones de conducta. Estos son, una vez definidos más

concretamente, los genéricos "efectos" y el genérico "anti-humanismo" expresado en el No. 1. Donde en éste se nos dice que los mensajes transmitidos por los medios no tienen nada que ver con los valores nacionales o los valores humanísticos, aquí se profundiza al definir su función al servicio de los grupos dominantes de la sociedad, difundiendo, promoviendo e imponiendo la ideología de estos en contra de los intereses mayoritarios de la misma sociedad. En otras palabras, como instrumentos del "colonialismo cultural y económico" contra el cual se insta a un compromiso.

El Editorial del No. 22, titulado irónicamente "La importancia de Fritellino" se ocupa nuevamente del tema de los medios, repitiendo nuevamente su función como instrumentos al servicio de los grupos dominantes, quienes deciden los mensajes que reciben los venezolanos. En esta oportunidad se hace referencia a las violentas y desmesuradas reacciones de los propietarios de los medios ante cualquier intento de regulación de su actividad, tradicionalmente dejada al más irracional de los liberalismos. Estas virulentas reacciones son ejemplificadas, en el Editorial, por las campañas llevadas a cabo contra los Proyectos de Ley de Cine, la Ley del CONAC y el Proyecto RATELVE. Para Cine al Día, esta violencia no es justificable, pero sí se explica porque ese control absoluto que ejercen los grupos dominantes sobre los medios garantiza, en el campo ideológico, la estabilidad de sus privilegios, y en el económico, un gran negocio.

Una profundización más teórica, aunque no demasiado extensa sobre este tema, la encontramos en el No. 23, en "Lo popular como problema cinematográfico. II. Cultura masiva, clases y tradición como inteligibilidad estética" (p. 12-15). Esta discusión, en la que participaron Ambretta Marrosu, Alfredo Roffé, Fernando Rodríguez y Oswaldo Capriles, fue hecha con la finalidad de clarificar algunos conceptos relacionados con el tema de un cine popular, discutido en "I. Conversación con Alfredo Anzola y Carlos Rebolledo" (p. 5-12) Entre

otros puntos, se trató el de las relaciones entre cultura masiva y cultura popular, vinculado estrechamente con el de la relación entre procesos culturales y procesos comunicativos que se manifiesta en los llamados "circuitos culturales" (popular, elitesco y masivo). Oswaldo Capriles formula estos puntos de la siguiente manera:

"Yo quisiera comenzar refiriéndome a dos desviaciones que son moneda corriente en nuestro medio a propósito de la cultura popular. Una, que la cultura masiva, en la medida que implica una aceptación amplia por parte de las masas, se convierte en una cultura popular de nuevo cuño y por tanto es valorizable positivamente. La otra, que lo popular se encuentra sólo en las fuentes, en los orígenes. Este, al hacerse masivo, casi siempre cae en el folklorismo o la pretensión antropológica pseudocientífica." (p. 12)

"Los procesos culturales tienen una interrelación básica con los procesos comunicativos. Se pueden distinguir tres circuitos, tres grandes ámbitos culturales en función de los procesos de producción y de disfrute del producto cultural. Lo masivo, lo popular y lo elitesco. Lo interesante, (...), es que el ámbito masivo se caracteriza por la asociación con los otros, es un ámbito en expansión. Con lo cual quiero decir que cualquier fenómeno masivo, el cine por ejemplo, tiende a apropiarse de lo popular existente y a sustituirlo. Se trata de un entrecruzamiento de dos formas de producción y difusión cultural. De ahí los problemas." P. 13)

Para Ambretta Marrosu, está muy claro que la cultura masiva es una cultura de poder y de dominación, hecho agravado por el hecho de tener una amplia audiencia popular (p. 13). Todos estos conceptos son planteados en relación con el problema de una cultura y un cine populares. Estos temas, en relación con el cine latinoamericano, sufrieron un viraje en la forma de ser planteados, más o menos a mediados de los 70. Se pasó de lo explícitamente político y de ruptura en los 60, a un cine que buscara conectarse con el gusto ya formado en el público para después llegar a algo más auténtico, en los 70. He aquí una nueva manifestación del viraje sufrido por la izquierda política y cultural venezolana y latinoamericana, que de posiciones asumidas en solitario como la lucha armada pasa a

intentar solucionar el problema de su escasa raigambre en las masas a través del solo uso de los medios de comunicación⁶⁸.

Actitud de la cultura tradicional frente al cine en Venezuela

Volvemos al Editorial del No 1, dedicado por entero al problema de la cultura y el cine en Venezuela. El discurso sobre la cultura tradicional la define como confinada a un mundo aparte, distinto al de la cultura masiva y ajeno a los cambios cualitativos ocurridos en la sociedad venezolana. Su reino se restringe a la literatura, el teatro, la plástica y la música culta como formas de expresión preferidas por los autores, la alta burguesía y los intelectuales, estos últimos su público. Hasta el Estado y las instituciones limitan su percepción de la cultura a estas formas de expresión. Se afirma que, sin embargo, la cultura tradicional no es aristocrática sino que, por el contrario, ha realizado intentos por democratizar su patrimonio por la vía de la difusión a través de los medios (ediciones populares del Ministerio de Educación, Segundo Programa de la Radio Nacional, etc.), con resultados no demasiado alentadores y no ajustados a las proporciones de las necesidades culturales de la población. Se afirma que esto es lógico, debido a la "falta de comprensión del ya acontecido cambio de estructura del aparato cultural" (p. 3)

Para la revista no se trata de rechazar la cultura tradicional ni sus formas de expresión. Pero son consideradas como "incompletas e insuficientes" y no pueden cubrir las necesidades culturales de la sociedad contemporánea.

"Lo que no acaba de ser comprendido es que la democratización de las obras de alto nivel cultural, gracias a las facilidades prestadas por los modernos avances tecnológicos en el campo de las comunicaciones es sin duda importante, pero apenas significa una utilización muy parcial del enorme potencial que ofrecen estos medios empleados intensamente, por otra parte, por esa

⁶⁸ Sobre las características particulares que tomó este fenómeno dentro del cine venezolano, ver 9.3.2.

industria que produce sin la participación de los intelectuales. Es entonces un error de muchos de nuestros hombres de cultura con preocupaciones humanísticas, la de haber considerado los nuevos medios de comunicación colectiva como simples medios de difusión y no como medios expresivos nuevos, aptos y propicios para la propia creación." (p. 3)

El discurso posterior, ya analizado más arriba, postula la posibilidad de ingreso de los intelectuales, los "hombres de cultura" a los medios masivos para participar en su producción en virtud de la necesidad de estos últimos de producir mensajes novedosos. De esta manera se haría posible una elevación en la calidad de la cultura masiva.

La introducción a la publicación de algunos fragmentos del primer capítulo de *La disolución de la razón*, de Guido Aristarco, también en el No. 1, es un poco más dura sobre este asunto, y define el ambiente cultural venezolano como un medio que continúa gravitando alrededor de un "personalístico, decimonónico, nebuloso y excluyente núcleo 'literario'" (p. 12).

El Estado venezolano, partícipe de esta situación en lo relacionado con su política cultural, todavía en 1974 dejaba fuera al cine de la planificación correspondiente a este sector. Este hecho es motivo de un comentario muy irónico por parte de la Redacción, en la sección "Nacional" del No. 18, titulado "Pobre cine".

El cine como cultura

Volviendo al Editorial del No. 1, aquí, para hablar del cine en Venezuela, se lo ubica primero en el contexto de la industria cultural, para concluir que, efectivamente, no forma parte de ella. También se hace un balance de los indicios de un posible cambio en la situación del cine y el resto de los medios masivos con respecto a la cultura tradicional venezolana, entre los que se incluyen la creación del Centro de Cinematografía de la Universidad del Zulia, la posibilidad en estudio de transformar las escuelas de periodismo en escuelas de comunicación, los Encuentros Nacionales de Cine y el Proyecto de Ley, la creación de la

Cinemateca Nacional, la aparición de varios cineclubes en Caracas y el interior del país, la producción documental independiente, el éxito comercial de algunos largometrajes nacionales.

"Ante esta situación, ser simple y llanamente unos 'sufridos' del cine tal vez sea hoy algo anacrónico. Otra cosa es aspirar a una cultura nacional que incorpore plenamente a sus modos comprensivos y expresivos de la realidad, el que pueda ofrecerle el instrumento cinematográfico. Esta tarea urgente de integración cultural, de las artes, de los lenguajes y de las formas sociales de comunicación -que representará nuestro ingreso definitivo a la modernidad- necesita del concurso de toda la inteligencia del país. Quede, pues, claro que deseamos tanto un cine nacional como una nación que ame, fomente y comprenda el cine." (p. 3)

En resumen, se rechaza una actitud pasiva, se rechaza el lamento, en favor de una lucha y de una militancia a través de los medios de que dispone la revista que son, en definitiva, sus propias páginas, para la incorporación del cine a la cultura nacional. Esto como paso definitivo para que la cultura venezolana asuma definitivamente la modernidad. La concepción del cine como cultura llegaba, en aquel entonces y como máximo, al llamado "cine selecto" o "buen cine" demostrada, por ejemplo y tal como lo reseña la sección "Nacional" del No. 1, por el "Cine Arte" de Valencia, iniciativa de indudable valor llevada a cabo por Daniel Labarca⁶⁹.

Para el momento en que sale a la calle Cine al Día, se encuentra sobre el tapete una experiencia de gran impacto en el mundo cultural!. Se trata de Imagen de Caracas, a la cual la revista le dedicó una extensa discusión que fue finalmente redactada por Oswaldo Capriles (No. 5), además de publicar un texto de uno de sus realizadores que explica las búsquedas estéticas presentes en la obra ("Introducción a Imagen de Caracas", No. 4). Agradablemente sorprendido, el equipo redactor comenta en el recuadro introductorio al texto, que la crítica de arte en general consideró a Imagen de Caracas como un "evento cultural

⁶⁹ La revista rechazó en más de una oportunidad la idea del "cine selecto" por considerarla "superada, mezquina, a-histórica y complaciente" (Recuadro introductorio a El Tercer Cine, No. 24, p. 5)

excepcionalmente importante" (p. 11) y reproduce algunos fragmentos de opiniones de Kai Villasana y Ted Córdova (Diario "La República"), y Roberto Guevara (Diario "El Nacional") continuación, se expone el juicio de la Redacción frente a tales comentarios:

"La genuina maravilla y admiración de estos comentarios contrasta sensiblemente con la actitud condescendiente con la que en general se comenta el cine nacional. El impacto de espectacularidad de Imagen de Caracas ha impuesto, evidentemente, a la crítica, la necesidad de tomar en cuenta su aspecto cinematográfico, que en el Dispositivo es tan fundamental como arquitectónico. Esta especie de deslumbramiento (es una hipótesis) puede dar lugar a un cambio de repetimos, de nuestra situación cinematográfica, en el sentido de que, por una parte, puede influir benéficamente en la confianza y la audacia de nuestros cineastas, y por la otra puede contribuir a variar la postura cerrada y a veces ciega de los poderes económicos y públicos ante el cine nacional." (p. 11)

Lamentablemente, el optimismo de estas afirmaciones no pudo ser confirmado por los hechos posteriores. El dispositivo fue desmontado y los filmes se extraviaron, luego de un conflicto con las mismas instituciones que propiciaron el espectáculo. Y la cultura tradicional venezolana continuó imperturbable en su actitud hacia el cine, en un país donde la concepción del cine como cultura todavía a esas alturas resultaba algo novedoso⁷⁰.

Lo que sería el papel del cine venezolano dentro de la cultura nacional es esbozado, en parte, en el Editorial del No. 20. Decimos en parte porque sólo se dan algunos indicios que apuntan a esta definición y, sobre todo, porque no se emite un juicio concluyente debido a que el tema del Editorial es bastante extenso (la necesidad de evitar los criterios puramente economicistas, de sustitución de importaciones, para la promulgación de políticas estatales en el sector cinematográfico). Para Cine al Día es importante la existencia de un cine nacional que represente problemas nacionales, emplee el lenguaje local y tenga ambientación paisajes locales, ya que estos elementos permiten "una mayor y más e

⁷⁰ Esta última afirmación se encuentra en la nota titulada "A nuestros lectores", No. 9, p. 38

identificación del espectador con el mensaje" (p. 3). ¿Qué quiere decir esto? Un cine dirigido a su propio público nacional en estos términos puede transmitir mensajes que lo impactarán más profunda y duraderamente que otros provenientes de contextos nacionales y culturales distintos, por más persuasivos que sean en el aspecto ideológico. El espectador venezolano se identifica más fácilmente con el cine venezolano, es más, necesita del cine venezolano para reconocerse en la pantalla. Este es un hecho de gran importancia para la lucha contra el colonialismo y la dependencia culturales. Es por esto que, de acuerdo con el tema del Editorial, se concluye que:

"La defensa del desarrollo de la producción nacional tiene que partir también de sus características culturales. No puede defenderse el crecimiento de una producción que se limite simplemente a una sustitución de beneficiarios del producto económico y que mantenga inalterados los contenidos orientados hacia la defensa de la situación existente, de los intereses de los grupos dominantes, de la ideología de los estratos privilegiados." (p. 4)

No insistiremos por ahora en la oposición entre criterios economicistas y culturalistas, que será tratada en detalle cuando desarrollemos el tema de las políticas cinematográficas del Estado venezolano. El Editorial del No. 22 agrega algo en torno al papel del cine nacional dentro de la cultura, esta vez ligándolo al proceso de liberación del país, al conocimiento de su realidad y la formación de una conciencia histórica.

Dentro de la discusión sobre la problemática de un cine popular, en el ámbito del cine venezolano (No. 23 "Lo popular como problema cinematográfico"), se plantearon algunas cuestiones importantes. ¿Puede el cine, medio masivo, transformarse en una expresión de carácter popular en Venezuela (y Latinoamérica)? ¿En qué sentido puede hablarse de un cine inscrito en el ámbito de la cultura popular? ¿Se trata acaso de un cine producido por el pueblo? ¿O un cine que representa personajes y situaciones de las clases populares? O, por último ¿un cine popular es aquel que alcanza una amplia difusión gracias a su capacidad de

la industria cultural, un medio de comunicación masiva, y buscan vincularlo con el ámbito de la cultura popular como una forma de transmitir ciertos contenidos a las masas populares por la vía de una comunicación que se fundamenta en los elementos que estas clases manejan y comprenden. Contenidos que no partan de elementos de dominación y, por el contrario, planteen problemas fundamentales para esas clases en el ámbito de lo político o lo cultural.

Alfredo Roffé descarta la acepción de cine popular como cine hecho por el pueblo por ser aún demasiado especulativa y lo define por sus contenidos y/o por su difusión.

9.2. Lucha por la Ley de Cine

Las razones de Cine al Día para respaldar los Proyectos de Ley de Cine y rechazar cualquier legislación parcial similar a las Normas de comercialización tan socorridas por los gobiernos de la década del 70, o a la creación de un Fondo para el fomento de la producción, parten del hecho de que solamente un instrumento legal orgánico puede garantizar el florecimiento y el desarrollo de una producción nacional con intenciones de jugar un papel importante en la cultura venezolana. Sólo una Ley que contemple la actividad cinematográfica como un todo, en su aspecto industrial y cultural, en la producción, distribución y exhibición de las obras filmicas, haría posible en Venezuela el cine por el cual peleó la revista desde antes de sus inicios.

¿Cómo podría llegar a desarrollarse una cinematografía ignorada por los sectores culturales, adversada hasta la muerte por el sector distribución-exhibición y sin recursos para financiar sus producciones sin una ley que la proteja, le garantice distribución y exhibición en las salas nacionales y le dé el *status* de actividad cultural? Para Cine al Día es imposible y lo

expresa en más de una oportunidad. El hecho de que su equipo redactor, antes de su creación, haya sido el principal impulsor del Proyecto de Ley del 67, y que haya mantenido firmemente su posición al respecto, participando en todas las iniciativas orientadas en este sentido, incluida la redacción del Proyecto de Ley de 1979, ya es bastante elocuente sobre su compromiso con la lucha por un instrumento legal que regule y proteja la actividad cinematográfica en el país.

Para la revista resulta casi obscuro que, existiendo en el país una industria cinematográfica con equipos y personal calificado, ésta se haya orientado exclusivamente y con poquísimas excepciones, al área de servicios y a la actividad publicitaria:

"El país posee una industria cinematográfica privada con equipos al día por decenas de millones de dólares, en capacidad de triplicar o cuadruplicar su actual producción sin mayores inversiones en activos fijos. Pero su función se nos muestra un tanto tergiversada, cuando se observa que la fuente casi exclusiva de sus ingresos proviene del centenar abundante de millones que manipulan anualmente las empresas publicitarias. El sesenta por ciento aproximadamente de las inversiones en anuncios es absorbido hoy por una TV en extremo comercializada, y una parte respetable de ese porcentaje se invierte en la producción de mensajes propagandísticos filmados: desde la 'cine' comercial sin complejos, hasta las formas más sutiles de la propaganda indirecta. Los sectores económicos que manejan esta ingente maquinaria de producción --- han perdido casi todo interés por la más riesgosa elaboración de cortos y largometrajes argumentales. Una vez inflado artificialmente los costos y absorbido lo mejor de los técnicos y actores existentes, la aplastante ingerencia publicitaria ha terminado por crear en el país una atmósfera de desinterés general económico y cultural- hacia las formas no directamente mercantilizadas de la cinematografía."

2)

La idea aquí es que "el país posee una industria filmica que no produce cine de sala sino accidentalmente" (p. 3). Luego se describen los intereses de los distribuidores y exhibidores, la actitud del Estado, y se afirma que los Encuentros de Cine contribuyeron a evidenciar las posiciones de todos estos grupos (p. 40). Finalmente, la conclusión responde a la pregunta

si es realmente necesaria en Venezuela una Ley de Cine. La respuesta comienza por despejar toda intención de autarquía en este campo, ya que es imposible cubrir la demanda interna con la producción nacional; pero sí se aspira a que los cineastas logren expresarse cinematográficamente y puedan exhibir sus películas comercialmente. Se rebaten los argumentos del sector distribución-exhibición sobre la debacle de su negocio en caso de aprobarse la Ley, contraponiendo la modesta aspiración a una producción local que apenas correspondería a un 4 o 5% del mercado total pero que, eso sí, tenga garantizada una exhibición obligatoria.

"El 'gran argumento' de que una ley de cine acabaría con el cine mismo, es un sofisma, pues identifica arbitrariamente el concepto de 'cine' con el de 'mercadeo de películas'. La Ley sin entorpecer dicho comercio (si acaso, reforzándolo), estimularía la producción nacional. No acabaría, pues, ni con lo uno ni con lo otro. *Todos* los países productores del mundo han visto prosperar su cine gracias a la protección legal. Las leyes y reglamentos de Italia, Francia o España, por ejemplo, llenan tomos enteros y datan del comienzo de la cinematografía. El mismo cine argentino (cfr. declaraciones de L. Torre Nilsson, Cine al Día No. 1) no está en crisis por la ley argentina del cine, sino por el incumplimiento de esa misma ley y por las vicisitudes políticas de aquel desdichado país.

"Demasiados argumentos, en cambio, indican que una moderna ley constituiría, para nosotros, la *única manera* de canalizar tantos afanes creadores frustrados, de poseer una modesta pero sólida industria del largometraje, una coproducción sistemática, un margen nada despreciable de capacidad exportadora." (p. 4)

Pero la justificación para la Ley también tiene que ver con el desarrollo de las comunicaciones en el país. Haciendo una proyección hacia el futuro, se afirma que el cine se transformará en una tecnología de comunicación visual más avanzada. Por este motivo es importante que se desarrolle la producción nacional, para que el país cumpla con esa etapa en la medida de sus posibilidades. Respondiendo a las acusaciones de utopismo hechas por los adversarios del cine nacional, se afirma:

"Creemos, en cambio, que estos son años decisivos para el destino político y cultural de Venezuela; que si las grandes y 'ambiciosas' decisiones serán archivadas en espera de una mejor oportunidad (que nunca se presenta), se verificarán para nosotros las predicciones de Kahn, cuando habla de una América Latina condenada a segundos (sic) y terceras posiciones en el giro de pocas décadas. Todo depende, al parecer, de las 'utopías' que sepamos llevar a realidad en estos años. Si el abismo tecnológico frente a las superpotencias resultare insuperable, aún queda abierto el camino de la independencia económica, de la dignidad, de *una dimensión cultural propia* (surb. MGC), en estas más amplias perspectivas –y no en la viscosa trama de oportunismos políticos y personales– debe inscribirse un discurso sobre la conveniencia de una Ley del Cine." (p. 4)

Esta es la enunciación más amplia sobre la necesidad y la justificación de una Ley de Cine en Venezuela. Sin embargo, el tema de la Ley es retomado continuamente en la revista acompañado, implícitamente, por su justificación. Así, en el Editorial del No. 18, sobre las Jornadas Nacionales de Cine de 1974, dedicadas, entre otros puntos, a reactivar la lucha por la Ley, la revista afirma que el planteamiento preeminente fue precisamente éste, considerando que su promulgación era la solución "más coherente y definitiva a la problemática actual del cine venezolano". La conclusión del Editorial es que la revista cree firmemente en la aprobación de la Ley como proyecto integral y como "el paso imprescindible a nuevas formas de lucha" (p. 3), y se opone a todo intento de reglamentación parcial como los propuestos por los organismos económicos del Estado. Las razones de esto son explicadas a continuación, comenzando por el carácter ejecutivista y variable de tales reglamentaciones, la naturaleza economicista y "turística" de los organismos estatales que las sustentan, su posibilidad de convertirse en un freno para la aprobación del Proyecto de Ley y porque significaría la derrota de la dimensión cultural del cine en beneficio exclusivo de su aspecto económico.

Estas declaraciones son hechas en un momento particularmente difícil del combate por la Ley, ya que 1974 es el año en que comienzan a darse los primeros créditos gubernamentales

y los cineastas comienzan progresivamente a abandonar sus aspiraciones de un instrumento legal de amplio alcance para quedarse con las "migajas" ofrecidas por el Estado precisamente en forma de créditos destinados a la producción. Es justamente en la II Jornada de Cine donde aparecen los criterios industrialistas y los cineastas comienzan a tomar esa vía. De aquí el tajante rechazo del equipo redactor a tales criterios y el cuestionamiento a la actitud de los cineastas, acompañados del apoyo a la lucha por la Ley. Esta discusión continúa en el Editorial del número siguiente:

"Un fenómeno tan complejo y con tantas implicaciones (como el cine, MGC) no puede ser manejado sin un instrumento legal orgánico. Pero las perspectivas, aunque menos oscuras, indican que sin un combate unitario y efectivo de todos los sectores interesados en un cine nacional tampoco esta vez se crearán las condiciones para su desarrollo, ya que fuertes y agazapados, visibles pero solapados, maquiavélicamente activos aunque ocultos, son los enemigos." (p. 3)

De este fragmento se desprenden varias cosas. En primer lugar, la necesidad, postulada innumerables veces por la revista y base de los cuestionamientos hechos a la actividad de los cineastas en este sentido, de una acción unitaria de los gremios vinculados a la actividad cinematográfica (ANAC, Sindicato, los críticos, etc.) para presionar en favor de la aprobación de la Ley. En segundo lugar, los obstáculos que debe enfrentar tal acción. Y, en tercer lugar, la conciencia de las derrotas sufridas hasta ese momento debidas a la inconsistencia de la actividad desplegada y a la magnitud de los obstáculos. Estos obstáculos y los fallidos intentos por superarlos, serán analizados a continuación, tal como los presenta Cine al Día.

9.2.1. Proyectos de Ley y actuación de los gremios

A diferencia del sector distribución-exhibición, de actuación y argumentos monolíticos en contra de la Ley durante el período estudiado, la actividad de los cineastas evidencia cambios no pueden caracterizables como una evolución sino, por el contrario, como involución. Es por este motivo que, para estudiar el discurso de Cine al Día sobre este particular, trataremos de

establecer las etapas por las que atravesó la acción del gremio de los cineastas en este sentido (tal como las ve la revista), no el único involucrado en esta lucha pero sí el gremio que decidió, por su peso y por ser responsable de la producción, el abandono de la Ley como único instrumento de protección al cine nacional.

Estas tres etapas, que retomaremos luego, cuando nos ocupemos de la evolución de la producción cinematográfica nacional (ver 10.3), son las siguientes: un primer momento, que va desde los Encuentros de Cine hasta 1973, año de Cuando quiero llorar no lloro, en el que el principal planteamiento es la aprobación de la Ley de Cine; un segundo momento, de 1974 a 1978, período en que se otorgan los primeros créditos y, posteriormente, entra en crisis la coyuntura crediticia; y un tercer momento de reacomodo hasta 1982, con la creación de FONCINE.

Movilización inicial

La revista deja constancia de los Encuentros de Cine Nacional como acontecimientos de gran importancia en el panorama cinematográfico y cultural venezolano. En el primer número, son reseñados extensamente, junto con un resumen del proyecto al cual dieron lugar. También es reseñado el Proyecto de Ley elaborado paralelamente por un grupo de cineastas encabezado por Arturo Plasencia y presentado a la opinión pública a través de una curiosa estrategia publicitaria. Veamos cuál es la visión de la revista sobre cada una de estas dos iniciativas.

Se señala como un hecho desafortunado el que haya sido imposible unificar las dos iniciativas, a pesar de los intentos realizados en este sentido, y que deban enfrentar el camino que sufren las iniciativas culturales de este tipo en Venezuela. A continuación se relatan las incidencias que rodearon el llamado "Proyecto Plasencia", en especial su

publicidad a través de una caminata de 46 días iniciada por Plasencia, Julián Hernández Alemán y Julián Perdomo Moreno de Maracaibo a Caracas:

"A las puertas del Congreso, en medio de un público que interrumpía la música con frenéticos aplausos, los cineastas fueron recibidos por los diputados Amilcar Gómez, José Vargas e Hilarión Cardozo. Inmediatamente Plasencia y sus compañeros entregaron las firmas de más de 20.000 personas que lograron durante la marcha, incluyendo la de personalidades como Monseñor Juan José Bernal, Obispo de Los Teques, y el doctor Arturo Uslar Pietri. El diputado Gómez 'manifestó a los periodistas que era la primera vez en la historia política venezolana que el pueblo ejercía el derecho constitucional de presentar un proyecto de Ley en la forma como lo han hecho los cineastas Perdomo, Plasencia y Hernández Alemán'." (p. 17)

El relato de los hechos que acompañaron el desarrollo de los tres Encuentros de Cine y la redacción del llamado "Proyecto Universitario", atribuye la iniciativa a "un grupo de cineastas y profesores universitarios" en septiembre de 1966. Como hecho importante se señalan las tempranas protestas del sector distribución-exhibición a partir del II Encuentro, en contraposición a la numerosa asistencia de cineastas, sindicalistas, productores, universitarios y juristas. Ya en el III Encuentro la actitud del mencionado sector pasó a ser francamente hostil, pero en contraposición, se contó con el apoyo de Simón Alberto Consalvi, director del INCIBA para aquel entonces. El trabajo concluye con el resumen de lo más importante de este proyecto, sin que se emitan juicios de valor con respecto a ninguno de los dos.

En cambio, el Editorial del No. 2 sí se detiene en esta cuestión, haciendo una crítica del Proyecto Plasencia, ya que es considerado por la Redacción como un esquema preliminar que apenas propone la creación de un organismo corporativo-oficial destinado a la producción de escasos largometrajes:

"El proyecto fue lanzado muy publicitariamente con una marcha del cine, y recibió el apoyo circunstancial (ya que en la actualidad se lo ha retirado por lo que se sabe) de una fracción

política, al que se sumó, en determinado momento, el apoyo indirecto de los propios distribuidores. Se hizo evidente el propósito de neutralizar el Proyecto de los Encuentros con la técnica del 'producto similar', y, en efecto, el público recibió las dos noticias en medio de la mayor confusión. Una confusión que todavía persiste y es necesario aclarar, hasta el punto de que el único proyecto oficialmente introducido a las Cámaras sigue siendo el de Plasencia, ya que el Proyecto resultante de los tres Encuentros Nacionales de Cine que fue entregado por la Comisión designada para ello al INCIBA, y enviado por el INCIBA a CORDIPLAN, es evidente que duerme y dormirá por mucho tiempo el sueño de los justos." (p. 4)

En otras palabras, parece que el aparentemente muy bien intencionado pero poco concreto Proyecto Plasencia fue utilizado por los grupos contrarios a la Ley para neutralizar el proyecto de los Encuentros de Cine, que seguramente habrán considerado más peligroso para sus intereses. Por otra parte, en el Editorial se define a este último como "el más completo y serio de los numerosos preparados hasta la fecha" (p. 4). Se trata del viejo dicho "cachicamo trabajando pa'lapa", pero también de la primera inconsistencia y falta de objetivos unitarios en el gremio de los cineastas durante el transcurso de esta pelea. Estas inconsistencias llevarán a que la revista asuma pronto una actitud crítica ante ellas.

En el mismo No. 2, la sección "Nacional" trae una noticia que, en un tono algo menor participa ya de esta actitud crítica. Se refiere a una campaña para recoger firmas acompañada por una declaración de apoyo y exigencia de medidas que favorezcan el desarrollo del cine nacional. Cine al Día se suma decididamente a esta iniciativa, pero al mismo tiempo cuestiona la poca claridad de la declaración al referirse a "los instrumentos adecuados" para el apoyo y protección del cine nacional, sin referirse a ninguno de los que estaban sobre el tapete para aquel entonces.

"Dado el hecho de que en la actualidad existen varios proyectos de Ley, Reglamentos y proyectos de Reglamentos, sería lamentable que el documento, que tiene un objetivo claro, inobjetable digno de todo apoyo, fuera utilizado en la promoción de alguno de esos posibles instrumentos, en detrimento de los demás. Cabría señalar, en general y afirmando los aspectos indudablemente

positivos de una iniciativa de este tipo, la conveniencia de que se fuera un poco más específicos en cuanto a objetivos y medios para lograrlo, en documentos de esta índole." (p. 43)

El Editorial del No. 4 amplía esta visión crítica, al mismo tiempo que propone vías para superar los errores u omisiones en la actividad de los cineastas. Este Editorial retoma la preocupación por el cine nacional con motivo de varios acontecimientos que pusieron sobre el tapete esta problemática, para aquel momento (el estreno de *Acción en Caracas*, las reuniones de algunos cineastas con gente del Ministerio de Fomento, Aquileo Venganza, *Imagen de Caracas* y el inminente estreno de *Dana*). Luego de constatar el interés del público por el cine venezolano y los distintos escollos que se deben sortear para poder producir cine en Venezuela; luego de justificar la existencia de una producción nacional por milésima vez, se califica como excesivamente tímidas todas las peticiones dirigidas al Ministerio de Fomento solicitando créditos, cuota pantalla, exoneración de impuestos municipales, etc. Por el contrario, se señala como iniciativa válida el Proyecto de Ley elaborado durante los Encuentros de Cine, en razón de su representatividad (ya que en él participaron más de cien personas vinculadas a la actividad cinematográfica en todos sus aspectos) y de sus proposiciones, si profundas y ambiciosas, pero nada utópicas y que ven el problema del cine en el país de una manera integral, tomando en cuenta todos sus momentos, para garantizar condiciones apropiadas para su desarrollo. Aquí entra el cuestionamiento a los cineastas, luego de afirmar que los enemigos de la producción nacional tienen mucho poder y lo ejercen para evitar cualquier cambio que los afecte:

"En cambio los interesados en ella (la producción nacional, MGC) están dispersos, carecen de fuerza económica y política, se debaten en sus problemas individuales, muchas veces arremeten unos contra otros. Pero la historia no se detiene y a pesar de unos y otros avanza. Este es un momento oportuno para ayudar a ese avance. Hay dos instrumentos que ofrecen perspectivas. Uno la constitución o revitalización de un sindicato único que agrupe a todos los sectores no empresariales, incluyendo los trabajadores, técnicos, actores, cineastas de la exhibición, distribución y producción, y que podría incorporar sin problemas a los productores. Otro la

organización de una asociación pro-desarrollo del cine nacional, y en la cual podrían agruparse todas las personas para las cuales el cine significa un fenómeno cultural de importancia.

"Sólo adquiriendo fuerza a través de la organización es posible lograr vencer los obstáculos, dar la batalla con alguna perspectiva de triunfo. La situación actual es una coyuntura favorable. Se trata no muy simplemente de vencer la inercia, deponer resquemores y prejuicios, disponerse a una unidad de acción en torno a unos objetivos comunes fácilmente identificables." (p. 3)

Este texto nos aproxima a dos cuestiones fundamentales. Se define a los sectores que deberían luchar por la aprobación de la Ley como "dispersos", ocupados en debatir sus problemas individuales y hasta enguerrillados entre sí. Estas acusaciones seguirán repitiéndose a lo largo de los 21 números restantes de Cine al Día, en diversos momentos y niveles, según sea el grado de incoherencia, falta de unidad y abandono de los objetivos definitivos en beneficio del cortoplacismo y el "peor es nada". Además la revista, que pone "sus modestos recursos a la disposición" para lograr una unidad de acción en torno al objetivo común constituido por la necesidad de la Ley de Cine, propone una vía que permita el aprovechamiento de esa coyuntura favorable que mencionan y señala la importancia de esa acción unitaria. Estos llamados a la unidad, con las correspondientes posibles vías a seguir, también continuarán apareciendo en el discurso en torno a la Ley de Cine hasta que las evidencias de la derrota sean ya demasiado abrumadoras y la única salida termine por ser el cuestionamiento a secas.

Siempre en el No. 4, la sección "Nacional" trae un nuevo cuestionamiento en este sentido. Se trata de la reseña de una mesa redonda sobre el tema "Proceso al cine venezolano", donde participaron el Director de Industria del Ministerio de Fomento, Lorenzo Gonzalez Izquierdo, Antonio Pasquali, Jesús Enrique Guédez, Oswaldo Capriles, Carlos Camacho y Alfredo Roffé, entre otros y donde, según la reseña, se evidenciaron tres posiciones. La primera, la de Fomento, limitada a escuchar, dialogar y recoger informaciones y estudios. La segunda,

representada por algunos productores y cineastas, que consideran como solución óptima la aprobación del Proyecto de Ley de los Encuentros de Cine, pero piensan que es poco factible y por tal motivo están dispuestos a transarse para obtener algunas cosas. Y la tercera, que Cine al Día asume como su posición:

"... es la de quienes piensan que la actividad cinematográfica del país debe regularse a través de un instrumento legal que contemple todas sus múltiples facetas y normalice las complejas relaciones entre los sectores que la integran; que los procesos de producción, distribución y exhibición no pueden ser objeto de medidas aisladas para cada uno de ellos ya que constituyen un todo indivisible; que no pueden dejarse fuera las cuestiones de la censura, clasificación y la protección cultural y profesional, que el cortometraje al igual que el largometraje debe ser considerado; que deben ser considerados todos los sistemas de exhibición de cine, tanto de sala como de televisión. Esta posición es la que defiende Cine al Día con la convicción, además, de que es una solución factible a muy corto plazo si se crean los instrumentos de presión adecuados y a los cuales nos referimos en el editorial de este número." (p. 44)

Ya vemos que el problema de los cineastas no es solamente la falta de una línea de acción unitaria, tal como se expresa en el Editorial de este No. 4. Tan temprano como en 1968, cuando la batalla por la aprobación de la Ley apenas comenzaba, ya en el seno de los cineastas existían posiciones en favor de un acuerdo con los organismos estatales para lograr algunas condiciones favorables a la producción tales como créditos.

El próximo paso del que se ocupa la revista es la creación de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos, reseñada en el Editorial del No. 7, bajo el título de "El reto de la unidad". Luego de esbozar un breve panorama de la cultura nacional, marcada por la politiquería y la sumisión a los intereses de los grupos económicos, y donde la culpa de todo se le echa al gobierno, se caracteriza al medio intelectual progresista como sumido en el silencio y "oscilando del conformismo entreguista al aislamiento crítico y moralizante" (p. 3). Seguidamente se caracteriza la creación de la ANAC como un acto de conciencia de los

cineastas sobre el eterno dejar escapar las posibilidades históricas de acción por parte de los intelectuales.

"La 'Asociación Nacional de Autores Cinematográficos' nace en un momento histórico de la mayor importancia; en un instante que afirma la necesidad de un reagrupamiento activo, más allá de divergencias o aún oposiciones ideológicas." (p. 3)

Para Cine al Día la creación de la ANAC es un acontecimiento muy importante que, al partir de una conciencia grupal, "invierte cualitativamente" la situación reinante en el ámbito cinematográfico y cultural del país, ya que las relaciones entre los intelectuales y artistas venezolanos, así como entre los cineastas, siempre se han caracterizado por el compadrazgo y la agresividad, por la amistad complaciente y la defensa de los intereses personales y por la incapacidad de encontrar finalidades y adversarios comunes. Esta es la política de las sectas y las roscas que nunca han trabajado en función de objetivos colectivos y siempre han favorecido involuntariamente los intereses de los grupos opuestos al desarrollo del cine nacional.

Para la revista, en ese momento la ANAC representaba una posible vía para superar tal situación, una nueva etapa del proceso iniciado en los Encuentros de Cine. Luego de enunciar brevemente los objetivos de la Asociación, el Editorial concluye con las siguientes afirmaciones:

"El primer paso está dado. El camino por recorrer está erizado de obstáculos y acechanzas que van desde las simples posiciones de fuerza que las asociaciones patronales de distribuidores y exhibidores están acostumbrados a tomar, hasta las delicadas formas de soborno intelectual y material que se ofrecerán como tentadoras trampas a nuestros cineastas para amordazarlos y reducir sus exigencias a sus más mínimas y menos peligrosas expresiones. Nadie desconoce tampoco la diversidad de posiciones ideológicas y culturales de los autores cinematográficos venezolanos. Una diversidad que es un arma de doble filo. Por una parte garantiza la diversidad en

el campo de la creación, por la otra es un grave riesgo potencial para la vida de la Asociación, que sólo la amplitud de sus participantes podrá evitar." (p. 3)

Este optimismo, balanceado por la advertencia final sobre la diversidad de posturas en el seno de la ANAC, terminará bien pronto, como es costumbre. Ya a la altura del No. 9, en el Editorial, titulado "Sombras nada más", encontramos un comentario sobre la incapacidad de los cineastas para llevar adelante un movimiento de opinión pública en favor de la Ley, al mismo tiempo que se señala la "perenne gestación" de la ANAC (p. 3).

El próximo episodio importante lo encontramos en el No. 14. La historia de este número es relatada en el Editorial, y constituye una plena expresión de la falta de unidad y organización efectivas en el seno de los cineastas, principalmente en el plano de la acción. A la Redacción le pareció propicia la coyuntura establecida por la Semana del Cine Latinoamericano presentada en Caracas en 1971 (de la cual Ambretta Marrosu, desde la Cinemateca Nacional, fue una de las organizadoras), para propiciar el intercambio de ideas con los cineastas venezolanos, en virtud del carácter continental del movimiento que enmarcó esa Semana. En otras palabras, se trata de un intento por vincular de alguna manera los planteamientos del cine venezolano con los del movimiento latinoamericano. Esta intención se concretó en una invitación extendida a los cineastas para participar en una "conversación colectiva" que sería grabada para su publicación en la revista.

"... con la doble intención de ofrecer un punto de partida concreto para el libre desarrollo futuro, dentro y fuera de su ámbito, de un debate de ideas, y de ofrecer asimismo a los venezolanos interesados en el cine un documento vivo que los hiciera conscientes de la existencia del cine nacional y de la problemática diversa de nuestros cineastas." (p. 3)

Los cineastas aceptaron las invitaciones pero pronto las reuniones se hicieron conflictivas. Este conflicto se manifestó principalmente en la actuación de Jacobo Borges, quien planteó que las discusiones eran superficiales debido a la existencia de diversas concepciones

ocultadas por un lenguaje aparentemente común, y que todo lo que se estaba haciendo estaba destinado a la publicidad y, por lo tanto, constituiría una falsedad. Luego de varios planteamientos en un sentido similar, el mismo Borges propuso que no se publicaran las discusiones y, en su lugar, que se realizara una encuesta para comparar las intenciones de los cineastas con los resultados de sus obras. Con este material se haría un número de la revista, dedicado al cine venezolano y preparado por los cineastas. Pero esto tampoco resultó: para la Redacción, en el transcurso de las reuniones que siguieron los cineastas hicieron evidente su compromiso con el cine nacional pero, al mismo tiempo, se resistieron a "encontrar objetivos comunes" (p. 3). Surgieron nuevas proposiciones, como la de Alfredo Chacón, quien había sido invitado junto con Eduardo Santoro para elaborar y guiar la encuesta, y terminó cuestionando tanto la encuesta proyectada como todos los planteamientos previos, alegando que lo importante en realidad era profundizar en las proposiciones de cada cineasta y confrontarlas colectivamente con los planteamientos del Tercer Cine a nivel internacional. Finalmente:

"Lo reducido de la asistencia a la última reunión, la falta de debate ante una nueva proposición que nuevamente echaba para abajo todo lo que se había planteado en las anteriores, el distanciamiento, diversamente justificado, de los cineastas, han obligado a Cine al Día a tomar nuevamente en sus manos la preparación del No. 14." (p. 3)

Estos acontecimientos confirman lo expresado en la introducción de este Editorial, luego de la cual la revista confiesa el escaso éxito obtenido en sus iniciativas concernientes a la promoción de campañas en favor de la ley de cine y a la agrupación de los cineastas:

"El cine venezolano se caracteriza por lo inorgánico de su desarrollo, consecuencia lógica del aislamiento en que se encuentra cada cineasta. En efecto, cada cineasta se plantea su trabajo en forma totalmente individual, comenzando de sí mismo para llegar a sí mismo, con la frustrante complicidad de la falta de una distribución masiva." (p. 3)

El resultado de esta fallida iniciativa fue publicado en el mismo No. 14. Se trata de la encuesta "Cineastas frente al Tercer Cine", donde, a la única pregunta de "Cada país de América Latina ofrece características propias en relación al Tercer Cine. ¿Cuáles son, en su opinión, las que señalaría el nuestro?" (p. 4), respondieron Alfredo Anzola, Jacobo Borges, Jesús Enrique Guédez, Alfredo Lugo, Donald Myerston, Maurice Odremán, Emilio Ramos y Jorge Solé.

Jacobo Dorges, Jesús Enrique Guédez, Alfredo Lugo y Emilio Ramos, de una u otra manera, definen el Tercer Cine como un instrumento en la lucha para la liberación, como un arma contra el imperialismo y la dependencia, contra la penetración cultural. Jorge Solé se ocupa más de las condiciones de producción, distribución y exhibición de este cine; Alfredo Anzola y Donald Myerston no respondieron a la encuesta y la revista reproduce fragmentos de sus declaraciones durante la discusión grabada donde hablan concretamente sobre sus películas. Pero, la verdadera excepción es Maurice Odremán, de quien no entendemos cómo pudo acceder a participar en estas discusiones y a contestar la encuesta, ya que sus proposiciones no sólo no tienen nada que ver con las del resto, sino que contradicen abiertamente, desde una perspectiva correctamente señalada por Cine al Día como fascista, todos los planteamientos de un cine político y combativo como el Tercer Cine y, en consecuencia, las proposiciones de la revista. Por lo curioso de la posición de Odremán, vamos a citar un fragmento de su respuesta, seguido de la nota donde la Redacción establece su posición al respecto.

"Si el denominado Tercer Cine se complace en el regodeo de las escenas e imágenes más miserables y deprimentes de un supuesto Tercer Mundo acomplejado y pesimista, donde nos quieren convencer que vivimos, consideramos que flaco servicio le hace a los pueblos latinoamericanos y a sus esfuerzos y posibilidades de Liberación del Neocolonialismo y del Sistema, golpeando al espectador, partiendo de la premisa de que 'es un traidor' y alienándolo mas, con

imágenes tan depresivas de sí mismos, imágenes que por lo regular no ofrecen ninguna 'salida'. Imágenes que sólo pueden satisfacer a los públicos racistas y decadentes anglosajones, europeos y por desgracia, a veces también uruguayo-argentinos." (p. 6)

La nota de la Redacción deja bien clara su posición frente a semejante desvarío:

"... vale la pena aclarar aquí que la redacción de Cine al Día no está de acuerdo con ninguna de las manifestaciones del fascismo, incluyendo entre ellas el latente racismo que impregna la respuesta del Sr. Odremán, curiosamente ornada con una terminología que hace recordar la que estuvo tan en boga entre fascistas y nacionas-socialistas (sic) antes de 1930." (p. 7)

En cuanto a las posibilidades y características que podría asumir el Tercer Cine en Venezuela, Jacobo Borges expresa que hay diversidad en las líneas de búsqueda y que la definición de ese cine depende del estado en que se encuentre el proceso de ruptura con los esquemas de dependencia. Sin embargo, y provisionalmente, Borges señala cuatro tendencias en gestación dentro del cine venezolano vinculado al Tercer Cine. Estas tendencias son cine de agitación (en función de las necesidades inmediatas de la lucha de clases, "una idea para muchas personas"), cine propagandístico (cine de ensayo para la vanguardia politizada, "muchas ideas para una o pocas personas"), cine nacional (que busca un nuevo lenguaje y una calidad cultural partiendo del espíritu popular, dentro de las estructuras tradicionales pero con elementos de ruptura) y cine urgente (que participa en un proceso activo, abierto en la relación actor-espectador).

Jesús Enrique Guédez afirma que en Venezuela se está haciendo el Tercer Cine y que confronta problemas, de los cuales se ha superado ya la etapa de la realización, demostrando que se pueden producir cortometrajes documentales independientes. Sin embargo, todavía falta enfrentar el problema de la exhibición.

Alfredo Lugo se aparta de estos problemas operativos para afirmar que el documental venezolano se inscribe plenamente en el Tercer Cine (aunque también es necesario incluir

aquí al cine de ficción) y ocuparse del compromiso político obligatorio que ha asumido el cine documental, a diferencia del resto de las artes en Venezuela. Para él, este compromiso político convierte al cine en una "manifestación cultural privilegiada" que ha recibido menos influencias del arte de la metrópoli.

Las declaraciones de Alfredo Anzola y Donald Myerston fueron reproducidas porque, a pesar de haber sido grabadas para uso interno de la revista como parte de las discusiones preliminares, la Redacción las considera

"... pertinentes a las intenciones de la encuesta e incluso enriquecedoras de la misma, en cuanto presentan ejemplos concretos de los esfuerzos del Tercer Cine en Venezuela." (p. 8)

Alfredo Anzola afirma que sus películas *Santa Teresa* y *La papa* fueron hechas para su utilización por organizaciones políticas o comunitarias concretas con la finalidad de "crear lío, crear confrontación" (p. 8) y motivar la discusión en el seno de estas organizaciones en el marco de un trabajo político. Por su parte, Donald Myerston señala que sus expectativas con *Renovación* eran que la película interviniera en la renovación universitaria como un elemento de discusión dirigido a los estudiantes, con la finalidad de permitir una profundización en sus conceptos y su actividad en el proceso de renovación.

Creemos que este intento por vincular las distintas proposiciones vigentes en el cine venezolano, sobre todo en el campo del documental independiente, constituye lamentablemente, otra batalla perdida para Cine al Día. En un ámbito no tan general, y con la excepción ya mencionada anteriormente, podemos decir que existe una razonable comunidad en los planteamientos de los cineastas. Sin embargo, esta aparente comunidad ideológica tiende a desvanecerse a la hora de transformarse en una acción unitaria concreta en favor de obtener una protección legal coherente que garantice las condiciones

necesarias para el desarrollo de la cinematografía nacional, tal como hemos visto anteriormente de acuerdo con los planteamientos de la revista.

Por su actitud crítica, coherente con una línea de acción y comprometida seriamente con el desarrollo del cine en Venezuela, siempre al margen de cualquier interés mezquinamente personal o de capilla e intentando establecer un marco ideológico y conceptual definido para esta actitud, Cine al Día no encontró una respuesta por parte de los cineastas, ganados a las actitudes pragmáticas, preocupados antes por sus intereses personales o de grupito que por encontrar efectivamente objetivos comunes y luchar decididamente por ellos, y, con algunas excepciones (Borges, Lugo, Guédez y algunos más) con una escasa formación ideológica y estética⁷¹.

Debido a esto, el Editorial de este No. 14 cierra con las siguientes afirmaciones:

"Cine al Día en ningún momento ha servido de vocero ni se ha identificado con ninguno de los grupos que actúan dentro del cine nacional. Tampoco ha tenido nunca la pretensión de convertirse en guía o ductora del movimiento cinematográfico del país. Ha rechazado sistemáticamente las tentaciones de entrar en la producción. Al contrario, su esfuerzo se ha concentrado en mantener una actitud tan imparcial como rigurosa, en el marco de unas concepciones que quieren ser a la vez amplias y definidas, y por supuesto con las grandes limitaciones que son las de sus redactores.

⁷¹ Alfredo Lugo afirma, sobre la escasa formación teórica de los cineastas: "Pasa lo siguiente, una de las enfermedades más terribles del cineasta venezolano es que no se ocupa de la teoría; puede ser que no en todos los casos, no quiero generalizar. Me da la impresión de que no ha existido un acercamiento a la teoría del cine ni ha habido un sosten ideológico que impulse al cineasta a hacer algo más vinculado a nuestros países o a nuestro país. La producción era, y todavía lo es, muy dispersa. Había una gran dispersión en el campo de las ideas, no existía algo coherente como el movimiento del cinema novo brasileño donde había toda una plataforma teórica y donde los cineastas tenían una comunicación ideológica, teórica y estética. Eso no existía aquí en Venezuela y yo creo que todavía no existe. Para el momento en que yo llegue la situación era aún más terrible. Yo me busque muchos problemas por eso, recuerdo que en una oportunidad intente organizar una discusión en el seno de los cineastas y me encontré con que no eran fértiles mis proposiciones. Había mucha dispersión y yo creo que esto continúa, parece una enfermedad crónica del cine nacional." (Entrevista con la autora)

"Dentro de estas mínimas posibilidades Cine al Día quiere seguir abierta -como siempre lo ha estado- a la expresión de nuestro cine; quiere reflejar la situación real y darla a conocer, contribuir a romper el aislamiento de la cultura cinematográfica; quiere estimular una comunicación, alentar las clarificaciones y definiciones. Esta reseña, junto con los resultados de una encuesta entre los cineastas que participaron en la Semana de Cine Latinoamericano y en las citadas reuniones, no tiene otro fin. Con todo lo fragmentario, contradictorio e inmensamente difícil que es nuestro cine, consideramos necesario dar testimonio de su innegable realidad." (p. 3)

Este sería el último intento por vincular el cine venezolano con las búsquedas que se estaban llevando a cabo en el resto del subcontinente y que pronto llegarían a su fin (el No. 14 es de noviembre de 1971) tal como fueron planteadas en la década anterior. De manera que la lucha de la revista, al no encontrar esa base ideológica fuertemente común que haría posible la acción unitaria de los cineastas en su actividad gremial para conseguir la aprobación de la Ley, inicia su camino hacia el aislamiento. Este camino se concretaría definitivamente en 1974, luego de las Jornadas Nacionales de Cine, donde entraron claramente en juego las posiciones industrialistas que, a la larga, llegarían a predominar en el horizonte ideológico de los cineastas.

Las Jornadas Nacionales de Cine tuvieron su origen en la actividad desplegada en contra del recrudecimiento de la censura y también en contra de las "Normas sobre la Industria Cinematográfica" de abril de 1973, emanadas en forma de Resolución por el Ministerio de Fomento y que, para el momento en que la revista se ocupa de ellas, estaban a punto de ser sustituidas por un nuevo decreto de CONAHOTU. Cine al Día comienza a reseñar este proceso en el No. 17 ("Acción conjunta de la gente de cine", P. 45-46). En medio de este contexto, el Sindicato de Radio, Teatro, Cine, TV y Afines del Distrito Federal y el Estado Miranda propuso la realización de una Jornada de Cine Nacional, destinada principalmente a discutir las famosas "Normas". El Comité Organizador de las Jornadas, con la asesoría jurídica de Oswaldo Capriles, elaboró unas "Proposiciones para integrarlas al Reglamento de la Industria

Cinematográfica". que incluye los siguientes puntos: En primer lugar, se indican las graves fallas de las Normas, al mismo tiempo que se expresa una defensa del derecho de autor, la libertad de trabajo, la necesidad de tomar en cuenta criterios culturales y nacionalistas, mayor participación de los representantes laborales en las decisiones oficiales y la necesidad de mayor protección contra intereses especulativos y patronales. En segundo lugar, se proponen una serie de reformas a los artículos de la resolución que tratan las cuestiones consideradas por el Comité como fundamentales y más urgentes "para que este primer paso por el fomento y la protección del cine nacional tenga un mínimo de efectividad" (p. 46). Estas cuestiones son la protección profesional, haciendo énfasis en el rol del sindicato en lo referente a registro, clasificación, tabuladores de salarios y control de personal extranjero; el producto nacional, que por ser el fundamento de la exhibición obligatoria es definido cuidadosamente, también en el aspecto de las coproducciones; la exhibición obligatoria, superando la ambigüedad de las "Normas"; los premios al cortometraje y el documental no publicitarios; y, finalmente, la política crediticia, estableciendo las bases para crear un fondo para la producción (p. 46).

Sin embargo, estas proposiciones son consideradas como "parciales" y el verdadero objetivo de la comisión sigue siendo la Ley, para lo cual fue creada una comisión que estudiara el Proyecto de Ley de 1967, con miras a una actualización del mismo. La reseña finaliza con una lista de los participantes en las reuniones del Comité, entre los cuales se encuentran Alfredo Anzola, Oswaldo Capriles, Clemente de la Cerda, Perán Erminy, Jesús Enrique Guédez, Nicolás Herrada, Josefina Jordán, Alfredo Lugo, Ambretta Marrosu, Mauricio Odremán, Daniel Oropeza, Alfredo Roffé, Abigail Rojas, Elizabeth Safar, Juan Santana, Mauricio Walerstein y Roque Zambrano. Como se puede ver, participó en pleno la Redacción de Cine al Día.

El No. 18 reseña, en su Editorial, las incidencias de las dos Jornadas Nacionales de Cine. La primera de estas se realizó en Cumaná en Marzo de 1974 y constituyó "el primer encuentro de la gente interesada en el desarrollo del cine nacional desde 1967" (p. 3). Algunas de las ponencias presentadas durante la I Jornada fueron publicadas en este número de la revista⁷². Estas ponencias, según el Editorial, fueron discutidas pero el planteamiento principal fue el de la Ley de Cine:

"En este sentido convergieron las discusiones y a ello contribuyeron las declaraciones oficiales del INCIBA ofreciendo su apoyo. La promulgación inmediata de la Ley fue considerada unánimemente como la solución más coherente y definitiva a la problemática actual del cine venezolano." (p. 3)

Las resoluciones de esta Jornada y el temario para la Segunda tuvieron como objetivos transformar el Comité Organizador en Comité Permanente Pro Ley de Cine, organizar comités de esta naturaleza en el interior, actualizar el Proyecto del 67, introducir el Proyecto, luego de su actualización, con el apoyo de 20.000 firmas (como hizo Plasencia, ver supra) y, finalmente, constituir organizaciones que actúen efectivamente dentro del panorama del cine nacional (fue creada la FEVEC, Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica y un Comité Permanente de Defensa de la Libre Expresión Cinematográfica).

"La II Jornada tuvo lugar en Caracas, del 13 al 16 de junio. El horizonte del cine nacional aparecía bastante despejado: sus adversarios parecían impotentes, mientras una insólita unanimidad fortalecía los rangos de los que, en situaciones diversas, luchan por un cine independiente de autor.

"Tenía que aflorar, necesariamente, la dimensión 'industrial' del cine. (...) Una fuerte tentación para los cineastas, a los que se plantea una verdadera dicotomía volitiva entre la táctica economicista y la estrategia de una reforma integral." (p. 3)

⁷² "La censura cinematográfica en Venezuela", de Oswaldo Capriles, Rodolfo Izaguirre y Perán Erminy; "Las vías del cine venezolano", de Jesús E. Guédez y Nicolás Herrada; y "Situación de la distribución y exhibición cinematográfica", de Ambretta Marrosu y Alfredo Roffé.

Por estas razones, la II Jornada fue, para Cine al Día, un fracaso:

"Con una litubeante y desertada organización comienza al fin la II Jornada. Le sirven de marco los desérticos pasillos y las cerradas puertas del Sindicato de Radio, Teatro, Cine, TV y Afines (...). La poderosa mano de Fomento deja asomar sus proyectos, acompañados de recriminaciones contra la irresponsabilidad de los cineastas, mientras la delgada extremidad cultural del Estado, representada por el INCIBA, propone una Comisión Técnica para llevar adelante la Ley, en base a nebulosas estructuras tales como el CONAC y el INACINE. En un primer y último estertor, la Asamblea da un voto de censura a Fomento y acuerda pedir el diferimiento de toda reglamentación. Se redacta y aprueba un comunicado que nunca se publicó, siguiendo la tradición de la I Jornada. Después de tres días de trabajo sobre el texto del Proyecto de Ley, la dicotomía entre táctica y estrategia y los intentos de superarla o sintetizarla ocuparán el primer plano de los acontecimientos. Un conciliador equilibrio, con visos de ambigüedad, concluye la tempestuosa discusión. El movimiento de cineastas trata de encontrar una vía nueva en medio del desconocimiento del texto real de la reglamentación de Fomento y de la antinomia industria-cultura de la política oficial." (p. 3)

Aclaremos un poco todas estas circunstancias antes de seguir adelante. Alfredo Roffé, en conversación realizada con Ambretta Marrosu y la autora, nos aporta una información que permite una mejor comprensión de los acontecimientos de esta II Jornada:

"En la primera asamblea que hubo (de la Jornada, MGC) la Saleta echó un discurso regañando a todo el mundo, cineastas incluidos (...), y se fue. Yo pedi un voto de censura que, según recuerdo, fue aprobado. Al terminar la asamblea me cayó encima Josefina Jordán diciéndome que cómo era posible que yo pidiera un voto de censura para la Saleta, porque había un convenio de los cineastas con Turismo para la producción (era la época de Diego Arria) y yo había venido a poner la torta... Ya los cineastas, en ese momento, estaban en una onda distinta a la de uno."

El comentario de Roffé se refiere precisamente a las "recriminaciones contra la irresponsabilidad de los cineastas" mencionadas en la última cita que hicimos del Editorial Marianela Saleta, jefe de la División de Empresas Cinematográficas de la Corporación de Turismo de Venezuela, en ese cargo por obra de Diego Arria, fue para algunos cineastas una

especie de heroína, tal como lo manifiesta Alfredo Anzola en entrevista con la autora, lo cual revela la distancia ya existente entre los planteamientos de la revista y los del gremio de cineastas:

"En lo referente a los créditos de los 70, me parece que es necesario darle crédito a Marianela Saleta, que era una persona importantísima en toda esta historia. Es verdad que las cosas se han dado gracias a las peleas de los cineastas, pero ha habido puntos claves, como la aparición de la Saleta. A ella la puso Diego Arria en Corpulurismo y le dijo 'vamos a hacer una oficina de cine'. Nadie le dijo que diera créditos ni nada. No tenía ni oficina privada ni secretaria, pero se fajó como los buenos, consiguió los reales para hacer películas y montó el parapeto que serviría de base a Foncine años después, luego de haber dado muchas vueltas."

Esta distancia pasa por el hecho de que, mientras la revista consideraba los créditos y cualquier forma aislada de fomento a la producción como secundarios frente a la necesidad de la Ley, muchos cineastas, como el caso de Josefina Jordán y Alfredo Anzola, decidieron quedarse con la primera alternativa. El Editorial concluye con la siguiente declaración:

"En estos momentos en que se decide la orientación inmediata de una política oficial que afectará a largo plazo la viabilidad de un cine nacional comprometido con nuestra realidad, Cine al Día ratifica su certidumbre en que sólo la adopción del proyecto integral de la Ley de Cine constituye el paso imprescindible a nuevas formas de lucha, y rechaza toda reglamentación tal como la plantean los organismos económicos del Estado, ..." (p. 3)

Este es, pues, el momento en que podemos separar claramente las aspiraciones de la revista en pro del cine nacional con respecto a las aspiraciones de los cineastas. A partir de aquí, Cine al Día mantendrá su posición de lucha por la ley y crítica a la actitud del sector distribución-exhibición tanto como a las seudopolíticas del Estado venezolano. En cambio, los cineastas, seguirán un proceso que los llevará a abandonar la Ley como objetivo último y a contentarse con "lo que se les ofrece"

De los primeros créditos a la división de la ANAC

La próxima referencia a este tema la encontramos en el No. 21, durante una entrevista realizada a Alfredo Lugo (la segunda que tuvo con Cine al Día) con motivo de su película *Los muertos sí salen*, considerada por la revista como un film importante dentro de la evolución de la producción de largometrajes. La posición de Lugo en lo referente a los créditos, las posibilidades de hacer un cine industrial y la Ley de Cine, consiste en aceptar los créditos de Corpoturismo sin tomarlos como una táctica gubernamental para desinflar la lucha de los cineastas por la ley sino más bien como una oportunidad positiva que podría dar lugar a otras medidas, como la protección a la exhibición. Para Lugo, el reglamento vigente al momento de la entrevista (1976) es limitado pero podría ser mejorado posteriormente. Además, le parece que la gestión de Corpoturismo es acertada porque el organismo peleó para conseguir la exhibición de *Los muertos sí salen*. Considera que la producción de los primeros nueve largometrajes hechos con créditos es un impulso innegable al desarrollo de la cinematografía nacional:

"Yo no entiendo bien esta oposición a Corpoturismo (la de Cine al Día, MGC). No hay que contentarse con el 'algo es algo', eso está claro. Debemos seguir luchando. Claro que el reglamento es tímido. Claro que con cinco millones no se ha creado la industria del cine nacional. Pero se ha comenzado. La ley es un proyecto a muy largo plazo, yo no creo que había que sentarse a esperar. Es más, cumplida esta etapa creo que estamos en mejores condiciones para plantearnos la ley." (p. 6)

La posición de Cine al Día va claramente en otra dirección. Para empezar, Alfredo Roffe afirma que el impulso dado al cine venezolano con los créditos, era algo que no se podía frenar, pero que sí frenó las posibilidades de una lucha más a fondo (p. 6) Oswaldo Capriles trae sobre el tapete la cuestión de la exhibición obligatoria, que, a su juicio, es mucho más importante que el fomento a la producción (p. 6) y, en fin de cuentas, donde se juega el

futuro del cine venezolano. Piensa que mientras no se garantice ésta, la situación del cine nacional "será más que precaria y azarística" (p. 7); y completa la afirmación de Roffé:

"... lo importante es señalar que esa política ha sustituido otra política posible mucho más completa y eficaz, en concreto la lucha por la ley -que habría salido todo lo mochada, todo lo chucuta que quieras- que sería mucho más global y coherente." (p. 6)

Ambretta Marrosu, por su parte, establece la relación entre la política crediticia del gobierno y el abandono de la lucha por la ley ampliando un poco sobre sus circunstancias concretas:

"No se trata de que se rechazasen esas cosas que se han obtenido, se trata de una iniciativa que por limitada y amañada que sea es algo concreto, como dice Alfredo Lugo. *Pero es un hecho que los cineastas en su conjunto colaboraron a que se deluviera la ley* (subr. MGC). Faltaron unidad y perspectivas gremiales. Repito que se puede aceptar lo otro, pero como un eslabón de la estrategia que un gremio bien entrenado es capaz de diseñar. ¿Dónde están las reuniones del gremio destinadas a crear esa estrategia? Los cineastas han ido, individualmente, más a Corpoturismo que a sus reuniones de la ANAC. Con esto no acuso a nadie, ni siquiera al medio, se trata de una cosa, digamos, sociológica. Se dice, se prejuzga que la ley es una utopía. Pues bien países latinoamericanos que tienen la mitad de cineastas, la mitad de la infraestructura técnica, la mitad o mucho menos, de la plata que hay en Venezuela gozan de formas de protección mucho más avanzadas en materia de cine." (p. 6-7)

Para Capriles, la falta de unidad entre los cineastas tiene mucho que ver con la atomización general del medio cultural venezolano, y además de los créditos, los cortos del INCIBA también jugaron un papel en el cese de la lucha de los cineastas. Marrosu recalca que había que tomar los créditos (que eran mucho menos de lo que se podía dar a los cineastas), pero sin dejar la lucha por los objetivos mayores. El abandono de estos revela, para ella, la falta de una perspectiva política entre los cineastas (p. 7). Concluyendo el tema, cuando Lugo menciona que Corpoturismo peleó por la exhibición de su película, Capriles es enfático al señalar que se trata de una lucha individual, válida pero insuficiente y que debe ser sustituida por una lucha dirigida a lograr condiciones generales. (p. 7)

Esta tesis de que la política crediticia de Corpoturismo a partir de 1974 "desinfló" las aspiraciones de los cineastas en torno a la ley, una solución a largo plazo, y les brindó una solución incompleta pero a corto plazo, se mantendrá de aquí en adelante⁷³. En el Editorial del No. 22 aparece brevemente cuando se dice que los créditos, otorgados durante el gobierno de Carlos Andrés Pérez (1974-1979) "mitigaron las justas aspiraciones de un numeroso y activo grupo de cineastas" (p. 3). Sin embargo, el tema del Editorial no es precisamente éste. A la altura de 1977 son puestas en evidencia las insuficiencias de la política crediticia de Corpoturismo en medio de las condiciones de distribución y exhibición vigentes en el país.

En 1977 es creada la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos, con participación activa del equipo redactor de *Cine al Día* y este hecho es reseñado en el No. 22 de la revista, a través de la sección Nacional. En la breve nota dedicada este acontecimiento, son citados los principales objetivos de la Asociación, entre los cuales se encuentra "participar en todas las iniciativas que tiendan a dotar al país de los instrumentos legales necesarios y apropiados para el libre y eficaz desenvolvimiento de las actividades cinematográficas que en él se realicen" (p. 54). Sin embargo, la revista no registra mayormente las actividades de la Asociación, tal vez por estar demasiado vinculados a ella sus principales miembros y, también

⁷³ Otra cosa es lo que piensan algunos cineastas, como Alfredo Anzola, por ejemplo, quien en entrevista con la autora, afirma: "Para mí la Ley es un mito, tan mítica como la Motion Pictures Association y ambas representan polos opuestos. La Ley es lo bueno y la MPA es lo malo. Esto no tiene nada que ver con la realidad, con la práctica. En la realidad de hacer películas, desde hace 20 años, uno nunca se ha topado ni con la Ley ni con la MPA. La ley es una aspiración chévere y, además, si se te ocurre decir que no, eres hombre muerto. Pero en este país hay miles de leyes y no se cumple ninguna, con una ley en esas circunstancias no hacemos nada. Es mejor tener un Foncine funcionando bien. No es verdad que con una Ley aprobada vamos a tener un Foncine que sirva, ni que estuviéramos en Suecia. (...) Yo no creo que la pelea por la Ley se acabara por culpa de los créditos, se acabó porque se tenía que acabar. En un momento se dio la posibilidad de hacer películas que resultaron muy libres y se salieron del esquema teórico que establecía como debía ser una película. La idea predominante era que una película debería ser como *La ciudad que nos ve* o como *Santa Teresa*. Pero, en el momento en que comienza a haber plata se hacen películas distintas. Desde el punto de vista cerrado de *Cine al Día* ellos piensan que cuando llegaron los reales se acabó el mundo. No fue que se acabó, sino que apareció un poco de gente que quería hacer una película si tenía cómo hacerla."

porque siempre tuvo menos peso que el gremio de los cineastas en la toma de las decisiones que definirían el rumbo del cine venezolano.

El hecho que cierra este período es la división de la ANAC, sobre la cual, a pesar de su importancia, no se habla demasiado. El Editorial del No. 23, titulado "Primavera tardía (del sepulcro a la caldera)", es una especie de recuento de lo ocurrido en el cine nacional durante 1978 (el año sin créditos), más centrado en lo que ocurrió en el ámbito de la política del Estado y la de los empresarios que en la actuación de los cineastas. Sobre la división de la ANAC apenas se dice lo siguiente:

"De la otra parte, la ANAC dividida y enguerrillada, una que otra estertórica respuesta -a veces, por qué no decirlo, más cabal que en otras ocasiones- ilusiones perdidas, el fantasma de la Ley de 1967 sacado a flote cuando no había otra cosa que hacer." (p. 3)

El proceso hacia FONCINE

A partir de aquí, se inicia un proceso de reacomodo que Cine al Día, lamentablemente, no pudo registrar cabalmente por su cada vez más irregular periodicidad. Una vez abandonada ya cualquier perspectiva que orientara la acción de los cineastas hacia la lucha por una Ley de Cine, queda como única opción, para ellos, el logro de una forma estable de fomento a la producción. El No. 24, en su Editorial titulado "Por la Ley de Cine" anuncia, con gran disgusto, los primeros atisbos de esta nueva vía seguida por los cineastas.

"La coyuntura actual del cine nacional se presenta como la amorfa continuidad de una vergonzosa ausencia de política oficial, imbricada en la cada vez más indolente actitud del oligopolio *y en la sempiterna ambigüedad que algunas complicidades establecen en el seno del grupo -o de los grupos- de cineastas-productores*(subr. MGC)." (p. 3)

Este es el momento en que comienzan a cobrar cuerpo las propuestas para el establecimiento de un fondo de fomento a la producción, a través de la gestión de Claudia Nazoa:

"... la inefable Claudia Nazoa anuncia planes para una solución –como siempre que de Fomento se trata– al 'margen' de la Ley o, mejor dicho, del proyecto de ley, aunque este ya anda por los pasillos del Congreso sin mayores dolientes⁷⁴. Y aquí tocamos en mucho al sector de los productores, los cineastas –algunos dolientes y otros no tanto– que protestan la desidia oficial y exigen protección, mientras unos cuantos, autoconsiderados más profesionales, acuden a Fomento proponiendo alianza y paz con distribuidores y exhibidores. Y es así como el proyecto Nazoa viene a ser simplemente una versión del famoso "Fondo" cuya propuesta resultó de los primeros contubernios entre la Asociación de Productores Nacionales (léase: los 'profesionales') y el condescendiente oligopolio: se trata de consagrar y afianzar la ya existente dependencia de la producción 'comercial' frente al oligopolio, insertándola dentro de un sistema oficializado de financiamiento, a costo de todo lo demás." (p. 3)

También se señala el hecho de que la ANAC haya sido incapaz de dar su apoyo masivo al Proyecto de Ley del 79, entregado al Congreso sin mayores consecuencias, y, por otra parte, manifieste sus reservas ante el Fondo. Finalmente, se afirma que los cineastas y sobre todo los largometrajistas se encuentran escindidos entre las posibilidades de obtener financiamiento y las frustraciones derivadas de aceptar una serie de políticas ejecutivas que terminaron siendo un fracaso.

El Fondo llegó, en 1982 pero Cine al Día, cuyo último número antes de tal acontecimiento había sido justamente éste, el 24, teniendo que esperar hasta abril de 1983 para salir de nuevo, en esta ocasión por última vez, no deja constancia de este hecho ni de las circunstancias de su creación definitiva.

9.2.2. Políticas del Estado

Desde el principio Cine al Día afirmó enfáticamente que la única manera de propiciar el desarrollo de una cinematografía nacional es a través de la intervención del Estado bajo la forma de un ordenamiento legal que tome en cuenta todos los momentos y los aspectos de la

⁷⁴ El Proyecto de 1979

actividad cinematográfica. Esta aspiración se convirtió a la larga en otra de las grandes batallas perdidas por la revista, ya que jamás fue aprobado ninguno de los dos proyectos de Ley en cuya redacción participó el equipo redactor. Hemos visto el papel que tuvieron los cineastas en esta derrota. Ahora veremos el de ese Estado cuya intervención es necesaria, pero siempre se negó a llevarla a cabo por distintas razones (escasísima comprensión de la importancia del cine como hecho cultural y complicidad, o más bien servilismo, con respecto a los intereses del sector distribución-exhibición).

Para ilustrar aún más la actuación del Estado en el campo cinematográfico hemos decidido tomar en cuenta, aunque de manera no tan extensa debido a que no es propiamente la materia del subparágrafo, la intervención de éste cuando, al margen de las leyes que rigen el país, ejecuta actos de censura. La revista trató extensamente este tema, muchas veces en relación con el cine venezolano, y siempre tomando en cuenta los mecanismos a través de los cuales actúa la censura, así como sus intenciones aparentes en contraposición a sus verdaderos motivos. Cine al Día siempre denunció cualquier acto de censura, al margen de cualquier posible interés individual o grupal, y criticó acerbamente la denuncia oportunista del que se rasga las vestiduras cuando tocan sus intereses pero no mueve un dedo si esto no ocurre. Es por la coherencia de su actitud en este sentido, y por la importancia del tema dentro de la revista, que no podemos dejarlo al margen.

El Estado venezolano y las posibilidades de una legislación cinematográfica en Venezuela

Ya vimos en la Primera Parte de este trabajo que el Estado venezolano se ha hecho tradicionalmente el ciego, sordo y mudo en lo que respecta a la promulgación de políticas comunicacionales. También vimos como en el cine esta actitud reproduce la sostenida frente a otros medios de comunicación, y que este hecho, en todos los medios, ha permitido el

desarrollo de un liberalismo que solamente beneficia a sus propietarios, en detrimento del desarrollo del país.

La actuación del Estado no se ha caracterizado por el monolitismo y la total ausencia de cambios que definen al sector distribución-exhibición, pero sus estrategias han estado orientadas a dar siempre menos de lo que se puede y se debe dar a la actividad cinematográfica; a dejar engavetados los sucesivos Proyectos de Ley que han sido introducidos y, sobre todo, a dejar fuera de sus fallidos e incompletos intentos de regulación el aspecto cultural del cine, considerándolo siempre como una actividad de carácter estrictamente económico. Esta es, a grandes rasgos, la visión de Cine al Día.

Hemos intentado una periodización de la actuación del Estado en relación con las luchas por la aprobación de una legislación cinematográfica en Venezuela, tal como la ve Cine al Día, sobre la base de estas dos etapas: en primer lugar, el otorgamiento de créditos esporádicos y una evidente indefinición en todos los sentidos; en segundo lugar, la política crediticia a partir de 1974 y las sucesivas reglamentaciones de Fomento hasta llegar a FONCINE.

Indefinición: créditos esporádicos y "a dedo"

En el primer texto de la revista donde se plantea la necesidad de una legislación cinematográfica en el país, "Caminantes, leyes, universidades y cine" (No. 1), se hace referencia a este asunto. En el párrafo introductorio, donde se describe el panorama que ha llevado a la conciencia sobre la necesidad de una legislación cinematográfica en Venezuela, se señala que la intervención del Estado es el único medio que permitirá el desarrollo de una industria y una cultura cinematográficas en Venezuela, y se afirma que tal intervención es reclamada por amplios sectores de la sociedad nacional. El Editorial del No. 3, con el elocuente título de "Ley de cine: utopía e ideología", hace un balance de los sectores en juego

dentro del panorama cinematográfico nacional en relación con la necesidad de una legislación cinematográfica. Luego de analizar el sector de la producción (la industrial, publicitaria o de servicios, y la independiente, sin exhibición comercial) y el sector distribución-exhibición, se pasa a tratar el papel del Estado.

"Debe decirse de una vez que -con la excepción marginal de la Ley sobre Derechos de Autor y de las incumplidísimas ordenanzas municipales- la palabra 'cine' no figura en la legislación venezolana. Es uno de los índices más patentes de nuestro subdesarrollo cultural, uno de los tantos huecos en los que echó desordenadas pero sólidas raíces la empresa privada." (p. 3)

La tesis sobre el subdesarrollo cultural, relacionada con la anarquía liberal en los medios de comunicación debido a la no intervención del Estado a través de una legislación adecuada, ya la hemos visto en *Comunicación y cultura de masas*, de Antonio Pasquali⁷⁵. Esto quiere decir que, con una intervención del Estado por la vía de una legislación moderna y coherente no sólo en el cine sino en el resto de los medios de comunicación, quedarían sentadas las bases para la superación de ese "subdesarrollo cultural".

El discurso continúa con una alusión a los distintos gobiernos y partidos políticos jamás interesados en el cine, a pesar de que en los últimos años (y la revista lo reseña en varias oportunidades) se ha hecho un esfuerzo por producir documentales y ayudas audiovisuales en algunos organismos oficiales. Sin embargo, se afirma que nunca han existido ideas claras al respecto, ni concepciones globales en la materia. Tampoco han sido creadas escuelas para la formación cinematográfica ni se ha protegido la producción, ni mucho menos se ha promulgado una legislación cinematográfica. A continuación, quedan establecidos, de acuerdo con la visión de la revista, los motivos de ese desinterés por parte del Estado:

⁷⁵ Parte I, Capítulo II: Cultura de masas e información audiovisual en Venezuela. Síntomas, causas y agentes transmisores. p. 105-152, y Parte II, Capítulo VII: Conclusiones nacionales por una política de planificación de las comunicaciones masivas, como factor resolutorio del subdesarrollo cultural

"Entre las múltiples causas del desinterés (que incluyen, y no en último lugar, un factor típicamente 'generacional', un interés epidérmico y 'adquirido' por el cine incapaz de traducirse en hechos) figura la discontinuidad y atomización de los esfuerzos culturales del Estado; defectos tan evidentes hasta años recientes, cuando las múltiples Direcciones de Cultura eran poco menos que repartidoras de una menuda y ocasional beneficencia cultural. Faltaban los criterios de una planificación cultural, que ahora -entre tropiezos y supervivencia de viejos vicios- comienza a funcionar. Al faltar una visión de conjunto, y ante una realidad que en su sentido más empírico 'funcionaba sola', el Estado perdió más de una oportunidad para dar paso a una progresiva y sensata protección al cine local. Hoy, los organismos de la planificación cultural e industrial existen, la nueva generación sabe enfocar los problemas de este tipo con insólita y madura sensatez, pero el Estado -...- sigue haciéndose el sordo." (p. 4)

Esta sordera tuvo su ocasión de desplegarse a raíz de la entrega al INCIBA del Proyecto de Ley de los Encuentros de Cine en 1967, donde con toda tristeza la revista afirma que el Estado desperdició una nueva oportunidad de tomar cartas en materia de cine. Aquí el acento está puesto sobre la inconsistencia de la planificación cultural del Estado venezolano y la ausencia de una directriz orgánica en ese sentido. Sin embargo se reconoce que, a pesar de los adelantos en la planificación cultural, el cine sigue quedando fuera de ella. Las razones de tal sordera tienen forzosamente que ver con el poder desplegado por el sector distribución-exhibición para evitar cualquier intervención en "su" terreno.

El No. 4, en su Editorial, califica de "vacilante y temerosa" (p. 3) la actitud del Estado en materia cinematográfica. Este se limita a otorgar unos pocos créditos por la vía de los "contactos personales" (p. 3) debido a la ausencia de una normativa al respecto. Para colmo de males, según explica Antonio Pasquali en "Acción en Caracas contra el cine venezolano", en el mismo No. 4, se llegó a dar créditos a supuestas coproducciones donde, a la hora de la verdad, no figuraba Venezuela por ninguna parte, como en el caso de la película objeto del trabajo de Pasquali, *Acción en Caracas* (o, como se llamó en Europa, *Il coraggioso, lo spietato*,

«traidore), de Espartaco Santoni. Según Pasquali, la Corporación Venezolana de Fomento dio un crédito entre 200 mil y 800 mil bolívares para la producción de este film.

“De ser cierto lo del crédito –y parece serlo– resultaría que el Estado venezolano (el mismo que se empeña en no promulgar una ley de cine para que siga funcionando el compadrazgo crediticio), habría sencillamente financiado la cinematografía extranjera.” (p. 4)

Posteriormente, argumenta esta última afirmación con la ficha técnica del film, tomada de la revista *Bianco e Nero*, donde figura como coproducción italo-española (p. 4).

El Editorial del No. 5, titulado “Formación y deformación”, sobre los efectos en la cultura y el desarrollo del país de una industria cultural desprovista de toda regulación y transmisora de mensajes importados en su gran mayoría, afirma que el Estado no interviene en los medios de comunicación, concretamente en el caso de la distribución y exhibición cinematográficas.

“Los exhibidores dependen en nuestro país directa o indirectamente de los distribuidores, y carecen de voz propia. Su política y su actividad, en consecuencia, están dictadas por aquellos. El Estado prácticamente no interviene, salvo para imponer limitaciones en función de sus relaciones y compromisos internacionales, y que son aceptadas de buen grado por los distribuidores. En cuanto a la televisión, las mismas emisoras importan directamente, o lo hacen a través de algunas empresas (...) que en general actúan como representantes de algunos trusts internacionales que manejan el negocio. La ineficacia e insignificancia de la intervención estatal en el control de la televisión es ya proverbial...” (p. 3)

Como medida para lograr un cambio se propone un aumento en la producción nacional en cine y televisión, y este aumento tiene que ser propiciado desde el Estado, a través de un ordenamiento legal que le permita financiarse y le garantice distribución obligatoria. Sin embargo, la intervención estatal está sujeta a las siguientes condiciones:

“La intervención del Estado tendría que ser positiva, activa, de estímulo irrestricto a la producción y a la formación de un público consciente y exigente en la materia. Su intervención limitativa de

control, debería circunscribirse a evitar los excesos en que actualmente se incurre y a garantizar la distribución de la producción nacional." (p. 4)

En la sección "Nacional" del No. 6, se incluye una nota sobre la actuación del Ministerio de Fomento:

"Después de numerosas entrevistas con productores, cineastas, distribuidores, etc., etc. (...) el Ministerio de Fomento anuncia una vez más que 'dentro de pocos días' se darán a conocer medidas 'proteccionistas' al cine nacional. Parece ser que se trata nada menos que de la reedición de una medida puesta en práctica hace dos o tres años, por la cual se prohíbe la importación de copias positivas en blanco y negro, obligando a realizarlas en los laboratorios nacionales. De ser así, el Ministerio de Fomento añadirá un episodio más a la larga cadena de fracasos en los intentos de lograr una protección efectiva para la producción nacional y a la ya deprimente colección de ofrecimientos y decepciones que viene protagonizando desde hace varios años." (p. 44)

La amenaza de estas medidas ya se anunciaba desde el No. 4, cuando la misma sección "Nacional", en una nota titulada "El Ministerio de Fomento y el proceso al cine venezolano" (p. 44), se refería a la escasa actividad de una Junta Consultiva de la Industria Cinematográfica, dependiente de ese Ministerio, calificada por la revista de "semi-extinta" y de sesiones sin ninguna regularidad. Esta junta, creada en 1965, apenas logró crear una licencia previa para importar películas, medida que sólo aumentó los trámites burocráticos de tal actividad, ya que todas las solicitudes fueron aprobadas, sin excepción. La otra medida tomada por la Junta, la prohibición de importar copias en blanco y negro, contribuyó a liquidar las distribuidoras nacionales independientes al aumentar considerablemente los costos de las copias (recordemos que, para aquel entonces, los costos del laboratorio en el país eran totalmente prohibitivos).

Las inconsistencias en la política del Ministerio de Fomento en materia de cine continuaran siendo señaladas en todo momento, muchas veces en un tono irónico, sobre todo si el texto forma parte de la sección "Nacional", donde la Redacción descarga toda su ira y su

impotencia ante los desastres de la seudopolítica cinematográfica estatal. Es así como, en la misma sección del No. 7, una nota titulada "No es broma" utiliza ese tono irónico para comentar las conversaciones de funcionarios de Fomento con una delegación de la industria cinematográfica italiana con el objeto de firmar acuerdos de coproducción.

"'Por pura casualidad' hay, según parece, un punto en el acuerdo por el cual se considerará coproducción un film en el que los capitalistas venezolanos inviertan un 30% del costo del film, aunque éste sea rodado totalmente en Italia con técnicos y artistas italianos. Si por primera vez en la historia de las promesas del Ministerio de Fomento se cumple alguna de ellas y es firmado el convenio, y si se mantiene la cláusula señalada, tendremos simplemente un aval del Estado para que los capitalistas criollos y pseudocriollos que controlan la distribución y exhibición en el país, puedan invertir parte de sus ganancias, con toda seguridad, en la industria cinematográfica italiana." (p. 44)

Afortunadamente y al parecer, ya que no existe constancia de lo contrario, este convenio no se firmó. La nota plantea uno de los problemas que hacen necesaria una legislación cinematográfica en el país: la inexistencia de una definición de lo que puede considerarse un film venezolano. Este es uno de los puntos que el Proyecto de Ley de 1967 trata extensamente y sobre el cual la revista siempre hace hincapié, sobre todo en relación con el asunto de las coproducciones y la exhibición obligatoria. Sin una definición clara de lo que es un producto nacional, el financiamiento a cualquier coproducción en condiciones como las señaladas en esta nota, se convierte en un financiamiento al capital, nacional o extranjero, y al cine extranjero, tal como lo dijera Pasquali en su trabajo del No. 4 (ver supra).

La ausencia de intervención estatal en lo referente a la exhibición cinematográfica es nuevamente motivo de comentarios irónicos en el No. 10, al hablar de que el Ministerio de Fomento no regula ni regulará jamás los precios de entrada a los cines ni la cantidad de publicidad que se exhibe antes de las películas ("Pague para ver cuñas", de la sección "Nacional", p. 35). Se habla de la existencia de una teórica ordenanza de Municipal del

Distrito Federal que limita a un máximo de 6 minutos esta publicidad, cuyo incumplimiento lleva el tiempo de la publicidad a más de 20 minutos.

El momento en que el cine es declarado competencia de la Dirección de Turismo del Ministerio de Fomento, hecho ocurrido en 1972, también es reseñado en una nota de la sección "Nacional" bajo el esotérico título de "Mollejas a la Bourguignon" (p. 48, No. 16). El comentario no podía ser más irónico, y merece ser parcialmente reproducido:

"A un año de tu luz, de la suya, los funcionarios de la Dirección de Turismo estudian y estudian y estudian. No es para menos. El filólogo más pintado podría pasarse su vida desentrañando cómo Lo que el viento se llevó ha contribuido a la promoción del turismo en Kentucky o cómo Persona ha hecho que inmensas masas de turistas se vuelquen sobre Suecia. Así pues que no hay que hacer otra cosa sino armarse de paciencia. Tal vez dentro de algunos siglos, cuando los bufidos de los distribuidores italo-americanos no aterren tanto a nuestros buenos funcionarios, cuando la rana eche pelo y el olmo perfume el aire con sus perales frutos, estén completos los estudios y se elaborarán las medidas pertinentes."

El comentario termina señalando todos los países latinoamericanos que contaban con una legislación cinematográfica para aquel entonces (México, Brasil, Argentina, Chile y Perú), mientras que en Venezuela no se pasa de estudios. La onda "turística" de la política esbozada por los organismos del Estado es satirizada nuevamente en la misma sección del mismo número, haciendo referencia a la exoneración de impuestos municipales de que fue objeto Cuando quiero llorar no lloro por parte del Concejo Municipal del D.F., justificada por la Comisión de Economía de dicho Concejo haciendo uso del argumento turístico (p. 49).

Volviendo al ámbito de la planificación cultural del Estado, y de la política puesta en marcha por sus organismos culturales, en este caso el INCIBA, es criticado el funcionamiento de la Unidad de Producción de Cine del Instituto, creada en marzo de 1972 y con una situación no muy clara debido a la crisis financiera que atravesó ese organismo a partir de 1973. Para

empezar, la nota, titulada "La desunidad de producción del INCIBA" (en el mismo No. 16, p. 49), afirma que la Unidad no dio los resultados esperados por lo que la presidencia del Instituto tuvo que ordenar su reorganización a los 6 meses de su creación.

"La falta de una programación coherente así como la ausencia de criterios definidos sobre los propósitos culturales de la Unidad, son elementos de juicio que podrían explicar el hecho de que los resultados dejaran mucho que desear. La mayor parte de los films no llegaron a terminarse y el conjunto de los mismos responde muy poco a la idea que privó en la creación de la Unidad, como era el de apoyar los esfuerzos de nuestros cineastas aglutinándolos a la circunstancia de que por primera vez el INCIBA como máximo organismo cultural oficial del país asumía la producción de cine a niveles específicamente culturales. Hay que señalar también el hecho de que administrativa y organizativamente la Unidad dependió directamente de la presidencia del INCIBA sin que mediaran en la planificación, elaboración y realización de sus programas los criterios del Departamento de Cine en su conjunto, integrado por la propia Unidad y por la Cinemateca Nacional."

La crisis financiera del Instituto, según la revista, empeoró la situación de la Unidad sumando a todos sus problemas (dispersión, falta de programación, ausencia de criterios de producción e indefinición de propósitos) la falta de presupuesto para continuar sus actividades. El resultado de la experiencia fueron los cortometrajes *El Indio Figueredo*, de Luis Armando Roche, y *Aproximación al Hombre-Orquesta*, de Ugo Ulive, que no fueron realizadas por cineastas pertenecientes a la Unidad, sino que se trata de encargos a sus autores. La actuación del INCIBA en materia de cine volverá a ser cuestionada más adelante, con motivo de los famosos "Cortos del INCIBA", producidos por Abigail Rojas y Mauricio Walerstein.

Un resumen de la percepción de Cine al Día sobre la actuación del Estado venezolano en materia cinematográfica para esta etapa arroja, en primer lugar, el empecinamiento en la no intervención, en la no formulación de políticas coherentes, hecho evidenciado con la renuencia a tomar en cuenta el Proyecto de Ley de 1967, el cual durmió el sueño de los justos una vez entregado al INCIBA. En segundo lugar, la falta de visión con que el cine es

continuo al Ministerio de Fomento, organismo económico incapaz de tomar en cuenta su dimensión cultural y que, además, lo remite a la competencia de su Dirección de Turismo, hecho absurdo e inaceptable para la redacción de la revista. En tercer lugar, la total ausencia de planificación y apego a políticas coherentes evidenciada por el principal organismo cultural del Estado, el INCIBA, como acabamos de ver arriba.

Contra la política crediticia sin basamento legal y las reglamentaciones de Fomento

A partir de 1972 el Ministerio de Fomento comienza a emitir una serie de Reglamentos o Normas sobre la Industria Cinematográfica, de carácter parcial y superficial y que de ninguna manera se acercaban a las verdaderas necesidades en materia de legislación cinematográfica. Este tema es mencionado por primera vez en la sección "Nacional" del No. 18, en una nota titulada "El reglamento de la industria cinematográfica", la cual analizamos más arriba con motivo de la acción de los gremios para modificar tal Reglamento. Recordemos que en las modificaciones propuestas para dicho Reglamento se encontraron graves fallas en el Proyecto elaborado por la Corporación de Turismo, ya que, por ejemplo, éste no define con la suficiente claridad lo que es un film nacional ni establece los mecanismos mediante los cuales será aplicada la exhibición obligatoria del cine venezolano. También vimos cómo muchos miembros de la Redacción participaron en las reuniones del Comité que propuso estas reformas.

La posición de la revista frente a estas normativas parciales e incompletas siempre será la misma: el rechazo y los intentos por presionar para lograr mejores instrumentos legales que, de paso, serían tan sólo etapas en el camino hacia la Ley de Cine. Ya dijimos que el Editorial del No. 18, titulado "Dos pasos adelante, un paso atrás", está dedicado a analizar los resultados de las Jornadas Nacionales de Cine, realizadas en 1974. También hemos visto cómo, durante la II Jornada, entran al ruedo los criterios industrialistas que han estado en las

bases de las proposiciones de Fomento y la Corporación de Turismo a partir de 1973, incluyendo una promesa de protección para 170 películas anuales.

Durante esa II Jornada Fomento lanza sus proyectos industrialistas, y hace a los cineastas objeto de absurdas recriminaciones en palabras de Marianela Saleta (Alfredo Roffé, entrevista con la autora). Por su parte, el INCIBA propone la creación de una Comisión Técnica que se ocupe de la Ley, sobre la base de organismos aún inexistentes como el CONAC y el INACINE. Ya conocemos la reacción de los cineastas, mientras que Cine al Día confirma su apoyo a la Ley y su rechazo a la reglamentación propuesta por los "organismos económicos del Estado" (p. 3), por las razones que citamos a continuación:

"1. Su carácter reglamentario: someter el cine a una reglamentación ejecutivista y variable, dictada en todo momento por las circunstancias política (sic) y el oportunismo del gobierno, es condenar el naciente medio masivo a su castración definitiva.

"2. La naturaleza de los organismos estatales que la sustentan. En efecto, los criterios predominantes en la Corporación y en el Ministerio son economicistas y 'turísticos': se trata al cine como un fenómeno industrial, una fuente productiva, reduciendo la dimensión 'artística' al contenido turístico.

"El Ministerio de Fomento es, por su función misma y por la gente que es elegida para dirigirlo, el órgano por antonomasia de la renegociación de la dependencia económica nacional.

"3. El reglamento, de ser editado, constituirá un impedimento a la aprobación del instrumento legal propuesto por los cineastas: a) Se convertiría la situación de hecho actual (el cine asignado a la Corporación de Turismo) en una situación de 'derecho', con los inconvenientes arriba señalados (n. 1); B) Se produciría una desmovilización gremial en la lucha por la Ley; c) El Estado tendría pretextos para postergar indefinidamente la promulgación de la Ley, lo que privaría a los cineastas de su mejor instrumento de lucha por un fenómeno integral como lo es el cine, o al menos de la posibilidad de llevar el problema a un foro público y a un enfrentamiento ideológico y político de alta magnitud.

"4. Frente a la antinomia gubernamental economía-cultura, sería la derrota de esta última y de todo lo que en ella puede contenerse de enfrentamiento al sistema." (p. 3)

La ponencia de Ambretta Marrosu y Alfredo Roffé, dedicada a la situación de la distribución y exhibición cinematográficas en Venezuela, trae una referencia a los intentos de reglamentación emitidos por el Ministerio de Fomento. El primero de estos es el Decreto 1712, del 28 de abril de 1972, el cual determina que es competencia de la Dirección de Turismo del Ministerio de Fomento la planificación, control y promoción de la industria cinematográfica. Al año siguiente, el 16 de abril de 1973 es promulgado el Decreto sobre las "Normas sobre la industria cinematográfica" del que hemos hablado anteriormente, y del cual Marrosu y Roffé resumen el contenido, al tiempo que emiten un nuevo juicio:

"... proponía entre otras cosas la creación de la Comisión Nacional de Cinematografía, el registro de personas, empresas y técnicos relacionados con el cine, el otorgamiento de certificados de producto nacional, la fijación de días de exhibición de películas nacionales de largo y corto metraje, el fomento de la producción y difusión de material cinematográfico para niños y de la creación de cinematecas, las medidas necesarias para facilitar a través de instituciones de crédito el financiamiento de producciones cinematográficas y la creación del Archivo Nacional de Cinematografía. En el año que tiene de existencia el decreto, aparte del trabajo que haya podido adelantar internamente el organismo encargado de su aplicación, lo único para que ha servido es para demostrar contundente y públicamente que el desarrollo del cine nacional tropieza con grandes dificultades y que no es con reglamentos tímidos que pueda arrancar." (p. 14)

Mientras ocurre todo esto, CORDIPLAN deja al cine fuera de la planificación cultural en Venezuela (No. 18, sección "Nacional", p. 42), con el correspondiente rechazo y la redacción irónica:

"CORDIPLAN ha emitido su veredicto sobre la cultura en Venezuela. Los lineamientos impartidos por el máximo órgano de la planificación atómica en el país rezan:

a) La promoción, creación y enriquecimiento de los valores culturales venezolanos, así como su difusión democrática, propiciando para ello un mejor conocimiento de nuestros procesos culturales y los valores individuales de las letras, la música y las artes plásticas venezolanas'. Como de costumbre la cultura en nuestro país queda reducida a las letras, la música y las artes plásticas. Calliope, Clio, Polymnia, Euterpe, Terpsicore, Erato, Melpómene, Talia y Urania le estarán agradecidas a los pensantes dirigentes de CORDIPLAN por las perfectas hecatombes de becerras sacrificadas en su honor. Que las Parcas nos agarren confesados, como decían nuestros abuelos. Aunque, tal vez, uno termina por convencerse que quizás lo mejor que le ha pasado al cine en su triste historia patria es que nunca lo hayan incluido en la cultura oficial". (p. 42)

En el No. 19 (Editorial: "¿De la independencia pobre a la dependencia rica?, p. 3) comienzan a manifestarse los peligros de dejar el cine en manos de la Dirección de Turismo del Ministerio de Fomento, cuando los mexicanos y los españoles amenazan con firmar tratados por coproducciones con nuestro país, sin que exista una normativa legal ni una definición de lo que es una película venezolana. La Dirección de Turismo prepara un nuevo proyecto de reglamento, que no es sino una deformación del Proyecto de Ley hecho en 1967, y lo lleva al Gabinete. El proyecto es rechazado porque "se ocupa de materias no legislables mediante decreto" y se propone la elaboración de un Proyecto de Ley. Turismo, por supuesto, no se ocupa de tal proyecto, sino que emite una "escuálida" Resolución que favorece abiertamente los intereses de las distribuidoras-importadoras.

Por su parte, el INCIBA como organismo cultural del Estado, "más por compromisos que por interés", de acuerdo con el texto del Editorial, crea una Comisión para actualizar el Proyecto de Ley del 67. Una vez desaparecido el Instituto, la Comisión es asimilada por el recién creado CONAC prometiendo nuevamente llevarla al Congreso. Este es, a grandes rasgos y de acuerdo con la visión de Cine al Día, el panorama de la actuación estatal en materia de cine para 1975. Mientras tanto, los cineastas se lanzan a producir con los créditos que comienzan a otorgarse.

En materia de planificación cultural, el Proyecto CONAC trajo muchas esperanzas a la gente de cine. Oswaldo Capriles participó en el Comité de Radio y Televisión, encargado de la redacción del Proyecto RATELVE. Antonio Pasquali, miembro fundador de Cine al Día y separado del equipo, fue una pieza clave no sólo en RATELVE, sino en la concepción de las Coordinaciones de Cine y de Radio y Televisión. Ambretta Marrosu fue la primera Coordinadora de Cine del CONAC. Es lógico que la Redacción de Cine al Día se entusiasmara con las proposiciones del Consejo en materia cinematográfica, tal como queda demostrado en una nota de la sección "Nacional", titulada "El futuro CONAC desarrollará la Cinemateca Nacional", donde se reseña la nueva estructura y las futuras actividades que llevaría a cabo la Cinemateca una vez adscrita al CONAC, en el marco de los lineamientos generales de su política cultural en el campo cinematográfico. Ya sabemos que el CONAC se convirtió en algo totalmente distinto de lo que se había planificado en un principio, mientras que la Cinemateca jamás llegó a ocuparse de sus objetivos de conservación y preservación.

En el Editorial del No. 20 se arremete nuevamente contra la concepción economicista que el Estado venezolano tiene del cine:

"La necesidad de aumentar la producción nacional es indiscutible. Pero en ningún caso se puede mantener la tesis de aumentar la producción de películas como la de la necesidad de aumentar la producción de zapatos. El cine es una industria cultural y no una simple industria. Lo que en este caso hace problemático el desarrollo de la producción nacional es que en Venezuela el cine ha sido para el Estado una industria como la de zapatos o cuando más algo similar a los camellos de los médanos de Coro. Por ignorancia en algunos casos y por complacencia con los estratos que controlan la economía del país en otros, el Estado venezolano, hasta ahora, se ha negado sistemáticamente a intervenir en los procesos de la comunicación de masas y la industria cultural. Los intereses económicos que los controlan, con el agravante ya indicado de que con frecuencia no son nacionales, han impuesto su hegemonía en forma aplastante. Baste recordar el incidente creado por el Proyecto de Ley del CONAC, (...). La intervención se ha reducido estrictamente a unos pocos aspectos netamente industriales y además se ha manejado en términos de compadrazgo y

paternalismo censor. El Ministerio de Fomento por muchos años se limitó a dictar resoluciones que protegían los laboratorios locales y la producción de cuñas para la publicidad. De cuando en cuando algún amigo del dador de créditos de turno lograba una plata para hacer una película. El caso más ruidoso de estos otorgamientos fue el de Spartaco Santoni. Todas las proposiciones de reformas institucionales provenientes de otras fuentes iban inmediatamente a la basura, ya sea por iniciativa propia o por iniciativas de marcado acento norteño de grata resonancia en los oídos de cierta burocracia. La Dirección de Turismo hereda en 1972 la actividad cinematográfica y tras balbucear algunas monstruosidades jurídicas entrega los poderes, a su vez, a Corpoturismo. El cambio de sitio no ha alterado las relaciones de coherencia y convergencia aparentes entre organismos del Estado y los grupos monopolistas de importadores-distribuidores-exhibidores. Demostración extrema son las llamadas 'Normas para la comercialización de películas cinematográficas' del 28-2-75." (p. 3-4)

Nuevamente aquí, se relaciona la no intervención o la intervención superficial e incoherente del Estado con la complacencia hacia las instancias económicas que controlan el negocio del cine, complacencia que alcanza la esfera de la planificación cultural, como vimos en la primera parte con el caso de la campaña contra el Proyecto CONAC y su posterior modificación en virtud de las presiones de los dueños de los medios. La crítica a las "Normas para la comercialización de películas cinematográficas", en su versión de 1975, es un ejemplo de esta vinculación establecida por la revista. El artículo referido a la obligatoriedad de exhibición de las películas venezolanas, apenas obliga a los cines a *exhibir anualmente un mínimo de dos largos venezolanos*. El Editorial, en tono sarcástico, afirma que esta cuota se cubre exhibiendo Aventuras de Frijolito y Robustiana y Venezuela también canta "en matinal y vermut del 29 de Febrero" (p. 4), o, en ausencia de una definición del producto nacional, pasando La epopeya de Bolívar, de A. Blasetti o Popsi-Pop.

"Estos resultados, después de unos 15 años de legislación por parte de Fomento y sus apéndices, demuestran que cualquier tratamiento serio y nacionalista del problema requiere un cambio radical de estructuras. Aún los créditos otorgados para la producción, míseros si se comparan con el monto de los créditos destinados a fomento industrial en el país, siguen siendo adjudicados sin una reglamentación que garantice igualdad de condiciones para los solicitantes." (p. 4)

La razón de estas críticas es que, para Cine al Día, el desarrollo de una producción nacional debe partir, en primer lugar, de su aspecto cultural, al contrario de la actitud implícita en los reglamentos de Fomento, la Dirección de Turismo o Corpoturismo, que limitan la cuestión a una fórmula para la sustitución de importaciones.

La inconsistencia de los esfuerzos realizados por los organismos culturales del Estado en materia cinematográfica vuelve a colación con los famosos "Cortos del INCIBA", el último estertor del Instituto en este campo, y producto de una iniciativa de Abigail Rojas reseñada como "positiva" en la sección "Nacional" del No. 19 ("El nuevo cine industrial, etc.", p. 43) a pesar de la improvisación con que fue asumida por parte del agonizante Instituto. La discusión de los resultados, en el No. 20 ("Los cortos del INCIBA", P. 19-21) resulta en una dura crítica a la forma cómo fueron producidos los cortos:

"Entrando ya en estado comatoso, el fenecido instituto decidió -al margen de la comisión que él mismo había establecido para darle organicidad a la actividad cinematográfica nacional a través de la preparación de un proyecto de ley, al margen de los cineastas (ANAC) y paralelamente a la gestión de Corpoturismo- dejar a la posteridad esos cortometrajes, semillas que la generosidad de la tierra y el buen tiempo debían hacer germinar, crecer y multiplicarse. Por lo visto no son tan buenos ni tierra ni clima porque no sólo no son de la mejor calidad los frutos cosechados -y buena parte de ello se debe a tan *sui generis* manera de producir- sin que meses después de su realización los 'cortos del Inciba' no han podido ser exhibidos, cosa que alguna importancia tiene. En esta revista hemos abogado por una planificación coherente de la actividad cinematográfica del país, coherencia que tiene su piedra angular en la promulgación de una ley de protección al cine nacional y en las estructuras institucionales que de ella se desprendan. Por lo visto, a estas alturas, tan decrepitos slogans son prédicas en el desierto. Ni el gobierno -que dice, desdice y se contradice- parece tener la menor intención de apuntalar esa visión orgánica y realmente efectiva; ni, por otra parte, los cineastas parecen dispuestos a ir más allá de una política inmedatista y pre'endidamente realista." (p. 19-20)

Aquí la revista reitera su aspiración a la aprobación de la Ley de Cine, pero comienza a tomar conciencia de que la batalla está, si no perdida del todo, en vías de perderse, debido a la falta de perspectiva de los cineastas (ver 10.2.1.) y a la cada vez más incoherente y complaciente actitud del Estado venezolano.

El tema de las Normas de Corpoturismo es retomado en el Editorial del No. 21, titulado "La disonancia del cachicamo". Luego de afirmar que el cine nacional estaría definitivamente enrumbado si existiera una legislación completa y coherente, tal como el Proyecto de Ley del 67, se pasa a hacer un recuento de las tres versiones de las "Normas para la Comercialización de Películas Cinematográficas" hechas en un lapso de casi tres años por Corpoturismo. La primera versión, de 1973, establecía una Comisión Nacional de Cinematografía que se reuniera cada dos meses y que, en la realidad, nunca llegó a formarse. Tampoco llegó a ser fijado el número de días para exhibir los filmes nacionales que establecía esta versión. La segunda versión, de 1975, establecía la nebulosa exhibición de dos filmes venezolanos anuales, sin especificar el tiempo ni nada, y tampoco se llegó a cumplir. Finalmente, la tercera versión, de octubre de 1976, establece la obligatoriedad de exhibición para 12 largos venezolanos "a menos que con la exhibición de un número inferior de películas alcancen el 30% de la programación anual de la sala" (p. 3). Para esta medida, Cine al Día augura el mismo destino de incumplimiento que para las anteriores.

"Aparte de que la actual pseudolegislación no toca ni con un rocío de desodorante la estructura monopolística de la distribución-exhibición dejando a la ventura el futuro de la producción nacional, mucho más grave resulta el total desvalimiento en que se encuentran los mismos cineastas frente al Estado. Al no existir ninguna legislación que objetivice la acción estatal, todos los estímulos y beneficios que se crean como medida correctiva de una situación negativa y como medida de promoción de actividades importantes para el país, son otorgados como favores o gracias divinas por el grupo de funcionarios que tiene en su mano el poder de decisión, la famosa rosca que actúa por impulsos, viscerales en el mejor de los casos. (...) Una muestra del deterioro.

permitásenos el eufemismo, a que puede llegar la situación la da la forma en que se otorgaron los recientes créditos. Se constituyó una Comisión de Lectura de Guiones, designada a capricho por la Dirección de Cinematografía, pero por lo menos representaba una opinión aparte de la de los funcionarios de esa Dirección. Pues bien, ni siquiera habían tenido oportunidad los miembros de la Comisión de terminar la lectura de los guiones, cuando los funcionarios, en forma por demás inelegante, otorgaron los créditos como les vino en gana. Es bajo esta doble oscura perspectiva que hay que enfocar al marco general en que se encuentra en la actualidad la producción cinematográfica nacional." (p. 3)

Según la Redacción, los primeros créditos fueron otorgados de una manera diferente y los mecanismos viscerales no eran los que predominaban. Esto es lo que ocurre en ausencia de una legislación como la solicitada una y otra vez por Cine al Día.

De la entrevista con Alfredo Lugo, publicada en este mismo número, ya se hizo un análisis (ver 10.2.1.), sin embargo, vamos a extraer de la misma algunos puntos claves de la posición de la revista sobre la actuación del Estado. En primer lugar, está presente la acusación de que los créditos sirvieron como estrategia de Corpoturismo para frenar la presión de los cineastas en favor de la Ley de Cine. En segundo lugar, la afirmación de que, si se trata de una política parcial, es más importante garantizar la exhibición obligatoria que el fomento a la producción. En tercer lugar, y como lo muestra esta cita del discurso de Alfredo Roffé durante la entrevista, las diferencias entre los planteamientos del INCIBA y el CONAC y los de Corpoturismo:

"Las comisiones que formó el INCIBA y el CONAC fueron formadas con la promesa de que la ley iba, promesas incluso a nivel ministerial. Por otra parte Corpoturismo procedía como si esas comisiones no existieran, ni siquiera se dignaron asistir con un mínimo de regularidad. Marianela Saleta incluso lo dijo en las Segundas Jornadas: o la ley o los créditos. Por lo demás el reglamento para la comercialización, que por cierto salió en pleno trabajo de la comisión del Conac, es risible. Ni siquiera fija el tiempo mínimo que se deben exhibir las dos películas anuales que cada cine debe exhibir." (p. 7)

El Editorial del No. 22 inserta las políticas economicistas del Estado en materia cinematográfica nuevamente dentro del marco de la sustitución de importaciones, con la creación, por obra de Diego Arria, de la Oficina de Cinematografía de la Dirección de Turismo, en 1972, la cual, para la Redacción, apenas produjo unas fantasmagóricas normas que nunca fueron aplicadas. En 1974, al parecer, el Presidente Carlos Andrés Pérez ofreció respaldo crediticio a la producción cinematográfica nacional y, en efecto, la Oficina Cinematográfica dispuso de 10 millones de bolívares para créditos a la producción. Para Cine al Día este hecho tiene muy poco que ver con la generosidad:

"El crecimiento de las fuerzas productivas, sin cauce dentro del sistema imperante, estaba originando y podía originar conflictos y en el momento en que el país se dirigía hacia las grandes nacionalizaciones (sic) del hierro y del petróleo no era necesario que hubiera notas discordantes, y más aún si el costo era tan bajo (10 millones entre 17 mil millones aprobados como créditos adicionales, MGC). El grupo de funcionarios que en la Oficina de Cinematografía (actual Dirección de la Industria Cinematográfica del M.F.) nada había hecho durante el régimen de COPEI ahora disponía de diez millones bajo el régimen de AD para mitigar las justas aspiraciones de un numeroso y activo grupo de cineastas." (p. 3)

El Editorial nombra algunos de los primeros filmes hechos con estos créditos Soy un delincuente, de Clemente de la Cerda; Sagrado y Obsceno, de Chalbaud; Canción mansa para un pueblo bravo, de Giancarlo Carrer; Los muertos sí salen, de Alfredo Lugo; Compañero Augusto, de Enver Cordido y Fiebre, de Juan Santana, Fernando Toro y Alfredo Anzola.

Sin embargo, y como ya hemos visto, el Estado no hace nada para intervenir en las condiciones de distribución y exhibición que impone el monopolio a los cineastas; la segunda tanda de créditos no es tan abundante como la primera y, para colmo, son otorgados con criterios poco claros. Se desata de pronto una lucha de poderes entre el Ministerio de Información y Turismo, con Diego Arria al frente, y la Dirección de Cinematografía

Fomento. Arria se autoatribuye el otorgamiento de los créditos y anuncia coproducciones con países europeos para posteriormente "liberar" a los cineastas venezolanos de su "dependencia del crédito oficial" (p. 4). Fomento niega todo esto y afirma que a ellos les corresponde entregar los créditos. La visión de Cine al Día es la siguiente:

"La polémica cobra caracteres de zarzuela cuando se esgrimen argumentos como la libertad de expresión, la oposición a la censura, y hasta la preocupación por la cultura nacional, para defender la permanencia del otorgamiento de los créditos y del micro-poder personal que esto otorga a este o aquel Ministerio cuando es evidente que ambos son las dos caras de la misma moneda." (p. 4)

Las consecuencias de esta particular coyuntura son tratadas en el Editorial del No. 23: 1978 fue un año sin créditos. Las razones dadas por la Redacción: se trataba de un año electoral, donde mal podían ser resueltos los conflictos entre Turismo y Fomento, por lo cual el gobierno optó por el silencio. Para la revista, este silencio pone al descubierto varios hechos, entre ellos el fracaso de la política estatal en materia cinematográfica, vinculado al desvirtuamiento del CONAC; la gravedad que reviste el problema del cine venezolano para cualquier gobierno de turno, ya que existen un público y una opinión implicados en ese asunto, además de los intereses sindicales o gremiales.

Lo último que dejó el gobierno de Carlos Andrés Pérez en materia cinematográfica fue una nueva edición de las famosas "Normas de comercialización", esta vez con jurisdicción sobre el cine extranjero y el nacional, hecho que desata una campaña por parte de los distribuidores-exhibidores (ver 10.2.3.). En este contexto, Cine al Día afirma que las normas son contrarias al espíritu de la ley y, además, pretenden sustituirla en el horizonte legal.

"Creemos que al menos una conclusión se impone de esta suma de vaivenes: o no habrá ley o habrá una ley que en nada se parecerá a lo que nosotros -en sentido amplio- llamamos ley. Dicho de otra manera, no hay contradicción entre la seudopolítica hasta ahora mantenida y esta última medida y no hay contradicción tampoco entre el espíritu de estas normas y las perspectivas del

futuro inmediato. No pasa mucho, pues. Fuera o dentro del parlamento se trata de eludir la Ley de cine, de buscar la conciliación entre hombres de negocio y creadores, de eternizar el estado de precariedad del cine nacional. Para demostrar que estas normas no son ninguna novedad cualitativa con respecto al pasado baste señalar estos dos criterios que las informan: marginación en la toma de decisiones básicas de todos los organismos representativos del sector –el mismo espíritu de capilla, de compadrazgo– y la toma de partido por la clara opción comercialista que significa la adopción del criterio de cuota pantalla –meter lo que sea con tal que sea *capital* criollo– en lugar del ámbito más culturalista (e ideológico, dicho aquí entre nos) implícito en el criterio de la exhibición obligatoria." (p. 3)

A continuación del Editorial, un trabajo con el extenso y sarcástico nombre de "Ein Affe in Seidenkleidern bleibt doch ein Affe (La mona vestida de seda, mona se queda) o la verdad sobre el caso de las nuevas normas" (p. 4) analiza el real significado de las normas de 1979 y las compara con sus predecesoras de 1976. Pero antes del análisis, un comentario previo las califica como "extremadamente ambiguas", característica impropia de una normativa, por lo cual la Redacción afirma que la verdadera intención de los supuestos legisladores consiste en dejar las decisiones en manos de las autoridades ministeriales de turno.

En lo referente a las películas venezolanas que serán objeto de las normas, ni siquiera se definen las condiciones que debe cumplir una película para ser considerada venezolana. Para la exhibición obligatoria de películas nacionales, el Decreto de 1979 establece "con burda demagogia" (p. 4) que la exhibición de las películas venezolanas es obligatoria en todo el país, pero no trae disposiciones operativas para su cumplimiento. Por el contrario, establece una especie de cuota de pantalla que apenas supera en un 4,52% a la establecida en la Resolución de 1976 y, para colmo, el exhibidor elige los filmes que va a exhibir, por lo cual se supone que muchas películas no serán exhibidas jamás. Sobre la exhibición de los cortometrajes sólo se dice que las películas "especiales", definidas como tales por los importadores, deberán ser exhibidas con un corto nacional a cuyo autor le corresponderá un 2% del ingreso de taquilla. Pero los cortos serán seleccionados por el Ministerio de Fomento.

Las condiciones establecidas para el tiempo de exhibición de las películas venezolanas no se quedan atrás. La resolución del 76 establecía que una película venezolana debía mantenerse en cartelera mientras su promedio bruto en la taquilla igualara o superase al logrado por la sala durante el año anterior. El decreto de 1979 amplía el promedio al de los últimos tres años, hecho que según la Redacción no significa nada en la práctica, y además obliga a que la película se mantenga "hasta que la suma total de entrada bruta dividida entre el número de semanas sea menor al promedio o cuando la entrada semanal sea menor al promedio de dos semanas consecutivas" (p. 4). Esta cosa tan complicada apenas representa una semana adicional y, para colmo, es neutralizada por un aparte que señala que "cuando no se cubra el promedio el productor tendría que bajar su participación hasta posiblemente un 40%", quedando beneficiados el distribuidor y el exhibidor.

El Decreto del 79 y la Resolución del 76 determinan que cada distribuidora tendrá una cuota obligatoria de 4 películas venezolanas, pero no se dice la periodicidad de la cuota ni si se trata de películas de estreno o no.

Se establece en el Decreto del 79, al igual que en la resolución de 1976, un ingreso del 60% sobre la taquilla neta en salas de estreno de ciudades importantes, y un 50% en el resto de las salas. En el resto de las ciudades los porcentajes son del 50% y el 40%. Las ciudades importantes seleccionadas en la Resolución del 76 apenas totalizaban un 73% de las recaudaciones nacionales, mientras que en el Decreto llegan a un 93%. Sin embargo, proporcionalmente, el incremento real sobre los ingresos de las películas apenas llega a un 2%. Las sanciones para las empresas que no cumplan las normas llegan a la suspensión total o parcial, pero el comentario de la revista es que el Ministerio es incapaz de aplicar sanciones, por lo cual las posibles sanciones no significan realmente nada.

El trabajo concluye señalando las innovaciones del Decreto del 79, entre las cuales se incluye la creación de un Fondo de Fomento al Cine Nacional, que no tendrá aportes del Estado ni de los distribuidores-exhibidores, sino exclusivamente de los productores. En resumen, "la verdad sobre el caso de las nuevas normas" es que no le hacen daño a nadie más que al cine nacional, y sirven de coartada para que las distribuidoras-exhibidoras inicien una campaña para aumentar el precio de la entrada al cine (ver 10.2.3.). Nuevamente la revista ha puesto en evidencia que la escasa acción del Estado en la materia sirve en realidad a los intereses económicos del monopolio que controla la distribución y la exhibición en el país, y que perjudica lo que supuestamente debería beneficiar: la producción cinematográfica nacional.

El Editorial del No. 24 atribuye un papel importantísimo dentro de la coyuntura del cine nacional para aquel momento (1980) a la ausencia de política oficial demostrada por el gobierno de Luis Herrera Campins, el cual permite abiertamente la desobediencia a las leyes y se deja chantajear por el sector distribución-exhibición que busca un aumento en los precios de las entradas.

"De manera que una vez más se produce el inevitable paroxismo dialéctico de las relaciones entre sector privado y Estado en el área de la comunicación social: del leve asomo o anuncio de algún cambio -generalmente confuso, inorgánico, mal parido, en fin- se pasa, por parte de los jefes del sistema, de la oposición abierta y grosera, amenazante, a exigencias más concretas y, finalmente, a una capitulación encubierta -pero no menos vergonzosa- por parte de funcionarios y ministros, cuando no de los propios Presidentes de nuestro país portátil." (p. 3)

Por otra parte y como ya vimos en 9.2.1., en la tradición de anunciar soluciones legales al margen del Proyecto de Ley para el desarrollo de la producción nacional, se anuncia la creación definitiva del Fondo de Fomento a la Producción. La propuesta salió a colación por obra de Claudia Nazoa desde la Dirección de Cine de Fomento. Cine al Día de nuevo rechaza

esta vía que, como las otras, no pretende sino borrar del panorama las perspectivas de aprobación para el Proyecto de Ley.

El Editorial cierra con un comentario sobre el pronunciamiento del entonces Ministro de Fomento, Manuel Quijada, sobre la política que seguiría su Ministerio en materia de cine:

"... su fórmula es de nuevo el diferimiento, la incapacidad de que el Estado asuma una posición y una política que no sea la de la no injerencia y el dejar hacer. Su proposición se reduce a un nuevo foro público con asistencia de todos los sectores interesados que sin duda se añadirá a la historia de los foros inútiles entre los cuales los últimos los protagonizaron como Ministros Diego Arria y Alvarez Domínguez. La única novedad, al fin, fue su reconocimiento de que el cine no es sólo industria y comercio y que el sector cultural tiene algo que hacer allí. Lo único real, la persistencia de la sorda oposición ministerial a la Ley de Cine y a una solución que permita un mínimo de autogestión de los grupos afectados: los espectadores, las instituciones culturales, los cineastas y los sindicatos. Sin embargo, la Ley está ya en el Congreso⁷⁶, entre las que se considerarán a breve plazo y es una responsabilidad fundamental de quienes por muchos años la han planteado como la única base firme para el libre desenvolvimiento de las actividades cinematográficas en el país, dar la batalla final para que el proyecto no sea desvirtuado y no venga a transformarse más bien en un nuevo instrumento de represión y coerción ideológica." (p. 4)

La censura

El tema de la censura fue tocado con gran profundidad y en múltiples ocasiones por Cine al Día. La revista siempre denunció hasta las últimas consecuencias los actos de censura contra películas nacionales o extranjeras, fueran o no de su agrado, estuvieran o no de acuerdo con sus proposiciones ideológicas. Pero, además de la denuncia, existió una preocupación por comprender los mecanismos de la censura, determinar las instancias que la ejercían (y continúan ejerciéndola) y dejar bien clara su existencia, en contra de lo que establece la Constitución venezolana. A los fines de esta referencia, que deberá ser más breve de lo que

⁷⁶ El Proyecto de 1979

nos gustaría, ya que el lema es apasionante y Cine al Día lo trata, además de todo, con gran sentido del humor en algunas ocasiones, solamente tomaremos en cuenta el Editorial del No. 3, titulado "La larga noche de la censura"; el trabajo "Explotados y censurados" publicado en el No. 15, dentro de la sección "Nacional"⁷⁷; el artículo "La policía cultural del régimen", publicado en el No. 17; y la ponencia de Capriles, Izaguirre y Erminy para la I Jornada de Cine de 1974, titulada "La censura cinematográfica en Venezuela" (No. 18) Hemos escogido aquellos textos de carácter más teórico o cuya denuncia está más sustentada por la teoría.

En el discurso de la revista sobre la censura podemos distinguir varios puntos. El primero de ellos es el de las condiciones o el contexto que da lugar al ejercicio de la censura por parte de los poderes públicos. El segundo es el de las distintas formas de censura, los organismos que la aplican y los mecanismos de los cuales se valen para hacerlo. Y el tercero es el de los criterios empleados para ejercerla.

En el Editorial del No. 3, las condiciones que dan lugar a la censura tienen que ver con la existencia de desigualdades sociales, políticas y económicas entre los ciudadanos de un Estado. Existen fuerzas que intentan oponerse a tales desigualdades y fuerzas que se oponen a cualquier posible cambio. En el contexto de esta lucha, una de las armas a las que recurren los que tienen el poder es el control sobre las libertades de expresión, información y comunicación. La censura es uno de estos controles.

"Es imposible y absurdo desligar el problema de las censuras del contexto general en que se produce y del cual es directa consecuencia: la lucha por la libertad y la igualdad en sociedades y estados que las niegan. Un enfoque parcial del problema sólo sirve de justificación al peor de los fariseísmos: el de los que combaten las censuras sólo cuando estas afectan algo que no es censurable para ellos, pero que aplauden o callan cuando los intereses de los censores y los suyos propios coinciden." (p. 2-3)

⁷⁷ Según Alfredo Roffé, este trabajo fue escrito por Juan Nuño en una de sus pocas incursiones fuera de la nota crítica sobre películas o conjuntos de películas.

Es lógico que el cine, como medio de comunicación de ideas con alcance masivo, haya sido víctima de la censura. Para Cine al Día el cine es particularmente vulnerable a la actividad censora por su mecánica de producción y distribución, que lo sujeta a presiones desde el inicio de su elaboración y por su dependencia de grandes inversiones que necesitan de una distribución masiva para cubrir costos y producir utilidades. La revista afirma categóricamente que, aunque la Constitución Nacional excluya la posibilidad de la censura en nuestro país, la realidad es otra: en Venezuela existe la censura sobre el cine, explícita o tácitamente, partiendo de una definición amplia de la censura.

Dejando fuera la llamada censura económica, ejercida por los importadores-distribuidores (ver 9.2.3), la censura es ejercida en nuestro país por las Juntas de Clasificación, dependientes de los Concejos Municipales. Este hecho se presenta a todas luces como absurdo, ya que, al no existir una legislación nacional sobre la materia que establezca criterios coherentes y unitarios, cada Concejo Municipal tiene autoridad para clasificar los filmes como le dé la gana. Es por esto que se presentan casos insólitos en los que el Concejo Municipal del Distrito Federal da clasificaciones distintas a las del Concejo del Distrito Sucre, y en Caracas tenemos una misma película con dos clasificaciones distintas según se exhiba al este o al oeste de la quebrada Chacaito, límite entre las dos entidades.

“Las ordenanzas y reglamentos varían de sitio a sitio. Se añaden además otras ordenanzas y reglamentos, no directamente relacionados con los espectáculos públicos, que también dan oportunidad a otras autoridades para intervenir. (...)”

“Esta situación existe desde hace mucho tiempo y es conocida por muchísima gente. El hecho de que se tolere o considere normal es consecuencia de dos factores: uno, la escasa importancia que los medios culturales o intelectuales del país le otorgan al cine como forma de expresión y medio de conocimiento y comunicación, y la consiguiente inexistencia de opinión sobre sus problemas; dos, los problemas implícitos que acarrea cualquier oposición a medidas impuestas por los grupos

de presión. La superación de esta situación tendría que comenzar por la de los factores que la originan." (p. 3)

En cuanto a los criterios, se señala claramente que la violencia por sí sola no es suficiente para censurar una película, como tampoco lo son los temas más crudos o la pornografía. La cuestión cambia cuando se trata de un cine abiertamente político o de contenido revolucionario, o que simplemente toca en profundidad temas considerados tabú por distintas instancias o instituciones de la sociedad (la iglesia, los militares, etc.), y aquí se suma a los criterios comerciales e ideológicos el de la moral.

El recrudecimiento de la censura durante el gobierno socialcristiano de Rafael Caldera obligó a que Cine al Día volviera a dedicarse en profundidad al tema. La gota que derramó el vaso fue el famoso Decreto 23 de la Gobernación del Distrito Federal, mejor conocido como Decreto Guinand Baldó, en "honor" al gobernador que decidió su promulgación en 1971. Aquí, en primer lugar, se establece la verdadera fuente de la censura: el Estado sólo es un brazo ejecutor, quien censura en realidad son los llamados "grupos de presión", los empresarios, la oligarquía, las compañías extranjeras. El Estado la aplica, además, bajo la apariencia de que no es aplicada en el país y sin que medien siquiera criterios o normas explícitos que indiquen a qué atenerse.

En este contexto, se establece la verdadera finalidad del Decreto Guinand Baldó:

"... impedir a como dé lugar el surgimiento de una cultura cinematográfica nacional y seguir protegiendo sus intereses (los de los grupos mencionados más arriba, MGC). Para ello, les ha bastado una doble maniobra, de admirable sencillez jesuitica. Por un lado, se instituye un inapelable e ineludible registro, dependiente de una subalterna Inspectoría de Espectáculos Públicos y, por otro, se amenaza con las penas del infierno: las llamas eternas para los réprobos, sus productos y nefandos instrumentos de trabajo. En las manos de un oscuro funcionario de tercera queda el destino del cine cultural y experimental de este país. Adivina, adivinanza: ¿A quién dará permiso de exhibición el mediatizado funcionario? ¿Al todopoderoso, influyente,

providente empresario de películas importadas o al tímido grupo de subversivos jóvenes melencólicos que intentan algo nuevo, fuera de Barnabás Collins y de Walt Disney Productions? Y lo mejor: al que no le guste, al crematorio. No se salva ni el proyector." (p. 43)

El decreto en cuestión, reproducido en un cuadro dentro del texto del artículo, establece la obligación de clasificar todos los espectáculos que se realicen en el D.F., prohibiendo su exhibición de no tener la aprobación previa de las Juntas de Clasificación, además de la autorización de la Inspectoría General de Espectáculos Públicos. Además toda película a ser exhibida en el D.F. deberá ser registrada en dicha inspectoría, bajo pena de multa, arresto y/o decomiso del film y el proyector. Todo aquel que alquile o venda películas sin estar inscrito y autorizado por la Inspectoría también será sancionado con multa y decomiso del film y el equipo de proyección, que serán destruidos por la Inspectoría. En los casos en que el material decomisado sea pornográfico (de acuerdo con los seudocriterios de estos funcionarios) la pena será de arresto. Un panorama desolador, que justifica plenamente la virulencia y el sarcasmo de la reacción de Cine al Día⁷⁸.

Sin embargo, la revista encuentra un mérito al famoso decreto, y es que proclama a los cuatro vientos la existencia de la censura en Venezuela, hecho negado hasta la saciedad por los mismos que la aplican, amparándose en la Constitución que violan con cada acto de censura.

"El Decreto 23 ha roto la paz ideológica sepulcral de una Censura Inexistente, cuanto más autocensurada, más eficaz. Como es sabido, no se censuraba, sino que se clasificaba. Ahora, en cambio, ya se reprime: multa, cárcel, incineración. Empieza la escalada represiva. Pero, con ello, se rompe el plácido engaño: si hay censura. De la fase aceitada, suave, perfectamente hipócrita del buen mundo burgués (en esencia: se hace pero se niega) se ha pasado al momento duro, agresivo.

⁷⁸ La ponencia de Capriles, Izaguirre y Erminy (No. 18) revela que la verdadera finalidad del archifamoso Decreto 23 no es otra que "... perseguir, frenar y liquidar todo el movimiento cultural, formativo, educativo e ideológico que se cumple a través del cine; en particular, a través del 16 milímetros." (p. 8). Además, estas actividades son llevadas a cabo fuera de la explotación comercial y a través de universidades, liceos, cineclubes, etc. (p. 8).

mutilador, con la destrucción a lo nazi. (...) Aunque sea más terrible en sus consecuencias, en principio es más fácil luchar contra un sistema de Censura declarada, represiva y abierta que contra un estado de cosas paternal, negado y huidizo." (p. 43)

Los criterios del censor vuelven a ser puestos en entredicho al dejar descubierta la esencia paternalista del acto de censura (unos que saben deciden por todos, unos que ignoran y conviene que continúen en ese estado). Se censura *El Jardín de los Finzi-Contini*, pero se dejan pasar escenas de desnudos, salvajismo y tortura en *Perseguidor implacable*. Para la revista es claro que esta contradicción es sólo aparente y que no es la moral lo que verdaderamente mueve a los censores; en este caso, la censura obedece en realidad a intereses comerciales, los intereses de los distribuidores y exhibidores.

También es objeto de sarcasmo el censor en tanto funcionario:

"Por otra parte, puño de hierro: la agresividad de un funcionario minúsculo y ensobrecido, que se siente alguien y decide meter en cintura a tanto intelectual y artista suelto. El tiralevitas burocrático, contagiado misteriosamente del mal de pensar, ha llegado inclusive a construir una teoría. La gentil teoría 'de la imitación'." (p. 44)

El juicio de este párrafo se refiere a las justificaciones dadas por los censores a la realización de tan nefasta actividad: en palabras de algunos célebres censores de la época, entre ellos el archifamoso Inspector de Espectáculos Públicos, Jorge Cedeño, es necesario prohibir películas adversas a la moral porque pueden inducir al público a cometer actos como los presentados en ellas.

Los efectos del Decreto 23 no se detuvieron aquí. La sección "Nacional" del No. 17 trae un extenso artículo centrado principalmente en una de sus consecuencias: el cierre de la Cinemateca Nacional por obra del Inspector Cedeño. Luego de una introducción en tono serio, donde apretadamente se condensa un discurso sobre el contexto en el cual actúa la censura, siguiendo la línea del Editorial del No. 3 (ver supra), se hace un breve recuento, en tono

sarcástico, del recrudecimiento de la censura en Venezuela como consecuencia de la política del gobierno de Caldera, intensificada aún más con el nombramiento de Cedeño en la Inspectoría de Espectáculos. Para empezar, son prohibidas unas 70 películas que ya habían sido exhibidas en el país. Las Juntas de Clasificación cortan cuanto película se les antoja. Es promulgado el archifamoso Decreto 23 de la Gobernación del D.F. Es detenido un grupo de muchachos por exhibir *Al paredón*, de Mario Mitroli en Altigracia de Orituco. Es prohibido, a escala nacional, *El último tango en París*. La inspectoría recurre al Ministerio de Relaciones Exteriores para obligar a las Embajadas a entregar su material cinematográfico con la finalidad de que el Inspector Cedeño lo clasifique. Y, finalmente, la suspensión de las funciones de la Cinemateca Nacional.

Haciendo un paralelismo entre la Inspectoría y la Inquisición, se afirma que Cedeño no es el culpable de todos estos acontecimientos, sino más bien la única manifestación visible de una maquinaria censora⁷⁹. Se vuelven a mencionar las aspiraciones "teóricas" del funcionario, cuyas principales preocupaciones no van más allá de "la moral y los padres de familia" (p. 44).

"La Constitución, con esas idioteces de la libertad de información y de comunicación, no es Ley para el Inspector, ni son ciudadanos los que no son padres de familia (por el simple hecho de no tener hijos) y ni siquiera los padres de familia que piensen que son ellos los que deben decidir lo que deben ver o no ver sus hijos, y no estén dispuestos a dejar esa decisión en manos de policías." (p. 44)

⁷⁹ La introducción "seria" nos ofrece un párrafo que ilumina esta afirmación. "Una de las tácticas (empleadas por los privilegiados para defender sus privilegios, MGC) es la de crear corrompidas castas de privilegiados de menor categoría que se ramifican hasta estar presentes en cada actividad, en su papel de policías, con suficiente fuerza (armas) para reprimir cualquier manifestación de progreso, cualquier manifestación que lleve a la eliminación de los privilegios () de los pocos en beneficio de una igualdad de derechos para todos. En la medida en que un Estado está en mayor o menor grado en manos o penetrado por las castas de privilegiados, en esa misma medida se legaliza la represión que ejerce para mantener el status quo, la situación de injusticia existente" (p. 44)

Continuando el paralelismo entre la censura y el Santo Oficio, se hace una lista de las instancias implicadas en los actos de censura: la Cámara Venezolana de la Televisión, la Comisión de Cultura del Concejo Municipal del D.F. (por nombrar jurado del Premio Municipal de Cortometraje nada menos que al mismísimo Inspector Cedeño), las Juntas de Clasificación (por supuesto), los distribuidores-exhibidores, el Ministerio de Relaciones Exteriores...

"¿Qué significa esta presunta procesión de inquisidores, fiscales, calificadores, alguaciles, alcaides, porteros, médicos, capellanes, barberos, receptores de confiscaciones y familiares? Ni más, ni menos, que la censura, expresión policial de la represión cultural, además de implicar a sus funcionarios, es el resultado de un sistema general, de una condición político-económica y hasta social, a veces denominada lucha de clases, en la que las clases que detentan el poder usan todos los medios para mantenerlo, a expensas y combatiendo al resto. La mayor o menor complicidad en la actividad represiva es directamente proporcional a la mayor o menor participación en la lucha de clases." (p. 45)

La ponencia de Capriles, Izaguirre y Erminy en el No. 18, vuelve sobre todos los temas tocados en los trabajos que hemos visto hasta ahora. Por este motivo, trataremos de no alargar nuestro discurso evitando repetir aquellos casos en que la ponencia no agregue demasiado a lo ya dicho. El trabajo se inicia con una definición de censura, que la caracteriza como:

"... toda forma de represión, imposición o limitación, de carácter externo o interno, consciente o inconsciente, que ejerza un efecto deformador o inhibitor de la natural y libre comunicación de ideas, sentimientos, sensaciones o manifestaciones de cualquier índole, entre individuos, grupos, asociaciones o aglomeraciones humanas." (p. 4)

Se establece una separación entre la censura por imposición externa y la autocensura consciente, afirmando de esta última que llega a convertirse en la renuncia a la propia participación y, por lo tanto, se convierte en un fraude a los destinatarios del mensaje autocensurado. El contexto y las condiciones que determinan el ejercicio de la censura son

explicados en los mismos términos que en el Editorial del No. 3 (ver supra). Posteriormente se plantea la cuestión de la existencia de la censura sin llegar a deformar la propia institucionalidad, en un sistema que, políticamente, se fundamenta en una democracia formal y en la libertad de expresión, y económicamente en la libertad de comercio y producción.

"La respuesta es: a través de todo un sistema de prácticas que, en situaciones de normalidad, van a bastar para mantener el sojuzgamiento social calificado de 'orden público y buenas costumbres': esas prácticas semi-clandestinas, en apariencia parasitarias y hasta ilegales serán aplicadas por funcionarios de segundo orden, por reglamentaciones y decretos municipales, por medidas de excepción, mientras la Constitución y las leyes se mantienen inalteradas y los grandes responsables pueden seguir sonriendo al afirmar su respeto a las ideas y orientaciones políticas y a la libre expresión del pensamiento. Así, la censura procederá a través de excepciones y no de reglas; a través del poder arbitrario que aprovecha (para filtrarse en los hechos) los resquicios que las mismas leyes establecen." (p. 4)

Sin embargo, la aplicación subrepticia de la censura no excluye un ejercicio directo de la misma si la situación de amenaza a los privilegios de los sectores dominantes es tal que, para estos, lo justifique. En estos casos se reformarán las leyes y se censurará directamente. Para los autores de la ponencia, la censura parte de supuestos subjetivos y personales, jamás tendrá una base científica o legal. Para ilustrar esta afirmación, se cita el artículo 66 de la Constitución Nacional, dedicado a la libertad de expresión, el cual contiene en su texto una serie de limitaciones a la misma, limitaciones que han permitido la aplicación de la censura.

"Esta disposición que expresa la inexistencia de la censura en Venezuela no pasa de ser una mera ficción jurídica. En la práctica existe la censura en todas sus formas." (p. 5)

Para los autores el tipo de censura ejercido depende de las condiciones en las cuales se esté desarrollando una sociedad. Por ejemplo, cuando los fundamentos políticos de la dominación de clase se hallen amenazados por la agitación social, y se cita como ejemplo los dos gobiernos de Acción Democrática durante los años 60, en plena insurrección armada. se

censurara en primer lugar el discurso político. Así, durante el gobierno de Leoni fueron prohibidas *La batalla de Argel* y *La hora de los hornos*. En cambio, cuando existe una relativa calma, se abandona la censura política para poner el acento en la censura moral, religiosa e ideológica. El ejemplo de esto es el gobierno de Caldera, con las prohibiciones de filmes como *Persona*, *El último lango en París*, etc.

Ya sabemos que la instancia que se encarga de aplicar la censura cinematográfica son las Juntas Municipales de Clasificación, y que estas no sólo "clasifican" la moralidad de las películas para cada edad; también cortan los filmes y llegan a prohibir su exhibición.

"El dictamen de estas Juntas se basa fundamentalmente 'en la moralidad del espectáculo', es decir, ellas operan en base a criterios subjetivos, personales, en base a lo que suele llamarse la moral del padre de familia. Un concepto alejado de lo que es una obra cinematográfica y ajeno a todo fundamento científico." (p. 7)

En cuanto al Decreto 23 de Guinand Baldó, luego de un análisis legal se llega a la conclusión de que es anticonstitucional, debido a que viola tres artículos de la Constitución: el artículo 99, donde se garantiza el derecho a la propiedad y los artículos 101 y 102, donde quedan prohibidas las expropiaciones o confiscaciones de bienes que no estén permitidas por el artículo 205 de la misma Constitución⁸⁰.

9.2.3. El principal obstáculo: el sector distribución-exhibición

El sector distribución-exhibición es para Cine al Día el más interesado en evitar el desarrollo de una producción cinematográfica nacional por razones económicas e ideológicas, que sus responsables ocultan bajo un discurso que echa mano de argumentos sin ningún fundamento real. El discurso de la revista sobre este sector, en lo relacionado con su absoluta oposición a

⁸⁰ La sección "Nacional" del mismo No. 18 anuncia, en una nota titulada "De las clasificaciones y otros menesteres", la revocación del archifamoso decreto en abril de 1974 y la eliminación de la Inspectoría de Espectáculos Públicos.

la Ley de Cine y a la producción nacional, se estructura alrededor de cuatro puntos: las características del sector; sus verdaderos intereses y el discurso empleado para ocultarlos; su papel dentro del ejercicio de la censura; y, como elemento complementario para establecer la posición de la revista en este campo, sus planteamientos en torno a la necesidad de fomentar la exhibición no comercial.

Características del sector

El combate de Cine al Día contra la ideología de distribuidores y exhibidores tuvo como punto de partida necesario la investigación. La revista no sólo aportó importantes datos sobre la progresiva concentración monopolista operada a lo largo de la década de los 70 en esta actividad, sino que, sobre la base de estadísticas sobre recaudaciones, tipo y procedencia de los filmes importados y exhibidos, etc. desmintió en más de una ocasión la supuesta "crisis de la exhibición cinematográfica en Venezuela", tan cacareada por los portavoces de las empresas.

En su panorama de los intereses y las fuerzas en juego en el marco de la lucha por la Ley de Cine, el Editorial del No. 2 define a los distribuidores como una "pequeña pero poderosa constelación", rodeada por los "satélites de la exhibición", y hace la aclaratoria de que los distribuidores controlan una buena parte de las salas de exhibición, además de formar un solo gremio patronal con este último sector (p. 3). El sector distribución es el que verdaderamente hace negocio con el cine, ya que los productores y los exhibidores pueden llegar a perder dinero si se da el caso, pero los distribuidores cuando mucho pueden ver reducidas sus ganancias.

Este discurso, con las variantes que podrían determinar las variaciones ocurridas en el panorama de las distribuidoras y en el aumento de la concentración monopolista, se repitió

casi invariablemente a lo largo de los 25 números de Cine al Día. Es lógico que se repita, ya que nunca hubo cambios sustanciales en esta situación, como no fueran para acentuar la concentración del sector y la desaparición progresiva de la exhibición independiente y los llamados "cines de barrio". Pero también se repetirá incansablemente porque es el discurso que indaga sobre las verdaderas razones de la industria para adversar la Ley de Cine y la producción nacional.

El Editorial del No. 5 aporta un nuevo dato: las distribuidoras cinematográficas estaban agrupadas para aquel momento (finales de 1968) en dos asociaciones; la primera de ellas agrupaba a aquellas con capital predominantemente nacional y la segunda a las de capital predominantemente extranjero (p. 3). Por otra parte, se establece la dependencia del sector exhibidor con respecto a los distribuidores.

"... puede decirse sin dudas de ningún tipo que esta rama de la industria cultural está controlada en nuestro país por los distribuidores-importadores. (...) Como se ha indicado antes, gran parte de las distribuidoras son de origen extranjero y actúan como agentes representantes de productoras extranjeras. El resto de ella, la parte nacional minoritaria, se pliega a las directrices de las más poderosas. En consecuencia los films que vemos y veremos dependerán de la voluntad de las distribuidoras-importadoras." (p. 4)

Los beneficios económicos obtenidos con la importación de películas son reexportados. Pero también se busca un beneficio ideológico (p. 4).

En un trabajo titulado "La economía del cine en Venezuela. ⁸¹: ¿Existe una crisis de la exhibición?" que aparece, sin firma, también en el No. 5, sobre la base de datos estadísticos referentes a las recaudaciones entre 1957 y 1966 y el costo de la entrada y la asistencia de los espectadores para el mismo período, se llega a la conclusión de que el sector distribución exhibición sufrió una crisis durante el período 1960-1963 y que esta crisis fue soportada y

⁸¹ Este título hace pensar en una serie dedicada al mismo tema que, después, no fue continuada.

superada, para alcanzar luego un periodo de "relativa estabilidad" (p. 15). Queda la duda de si el periodo de crisis significó para el sector una situación deficitaria y se promete contestarla en una próxima entrega que jamás llegó. Sin embargo, más que por estos datos, el trabajo nos interesa porque en él quedan claramente establecidas las razones de Cine al Día para investigar sobre el tema:

"Con excepción del trabajo de Antonio Pasquali 'El cine. Situación y perspectivas de su industria y mercado en Venezuela' (en Comunicación y cultura de masas, ...) no ha sido publicado en el país ningún estudio sobre la economía de las actividades cinematográficas, y si existe alguno no es accesible al público general ni a los interesados en el problema. Esta situación de misterio da pie a todas las opiniones e interpretaciones, en estos momentos en que la necesidad de una legislación adecuada que permita el desarrollo de esta industria se hace cada día más evidente y se agudiza el debate entre los que se oponen a ella y los que la sostienen como indispensable, se hace imprescindible clarificar lo que está sucediendo con el cine en Venezuela desde el punto de vista económico." (p. 14)

Es comprensible el interés del sector en que no se conozcan las cifras sobre su actividad, entre otras razones porque tales cifras revelan las condiciones en que ésta se desarrolla aquí en Venezuela. El Editorial del No. 9 aporta algo de información al respecto. Mientras en otros países los impuestos a la recaudación de taquilla van del 30 al 40%, con limitaciones a la salida de divisas y otras condiciones, en Venezuela estos impuestos no pasan del 10%, acompañados de una libertad de explotación absoluta, sin que existan controles sobre los precios de las entradas ni sobre la salida de capital (p. 3).

Una característica del sector señalada en varias oportunidades por la revista, y que está relacionada con su concentración monopolista pero también con esa capacidad que tienen los empresarios venezolanos de reaccionar unitariamente y emprender acciones inmediatas contra cualquier mínima medida que pueda amenazar sus intereses; es su capacidad de reacción "como un solo hombre" ante medidas que apenas pretendan regular el costo de las

entradas, por ejemplo, o, evidentemente, la misma Ley de Cine. El No. 10, en su sección "Nacional" trae una pequeña nota sobre este particular, la cual reproducimos a continuación:

"Los pobres distribuidores y exhibidores, a punto de perecer de inanición, se han opuesto en Barquisimelo a la media entrada para los estudiantes. La Prefectura, atentando contra el sagrado derecho de la libertad de empresa, sacó un Decreto con la atrabiliaria medida. Pero reaccionando como un solo hombre, una vez más el bloque de distribuidores-exhibidores puso las cosas en su justo puesto, y todo ha retornado a su cauce normal." (p. 35)

Un caso similar es reseñado en la sección "Nacional" del No.16, donde una nota titulada "Golillón" da cuenta de un caso similar, esta vez en el Distrito Federal, con motivo de haberse decretado la media entrada los días Lunes para los menores de 18 años. Como boicot a esta medida del Concejo Municipal, las distribuidoras hicieron uso de una astuta triquiñuela: el primer lunes en que sería aplicada esta medida, 28 de los 43 cines del D.F. presentaban películas censuradas C y D.

"Así los muchachos tenían la alternativa: pagar media entrada en unos pocos sitios o pagar su entrada completa y ver su pelicolota C o D. De los 18 cines disponibles 3 cobraban 1.50 por la entrada, con un majaharesco real y medio de descuento, 2 estaban a Bs. 2, 5 a Bs. 3 y 2 a Bs. 4, o sea que 12 cines de los 18 son cines de tercera y cuarta línea, y sólo 6 daban películas más o menos recientes. (...) Aunque es de todos conocido hay que recalcar que el lunes es el peor día en las recaudaciones y que las salas ese día están casi totalmente vacías. Así que gracias por la limosnita y que Dios se las pague. PD. En Buenos Aires en todos los cines los días lunes se paga media entrada, cualquiera que sea la edad del espectador." (p. 49)

Asimismo, en la sección "Nacional" del No. 10, se reseñan los abusos de los exhibidores en lo referente al tiempo de la publicidad previa a las películas, el cual excede invariablemente lo estipulado por las ordenanzas municipales y lleva en muchas ocasiones a efectuar cortes a las películas para poder pasar la mayor cantidad posible de publicidad. La ordenanza del Distrito Federal establece un tiempo máximo para la publicidad en las salas de 6 minutos, mientras que los exhibidores pasan más de 20 minutos. También en la ordenanza se prohíbe

incluir más de un 50% de publicidad en los llamados "noticieros", pero estos terminan siendo simple publicidad disfrazada. La publicidad de sala es un negocio, tal como lo evidencia este trozo:

"Avicine. Mario Bertuol y Cinesa, que controlan las actividades de intermediarios entre anunciantes y exhibidores, cobran Bs. 280 por cuñas de un minuto de duración en las salas de estreno del Este o de Bs. 250 en las demás. Parte de esta cuota por supuesto va a los exhibidores. Una inauguración más o menos corta le cuesta al inaugurante unos Bs. 2.500 para aparecer en alguno de los Noticieros Nacionales. Por supuesto que también los noticieros contribuyen con su parte para los exhibidores." ("Nacional: Pague para ver cuñas". No. 10, p. 35)

De acuerdo con todas estas reseñas, una de las principales características del sector es su ilimitada capacidad para cometer abusos contra el público espectador, debido a la inexistencia o al flagrante incumplimiento de una normativa legal al respecto. El objetivo de estos abusos, como hemos podido desprender del discurso de Cine al Día, es de índole eminentemente económico, muchas veces con la finalidad de presionar para evitar intervenciones legales en su lucrativa actividad. La revista siempre ha manifestado su oposición a tales abusos, además de revelar sus mecanismos y sus verdaderos motivos.

El trabajo de mayor aliento y extensión en torno a las características del sector distribución-exhibición es sin duda la ponencia presentada por Ambretta Marrosu y Alfredo Roffé durante la I Jornada de Cine, reproducida en el No. 18 bajo el título "Situación de la distribución y exhibición cinematográfica". Los autores definen el comercio cinematográfico (la distribución y la exhibición) como un comercio importador en casi todos los países y explican las razones de este hecho: ningún país es capaz de satisfacer completamente la demanda interna con su propia producción, de manera que es necesario importar películas para cubrirla.

"Sin embargo, hay tremendas variaciones en los porcentajes de películas producidas e importadas cuando se pasa de los países industrializados a los países subdesarrollados, de los países con un alto grado de desarrollo capitalista o socialista, a los países del Tercer Mundo. Aún dentro de estos pueden encontrarse ciertas diferencias. En unos pocos países se ha logrado desarrollar una cierta producción, mientras que en otros esa producción es mínima y en muchos casos no existe en absoluto." (p. 12)

Luego de ubicar a los países latinoamericanos, en su condición de países del Tercer Mundo, entre los que predomina la importación en forma absoluta, se llega a una primera constatación sobre Venezuela: el comercio cinematográfico en nuestro país es totalmente dependiente de la importación, y, lógicamente, no existe una producción nacional. Una segunda constatación es la de el alto grado de concentración del sector distribución en nuestro país, con tendencia a la acentuación.

"En 1965 entre las cinco empresas más importantes controlaban el 74,4% de los ingresos de los cines del Area Metropolitana de Caracas. En 1973 las cinco empresas más importantes controlan el 89,4%. Aun cuando no se disponen de datos precisos se puede indicar que en 1965, de las cinco empresas, cuatro eran subsidiarias de casas principales extranjeras, principalmente norteamericanas, y una mixta venezolano-estadounidense. En 1973 las empresas mixtas son tres, mientras que las subsidiarias americanas puras disminuyen a dos."⁸² (p. 12)

Debido a esta concentración de la importación-distribución en empresas de capital norteamericano puro o mixto, además vinculadas fuertemente por lazos patronales, la importación-distribución de películas en Venezuela es, para los autores, un fenómeno determinante en la dependencia económica y sociocultural del país. Uno de los principales aportes del trabajo es su minuciosidad en cuanto a las cifras de la salida de capital por concepto del comercio cinematográfico en Venezuela:

⁸² Estos datos, de acuerdo con los autores, están calculados sobre Caracas, pero afirman que es posible generalizarlos en vista de que Caracas abarca un 50% del mercado nacional y por la inexistencia de importadoras-distribuidoras en el interior del país (p. 12).

"Desde el punto de vista económico el mercado venezolano no es tan despreciable. Con sus 120 millones de ingresos brutos al año para 1973, se pone a la par de países como Holanda y por encima de Hungría, Dinamarca, Noruega, Portugal y Finlandia, por no citar sino países europeos. Venezuela sola representa un 2% del mercado total europeo (15 países). Al exterior sale aproximadamente un 7% de los ingresos brutos por entradas, por concepto de compra de copias y derechos, lo cual significa unos 8,4 millones anuales. Además, las utilidades netas de los distribuidores están cerca del 20% de los ingresos brutos, por lo que llegan a unos 24 millones anuales. De estos 24 millones deben salir del país unos 18, correspondientes a la participación de empresas norteamericanas en las distribuidoras locales. en total, la estimación de la salida de capitales puede llegar a unos 25 millones de bolívares anuales. Si a este hecho se añade que las inversiones en activos fijos del negocio de distribución son insignificantes, a la alta velocidad de recuperación de la inversión en películas, los bajísimos salarios e impuestos y la absoluta libertad para la exportación de capitales, es fácilmente comprensible que el mercado venezolano, aunque no sea gigantesco, sea suculento y en fin de cuentas no del todo despreciable para los grandes consorcios norteamericanos." (p. 12)

Este panorama, desde el punto de vista cultural, representa para los autores que el monopolio existente en el sector deforma los criterios de selección de lo que se ve en el país; ya que su finalidad desde el punto de vista económico es obtener beneficios con las películas producidas por las casas matrices en Estados Unidos, México o Europa, o con las películas cuya distribución mundial manejan. Todo lo que se produzca o distribuya independientemente de estas casas matrices no tiene cabida; mucho menos la tiene el cine venezolano o latinoamericano. Y aquí los autores pasan a las consideraciones sobre el papel del comercio cinematográfico en el colonialismo cultural, dado por la importancia del cine como medio para transmitir ideas e informaciones y formar patrones de conducta, y sobre la importancia de que circulen mensajes cinematográficos del propio país para contrarrestar tales efectos.

Los autores afirman que la situación en el sector exhibición no presenta cambios significativos y dan las cifras correspondientes:

"En 1973 en Caracas existían 72 salas de exhibición, unas 20 de barrio y 52 llamadas de estreno. Tres circuitos absorbían 47 salas de estreno y 2 de barrio. Aparentemente sólo 5 salas de estreno y 18 de barrio tienen propietarios independientes. No hay datos muy precisos disponibles sobre la propiedad de las salas ya que parece ser que los circuitos, en algunos casos, agrupan diversos propietarios. En cuanto a los cines del interior hay todavía menos informaciones. Para 1971, según fuentes oficiales, existían en el país 459 salas de las cuales 80 en Caracas y 379 en el interior. La capacidad promedio de las salas está alrededor de 390 puestos." (p. 13)

Luego de estas consideraciones, se afirma que el sector exhibidor no se distingue del distribuidor, por los posibles nexos verticales de tipo monopolista, porque se presiona a los supuestos independientes o porque, al no ofrecer otra cosa los distribuidores, los exhibidores aceptan pasivamente las directrices impuestas por los primeros.

El Editorial del No. 19 presenta el mismo panorama de la lucha por un cine venezolano y la aprobación de la Ley de Cine, en el marco más general de la industria cultural en nuestro país como factor de dependencia económica y cultural. El único dato nuevo es que para la fecha (1975), el proceso de concentración monopolista de la distribución había llegado a la creación de "dos únicos grandes consorcios" (p. 3), y que la exhibición independiente había desaparecido en su casi totalidad, absorbida directamente por las grandes cadenas de cines o estrangulada por las imposiciones de las distribuidoras. El Editorial del No. 20 completa la información en lo referente a los consorcios importadores-distribuidores, aclarando la existencia de tres grupos, de los cuales dos se hallan penetrados y controlados por capital norteamericano (los dos grandes consorcios mencionados en el Editorial del No. 19), que además controlan directamente el 90% de las salas de exhibición en Caracas, y un tercero propiedad del gobierno mexicano.

Hemos dejado para el final los trabajos, publicados en la sección "Nacional", con datos estadísticos exhaustivos sobre el sector distribución-exhibición. Estos trabajos, que

comienzan con un pequeño recuadro con "Las mayores recaudaciones". poco a poco se van haciendo más complejos y finalmente desaparecen, a partir del No. 21, como consecuencia de la reacción de los distribuidores-exhibidores a las "Normas sobre la industria cinematográfica" de 1973⁸³. Las características del comercio cinematográfico en Venezuela ya examinadas de acuerdo con la visión de la revista, quedan confirmadas irrefutablemente a través de estos trabajos.

En el No. 7, bajo el título de "Las mejores recaudaciones de 1968", hay en realidad una información más sustanciosa que la sugerida⁸⁴. Por ejemplo, se da el total de filmes estrenados en Caracas durante ese año, es decir, 504. Las recaudaciones de las distribuidoras llegaron a un total de Bs. 37.343.076 distribuido entre cada una como se ve a continuación, con el número de filmes distribuidos por cada una entre paréntesis:

1. Difra MGM (75)	6.653.336
2. Fox-Warner (59)	6.178.955
3. Pelimex-Artistas Unidos (100)	5.185.653
4. Columbia (54)	4.757.449
5. Blanco y Travieso (76)	4.257.496
6. Rank-Universal (54)	3.802.168
7. Paramount (28)	1.830.334
8. Artistas Unidos (10)	1.689.444
9. Euro América (21)	833.002
10. Venefilm (28)	828.706
11. Varios (39)	1.326.551
TOTAL	37.343.551

Las recaudaciones para los grupos exhibidores fueron las siguientes, con el número de cines controlado por cada uno entre paréntesis:

⁸³ Las normas determinaban que la Dirección de Turismo sería la encargada de preparar las estadísticas sobre la actividad cinematográfica en Venezuela. Los distribuidores-exhibidores reaccionaron cerrando todas las salidas de información y Turismo jamás publicó ni una sola estadística.

⁸⁴ No hemos considerado pertinente la información correspondiente a las películas con mayores recaudaciones, así que quedarán fuera de nuestro trabajo.

Cines Unidos (19 salas)	14.649.427
Cines Caracas (11 salas)	12.141.223
Cines Independientes de estreno (16 s.)	12.405.493
Cines independientes de barrio (28 s.)	5.133.135
TOTAL	44.329.278

El alcance de los datos obtenidos y publicados en el No. 10, bajo el título sarcástico de "El negocio del cine", es menor, sin embargo da lo suficiente como para que la Redacción afirme que se registra un aumento en las utilidades de los consorcios, con un incremento del 31% para el periodo enero-abril de 1969 en relación con el mismo periodo de 1970.

"Entre enero y abril (de 1970, MGC) 15 films han recaudado más de Bs. 200.000 en Caracas. Esos 15 films han producido Bs. 6.244.593 con un promedio de Bs. 416.306 cada uno. En 1969 las cifras eran apenas de 10 films, con una recaudación de Bs. 3.195.153 y un promedio de Bs. 319.515 cada uno. A medida que los consorcios aceitan las tuercas, ajustan la distribución y aumentan los precios, las utilidades se multiplican." (p. 35)

El No. 11 nos da esta información con idéntico título y conclusiones.

"El negocio del cine sigue en franca recuperación. En el primer semestre de 1970 son 21 los films que ya han pasado de 200.000 Bs. de recaudación en Caracas contra los 17 del año pasado. Además estos 21 films han recaudado en total Bs. 8.197.131 (Bs. 389.863 en promedio por film) contra Bs. 6.056.337 recaudados por los 17 de 1969 (Bs. 356.225 en promedio por film)." (p. 33)

El cuadro de las cifras totales del año 1970 viene en el No. 12. Estas cifras indican un aumento en las recaudaciones de las distribuidoras de 9 millones con respecto a 1968.

Reproducimos el cuadro de las recaudaciones que obtuvo cada distribuidora:

1. Difra-MGM-Universal (98)	9.325.041
2. Blanco y Travieso (98)	8.138.157
3. Fox Films-Warner (49)	7.013.950
4. Columbia (48)	5.396.967
5. United Artists (34)	4.979.542
6. Pelimex (88)	2.497.780
7. Euro América (41)	2.230.804
8. Venefilm (32)	2.150.233
9. Alianza Films (antes Paramount) (22)	2.119.317
10. Capitol Fims (12)	754.456
11. Cinema (14)	675.511
12. Varios independientes (20)	259.461
13. Organización Rank (1)	264.409
14. Orbe (4)	209.120
TOTAL	46.014.749

En la exhibición, los mismos cuatro grandes grupos continuaron en las posiciones del año anterior, pero esta vez se informa sobre la vinculación de cada uno con las empresas distribuidoras. Así, Cines Unidos está conectado con Difra-MGM-Universal y Cines Caracas lo está con Columbia. El cuadro de recaudaciones de cada grupo es el siguiente (solamente Caracas):

1. Cines Unidos (23 salas)	20.916.929
2. Cines Caracas (12 salas)	10.638.274
3. Cines independientes estreno (18 s.)	15.601.281
4. Cines independientes barrios (22 s.)	4.772.994
TOTAL	51.929.478

Como muestra del crecimiento en las utilidades de la exhibición, se informa que Cines Unidos pasó de 14 millones en recaudaciones para 1968 a casi 21 millones en 1970. Esto, además, funciona como otra prueba de la progresiva concentración monopolista del sector, junto con el dato de la desaparición de 7 cines independientes de barrios y la disminución en sus recaudaciones, de 5.2 a 4.8 millones. (p. 46).

La información más completa está en el No. 16 bajo el título "Lo que dicen las cifras de 1972", donde, en primer lugar, se dan las cifras totales de recaudaciones para cada año entre 1966 y 1972 (inclusive) con el correspondiente índice para cada año. Es de notar el aumento sostenido en las cifras.

1966	Bs. 34.285.187	100
1967	Bs. 34.938.541	102
1968	Bs. 37.043.076	108
1969	Bs. 41.463.249	121
1970	Bs. 46.014.749	134
1971	Bs. 47.261.494	138
1972	Bs. 52.500.685	153
(año base 1966=100)		

Citamos a continuación el comentario de la revista sobre el cuadro:

"Estas cuantiosas recaudaciones pueden explicarse sobre todo por la creciente afición de los caraqueños al cine, por una población evidentemente un poco mayor, y por la mayor organización de la exhibición, ahora mejor repartida geográficamente, y explotada al máximo. Lamentablemente el nivel cualitativo de las obras estrenadas sigue tan bajo como siempre. (...) En 1972 se estrenaron 501 films. Ninguno venezolano. Uno brasileño con título inglés. Nada del nuevo cine latinoamericano. Menos de diez de los países socialistas. Prácticamente nada del nuevo cine independiente europeo y norteamericano. De esos 501 films 29 recaudaron más de 300.000 (5.8%), 21 entre Bs. 200 y 300.000 (4.2%) y 71 entre Bs. 100.000 y 200.000 (14.2%). Es decir que el 24.2% recaudó más de Bs. 100.000, lo cual es una situación extraordinaria." (p. 49-50)

Pero también la distribución tiene su parte en este extraordinario aumento de las recaudaciones. Para demostrarlo, se describe el periplo de exhibición de Play mist' y for me, de Clint Eastwood, a la cual Difra-MGM-Universal le sacó Bs. 331.312 luego de exhibirla exhaustivamente en las salas de Cines Unidos, controladas por la misma distribuidora. Posteriormente se dan las cifras de las "personalidades más recaudadoras" (Disney, Lando Buzzanca y Cantinflas) con los totales por "personalidad" de acuerdo con las recaudaciones de sus películas y, finalmente, los filmes con más recaudaciones en 1972.

Después de una larga pausa ya explicada más arriba, las cifras sobre el comercio cinematográfico vuelven a aparecer en Cine al Día en el No. 21, pero provenientes de fuentes terciarias, ya que las empresas habían cerrado la salida de información y la Dirección de Turismo y posteriormente Corpoturismo jamás publicaron una sola cifra al respecto. En primer lugar, la serie histórica de recaudaciones, con su correspondiente índice de aumento, es ampliada con los años 1973, 1974 y 1975 (ver supra), recordando que el año base es 1966=100 (ver supra):

1973	Bs. 57.700.000	168
1974	Bs. 68.000.000	200
1975	Bs. 80.700.000	235

El segundo punto es avance de la concentración monopolística del sector:

"En 1972 siete empresas manejaban el 97% pero las primeras dos controlaban el 46%. en 1973 se fusionan Difra-MGM con Fox-Warner y forman la M.D.F. con lo cual las dos primeras empresas pasan a controlar el 60% de la distribución mientras las otras cuatro se reparten el 35%. En 1974 y 1975 Cinema Internacional se fusiona con Blanco Travieso y Venefilm, apareciendo Blancica; en estos años las dos primeras empresas controlan el 69% del mercado mientras un 16 y un 14% respectivamente queda para las tres supervivientes. Durante 1976 se anuncia que Blancica absorbe a Columbia, con lo cual dos empresas controlan ya el 80% del mercado." (p. 37)

Este cuadro traducido a cifras da el siguiente resultado:

1972		
Blanco Travieso - Venefilm	26%	26%
Difra - MGM	20	46
Fox - Warner	16	62
Columbia	13	75
Cinema Internacional	10	85
United Artists	7	92
Pelimec	5	97
Otros	3	100

1973

Difra-MGM-Fox-Warner	33%	33%
Blanco Travieso-Venefilm	27	60
Cinema Internacional	12	72
Columbia	8	80
Pelimex	8	88
United Artists	7	95
Otros	5	100

1974

Blanco T.-Cinema I.-Venef.	39%	39%
Difra-MGM-Fox-Warner	30	69
Columbia	12	81
United Artists	8	89
Pelimex	6	95
Otros	5	100

1975

Blanco T.-Cinema I.-Venef.	39%	39%
Difra-MGM-Fox-Warner	30	69
Columbia	10	79
Pelimex	8	87
United Artists	6	93
Otros	7	100
Acumulado	100	100

El último dato a considerar es el aumento en las recaudaciones de filmes individuales, dato revelador también del asombroso incremento experimentado por el comercio cinematográfico en el país. De acuerdo con la información recogida en números anteriores, sólo 10 películas recaudaron más de Bs. 400.000 y apenas una pasó del millón en 1971. En 1973 19 películas recaudaron más de Bs. 400.000 y dos más de un millón (entre estas dos se encuentra Cuando quiero llorar no lloro, de M. Walerstein). En 1975 ya 32 películas superaron los 400 000 bolívares, 4 superaron el millón y una superó los dos millones.

"El monopolio de la distribución se ejerce también en la exhibición y un habilísimo manejo rotativo por el cual cada film pasa por todos los cines de Caracas o por lo menos por todas las microáreas en que el monopolio ha dividido a la ciudad, logra así tremendas utilidades. La falta de competencia, característica de toda estructura monopolística, permite esta manipulación del mercado. Quien paga las consecuencias, y las entradas, es el público cada vez más sumergido en los terrores de las catástrofes, los erizamientos de la pornografía, los estertores de los demonios y exorcistas y los alaridos de los gladiadores japoneses." (p. 37)

La posesión y la adecuada interpretación de todo este caudal de datos estadísticos permitirá a Cine al Día desmontar el hábil discurso que distribuidores y exhibidores sacan de la manga cada vez que se trata de oponerse férreamente a la Ley de Cine, cuando es necesario hacer retroceder al Estado en cualquiera de sus seudonormativas legales y para dejar fuera del circuito comercial al cine venezolano.

La verdad detrás del discurso de distribuidores y exhibidores

El carácter esencialmente económico e ideológico de los intereses manejados por el monopolio de la distribución y la exhibición, hace que la verdadera naturaleza de tales intereses se vuelva inconfesable. Es por esto que se hace necesaria una ideología que los encubra. Una de las principales tareas de Cine al Día en su discurso sobre el papel del sector distribución-exhibición en el fracaso de los intentos por lograr la aprobación de la Ley de Cine fue precisamente la de desmontar esa ideología, que la mayoría de las veces tomó la forma de la "defensa de la libertad de empresa" y tantas otras se escondió bajo una supuesta crisis sufrida por el comercio cinematográfico en el país.

Los argumentos de los distribuidores-exhibidores en contra del cine nacional no son demasiado variados. Un inventario de ellos podría ser el siguiente: las películas venezolanas son malas y no atraen a los espectadores a la taquilla, los cineastas venezolanos no conocen bien el oficio y tampoco existen técnicos competentes, etc. Tampoco se insistió demasiado en

estos argumentos porque el verdadero problema no era la existencia o no de una producción venezolana, sino la intención de mantener el estado de cosas que permite a distribuidores y exhibidores extraer abultadas ganancias con el cine importado, ganancias que reportan grandes beneficios a las productoras norteamericanas. Expliquémonos mejor: lo que verdaderamente importa a este sector es que jamás exista una legislación cinematográfica que los obligue a exhibir el cine venezolano. De manera que la verdadera oposición de este sector estará dirigida, no sólo contra la Ley, sino contra cualquierseudoreglamentación que apenas roce sus intereses.

Los argumentos contra la Ley son, en efecto, más sustanciosos aunque tampoco demasiado variados. El primero de ellos, totalmente abstracto, es que la Ley acabaría con el comercio cinematográfico en el país, porque agravaría la supuesta situación de crisis por la que atravesó la industria en un determinado momento (a principios de los 60) que luego, como demuestra Cine al Día (ver supra) no sólo fue superada sino que dio lugar a un período de incremento continuo en las utilidades del sector. Los distribuidores-exhibidores atribuyen parte de esta crisis a la disminución de sus ganancias por la competencia que representa la televisión. El segundo argumento, más abstracto aún, consiste en oponerse a la Ley alegando que constituye una intervención contra la libertad de empresa.

Analicemos ahora la respuesta de Cine al Día a este discurso. En primer lugar, la revista aporta múltiples evidencias que demuestran la discriminación de la cual es objeto el cine venezolano por parte de las distribuidoras-exhibidoras. En el No. 1 Lorenzo González Izquierdo, en aquel entonces productor razonablemente exitoso, afirma que las distribuidoras cometen una serie de abusos contra las películas venezolanas, como por ejemplo, sacarlas de cartelera aun cuando tengan buenas recaudaciones y disminuir el porcentaje de las recaudaciones que corresponde al productor nacional ("Entrevista con Lorenzo González

requerido, p. 27. Las entrevistas realizadas a jóvenes cineastas venezolanos en los primeros números de la revista siempre traen alguna mención a la total renuencia de los distribuidores y exhibidores a dar cabida al cine venezolano en su circuito, sobre todo en el caso del cortometraje. El Editorial del No. 4 afirma que existen grupos económicos interesados en "sofocar" la producción nacional y resume la situación:

"Superado el escollo del financiamiento, una vez terminado el film, sus realizadores tienen que enfrentarse con el problema de encontrar un distribuidor y una exhibición eficiente para su obra. La distribución y la exhibición funcionan en Venezuela estrechamente asociados. Las prácticas monopolísticas no son desconocidas, todo lo contrario. El realizador ante la inexistencia de una normalización de procedimientos, de un código, se ve obligado a entrar por el aro, a someterse, a contentarse con lo que le ofrecen, que casi siempre está muy por debajo de sus aspiraciones y de lo acostumbrado con las películas importadas." (p. 3)

La sección "Nacional" del No. 10 también aporta evidencia en este sentido:

"El 27 de febrero (de 1970, MGC) tuvo lugar en Valencia el estreno mundial de *Los días duros de Julio César Mármol*, el único largometraje nacional terminado en 1969. Sin embargo los días y los meses pasan y el film no es estrenado en Caracas. Nos excusamos con nuestros lectores por no poder publicar en este número la crítica sobre el film, pero no nos ha sido posible verlo. Y esto nos lleva a denunciar una vez más la artera discriminación a que son sometidos los films nacionales por los monopolios de distribuidores y exhibidores que controlan la casi totalidad de los canales de exhibición del país." ("Estrenos y producción", p. 35)

El Editorial del No. 22 vuelve sobre el tema del boicot al cine venezolano cuando afirma que el monopolio impone condiciones leoninas a la distribución y exhibición de películas nacionales (p. 3) y además denuncia que, cuando las películas venezolanas alcanzaron un cierto nivel de recaudación, prueba del interés que siente por un posible cine nacional el público venezolano, las empresas han movido sus resortes para desatar una campaña difamatoria contra el cine nacional, intentando así ver reducido el interés del público por el.

También se demuestra en *Cine al Día* la oposición del monopolio a la Ley de Cine o cualquier otro instrumento legal menos amenazador para el dominio que el primero ejerce sobre el mercado. El apoyo indirecto de los distribuidores al Proyecto de Ley promovido por Arturo Plasencia no fue otra cosa que un intento por neutralizar el Proyecto elaborado durante los Encuentros de Cine. El Editorial del No. 2 profundiza más cuando toca el tema de los argumentos de los distribuidores-exhibidores contra la Ley:

"Afirmar a estas alturas que una protección al cine nacional 'dejaría cesantes a miles de trabajadores de la exhibición' -como se ha dicho- es excluir de antemano todo entendimiento con fórmulas carentes de sentido. (...)

"El 'gran argumento' de que una ley del cine acabaría con el cine mismo es un sofisma, pues identifica arbitrariamente el concepto de 'cine' con el de 'mercadeo de películas.'" (p. 4)

El Editorial del No. 9 atribuye el que no se haya logrado la aprobación de la Ley de Cine a la actividad desplegada por el sector distribución-exhibición silenciando y anulando todos los esfuerzos hechos para conseguir aunque fuera una tímida protección para el cine nacional. La actitud de los distribuidores y exhibidores ante inofensivos intentos de regulación, como la serie de "Normas sobre la industria cinematográfica" emanadas de distintas instancias desde el Ministerio de Fomento al de Información y Turismo entre 1973 y 1979, es de abierta desobediencia y recurre a instrumentos como campañas de presión o desabastecimiento ficticio de material para obligar al gobierno a ceder, concediéndoles, de paso, algún beneficio adicional. Este es el caso narrado en el Editorial del No. 23 con motivo de las Normas en su edición de 1979, legado póstumo del gobierno de Carlos Andrés Pérez a su sucesor, Luis Herrera Campíns:

"Los exhibidores y distribuidores -antinacionales, fascistizantes, pulpéricos como siempre- se ponen a vomitar estupideces: vamos a la ruina (...), comunismo, padres de familia desamparados, libertad, industria. Como era de esperarse: los traficantes actuando como tales" (p. 3)

Este capítulo continúa en el Editorial del No. 24, donde se afirma que el monopolio de la distribución y la exhibición se negó a cumplir los decretos póstumos de Carlos Andrés Pérez y de allí pasó al chantaje. El cansancio de la revista ante los mismos argumentos que ocultan intereses inconfesables se manifiesta en el tono sarcástico del discurso donde se afirma que el sector buscó magnificar al máximo la eterna y supuesta crisis, la cual empeoraría con la aplicación de las normas, cuyas consecuencias serían:

"... paralización de la exhibición, hambre y desolación de miles de trabajadores que dependen de tan esencial rama de la economía y de tan esencial rubro del consumo democrático, y a más corto plazo, el empobrecimiento de la cartelera cinematográfica y por tanto, de las posibilidades para los públicos de acceder a las deliciosas totalidad (sic) de la producción asiática, europea, latinoamericana, africana, etc., a que nos tenía acostumbrados." (p. 3)

¿Cuál es la verdad detrás de toda esta fachada? La verdad pertenece al mismo ámbito de los intereses que maneja el sector: económicos e ideológicos. ¿Cuáles son las verdaderas razones por las cuales no se da cabida en los circuitos comerciales al cine venezolano? ¿Por qué la férrea y unitaria oposición a la Ley de Cine o a cualquier legislación en la materia? La actitud que está en la base de estas dos preguntas queda definida en el Editorial del No. 2 como

"... la extraña tendencia a seguir actuando como si, de 1930 para acá, nada hubiera pasado; como si Venezuela fuese todavía aquel país rural y totalmente dependiente que importaba botellas y arroz, películas y cemento. Debe decirse que una franja importante de este comercio importador (otrota acostumbrado al más absoluto liberalismo), rechaza hoy con vehemencia un tanto extemporánea cualquier retoque o intento por adaptar al país a situaciones en plena evolución. (...) Los distribuidores consideran en cambio que eso (la Ley, MGC) significaría dejar lo cierto por lo incierto; y en eso -nos permitimos decir- sacan muy mal sus cuentas, porque sólo un súbito interés popular por un cine nacional pudiera oxigenar su negocio (...)." (p. 3)

En otras palabras, se trata de una resistencia a cualquier tipo de cambio que pueda modificar, aunque en una mínima proporción, las condiciones en que se desarrolla el comercio cinematográfico en el país, donde los amos y señores son los distribuidores-importadores que, como ya vimos, controlan también la exhibición en condiciones monopolísticas. Por momentos, los distribuidores-exhibidores se traicionan y dejan al descubierto la verdad de su discurso. Es esto lo que ocurre cuando, en el mismo Editorial del No. 2 son citadas declaraciones del secretario de la Cámara de Asociaciones Cinematográficas:

"La afirmación autorizada del secretario de la Cámara de Asociaciones Cinematográficas de que de quinientos títulos importados anualmente, una gran mayoría no son rentables, pero son importados de todos modos para conservar un flujo suficiente de material a la exhibición, sólo sirve para confirmar la justa aspiración de un país que, en el fondo, sólo pide substituir unos veinte largometrajes aún 'malos' pero nacionales, que otros tantos títulos importados y declarados 'malos' por confesión de parte." (p. 4)

¿Qué se desprende de esta declaración tan reveladora? Que el rechazo de distribuidores y exhibidores al cine venezolano no tiene absolutamente nada que ver con su rentabilidad o no rentabilidad, ya que hemos visto que se importan cientos de películas malas y poco rentables todos los años, a las cuales se les saca literalmente el jugo a través de ciertas estrategias de exhibición (ver supra).

Ya el Editorial del No. 4 explica claramente las razones de esta actitud:

"Los grupos extranjeros (distribuidores-importadores, MGC) tienen razones claras: cualquier producción nacional reduce el mercado para sus importaciones. Los grupos nacionales las tienen menos claras: en algunos casos se trata simplemente de mantener a los productores nacionales en un estado de absoluta precariedad desde el punto de vista del financiamiento, para poder explotarlos más a fondo y obtener cómodas y generosas utilidades; en otros de un irracional terror ante todo lo que signifique un cambio, aun cuando este cambio pueda significar una estabilización

... y busca una mejora de sus ganancias, ya que la exhibición cinematográfica en Venezuela está en crisis⁸⁵ y la producción nacional podría ser un factor de recuperación." (p. 2)

Todas estas razones son de carácter económico. El Editorial del No. 9 insiste sobre el tema, explicando las acciones del sector distribución-exhibición contra la aprobación de la Ley de Cine. Se afirma que el sector no puede temer que la industria nacional desplace a la producción importada (ya se ha dicho que la producción nacional apenas lograría cubrir una pequeña parte del mercado). La cosa va por el lado del temor a que se rompa el equilibrio existente en el comercio cinematográfico, debido a que cualquier medida de protección a cine nacional traería consigo, tarde o temprano, otras medidas como un aumento en los bajísimos impuestos que paga el sector o que se establezcan controles sobre los precios de las entradas o la salida de capitales. Estas medidas, indudablemente, desembocarían en una disminución de las enormes utilidades que las distribuidoras-importadoras reportan a las compañías norteamericanas.

El trabajo de Ambretta Marrosu y Alfredo Roffé sobre la distribución y la exhibición en Venezuela introduce el elemento ideológico en este panorama:

"Como es más o menos evidente, el desarrollo de una producción nacional y la circulación de películas independientes de los países desarrollados y del Tercer Mundo o del campo socialista, reduce el campo de acción de los distribuidores que en la actualidad lo dominan y explotan a su entera voluntad. Por lo tanto, tiene que generar una fuerte resistencia de este sector a cualquier posibilidad de cambio en la estructura y posibilidades de distribución. En parte porque significa una disminución de ganancias para las casas matrices en el exterior, en parte porque disminuye el poder de penetración-colonización cultural-ideológica, y sobre todo por el terror al cambio característico del sector comercial de la economía. Cualquier cambio en la situación existente, óptima para los distribuidores, podría significar, en sus angustias tal vez exageradas, el comienzo de un proceso que podría terminar con la desaparición de sus privilegios al colocarlos en un

⁸⁵ Ya hemos visto cómo, posteriormente y a través de investigaciones sobre cifras de distribución y la exhibición, se llega a la conclusión de que tal crisis fue superada y abiertas las puertas a un período de constante crecimiento (ver supra)

posición de dura igualdad." (No. 18. "Situación de la distribución y exhibición cinematográfica", p. 13)

Una vez completo el panorama de las razones por las cuales los distribuidores-exhibidores adversan tanto la producción nacional como la Ley de Cine, éste continuará repitiéndose en la revista, con énfasis en un factor o en otro dependiendo del caso. Cuando la producción nacional comienza a tener éxito de taquilla, luego de los primeros filmes hechos con créditos estatales (*Soy un delincuente*, *Sagrado y obsceno*, *Los muertos sí salen*, etc.) la revista ve en la reacción de los distribuidores-exhibidores, quienes inician una campaña difamatoria contra este cine, un ejemplo de esto. El hecho de que algunas películas venezolanas pasaran individualmente del millón de espectadores, superando los 10 mil o 20 mil de unos años antes, hace que unos 30 millones de las recaudaciones anuales de las empresas, se queden en el país en lugar de engrosar el capital que salía hacia los Estados Unidos (No. 22, Editorial "La importancia de Fritellino", p. 3-4).

El No. 24 muestra la visión de la revista con respecto a las campañas lanzadas por distribuidores y exhibidores. El caso concreto es la oposición del sector a las inofensivas "Normas" que dejó Carlos Andrés Pérez en herencia a Luis Herrera Campíns. Ya sabemos que los distribuidores-exhibidores alegaron que dichas normas atentaban contra la libre empresa y la libertad de expresión (No. 23, p. 4), y que causarían, entre otras cosas, la paralización de la exhibición, desempleo, empobrecimiento de la cartelera, etc. Estos argumentos, además, fueron acompañados de brutales abusos contra el público, como medida de presión (No. 24, p. 3). La verdadera intención detrás de todo esto no era otra que chantajear al Estado para que permitiera un aumento en los precios de las entradas, según la revista, de los más altos en América Latina (No. 23, p. 4):

"... el escándalo de las multinacionales oligopólicas no corresponde a las andrajosas reformas de las nuevas 'Normas' demostrando que no es más que una cortina de humo para ocultar otras movidas más lucrativas económica e ideológicamente." (No. 23, p. 4)

La censura económica operada por distribuidores y exhibidores

Como elemento de apoyo a nuestra argumentación sobre el papel otorgado por Cine al Día al sector distribución -exhibición en contra de la producción cinematográfica nacional y la aprobación de la Ley de Cine, haremos una breve referencia a la censura económica ejercida por este sector. El dominio total y absoluto del mercado cinematográfico ejercido por distribuidores y exhibidores, estructurados como un monopolio, llega hasta el extremo de que en una primera instancia son ellos quienes deciden lo que se ve o no en Venezuela, debido a que importan solamente aquellos filmes que les convienen por motivos económicos y/o ideológicos. Capriles, Izaguirre y Erminy en su trabajo sobre la censura (No. 18, "La censura cinematográfica en Venezuela") aportan datos para comprender este fenómeno. Esta censura económica es ejercida, como ya dijimos, en la selección de las películas que se importan, pero también es censura la resistencia a exhibir el cine venezolano.

"Seguir el proceso de una película extranjera que llega al país hasta el momento en que el espectador paga por verla en una sala de cine, es revelar el pasmoso camino de la dominación ideológica y del fraude. (...) es evidente que en la selección de las películas que llegan a Venezuela ya existe un indicio de censura. Al país sólo llegan aquellas películas que interesan al negocio del espectáculo o que respondan a los esquemas o criterios ideológicos y estéticos de quienes manejan el negocio de la distribución y exhibición. Automáticamente quedan eliminadas las películas que, de una u otra manera, pueden suscitar el interés hacia problemas políticos o ideológicos o que se apoyen en el nombre de algún realizador comprometido (...)." (p. 6)

Pero este proceso no se detiene aquí. Una vez en el país se inicia un proceso de cortes, llevado a cabo por los mismos distribuidores antes de someter el film a las juntas de clasificación, con la finalidad de lograr que el film pueda ser visto por la mayor cantidad de

público posible, esto es, para que se le de una baja clasificación (A o B). Pero los cortes no responden solamente a esta intención. También son cortados filmes que puedan exceder el tiempo de exhibición establecido por las salas, obligando a disminuir la publicidad exhibida en la sala.

Con respecto al cine venezolano, todas las dificultades económicas que encuentra el cineasta en su actividad, desde los problemas de financiamiento hasta la imposibilidad de acceder a los mecanismos de distribución y exhibición comerciales, son considerados por los autores como "mecanismos indirectos de censura" (p. 6)

"De todas las formas de censura, esta de la imposibilidad de dar a conocer la obra cinematográfica es quizás la más importante en cuanto afecta directamente al desarrollo de un cine nacional, especialmente en la medida en que éste refleje corrientes documentales de tipo crítico sobre la realidad nacional y en la medida en que la capacidad creativa de nuestros cineastas se vea constantemente condenada a la indiferencia y el anonimato. Es allí donde se aprecia la conjunción de los grandes intereses económicos con la institución de la censura para someter un país a un proceso lento y seguro de castración cultural." (p. 7)

La alternativa de Cine al Día: el circuito no comercial

En vista de las características y las actitudes asumidas por el sector distribución-exhibición en Venezuela, se hacía necesario plantear y fomentar una alternativa que permitiera otro tipo de circulación cinematográfica en el país. Ya en relación con el cine latinoamericano se había planteado la necesidad de un circuito alternativo para hacer posible la difusión de este cine, que no tenía cabida en los circuitos comerciales por sus intenciones políticas, por su contenido revolucionario y por su estética renovadora. Frente al cine venezolano se plantea una alternativa similar, debido a su exclusión del circuito comercial. El ya citado trabajo de Marrosu y Roffé sobre la distribución y exhibición cinematográficas (No. 18) indaga a fondo en esta necesidad, y define el circuito alternativo como "circuito cultural"

En primer lugar, y haciendo un poco de historia, se muestra un breve panorama de las alternativas que este circuito ha tomado en nuestro país:

"El problema de la exhibición cinematográfica fuera de las estructuras comerciales se reducía en Venezuela, antes de 1968, a concretar o ampliar una actividad de cinemateca y cineclubes, en base a ideas que casi no habían podido salir del esquema 'mostrar los clásicos y mostrar buen cine'. De ahí que las aspiraciones se redujeran a que mejoraran las posibilidades de la cinemateca para obtener películas y se activaran más cineclubes para ampliar el alcance de la cinemateca misma. La idea de la distribución no iba más allá." (p. 14)

El viraje en este sentido, según los autores, se ubica en la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida, en 1968, donde el problema de la difusión cinematográfica en un sentido cultural fue planteado en su verdadera magnitud, acompañado por la investigación y concreción de unas primeras soluciones. Las posibles soluciones propuestas (incremento en la labor de cinematecas y cineclubes, uso de unidades al estilo del cinemóvil como extensión del anterior hacia sectores populares o marginales urbanos y campesinos, creación de distribuidoras ligadas a la producción del cine nuevo pero de corte comercial para resolver los problemas básicos) fueron trabajadas aquí en Venezuela, pero no resolvieron el problema de la circulación del cine nacional y latinoamericano, a pesar de haber despertado la conciencia sobre estas dificultades y la necesidad de resolverlas. Es por esto que Marrosu y Roffé se dedican, en primer lugar, a analizar las distintas experiencias llevadas a cabo en el país (los Martes Selectos de Amy Courvoisier, el Cine Arte de Georges Korda, el Cine Arte Ateneo de Caracas, la gestión de Ciro Durán en el Cine Guaicaipuro para exhibir cine venezolano, proyecciones de institutos culturales extranjeros, cineclubes, la Cinemateca Nacional, etc.); en segundo lugar, a analizar experiencias realizadas en otros países que puedan aportar soluciones a los problemas de aquí (el cineclub en su fórmula europea, la sala de arte y ensayo en su versión francesa, las proyecciones en sindicatos y

circulos obreros o campesinos, uso sistemático del cine en la educación, etc.); y, en tercer lugar y sobre tales bases, presentar una serie de planteamientos formulados por distintas fuentes, que intentan contribuir al progreso de la circulación con fines culturales en Venezuela. Entre estos últimos se encuentran la creación de un fondo circulante de películas, un plan para lograr una exhibición gratuita que se financie a través de una fuente externa a la cinematográfica, acuerdos de cooperación interuniversitaria con o sin participación de la Cinemateca Nacional, la creación de una Federación que agrupe a las organizaciones promotoras de la cultura cinematográfica. Además se destaca la importancia de aumentar la producción en 8 y 16 mm., estimular la producción independiente, mejorar los contactos entre realizadores y difusores coordinando ambas actividades en conjunto, etc.

Este circuito cultural es definido por oposición al comercial, y de aquí deriva su importancia:

"... una actividad cuyo objetivo primordial es la creación de una nueva cultura entendida como descubrimiento y creación de nosotros mismos en tanto que venezolanos.

"(...) para operar fecundamente en el campo de esta 'alternativa' al cine como negocio, es necesario hacerse una idea global de la contraposición de los dos campos, que en ningún momento es una contraposición competitiva puesto que deriva de exigencias distintas.

"El cine exhibido en las salas comerciales es esencialmente cine de ficción, y responde a una demanda más o menos típica de una sociedad de consumo condicionada fuertemente por la industria cultural. La demanda de los circuitos no comerciales no puede en ningún caso ser la misma que la que mantiene funcionando las salas comerciales. Los participantes en los circuitos de cultura cinematográfica se acercan al cine con otra actitud." (p. 17-18)

Se hace énfasis en la necesidad de un ordenamiento legal que proteja y fomente la actividad de este circuito, tal como ocurre en Francia con los cines de arte y ensayo y los cineclubes, por ejemplo, y todo lo contrario de la situación venezolana, donde reglamentaciones como el famoso Decreto 23 de Guinand Baldó oponían a la realización de esta actividad todas las

trabas imaginables. Los planteamientos no se detienen aquí, también, como en el caso del cine latinoamericano, se habla sobre la importancia de la investigación sobre el público y sus relaciones con las obras:

"Para cerrar este bosquejo de la situación real y posible de la difusión alternativa, es el caso de replantear la necesidad de una investigación que culmine en una hipótesis sociológica sobre el público cinematográfico venezolano. La tendencia expansiva hacia los sectores menos privilegiados de la población, el insistente y agolador experimentalismo de la actividad cultural en nuestro campo, las dificultades de previsión en relación a medios necesarios y resultados proporcionales, son algunas de las razones que, una y otra vez, ponen al descubierto esta necesidad. Ella ha surgido también del campo de los realizadores, y la discusión de las experiencias en la relación obra-modalidades de exhibición-público es preocupación constante de toda la gente de cine, (...), en la busca de soluciones que no se queden en el brillante vuelo meteórico cuyo saldo nadie sistematiza para lograr un verdadero paso adelante, sigue siendo necesario un trabajo de investigación y unificación de las experiencias. De ese cuadro ya no fantástico o abstracto, partiría la elaboración de un patrón nacional sobre el cual diseñar unas modalidades de difusión que contengan ellas mismas los gérmenes de un desarrollo más acelerado de la actividad y de resultados más ricos y productivos." (p. 18)

En este terreno es donde resulta más importante emprender las acciones adecuadas, para poder sacar adelante el proyecto de un circuito de difusión que permita la distribución y exhibición de un material que, de otra manera, jamás tendría contacto con el público. La revista, ya lo vimos en el caso del cine latinoamericano, nuevamente señala lo indispensable de unificar las diversas experiencias llevadas a cabo, sistematizarlas y sobre esta base planificar para el futuro. Es por estas razones que la proposición concreta de Roffé y Marrosu para la I Jornada de Cine es la creación de

"... una forma federativa que agrupe los organismos culturales con el concreto objetivo básico de crear un fondo circulante de películas, que actúe mediante aportes proporcionales y satisfaga la demanda de todos." (p. 19)

Y justamente de esa I Jornada de Cine sale la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC), con Ambrella Marrosu como miembro fundador⁸⁶. Debido a esta vinculación, Cine al Día reprodujo en sus páginas los acuerdos y resoluciones emitidos por el I Congreso de la Federación (No. 21, p. 31-32), precedidos por la siguiente nota:

"Es un momento extraordinariamente importante para la afirmación de una toma de conciencia de la dinámica obra-público en la concepción de cultura cinematográfica. La Fevec, que ya agrupa cerca de treinta centros de distinta índole y diseminados por todo el país, puede ser una demostración concreta de que una interpretación conceptual y organizativa ajustada a la realidad venezolana, confrontada con ésta a diario y fundamentada en objetivos tan amplios como firmes, puede constituirse en aporte real y duradero a la cultura nacional." (p. 31)

También fue reproducido un texto titulado "El cineforo y su técnica" (No. 22, p. 51-52 y No. 23, p. 24-23).

9.3. La evolución del venezolano vista por *Cine al Día*

No hace falta decir que Cine al Día siguió con detenimiento todo el proceso del cine venezolano, desde la creación de la revista hasta su desaparición definitiva, y que además participó en él, dentro del marco de la lucha por la Ley de Cine, y a través de la actividad crítica sobre las obras concretas. En este sentido podemos afirmar con toda seguridad que la revista constituye una de las fuentes más importantes para el estudio del cine venezolano de aquel momento, ya que toma en cuenta todos sus aspectos, desde las condiciones de producción, distribución y exhibición hasta los aspectos estéticos e ideológicos de las obras concretas, pasando por la movilización y desmovilización gremial en torno a la Ley de Cine.

⁸⁶ De acuerdo con la propia Marrosu: "En lo de la FEVEC, siempre estuve muy unida a Sergio Facchi en esa idea, él decía que no había ninguna manera de fortalecer un circuito alternativo y crear una Federación de Cine Clubes si no se creaba una fuente de películas. Yo hice uso del escaso material que había en la Cinemateca para hacerlo circular en los cine clubes." (entrevista con la autora). Recordemos que Marrosu estuvo al frente de la Coordinación de Cine del CONAC y, antes de eso, trabajó en la Cinemateca Nacional desde su fundación.

Y justamente de esa I Jornada de Cine sale la Federación Venezolana de Centros de Cultura Cinematográfica (FEVEC), con Ambretta Marrosu como miembro fundador⁸⁶. Debido a esta vinculación, Cine al Día reprodujo en sus páginas los acuerdos y resoluciones emitidos por el I Congreso de la Federación (No. 21, p. 31-32), precedidos por la siguiente nota:

"Es un momento extraordinariamente importante para la afirmación de una toma de conciencia de la dinámica obra-público en la concepción de cultura cinematográfica. La Fevec, que ya agrupa cerca de treinta centros de distinta índole y diseminados por todo el país, puede ser una demostración concreta de que una interpretación conceptual y organizativa ajustada a la realidad venezolana, confrontada con ésta a diario y fundamentada en objetivos tan amplios como firmes, puede constituirse en aporte real y duradero a la cultura nacional." (p. 31)

También fue reproducido un texto titulado "El cineforo y su técnica" (No. 22, p. 51-52 y No. 23, p. 24-23).

9.3. La evolución del venezolano vista por *Cine al Día*

No hace falta decir que Cine al Día siguió con detenimiento todo el proceso del cine venezolano, desde la creación de la revista hasta su desaparición definitiva, y que además participó en él, dentro del marco de la lucha por la Ley de Cine, y a través de la actividad crítica sobre las obras concretas. En este sentido podemos afirmar con toda seguridad que la revista constituye una de las fuentes más importantes para el estudio del cine venezolano de aquel momento, ya que toma en cuenta todos sus aspectos, desde las condiciones de producción, distribución y exhibición hasta los aspectos estéticos e ideológicos de las obras concretas, pasando por la movilización y desmovilización gremial en torno a la Ley de Cine.

⁸⁶ De acuerdo con la propia Marrosu: "En lo de la FEVEC, siempre estuve muy unida a Sergio Facchi en esa idea, él decía que no había ninguna manera de fortalecer un circuito alternativo y crear una Federación de Cine Clubes si no se creaba una fuente de películas. Yo hice uso del escaso material que había en la Cinemateca para hacerlo circular en los cine clubes." (entrevista con la autora). Recordemos que Marrosu estuvo al frente de la Coordinación de Cine del CONAC y antes de eso, trabajó en la Cinemateca Nacional desde su fundación.

La posición de la revista con respecto a las obras concretas es también sumamente crítica, aun cuando en un principio (ver Parte II) se haya propuesto una actitud menos rigurosa para el cine nacional. Esta actitud fue desechada rápidamente y muy pronto la revista comenzó a valorar el cine venezolano con criterios más exigentes. Siguiendo el criterio establecido en 10.2.1 para periodizar la evolución (o mejor, involución) de la movilización de los cineastas, primero en torno a la Ley y luego en torno a los créditos, hemos segmentado la evolución de la producción cinematográfica en tres períodos. El primero de estos engloba la actividad de los cortometrajistas independientes, llevada a cabo en difíciles condiciones de financiamiento, producción y difusión, y acompañada de una escasa producción de largometrajes que culmina con *Cuando quiero llorar no lloro* (1973, Mauricio Walerstein), film que sienta el precedente para intentar una producción industrial. El segundo período, 1974-1978, es precisamente donde se toma la vía industrial, que pronto se revelaría como ilusoria y conflictiva, al no existir las bases legales por parte del Estado, ni conceptuales y estéticas por parte de los cineastas, para llevar adelante una producción de este tipo sin caer en la falacia de la taquilla. Y, finalmente, un período relativamente indefinido que hemos ubicado entre 1979 y 1983, donde las consecuencias de la vía industrial, anunciadas por *Cine al Día*, se hacen presentes definitivamente: abandono del cortometraje, escasez de filmes importantes, abandono definitivo de la lucha por la Ley, etc.

Aquí enfrentamos un problema similar al que tuvimos con los problemas de la elaboración y la evolución del cine latinoamericano vistos por *Cine al Día*. La mayor parte del discurso se concentra en las notas críticas (aunque abundan las conversaciones y entrevistas con cineastas), por una parte, y por otra, en estas notas la percepción subjetiva de sus autores juega un papel importante. Hemos hecho lo posible por encontrar los elementos comunes en los discursos de los diferentes redactores y por no dejar de lado la diversidad cuando esta

... nos interesa principalmente el aspecto de la elaboración, tanto del contenido como de la expresión, pero haremos referencias a ciertas circunstancias de producción o a las posiciones de los cineastas en aquellos momentos en que nos permitan clarificar el distanciamiento que se estaba operando entre ellos y la revista.

9.3.1. 1967-1973: Cortometraje independiente, escasez de largometraje

Para el momento en que Cine al Día inicia sus actividades un grupo de cineastas jóvenes comenzaba a realizar cortometrajes independientes, en su mayoría de contenido político o social, siempre dentro del campo del documental. Se trata, en muchos casos, de los mismos cineastas que participaron en los Encuentros de Cine y que, a partir de aquí, se mantendrán en contacto con la revista, algunos como miembros de la Redacción, otros como amigos del equipo redactor. Esta producción despierta el interés de la revista y este interés por el cortometraje y el documental se mantendrá hasta el último número, cuando ya el largometraje de ficción se haya apoderado definitivamente del horizonte cinematográfico nacional.

Búsquedas del cortometraje

El interés de Cine al Día por el cortometrajismo independiente que se estaba desarrollando en el país abarca múltiples aspectos. En primer lugar, porque en líneas generales esta producción tiene una clara intención política y de descubrimiento de la realidad nacional que entusiasma al grupo redactor. Cuando, a partir de 1968, comienza a verse en el país el cine latinoamericano, se abre la posibilidad para la revista de vincular lo que se hacía aquí con la producción del resto del continente. En segundo lugar, porque la casi total imposibilidad de producir largometrajes fuera de las coproducciones espúreas del más vil comercialismo, y las producciones nacionales de igualmente vil comercialismo como las películas de Gonzá

Izquierdo y los intentos desesperados de algunos cineastas heroicos que a fuerza de sacrificios producían algunos largometrajes, hacia que las mayores posibilidades de un cine nacional como el que soñaba Cine al Día se dieran precisamente en el campo del cortometraje.

Este interés de la revista dio lugar a un intento por lograr un diálogo, una comunicación con los cortometrajistas, que permitiera un acercamiento a su trabajo mucho más profundo que el de una ocasional nota crítica. Es por esto que los primeros números traen entrevistas con Jesús Enrique Guédez, a propósito de *La ciudad que nos ve* (No. 2); Luis Armando Roche, a propósito de *Victor Millán* (No. 3) y Julio César Mármol, sobre *Caracas, Estudio 1* (No. 5).

La actitud con que Cine al Día se acercó a esta producción fue fundamentalmente de exploración, de recoger toda la información posible sobre asuntos como condiciones de producción y difusión, dificultades de financiamiento, libertad de creación de sus autores, redacción del guión y su papel real en los resultados finales, aspectos de la elaboración tanto en la expresión como en el contenido, reacción de la crítica ante las películas, etc. Analicemos el contenido de estas tres entrevistas, sobre todo en lo que respecta a los juicios y las preguntas hechas por la Redacción.

En la entrevista a Guédez, las preguntas iniciales de la Redacción son todas sobre las circunstancias de producción de la película: de dónde vino y cuál fue la idea de donde partió el film, hasta qué punto se siguió el guión, planificación o no de las entrevistas, cuánto tiempo duró el rodaje, problemas de post-producción (sincronización). Al final se pregunta sobre la distribución del documental, la reacción de la crítica, etc. En la entrevista a Roche se hacen preguntas parecidas: objetivo que persigue el film, existencia de un guión previo, formato en que fue filmado, posibilidades de distribución y exhibición, etc. El esquema se repite en la entrevista a Mármol: origen de la idea, si se trata de un documental de encargo,

nasta qué punto se detalló el guión, posibles problemas durante el rodaje y el procesamiento, distribución, reacción de la crítica.

Invariablemente también, a partir de cierto momento, las preguntas comienzan a centrarse en aspectos de la elaboración de las películas. Con respecto a la película de Guédez la discusión se centra en el tono lírico predominante, observación hecha por Alfredo Roffé y confirmada por el propio autor del film, a partir de un comentario de Rodolfo Izaguirre sobre la existencia de una división muy marcada entre las dos partes que lo componen. Para Roffé, en la primera parte se da un predominio de la imagen sobre el sonido y en la segunda la imagen se subordina a la palabra. Roffé justifica esta elección precisamente por el tratamiento subjetivo y lírico. A partir de aquí se produce toda una polémica. De un lado, Izaguirre y Capriles cuestionan la vía tomada por Guédez, considerándola "literaria" y sin raíces en la realidad inmediata, además de considerar que hay una ruptura muy brusca entre el tratamiento de la primera parte y el de la segunda, y del otro Roffé justifica el enfoque poético dado por Guédez al material, que para él es lo que da el principio compositivo general del film:

"... el hecho de que en la primera parte el material real fijado en la imagen sea un material bruto, tal como existe en la realidad objetiva, y en la segunda sea un material elaborado, tratado, no crea ninguna ruptura en la unidad del film ya que ésta se logra por un principio más general que es el de la absoluta libertad en la organización de todo el material, que impone una visión del autor y no responde a la representación de una organización presente en la realidad misma." (p. 18)

Siempre dentro de la polémica con Izaguirre, cuando éste afirma que el documental debería tener un enfoque científico y realista, y que debería centrarse en mostrar los aspectos que hacen de la vida en los cerros de Caracas una situación infrahumana, Roffé, retomando la proposición que citamos arriba, afirma que ese no es el objetivo de la película. Por el contrario, la película se propone mostrar la actitud de la gente ante esa situación.

La entrevista a Luis Armando Roche resulta menos polémica y se centra principalmente en la actitud creativa de Roche, muy cercana al "cine-verdad" en boga para aquel entonces a raíz de las experiencias de Jean Rouch y Edgar Morin en Francia o Richard Leacock en los Estados Unidos. Alfredo Roffé comienza las consideraciones sobre la elaboración del documental con un comentario sobre la similitud entre los personajes representados por Roche en sus documentales y con la afirmación de que la técnica empleada por este corresponde al "cine-verdad", que deja la realidad como es y la trabaja solamente a través de los medios filmicos (la cámara y el montaje), donde se expresa la personalidad del cineasta. A partir de aquí, se inicia un cierto cuestionamiento a las soluciones adoptadas por Roche: a Roffé le parece que la estructura del film a veces no está de acuerdo con el propósito fundamental, que es mostrar la personalidad del pintor. El argumento de Roche es que el orden de las secuencias fue determinado por razones de sensibilidad y no de lógica. A continuación, en cambio, se elogia la labor de Roche, simultáneamente director y camarógrafo, en algunas secuencias. Sin embargo, Roffé no está muy de acuerdo, ya que encuentra que Roche contradice en algunos momentos su intención de intervenir lo menos posible en la realidad filmada, e interviene violentamente con constantes movimientos de cámara. Todas estas preguntas y comentarios motivan respuestas donde Roche argumenta sus decisiones formales enriqueciendo así el cuadro presentado.

Finalmente tenemos la entrevista a Julio César Mármol, donde la principal crítica de la Redacción se refiere a la falta de ilación entre las tomas, la escasa coherencia presente en la economía del documental, el desequilibrio en la importancia que se asigna a cada parte. Casi todos estos comentarios provienen de Alfredo Roffé, quien parece no encontrar ningún principio compositivo que rija la organización y estructuración del material filmico. Pero la actitud de Roffé, y también del resto de la Redacción, no es la de una crítica feroz sino que,

por el contrario, inquietan constantemente al autor para que este explique esos posibles principios que orientaron la elaboración filmica. Sin embargo, las respuestas de Mármol no son lo suficientemente sólidas y no llegan a justificar las decisiones tomadas.

¿Qué motiva estas preocupaciones en la revista? Las evidentes similitudes en el esquema de las tres entrevistas nos hacen suponer la existencia de un objetivo común a todas. Es curioso que el elemento ideológico y político este totalmente ausente de estas entrevistas. El recuadro que precede la entrevista a Guédez nos da una pista en este sentido:

"Cine al Día comienza, con esta entrevista a Jesús Enrique Guédez, la publicación de una serie de conversaciones con cineastas venezolanos, sobre sus películas de reciente producción. Por este medio queremos acercarnos lo más posible a la realidad del quehacer cinematográfico en nuestro país y al mundo expresivo que cada uno de nuestros jóvenes autores nos muestra o quiere llegar a mostrarnos." (No. 2, p. 17)

Encontramos otra pista en el recuadro que precede la entrevista a Roche:

"Continuando en su intento de aproximar los cineastas venezolanos a su público, Cine al Día entrevista en esta ocasión a Luis Armando Roche, en confrontación directa con su último cortometraje, Victor Millán. Roche tiene un lugar aparte entre nuestros jóvenes directores, no tanto por la visión particular de las cosas que expresa en sus primeros ensayos y por un dominio bastante raro de la técnica de filmación, sino por estar siguiendo decididamente el camino del 'cine directo', a través del cual intenta lograr una imagen nueva de nuestra realidad." (No. 3, p. 17)

Encontramos entonces tres propósitos fundamentales: lograr un acercamiento a las condiciones en que se hace este tipo de cine en el país, explorar las distintas propuestas de los cineastas y dar a conocer estos dos aspectos al potencial público del cine nacional.

La próxima entrevista de esta naturaleza la encontramos en el No. 14 y no es precisamente sobre un documentalista. El personaje invitado en esta ocasión es Alfredo Lugo, quien acababa

de terminar su cortometraje de ficción *El insólito asalto al Royal City Bank*. El esquema de la entrevista es diferente al de las tres anteriores. La finalidad de la entrevista ha cambiado un poco, ya que prácticamente desaparecen las preguntas sobre las condiciones de producción, financiamiento y las posibilidades de exhibición. El énfasis queda en el aspecto expresivo.

El corto de Lugo entusiasma a la Redacción por la presencia de un personaje con referencias inequívocamente nacionales, presentado en una situación cotidiana. A la revista le interesa fundamentalmente el hecho de que un personaje con estas características y pintado de una manera totalmente realista haga acto de aparición en el cine de ficción.

"Aquí las únicas cosas apegadas a nuestra realidad se han hecho con el documental, sin individualizar nunca. En tu película se da el paso adelante de tratar de sacar el personaje del documental y ponerlo a hacer cosas." (p. 19)

Esta actitud de hacer resaltar todo lo que pueda constituir un "paso adelante" en el panorama cinematográfico nacional es característica del discurso de la revista y se mantendrá incluso cuando la actitud hacia el cine venezolano se torne abiertamente crítica. Para la Redacción la película de Lugo es realista, además, porque la situación y los personajes están representados con un rechazo hacia todo esquematismo. El personaje principal, por ejemplo, es de extracción popular pero, a diferencia de tanto cine con preocupaciones sociales, no está definido como "bueno" sino que, por el contrario, presenta sus matices. En este punto la discusión se vuelve interesante, ya que Lugo afirma que su intención era hacer un film esquemático; por este motivo la Redacción piensa que puede haber una contradicción entre sus intenciones y el resultado obtenido en el film. Esto desencadena toda una discusión teórica de la cual citamos un fragmento del discurso de la Redacción:

"No se pueden desarrollar contemporáneamente muchos problemas en un solo relato. El naturalismo es la representación indiscriminada de la realidad, donde no se jerarquiza nada y todo

tiene la misma importancia. A medida que se va generalizando se pasa por el inmenso campo de la particularidad, hasta salir de él y llegar a lo general. Es aquí donde se produce y ubica la obra de arte, fuera del naturalismo de lo singular y de la abstracción de lo general. En el esquema se abandona el campo del realismo para llegar a tesis abstractas, generales. Eso puede ser válido, pero depende de la intención que se tenga y del objetivo que se persiga con la película." (p. 20)

Pero la discusión pronto abandona este plano y se dedica a dilucidar las razones de la escogencia de una ubicación social indefinida para el personaje central, un taxista, dentro de un contexto social como el venezolano, donde no existe una clase obrera formada. Cine al Día plantea una hipótesis al respecto:

"Una hipótesis podría ser que esto sea lo normal en una sociedad como la nuestra, donde más que una conciencia de la situación social se tiene la idea de una situación individual que puede cambiar por una oportunidad que se presente, tal como ha ocurrido a otros. Pero no hay conciencia de clase. Podría ser esto lo que está en el trabajo tuyo: una demostración de este fenómeno. Un tipo que piensa 'ahora me toca a mí', sin sentirse parte de clase alguna. En el cuento se demuestra esta situación, y ahí se para. Tendríamos, pues, a un personaje reaccionario, aun cuando habría que tener en cuenta que no puede haber conciencia de clases si las clases no están formadas." (p. 21)

De nuevo encontramos presente la intención de ubicar los posibles problemas que plantee la producción nacional en el plano de la elaboración, sólo que aquí se plantea también la cuestión del contenido y la proposición ideológica de una manera explícita. La idea es exponer al realizador los puntos identificados por la Redacción y de ese modo obtener una confrontación de ambas posiciones, que pueden o no coincidir, hasta llegar a una confirmación o no de las ideas iniciales; pero, sobre todo, se nota la necesidad de explorar los fundamentos de la elaboración de las obras tal como los piensan sus autores.

Otra es la intención subyacente a las notas críticas. Estas no son el espacio para preocuparse por las condiciones de producción o de financiamiento, aunque estos elementos sean factores a considerar a la hora de emitir un juicio sobre cualquier film, ni tampoco son el lugar más

indicado para tomar en cuenta la enunciación pública de la poética del realizador, aunque, en ocasiones, ésta también sea utilizada para emitir un juicio. Pero, sobre todo, la nota crítica no da cabida al diálogo ni a la confrontación. Es, pues, una actividad a la que Cine al Día dedicó gran parte de sus esfuerzos en relación con el cine venezolano, el cual por hallarse marginado de la cultura en el país necesitaba de un elemento que lo vinculara con su público potencial. Naturalmente, no a un nivel de promoción, aunque en el discurso de la revista (sobre todo en sus inicios) existe implícitamente, sin ser la intención determinante, esa vocación de dar a conocer la existencia de este cine. Con respecto al cine venezolano la nota crítica actúa más como un "termómetro" de los logros, concebidos estos como "pasos hacia adelante" de un cine a la búsqueda de una expresión propia (no dependiente ni dominada) del país. Porque muy raramente las películas venezolanas son juzgadas en términos absolutos. Casi siempre se procura hacer un balance de los aciertos y los desaciertos, de los aportes que un film concreto pueda hacer a la identificación de puntos claves en la problemática nacional y a la manera de expresar estos puntos. Cada película es vista en lo que tiene de hallazgos y también de retrocesos o equivocaciones.

No debemos confundir esto con la actitud enunciada en los principios de la revista (ver Parte I), según la cual el cine venezolano debía ser juzgado con un criterio menos riguroso que el cine extranjero. Se trata más bien de dar a cada película su justa dimensión y de no condenarla o apoyarla en bloque.

Una lectura de las notas críticas sobre los cortometrajes más importantes de este período nos indica, en primer lugar, que el equipo redactor valora positivamente las búsquedas llevadas a cabo por Jesús Enrique Guédez, Alfredo Lugo, Luis Armando Roche, Alfredo Anzola y Cine Urgente⁸⁷ (como los más importantes). ¿Por qué se atribuye tal importancia dentro del

⁸⁷ Las notas críticas seleccionadas para esta parte son las siguientes: Bárbaro Rivas (No. 1), La universidad vola en contra (No. 4), Al paredón, Juego al general, La papa y 22 de mayo (No. 13).

panorama del cortometraje nacional al trabajo de estos cineastas o grupos de cineastas? Analicemos detenidamente el discurso expresado en las notas.

Tomemos por ejemplo las cuatro notas sobre películas de Jesús Enrique Guédez. En la primera, firmada por Ambretta Marrosu, es sobre su documental *Bárbaro Rivas*, de 1967, se afirma que Guédez ha logrado expresar su personalidad, inquietudes y sensibilidad en sus realizaciones por encargo⁸⁸, logrando lo mismo en este documental hecho por su cuenta, independientemente. A continuación citamos un fragmento donde Marrosu expresa su punto de vista sobre la elaboración del documental:

"Esa cualidad de Guédez es la de ajustarse con realismo a los límites dentro de los cuales puede trabajar, haciéndolo sin claudicar, sin renunciar a sus preocupaciones ni descuidar el trabajo formal. Lo cual revela una pureza, un entusiasmo y un talento bastante insólitos. La dura limitación de tiempo de *Bárbaro Rivas*, que es la primera producción independiente de Guédez, se convierte en elemento positivo, tal como en los documentales anteriores ocurría con el 'tema de encargo'. Se ha hecho lo máximo para realzar cada imagen de esos seis minutos de proyección: la hermosa música del cuatro de Freddy Reyna, el experto y sensible trabajo del camarógrafo Pablo Salas, el tratamiento coherente y expresivo del color, un montaje preciso en función de una lógica poética. Seis minutos que dan de *Bárbaro Rivas* una evocación conmovida y serena como sus cuadros, de un misticismo sin sombras que se eleva con su propia lógica de esquina pueblerina a un cielo poblado de santos." (p. 32)

Como hemos visto, Marrosu atribuye a Guédez el empleo de una lógica poética en la estructuración de este cortometraje, al igual que Roffé lo hace en la discusión sobre *La ciudad que nos ve*. De acuerdo con Marrosu y Roffé, en la nota y la discusión respectivamente, ambas películas alcanzan un nivel notable en cuanto a la elaboración se refiere. Lo mismo ocurre con *La universidad vota en contra*, reseñada por Roffé, aunque por una vía totalmente distinta de la poética. Este documental, que registra un proceso

Carlos Cruz Diez y *El insólito asalto...* (No. 14), Salvador Valero (No. 15), Cine venezolano en Chacalito (No. 16).

⁸⁸ *Donde no llega el médico* y *La gastroenteritis*, ambas de 1967

eleccionario estudiantil en la U.C.V., se propone, en palabras de su autor citadas por Roffé, mostrar el espíritu combativo y el potencial revolucionario existente en la juventud universitaria. Luego de una breve referencia al proceso de producción del film, se afirma que causa polémicas y reflexiones, además de demostrar la honestidad y la perseverancia de su autor y la presencia de una visión importante sobre la realidad nacional. Sin embargo, Roffé hace algunas objeciones, de acuerdo con la actitud crítica que mencionamos más arriba:

"Sin embargo el espectador no saca nada en claro del film. La gran confusión ideológica existente y que se hizo manifiesta en la campaña electoral universitaria está visiblemente representada en el film, como lo está la presencia de una gran multitud presa de esa confusión. Pero faltan los elementos que habrían podido hacer presentes también toda la fuerza y la potencia que existe en la juventud universitaria; fuerza, potencia y rebeldía que son una garantía para el futuro del país. No es lo mismo la participación en un fenómeno de masa que la contemplación de su representación. Ante la representación el espectador participa sólo intelectualmente; tal vez se hacia necesaria la introducción en la representación de individualidades que concretizarán y sintetizarán (sic) todo lo que sucede, para que el espectador pueda participar emocionalmente, y en consecuencia captar y aceptar los mensajes y sugerencias implícitas en la obra, y que constituyen en fin de cuentas su objetivo y valor fundamentales." (p. 42)

A pesar de esto, Roffé responsabiliza de buena parte de estas fallas a la escasez de recursos que enfrentaron los autores en la realización del documental y concluye que, con todo, es un documental de buena calidad en cualquier lugar del mundo. La próxima nota sobre un film de Guédez la firma nuevamente Ambretta Marrosu y el film es *Juego al General*, un medimetraje de ficción donde el elemento poético nuevamente juega un papel importante. Para Marrosu el film es una obra experimental, una película fallida, que tiene un correcto punto de partida pero llega a una concreción inadecuada. Marrosu define una película experimental como aquella que se propone esencialmente una búsqueda lingüística o formal, y mantiene este valor independientemente del resultado total. El experimentalismo de *Juego*

al General estaría en su intento por presentar la fabulación popular en el mismo nivel de "la descripción documental de la realidad que la contiene" (p. 24).

"Interesante planteamiento, que a nivel de contenido podría lograr una doble revelación: la de las concreciones y mecanismos culturales del pueblo, internos, secretos, expresivos de su concepción del mundo; y la de su vida material, de su desamparada condición." (p. 24)

Marrosu atribuye la falla del film a la posición de Guédez con respecto a los medios técnicos del cine, los cuales, según ella, rechaza, para dejar su creación en un nivel técnico poco elaborado (esto, luego de varios años de creación independiente a la que Marrosu atribuye una constancia y una coherencia únicas en el cine venezolano) que para Marrosu es consecuencia de un malentendido teórico. Este malentendido lo ubica en la posibilidad de que el film haya sido construido primero en términos poéticos sin plantear su construcción ni su tema en términos cinematográficos e incluso despreciando las posibilidades del medio. Marrosu corrobora esta percepción con ejemplos tomados del film.

"Cada medio de expresión tiene sus leyes, aunque no estén fijadas, aunque haya que descubrirlas cada vez. Despreciarlas significa hacerse ininteligible, o inexpresivo, o ambas cosas." (p. 24)

Aunque el balance final sea negativo, no cabe duda de que el tratamiento dado al film de Guédez evidencia el valor que la autora atribuye a su trabajo. El sólo hecho de hablar sobre él desde un punto de vista estético nos confirma que se atribuye a Guédez un alto nivel en este sentido.

La última nota a considerar es la de Pueblo de lata, y nuevamente está firmada por Alfredo Roffé. Aquí se introduce un elemento interesante, ya que Roffé intenta una caracterización del trabajo de Guédez en el campo expresivo. Para Roffé, Guédez constantemente explora nuevas formas expresivas, sin detenerse a profundizar y pasando a nuevas búsquedas con

cada film. Roffé define la modalidad usada por Gudez en Pueblo de lata como "cine pobre venezolano":

"Se abandona aquí, voluntariamente, toda complicación de la elaboración, desnudándola hasta dejar a la vista el esqueleto clarísimo, preciso, elemental, sin posibilidad de ambigüedades ni de equívocos. Los constantes letreros, un comentario continuo y ultrapedagógico, una imagen que ejemplifica y refuerza el comentario, algunas entrevistas en directo, remachantes, testimonian que el objetivo del film es informar, dar a conocer la verdad. (...). Los movimientos de cámara son siempre explicativos (...). No hay un elemento de distracción, nada que permita iniciar un vuelo imaginativo. Cada imagen, cada palabra, es un mazazo directo (...)" (p. 46)

Para Roffé es necesario comentar el film tomando en cuenta tales premisas y el contexto peculiar del mismo. Así, el film es tratado como un instrumento para motivar una discusión de los temas planteados en él. El resultado de esta discusión debería ser la creación de un conciencia crítica y militante en los espectadores. Roffé se abstiene de emitir un juicio sobre la efectividad del film, ya que ésta sólo puede ser comprobada a través de la práctica.

Sobre la base de estas cuatro notas críticas podemos afirmar que Cine al Día valora en la obra de Guédez, en primer lugar, su intención de hacer un discurso sobre la realidad, bien desde premisas poéticas, como en *La ciudad que nos ve* y *Juego al general*, o desde premisas realistas y documentales, como en *La universidad vota en contra* y *Pueblo de Lata*. En segundo lugar, se valora la búsqueda de soluciones expresivas inéditas, llevada a cabo con mayor o menor coherencia, dependiendo del caso. Y, en tercer lugar, la constancia y perseverancia de Guédez para sortear los obstáculos que suponía la realización de cualquier película, de corto o largometraje, en aquel momento, y su voluntad de mantener la independencia necesaria para formular proposiciones importantes.

En el No. 14, la reseña crítica de la Semana de Cine Latinoamericano incluye varias notas sobre cortometrajes venezolanos, entre ellos *Al paredón*, de Mario Mitrotti; *La papa*, de Alfredo

Anzola; y 22 de Mayo, de Cine Urgente. Una comparación entre los juicios emitidos en cada una de estas tres notas nos permitirá nuevamente indagar sobre los aspectos que Cine al Día valora positivamente en el cortometraje venezolano. El cortometraje de Mitroli, a pesar de su fluida elaboración, resultante de la combinación de la técnica de la historieta con la de la comedia del cine silente, es seriamente cuestionada en cuanto a su proposición ideológica. Para Ambrella Marrosu, quien firma la nota y define como ideología "el conjunto de ideas representativas de un conglomerado social", el corto expresa claramente la ideología pequeño burguesa con toda su carga de ambigüedad y oportunismo, que protesta indiscriminadamente para no admitir su conformidad con el *status quo* y que condena todo para no condenar nada para evitar la posibilidad de un compromiso (p. 16).

La papa, de Anzola, cuya nota también firma Marrosu, es caracterizado como un documental que podría pertenecer a la corriente del "cine urgente" (que se propone filmar una experiencia particular de una comunidad para mostrarla a sus propios protagonistas y motivar una discusión donde estos la enriquezcan, la desarrollen o la rechacen, dependiendo del caso), pero que se queda a mitad de camino entre el documental informativo tradicional y el instrumento de discusión:

"En el primero, no informa suficientemente acerca de las condiciones generales de vida de ese grupo de campesinos (los cultivadores de papas de Sanare), y en el segundo no lo hace a nivel de los trasfondos y el significado político de las condiciones monopolistas que gobiernan el mercado, o sea que no agrega nada a lo que los agricultores ya saben." (p. 26)

Sin embargo, Marrosu opina que es paso adelante hacia el enriquecimiento de las perspectivas del cine militante en Venezuela, el que Anzola se plantee un trabajo de proyecciones y de utilidad para la toma de conciencia y la lucha de los sectores campesinos.

22 de Mayo es considerado el más importante de estos tres cortometrajes. Ambretta Marrosu es quien firma la nota y lo inscribe plenamente en la tendencia de tipo utilitario que se propone generar una reflexión política en distintos sectores. Luego de determinar la idea que sirve de eje (en tiempos de reflujo político ni siquiera los acontecimientos graves o dramáticos tocan las conciencias), afirma que esta idea se ajusta a la realidad de nuestro país y procede a describir el hilo narrativo del documental, el 22 de mayo del 69, día del allanamiento a la U.C.V. Luego de esto, emite su juicio al respecto:

"Aunque su heterogeneidad no deje nunca de derivarse de una clara concepción del sistema sociopolítico, y aunque a menudo su importancia debiera aportar elementos fundamentales a la comprensión de la situación nacional, debido a su fragmentación, a la pérdida de lazos temporales, espaciales y lógicos con las líneas fundamentales de la estructura, a su falta de desarrollo, resultan a veces meramente reiterativos, o insuficientes." (p. 28)

Luego de apoyar estas afirmaciones con ejemplos tomados del film y referidos en su totalidad a aspectos expresivos (los insertos sobre el gomecismo no logran simbolizar la dependencia del país, el discurso de la mujer del pueblo no logra suficiente claridad, etc.), la conclusión de Marrosu es que aunque no se logra dar una configuración general de la situación venezolana, el film transmite un planteamiento correcto con claridad y eficacia y, en consecuencia, representa un avance en el campo del cine político al llevar adelante y vinculándolas estrechamente, dos operaciones: primero, denuncia el carácter injusto y opresivo de este sistema y, segundo, dirige una crítica antirretórica a las clases populares.

No cabe duda de que el rechazo a *Al paredón* se debe fundamentalmente a su proposición ideológica, mientras que el interés demostrado por el film de Anzola y el de *Cine Urgente* encuentra su razón de ser en la intención, evidente en ambos filmes, de proponerse como instrumentos de discusión, aunque *22 de mayo* logre mucho más sus objetivos que *La papa*. Finalmente, si el film de Borges es considerado superior al de Anzola es precisamente porque

es el primer episodio de una trilogía y por lo tanto no es una obra cerrada) y luego pasa a la descripción del argumento y la estructura dramática, definiendo esta última como simple y lineal, donde los personajes son delineados rápidamente y con un mínimo de información necesaria. Este tratamiento permite que los conflictos sean lo más importante:

"es a través de ellos que se dejan ver problemas característicos de una sociedad dividida y alienada: la pérdida de toda perspectiva humanística, la vida en función del consumo y del bienestar material, y finalmente la reacción, tal vez anárquica, tal vez un poco falta de claridad en el sentido de que no es fácil ver en el automovilista que repara su vehículo un símbolo de la sociedad o en la reacción del protagonista una reacción contra la sociedad, como alternativa a interpretar la escena dentro de los intentos de mejorar una situación a como de lugar." (p. 32)

En este fragmento se concentra el juicio de Roffé sobre los problemas que toca el film, dándole indudable importancia a pesar de no haber encontrado en ocasiones la solución ideológica y expresiva más adecuada o clara. Sin embargo, Roffé encuentra otros méritos en el film: su originalidad proviene de la visión humorística que permite al autor efectuar la "divertida autopsia" "con una sonrisa en una mano y un bisturí en la otra". La conclusión de Roffé es la siguiente:

"En todo caso *El insólito asalto* forma parte del grupo de obras que hace pensar que el florecimiento del cine nacional no está demasiado lejos." (p. 32)

Para finalizar con esta sección nos ocuparemos de la reseña de una muestra de cortometraje venezolano insólitamente presentada en una sala comercial. La muestra estuvo integrada entre otros cortos, por *Ojo de agua*, de Oscar Molinari; *Al paredón*, de Mitrotti; *Salvador Valero*, de Toro, Torija y Santana; *La muerte del tío*, de Iugo; *Siete Notas*, de Carlos Oleyza, *podemos*, de F. Donda y J. Jordán, y otras. Trabajaremos solamente con las notas sobre los cortos de Oleyza, Molinari, Toro-Torija-Santana y Donda-Jordán.

afortunada y más compleja.

Luis Armando Roche y Alfredo Lugo forman parte de los cineastas venezolanos en cuyas obras *Cine al Día* encontró búsquedas y aportes importantes. Ya hemos hablado sobre ambos con motivo de las entrevistas, pero en el No. 14 son reseñadas *Carlos Cruz Diez* del primero y *El insólito asalto al Royal City Bank* del segundo, a las cuales nos dedicaremos brevemente. Ambas notas las firma Alfredo Roffé.

Del film de Roche, Roffé afirma que demuestra un mayor y más seguro dominio del medio que Victor Millán, con una carga humorística que, a su juicio, constituye lo mejor del film (tal vez lo único bueno). Luego de detenerse sobre la estructura del film, dividido en partes bien diferenciadas, afirma que en la segunda parte se manifiesta el humor de Roche a través del uso de la banda sonora, que constantemente desmonta "las alturas a las cuales infla la imagen". Roffé no puede decir si tal actitud es consciente, pero demuestra su tesis con una serie de ejemplos:

"... en plena acción fisicromística oímos una conversación sobre la tortuguita y su lechuguita, una risotada ahogada, o bastardos rumores cotidianos. Los ruidos son cuidadosamente seleccionados y mezclados para proporcionar el antídoto preciso. En ocasiones, el comentario brota de la imagen: el zoom que busca presuroso la manchita de pintura en la corbata del artista. Hacia el final, con las tomas de las 'cabinas de cromosaturación', de pronto se utiliza una música electroacústica que sobre las imágenes azules negras del bosque evocan una atmósfera de orgullo del mundo, pero es por instantes, ya que de inmediato, tremenda caída, la imagen adquiere color natural y vemos a unos robustos y campechanos franceses paseando al frente. Lamentablemente, no todo el segundo episodio está en esa tónica." (p. 31)

Ya sabemos que la búsqueda de Roche ni se acerca al campo político, de manera que, si *Cine al Día* valora sus aportes, es precisamente en tanto que búsquedas expresivas. El caso de Lugo es distinto, aunque su preocupación no sea propiamente política sino de carácter social.

Siete Notas es un corto de ficción cuya nota firma Ambretta Marrosu, y esta lo considera una obra fresca y espontánea, con buen uso de los recursos expresivos (montaje fluido, capacidad narrativa, excelente actuación del protagonista). La intención del film, según Marrosu, consiste en reflejar y testimoniar las constantes y mecanismos de conducta juveniles, su visión de la libertad y sus valores morales, que ellos oponen a los mecanismos represivos de la sociedad. Hasta aquí la trascendencia del corto de Oteyza. El corto Molinari, también de ficción, se sitúa en un nivel inferior. Para Rodolfo Izaguirre, quien firma la nota, el film es "formalmente impecable": sin fallas de construcción, montaje, sonorización, excelente fotografía, etc. Pero esta excelencia formal lo irrita porque demuestra un total desinterés por cualquier confrontación ideológica y humana.

"Para ofrecer esta historia muy impregnada de lirismo y sentimentalismo, Molinari llega hasta el gesto sofisticado y los mecanismos visuales propios de la publicidad comercial: esfumados, caméras de flores, cámara lenta, que alejan por completo al cineasta y al espectador de una visión real y auténtica de Ojo de Agua. La miseria vista desde muy afuera, a través de cristales rosados, eviten toda posible contaminación." (p. 45)

A otro nivel se sitúa Salvador Valero Corredor, un pintor del común. El enfoque que da a la nota Ambretta Marrosu parte de la capacidad del film para hacer que el espectador descubra la dimensión del personaje de Salvador Valero, al cual Marrosu dedica buena parte de su discurso. Lo define como "una figura cultural auténtica" que ilustra la tesis gramsciana de la cultura "no como suma de nociones, sino como conciencia de la propia posición en el mundo" (No. 15, p. 35). Con el acostumbrado estilo de dejar bien claros los aciertos y las fallas del film, Marrosu dice:

"Una técnica pulcra, un color atinado, una rica y bien organizada selección de textos del propio artista (empleada en letreros y narración, sin comentarios postizos), se agregan a imágenes de indudable acierto (recordamos el primer plano de una inefable sonrisa de Valero yuxtapuestas a tomas de sus cuadros que representan mujeres y a las de mujeres reales de su pueblo:...). Hay,

ideas del artista, que por ejemplo no justifican la particular insistencia en el tema de la brujería ciertamente más pintoresco que otras realidades pero poco claro y mucho menos significativo e relación a la que parece ser la preocupación constante de Salvador Valero, o sea la pérdida d valores propios de su tierra a causa de la invasión de otros valores, falsos y ajenos." (p. 35)

Y concluye diciendo que los principales valores del corto se sitúan en su visión anti pintoresca de la persona física e íntima del pintor, tratada con discreción y respeto. La valoración de Marrosu se centra principalmente en la captación de una humanidad y vinculación a un contexto cultural preciso, lograda casi siempre con acierto, a través de los medios cinematográficos.

Esta "dimensión humana", por llamarla de alguna manera, Marrosu la encuentra vinculada a una actitud política en el documental de Franca Donda y Josefina Jordán.

"Si podemos es sin lugar a duda la película más política producida hasta hoy en nuestro país. es porque está concebida con claridad en relación al público que quiere tocar, al mecanismo distributivo que va a alcanzar ese público, al objetivo táctico que se plantea. Está concebida, tanto, funcionalmente y con respecto a la finalidad política va más allá del testimonio, del poema incluso de los intentos de ensayo realizados hasta ahora, como pueden serlo por ejemplo **22 Mayo y TVenezuela.**" (No. 16, p. 45)

Para Marrosu, el principio compositivo gira alrededor del testimonio. Uno de los principales hallazgos del documental es el montaje alterno que contrapone a las damas de la burguesía que se retiran a dormir luego de una fiesta y a las mujeres del pueblo que bajan del cielo para ir a trabajar. Luego de una descripción de la estructura del film, en cinco secuencias divididas entre sí por entrevistas sobre temas específicos realizadas a varias personas (Argelia Laya, Soledad Bravo, José Vicente Rangel, un habitante de los barrios...) donde cuestiona sobre todo la escogencia de algunos entrevistados, se entra a valorar sus aspectos positivos:

"... Si podemos no es sólo un esquema bien realizado, ni una obra puramente coyuntural. Llevada sin rebuscamientos, dentro de una sobriedad que por momentos podría sospecharse de timidez, con la sinceridad, la honda participación humana, una casi intimidad con los personajes, sus vidas, sus ininterrumpidas voces, logra más de una vez una emoción rara. Ajena a la retórica, incluso a la mejor o más justa, lo es también a toda agresividad formal (...). Ese pueblo de mujeres y niños que desfila en la pantalla por 40 minutos está hecho de seres individualmente vivos, concretados en personajes cuya mayor fuerza llega a ser la dignidad." (p. 46)

Marrosu valora tanto el planteamiento decididamente político como la capacidad para representar de nuevo respetuosamente una humanidad, esta vez la de las clases populares de la ciudad, que vista de otra manera podría suscitar la repugnancia "típica del sentimiento burgués" pero que, en cambio, a través de la visión de Donda y Jordán muestra toda su dignidad, su ternura y su alegría. Es así como, de los cuatro cortometrajes que hemos tomado de este grupo, Si podemos y Salvador Valero resultan ser los más importantes para Cine al Día y Siete Notas ocupa un lugar intermedio gracias a la frescura de su búsqueda expresiva.

Tres iniciativas con participación institucional

Dentro de la evolución de la cinematografía nacional para el período que nos ocupa, Cine al Día dejó constancia de tres iniciativas de diversa importancia y alcances. Se trata de Imagen de Caracas, como proyecto artístico y realización de un colectivo bajo los auspicios de la institución cultural del Estado más importante para aquella época (el INCIBA); el Centro de Cine Documental de la U.L.A., como estructura que, vinculada a una institución universitaria, gozó por un breve período de tiempo de enorme libertad para la realización de películas y, finalmente, el Centro Audiovisual de la Universidad del Zulia como iniciativa también institucional de apoyo a la docencia y amplia actividad en el campo de la difusión cinematográfica.

La revista dedicó dos trabajos a *Imagen de Caracas*. El primero de ellos, la reproducción de un texto escrito por los autores, donde estos enuncian los objetivos y la poética presentes la obra; y el segundo, resultado de una discusión. En el recuadro introductorio al primer trabajo se define el espectáculo como "un evento cultural de excepcional importancia", que maravilló a la crítica de arte local. Las razones que motivaron a la realización de una discusión para dilucidar la importancia y los aportes del espectáculo pasan por sus múltiples significados, su naturaleza controversial, su evolución sobre la marcha durante la primera temporada de presentaciones y la posible influencia sobre él de la afluencia y las reacciones del público.

El trabajo de la Redacción inicia su valoración del espectáculo cuestionando la falta de planificación y de un sentido organizado de la producción, argumentando que durante la elaboración se escribieron varios guiones y se cambió demasiado de ideas, la producción fue llevada adelante de una manera dispersa y se rodó un enorme metraje. Luego de algunas consideraciones sobre la parte arquitectónica (el "dispositivo") se enuncian brevemente las intenciones de los autores de presentar un espectáculo "total" con el concurso de elementos del teatro, la música, el cine y la arquitectura. Estas intenciones, a juicio de la redacción, no se lograron debido al escaso uso de medios expresivos distintos a los del cine, por una parte, y a la no modificación sustancial del espacio-espectador. Es por esto que un espectáculo que se proponía integrar distintas manifestaciones artísticas, termina por convertirse en una proyección cinematográfica sobre múltiples pantallas, con algunos cambios en el espacio y pocas intervenciones escénicas que terminan por perturbar la narración.

Otro elemento fuertemente cuestionado es el predominio de una actitud lírica y no narrativa donde los elementos sensoriales sustituyen a los narrativos e impiden la transmisión de un contenido interpretativo sobre la historia de Caracas. De acuerdo con las declaraciones de los autores, uno de los objetivos del espectáculo era crear una conciencia histórica, imposible de

vehicular a través de una expresión lírica, por lo que el tratamiento del contenido histórico carece de toda efectividad.

Pero, como siempre, también se mencionan los logros, entre los cuales se encuentran la calidad del material cinematográfico, producto de una refinada elaboración, y la idea que alimenta la creación del espectáculo: la idea de vanguardia, concebida como ruptura con los esquemas tradicionales, la cultura de importación y la cultura oficial.

El trabajo sobre el Centro de Cine Documental de la U.L.A. (No. 9), bajo el sugestivo título de "Cine con la película debajo del brazo", tiene tres partes bien definidas. Una introducción donde se citan los objetivos del Centro, entre los cuales se encuentra la realización de una indagación en la realidad venezolana tomando en cuenta sus aspectos históricos, políticos, culturales, económicos, etc. para contribuir a superar el subconocimiento reinante, expresión de la dependencia. El otro gran objetivo a cumplir es el apoyo a la actividad docente de la Universidad. Cine al Día afirma estar "totalmente de acuerdo" con estos objetivos(p. 4).

La segunda parte del trabajo es una entrevista a Carlos Rebolledo y Ugo Ulive, que sigue los lineamientos de las entrevistas realizadas en los primeros números a los jóvenes documentalistas venezolanos. Gran parte de las preguntas de la Redacción van dirigidas a obtener la más amplia información posible sobre aspectos como el sistema de trabajo y la planificación empleada por el grupo, libertad con respecto a la Universidad, cuota y tipo de películas requerida por ésta, división del trabajo dentro del grupo, proceso de elaboración de las películas, cómo se enfrenta el problema de la distribución de las películas.

Las respuestas de Ulive y Rebolledo configuran un cuadro en el cual Cine al Día encuentra una iniciativa de indudable valor, tanto por su libertad para elegir temas y enfoques como por la forma como los cineastas han llevado adelante los aspectos creativos y organizativos

Pero el juicio final depende de los resultados obtenidos con las películas. Es por esto que la última parte del trabajo es precisamente la redacción de una discusión crítica sobre los films del Centro: **Microscopía electrónica y Renovación**, de Donald Myerston; **TVenezuela**, de Jorge Solé; **Diamantes**, Caracas: **dos o tres cosas** y **Basta**, de Ugo Ulive; y **Los Andes y su Universidad**, de Rebolledo y Solé.

Sobre los cortos de Ulive el juicio general es bastante favorable. Acerca de **Diamantes** se dice:

"... logra captar el espíritu de aventura y de juego, la confianza en el azar, que anima a esa gente, y el pequeño mundo de explotación que se mueve con ellos, dándoles un mínimo de comodidad y esparcimiento, pero haciéndoselo pagar con creces. La secuencia de la vida nocturna, las destantaladas discotecas y sus increíbles mujeres, la bebida, el juego, está admirablemente lograda, con un dominio completo del oficio y una buena dosis de ese humor negro que es el fuerte de Ulive." (p. 9)

El juicio sobre **Caracas, dos o tres cosas** deja claros aciertos y fallas. Así, se considera que el uso de la técnica de la cámara cándida y la utilización de la banda sonora como adjetivación irónica de la imagen son lo mejor del film, mientras la secuencia final, considerada débil y demasiado alejada de la realidad, es lo peor.

"Se trata en todo caso de una visión muy personal de un autor poco dado a la reflexión pero con una despierta sensibilidad para captar los momentos más sugerentes de la realidad que enfrenta y matizarlos a través de su muy peculiar sentido del humor." (p. 9)

Basta es considerado el film de mayor alcance polémico, más experimental y más logrado formalmente. En este último aspecto, **Cine al Día** afirma que se trata de un film lírico, un intento poético que se propone producir estados de ánimo en el espectador a través de sugerencias, connotaciones y asociaciones presentes en la imagen y la banda sonora. Lo que se valora entonces de este film es, fundamentalmente, su experimentalismo, con amplios logros aunque también con fallas:

"El paso continuo de una línea de acción a otra, con su contraposición constante, con la fuerza de cada imagen, admirablemente precisa en el encuadre, el movimiento, la tonalidad, hacen del film un notable intento. Decimos intento porque no es una obra redonda, completa. (...) Hay puntos ineficaces, como las tomas en que la cámara se balancea sobre el cadáver, muy por debajo del nivel de elaboración de la generalidad, o la infeliz metáfora de la torre de petróleo vista al revés y animada en un movimiento de sube y baja, yuxtapuesta con la de una cópula que se supone que es una violación. Pero, siendo un film personalísimo, como lo es toda poesía, siendo asimismo un film con altibajos, *perdura en la memoria por su escalofriante belleza, por su valor de exploración, y por su testimonio de la realidad*(subr. MGC)." (p. 10)

Renovación y TVenezuela son considerados importantes a pesar de sus múltiples puntos débiles. El primero intenta intervenir directamente en la polémica universitaria como documento de discusión y participación, pero los hechos lo superaron y, para el momento de su terminación, ya era una visión del pasado. Lo que se cuestiona al film es su toma de posición a favor de Letras y contra Sociología, así como ciertas decisiones formales un poco forzadas y la falta de claridad expositiva. Sin embargo, se rescata su valor documental y su intención de participación. TVenezuela es considerado un film de ensayo (toma un tema e intenta analizarlo en extensión y profundidad, adoptando el método casuístico). Sin embargo, deja fuera algunos aspectos importantes del fenómeno tratado, analiza escasamente otros tantos y no tiene un texto que dé el marco general para ubicar los casos mostrados. Pero se vuelve a rescatar algo, esta vez la intención de este primer trabajo cinematográfico sobre el tema de la televisión, atacando fuertemente las implicaciones de ésta.

La evaluación de los filmes concluye con algunas consideraciones sobre la selección de los temas y el enfoque ideológico empleado. Sobre el primer aspecto Cine al Día considera:

"La variedad de campos de trabajo del C.C.D. es muy positiva. Aparentemente se ha escapado al peligro de que el C.C.D. se transforme en una unidad de producción de propaganda banal, característica de la mayoría de la producción estatal o paraestatal. Además, al lado de la

realización de films didácticos y de investigación, perfectamente legítimos, se ha dejado abierta la posibilidad de realizar films de carácter experimental." (p. 10)

Además, la Redacción considera correcta la solución dada por el grupo al problema de las prioridades, ya que no se debe sacrificar la experimentación sólo por solucionar problemas urgentes en una coyuntura determinada, sino más bien, distribuir equilibradamente los recursos en estos dos sentidos. Para la revista es evidente que el Centro de Cine Documental se propone este equilibrio, y está de acuerdo con tales objetivos. No ocurre lo mismo con el enfoque ideológico dado a la crítica contenida en los filmes, demasiado cercano a la "visión burlona desde arriba". Al no estar presente o, de estarlo, ser insuficiente el análisis, el impacto de las películas no supera el plano emotivo, y sólo pueden tener algún efecto sobre el espectador enterado y concientizado, pero este efecto tampoco va más allá de una confirmación de su actitud. Pero para el espectador desprevenido, la revista plantea la hipótesis de que la reacción podría ser justamente la contraria:

"Al sentirse tomado como objeto de burla, su actitud ante el film y sus proposiciones muy bien pudiera ser la de rechazo y no la de identificación." (p. 10)

Por estas razones la Redacción piensa que los filmes están dirigidos a grupos de vanguardia, con proposiciones agitativas en un marco algo anarquizante. Queda la duda de si éste es el método más adecuado para conseguir los objetivos propuestos.

Sin embargo, para la revista esta experiencia es la más importante realizada en el país, por haber demostrado que puede existir una producción estable y continua:

"Para los que creemos en la posibilidad de un cine propio, como el medio más eficaz de expresión, conocimiento y cuestionamiento de la realidad nacional, el trabajo de los cineastas de la ULA, con todos sus méritos y defectos, es una prueba contundente de lo que ha sido hasta ahora un acto de fe en algo casi inexistente." (p. 11)

El trabajo sobre el Centro Audiovisual de la Universidad del Zulia consiste en una entrevista con Sergio Facchi, iniciador de la experiencia y vinculado al grupo de Cine al Día desde sus comienzos, y una serie de cuatro recuadros donde se demuestran los logros del centro en las áreas de archivo y conservación, asistencia de laboratorio a las prácticas de la Cátedra de Comunicación Social, difusión de la actividad cinematográfica a través del Cineclub Universitario y la existencia de un Anteproyecto para un Sistema de Televisión Educativa de la Universidad. La entrevista con Facchi está orientada principalmente a obtener información sobre la producción cinematográfica del Centro, destinada principalmente al apoyo a la docencia, y al planteamiento de algunas cuestiones de interés general con respecto a los obstáculos que encuentra la actividad cinematográfica para su aceptación en las distintas Universidades y en el país en general.

El juicio de la Redacción sobre los logros del Centro se resume en el recuadro introductorio:

“La creación y desarrollo del Centro Audiovisual de la Facultad de Humanidades y Educación de la Universidad del Zulia constituye en nuestro país una experiencia sin precedentes. Resultado de una actitud clara y realista, de una silenciosa perseverancia apoyada en el conocimiento, de una voluntad de trabajo concreto, de una fe en la tecnología como conquista básica indispensable para un desarrollo hacia los órdenes superiores de la cultura, es un obra que se propone ahora, cumplida su primera etapa, a la consideración de nuestro distraído país.” (No. 16, p. 17)

Alfredo Roffé lamenta en sus preguntas y comentarios el hecho de que la actividad del Centro, en un principio orientada hacia el cine en su totalidad, se haya transformado en un servicio únicamente docente y se interesa por saber los motivos que llevaron al centro a orientarse más en el sentido docente que en el creativo. Facchi pone como ejemplo la corta vida del proyecto inicial del C.C.D. de la ULA, que debió abandonar la línea creativa inicial en beneficio del apoyo docente y responde que tal transformación se hizo necesaria para la sobrevivencia del Centro, ya que su orientación inicial debió enfrentar una gran falta de

confianza hacia el cine. Roffé plantea nuevamente el viejo problema de que el cine está excluido de la cultura nacional, incluso de las manifestaciones culturales universitarias; un hecho aparentemente insólito pero que Roffé ejemplifica con el desinterés de las direcciones universitarias de cultura.

Roffé inscribe esta situación en un contexto más amplio. Para él, toda producción cinematográfica significativa debe orientarse hacia la descolonización ideológica y, lógicamente, tal actividad no puede provenir del Estado ni sus instituciones, pero sí podría darse en las universidades. Sin embargo, los casos de la ULA y de LUZ darían a entender que bajo la aparente toma de conciencia de los problemas nacionales presente en las universidades, la estructura misma de éstas frena toda iniciativa en el sentido apuntado. Y, finalmente, enlaza esto con el hecho de que la falta de interés en el cine venezolano no responde al desconocimiento del medio, como la ideología dominante sostiene, sino a los intereses de clase.

La odisea del largometraje

La producción de largometrajes durante el período que nos ocupa era una empresa verdaderamente temeraria que requería de mucha voluntad y espíritu de sacrificio por parte de los pocos cineastas independientes que se aventuraban en este campo. El largometraje no sólo enfrentaba la ausencia casi total de fuentes de financiamiento, públicas o privadas, sino también el problema de no poder penetrar en los circuitos de distribución y exhibición debido a la oposición de este sector al cine nacional. De manera que las reseñas de los pocos largometrajes realizados durante este período casi siempre incluirán referencias a estas difíciles condiciones. Sin embargo, el juicio sobre cada película no se verá mayormente influido por tales consideraciones.

El panorama del largometraje para este periodo también daba cabida a producciones orientadas hacia la taquilla, bien fueran financiadas estrictamente con capital venezolano (las menos) o bien se escudaran bajo la forma de la coproducción (las más) constituyendo en realidad coproducciones espúreas dado que la participación venezolana se reducía a un mínimo. La posición de Cine al Día con respecto a este tipo de producciones no era otra que el más absoluto repudio. A los fines de esta sección, primero nos ocuparemos de las condiciones de producción para aquel entonces, haciendo referencia a este fenómeno de las coproducciones y los filmes orientados hacia la taquilla, y luego trataremos la visión de la revista, desde el punto de vista de la elaboración, sobre el largometraje independiente.

El primer contacto de la revista con esta producción orientada hacia la taquilla lo constituye la entrevista realizada en el No. 1 a Lorenzo González Izquierdo, en aquel entonces productor. Recordemos que González Izquierdo había tenido relativo éxito comercial con películas como *El raspado*, *Yo, el gobernador* y *El reportero*, y que en el programa inicial de la revista era considerado como una posible vía que podía demostrar a los distribuidores y exhibidores que el cine venezolano sí era rentable. El motivo de la entrevista es precisamente comenzar un indagación sobre las posibilidades del cine venezolano en la circulación comercial, y las preguntas de la redacción van dirigidas a identificar algunos problemas y modalidades de la producción en el país. Estas preguntas son, básicamente, sobre los problemas de la producción en Venezuela, las posibilidades de conseguir financiamiento, influencia de una distribución eficiente en las recaudaciones, la formación de personal técnico, mecanismos de las coproducciones con países europeos o latinoamericanos. Las respuestas de González Izquierdo, sin embargo, siempre están demasiado cerca de la ideología del sector distribución y exhibición y demasiado lejos de plantearse la existencia de un cine nacional como un hecho cultural. A pesar de todo, con la información aportada por el entrevistado se logra construir

un panorama de lo que significaba llevar adelante la producción de un film comercial en la Venezuela de los años 60: infinidad de proyectos que jamás se realizan, dificultades para conseguir financiamiento y distribución, participación en lo que hemos llamado "seudocoproducciones", bajísima participación en las recaudaciones netas de los filmes (20% aproximadamente) y en consecuencia dificultad para cubrir los altísimos costos de producción, etc.⁸⁹

Cine al Día posteriormente abandonaría su actitud prudente ante las manifestaciones de una producción comercial venezolana y manifestaría su total oposición a este tipo de iniciativas. Con respecto a las seudocoproducciones el rechazo se da desde los inicios. Un ejemplo de esto es *Acción en Caracas*, un híbrido italo-español que se quiso vender aquí como venezolano, producido por Espartaco Santoni y ampliamente reseñado en el No. 4 por Antonio Pasquali, siendo rechazado totalmente como posible vía a seguir por los productores nacionales (ver 9.2.2.). En el trabajo de Pasquali todavía se parte de un criterio menos riguroso para juzgar la producción nacional, pero por nada del mundo se aceptan intentos como el de Santoni. Las razones de este rechazo, fuera de su evidente distancia de cualquier perspectiva cultural y su carácter de producto no nacional, no son explicadas más allá. El otro ejemplo, reseñado por la revista desde que estaba aún en proyecto, es nada menos que *La epopeya de Bolívar*, otra coproducción italo-española con un pequeña componente venezolana.

⁸⁹ El Editorial del No. 4 confirma las circunstancias adversas que enfrenta la producción nacional: "La gente de cine en Venezuela no tiene recursos financieros propios, y tienen que recurrir a otras fuentes para obtenerlos. Las únicas fuentes son el Estado y los distribuidores-exhibidores (que ya sabemos cómo actuaban entonces, MGC). (...) Habría que añadir otra interminable lista: los costos de laboratorio son altos, por los niveles impuestos por la producción de cuñas comerciales; el alquiler de equipos leonino; al no haber protección al cine nacional, los venezolanos están en desventaja en las co-producciones con otros países donde sí existe protección; no hay en el país el menor estímulo: la carga impositiva es igual para el cine nacional que para el importado, la única manifestación cultural para la cual no hay premios es el cine, no hay un solo instituto para la formación de cineastas y técnicos..." (p. 3)

Desde el No. 3, en la sección "Nacional" comienzan a reseñarse los preparativos para su rodaje, con maliciosas informaciones que nos permiten darnos cuenta de la posición de la revista frente a este tipo de proyectos. En este número, una nota titulada "Maximilian Schell como Bolívar" da cuenta del posible equipo de producción y artístico que tomará parte en el rodaje, y donde, por Venezuela, apenas aparece Lorenzo González Izquierdo en la función de productor asociado. El otro aporte venezolano sería la participación en el guión, en calidad de asesores, de varios académicos y militares venezolanos, además de algunas locaciones y unos cuantos soldados en calidad de extras.

La nota crítica sobre el film en cuestión es publicada en el No. 9 y la firma Oswaldo Capriles, quien inicia su discurso justificando ante los lectores el empleo de un lenguaje "más fuerte que de costumbre" (p. 30). El tono de la nota no es irónico, como podríamos suponer, sino indignado. La crítica no va dirigida tanto hacia los productores españoles e italianos que pretendieron vendernos su versión ficticia y antihistórica de nuestra propia historia, sino hacia los académicos venezolanos que colaboraron con este disparate:

"Como siempre, el país portátil, arivista, ampuloso y carcomido, el país de los historiadores de personas, de los recogedores de hechos, se precipitó a las benévolas manos que venían a darnos 'nuestra' visión de Bolívar. La Sociedad Bolivariana a la cabeza. Y de allí salió un guión que hubiera sido enviado por Corin Tellado y 'Selecciones del Reader's Digest' al mismo tiempo.

"Los profesores J.A. Escalona, de la Sociedad Bolivariana y Guillermo Morón, de la Academia de la Historia, junto con los otros miembros de la Comisión Conjunta integrada por ambas instituciones, colaboraron en la infame tarea de despojar al personaje de todo su contenido trascendente, se trataba de crear un Bolívar anodino, iluminado por una simple idea indeterminada, ridículamente apasionado y constantemente excitado y triunfante, mezcla de Pancho Villa y El Fantasma, con algunos loques del Príncipe Valiente." (p. 30)

He aquí las razones del rechazo hacia estas "seudoproducciones". Si el interés de la revista por un cine nacional se debe fundamentalmente a la necesidad de éste como instrumento cultural para el autoconocimiento del pueblo venezolano, para combatir en la lucha contra la dependencia y el colonialismo cultural, este tipo de producciones que se hace pasar por cine venezolano no solamente constituye un fraude, sino que termina por ser un arma peligrosísima en favor de esa dependencia cultural. En este caso, se trata, como bien apunta Capriles, de unos señores que vienen a darnos "nuestra" visión de Bolívar, pero esa visión es cualquier cosa menos nuestra, aunque en ella hayan colaborado gustosos los oportunistas bolivarianos y académicos. Cualquier visión de estas circunstancias históricas elaborada bajo tales premisas constituye una clara manifestación de dominación y dependencia de nuestro país en el terreno cultural.

De otra parte tenemos un reducido contingente de cineastas que, luchando contra todas estas dificultades y apartándose del camino del cine-para-la-taquilla logró, en muy pocas ocasiones es verdad, llevar a cabo proyectos de largometraje, aunque con variados resultados ideológicos y expresivos.

Aquileo Venganza, de Ciro Durán, reseñado en el No. 4, es uno de estos intentos, resultado de una coproducción con Colombia. La nota la firma Alfredo Roffé, quien haciendo eco de las declaraciones del propio autor, clasifica el film como de entretenimiento con típicas situaciones del género western. Desechando toda posible evaluación del film sobre bases distintas a las que constituyen su punto de partida, Roffé emite una serie de consideraciones en torno al dominio de la técnica que demuestra la realización, hecho positivo que permite al crítico dedicarse a asuntos más importantes; y en torno a su estructura narrativa, excesivamente simple, concentrada en una sola línea argumental que perjudica notablemente el ritmo de la película. De resto, Roffé encuentra que el film "se mantiene en un plano de

dignidad y seriedad, dentro de las limitaciones de sus objetivos". A continuación constata los aciertos en la fotografía, actuación, montaje, etc. y concluye con su opinión acerca de la vía buscada para el financiamiento y la distribución del film, la cual considera válida.

Otro de los escasos largometrajes producidos durante este periodo es Dana, de Victor González, reseñado también por Roffé en el No. 5. El film, una obra fallida según se desprende de las apreciaciones de Roffé sobre su aspecto expresivo, es despachado con un tono irónico por el que el autor de la nota se disculpa, pero, al mismo tiempo, justifica por las siguientes razones:

"Posiblemente esta nota habría debido ser escrita en otro tono. Dana es un film venezolano. Victor González le ha dedicado cinco años de esfuerzo admirable. Los actores dan lo mejor de sí y logran algunos momentos felices. La música es buena, casi pegajosa, aunque usada con poca oportunidad. La fotografía correcta. El tema casi inédito en la producción nacional. Hay momentos, como los de la secuencia inicial, de frescura e intensidad sentimental. Se abandona la comedia fácil, el folcklorismo (sic), la acción; no hay recursos comercializantes. Se intenta una trama y una forma contemporánea. Pero el resultado es el resultado, y para quienes seguimos el proceso del cine nacional, con el mejor de los ánimos y de las esperanzas, es un nueva ocasión perdida." (p. 37-38)

Nuevamente encontramos una disposición de tomar en cuenta el delicado balance entre los aciertos y las fallas de un film a la hora de emitir el juicio definitivo sobre él. Asimismo, si en la nota de Aquileo Venganza podemos notar cierta benevolencia (no demasiada) en la de Dana ya no hay rastros de ella, lo cual significa que se comienza a intentar juzgar el cine nacional con un criterio que no excluya el rigor. Ya la nota de Los días duros, de Julio César Mármol, en el No. 9, muestra el abandono definitivo del doble criterio.

Tomando en cuenta las dificultades que enfrentó su autor para poder terminar el film, y haciendo referencia al hecho de que se trata del primer largometraje venezolano de ficción que, 20 años después de La Escalinata y diez luego de La paga, toca un aspecto importante

de la realidad nacional culminando el proyecto. A pesar de esto, y de algunos logros que Roffé señala extensamente (construcción del personaje central, la secuencia de la tortura), el film es un fracaso en tanto evidencia notables fallas en su construcción que impiden la feliz expresión de los planteamientos.

"Los días duros es el único largometraje nacional terminado entre 1969 y 1970. Podríamos repetir aquí por enésima vez las lamentaciones sobre la ausencia total de protección a la producción nacional, denunciar la increíble indiferencia de los órganos del Estado ante este vital aspecto de nuestra cultura, (...). Pero hay que lamentar también que Los días duros haya sido un fracaso. Tenemos que confesar que albergábamos grandes esperanzas de que Julio César Mármol habría podido llegar a realizar el primer film venezolano de calidad capaz de producir un impacto en el público y de abrir una brecha en la funérea muralla que aprisiona nuestro cine. Aunque estamos lejos de quienes olímpicamente lo condenan en bloque, los cinco días que duró su exhibición en Caracas son un hecho contundente. El balance es evidentemente negativo. Sin embargo, los momentos de buen cine que hay en Los días duros, son suficientes para renovar nuestra confianza. Si hay algo de calidad en el único film producido en dos años, con innumerables dificultades, no hay duda de que con una producción más numerosa y realizada en condiciones mínimas, el cine nacional sería capaz de dar aportes significativos a nuestra cultura." (p. 23)

Esta conclusión de Roffé es interesante porque aclara la posición de la revista ante las dificultades que rodean la producción cinematográfica en Venezuela. De ninguna manera el hecho de sortear dichos obstáculos constituye todo el valor de la obra, antes bien, si esta no logra plantear ni expresar cinematográfica y adecuadamente una problemática, tal hecho será el que determine el juicio definitivo de la revista.

A partir de aquí y hasta el No. 16 no volveremos a encontrar notas sobre largometrajes venezolanos. En este número encontramos la visión de la revista sobre el acontecimiento que cierra este período: Cuando quiero llorar no lloro. Sabemos que entre los que podemos llamar "principios metodológicos" de Cine al Día se encuentra, por una parte, el de intentar una clarificación de cualquier fenómeno que, de acuerdo con la percepción de la Redacción, pueda

constituir un acontecimiento importante dentro de cualquiera de los campos abarcados por la revista, y, por otra, el de efectuar esta clarificación por la vía de la confrontación de ideas entre los mismos miembros de la Redacción y a veces con la presencia de invitados que puedan aportar puntos de vista importantes.

Es así como, intuyendo que el film de Walerstein introducía un elemento nuevo en el panorama cinematográfico nacional, no tanto por sus valores intrínsecos como por su impacto en el público y las consecuencias que esto generó, la revista decide enfrentar este fenómeno con prudencia, invitando a los principales responsables del film a una conversación con la Redacción.

"Cuando quiero llorar no lloro, representa un acontecimiento de resonancias inéditas en Venezuela. Su alcance y consecuencias están por medirse, pero está fuera de duda que se trata, objetivamente, de un trabajo piloto cuyas experiencias positivas y negativas serán ineludible punto de referencia para todo desarrollo ulterior de un cine nacional de ficción. Mientras aparecen las primeras alabanzas y los primeros ataques de una crítica más sorprendida que serena. Cine al Día se limita a un encuentro cordial con el director Mauricio Wallerstein y con el productor y director de fotografías (sic) Abigail Rojas, con el simple intento de informar y efectuar cierta clarificación desde adentro." (p. 24)

La mayor parte de la discusión se centra en el proceso de producción y la elaboración del film. En este último sentido los planteamientos de la Redacción van desde la construcción de los personajes hasta los planteamientos del film en el plano ideológico. De acuerdo con Ambretta Marrosu, el tema de la película es

"... la violencia de una generación que se expresa al mismo nivel en los tres personajes. Las formas de la violencia difieren, pero los tres casos están al mismo nivel." (p. 27)

Esta violencia está dada a través de tres personajes pertenecientes a tres clases sociales bien diferenciadas. De acuerdo con los planteamientos de la Redacción, los tres personajes están

construidos dramáticamente de manera desigual y esto constituye una de las fallas del film. Por ejemplo, para Alfredo Roffé el personaje de Victorino Perdomo, el guerrillero, no está lo suficientemente expuesto, sus justificaciones y motivaciones quedan poco claras para el espectador que no tenga un conocimiento del movimiento de insurrección armada en el país. Por su parte, Ambretta Marrosu completa este discurso diciendo que la violencia responde a situaciones y problemáticas distintas entre los tres personajes, pero estas diferencias no se profundizan en el film. La violencia en el caso de Victorino Perdomo debería responder a una problemática más compleja que en los otros dos personajes, un delincuente y un patotero de la alta sociedad. En cuanto al personaje de Victorino Pérez, el delincuente, en el film se torna más importante que los demás por su simplicidad y la mayor autenticidad con que está construido dentro de la narración.

Continuando el discurso sobre el desbalance entre las tres historias, Marrosu afirma que en la de Victorino Pérez se da una serie de soluciones cinematográficas de gran imaginación, cosa que no ocurre en las otras dos historias. La conclusión de Marrosu al respecto es que precisamente con este personaje se logra una profundización psicológica ausente por completo de los otros dos, definidos solamente por el contexto que los rodea. Alfredo Roffé atribuye este desbalance a lo ambicioso del film:

"Tal como es, el film es ambicioso porque trata de dar un retrato del país a través de tres personajes representativos de tres grandes estratos. Entonces es justo pedirle un resultado a la altura de sus ambiciones. Pero en los resultados hay ciertas limitaciones. En todo el film hay un excesivo descriptivismo que se traduce en un recargamiento figurativo a expensas del desarrollo del pensamiento de los personajes, en otros términos a un predominio de los mensajes visuales sobre los verbales, más adecuados para explorar los complicados procesos mentales. Todo esto se refleja en la dificultad que hay en el film de ir más allá de las apariencias." (p. 27)

Descartada la posibilidad de que el film abra nuevos caminos a la expresión cinematográfica o plantee ideas radicalmente nuevas, la discusión se centra en su verdadera importancia

dentro del panorama nacional: la apertura de la vía industrial. Para Alfredo Roffé esta es la primera vez que un film venezolano con cierta validez desde el punto de vista creativo logra tener éxito de público. Ambretta Marrosu plantea, acaso maliciosamente, un problema al respecto:

"Yo pienso que la película va a tener mucho éxito porque está sacada de la novela más promocionada de Venezuela, porque tiene como tema la violencia y porque maneja en un porcentaje bastante alto escenas de violencia y escenas eróticas, que son los pilares del negocio. Apartando el interés que tiene la película en sí, estos elementos aseguran su éxito de público. Cuando Uds. se plantearon el film ¿previeron desde un primer momento esta posibilidad de éxito comercial y así de establecer un precedente para el cine venezolano?" (p. 29)

La respuesta de Abigail Rojas puede ser considerada como el manifiesto del cine industrial en Venezuela:

"Desde el punto de vista del cine venezolano hay algo muy importante. La gente que ha hecho cine aquí, de ficción, de largometraje con miras a la explotación, ha tenido una extraordinaria falta de visión que está en contraposición con lo que en realidad estaba haciendo. Por ejemplo, cuando Julio César Mármol se propone hacer *Los días duros* para exhibirlo en cines comerciales y al mismo tiempo hace su película con un concepto totalmente errado de lo que es ese tipo de cine, está creando un conflicto que lo lleva a la tumba como realizador en este campo. Si se piensa hacer cine para distribuirlo en circuitos comerciales, éste no puede estar realizado con la mentalidad de quien hace cine para circuitos alternativos. (...) para nosotros era muy importante que, además de que la película fuera buena, cumpliera con el cometido de que produjera por lo menos el dinero que se había invertido en ella. (...) Dentro de nuestras estructuras es de vital importancia que el dinero se reproduzca. De no ser así, nunca habrá una industria cinematográfica en Venezuela. Ojalá que en Venezuela, de las diez o quince películas que se puedan hacer por año, haya cinco formidables, pero es necesario que se produzcan las diez o quince, y para eso tiene que haber acogida del público. Probablemente *Cuando quiero llorar no lloro* es la primera película venezolana producida con criterios organizativos industriales, dándosele a este aspecto la misma importancia que a los creativos. (...) Se hicieron concesiones comerciales, como el uso de panavisión y del color, porque hoy en día ya no se hace cine en blanco y negro. Hubo la confluencia de la concepción del cine como industria y como actividad creadora. Creo que es la única posibilidad para el cine que se quiere distribuir en los circuitos comerciales." (p. 29-30)

En aquel momento no se presentaba claramente el hecho de que el cine venezolano seguiría el camino industrial. Tal perspectiva, a partir del film de Walerstein, apenas constituía una de las posibles alternativas para el desarrollo de una producción cinematográfica en el país. Por eso *Cine al Día* decidió mantener una actitud de prudente espera antes de definir su posición al respecto.

9.3.2. 1974-1978: La ilusión del industrialismo

Pero pronto se definiría la situación. El éxito del film de Walerstein, unido al inicio de una política crediticia por parte del Estado (ver 9.2.1. y 9.2.2.), decidiría el rumbo del cine venezolano. Con estos antecedentes se iniciará un intento de producción industrial impulsado definitivamente por los primeros créditos de 1975.

Es con la adopción de la vía industrial que se produce el distanciamiento entre las posiciones y objetivos de casi todos los cineastas y los de *Cine al Día*. La adopción de esta vía estuvo acompañada de la formulación de lo que podríamos llamar ideología industrialista, la cual se fue afianzando progresivamente en el gremio cinematográfico hasta convertirse en justificación del comercialismo de algunas producciones.

Esta ideología industrialista se manifiesta en las opiniones emitidas por Carlos Rebolledo y Alfredo Anzola con motivo de una discusión a la que fueron invitados por la Redacción, publicada bajo el título "Lo popular como problema cinematográfico" en el No. 23, donde también aparece claramente delineada la posición de la revista contra ese industrialismo y contra toda idea que se derive de él o pretenda justificarlo. De manera que iniciaremos nuestra exposición sobre este período estableciendo las distintas posiciones en juego, por un lado las de los cineastas y por otro las de la revista.

Los cineastas y la vía industrial

En la mencionada discusión los cineastas enuncian los siguientes puntos:

- a. El valor máximo consiste en llegar a un público lo más amplio posible; si nadie llega a ver un film éste no tiene sentido. Para llegar a este público hay dos vías que se complementan. La primera es el acceso al circuito comercial y la segunda es el empleo de formas que lleguen a ese público. En otras palabras, si se va a producir para el circuito comercial hay que tomar en cuenta el gusto del público.
- b. No existe ninguna contradicción entre cine político y cine comercial, es decir, se puede hacer ambos al mismo tiempo. Sin embargo, el circuito comercial impone ciertas condiciones, ya que al público no le gusta un discurso explícito en este sentido.
- c. Es una aberración marginarse de las pantallas comerciales
- d. La cantidad se convierte en calidad, es decir, hay que hacer 20 películas malas para que pueda obtenerse una película buena. La existencia de una industria cinematográfica nacional es un hecho positivo en sí mismo: es mejor exhibir 100 películas venezolanas, aunque sean malas, que igual cantidad de películas importadas también malas.

Nuestro resumen puede pecar un poco de esquemático, ya que, en realidad, el discurso de ambos cineastas durante la discusión tiene sus matices. Como ejemplo, citamos a Alfredo Anzola:

"Nosotros todos venimos de ese cine político. El problema es que se da como un enfrentamiento con esta otra posibilidad del cine comercial. No se trata de que los cineastas hayan traicionado al cine político para hacer cine comercial, sino que realmente no hay oposición. No hay que dejar el uno para hacer el otro. Yo sigo pensando que los cortos son importantes dentro de un contexto completamente distinto y con fines más directamente políticos. La nueva oportunidad de entrar en

el cine comercial obliga a cambiar la forma de elaboración. Sería absurdo poner *La hora de los hornos* en el cine Canaima, no va nadie. Eso no le quita méritos a esa película que se concibió con otros fines y pensando en otros canales de difusión. El gran problema es cómo enfrentar la nueva posibilidad. Ese fue el gran drama nuestro con *Se solicita muchacha...*" (p. 6)

Con respecto a las posibilidades de éxito comercial de *La empresa perdona un momento de locura*, de Walerstein, Anzola dice:

"Supongamos que nadie va a ver *La empresa perdona un momento de locura*. Entonces la película fracasaría, no porque no produzca tantos bolívares, sino porque lo que quería decir Mauricio no encuentra auditorio. La película plantea un problema de enfrentamiento de clases, de obreros y empresarios. Si logra tener un encanto y atrae al público, de pronto un millón de personas en Venezuela se sientan a ver durante una hora y media un discurso sobre la lucha de clases. Pero si nadie la ve es un esfuerzo perdido. Con esto no quiero decir que uno deba hacer cualquier porquería que le guste a la gente. Igualmente es un fracaso la posición opuesta, una película que la ve todo el mundo y no dice nada es igual de inútil." (p. 7)

Rebolledo, por otra parte, afirma que es absurdo mantenerse al margen del circuito comercial y, sin embargo, dice:

"La lucha cultural en este caso concreto de Venezuela ya no pasa por la lucha por el mercado, porque se ha demostrado que ésta lo que provoca es un empobrecimiento, sino que se pasaría a la lucha por un cine nuevo, cada vez más radical en sus proposiciones." (p. 10)

Cine al Día manifiesta una posición contraria a la de ambos cineastas. Intentaremos un resumen de esta posición con respecto a los puntos enunciados por estos:

a. El valor máximo no puede ser llegar a un público lo más amplio posible. Un film no da más al pueblo por la cantidad de gente que vaya a verlo sino por la validez de sus planteamientos. La aceptación masiva puede ser importante, siempre que se mantenga el énfasis en los planteamientos.

b. No se deben admitir condicionamientos a la hora de hacer cine para los circuitos comerciales. La revista define el cine popular por sus contenidos y/o por su difusión, esta última es un fenómeno sumamente aleatorio que no depende de las decisiones del cineasta, por lo cual no vale la pena hacer un film en función de ella. En cambio, sí hay que tomar en cuenta los contenidos. El ejemplo de los brasileños es notable: hacen un cine importante, formulan problemas fundamentales en películas comerciales. Los venezolanos, en cambio, los tocan pero no los formulan, precisamente temiendo que esto perjudique la aceptación masiva de los filmes. Si la taquilla es un fenómeno tan aleatorio, ¿cómo se debe proceder? ¿de fórmulas para atraer al público ¿para qué sacrificar lo que se va a decir en función de captar un público?

c. El circuito comercial no puede ser la única meta del cine, sobre todo si éste se propone lograr objetivos en el campo político y el cultural. El poder no permite el acceso de ciertas obras al circuito comercial, pero esto no quiere decir que hay que hacerlas de otra forma. Existen circuitos alternativos donde estas películas pueden circular y lograr con mayor efectividad sus objetivos.

d. La posición de los cineastas venezolanos es demasiado industrialista. En el cine la cantidad no se transforma en calidad, no se puede pensar que la realización de un gran número de películas garantiza que se harán algunas de calidad. La aceptación de este principio implica asumir un patrón de producción dependiente. Una mala industria nacional es más necesaria que la no existencia de una industria, ya que el cine nacional tiene mayor poder de penetración en el público que el cine importado.

Este resumen, aunque bastante fiel a los planteamientos de la Redacción, también es un poco de esquemático. Intentaremos ampliar un poco las proposiciones de la revista con

las intervenciones de algunos de sus miembros. Con respecto al primer punto, Ambretta Marrosu rebate el discurso sobre la captación del público como valor máximo:

"Yo creo que se está confundiendo el problema de la supervivencia de la producción nacional con otras cosas. Las películas neorrealistas italianas no tuvieron ningún éxito de público en Italia. Adquirieron cierto prestigio con el reconocimiento que lograron fuera de Italia, pero ni aún así llegaron a tener éxito comercial. Sin embargo aportaron algo fundamental a la cultura nacional italiana y también al pueblo. No es que Tiburón le dé más al pueblo porque va más gente a verlo. Otro problema es saber si podrá sobrevivir el cine venezolano si no logra un nivel de ingresos alto." (p. 7)

Con respecto al segundo punto, Ambretta Marrosu expresa:

"En las películas brasileñas (...), en especial *Tienda de los milagros* de Pereira dos Santos, con una dosis de ironía bastante grande, se utilizan una serie de estereotipos de gusto popular, pero no hay ninguna ambigüedad en cuanto a la finalidad de la película y a lo que es lo importante que la película está transmitiendo. Utilizando ciertos elementos, inclusive la chanchada, el sexo, los cuernos, no deja de expresar los problemas fundamentales de la cultura brasileña, del pueblo brasileño y hasta de la revolución.

"... dentro de *Tienda*, que es una película comercial, se está buscando un planteamiento de fondo, mientras que no me parece y a pesar de la simpatía que me produce, que *El Rey del Joropo* y menos aún *Se busca muchacha...* (sic) planteen problemas; los tocan pero no los *formulan* no van un poco más allá. En *El Rey del Joropo* se propone el problema de la televisión, pero entre los errores de análisis y la falta de profundización, se queda en la media verdad, sin necesidad. Ya que se trata el problema ¿por qué se evita tratarlo a fondo? de todos modos al tocarlo va a provocar reacciones, oposición, ¿qué se gana entonces con no ir hasta el fondo?" (p. 6)

Alfredo Roffé complementa este discurso:

"En primer término la historia del cine demuestra que nadie ha tenido ni tiene la fórmula que al ser aplicada a la obra filmica le asegure una asistencia masiva del público, y de allí la lista

interminable de los fracasos económicos de ciertas producciones realizadas con grandes aspiraciones de asistencia masiva. En este proceso se dan muchas coyunturas y se mezclan muchas variables en una forma totalmente aleatoria y sin posibilidades de definir esas correlaciones. Ese es el problema del espectáculo, de la sociología del cine que hasta ahora no ha logrado establecer leyes. (...) Aún en el plano de investigación científica las reacciones de pequeños grupos, homogéneos, ante una misma película, son totalmente inconsistentes y no permiten generalizar conclusiones, y hay muchas publicaciones sobre experiencias de esta índole. Yo pienso que en el caso del cine nacional sería muy aventurado lanzarse con una teoría de correlaciones entre tipos de obras y reacciones del público. (...) Además, y esa es la segunda razón, si bien es justo que un cineasta aspire por razones ideológicas y económicas, o simplemente ideológicas, a que su obra sea vista por la mayor cantidad posible de gente, ¿hasta qué punto debe llegar el sacrificio en la elaboración del film en función de captar ese público? ¿hasta dónde es honesta esa manipulación y en qué momento comienza a dejar de serlo? Pero, sobre todo si está clara la imposibilidad de prever y encontrar la fórmula mágica que asegure el éxito del público, ¿vale la pena hacer el menor sacrificio, intentar la manipulación? Yo me imagino que la gente que está haciendo cine en este país se estará planteando este problema como prioritario." (p. 9)

Ambretta Marrosu profundiza en torno al tercer punto:

"Todo el mundo sabe que los medios de comunicación masiva están en manos del poder. Se corre el riesgo de que ciertas obras no las vea nadie. El trabajo más importante es entonces tratar de organizar al público, tratar de organizar otros circuitos. En Europa circula todo tipo de obras porque hay circuitos alternativos. Por otra parte algunas obras dirigidas a círculos de espectadores limitados pueden lograr efectos bastante importantes. En cambio obras que tienen una gran difusión no logran nada o logran resultados negativos." (p. 7)

Fernando Rodríguez se encarga de iniciar los argumentos sobre el cuarto y último punto:

"... la potencialidad ideológica de una obra nacional es siempre mucho mayor que la de una obra importada. Cuando Alves dice que la peor película brasileña es preferible a la mejor película importada, funciona un gremialismo nacionalista que es sumamente peligroso por la misma carga de corrupción que puede llevar la obra nacional y que es más penetrante que la de la obra extranjera. Una mala industria nacional es mucho más negativa que la no existencia de una industria. Por otra parte no tiene sentido montar un aparato tremendo de corrupción ideológica por la sola posibilidad de que alguien pueda realizar una película importante." (p. 11)

Para rebatir la tesis de que la cantidad se transforma en calidad, Roffé echa mano del caso del cine mexicano, donde la producción sobrepasó por mucho tiempo el límite de las 50 películas anuales y no se hizo ni una sola película válida, por lo cual Roffé concluye que:

"Yo no creo que en el cine la abundancia de la producción garantice la aparición de algunas pocas obras importantes. Además, creo que aceptar esa tendencia es gravísimo porque implica apoyar que se instale en el país, en forma parasitaria y enquistada, un patrón de producción externo, del sistema internacional que maneja nuestra dependencia, que bajo el manto de lo nacional se dedica a realizar obras que en nada corresponden a la verdadera problemática del país, que corresponden a un esquema colonialista y con la complicidad de ciertos grupos y estratos dentro del país, lo cual es una situación mucho más grave, complicada y difícil de resolver que la del simple colonialismo." (p. 10-11)

Ante este panorama la revista propone una vía concreta: el cine venezolano debe preocuparse por plantear problemas claves para la sociedad venezolana. Para ello son necesarias dos cosas: en primer lugar, aprovechar los recursos del Estado para decir lo que se quiere y se necesita decir, tal como ocurrió con los largometrajes hechos con el primer lote de créditos en 1975, sin comprometer nada a cambio. Roffé reconoce que esto es cada vez más difícil, ya que el Estado comienza a ejercer cierta censura a la hora de otorgar nuevos créditos. Con todo, los cineastas deben dar la pelea y rechazar cualquier tipo de imposición en este sentido. En segundo lugar, hay que producir sin tomar en cuenta las posibilidades o no de distribución. La distribución y exhibición de las obras es algo que no depende del cineasta y, por lo tanto, no puede ser resuelta en el momento de la producción, ya que esto condiciona negativamente la creación.

Tanto en las películas producidas durante este período, como en el discurso de la revista, estas serán las posiciones en juego. De una parte la opción industrial, la búsqueda del público masivo, el sacrificio de lo que se quiere y se debe decir en función de ese público. De otra, la

actitud crítica de la revista, opuesta a estas posiciones. Con todos los matices que puedan existir en ambas partes, tomando en cuenta el hecho de que se produjeron películas de gran interés para la revista, las posiciones industrialistas de los cineastas se ubicaban en las antípodas de las proposiciones de la revista. Veamos cómo se manifestó esto en la evaluación de las obras concretas, por la vía de la discusión o de la nota crítica.

Visión de Cine al Día sobre la producción industrial

La abundancia de la producción durante este período nos impide tomar en cuenta la totalidad del discurso sobre ella en la revista. Hemos escogido, pues, aquellas notas críticas, discusiones o artículos que, por una parte representen las proposiciones más importantes de la revista sobre el tema, identificando nuevas problemáticas y tendencias en el cine nacional, y, por otra, aquellos que den cuenta de las películas con verdadera trascendencia dentro del conjunto de la producción nacional.

Desde muy temprano la revista reconoce la existencia de la tendencia industrial y pronto asumirá una actitud crítica frente a ésta. Sin embargo, esto no impide la Redacción se muestre atenta a cualquier indicio de verdaderas búsquedas expresivas o ideológicas, ni generará de ninguna manera una actitud de rechazo a ultranza hacia los productos industriales. Como siempre, predominará el interés por identificar las corrientes que vayan surgiendo y los puntos que pudieran generar nuevas orientaciones o confirmar las ya existentes.

Ambretta Marrosu en su nota sobre *La empresa perdona un momento de locura* (No. 23, p. 29-30), caracteriza esta tendencia industrial como una "operación industrial-cultural" consistente en la combinación de, por lo menos, tres elementos, a saber: la aspiración a sacar de su marginalidad involuntaria al cine venezolano; el "hallazgo de elementos

...caracterizadores y el uso de fórmulas similares a la de cierto cine político espectacular de origen europeo. Precisamente en este último elemento Marrosu detecta intento por lograr una reversión de las proposiciones que caracterizaron el cine político latinoamericano de los 60, a través de un intento por conciliar una interpretación economicista de la producción cinematográfica con la intención de transmitir mensajes socialmente válidos.

El Editorial del No. 22 relata brevemente las circunstancias que condujeron al otorgamiento de los primeros créditos, y que parten del formidable éxito de taquilla de *Cuando quiero llorar no lloro*, en 1973. Cine al Día considera que el film de Walerstein no solamente rompió el tabú de que el cine venezolano estaba condenado a fracasar en la taquilla, sino que inició la era industrial del cine venezolano. Este fenómeno fue confirmado por otros éxitos: *Quema de Judas*, de Chalbaud; *Crónica de un subversivo latinoamericano*, de Walerstein; *Bomba*, de J.C. Mármol y Juan Vicente Gómez y su época, de Manuel de Pedro, producidas sin ningún apoyo gubernamental.

"Se cuenta que en el pre-estreno de *La quema de Judas*, Carlos Andrés Pérez, (...) en medio de la efervescencia que caracterizó al año 1974 por el aumento de los precios del petróleo, la aparición de nuevas políticas económicas, internacionales y conservacionistas de nuevo y neto corte liberal, conversando con un grupo de cineastas ofreció el respaldo crediticio del Estado a la producción cinematográfica nacional. Este ofrecimiento se concretó." (p. 3)

El Editorial del No. 21 hace un balance de la situación de la producción a partir del otorgamiento de los primeros créditos. Estos permitieron la realización de un grupo de obras cuya temática estaba ligada a aspectos críticos de la realidad nacional⁹⁰ (marginalidad, delincuencia, guerrilla, represión...). Los créditos fueron concedidos sin imposiciones:

⁹⁰ De acuerdo con el Editorial del No. 22, los filmes fueron *Soy un delincuente*, de Clemente Cerda; *Sagrado y Obsceno*, de Román Chalbaud; *Canción mansa para un pueblo bravo*, de Gianfrancesco Carrer; *Los muertos sí salen*, de Alfredo Lugo; *Compañero Augusto*, de Enver Córdido; y *Niebla*, de Roberto Santana, Toro y Anzola.

censuras de ningún tipo a la creación, lo cual garantizó la amplitud temática e ideológica. Lamentablemente, el alcance y la solidez del cuestionamiento propuesto en los filmes son muy variables, y esto es responsabilidad directa de los cineastas. La revista propone una meta para el cine venezolano:

"La meta final de toda gran creación, la expresión de las esencias del devenir histórico a través de la concreción de destinos e historias singulares, capaces de cargar en sí no sólo las características de su propia individualidad sino también las de su sociedad y su tiempo, sigue evidentemente siendo una meta para el cine venezolano, como lo es, en general, para toda nuestra producción cultural. Tal vez la escasez y cortedad de la reflexión filosófica sobre nuestra más reciente historia nacional, a nivel de políticos y de intelectuales, sea uno de nuestros grandes problemas y uno de nuestros grandes retos y quizás no sea justo solicitar de uno de los sectores de la vida intelectual lo que los otros sectores tampoco son capaces de dar. Sin embargo, tampoco es justo dejar de pedirlo." (p.3-4)

La segunda tanda de créditos fue entregada en condiciones muy distintas. Se designó una Comisión de Lectura de Guiones, según el capricho de la Dirección de Cinematografía de Fomento, pero ni siquiera pudo dar a conocer su decisión: incluso antes de que se terminara la lectura de los guiones, los funcionarios del Ministerio otorgaron los créditos beneficiando intereses personales o amistosos. El balance concluye con un comentario pesimista:

"El notable éxito de taquilla de algunos films nacionales ha despertado el apetito de los distribuidores-exhibidores quienes se aprestan ya a lanzarse al abordaje de la producción que tanto han combatido. Por otra parte el aumento desmesurado de los costos de producción hace ya que los modestos créditos de Corpoturismo resulten insuficientes para el financiamiento de la producción independiente. De allí que la mayoría de los cineastas tendrán que entrar en negociaciones con los capitalistas del sector, el monopolio distribución-exhibición, para completar el financiamiento. En consecuencia el relativo margen de independencia en la escogencia de los temas y en su tratamiento, que hasta ahora ha sido posible por la no participación directa del sector privado intermediario, es muy probable que tienda a desaparecer, ya que este sector siempre condiciona su aporte financiero a la aceptación de imposiciones y censuras ideológicas correspondientes a su visión que no es precisamente coincidente con los intereses mayoritarios del

de una industria que se creará sobre sus esfuerzos pioneros." (p. 4)

Este cuadro, no demasiado alentador pero tampoco desesperado del todo, es el contexto donde surgen las obras concretas. La revista identificará varias corrientes dentro de producción a medida que se vayan despejando las interrogantes y lo que en un principio fueron meras posibilidades lleguen a concretarse, definiendo el rumbo del cine venezolano.

En primer lugar, nos ocuparemos de los filmes eminentemente comerciales, ya vinculados a etapas que parecían superadas, como las películas de González Izquierdo (*El raspado reportero*), ya con proposiciones más actuales pero no por esto menos rechazables. La revista ubica aquí a *Punto débil* y *La imagen*, de María de Lourdes Carbonell, y *La bomba*, de César Mármol, entre otras. Como dato afortunado, hemos constatado que esta corriente constituye la mayor parte de la producción para este período. Las notas críticas sobre estas tres películas las firman Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez y Alfredo Ibarra, respectivamente.

Para Marrosu, el film de Carbonell se propone abiertamente como entretenimiento, y lo hace como tal para afirmar que no funciona en este sentido ni como guión ni como elaboración cinematográfica. Pero su cuestionamiento incluye forzosamente la referencia a la necesidad de este tipo de experiencias en nuestro país, donde, según ella, hacer cine comercial es "tanto o más difícil que hacer el 'otro'" (No. 17, p. 31). Por otra parte, Rodríguez cuestiona *La imagen* en tanto proposición ideológica y temática cuyo centro es nada menos que la tan desprestigiada "brecha generacional", convertida por Carbonell en el conflicto esencial de la sociedad, por encima de la lucha de clases, que para ella parece no existir. Además, Rodríguez considera que el film, definido como un "error, ahuyenta el público potencial del cine venezolano y siembra dudas sobre sus posibilidades (No. 20, p.

Para Roffé el comercialismo de *La bomba* es tan evidente que inicia su nota con una referencia a los programas cómicos de la televisión, de donde la película toma a sus principales actores. Esta clasificación se afirma cuando constata la ausencia de enjuiciamiento a personajes y situaciones por parte del autor y, en consecuencia, su complacencia con ellos:

"La ausencia de crítica (ruptura de sistemas) no le deja a la comedia sino la vía de la perfección del divertimento, tarea gigantesca para la farsa, ante la cual también parecen escualidas las fuerzas de *La bomba*. Salvando el hallazgo del cura que baja en paracaídas, milagroso para la maravillada mirada del pueblo, las situaciones son estereotipadas. (...) En fin de cuentas, no se puede sino señalar que el cine nacional basado en estrellas de televisión no ha logrado con *La bomba* salir de su poco brillante tradición." (No. 20, p. 22)

La segunda corriente de la cual se ocupa la revista es algo que podríamos llamar con gran libertad "naturalismo social". Películas como *Soy un delincuente* y *Canción mansa para un pueblo bravo*, pueden ser vinculadas a ella.

Ambretta Marrosu firma la nota sobre la película de Clemente de la Cerda y, en su opinión, el cine venezolano nunca antes había logrado tal grado de inmediatez. Luego de analizar los elementos que contribuyen a ésta (uso de actores no profesionales, ambientes auténticos, sensación de espontaneidad obtenida por el movimiento continuo de los personajes, predominio de los planos generales...) trata de desentrañar las fallas de la película:

"La historia (...), tiene en sí misma la característica de no ser más que la iteración casi invariable de una situación que es, finalmente, reducible a una condición. Faltando un desarrollo propio de esa historia, era necesario, para alcanzar un segundo nivel de significación, manejar ciertas etapas dramáticamente, aunque sea apoyándose solamente en el nivel psicológico. Pero allí encontramos el vacío absoluto. (...) el director se desentiende de toda valoración, sentimental o intelectual, de los hechos o las situaciones, limitándose a una brutal acumulación de elementos que se imponen únicamente por su propia fuerza, que consiste en la autenticidad de un salvajismo cotidiano que aquí se acepta con la misma indiferencia cómplice con que lo acepta una sociedad insensibilizada

y castrada en su capacidad de luchar. (...) su desinterés (el del autor, MGC) por enjuiciarla lo conduce a (...) la adhesión irracional a una forma de vida y de sentir la vida cuyos valores son negativos en sí mismos, y sólo se convertirían en positivos en el momento en que fueran interpretados en su significado más profundo, de síntomas de una situación y una potencialidad social." (No. 21, p. 18)

Un peldaño más abajo se encuentra la película de Carrer, reseñada por Oswaldo Capriles, quien habla explícitamente de la vinculación del film con muchas películas venezolanas recientes para aquel entonces, con las cuales comparte la ubicación de la historia en un contexto social preciso o la referencia constante a dicho contexto, el cual no sólo es un dato sociológico sino también un momento histórico y político. Este contexto no es otro que la llamada marginalidad. Capriles hace serias objeciones a esta corriente:

"La principal reserva que afecta al crítico frente a la mayoría de los films recientes de la producción nacional estriba precisamente en el punto de contacto con esas realidades, lo que mucho tiene que ver con la inserción en el público, esto es, con los niveles en los que se produce la aceptación del mensaje, más aún en los casos en que dicho mensaje se fundamenta en una empatía instintiva y alcanza un éxito de taquilla que parecería subrayar ciertas tendencias temáticas o una cierta visión de esa realidad. Ya lo hemos dicho: la 'historia' del capítulo guerrillero (...) o el 'retrato' de la marginalidad hamponil con su intento de situar al lumpenproletariado venezolano en la actualidad, son los dos temas que prácticamente se reparten la totalidad de los recientes mensajes cinematográficos nacionales." (No. 21, p. 18)

Para Capriles, estas dos tendencias no han superado un nivel de elaboración que vaya más allá de servir como mero instrumento para el "autodescubrimiento" del venezolano o, mejor, del caraqueño, a nivel de lenguaje, comportamiento cotidiano, gestualidad o ciertas situaciones. Lo que lamenta Capriles es que esta empatía la buscan los filmes por la vía de un amarillismo bastante cercano al periodístico y no hay indicios de que se intente una cierta crítica o una mayor penetración sociológica.

venezolano en cuanto a su propia imagen, tenga que fundamentarse en una presentación ciertamente simplista y cargada de clichés, sobre la base de 'situaciones' gruesamente manejadas, con deliberación, y que ello se realice precisamente a partir de elementos testimoniales importantes, o mejor dicho, a costa de ellos." (p. 18)

Capriles afirma que el film de Carrer tiene menos pretensiones que otros del mismo lote, y manifiesta la incapacidad de este cine, que define el personaje central como mero estereotipo del provinciano, para comprender y retratar la Venezuela rural, sobredimensionando, por el contrario, lo urbano. He aquí, pues, en esta corriente preocupada esencialmente por lo social aunque no logre dar cuenta de ello en todas sus dimensiones, donde Cine al Día comienza a identificar las fallas del largometraje venezolano en relación con su intención de representar la realidad nacional.

La temática social es planteada en un nivel más elevado, tal vez por su enriquecimiento con un punto de vista político, en *La empresa perdona un momento de locura*, de Walerstein. Marrosu afirma que el film trata, nada más y nada menos, sobre la lucha de clases en su sentido clásico, algo que, al parecer, no había sido tocado por el largometraje venezolano. Sin embargo, luego de analizarlo, Marrosu concluye que el film se queda corto frente a lo que plantea, debido a fallas en la elaboración.

El discurso de Capriles en su nota sobre *Canción mansa...* hace mención a otra de las tendencias presentes en la producción del período. Se trata del filón político, que tocó principalmente el tema de la guerrilla, dentro del cual tenemos a *Crónica de un subversivo latinoamericano*, *Compañero Augusto*, *La quema de Judas y Sagrado* y *Obsceno*.

La revista dedicó a *Crónica de un subversivo...* una entrevista con su guionista, José Ignacio Cabrujas, titulada "El papel del guionista", intentando lograr una profundización mayor de l

que puede dar una simple nota crítica. Los motivos de esto son explicados en una breve nota de la sección "Nacional" del No. 19 titulada con el nombre de la película:

"En nuestro criterio esta producción, por las más diversas razones –por sus implicaciones políticas e ideológicas, por tipificar una línea cada vez más definida del nuevo cine venezolano, porque permite establecer un balance ideológico, estético y comercial de la producción nacional– nos parece que merece una atención mayor que la de una simple nota crítica." (p. 42)

El recuadro introductorio a la entrevista también aporta datos sobre las motivaciones y la actitud de la revista frente al fenómeno del cine industrial:

"El cine venezolano, a partir de *Cuando quiero llorar no lloro* (1973), se ha lanzado por el camino del cine industrial. Aunque sea arduo prever el desarrollo de este fenómeno, debe registrarse el hecho de que se está produciendo." (No. 20, p. 10)

Para el momento en que se hace la entrevista, todavía no era posible tener una apreciación del fenómeno ya que su impulso definitivo (los créditos) todavía no había llegado. Esto explica la actitud prudente a la hora de emitir juicios sobre tal fenómeno y la necesidad de indagar y dejar constancia de él. En ningún momento se quiere emitir un balance que pueda resultar apresurado.

Luego de discutir brevemente sobre la actuación de Cabrujas como guionista, junto a Chalbaud, Mármol y el mismo Walerstein, en un punto de la discusión Ambretta Marrosu da un indicio de lo que constituye uno de los principales problemas del cine venezolano: las fallas en el guión. Marrosu afirma que Cabrujas marca una transición hacia guiones más consistentes. Al pasar al tema del mercado y el público para el cine venezolano, en un momento Cabrujas se plantea el problema de la temática que debe enfrentar el cine nacional desde un punto de vista estrictamente industrial-comercial, sin que esto levante comentarios adversos por parte de la Redacción. El discurso de Cabrujas da a entender que se debe partir del gusto del público, incluso hace referencia a un estudio sobre las preferencias del público

hecho por una empresa comercial. Para él, *La quema de Judas* se ocupa sobre el problema popular y esto fue un acierto. En cambio, con *Crónica de un subversivo...* tiene ciertas dudas.

Pero el verdadero centro de la discusión es el planteamiento ideológico de la película, fuertemente cuestionado por los miembros de la Redacción. Cabrujas dice haber presentado una visión que resaltara el aspecto moral de los personajes, pero Ambretta Marrosu dice que esa exaltación romántica no es lo único. Para ella hay un análisis político que puede interpretarse como una crítica a la conducción del movimiento armado. Ella y Roffé están de acuerdo en que la dimensión histórica del hecho y su contexto no están presentes, haciendo que el énfasis recaiga en lo personal. Por este motivo, el film se toma algunas licencias con respecto a la verdad histórica, y la parte final de la discusión se centra en aclarar este problema: ¿se plantea una traición del buró político del partido a los guerrilleros?; ¿se da una visión totalmente negativa y derrotista del proceso armado?; ¿esta ausencia de contexto no termina por convertir la acción en algo esotérico para el espectador no familiarizado con el tema?; etc.

Sin embargo, por el interés demostrado hacia la película, podemos intuir que el juicio no es tan desfavorable como podría desprenderse de la discusión. Así, Ambretta Marrosu en su nota de *La empresa perdona...* (No. 23) afirma que el film enfrenta el tema de la guerrilla con una perspectiva épica y "con acentos imprevistamente sinceros en comparación con las producciones análogas de Chalbaud o de E. Cordido" (p. 29). De estos hablaremos a continuación.

Fernando Rodríguez firma la nota sobre *La quema de Judas*, la cual define como un film reformista en un momento de auge del reformismo. Para llegar a tal conclusión, Rodríguez analiza previamente las diferencias existentes entre la obra de teatro y la película. De acuerdo con este análisis, la obra teatral no es de carácter político; más bien intenta una

descripción social de la situación nacional y esto desemboca en un nivel de compromiso muy abstracto e inocuo, lo cual le permite una libre circulación en el ambiente cultural de su momento (1964). La película, en cambio, amplía las referencias políticas pero intenta mantener frente a ellas una falsa neutralidad:

"Los guerrilleros, para dar un ejemplo, son detenidos por una eficiente y pulcra policía: ¿por qué se desecha como elemento de esa recreación histórica la tortura y el crimen que caracterizó (y caracteriza y caracterizará) esa policía política? La obra sigue centrada sobre la problemática social de ciertos sectores marginales urbanos pero hay un uso innoble de esos elementos políticos, un uso que ni siquiera tiene el sentido de tomar una posición de revisión crítica frente a un determinado momento de la historia de la izquierda nacional sino que esa visión esquematizada, depurada y aún mistificada no puede ubicarse sino en la memoria de esta social-democracia remozada y 'liberal' que gobierna hoy el país y lo gobernó en aquel entonces." (p. 37)

Como podemos ver, la crítica de Rodríguez se mantiene en un nivel estrictamente ideológico, hecho que lo caracteriza dentro del equipo redactor. Pero, en general, el discurso de la revista sobre esta tendencia de la producción industrial conservará, lógicamente, el tinte ideologista: se comprende que para el equipo redactor un fenómeno político e histórico de las dimensiones de la insurrección armada necesita un tratamiento que logre un nivel de profundización al cual las películas que trataron el tema no consiguieron llegar (tal vez no lo intentaron). Y, ciertamente, Chalbaud no será quien aporte elementos para la comprensión del proceso insurreccional y las causas de su derrota. Ambretta Marrosu, en su nota sobre *Sagrado y Obsceno* (No. 21), identifica dos líneas creativas fundamentales y, nos atrevemos a decir, opuestas. De una parte, la que corresponde al personaje central, "que encarna, de alguna manera, una amenaza subversiva", de carácter tieso y voluntarista. De otra, la que

predomina, ya que constituye el principal interés de Chalbaud, correspondiente a la pintura de costumbres y tipos, es decir, eminentemente costumbrista⁹¹.

Con respecto al personaje central, Marrosu dice:

"¿Qué nos revelan de este personaje su actuación y sus relaciones con los demás? Con respecto a su objetivo, la muerte de Sánchez: que él vio al tipo cuando mató a sus compañeros, especialmente a Alberto José, y que le importa un comino que 'la guerra haya terminado' porque 'su' guerra no terminó y le va a dar lo suyo al que mató a sus amigos. Esta es toda su argumentación cuando habla con el hermano de Alberto José, diálogo que debería ser clave para entender sus móviles, su ubicación en el mundo. (...) Y es curioso: un tipo que se jugó la vida, y se la quiere volver a jugar, parece no tener una idea en la cabeza. Pero entonces se puede hasta comprender (...) que se la quiera volver a jugar, pero lo que no se comprende es por qué se la jugó la primera vez. Indudablemente este contenido pertenece al lado 'sagrado' de la obra, y por lo tanto no se puede desentrañar." (p. 20)

Debido a los problemas que plantea la construcción de este personaje, Marrosu afirma que la película escamotea la problemática que pretende presentar, ocultando información y disfrazando ideologías, borrando lo histórico en beneficio del "reino de los valores universales" de la tragedia. En resumen, se realiza una abstracción que convierte al personaje en la convención del vengador. Ningún aporte a la comprensión del proceso insurreccional, nada que nos ubique en el reino de la historia.

Parece que la cuestión del planteamiento ideológico constituye la principal falla de estos filmes. Así lo confirma implícitamente la nota de Alfredo Roffé sobre *Compañero Augusto* (No. 21). Aquí de nuevo el problema pasa por la construcción del personaje central, Augusto, quien pasó de la guerrilla a trabajar en una agencia publicitaria, y es contrapuesto a otro

⁹¹ Sobre esta última línea creativa hablaremos más adelante, con respecto a la corriente costumbrista dentro de la producción industrial, de la cual Chalbaud es el principal exponente (casi el único)

patrón normativo positivo dentro del film, de acuerdo con la intención del autor.

"La dificultad está en el tratamiento que el director Enver Córdido le da al personaje de Augusto. El patrón normativo positivo indudablemente aceptado y expresado es el que encarna el cojo. En todo momento hay respeto, adhesión, aceptación de sus planteamientos y de su conducta. El autor no tiene dudas ante el papel y la función de este personaje. En cambio, no sucede lo mismo con Augusto. (...) Después de regodearse en su decadencia, de seguirlo en su vaivén de desesperación entre el pasado de grandes acciones y grandes ideales y el corrupto presente. (...), el autor salva al Compañero Augusto. De las entrañas le nace un vómito que va a caer sobre el simbólico carro recién adquirido. Un vómito que parece tener el cometido de augurar una esperanza. (...) que parece querer asegurar que no todo está perdido y que por el contrario se ha impuesto en él su fibra más profunda de luchador revolucionario." (p. 19)

Pero para Roffé esto no se justifica, ya que en la construcción del personaje no ha elementos que justifiquen la esperanza del director. No hay indicios de una formación ideológica que permita tal recuperación ni rasgos psicológicos que nos hagan suponer en la posibilidad de una nueva participación. Luego Roffé se dedica a la elaboración formal expresiva, donde también encuentra graves fallas, sobre todo en la estructura narrativa.

Otra corriente de la producción industrial es precisamente el costumbrismo que mencionamos más arriba a propósito de *Sagrado y Obsceno*. Román Chalbaud, a partir de aquí, enfilará sus búsquedas en este sentido, siempre con desiguales resultados: *El pez que fuma*, *Carmen la que contaba 16 años*, etc. Pero también César Bolívar incursionará en el mismo terreno algún tiempo después, con *Juan Topocho y Domingo de resurrección*.

Marrosu afirma, sobre la línea costumbrista de *Sagrado*...:

"Queda la otra línea, donde arraiga, por otra parte, el éxito de las películas de Chalbaud. *Sagrado y obsceno* se repite el esquema de la ambientación entre popular y pequeño-burgués presente en *La quema de Judas* (más popular en esta, más pequeño-burguesa en la otra), c

toma forma como una especie de amplio altorrelieve, con figuras más redondeadas que otras, bien arregladas coreográficamente, sin duda policromas y también locuaces, que no interfieren en la acción dramática, tienen en su comportamiento su principio y su fin, y presentan la enorme ventaja de encarnar la intención más profunda, la verdadera búsqueda de Chalbaud: lograr la caracterización del 'venezolano'. Anotaciones graciosas, a menudo precisas, a nivel figurativo y verbal, se acumulan indefinidamente sobre esas figuras, sin revelar, sin embargo, su función social, sus conflictos internos, su vulnerabilidad profunda." (p. 20)

Para Marrosu este costumbrismo, en razón de la inautenticidad de sus planeamientos, que no pueden insertarse en una tendencia de carácter político, social o historicista, es una de las causas de que el cine industrial no logre dar una imagen real y sincera del venezolano.

Capriles, en su nota sobre *El Pez que Fuma* confirma el costumbrismo de Chalbaud y lo define como mera descripción que parte de la necesidad del venezolano de autodescubrirse en la pantalla (No. 22). Sin embargo, el film representa para él una operación más compleja: el abandono del mensaje político-social de cierto carácter crítico. Además, lo relaciona con el auge de la llamada telenovela cultural como forma de populismo ideológico (p. 43).

Finalmente, el mayor interés de la revista se centra en el trabajo de un grupo de cineastas que durante este período llevó a cabo varias búsquedas, con mayor o menor fortuna, pero búsquedas al fin. Así, por ejemplo, tenemos a Manuel de Pedro con un largometraje documental de carácter histórico, *Juan Vicente Gómez y su época*, reseñado por Alberto Valero en el No. 20, donde se señala el camino histórico como vía a seguir por el documental venezolano.

La revista dio gran importancia al trabajo de Alfredo Lugo, quien ya fue entrevistado con motivo de su corto *El insólito asalto al Royal City Bank* (No. 14). Con el impulso de los créditos Lugo hace dos películas: *Los muertos sí salen* y *Los tracaleros*, las cuales interesaron

mucho a la redacción. A propósito de la primera, fue invitado nuevamente a una entrevista con la Redacción, y la película, como también la segunda, fue objeto de una nota crítica.

En la segunda entrevista (No. 21) los comentarios son muy favorables. Oswaldo Capriles considera a *Los muertos...* como un fenómeno excepcional dentro del cine venezolano. En el aspecto expresivo, se señala como positiva su capacidad para combinar distintos niveles de significación con libertad, su carácter antiesquemático, el realismo y la acidez logrados en las escenas del barrio. En el aspecto ideológico, la presencia clara de un planteamiento político, de clase. Sin embargo, hay cuestionamientos: cambios de ritmo entre las escenas realistas y las cómicas, sobrecarga de gags en las escenas cómicas, etc.

La nota crítica, publicada junto con la entrevista en el No. 21 y firmada por Capriles, expresa un juicio altamente favorable acerca de la búsqueda de Lugo. Para Capriles, éste ha sido capaz de perfilar una alternativa original en el cine de autor.

"... en el caso muy particular de Lugo -y de *Los muertos* sí salen- surge la evidencia de un mensaje de fondo, o, para decirlo de otro modo, de una concepción *penetrante* y por tanto sintetizadora de la complejidad social: se trata de la sociedad crecientemente monopolizada a nivel económico, a nivel político y a nivel ideológico, unidimensional, donde los ciudadanos son simples marionetas en manos de un unificado poder, una compañía, un 'trust' que reúne el control laboral y la represión dictatorial en su máxima expresión. Evidentemente, una abstracción, muy significativa y por cierto bien manejada en su desarrollo cinematográfico si se la considera aisladamente. Pero, abstracción al fin, ella aparece como un trasfondo surrealista más en un film lleno de referencias esolérico-jocosas que a través de una serie de anécdotas arbitrariamente cosidas constituyen una gran parte de su desarrollo temático." (p. 17)

En un solo párrafo, Capriles hace evidentes los aspectos que considera acertados y los que considera fallidos del film. Para él, en el extremo opuesto de esa abstracción ya mencionada, se encuentra la concreción con que es representada la vida de los barrios, como una "lúcida

pintura de lo cotidiano", muy lejos del costumbrismo de Chalbaud y muy cerca de una visión emblemática e incisiva de la lucha de clases.

Ambrella Marrosu enjuicia **Los Tracaleros** con resultados menos favorables. En primer lugar, señala varios rasgos que caracterizan la obra de Lugo hasta ese momento. La ironía, el humor negro y el simbolismo están en su obra desde **El insólito asalto...**, pero con el paso al largometraje Marrosu señala algunos cambios: radicalización de contenidos, viraje de lo sociológico a lo político, y abandono del esmero formal en beneficio de la búsqueda de un nuevo lenguaje. Marrosu define la escogencia de la ficción entendida como fantasía (para plantear aspectos de nuestra realidad, rechazando el naturalismo y el documentalismo tan frecuentes en la primera etapa del cine industrial) y el uso de lo metafórico y lo surreal, como marcas distintivas de los largos de Lugo.

Lugo, con su paso al largometraje, utiliza a los actores de una manera compleja y sutil, combinando de manera muy personal las exigencias del personaje y las de la taquilla, y humanizando a los actores populares, muchas veces de la televisión. Pero **Los Tracaleros** parece estar, para Marrosu, por debajo del film anterior de Lugo. En primer lugar, señala una intención más fuerte de vincularse al gran público. A pesar de que esta intención se concreta de manera que no perjudique demasiado la búsqueda expresiva, no alcanza los logros de **Los muertos...**

"A **Los Tracaleros**, pues, le falta solidez, dominio del conjunto de la expresión cinematográfica, empeño igualmente serio en los distintos niveles. Y sin embargo, junto con **Los muertos sí salen**, se plantea como un cine de ideas, como un hallazgo de género, como una forma original que se impone en nuestro cine como el intento más interesante, más penetrante y más auténtico. Una línea en la que vale la pena insistir." (p. 45)

Solamente otra propuesta alcanzará para **Cine al Día** este nivel, aunque en un campo totalmente distinto, y es **Pais portátil**, de Iván Feo y Antonio Llerandi, reseñada en el No 23

con una nota firmada por la Redacción, de lo cual inferimos que se trata del resultado de una discusión del equipo. El film de Feo y Llerandi impresionó a todo el país, de manera tal que el discurso de la revista se inicia con una aclaratoria sobre la actitud tomada frente a la película. Lejos de unirse al coro de los que afirman que se trata de la piedra de toque del cine nacional, la revista prefiere considerarla como parte integrante del fenómeno, perspectiva confirmada por el hecho de que la película está claramente relacionada con el resto de la producción, desde 1975 hasta su aparición, ya que comparte con ella la derivación literaria o dramática y la temática de la violencia concebida como fenómeno político-social. De manera que:

"Más que un discurso de tipo nuevo, por tanto, País portátil significaría la confirmación de una preocupación básica en nuestro cine (¿en todos nosotros?), que está lejos de ser resuelta." (P. 26)

El discurso de la revista se centra en la visión de la historia presente en el film. Así, se considera que, en efecto, hay una pretensión historicista, pero, de acuerdo con un análisis de la elaboración del film, esta concepción de la historia es de carácter idealista y anticientífico, y, más que historia, pretende ser leyenda. Por ejemplo:

"En País Portátil la relación entre clases e historia es inexistente, la guerra de 'comienzos de siglo' es la misma que la de '1978'... La lista de alteraciones de los hechos, que podría ser bastante larga, y la ausencia de una interpretación teórica de acontecimientos verdaderos y claramente reconocibles y ubicables, más que indicar una incapacidad de manejar hechos y conceptos, revela una toma de posición: la de identificar, en la historia de nuestro país, toda actitud valiente, violenta, arriesgada, contra un poder injusto (¿corrompido?, ¿abusador?) y por una dignidad nacional que puede ser también regional o familiar, como la lucha e, implícitamente, la revolución." (p. 26)

La presencia de un enfoque simbólico e idealista del país, lleva a los autores a buscar una elaboración no realista para la parte evocativa del relato. En la parte del relato referida al momento actual, la Redacción se ocupa de la proposición ideológica del film, tipificada en la

... se cuestiona las decisiones tomadas por un compañero militante.

Para la revista, en esta escena se concentra lo más importante del film, ya que por fin se alcanza una cierta consistencia en el proceso de revisión cinematográfica de la insurrección armada: a través del personaje de Andrés se critica la valentía gratuita, el desprecio de las consecuencias y la ausencia de un pensamiento que respalde y guíe la acción. El tabú se rompe sobre todo porque, además, se responsabiliza a estas actitudes por la derrota de la insurrección armada. La posición de los autores se clarifica aún más al evidenciarse la de Andrés, quien critica una posición irracional desde otra posición igualmente irracional, machista, aristocratizante y romántica. La revista deja claro dónde está el paso adelante, el aporte de la película en este sentido:

'Es decir, se plantea una crítica al espontaneísmo, a la inconciencia, a la ignorancia, ¿a partir de dónde? De una tradición, de una vocación, de un voluntarismo. Estamos lejos, pues, de una visión moderna, científica, marxista, de nosotros mismos. Pero sería demasiado cómodo atribuir simplemente la visión de País portátil al capricho o las insuficiencias de sus autores. País portátil es una película importante porque en efecto ocurre todo lo contrario: en ella se refleja una conciencia, o una ideología, que es mayoritaria en nuestra izquierda, que resiste flujos y reflujos y parece flotar impertérrita de una táctica a otra, de una estrategia a otra. Y, a su vez, es una referencia no sólo venezolana sino latinoamericana, está detrás de las derrotas como de las victorias, y no se la puede negar sin antes asumirla críticamente y desecharla desde dentro." (p. 17)

He aquí lo que espera la revista del cine venezolano: una elaboración de problemas y puntos conflictivos desde una perspectiva crítica y que contribuya a la reflexión de la sociedad sobre dichos conflictos. Lamentablemente, esto se logró en muy pocos casos.

Otros cineastas también llevaron adelante búsquedas, de desigual importancia, alcance y resultados, como en los casos de Carlos Rebolledo con Alias El Rey del Joropo o Alfredo Anzola con Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia. Para la

Redacción, ambos filmes tocan temas de carácter popular; Rebolledo con una intención de denunciar los mecanismos de la televisión y los de una sociedad descompuesta, siempre quedándose en la superficie y con un tratamiento que ciertamente no es el más eficaz, mientras que Anzola no presenta denuncia ni intención crítica alguna alguna, quedándose, de acuerdo con Alfredo Roffé, apenas en el nivel de una "fábula picardosa" sin ningún espesor contextual (No. 23).

Sobrevivencia del cortometraje

A juzgar por el poco espacio dedicado al cortometraje, y por los escasos títulos reseñados, durante este periodo el documental debe haber experimentado un descenso. Es lógico: muchos de los que antes hacían cortometrajes, documentales o no, pasaron a las filas del largometraje por obra y gracia del apoyo crediticio estatal y las ilusiones de crear y sostener una industria cinematográfica en Venezuela. Lo más importante reseñado por la revista durante este periodo son los llamados "Cortos del INCIBA" y Yo hablo a Caracas, de Carlos Azpúrua. En la sección "Nacional" del No. 23, una breve nota titulada "Vaivenes del cortometraje nacional" hace un breve recuento de las circunstancias que marcaron la producción de cortometrajes en este período. Luego de lo que la Redacción llama "el periodo heroico del cortometraje venezolano", cuando cineastas como Guédez, Rebolledo, Roche, y otros llevaron adelante una dignísima producción en medio de miles de adversidades y sacrificios; luego de la institucionalización a través de la experiencia de la ULA, vinieron iniciativas como los Cortos del INCIBA, los premios anuales y el financiamiento a la producción por parte del Concejo Municipal de Caracas. De acuerdo con la nota, para 1979 el panorama del cortometraje seguía siendo problemático, agravado por la "fuga de talentos" hacia el largometraje, luego de la industrialización. Sin posibilidades de distribución ni exhibición masiva, con algunas iniciativas insuficientes en este sentido (proyecciones en la

Cinemateca Nacional y la sala La Pirámide, presiones sobre el Concejo Municipal para que obligue a exhibir al menos los cortos premiados, proyectos para crear una Distribuidora Venezolana de Cortometrajes y una Asociación de Cortometrajistas), la situación parecía sin salida.

"Pero nada más ajeno a nuestra intención que solazarnos en las melancolias (sic) y hasta lacrimosas lamentaciones sobre el pasado y sus repetidas frustraciones; la idea más bien sería la de plantear la necesidad de una reflexión, de una meditada teorización sobre una experiencia ya grande. ¿Puede el cortometraje plantearse la conquista y la captación de un vasto público dentro del mismo esquema del largometraje nacional? ¿Puede proponerse los mismos mecanismos de recuperación de costos y hasta de lograr utilidades? ¿es el cortometraje de ficción algo más que un ejercicio escolar? ¿Debe el realizador desinteresarse de la entelequia 'público' y concentrarse en su compromiso con su propia obra? ¿Es justo o factible que el cortometrajista se profesionalice como tal y viva de esa profesión? ¿Debe el cortometrajista olvidarse de la creación y aceptar el rol de analista (ensayista) al servicio de un movimiento o de una causa? Estas o quizás no estas sino otras preguntas deberían ser el punto de partida para esa reflexión, que tendría que ser además, por lo menos, semi-colectiva." (p. 50)

En este fragmento la revista plantea lo que, a su juicio, son los problemas que deben dilucidar los cortometrajistas seriamente, antes de emprender cualquier acción en favor de su actividad cinematográfica. No cabe duda de que para *Cine al Día* el cortometraje, documental o de ficción, cumple una función muy distinta a la del largo, y enfrenta una problemática diferente, sobre todo a partir del inicio de la era industrial en la producción cinematográfica venezolana. De allí que, la mayoría de las preguntas, estén orientadas a dejar clara esa diferencia, intentando un deslinde entre los objetivos de largometrajistas y cortometrajistas que condujera a los segundos a plantearse su trabajo a partir de la propia especificidad de éste y no por seguir las tendencias dominantes.

Con respecto a los "Cortos del INCIBA", en el subparágrafo dedicado a las políticas estatales hicimos referencia a las circunstancias que rodearon su producción. Debemos aclarar que si

que se siguió para su realización (el encargo) demostró ser a todas luces negativo para la actividad creativa. De manera que nos ocuparemos ahora de la valoración que hace la revista de los resultados. El balance es negativo. Sólo se salva *El béisbol*, de Alfredo Anzola, por la modestia de sus objetivos y la frescura con que el autor se aproxima al tema. El resto de los cortos, en muchos casos resienten la necesidad de tratar un tema demasiado extenso en un breve lapso de 10 minutos. *Campoma*, de Jesús Enrique Guédez, con un tema interesante (la historia y la vida actual de un pueblo) apenas aporta una correcta fotografía; el texto peca de incoherente y el resultado general no se aleja demasiado del documental turístico. *El círculo mágico*, del mismo autor, con elementos hermosos dentro de un clima feérico, está desprovisto de significaciones. *Dos puertos y un cerro*, de Mario Handler está un poco más logrado; tiene una buena fotografía, el tema es políticamente significativo (el país que exporta materias primas e importa, a altos costos, productos manufacturados), pero algunos elementos se reiteran innecesariamente. *Descarga y Se mueve* de Iván Feo y Antonio Lleras intentan llegar a profundidades imposibles de alcanzar en 10 minutos y adolecen de tratamiento y enfoque inadecuados. *El juego y la vida*, de Josefina Jordán, y *Todos los días*, de Roque Zambrano se quedan en un planteamiento banal el primero y un poco oficialista el segundo. En el peldaño inferior tenemos a *El IVIC*, de Carlos Rebolledo; *Guaraí*, de Raúl Fuentes; *La realidad y la ficción*, de Herman Lejter y *La Escuela de Caracas* de Josefina Acevedo.

El otro punto importante dentro del panorama del cortometraje es el documental *Yo hablo Caracas*, cuya importancia, de acuerdo con la nota de Ambretta Marrosu (No. 23), no viene de sus logros estéticos o de la claridad de su planteamiento, sino por la incidencia que tuvo dentro de la vida nacional, lo que lo convirtió en un hecho cultural sin precedentes.

"Lo más interesante de esta primera película de Carlos Azpúrua es que, al insertarse en una problemática de interés social, ha llegado a cumplir una función concreta de traerla al primer plano de la atención pública, más de lo que habían podido hacer todavía las actividades sociales y los estudios antropológicos de los cuales, seguramente, parte o se funda ideológicamente. Es lo más interesante, no porque la película, como veremos, no tenga interés en sí, sino porque una de las ambiciones más constantes y más constantemente frustradas del cine es la de intervenir concretamente en el debate de las ideas e incluso en las luchas sociales." (p. 34)

Para Marrosu, lo que importa en el corto de Azpúrua es que llegó a interpretar intereses reales y sinceros, ha podido circular y ha logrado una movilización en torno a sus objetivos.

9.3.3. 1979-1983

Este período se inicia con lo que podemos llamar "crisis de los créditos", de la cual hablamos en 9.2.2. Esto constituyó un grave inconveniente para quienes sostenían la ilusión del industrialismo, pero la tendencia industrial ya estaba demasiado afianzada en la actividad cinematográfica y las dificultades bajo ninguna circunstancia condujeron a los cineastas a reflexionar sobre las verdaderas posibilidades de un cine de este tipo en Venezuela.

El largometraje: entre el comercialismo declarado y el dominio en la elaboración

La revista da cuenta de un fenómeno importante. Luego del relativo desinflamiento de los créditos, en algunos casos se recurrió al financiamiento privado para proyectos de largometraje y, en estrecha relación pero no exclusivamente como consecuencia de esto, se hicieron varios filmes de finalidad estrictamente comercial. Entre estos se encuentran *Bodas de papel*, de Chalbaud; *El crimen del penalista*, de Clemente de la Cerda; *Loca, loca cámara*, de Mario Di Pasquale (???); *Menudo*, de Alfredo Anzola; y *Rumildo detective privado*, de Oscar Montauti.

Fernando Rodríguez, en su nota sobre las tres primeras de este grupo conceptualiza el fenómeno, llegando a conclusiones bastante pesimistas:

"Un rasgo común hay en las tres producciones: dejarse de vainas y entrarle de frente a los diez (o cinco) bolivares del espectador. Este corresponde además al hecho de que las tres tienen financiamiento privado, de que la plata ha salido íntegra del bolsillo del capital. Se comprende entonces, por simplísimas leyes económicas, la imperiosa necesidad de recuperar y ampliar la inversión efectuada. Ahora bien, si uno hace un montaje paralelo entre la crisis apuntada (la de los créditos, MGC) y esta irrupción del capital y su consustancial veracidad en el negocio del cine, quizás pudiera encontrar ciertas relaciones no muy alentadoras para el próximo futuro. ¿No será que este cine de la crisis prefigura una de las modalidades fundamentales de lo que será éste después de la crisis? ¿No será la salomónica, la realista, solución al impasse que vivimos? ¿Armonización de autores, sector público y sector privado (...)? ¿Qué será de este cine industrial regido por el solo criterio de la rentabilidad (...)? Alguien decía que estas películas eran un retroceso del cine venezolano ¿y si fueran, por el contrario, un adelanto, la imagen del porvenir? (No. 24, p. 23)

A medio camino entre el comercialismo manifiesto y la expresión exquisitamente individual encontramos a *La casa del Paraíso y Muerte en el Paraíso*, de Santiago San Miguel y Michael Katz respectivamente, reseñadas en el No. 25. La película de San Miguel, una coproducción con España, es juzgada por Fernando Rodríguez sobre la base de este criterio e inventan sarcásticamente una fórmula para satisfacer a públicos de dos países distintos. Esta fórmula incluye el uso de un tema intimista que permita encerrar a los personajes y evite la necesidad de usar exteriores, buscar paisajes que sean familiares a ambos públicos, dosificar los actores de acuerdo con la nacionalidad de las partes, evitar modismos de lenguaje, etc. Pero, además, Rodríguez hace una aclaratoria:

"Por lo demás es difícil encontrar una película más subproducto de 'escuela' -escuela española en este caso-, hecha con fórmulas a la moda, mezcla de temáticas cultas y destape, 'profundidades' y guiños a la taquilla. Película por último, donde los planteamientos simbólicos y la apariencia naturalista se mezclan con tanta infelicidad que la una asesina a la otra y la otra a la otra..."

asesina a la una. Claro, que la casa sea el depósito de la conciencia desgraciada y a la vez una suerte de casa de vecindad es una síntesis difícil de realizar." (p. 46)

Ambrella Marrosu califica *Muerte en el Paraíso* como puro intelectualismo banal, con absoluto vacío de material referencial en todas las historias que cuenta. La única preocupación del director parece haber sido fotografiar cuidadosamente detalles arquitectónicos, decorados de apartamentos, etc., además de hacer alusiones gratuitas a temas como la angustia de vivir y el sentido existencial del poder, la violencia y la muerte, sin que tales alusiones puedan ser tomadas en serio.

La vertiente social todavía encuentra quien se ocupe de ella, aunque menos que en el período anterior y con resultados casi igualmente insatisfactorios. Así encontramos reseñadas *El rebaño de los ángeles*, del prolífico Chalbaud; y *La boda*, de Thaelman Urgelles. Alfredo Roffé firma ambas notas. Con respecto a la película de Chalbaud (No. 24), para Roffé el tema constituye algo nuevo en la filmografía del autor, quien en esta obra se aleja de la temática del burdel, la casa de vecindad, el melodrama y el costumbrismo. Aquí se trata de un liceo en el oeste de Caracas donde confluyen varias problemáticas de corte aparentemente social. Pero, al examinar la aproximación de Chalbaud a personajes y situaciones, Roffé se da cuenta de que el modo de hacer no ha cambiado nada. Los personajes son vistos sin ninguna vinculación real con el contexto social y el problema de la marginalidad se limita a una presentación menos que epidermica. Un ejemplo de este tratamiento lo tenemos con el del grupo estudiantil, que en un momento manifiesta frente al liceo:

"A nivel de grupo una gran manifestación, salida del liceo, ataque de la policía, reagrupamiento en el liceo. Pero que no sucede al final, como protesta por el desalojo de los damnificados, o por alguna causa que los conectara con su propia clase, sino al comienzo del film y contra el cupo, justificada por la impelente necesidad de trepar a un estrato superior a través del canal universitario, una manifestación por su 'derecho' a salirse de su clase. Es decir, la total despolitización, el acomodo como ideal, el extrañamiento de cualquier consideración conectada con

una realidad concreta e histórica. Este tratamiento que le da Chalbaud a los estudiantes lo repite constantemente. (...) La policía, otra constante en el cine de Chalbaud, es una institución con altos valores éticos y una conducta ejemplar, incapaz de la menor brutalidad que demuestre su real función social." (p. 24)

En resumen, para Roffé Chalbaud se resiste a plantear cualquier problemática concreta. La conclusión es que, si el cambio en la temática hubiera sido acompañado por un cambio en los "modos de hacer", esta película habría podido ser un punto de giro en la obra de Chalbaud.

Esta vertiente social, si tomamos en cuenta lo que se desprende del discurso de la revista para este periodo, no fue demasiado afortunada en la elaboración de una imagen de la sociedad venezolana. Tal vez el intento más ambicioso en este sentido sea *La boda*, donde, una vez más y a pesar de la justeza de los planteamientos centrales, el resultado no es satisfactorio. De acuerdo con Roffé, el film de Urgelles es el típico caso de una obra que se origina de una idea abstracta en lugar de una orgánica, partiendo de la categorización de Bianchi Baldinelli. Para Roffé el film intenta ilustrar una tesis sobre la sociedad venezolana, tomando esta tesis y no la realidad como punto de partida.

"El gran mérito del film está en que además de dedicar el mayor tiempo a situaciones de uso y circulación común hasta en los medios masivos, emplea algo para mostrar otros que rara vez son mencionados: los de una dirección sindical traidora y corrompida, concertadora, que se enriquece negociando la paz obrera e imponiéndola por la fuerza ante la no intervención o con el apoyo de las fuerzas de seguridad de un Estado al servicio del sector empresarial 'democrático'. Su gran problema, por otra parte, radica en la escasisima necesidad de los hechos que se integran en el relato. No hay ningún conflicto que sea relevante para los personajes, que sea capaz de hacerlos desarrollarse y cambiar, o no cambiar, como respuesta a ese conflicto, mostrándolos en su devenir social e individual. (...) el climax del film se resuelve con un disparo de un asistente a una fiesta, que por casualidad es un sindicalero que está allí por la casualidad de ser amigo del padrastro del muchacho, que por su parte no tenía tampoco que estar en la boda, ante la agresión de otro de los participantes, por casualidad un obrero. La extremada debilidad de la construcción no ha sido

capaz de crear nexos de real necesidad que estructuraran su configuración final. (...) Tal vez la aspiración al gran fresco histórico lleve a un decorativismo superficial." (p. 49)

Para Roffé, este limitado alcance del análisis político hecho en el film lo hace insuficiente para ser usado en circuitos alternativos como instrumento de discusión y concientización (lampoco tiene esta intención). Por esto lamenta que haya tenido tan poco éxito de público, ya que su único merito habría consistido en hacer llegar a un público masivo esta diluida denuncia (cosa que sí se propone). De todas maneras, Roffé rescata la iniciativa de tocar una problemática histórica en un momento en que el cine nacional se aleja de la realidad del país.

Finalmente, este corto panorama (recordemos que para este período la revista apenas publicó dos números) podemos cerrarlo con las consideraciones de Cine al Día sobre tres filmes que no tienen vinculaciones demasiado claras con el resto, pero que son considerados de alguna importancia. Estas tres películas son Manuel, de Alfredo Anzola; Manoa, de Solveig Hoogsteijn y La máxima felicidad, de Mauricio Walerstein.

Fernando Rodríguez rescata de Manuel su intención de transmitir ideas y fijar una posición ante el mundo. Sin embargo, debe reconocer que el film presenta serias inconsistencias y confusiones en su posición ideológica y en la forma como son construidos personajes y situaciones, escasez de planteamientos conceptuales y un contexto insuficientemente desarrollado. El mismo Rodríguez firma la nota sobre Manoa, y considera que el film adelanta algo en la imagen que el cine venezolano elabora del país, aunque ciertamente no demasiado:

"Dentro de tanto film aliborrado de sociologismo barato, o que mal cuecen la actualidad periodística o refritan la historia para consumo de la vasta audiencia, o se abandonan al mas craso costumbrismo. Manoa representa un intento de releer con más libertad e imaginación la contradictoria naturaleza de esta tierra de gracia. Este film tiene un solo antecedente en el cine venezolano, uno solo. Los muertos sí salen, del joven Lugo. En ambos casos se intenta un cine

alegórico, una sintaxis libérrima y se busca penetrar más allá de la apariencia mostrenca. Ambos utilizan un humor cercano al surrealismo –o a esa versión tropical que es el realismo mágico– y ambos tienen esa tonalidad de balada de la sinrazón, de viaje al fondo de un mundo onírico y paradójico y de extensa y compleja panorámica del rostro del país.” (No. 25, p. 44)

Pero, una vez reconocidos los logros se procede irremediablemente a apuntar las fallas. Para Rodríguez, estas se encuentran en la exageración de la parte alegórica, que desemboca en un desfile de situaciones metafóricas más genéricamente latinoamericanas que venezolanas y, además, un tanto anacrónicas.

Ambretta Marrosu encuentra en el film de Walerstein sorprendentes logros en lo que se refiere a la sensibilidad de la elaboración, hecho que lo convierte en un punto de referencia para la trayectoria futura del cine venezolano.

“La técnica, los recursos del lenguaje, la posibilidad siempre abierta a alguna invención, propios del cine, son aquí entendidos con notable madurez y con sentido lo bastante unitario y constante como para no producir brechas, caídas o incoherencias que en general mellan tantas de nuestras películas condenándonos a emitir juicios fragmentarios que salvan aquí mientras condenan allá sin encontrar un nivel dado al cual referirse.” (No. 25, p. 50)

Para Marrosu la película de Walerstein demuestra que en el cine venezolano ya se tiene la experiencia para utilizar los equipos técnicos y humanos en forma no mecánica, coordinándolos eficazmente para cualquier objetivo en lo que a la elaboración se refiere.

Pocas cosas quedan claras en este panorama. Tan sólo pueden señalarse los rasgos que podrían distinguirlo del período anterior: intervención del capital privado en el financiamiento de algunos filmes, abandono total o casi total de ciertas tendencias como el tema de la guerrilla el de la marginalidad (con la excepción de *Los criminales*, de Clemente de la Cerda o *El rebaño de los ángeles*, de Chalbaud), repliegue de algunas búsquedas en beneficio de una “refinación” de ciertos logros y aciertos.

Estabilidad en el cortometraje

El cortometraje presenta logros durante este período, según se desprende de los juicios favorables emitidos sobre muchos de los cortos reseñados en los números 24 y 25. Se da el caso de documentales, como *Pedregal, una empresa campesina*, de Alfredo Anzola y *El barrio cuenta su historia*, de Carlos Azpúrua; ambos resultado del encargo de organismos oficiales pero que logran un alto nivel en sus planteamientos. Dentro de estos documentales que "dicen algo", aunque sin compartir el origen de encargo, tenemos a *Yo, tú, Ismaelina*, del Grupo Feminista Miércoles, que sí comparte con los dos anteriores su vinculación a lo que Alfredo Roffé llama, en el No. 25, una "problemática transversal" (ver infra).

Los dos primeros documentales, junto con *Dos ciudades*, de Jacobo Penzo, se ocupan de los problemas de las comunidades y de cómo éstas los enfrentan. *Pedregal...*, resultado de un encargo de FUNDACOMUN, muestra la historia de un grupo de tejedoras del pueblo que da nombre al corto, que buscando una mejora en las ganancias de su trabajo, crean una cooperativa de producción, con algún apoyo del organismo que encargó la realización del film. Pero el valor del trabajo de Anzola está en que va más allá de la versión idílica del hecho que hubiera deseado FUNDACOMUN y da cuenta de las dificultades que enfrenta la cooperativa: intentos de boicot por parte de los intermediarios, la crisis de la empresa, poca participación real de las tejedoras en las decisiones. Anzola termina el film con el planteamiento, por parte de las tejedoras, de iniciar una lucha en defensa de su empresa. Para Roffé, los principales logros del film pueden ser resumidos así:

"El documental no plantea soluciones. Pero se mete en vivo en el problema. Penetra con honestidad e inteligencia en los meandros de una realidad no sólo para descarnar un esquema de relaciones económicas (...), no sólo para desinflar el globo retórico de la publicidad oficial y demostrar su absoluta falsedad, sino también y sobre todo, para relatar una experiencia concreta, vivida por individuos que la padecen y la disfrutan, para quienes tiene una trascendencia que

Anzola logra registrar y ampliar lanzándola como desde una catapulta, con un impacto que obliga al espectador a pensar." (No. 24, p. 26)

Finalmente, Roffé establece el valor del documental de Anzola en relación con el contexto de la producción cinematográfica de su momento:

"Un film de encargo, cierto que realizado en condiciones bastante excepcionales, las de los últimos meses de un gobierno que aprestándose a entregar el poder se preocupa poco de censurar o controlar a unos cineastas a quienes le han dado un encargo que no cuesta casi nada, para atender otros asuntos más graves, y sin embargo que muestra cómo aún en estas circunstancias un autor comprometido con unas ideas puede crear obras significativas. Lo cual no se puede decir de muchos otros cortometrajes, realizados con un apoyo financiero menos vinculante y con un mucho mayor margen de libertad de acción." (ibid)

En su nota sobre *El barrio* cuenta su historia, encargado a su autor por la Dirección de Desarrollo Social de la Gobernación del Distrito Federal, Ambretta Marrosu vuelve a valorar positivamente la actitud del autor, quien logra hacer planteamientos a través de sus películas, aunque el alcance del film no sea demasiado profundo. Este se concentra en la importancia de que la gente se organice y se una para luchar en torno a objetivos comunes:

"Organizarse para asumir las necesidades comunes y luchar por satisfacerlas justamente porque son comunes, es el mensaje. ¿Simple? Sí, pero básico, porque sólo sobre la construcción de esta actitud activa y unitaria y sobre su fortalecimiento podrá renacer con derecho de esperanza la utopía. Un mensaje bien preciso y delimitado, sólidamente plantado en la realidad, es probablemente el resultado óptimo a que puede aspirar el cortometraje documental hoy." (No. 25, p. 51)

Para Marrosu, el interés del documental de Azpúrua se relaciona también con una polémica que despertó precisamente por su condición de producto de un encargo oficial. Se trata de la vieja dualidad dentro-fuera del sistema, que ella inscribe en un contexto más amplio y de gran importancia para la producción cinematográfica venezolana:

"Lo que hace diez años se discutía en términos de 'fuera del sistema' y 'dentro del sistema' se ubica hoy en un contexto bastante más definido y cerrado, cuya más evidente característica es la desaparición, sin duda temporal pero casi perfecta, de la subversión. La actividad intelectual se encuentra totalmente insertada en el sistema. Los cineastas producen a duras penas, pero dentro de mecanismos institucionales, como encargos, créditos o subsidios gubernamentales, o financiamientos comerciales. Todos sabemos hasta el cansancio que cada una de estas y otras fórmulas similares establece un conjunto de condiciones dentro de las cuales hay una multitud de posibilidades de decir algunas cosas que valgan la pena, pero nunca estas posibilidades son todas posibles y a menudo ninguna de las ya utilizadas puede reutilizarse y hay que inventar otras." (p. 51)

Con estos dos ejemplos quedan claramente definidos las posibilidades y los objetivos que, para Cine al Día, puede y debe proponerse el documental en el contexto vigente para el momento de estos filmes. Aunque *Dos ciudades* tiene un origen similar (también es un encargo de la Gobernación del Distrito Federal) e intenta mostrar la organización de las comunidades para mejorar sus condiciones de vida, los resultados no son tan satisfactorios como en los dos cortos anteriores, según Alfredo Roffé. En parte porque el film pasa de una problemática global a la formulación de soluciones "inmediatistas, parciales y limitadas". Para Roffé la falla se concentra en el hecho de que el film no se arriesga a identificar el tipo de organización necesaria para el logro de las aspiraciones de las comunidades, como resultado de una autocensura del realizador.

"A diferencia de la parte inicial, que apuntaba a cuestiones globales, la segunda lo hace a recomendaciones excesivamente pragmáticas. Falta demasiado algún elemento de articulación que ubicara ese final en relación con la problemática total. Tal vez la organización política, que cuidadosamente no se menciona entre la social, la económica y la cultural, (...)" (p. 51)

La tónica de *Yo, tú, Ismaelina* podría ubicarse dentro de este grupo, aunque desde una perspectiva distinta, tanto por no ser resultado de un encargo sino de una idea asumida desde un colectivo, en este caso feminista. La película indaga sobre la problemática de las

mujeres de un pueblo andino, inmersas en una estructura tradicional donde son ellas quienes asumen el sostén de la familia, en el trabajo doméstico y en la producción. Según Alfredo Roffé, quien firma la nota, las realizadoras logran un discurso de gran riqueza y concreción que se vincula con un discurso general sobre la condición femenina y humana, aunque sin hacerlo a través de una reflexión directa. Más bien se limitan a elaborar el material para que genere en el espectador interrogantes y respuestas:

"En todo caso, la precisa solución formal, capaz de plasmar el difícil sincronismo entre la historia individual y la condición sociocultural, hacen de este film un documento válido que se inserta en esas corrientes transversales, en este caso el problema de la mujer, que permean y crean nuevos conflictos en esa otra manera de ver el mundo como una sólida estructura vertical construida sobre pilares clasistas, mostrándolo en su más completa y real complejidad." (No. 25, p. 52)

10. El cierre: visión del cine y la cultura venezolanos en el No. 25.

Es evidente que el No. 25, último de Cine al Día, fue pensado como el cierre de un ciclo, como el último de la revista. Revisemos un poco las circunstancias que lo rodean. En primer lugar, ya se había producido el famoso "Viernes Negro" de la economía venezolana (ver Parte I). Esto significa un agravamiento en uno de los principales problemas de la revista: los costos. Ya mucho antes, en una nota dirigida a los lectores (No. 12, ver Parte II), se explica que la revista no consigue publicidad suficiente ni tampoco aspira a depender de ella. El aumento progresivo en los costos de impresión hizo que la revista, de un precio al público de Bs. 2, fuera pasando progresivamente a uno de Bs. 14 en el último número. La incipiente crisis económica del país, manifestada en la devaluación del bolívar, agravaría notablemente este problema.

Pero hay también otras circunstancias, mucho menos evidentes, que influyeron en la desaparición de la revista. El Comité de Redacción, caracterizado por la entrada y salida constante de miembros, se redujo dramáticamente, a pesar de los intentos por incorporar

algunos críticos jóvenes como Pedro José Martínez, Giovanna Machado, Susana Rotker, Wolfgang Gil, los cuales estuvieron de paso por la revista apenas en uno o dos números. Ugo Ulive, por ejemplo, quien tenía alrededor de diez años en el grupo, no aparece en el último número. Sobre este hecho tenemos dos versiones. La primera, del propio Ulive, donde nos relata cómo se fue desvinculando progresivamente del cine:

"El último número sale sin mí, yo ya me había desvinculado de la revista o estaba fuera de Venezuela, no recuerdo exactamente. (...) Yo (...) me desvinculé pero, como te dije, no recuerdo si fue porque el teatro me absorbía cada vez más; luego me fui a Europa y, cuando regresé, ya no existía Cine al Día sino Cine-Oja, con toda una nueva generación de críticos, gente joven. A partir del tercer o cuarto rechazo de mis guiones en las opciones para créditos, comencé a sentir una cierta repulsión por el cine y dejé incluso de ir a ver películas." (entrevista con la autora)

La otra versión, que completa la de Ulive, proviene de Ambretta Marrosu:

"(Ulive) quedó muy frustrado cuando se otorgaron los créditos de Corpindustria y él quedó fuera. Yo estaba en la comisión que evaluó los guiones (también estaba Miguel San Andrés) y no presione en favor de su guión porque no me gustó, o me gustó menos que otros. No le veía una orientación adecuada, era un juicio total sobre Venezuela y su momento político, con ese toque que uno siente como extranjero. A Fernando, que también lo leyó, tampoco le gustó. Él se sintió tan frustrado como cualquier cineasta. Por supuesto, hubo fallas por parte de la comisión, los favoritismos de siempre, guiones buenos que quedaron fuera y guiones malos que recibieron crédito. Ugo me llamó por teléfono y me dijo (...) que esperaba que se le quitaran las ganas de hacer cine, y lo cumplió." (entrevista con la autora)

Las diferencias entre el Comité de Redacción del No. 24 y del No. 25 son tan notorias como los casi tres años que median entre uno y otro. El del No. 24 incluye a Oswaldo Capriles, Perán Erminy, Sergio Facchi, Rodolfo Izaguirre, Ambretta Marrosu, Carlos Rebolledo, Luis Armando Roche, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Miguel San Andrés, Ugo Ulive y Alberto Valero. En el Comité del No. 25 apenas están Capriles, Marrosu, Rodríguez, Roffé y San Andrés.

Sin embargo, gente como Rodolfo Izaguirre, Perán Erminy o Alberto Valero hacía tiempo que no publicaban notas en la revista. La última nota de Erminy está en el No. 22, de 1977 (sobre Panamá, de J.E. Guédez). Alberto Valero publicó su última (¿la única?) nota en el No. 20 (Juan Vicente Gómez y su época, de Manuel de Pedro). Y Rodolfo Izaguirre hizo su última aparición en el No. 19 (Camarada Gustavo, de César Cortés). De acuerdo con Ambretta Marrosu, sin embargo, este criterio no basta para definir el momento en que salieron estos personajes de la Redacción, ya que muchas veces no escribían pero continuaban asistiendo a las reuniones, luego dejaban de asistir a las reuniones y, tiempo después, eran borrados del Comité de Redacción (entrevista con la autora, ver Anexo)⁹². La situación empeora para nosotros debido a que no hemos podido entrevistar a muchos miembros de la Redacción y a que los entrevistados no recuerdan las fechas de entrada y salida del resto.

El caso es que para el último número sólo quedaban en Cine al Día los cinco que mencionamos y que esta reducción tiene peso en la decisión de no volver a sacar la revista. Ambretta Marrosu aporta una explicación adicional, no ya de tipo material o circunstancial, sino intentando hacer una síntesis de todos estos elementos:

"Uno tiene que ir más allá de la superficie de las cosas y explicarlas a través de indicios, relaciones. Si nosotros tenemos que llegar a la conclusión de que esa revista dejó de salir en un momento dado por algún tipo de agotamiento, este agotamiento hasta ahora lo hemos buscado en que a veces fulano se interesó más en la televisión, zutano se puso a trabajar en no sé qué cosa, mengano se fastidió del cine, etc. Son razones superficiales, lo que se ve, lo que se dice. Pero yo creo que eso tiene que ver también con un cambio. La revista nace en un momento de fermento, inclusive continental, porque eso se transmitió a pesar de la falta de comunicación, hubo todo un

⁹² Recordemos las palabras de Marrosu, ya citadas en la Parte II: "La gente se ha alejado, como en el caso de Rodolfo Izaguirre, quien primero dejó de escribir pero siguió viniendo a las reuniones, y después dejó de venir a las reuniones para asistir sólo a la fiesta de diciembre. Luego de tres años, cuando dejó de asistir a las reuniones de diciembre, ya no lo invitamos más y se borró del comité de redacción. A veces la gente seguía apareciendo en el comité de redacción mucho tiempo después de haber dejado de escribir y de asistir a las reuniones."

despertar de cosas en el continente y el amainar de eso coincide con un reflujo. Esa gente se cansa no tanto por fastidio individual, sino porque hubo virajes y cambios a los cuales ellos se adaptaron mudándose. Es un poco exagerado atribuir las mismas razones a todos los casos, pero a veces no pareciera que lo fuera tanto." (conversación con Alfredo Roffé y con la autora)

Es decir, la desaparición de la revista es una consecuencia más del agotamiento de los planteamientos sobre un cine latinoamericano tal como se dieron en los años 60, y del abandono en la lucha por la Ley de Cine en nuestro país. En otras palabras, una consecuencia del reflujo y la despolitización sufridos, en todos los campos, por la región y por el país a partir de 1973. La revista sostenía en solitario sus posiciones críticas y políticas, con una visión donde se mantenían todos los planteamientos que la animaron en sus inicios, debidamente pasados por el tamiz de la evolución sufrida por el cine venezolano y latinoamericano. Sin embargo, los objetivos eran los mismos, ya que estos nunca habían sido alcanzados por razones que ya hemos visto, y porque continuaban siendo prioritarios para el cine y la cultura latinoamericanos y venezolanos. Además, el cine perdió gran parte de la importancia que tuvo como medio de comunicación y expresión artística durante los años 60, y por este motivo muchos de los intelectuales que se acercaron a su ámbito, tal como lo expresa acertadamente Marrosu, se "mudaron" hacia otras actividades. Los más resistentes, como demuestra el último Comité de Redacción, fueron aquellos formados a partir de disciplinas y preocupaciones de corte sociológico o político, e incluso filosófico, como Oswaldo Capriles o Fernando Rodríguez.

Los cineastas (Roche, Rebolledo) desaparecen del mapa, sin una ruptura violenta y por distintas razones, pero este alejamiento no deja de vincularse con la distancia cada vez mayor entre el pragmatismo del gremio y las posiciones de Cine al Día, fuertemente críticas ante el industrialismo, el abandono de la lucha por la Ley y la vía estética e ideológica escogida por el cine nacional a partir de 1974.

cultura y la política venezolanas para ese momento, como las conversaciones con Teodoro Petkoff y Moisés Moleiro. Para comprender mejor las proposiciones de la revista en este sentido, analizaremos los cuatro temas principales de este número, a saber, una crítica a la cultura venezolana para 1983; la izquierda venezolana en sus relaciones con el panorama político, la cultura y los medios de comunicación; la necesidad de la crítica, no solamente la cinematográfica, en esta coyuntura; y, finalmente, una perspectiva histórica para hablar del cine venezolano.

La cultura venezolana para 1983

De acuerdo con la visión de *Cine al Día*, la cultura venezolana presentaba para esa fecha un panorama desolador. La contribución de Alfredo Roffé al "Expediente" sobre la crítica, un breve trabajo titulado "La crítica sumergida" (p. 10) define con precisión el contexto dentro del cual se ubica esta situación. La apretada síntesis de Roffé ubica como primer factor a considerar dentro de ese contexto el auge económico de 1974 y 1975 (consecuencia del aumento en los precios del petróleo, ver Parte I) y la posterior depresión que llevó a una crisis fiscal. En el marco de la bonanza económica, las expectativas políticas originadas en la década anterior son sustituidas por expectativas económicas, "orientadas hacia objetivos de enriquecimiento y consumo", pero al desinflarse la bonanza económica estas expectativas se convierten en "frustración y desaliento". En estas circunstancias no surge en el campo político ningún proyecto lo suficientemente penetrante y, por el contrario, el cinismo y la apatía se adueñan del panorama político. En consecuencia, las motivaciones sociales también desaparecen y la participación se concreta solamente en "objetivos prácticos inmediatistas" orientados a solucionar problemas de confortabilidad primaria. Esta situación contemplada en el primer punto de la síntesis de Roffé, se une a una desaparición de los proyectos globales junto con las teorías que los sustentan, y a la generalización de un estado de disociación en

Si podemos considerar la desaparición de la revista como una de las tantas batallas perdidas de Cine al Día, no podemos decir que esta nueva derrota se deba a que sus proposiciones hayan perdido vigencia o se hayan vuelto "obsoletas", tal como han dejado entender algunos cineastas⁹³. El núcleo Capriles-Marrosu-Rodríguez-Roffé ha sido considerado muchas veces como portador de posiciones intransigentes y superadas por el desarrollo de los hechos y del cine venezolano, y ha enfrentado varios ataques por parte de algunos grupos de cineastas, sobre todo a partir de 1980, debido a las posiciones que sostuvo y sostiene, aún después de la desaparición de Cine al Día. Sin embargo, la eterna precariedad, el estado perpetuamente incipiente de la cinematografía venezolana y las cíclicas crisis que la azotan, son una prueba más de que el error fue abandonar la lucha por la Ley y lanzarse a un industrialismo sin ningún soporte económico y legal, que a la larga acabó con muchas búsquedas importantes que se estaban llevando a cabo. Entonces la derrota no tiene nada que ver con la validez o no de los principios sostenidos por la revista, sino más bien con ese eterno fracasar de proyectos e iniciativas culturales ajenas a intereses personales o grupales y, sobre todo, opuestas a todo mecanismo de poder económico y político, por una parte, y también con la decadencia que experimentó y experimenta aún el cine en tanto medio de expresión y comunicación. Se trata de un modelo que se agota no por insuficiencias en sus planteamientos sino por falta de resonancia en su campo de acción debido a las circunstancias que vimos en la Parte I de este trabajo.

El No. 25 es precisamente un balance de la situación imperante en el cine, la cultura y la política venezolanos para 1983. Un balance negativo desde cualquier punto de vista. Esto se evidencia en el alcance de los trabajos, algunos de corte ensayístico como el "Expediente: La crítica como tema", y otros bajo la forma de discusiones sobre temas tan amplios como la

⁹³ Ver entrevista con Alfredo Anzola, Anexos.

... y la pasividad, en la casi total desaparición de las protestas contra la situación y el estado de cosas imperante, protestas que cuando llegan a producirse no pasan de manifestaciones esporádicas y desconectadas de movimientos "más amplios".

Como cuarto factor a considerar en su síntesis, Roffé introduce el problema de los medios de comunicación y en especial la televisión, cuya influencia sobre la sociedad aumenta continuamente y contribuye a reforzar "la conformidad, la pasividad y el consumismo". Esta influencia de los medios está canalizada también a desviar las pocas manifestaciones disidentes hacia la politiquería y las mejoras en los servicios, a desacreditar la imagen de Estado y promover "una atmósfera de cambio regresivo del régimen político". El quinto factor es el papel del Estado, que se debilita y minimiza en el sector económico, dando paso a los enfoques liberales de la economía. Por otra parte, la empresa privada orquesta permanentemente ataques al Estado llevados a cabo por los mismos dirigentes políticos, con la finalidad de disminuir su actuación para así canalizar el flujo de los ingresos petroleros con más libertad hacia los empresarios, "en detrimento de una justicia distributiva elemental". De aquí se desprende el sexto punto, ya que la actitud del Estado hacia los medios de comunicación es parte del mismo enfoque. El último punto de la síntesis (séptimo) trata precisamente sobre la cultura y la crítica:

"...la función de la cultura y de la crítica es relegada y rechazada por la ideología dominante, que legitima su hegemonía con valores vacíos de cualquier concreción y corrompe con prebendas minúsculas, impulsando la censura y la autocensura, promoviendo sólo las manifestaciones más inocuas, que actúan como válvula de seguridad." (p. 10)

El esquema de Roffé abarca la casi totalidad de los sectores de la sociedad venezolana en una cadena de estrechas interrelaciones que parte de lo económico, lo político y lo social para llegar a lo cultural y retornar a los efectos de este sector sobre los otros tres, por la vía

los medios de comunicación. Por otra parte, encontramos una ineludible correspondencia entre el panorama esbozado aquí y el que hiciéramos en la primera parte de este trabajo, un poco más extenso pero sin una jerarquización tan definida. El hecho confirma la plena conciencia del equipo de Cine al Día sobre su propia situación en de aislamiento este contexto, con absoluta convicción sobre la necesidad de mantener tales posiciones en medio de un panorama político y cultural con estas características.

El aporte de Fernando Rodríguez se presenta como un apoyo al discurso de Roffé en la medida en que contrapone dos momentos culturales bien definidos: los años sesenta, periodo de un movimiento cultural cuestionador, vanguardista y con un acentuado carácter crítico; y los años 70:

"... basta retrotraerse -...- a los primeros años de la década del sesenta para encontrarnos con otro universo cultural: la crítica era militantemente agresiva, las posiciones diferenciadas -...-. la creación individual no excluía las posiciones grupales que indicaban la presencia de ideas matrices entusiasmantes y movilizadoras, el artista no renunciaba a pensar su inserción en la totalidad del país -no había construido sus propias repúblicas-, la sujeción a los patterns del establecimiento cultural burgués era infinitamente menor. Claro, detrás estaba la historia: los guerrilleros de Oriente y de Falcón, la Cuba liberada, un continente lleno de tupamaros, de montoneros y otros caballeros de la noche, cuando no era el ascenso de los amplios y orgánicos movimientos de masas como en el caso chileno. Lo que dio lugar a una amplia y rica cultura de la insubordinación: el cine urgente, la teoría de la dependencia, la canción de protesta, el boom novelístico, la poesía chillona, urbana y visceral, la recuperación del folklore que era parte del orgullo de ser latinoamericano, y así." (p. 8)

No en balde el trabajo de Rodríguez se titula "60/70" y, de acuerdo con el fragmento que hemos citado, establece una clara relación entre el auge político-revolucionario de los 60, en Venezuela y Latinoamérica, y las formas que asumió la cultura durante ese periodo. Es lógico entonces que Roffé, explicando todas las circunstancias que rodearon el reflujó político

durante los 70, llegue a la conclusión que establece para el terreno cultural. Como es lógico también que Rodríguez establezca una contraposición entre las dos décadas:

"La década de los setenta, larga noche de piedra, es hija de la derrota de la lucha armada -y de otras derrotas, sobre todo la caída del Palacio de la Moneda-. En Venezuela tiene además que ver con el definitivo afianzamiento de una democracia burguesa corrupta, populachera e ineficaz; con la multiplicación incesante de los precios del petróleo que nos convirtió en devotos de las tarjetas de crédito, del consumo de scotch de primerísima calidad y de los viajes a la ciudad de Miami; con la ausencia de una tradición revolucionaria lo suficientemente incrustada en el corazón del país como para poder subsanar los errores históricos de la vanguardia sesentista. Vino entonces la otra cultura: la de la inserción acrítica del intelectual en los aparatos culturales del Estado y de la Empresa privada; la de cada cual a lo suyo -eso de grupo, tú sabes, no es conmigo: yo, creador...-; la de la segmentación de las artes y la cultura -el pintor, el poeta, el cineasta, el científico social...-; la de la separación de cultura y vida, cultura e historia, cultura y país; la del vedetismo, el gremialismo, el culturalismo, el apoliticismo..." (p. 8)

Las proposiciones de Roffé y Rodríguez resumen el planteamiento básico de la revista sobre este particular. Sin embargo, las entrevistas con Teodoro Petkoff y Moisés Moleiro aportan un sinfín de datos concretos y puntos de vista que enriquecen esta visión. En este sentido lo primero es la referencia superficial al descenso registrado por la actividad cultural en la mayoría de sus campos. Fernando Rodríguez al inicio de la conversación con Petkoff da algunos indicios referidos específicamente al teatro, donde afirma que allí trabajan los mismos tres dramaturgos consagrados de siempre, con poca emergencia de nuevas generaciones. Luego pasa a la poesía, donde encuentra que luego de los grupos de los sesenta (Sardio, El Techo de la Ballena y Tabla Redonda) no han vuelto a aparecer proposiciones fuertes. En respuesta a los planteamientos de Rodríguez, Petkoff lanza una apreciación coincidente con la del primero. Para él apenas hay un escritor importante (sin hacer juicios de valor): Salvador Garmendia, y algunos buenos escritores entre los cuales se puede contar a Denzil Romero. También Moleiro inicia su discurso a partir de las mismas constataciones:

"Yo comparto este planteamiento. Yo creo que el panorama de la cultura venezolana es **desastroso**, por muchas razones. (...) como los gobiernos hacen una pseudopolítica cultural, que se traduce en canonjías, prebendas y privilegios, se produce entonces una especie de compadrazgo. Nadie que critique a otro puede seguir siendo amigo de él, cualquier observación que no sea **elogiosa** transforma en un enemigo a quien la hace. (...) Esto se agrava con la presencia de los medios, encargados de la estupidización del país y de su alejamiento de cualquier preocupación cultural, originándose esta situación, muy grave. Los índices cuantitativos no la muestran, la gente lee más que antes, va más a los conciertos que antes. Pero no hay crítica ni evaluación de nada, sino que la cultura es una actividad más, banalizada por completo y además desprovista de todo contenido, vuelta un ritual. (...) La cultura venezolana enfrenta un vacío muy grande, hay una gran indiferencia, una falta completa de valoración y la presencia de los medios." (p. 25-26)

Profundizando un poco más en esta situación se llega a las motivaciones económicas enunciadas por Roffé en su esquema (ver supra). Teodoro Petkoff afirma que toda la actividad creadora en Venezuela ha sido afectada por "la facilidad con la que la gente se deja arrastrar por la tentación de hacer plata" (p. 18); tanto como ocurre en el campo de la política (o la politiquería), muchos artistas e intelectuales descubrieron que podían hacer dinero con algunas concesiones. Al mismo tiempo, Petkoff inscribe esta actitud dentro de lo que él llama el "pragmatismo rampante, el cinismo nacional". Actitud que, por otra parte, tiene mucho que ver con el compadrazgo enunciado por Moleiro más arriba. También se menciona el alejamiento de los intelectuales con respecto a la política, de acuerdo con las palabras de Fernando Rodríguez:

"¿Qué intelectual, qué artista te habla hoy de política, se compromete con un problema concreto? Es muy raro. Se han creado un micromundo, las minirepúblicas, repúblicas paralelas, como símbolo, al menos, de un país donde no se quiere vivir y de donde uno se va. Muchas veces los mismos que escribían furibundos artículos políticos en el sesenta, es decir, que tenían un tipo de actitud en que uno está inserto en la actividad política, o no le era ajeno, pasan al aislacionismo en un micromedio estanco, a una especie de anemia histórica, donde la participación política es casi nula." (p. 18)

Izquierda venezolana: política, cultura y medios de comunicación

La mayor profundización se inicia precisamente en el momento en que se comienza a vincular el proceso político del país en general, y en particular el de la izquierda, con el campo cultural, especialmente con una circunstancia concreta: la vía escogida por los partidos de izquierda para retomar el contacto con las masas fueron los medios de comunicación. Esta vía también ganó adeptos entre los intelectuales, vinculados o no a la política, y tuvo efectos similares en ambos campos. La posición de la revista frente a esta situación es, como de costumbre, crítica.

El esquema de Roffé (ver supra) atribuye un papel fundamental dentro del panorama que esboza a la ausencia de expectativas políticas y, en consecuencia, de un proyecto político que aglutine y canalice las actitudes disidentes o de protesta, tanto en el campo político propiamente dicho como en el social y el cultural. La idea de invitar a Teodoro Petkoff y Moisés Moleiro a sendas conversaciones con la Redacción, surge de una motivación concreta en este sentido, tal como expresa Fernando Rodríguez en su introducción a la conversación con Petkoff:

“... tratar de dialogar con gente que tuviera otras perspectivas, que militara en la cultura y en la política y que quizás viera otras facetas en este vínculo política-cultura, que lo viera de una manera distinta.” (p. 16)

Como primer punto nos ocuparemos del discurso, tanto de la Redacción como de sus invitados, sobre la trayectoria política de la izquierda a partir de la derrota de la insurrección armada en los 60. La izquierda venezolana no solamente debió enfrentar la tarea de reconstruir su actividad orientada hacia las masas populares, sino que también se encontró en el marco de una crisis del marxismo en todo el mundo. El primero en mencionar este tema es Fernando Rodríguez, quien hace referencia al subjetivismo y misticismo hacia el

cual se ha replegado la intelectualidad europea de izquierda, así como a lo que él llama la "pérdida del ideal socialista en general". Petkoff completa estas ideas haciendo referencia al fracaso del modelo soviético y sus consecuencias sobre la izquierda internacional.

Este contexto internacional, de incidencia ideológica sobre la izquierda venezolana, es seguido en el discurso por una crítica al panorama político venezolano, desde los partidos oficiales hasta la izquierda. De nuevo Fernando Rodríguez aporta datos al respecto, al señalar que en la izquierda venezolana no han surgido nuevos líderes ni existen posibles opciones en este sentido. Por su parte, Petkoff se ocupa del panorama político nacional:

"Yo sí tengo una opinión bastante mala del país en términos generales. Podríamos llamarla una opinión pesimista. Lo siento como en decadencia. Puede parecer exagerado, y seguramente todo tiene que ver con las 50 vacas gordas, con un largo período de prosperidad económica y la distorsión de todos los valores. Hay una degradación moral y ética en general, desde las instancias (sic) más altas del gobierno, donde nada parece importar, con episodios como el de Segulécica u OCP que involucran al propio presidente de la república sin que el presidente de la república se sienta obligado a dar una explicación o a asumir alguna actitud, hasta las instancias populares, donde si no la despolitización por lo menos la indiferencia política son muy marcadas. (...) La política está reducida a un oficio, muy desestimulante." (p. 16-17)

Moisés Moleiro también habla de esta situación, que él llama "encanallamiento de la política venezolana":

"En 1960 los partidos, incluyendo a Acción Democrática, hacían debate político. El ala izquierda de A.D. debatía con el ala derecha con éxito o no, pero había debate. Ahora todo eso ha caído en un proceso de encanallamiento y la discusión ha ido reduciéndose, todo se ordena de acuerdo a los precandidatos o candidatos, como una especie de noviazgo electoral continuo, y no hay diferencias respecto a programas, a lo que van a hacer o decir. Los agrupamientos se dan por otros intereses, por acomodarse bien, por cualquier cosa menos por ideas o posiciones. Yo comparto ese enfoque de que estamos ante un panorama desolador. No hay continuidad ni renovación. Lo que hubo en la década del 60 más bien se ha ido apagando." (p. 26)

...cción de la izquierda y donde, precisamente por esta indiferencia ante el
nómeno político, no encuentra resonancia. Alfredo Roffé, trae a colación el tema del
desinterés de la generación venezolana menor de 40 años hacia la política en general o hacia
las alternativas radicales de cambio en particular, el cual atribuye a que esta generación se
formó durante 20 años de democracia y no conoce lo que puede ser una dictadura.
Fernando Rodríguez habla de una generación que nació sin izquierda, sin una perspectiva de
izquierda o con una izquierda disminuida. Para él esta generación es tal vez la más
despolitizada:

...no lo siente mucho con los estudiantes, y uno siente una brecha generacional con los que no
conocen las referencias políticas que para uno siempre decidían en última instancia. Es decir,
...y más que uno se alejase en determinadas zonas culturales, había un nexo con la historia, una
...erta pasión histórica que ellos no sienten. Pueden ser muy cultos, pueden ser muy elaborados,
...pero hay una especie de gratuidad, de juego con las ideas, que los hacen realmente estériles." (p.
...)

...cabe duda para la Redacción y para sus invitados que en este contexto resulta vital la
...formulación de un proyecto político que permita vislumbrar una salida. Y un proyecto
...político que forzosamente se vincule con el plano cultural, ya que, no olvidemos, este es el
...objeto principal de la discusión, junto con la ausencia de actitudes y posiciones críticas en

...A continuación citaremos una de las intervenciones de Alfredo Roffé en la conversación
...en Petkoff donde, a propósito de la subsistencia de ciertas manifestaciones críticas de la
...ciudad venezolana en el cortometraje y en el campo de las revistas culturales, se plantea la
...necesidad de este proyecto político:

...de modo que uno, aunque tenga una visión muy pesimista, de un momento muy difícil, encuentra
...al menos algunas cosas de que todavía hay cosas que siguen funcionando y pareciera que lo que faltara fuera la

proposición de un modelo en el cual todas estas iniciativas particulares se afincaran de una forma más clara. Un modelo global que yo creo que tiene que ser un modelo político." (p. 21)

Precisamente, gran parte de la discusión con ambos invitados transcurre sobre las posibilidades de la izquierda venezolana para llevar adelante un proyecto de esta naturaleza. Los mismos Petkoff y Moleiro reconocen que la izquierda no ha enfrentado su papel con acierto. Una de las actitudes más cuestionadas es, sin duda, el hecho de que, intentando recuperar el espacio político perdido como resultado de la insurrección armada y la derrota de ésta, la izquierda haya seguido casi exclusivamente la vía de los medios de comunicación para llegar a las masas populares. En segundo lugar se cuestiona la política de la izquierda frente a la cultura y la propia actuación de la izquierda cultural, mediatizadas por esa dependencia con respecto a los medios de comunicación.

Teodoro Petkoff reconoce, a pesar de que el MAS tiene un proyecto político, que éste atraviesa un mal momento. Petkoff afirma que esta situación se debe en parte a que "tropezamos con factores incontrolables", los cuales citamos a continuación:

"Para mí, la imposibilidad de ver el país en términos de un proyecto nacional, subordinando eso a necesidades tan pequeñas como las de crear un grupito o ser diputado, comprometen todo un proyecto, el único, yo creo, que en todos estos años ha tenido alguna viabilidad. Uno se pone a observar el desarrollo de los acontecimientos, y ¿qué pasó en estos diez años? El MAS se transformó de un grupúsculo en un partido, con una presencia en el país importante. Pero además es un período en el cual no solamente toda otra formación distinta a la izquierda desaparece triturada por AD o Copei, como desaparecieron todos los viejos partidos venezolanos, sino que en la propia izquierda hay un proceso de involución generalizada. Se dividen, se subdividen, se extinguen. Entonces yo creo que tiene muchísimo más mérito el que en ese cuadro el MAS haya logrado crearse, mantenerse, sin espectacularidad, cierto, pero manteniendo un ritmo de desarrollo creciente. Con los altibajos que tú quieras, con los errores que se pueden haber cometido, de apreciación, lo que tú quieras, pero en términos generales nosotros diseñamos un proyecto político que de alguna manera empezó a abrirse paso en el país, a ocupar un espacio (...) Pero todo eso tropieza ya con la política, y la política nos llevó a esta tristísima situación en que el MAS tiene

que dirimir consigo mismo el liderazgo de la izquierda. Yo creo que tiene mucho sentido tratar de darle a la izquierda una candidatura única (...) Porque una candidatura única (...) la hace competir en la esfera del poder." (p. 21)

Sin embargo, esta candidatura única no fue posible debido a múltiples razones y este hecho, sin duda, pesa en la escasa presencia de la izquierda en la política nacional. Por este motivo el discurso de Petkoff evidencia una profunda frustración política:

"Tú tienes veinte y pico de años en el partido comunista, participas en un proceso de reflexión terrible, vives la experiencia de la lucha armada, conoces el mundo socialista por dentro (...), entonces participas de todo ese debate, eres protagonista de alguna manera de la crisis del comunismo, das a luz, pues, contribuyes a que nazca una proposición distinta, y de pronto sientes que todo eso puede ser reducido a un episodio de la politiquería criolla..." (p. 22)

Pero el problema de la izquierda no se limita a la fragmentación ni al reducido espacio político que le ha dejado la actividad de los dos partidos oficiales. Una de las principales fallas tiene que ver con el abandono del trabajo de base en beneficio de una penetración exclusivamente a través de los medios de comunicación. Moisés Moleiro explica un poco esta situación:

"La izquierda quedó postrada con la derrota del 60, logró rehacerse desde el punto de vista político y propagandístico, pero sigue siendo una nata política, no se apoya en movimientos de masa reales. Todo lo que en fue épocas anteriores casi un mito: organizar la base, crear estructuras conectadas con las masas, que es lo que puede resistir el embate de los medios, no existe. Una izquierda que no tenga acceso a los medios queda reducida casi a cero y eso la hace extremadamente cautelosa. La solución tiene que estar en que la izquierda hiciera un esfuerzo por reconstruirse dentro de los movimientos reales. La izquierda se quedó donde predominó en el 60, en el movimiento estudiantil, pero ni siquiera allí está integrada orgánicamente, sino que igual a lo que pasa en el resto del país se limita a postular unos candidatos, a hacer un proceso de propaganda y basta. (...) Nuestra izquierda, además de hacer propaganda y de hacer campaña electoral, debería construirse en un movimiento real." (p. 27)

De acuerdo con este cuadro, y tal como lo mencionan algunos miembros de la Redacción en el transcurso de la discusión, esta dependencia de la izquierda con respecto a los medios influye forzosamente en sus posibles planteamientos, y no solamente a nivel político. Fernando Rodríguez hace referencia al poder de los medios sobre los partidos políticos en general:

"Uno piensa que el estamento político en su casi totalidad ha sido mediatizado por los aparatos de presión de los medios, entre otras cosas porque el electoralismo venezolano hace que la dependencia de los políticos de los medios sea muy grande, que el que se enfrenta a los medios se suicide electoralmente. Tanto que la crítica hacia los medios ha quedado reducida a algunos sectores universitarios, sin posibilidad de comunicación ni siquiera con los partidos de izquierda." (p. 27)

Moleiro se centra en la influencia de los medios sobre los partidos de izquierda, afirmando que los primeros neutralizan a los segundos en alto grado, a través de diferentes mecanismos como vetar a quienes hagan denuncias que afecten los intereses de sus propietarios (p. 27).

Teodoro Petkoff coincide con estas apreciaciones:

"De alguna manera nosotros hemos creado también un tipo de militante que entiende la política sólo como acción en los medios de comunicación y que tiende a subestimar ese trabajo de base. Posiblemente al haber formulado eso que ha formado un cliché, de insertarse en los procesos políticos reales, llevó a que la gente creyera que los únicos procesos políticos reales son los de los medios, que se expresan a través de los medios, el parlamento, etc. y a imaginar que entonces no había ningún otro proceso político. Es decir, la respuesta al ultraizquierdismo, a los largos años de militancia comunista, donde todo era al revés, donde la única política real era la que se hacía en el portón de la fábrica, pues, nos llevó seguramente a extremar todo..." (p. 24)

Esta circunstancia hace que los partidos de izquierda no tengan una política hacia los medios de comunicación, de acuerdo con Fernando Rodríguez (p. 27); con la sola excepción del MAS en algunos aspectos y sobre todo en sus inicios, en palabras de Moleiro, para quien, además,

los partidos valoran tanto la entrada a los medios que esto les impide formular políticas hacia ellos. Aquí ya entramos en el terreno de la política cultural de la izquierda. El mismo Rodríguez afirma:

"El respeto que los medios le inspiran a los partidos políticos de izquierda es mayor que cualquier otro. No tienen ni siquiera proposiciones de reformas moderadas. Es cierto que la más tímida insinuación de cualquier origen produce una reacción brutal de la otra parte. Las primeras declaraciones de Luis Herrera parecían como sanas, los planteamientos ante las telenovelas, el horario para niños, pero ante la reacción de los medios todo se paró, inclusive la izquierda se quedó callada." (p. 27)

En este contexto se plantea la cuestión de la entrada de los intelectuales a los medios. Aquí Fernando Rodríguez plantea una hipótesis sobre tres etapas en la cultura de la izquierda durante la democracia. En primer lugar habla de la cultura de los sesenta, marginal, politizada, guerrillera, opuesta a insertarse en las instituciones estatales o privadas y que creaba "sus propias formas y estructuras culturales" (p. 19). En segundo lugar menciona el viraje ocurrido durante la administración de Simón Alberto Consalvi en el INCIBA. Esta etapa marca el paso de la marginalidad extrema a una progresiva inserción en los aparatos culturales del Estado y tiene su momento culminante con la aparición del Proyecto CONAC, que prometía mucho en su formulación inicial pero que, por las razones que analizamos en la Parte I de nuestro trabajo, se transformó en la negación de lo que proponía originalmente. Este fracaso del Proyecto CONAC, según Rodríguez, da origen a una tercera etapa donde la proposición dominante es la de una cultura que intenta entrar a los medios de comunicación.

"Se propone una cultura que trata de vincularse a través de los medios de comunicación de masas -la novela cultural, la gran prensa, el nuevo periodismo- y entonces es una cultura que por una parte tiende a marginar sus niveles más altos, sociológicamente hablando, que aparecen como ineficaces, elitescos, y también a ignorar cualquier forma de cultura popular diferenciada -el teatro de barrio, digamos. Nada de esto vale si a través de los medios podemos comunicarnos con millones de personas. Me parece que hoy sería como el proyecto dominante." (p. 19)

Posteriormente, Rodríguez establece una homología entre política y cultura sobre la base de este esquema, identificando la etapa de la insurrección armada con la actividad de grupos literarios como "El Techo de la Ballena", en la primera etapa, y la vía tomada por la izquierda para llegar a la población con la asumida por los intelectuales en su ingreso a los medios de comunicación.

Este tema del ingreso de los intelectuales a los medios de comunicación plantea a la Redacción una serie de problemas que son discutidos con ambos invitados. El primero de ellos consiste en la sobrevaloración del papel de los medios y, en consecuencia, del ingreso a ellos. Ambretta Marrosu afirma que incursionar en los medios es legítimo y positivo, pero no se puede contar con ellos para "hacer llegar inquietudes que se conecten con las estructuras de la sociedad". Para ella, las llamadas brechas del sistema son solamente brechas, y es imposible pensar en adueñarse del sistema, ya que esta actitud equivaldría a plantearse ser o apropiarse del sistema mismo.

Es lógico que Marrosu piense de esta manera, tomando en cuenta los mecanismos de censura ejercidos por los propietarios de los medios contra cualquier iniciativa que amenace sus intereses, censura ejercida muchas veces con la complicidad de los aparatos estatales, tal como expresa Alfredo Roffé:

"Un funcionario del M.T.C. declaró que no se iban a dar permisos para la red de televisión por cable, una de las formas de participación que podría ser mucho más efectiva. Todas las restricciones que hay para el otorgamiento de licencias para emisoras de radio, por ejemplo, demuestran que sí hay una extrema vigilancia para mantener monopolizados los medios masivos y evitar cualquier acceso a ellos de grupos distintos a los que detentan actualmente el poder económico." (p. 20)

Pero las restricciones impuestas por el Estado y los dueños de los medios no son el único problema que enfrenta la actividad de los intelectuales en el seno de los medios de comunicación. La autocensura de los mismos intelectuales actúa un poco como la dependencia de los partidos de izquierda con respecto a los medios: impide la enunciación de cualquier punto de vista que pueda molestar a los propietarios de estos o a cualquier instancia de poder. Ambretta Marrosu asocia este problema al tradicionalismo retrógrado que impera en el medio intelectual venezolano:

"Este es un país en que un altísimo grado de tradicionalismo –de un tradicionalismo bien distinto, bien retrógrado– penetra todo el medio intelectual, inclusive en los mejores momentos, y hace que no se le ponga nombre a la gente, no se le ponga nombre a las cosas, que se aluda en términos impersonales, abstractos a ciertas cosas, que nada se tome de frente. Un país donde ciertas tradiciones democráticas que son sumamente antiguas no han sido internalizadas nunca, no han sido aplicadas a los medios reales del ejercicio llamado democrático. (...) La gente de la generación de uno es mucho más silenciosa de lo que prometía ser. Al pasar de revistas como 'Sardio' o como 'Tabla Redonda' a los 'medios', los mismos intelectuales no han escrito de la misma manera, no han hablado de la misma manera, no han planteado las cosas de la misma manera, no han seguido dándose de la misma manera. Entonces ¿cuando uno está marginado habla de una manera, cuando está dentro de los medios, habla de otra?" (p. 20)

La política cultural de la izquierda fuera de los medios masivos también ha fallado, de acuerdo con Fernando Rodríguez, quien en un momento de la conversación con Petkoff plantea el problema de la política del MAS hacia los intelectuales diciendo que, en los sectores universitarios y artísticos el partido ha tenido muy poca convocatoria. Rodríguez compara esta situación nuevamente con los 60, cuando el Partido Comunista convocó a los intelectuales y encontró resonancia en ellos. Esta situación se explica en parte porque los intelectuales pueden sentirse marginados de la política por razones históricas o sociológicas, pero también porque el MAS no ha diseñado una política eficaz al respecto.

"Por ejemplo el MAS no tiene una revista ideológica, cuando en los partidos de izquierda, hasta por inercia, tienen su lugar donde discuten sobre la dialéctica, la poesía, Lukács. Aquí no hay como un espacio, y entonces parece que la adhesión de algunos intelectuales es sumamente formal, son el MAS y punto, no hay una cultura del MAS, como hubo una cultura de la guerrilla (...). Pero justamente no hay una política. Se habla de lo masivo, pero la telenovela (la llamada telenovela cultural, MGC) fracasó en el sentido en que terminó en otra cosa, y uno se podría preguntar también si hasta la misma telenovela cultural en sus mejores momentos no es un proceso que tiene mucho de simple modernización, desde una temática angosta, arcaica, de la clase media urbana: se modificó el léxico, sin decir sustancialmente otra cosa. Los resultados de este tipo de proyecto son precarios, hasta ahora. Eso no quiere decir que los intelectuales no deban participar en los medios." (p. 24)

Petkoff está de acuerdo con la apreciación de Rodríguez y reconoce que el MAS no desarrolló ninguna política en este campo porque el partido nunca incorporó la componente cultural en ese sentido. La autocrítica de Petkoff es dura, llegando hasta el punto de afirmar que posiblemente el MAS, como AD y Copei, participa también en el subdesarrollo democrático. Rodríguez, por su parte, busca la explicación en la línea política seguida por el partido, centrada en el uso de los instrumentos "del sistema" (p. 24) sin desarrollar una actividad ideológica alterna. Pero no se trata solamente de convocar o no a los intelectuales ni de fórmulas políticas culturales generales. El hecho es que ni siquiera a nivel de la base, de la actividad del partido a nivel sindical, se producen iniciativas en el campo cultural. Ambretta Marrosu trae a colación este hecho al relatar el caso de un programa planteado por el CONAC para desarrollarlo con la CTV, donde los contactos se hicieron frecuentemente con delegados masistas. Una de las proposiciones concretas era sobre el cine de la Casa Sindical de la CTV, en manos de una exhibidora comercial que pasaba películas porno y de kung-fu a los obreros. A nadie del MAS, ni del resto de la izquierda, se le ocurrió hacerse cargo de ese local y desarrollar actividades culturales alrededor del mismo.

La discusión de estos problemas siempre lleva implícita la necesidad de una vía que permita superarlos, una vía que, de acuerdo con los planteamientos expresados por la revista y sus invitados, no es otra que la formulación de un proyecto político que permita integrar las iniciativas particulares (ver supra). Indudablemente, la revista supone que es tarea de la izquierda la formulación de tal proyecto o, más propiamente, la conexión de ese proyecto (que de hecho existe, por ejemplo, el del MAS) con el país. Esta conexión, este enganche, pasa por la búsqueda de un enraizamiento real, por la necesidad de romper la dependencia con respecto a los medios de comunicación para trabajar directamente con la gente. En este sentido, Ambretta Marrosu establece una nueva analogía con el campo cultural:

"Esa observación sobre cuál debe ser la política de la izquierda, la de buscar un enraizamiento real, aún cuando esa actividad no se refleje o de resultados inmediatos, es aplicable a la cultura. Es aquí donde está la cuestión de las vías, pero no puede contarse con el medio masivo para vivificar la cultura; el razonamiento es muy parecido al que se hace con el movimiento político." (p. 28)

Moisés Moleiro coincide con la necesidad de la implantación de la izquierda en movimientos reales, de carácter político y cultural. Postula como necesidad la creación de una revista crítica en la izquierda, que no siga líneas de ningún partido, que diga lo que otros no dicen y lleve a cabo una "crítica subversiva". Para él, la forma real de implantarse en un movimiento cultural real es precisamente una publicación de este tipo.

Ausencia de la crítica, necesidad de la crítica

El otro elemento importante señalado por la revista como posible vía para la superación de este funesto panorama de la cultura nacional es el ejercicio de la crítica, prácticamente desaparecido del mapa, y tema del "Expediente" que abre el número. Fernando Rodríguez, encargado de la introducción a las conversaciones con Petkoff y Moleiro, señala que dentro

...mentable. Esta situación puede resumirse en la deserción de la mayoría de los críticos y el abandono de una crítica reflexiva en beneficio del periodismo celebrativo. Por supuesto, esta circunstancia no se limita al campo cinematográfico, sino que se extiende a todas las manifestaciones de la cultura y el arte en el país (p. 16). La deserción de los críticos que menciona Rodríguez se produce por varias razones que, de acuerdo con Alfredo Roffé (p. 17) tienen que ver con el reflujo global que afecta a la política y la cultura en el país, y que se manifiesta, por ejemplo, en el cierre de los medios a toda publicación con intención crítica, ausencia de nuevas generaciones de críticos, etc.

Ambretta Marrosu, completando el discurso de Rodríguez y Roffé, afirma que la preocupación de la revista consiste en averiguar si el papel de la crítica en la sociedad venezolana actual resiste, dando a la palabra crítica un sentido bastante amplio que abarca la crítica que se realiza "en y desde cualquier lugar" (p. 16), incluyendo la crítica que pueda contener una obra artística, "la crítica como problema, como lugar donde puede ser analizada la decadencia". En la conversación con Petkoff, Marrosu expresa:

"... veo como una de las pocas actividades legítimas en este panorama, justamente, la crítica. Yo creo que el cuestionamiento continuo es lo único que puede eventualmente producir algún movimiento que no sea de pura conservación de lo que hemos heredado. Yo me planteo una actitud como de resistencia en este sentido. (...) Lo que yo creo es que la función, de alguna manera, resiste. Esta es mi preocupación, y no creo que esté limitada al cine, sino que, dentro de esta especie de diagnóstico común, lo que viene a tomar más vigencia y más interés es la actitud de muchos intelectuales que, aun sin alinearse o sin encontrar teorías acabadas, etc., etc., estén, se mantengan en un movimiento que (...) en un momento dado puede volver a enganchar con una realidad. Y ese enganche se da con la realidad que sea, manteniendo, ni siquiera una ideología, sino una actitud de inquietud y de replanteamientos, puesto que, en principio, no puede ser absorbido por los fenómenos del conformismo y decadencia por el simple hecho de que se plantea como crítico. Y esto se sale del campo cinematográfico, se puede aplicar perfectamente a la política, más o menos con el mismo sentido." (p. 18)

-- Una actividad crítica, entendida en el sentido amplio que le da Marrozu, es a la vez uno de los factores que inciden en la decadencia de la cultura venezolana y uno de sus más terribles efectos. Y aquí se plantea la cuestión de la función de la crítica, presente en los cuatro ensayos que componen el "Expediente: La crítica como tema" desde un punto de partida común pero con una diversidad en los planteamientos que enriquece la visión de tema. El apretado esquema de Roffé en su trabajo "La crítica sumergida" (p. 10) se ocupa de este tema luego de esclarecer la dinámica existente entre el esfuerzo crítico individual y los procesos socioculturales de la sociedad en la que se desenvuelve:

"Como individuo, el crítico cuenta con su propio caudal y su propia energía, pero como integrante de una sociedad, que también lo es, recibe estímulos y rechazos en el proceso sociocultural de esa sociedad, que tienen que ver fundamentalmente con la dinámica de la creación cultural, con la posibilidad de acceso a esa creación y en alto grado con el tipo de exigencia de su sociedad con respecto a la función crítica. Es evidente que la situación descrita de la realidad nacional actual es altamente negativa. Casi podría afirmarse que el esfuerzo individual es aplastado por la situación social y que en la actualidad la actividad crítica en el país ha desaparecido o ha pasado a ser totalmente insignificativa."

Para Roffé la crítica carece de todo sentido si no se propone participar en los procesos sociales. Esta participación tiene su "punto neurálgico", y aquí Roffé cita a Cesare Cases, quien propone la "identificación de las relaciones entre las obras y los grandes problemas de su tiempo". Sin embargo, hay dudas sobre las dificultades que enfrenta una empresa semejante en el contexto actual, como se analizó en el No. 25, donde la tendencia general es hacia el fragmentarismo y la disociación impulsados por los grupos dominantes en lo económico y lo político.

"... se requiere un esfuerzo inmenso para crear y mantener el concepto de totalidad, el enfoque global que permita diferenciar y jerarquizar los problemas en función de un modelo aceptable y motivador para una sociedad democrática. Es un esfuerzo difícil, a nivel individual, pero parece como la única vía que permitiría una apertura progresiva y el desarrollo de movimientos cada vez más amplios." (p. 10)

En otras palabras, Roffé propone la crítica como una actividad desde donde se puede comenzar a restituir el enfoque global otrora aportado por los proyectos políticos que han sido sacados de la escena por el proceso de reflujo vigente desde los 70. Es por esto que, para él, el campo específico para la acción de la crítica es el de la lucha ideológica.

La perspectiva de Fernando Rodríguez, de acuerdo con su formación, tiene mucho que ver con una cultura filosófica. Luego de su presentación del panorama cultural en relación con las circunstancias políticas de los 60 y los 70, entra de lleno a plantear el problema de la crítica, para él, mucho más vulnerable a las circunstancias que la rodean que las artes sobre las cuales trabaja. Para Rodríguez, el crítico es fundamentalmente un mediador:

"De una parte el crítico vive inserto en el mundo artístico –hay otros mundos, recuerda Habermas: la moral, la política, la cotidianidad, la ciencia– pero se define como un mediador entre éste y el ancho mundo. Mediador entre producto artístico y público. Mediador entre la subjetividad del arte y la universalidad conceptual. Media, por último, entre la conciencia autónoma del artista y la génesis extra artística de ésta (sicología del arte, sociología, etc.

"Digamos que entonces el crítico se mueve –y se mueve más a medida que el arte se esoteriza, que crea en torno a él una comunidad no de hombres sino de iniciados dentro y fuera de la esfera propiamente artística. Dilema que tiene varias salidas: o el crítico se libera de su papel de mediador –renuncia a la totalidad y a lo universal– y se especializa (la croniquilla que dialoga con el artista y con los otros adeptos a la cinefilia y otras filias igualmente perversas–...–) o, los dolores de conciencia, intenta la ciclópea tarea de la sincronía y la síntesis –...– entre estos fragmentos en que ha sido convertida la vida humana." (p. 8)

A pesar de las diferencias terminológicas y de enfoque, socio-político en Roffé, filosófico en Rodríguez, la comunidad en los puntos de partida de ambas proposiciones es evidente. Para ambos, el objeto de la crítica pasa por la búsqueda de un nexo con la totalidad, con la globalidad que nos es negada por la vía de la fragmentación de que hablaba Roffé o por la vía del aislamiento y la especialización del arte y la crítica de que habla Rodríguez. Este

último continúa en su caracterización del dilema que vive el crítico afirmando que éste es responsable ante el público y no puede renunciar al público real tal como lo hace el vanguardismo artístico. Por otra parte, está comprometido con lograr una explicación del arte, pero al hacerlo no puede renunciar a otras esferas culturales, como la filosofía, la política, etc., que le ofrecen instrumentos para su trabajo bajo la forma de conceptos y sistemas. Todo esto sí y sólo sí se margina de la crítica impresionista, la erudición gratuita o la concepción periodística. Volvemos a encontrar el vínculo con el discurso de Roffé cuando Rodríguez se pregunta:

"En ese sentido ¿sería desmesurado atribuirle al crítico de hoy un papel primordial como vocación de síntesis entre las esferas autonomizadas e incongruentes de la cultura actual? ¿No está su potencial mayor justamente en esa inadecuación esencial de su lugar en el universo cultural – justo en no ser un artista, no ser un científico social o un político, etc.– viéndose obligado a moverse en los umbrales de estas esferas?" (p. 9)

Por esto, Rodríguez afirma que en el contexto de crisis esbozado (ver supra) la crítica es un oficio difícil y esto lo hace particularmente vulnerable desde un punto de vista social, poniendo como ejemplo la actitud agresiva de ciertas individualidades o "tribus de artistas criticados" (p. 9). De allí que, para Rodríguez, la crítica sólo puede encontrar su lugar en un ambiente donde se respete la inteligencia y el diálogo.

A partir de aquí, se formula directamente el problema de la crítica cinematográfica:

"A pesar de que Rodolfo Izaguirre asegura que convertirá, desde la presidencia de la AVCC, la crítica de cine nacional en un camino de pólvora, es forzoso reconocer que ésta se acerca en el momento actual a algo muy similar a la extinción. La mayoría de los críticos ha sencillamente desertado, los periódicos han reducido sustancialmente los espacios culturales dedicados al cine, esta revista no sale, etc. Pero sobre todo, el cine ha sido desplazado del lugar que ocupaba en la cultura venezolana. A pesar del nacimiento y desarrollo del cine nacional. Aquel puesto era el de 'arte de nuestro tiempo', lo que hacía que se desplazaran hacia la reflexión cinematográfica intelectuales venidos de otras comarcas." (p. 9)

Oswaldo Capriles efectúa una reflexión más amplia en torno al contexto actual de la crítica cinematográfica, haciendo toda una referencia histórica a sus orígenes como periodismo sensacionalista ligado a un público mayoritariamente popular. Pero, en la medida en que el cine aspira a ganar su puesto como arte, la naciente crítica comienza a desempeñar otras funciones. Así, se inició por parte de realizadores (Eisenstein, por ejemplo) y ensayistas (Delluc, Arnheim, etc.) un intento por constituir una estética propia del nuevo medio. Sobre estas bases, Capriles ensaya una tipología de los géneros de la crítica, a saber: la nota informativa o gacelilla, la llamada "orientación al espectador" que en la actualidad subsiste en publicaciones de tipo masivo y constituye un avance hacia un discurso más reflexivo, los discursos que van desde la crítica de una obra concreta hasta intentos por contextualizar las obras en un marco más amplio (distintas tendencias: discursos formalistas, discursos contenidistas) y un cuarto género integrado por discursos más ambiciosos que combinan análisis de obras concretas, seguimiento de los autores, historización y contextualización de las obras en distintos marcos. Sobre este último género Capriles agrega:

"... se trata de pensar además, dentro de tales entornos y con ayuda de ellos, una múltiple lectura de la obra y de conjuntos de obras, un análisis de los niveles de lectura que tocan diversos sectores del público (en la torpe medida en que la complicada correspondencia de tales niveles con públicos diversos puede ser 'investigada') y otras dimensiones que por denotación o connotación ayudan a situar el impacto particular o general del cine y por tanto a reflexionar prospectivamente con respecto a él, por ejemplo, como vehículo de lucha por la transformación social y la eliminación de la explotación del hombre por el hombre. Y es aquí, (...) que una 'crítica del cine' adquiere una vocación científica, en el mejor sentido de una ciencia social que se integra a la investigación de los fenómenos de comunicación y difusión cultural, absorbiendo el problema estético y los interrogantes lingüísticos como otros tantos retos a desentrañar, no para consumo de una élite, sino para ayudar a una participación y una discusión más generales entre los involucrados en el hecho cinematográfico y, más ampliamente, entre los sujetos sociales individuales y colectivos- que integran la colectividad y viven la realización social del sentido." (p. 12)

Los distintos géneros de lo que se puede llamar crítica cinematográfica se vinculan con determinados circuitos difusivos que complementan la caracterización hecha de cada género. Así, la nota informativa o gacelilla corresponde al ámbito de la difusión propiamente dicha, penetrado radicalmente por las formas de la industria cultural y la cultura masiva. El resto de los géneros encuentra su lugar en el ámbito de la diseminación, más especializada que la anterior, que va de los especialistas a través de una serie de instancias culturales, hasta los "cinéfilos" y "ratones de cinemateca". Capriles identifica un tercer circuito, el de la divulgación, que se propone traducir el lenguaje de los especialistas al habla popular, y que el autor califica como tangencial a los otros dos circuitos, tomando el saber y los contenidos del segundo y el lenguaje y la forma de circulación del primero.

Retomando el trabajo de Rodríguez y pasando al tema de la pérdida de terreno que ha sufrido el cine, el lugar de este ha sido ocupado, en términos comunicológicos, por la televisión. También las circunstancias económicas que rodean a los medios masivos han dado prioridad a aquella sobre el cine. Rodríguez, dentro de este contexto, hace un breve recuento de la decadencia cinematográfica luego del gran momento de los 60 con Godard y el cine latinoamericano, por ejemplo.

El problema de la televisión frente al cine es tratado también por Ambretta Marrosu, en su trabajo "Una manera de creer en la vigencia del cine". Para Marrosu, la televisión ha alcanzado un relieve que pretende sustituir al cine en muchos ámbitos y, por este motivo, la industria cinematográfica ha desarrollado una serie de estrategias defensivas partiendo de los principios del capitalismo moderno, es decir, incorporando lo que se puede incorporar del enemigo para neutralizarlo y renovarse al mismo tiempo, manteniendo o aumentando su dominio:

"Agudizando la noción de género en el espectáculo cinematográfico y adaptándose a la comunicación reductiva del canal televisivo mismo, (...), el cine vuelve a mostrar ese rostro de diversión de feria y de literatura de tercera clase contra el cual, por más que se haya querido agigantar la fascinación de su frivolidad, trabajan desde hace unos setenta años centenares de cineastas que reconocen en el cine, en cambio, un lenguaje capaz de expresar la inquietud fundamental del hombre, de descubrir, de revelar y de disentir. Lo curioso es que tales cineastas no han disminuido su empeño, y estaría por verse si han disminuido en cantidad, incluso relativa." (p. 5)

Marrosu se niega a asimilarse al abandono del cine por la televisión porque, a pesar de ser esta última un fenómeno de mayores alcances masivos, la televisión no puede profundizar más allá de lo que puede hacerlo el periodismo presente en la prensa diaria o semanal, mientras que una obra cinematográfica puede hacerlo de la manera en que lo hace un libro o un ensayo. Para ella el valor del periodismo no pasa de su inmediatez, ya que su contenido siempre es desacreditado por lo que se publica al día siguiente, por su condición de actualidad, lo cual no constituye precisamente un valor. Además, la televisión como medio dependiente, entre otras cosas, de la publicidad y el poder de los anunciantes en un grado absoluto, es vista por Marrosu como una expresión de los poderes que podría incluso llegar a convertirse en el poder mismo. He aquí la defensa del cine que se opone a esta visión de la TV:

"Aunque el cine sea también principalmente transmisor de ideología, incluso en su expresión más manipuladora de producto listo para el consumo y la rápida digestión, constituye una experiencia humana profundamente distinta: sigue siendo una experiencia *intima* de la colectividad. Lo que el cine trasmite, permanece en su mayor parte como un secreto entre el mensaje y el espectador, asombroso peligro y maravillosa oportunidad de enriquecimiento. (...) Más acá y más allá del arte (...), el cine mantiene testarudamente una manera propia de comunicarse y una materia diferente, que apela a sentidos diferentes, que dice otras cosas. Que requiere, por tanto, una reflexión diferente y sigue reclamando su propia discusión. Quizás la televisión, lamentablemente, incida incomparablemente más sobre la vida, pero el cine la expresa." (p. 6)

Por otra parte, Capriles se ocupa del problema que presentan las estrategias a través de las cuales el cine intenta recuperar el terreno perdido frente a la televisión, ya brevemente caracterizadas por Marrosu. Para Capriles, la crítica no puede ignorar la tendencia de los mensajes cinematográficos dominantes, dentro de la industria cultural capitalista, a "constituirse en elemento integrante de planificadas campañas multimedia" (p. 14).

Esta estrategia va dirigida a excluir totalmente el problema del fracaso económico de las grandes superproducciones:

"Lo que comenzó en la inocente esfera del cine infantil, con el genio comercial de Walt Disney - integrar al cine y su poderosa creación de símbolos en una cadena de negocios del signo-mercancía: muñecos, tiras cómicas, imágenes, juegos, sacapuntas y hasta relojes animados, para llegar finalmente al supermultimedia de Disneylandia o Disneyworld- se ha ido extendiendo como una forma a la vez de precaución contra 'el fracaso' que antes podía alcanzar a un obra multimillonaria, de 'estrategia' para ampliar su penetración y maximizar su valor y de estructura comercial en varias etapas, cada una de ellas polivalente y multiambiental." (p. 14)

Como ejemplos de este nuevo tipo de estrategia pone las campañas puestas en marcha alrededor de las películas Star wars o Superman.

Hemos dejado para el final el discurso desarrollado por Ambretta Marrosu en torno a la crítica, cinematográfica o no, por tres razones. en primer lugar, porque está planteado desde una perspectiva muy personal que hace difícil en muchos aspectos su integración a los demás trabajos; en segundo lugar, porque desarrolla ampliamente el problema de la relación entre cineastas y críticos en Venezuela y, en tercer lugar y la razón más importante, porque se inicia con una reflexión sobre los principios enunciados en 1967 al momento de salir la revista, la cual nos parece que constituye el cierre de nuestro recuento.

Para Marrosu, el problema de la actitud de los cineastas venezolanos con respecto a la crítica parte del hecho de que la realización de un cine espectacular, industrial, les ha abierto un espacio, una "tarima de orador" a través de la cual han abordado el tema de la crítica, desde sus relaciones con los críticos hasta algunos pronunciamientos que ella llama "semi-teóricos" sobre estos. Según ella estos pronunciamientos están un poco fuera de lugar, ya que, desde un punto de vista personal, piensa que ni los cineastas hacen películas para los críticos ni los críticos escriben para los cineastas.

"Ambos, en cambio, tienen una relación 'personal' con las películas y con sus espectadores. Sin embargo, no han sido pocas las reacciones personalizadas de los cineastas hacia los críticos, como si se sintieran increpados como individuos. En mi opinión, fuera de la coincidencia de una militancia por la afirmación del cine nacional y de posibles preocupaciones teóricas comunes, no hay más relación que la inevitable: el crítico ve las películas y las comenta y el cineasta, eventualmente, lee las críticas. (...) El cineasta, con toda la razón del mundo, piensa en el cine a su modo, por sus medios y con sus fines, cosas que se caracterizan como funciones no mediatas aunque sí condicionadas. En cambio, el crítico cumple su función indirectamente: se dirige a un interlocutor, más que en calidad de mediador entre éste y la obra, a través de la mediación de la obra misma, y esta mediación es la que lo define como crítico porque sin ella no produciría, a su vez, una obra." (p. 6)

De manera que para Marrosu la relación entre cineastas y críticos se define por la ausencia de relación; apenas existe entre ellos la película como objeto común que pertenece a ambos. Sin embargo, el contexto venezolano introduce un elemento que complica la situación: la posición política ante el cine nacional. En este sentido, Marrosu afirma que los cineastas se indignan cuando se critica sus películas porque esto constituye una "traición" al cine nacional y el crítico se convierte así en un adorador de modelos culturales extranjeros⁹⁴ La respuesta de Marrosu ante estas actitudes es la siguiente:

⁹⁴Ver entrevista con Carlos Rebolledo (Anexos), claro ejemplo de esta actitud

ine que corresponda profunda y críticamente a la realidad venezolana, con una especie de patriotismo. En el segundo, (...) se recurre a una fácil ironía que, a mi modo de ver, se retuerce astimosamente contra los propios mitos de los cineastas que están lejos, en general, de conquistar la independencia cultural que, tan justamente como al crítico, se les pide. Se trata, en general, de un mecanismo defensivo triste, en el cual las dificultades de producción se convierten a la vez en obstáculo insuperable para dar obras significativas, y en el valor básico de una obra. Producir una película en medio de dificultades se convierte en un acto heroico valioso en sí mismo. A pesar de que en verdad se trata de un acto heroico, si el producto no está a la altura de ese acto, nada lo puede salvar." (p. 7)

Retengámonos un momento aquí, ya que este discurso pone en evidencia algunos hechos de importancia para nuestro trabajo. Implícitamente se está dejando constancia de la fractura entre la actitud y las proposiciones de por lo menos algunos grupos de cineastas y las de cine al Día. En segundo lugar, y como vimos bastante más arriba, se puede notar que la actitud crítica de la revista frente al cine nacional, en un principio calificable como "indulgente" en virtud de las dificultades de producción y la necesidad de que el país y su cultura tomaran en cuenta la existencia de una producción cinematográfica nacional, es de absoluto rigor en el sentido de no tomar en cuenta posibles atenuantes que justifiquen las fallas estéticas o ideológicas de las obras concretas.

ya que hemos hablado de "rigor", nos ocuparemos al fin del balance hecho por Marrosu de su actitud crítica para el momento de la salida de este último número de la revista con respecto a la enunciada en el que hemos llamado "manifiesto" para los fines de nuestro trabajo. En primer lugar, Marrosu hace la aclaratoria de que habla en primera persona porque se decidió plantear la problemática de la crítica desde un punto de vista personal porque, en tiempos en que pocas cosas pueden asumirse colectivamente, considera un deber hablar a título personal.

El discurso de Marrosu se centra en el tercer punto del "manifiesto", ya que es éste el que habla sobre el ejercicio de la crítica propiamente dicho: "Ejercitar una crítica rigurosa y orientadora en los aspectos temáticos, amplia y exigente frente a la elaboración formal". En primer lugar, afirma sentir orgullo por no identificarse ya totalmente con estos principios, por no haberse alejado demasiado de ellos y por haberlos suscrito en aquel momento. Los cambios en sus puntos de vista los toma no como un vuelco sino como signo de evolución y enriquecimiento en sus planteamientos. Con respecto al "rigor", afirma que este principio sólo puede funcionar acompañado de una permanente profundización, tomando ésta como el rechazo a las simplificaciones, la búsqueda de toda posible ambivalencia y todo posible matiz y además rechazando la rigidez y los esquemas fáciles. Con todos estos elementos en la mano, el rigor también pasa por la realización de una síntesis que tome en cuenta el valor de cada uno y su importancia dentro del conjunto de la obra o las obras analizadas. También considera importante tomar en cuenta las condiciones de producción como parte de la obra y la coexistencia de posibles lecturas diferentes en varios niveles.

En cuanto a la "amplitud" afirma que su posición no ha cambiado, y define el término como la adopción de una postura abierta ante cada obra, desechando parámetros y sin recurrir a reglas de géneros, ideología o técnica. En este sentido, las transgresiones son consideradas un elemento enriquecedor siempre y cuando no provengan del desconocimiento y la falta de cultura. Esta amplitud incluye también el interés por los aspectos de la elaboración, excluyendo las acepciones de ésta como mera técnica.

En cambio, sí rechaza totalmente la "orientación" por considerar que tiene connotaciones autoritarias, a pesar de que nunca fue propuesta como consejo del entendido al espectador ignorante ni como respuesta a la pregunta sobre si una obra es buena o mala. Desde su punto de vista personal, no es ese el sentido de la crítica:

La crítica, para mí, es un proceder hacia adentro, hacia el sentido de una cosa, no construyendo un razonamiento o una hipótesis a partir de la propia impresión, del propio gusto, de la propia ideología, sino reulando de este inevitable punto de partida para recorrer un proceso y analizar los elementos que pueden comprobar o invalidar no sólo lo que la obra explícitamente plantea, sino también lo que el crítico piensa. Porque, además, sufro de creencias. Creo, por ejemplo, que cada obra humana (...) me permite conocer un poco más el mundo, a su nivel más bajo convalidando algo ya demostrado, a su nivel más alto revelando algo que estaba oculto, es decir agregando al mundo algo nuevo. Y analizar esta obra para determinar estos niveles, cuestionar esta obra en relación consigo misma, con las otras cosas del mundo, y con mis propias ideas sobre él, es una operación profundamente subjetiva *tendiente* a la objetividad (...), en la cual el interlocutor (el lector) está llamado a intervenir. Yo publico, el lector no publica. Pero yo publico para que el lector se plantee el mismo problema, publique o no su reflexión. Para que, como yo sume su emoción de espectador a una reflexión sobre el mundo y sobre sí mismo." (p. 4-5)

La reflexión de Marrosu concluye con la constatación, sobre la cual ya hemos hablado, de la retirada de la crítica y su sustitución por lo que ella llama "un periodismo celebrativo despótico, contingente y rosquero, *modish* y pseudopolítico" destinado a orientar el interés momentáneo del público masivo, concebido de una manera populista. En este contexto, para Marrosu el sentido de la crítica, nada menos que el de ser una de las pocas manifestaciones culturales importantes, se conecta con una actitud de resistencia. Finalmente, propone problemas urgentes a ser tomados en cuenta por la crítica: en primer lugar, el replanteamiento de lo que se entiende por cine frente a dos corrientes, a saber, la aceptación intelectualosa y entusiasta de las tendencias tecnológico-espectaculares del cine dominante junto con el incremento del culto al llamado "cine selecto"; y, en segundo lugar, el problema de la comunicación entre lo que expresa el autor y los espectadores, "con un dilema, libre escogencia o, acaso, falso problema" (p. 7).

Visión histórica del cine venezolano

La segunda parte del esquema de Alfredo Roffé en su contribución al expediente sobre la crítica se ocupa del campo cinematográfico en el país. Aquí, señala tres hechos fundamentales: Primero, la constatación de que el auge de la producción cinematográfica nacional entre 1975 y 1976 fue seguido por una continua recesión, cuyas causas deben ser buscadas en la oposición de los organismos gubernamentales, actuando en favor del sector distribución exhibición, y en el panorama esbozado por Roffé en la primera parte de su esquema (ver supra). Segundo, se constata la existencia de una producción de cortometrajes y un desarrollo de circuitos alternativos, como fenómenos insólitos dentro del contexto anterior. Según Roffé, este cine abandona la temática política y de denuncia para ocuparse de aspectos sectoriales, de acuerdo con las tendencias esbozadas en la primera parte del esquema sobre la situación de la crítica en Venezuela (ver supra), pero tocando con relativa profundidad la problemática cuyas raíces intenta mostrar. También se registra una incursión en el campo de la ficción a través de experiencias de expresión personal en su mayoría poco logradas. Y tercero, se afirma que cada vez se exhiben menos películas europeas, latinoamericanas, asiáticas, etc. y la importación se reduce a las producciones que traen las transnacionales que controlan el mercado occidental. Además, el mercado presenta un alto grado de concentración monopolista.

Este panorama, cien veces descrito a lo largo de los 24 números anteriores, cobra en éste un carácter de perspectiva histórica que permitirá ubicar la producción nacional en un contexto escueto, es verdad, pero muy preciso. Ya que este contexto no es otro que el de la ya mencionada decadencia de la cultura venezolana y la retirada de la crítica en general, las conversaciones con Moisés Moleiro y Teodoro Petkoff son ricas en referencias sobre este tema. Ambretta Marrosu hace un comentario donde vincula la producción cinematográfica con el ficticio brote de una generación de relevo crítico:

"Me parece grave que se tome demasiado en serio la defeción, muchas veces involuntaria, de una posible generación de relevo crítico. Primero que todo, nadie sabe si ha existido realmente ese brote, fue solo (sic) un grupo de gente que rotaba alrededor de un fenómeno concreto que era el incremento de la producción cinematográfica, provocado por los créditos. Esto hizo parecer que el cine venezolano iba para arriba, que tenía mucho que decir, mientras que iba para arriba porque había condiciones materiales para hacer algo. Estos jóvenes se constituyeron más que todo como coro del movimiento, con poca preocupación propiamente crítica, dentro de un esfuerzo por hacer un cine nacional hacia el cual se sentía llamada también la gente que no hacía cine." (p. 18)

Alfredo Roffé retoma el tema del cine en la conversación con Petkoff:

"En la producción cinematográfica no hay tanta mediación de los propietarios, el creador tiene muchísima más libertad de expresión que dentro de la prensa o la televisión, en Venezuela. Entonces aquí es mucho más notable el hecho de que el cine venezolano se ha aproximado a una temática que en términos generales yo llamaría crítica de la sociedad venezolana, pero con una falta de intensidad o de penetración sobre los temas que se plantean, muy grande. Todas esas primeras películas, tocan una cantidad de temas que son o han sido críticos, importantes en la sociedad venezolana. Pero lo hacen sin ir más allá, sin conectar una descripción fenoménica con un proceso más esencial. Con todo, hay algunas excepciones. Una de ellas es un grupo de documentales que se han hecho aquí (...) que sin ser obras excepcionales desde un punto de vista formal han tocado problemas causando cierto impacto, cierta incidencia. Está el caso célebre de Yo hablo a Caracas, como la motivación de una gran discusión de todo el problema de los indios, la identidad nacional, etc." (p. 21)

La próxima referencia es nuevamente de Ambretta Marrosu, quien durante la conversación con Moleiro habla sobre la capacidad que tiene el cine de historizar los hechos que presenta, cosa que no ocurre, por ejemplo, con la prensa, por su carácter transitorio. Esta capacidad, que a veces no ha sido tomada en cuenta por los críticos, permite que lo contado por vía cinematográfica se arraigue mejor en la conciencia del público. (p. 29-30).

Sin embargo, estas referencias no son la razón que nos hizo separar este tema del conjunto manejado en este número. La principal razón es el trabajo de Ambretta Marrosu titulado

"Exigencias del tiempo aparente y exigencias del tiempo histórico", donde presenta algunos problemas e interrogantes que considera urgentes dentro del ámbito venezolano y que, además, se conectan de alguna manera con preocupaciones similares en el resto de América Latina.

En primer lugar, Marrosu define el inicio de la "historia" del cine venezolano, ubicándolo a mediados de la década del 60 con tres intentos: *Pozo muerto*, de Carlos Rebolledo; *La ciudad que nos ve*, de Jesús Enrique Guédez e *Imagen de Caracas*, del colectivo coordinado por Jacobo Borges. Para ella estos tres filmes se insertan en el contexto político de los 60, luego de la caída de la dictadura, la desilusión de la democracia y la cercanía de la experiencia cubana. En este contexto se dan los primeros actos surgidos de la conciencia sobre la condición del continente y del país y de la necesidad de cambiar esa condición. Marrosu ve en los tres filmes mencionados "el comienzo de una afirmación y de una búsqueda históricamente necesarias". Este primer momento de la historia del cine venezolano es caracterizado por Marrosu como heroico porque se hizo cine sin financiamiento o con el respaldo de pequeños grupos u organizaciones fugaces.

Con la derrota del movimiento político de los 60 y la vigencia del proyecto "modernizador" surgido de la bonanza petrolera, Marrosu introduce un cambio que lleva a la aparición del "nuevo cine venezolano" o simplemente "cine industrial", definido aquí como el "cine posible", la respuesta a una ocasión concreta, a las condiciones que se presentaron y que permitían hacer cine. Este período marca el abandono del cortometraje como instrumento político de denuncia o concientización debido al aprovechamiento, por parte de los cineastas, de la oportunidad que se presentaba para hacer largometrajes. Al aparecer el programa municipal de subsidios para el cortometraje, se comienza a hacer cortos como preparación para el largometraje. Este panorama se completa con la paralización de los créditos para el

largometraje y las posibilidades de que el corto llegue a la pantalla comercial, cuya conquista se convierte en norte de la búsqueda cinematográfica.

Pero el verdadero problema de fondo no es esta breve descripción de las etapas que ha atravesado la producción cinematográfica nacional a partir del inicio de su "historia", sino más bien en plantear la cuestión de las posibilidades que tiene el cine venezolano, dentro de su contexto para el momento de escribir Marrosu este trabajo, de actuar desde el ámbito de lo político o desde aquel de lo histórico. Antes que nada, Marrosu distingue lo político de lo histórico para los fines de su trabajo:

"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 del 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 del 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." (p. 34)

A partir de estas precisiones y sobre la base del panorama del cine venezolano para aquel momento (para Marrosu confuso y escaso), son esbozados algunos rasgos importantes. En primer lugar se ocupa del cine de ficción, que al parecer no ha conseguido plenamente una propuesta y constituye una respuesta a las exigencias de lo político, del tiempo aparente. Sin embargo, Marrosu destaca la existencia de una conciencia soterrada de la posibilidad de una vinculación a las exigencias del tiempo histórico. Por este motivo se registran lo que Marrosu llama "hallazgos repentinos" que precisamente no pasan de eso, de hallazgos. El panorama del documental es un poco distinto, y si bien no escapa del mecanismo descrito

anteriormente, ha logrado vincularse más a lo histórico, "por la naturalidad que le permite su forma intrínseca" (p. 34)

"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." (p. 34)

Finalmente, Marrosu asigna al cine la tarea del conocimiento del país, como vehículo para facilitar el descubrimiento de lo venezolano por parte de los venezolanos. Este desconocimiento es precisamente una de las vertientes del fracaso de la lucha por la transformación social.

"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 antropológica y concepción calista, 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 concernos. 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, caerse cada vez más a la realidad. Es necesario actuar en el tiempo presente 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." (p. 34)

En esta conclusión resulta evidente que Marrosu asigna un papel muy claro al cine, el de instrumento de conocimiento de la realidad nacional, y que este papel puede ser desempeñado con mayor provecho en un proceso transformador de nuestra sociedad si se cumple, de acuerdo con la terminología de Marrosu, siguiendo las exigencias de lo que ella llama "tiempo

histórico". Un conclusión interesante como planteamiento y como punto de partida para pensar el cine venezolano.

11. Conclusiones

Como conclusión general a nuestra investigación podemos señalar la verificación de la hipótesis propuesta (ver 1. Introducción), pero antes de entrar en detalles al respecto, pasaremos a revisar las conclusiones parciales.

El panorama histórico-conceptual esbozado en esta primera parte arroja como conclusión la preeminencia y la enorme influencia del proyecto político revolucionario detonado por la Revolución Cubana y estrechamente vinculado a la insubordinación armada de izquierda que se extendió por todo el subcontinente, en los campos cultural y cinematográfico, hasta el punto de impulsar, por ejemplo, un amplio desarrollo en las ciencias sociales de la región, el surgimiento de una investigación sobre los medios de comunicación masiva y, ya en el campo cinematográfico, un movimiento renovador con fuertes proposiciones de militancia y acción política, así como con importantes aportes estéticos y lingüísticos.

Este auge del proyecto político revolucionario en casi todos los campos de la actividad del subcontinente, que hemos ubicado entre el triunfo de la Revolución Cubana en 1959 y la caída de Salvador Allende en Chile, por el golpe militar de 1973, luego de esta última fecha inicia una curva descendente y el reflujo repercute ampliamente en los campos político, cultural y cinematográfico. La cultura y el cine comienzan a desvincularse progresivamente de la política y en esta misma la actividad de izquierda sufre un repliegue, forzado por los regímenes militares en algunos casos. Finalmente, la llamada crisis de la deuda externa, que en mayor o menor medida afectó a todos los países de la región, constituye el punto donde esa curva alcanza sus niveles más bajos.

Es así como luego del surgimiento del Cinema Novo en Brasil, el nacimiento y el desarrollo del cine en la Cuba revolucionaria y muchas otras manifestaciones en el resto del subcontinente, con las cuales el cine latinoamericano se incorporó plenamente a la modernidad y se propuso incidir sobre la realidad nacional y continental, este auge también inicia una curva descendente.

En Venezuela, aun cuando la insurrección armada había pasado y los intelectuales comenzaban a integrarse al aparato cultural del Estado, el campo cinematográfico registraba una rica actividad con la movilización en torno a la Ley de Cine, y sería esta la circunstancia que permitiría concretar el proyecto de Cine al Día, al reunir a un grupo de personas comprometidas con la lucha por un cine nacional desde distintas perspectivas epistemológicas pero con idénticos objetivos políticos. Esta movilización inicial inició pronto su curva descendente, entre otras razones debido a la inconsistente organización del grupo con más peso, es decir, los cineastas, y a su abandono en los objetivos finales en beneficio de conquistas parciales sabiamente orientadas por el Estado y los empresarios de la distribución y la exhibición para tal fin. La inconsistencia de los cineastas, la negativa del Estado a formular políticas en materia de cine y la férrea oposición del sector distribución-exhibición fueron factores determinantes en el fracaso de la pelea por la Ley de Cine.

Paralelamente, comienza a desarrollarse una tendencia industrial dentro de la producción cinematográfica, comparable a la curva descendente sufrida por el cine del resto del subcontinente en un sentido cualitativo, que definirá, con muy pocas excepciones, el rumbo del cine venezolano.

Retomando el hilo de nuestra conclusión general, esta se evidencia contrastando las posiciones de la revista con el desarrollo sufrido por su objeto de acción y estudio, aunque

los cineastas la revista mostró una actitud siempre crítica. La trayectoria del cine latinoamericano muestra una curva descendente de las proposiciones revolucionarias en lo político y en lo estético sobre todo en lo que se refiere a la praxis de los cineastas, y los mismos miembros de Cine al Día percibieron la ruptura a la que se refiere nuestra hipótesis. A partir de un cierto momento, que podemos ubicar también luego de 1973, los distintos cineastas y grupos de cineastas se conectan con las políticas promovidas por el ICAIC en su búsqueda de salidas al bloqueo del que es víctima Cuba, y este hecho, si bien no podemos decir que fue la causa del reflujo, sí constituye una de sus expresiones más evidentes. Sin embargo, Cine al Día no define una posición al respecto sino hasta muy tarde, en el No. 22, de 1977, donde por primera vez se reconoce la declinación. Esta es confirmada en el No. 24, así como el aislamiento de la revista con respecto a las nuevas tendencias dominantes.

Este proceso se nota mucho más claramente en el discurso de la revista sobre el cine venezolano, donde de la identificación inicial con las búsquedas de los cortometrajistas independientes y los intentos por hacer cine de largometraje va cediendo paso al recelo ante la falta de organización, la conciliación con las seudopolíticas estatales y, finalmente, la asunción de la vía industrial como camino definitivo para la producción cinematográfica venezolana. La progresiva ruptura con las posiciones de los cineastas y el relativo aislamiento en que fue quedando la revista, levantando su voz crítica prácticamente en solitario, también afectó al equipo redactor, que poco a poco se fue reduciendo hasta las cinco personas que integran el último Comité de Redacción.

Quedan algunas precisiones por hacer, como parte de nuestra conclusión general. No cabe duda de que el riguroso fundamento teórico, tanto en lo político como en lo estético, de la actitud crítica de Cine al Día, tiene mucho que ver en esto. Este fundamento, fuertemente

enraizado en el marxismo en todos sus aspectos, hasta llegar a la estética de Lukács, e identificado con las tendencias de las ciencias sociales latinoamericanas durante los 60 (dependentismo, crítica a los medios de comunicación, etc.), si bien no se mantuvo inalterado a lo largo de los 16 años que median entre el primer y el último número de la revista, mantuvo sus objetivos esenciales dentro de un contexto donde estos fueron abandonados en todos los campos: la insurrección armada fracasó y, allí donde la izquierda pudo sobrevivir debió insertarse en la dinámica de las democracias burguesas; las ciencias sociales y el pensamiento sobre los medios de comunicación vieron frustrados sus principales objetivos (el desarrollo y la reforma de los medios); el cine de los 60 no pudo llegar a su público natural y poco a poco retomó la vía industrial. Cine al Día, con su obstinada persistencia en recordar tales objetivos y en esgrimirlos como bandera, perdiendo batalla tras batalla, se convirtió en una molesta conciencia para quienes dieron todas las batallas como perdidas. De aquí también, en parte, la ruptura, el aislamiento y el silencio.

12. Bibliografía

Arráiz Lucca, Rafael "El deseo de indagar en otros espacios" en CRITICARTE No. 10, Marzo 1986, Fundarte, Caracas. pp. 16-18.

Capriles, Oswaldo. EL ESTADO Y LOS MEDIOS DE COMUNICACION EN VENEZUELA. Caracas, Instituto de Investigaciones de la Comunicación-ININCO (U.C.V.), 1976. 215 p.

Chacón Alfredo. LA IZQUIERDA CULTURAL VENEZOLANA 1958-1968. Caracas, Editorial Domingo Fuentes, 1970. 1a. Edición. 431 p.

Comisión Preparatoria del Consejo Nacional de la Cultura, Comité de Radio y Televisión. PROYECTO RATELVE (diseño para una nueva política de radiodifusión del Estado Venezolano).

Caracas, Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO)-Editores Librería Suma, 1977.

CRONOLOGIA, Latinoamérica y el mundo 900 a.C.-1985 d.C. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1987.

de Sebastián, Luis. LA CRISIS DE AMERICA LATINA Y LA DEUDA EXTERNA. Madrid, Alianza Editorial (Colección Alianza América), 1988. 236 p.

Fox, Elizabeth. "La política de reforma de la comunicación en América Latina" en DIALOGOS DE LA COMUNICACION No. 21. Lima, editada por la FELAPACS, julio 1988, pp. 13-27.

Hennebelle, Guy y Alfonso Gumucio-Dagrón. LES CINEMAS DE L'AMERIQUE LATINE. París, Ed. Lherminier Colección "Le cinéma et son histoire", 1981. 543 p.

Liscano, Juan. PANORAMA DE LA LITERATURA VENEZOLANA ACTUAL. Caracas, Alfadil Ediciones, 1984. 1a. Edición. 414 p.

López Ortega, Antonio "La Gaveta Ilustrada o el cuerpo plural" en CRITICARTE No. 10, Marzo 1986, Fundarte, Caracas. pp. 8-9.

Márquez, Miguel "Éramos una generación distinta y no teníamos rostro" en CRITICARTE No. 10, Marzo 1986, Fundarte, Caracas. pp. 11-12.

Marrosu, Ambretta. EXPLORACIONES EN LA HISTORIOGRAFIA DEL CINE EN VENEZUELA: CAMPOS, PISTAS E INTERROGANTES. Caracas, Instituto de Investigaciones de la Comunicación-ININCO (U.C.V.), 1985. 93 p.

Marrosu, Ambretta. CINE E IDEOLOGIA: LA CONCIENCIA LATINOAMERICANA DE LA DECADA DEL SESENTA. Caracas, Ediciones de la Asociación Venezolana de Criticos Cinematográficos, 1985. 40 p.

- Mattelart Armand y Michèle. PENSAR SOBRE LOS MEDIOS. Madrid, Ediciones de Fundesco, 1987.
- Pasquali, Antonio. COMUNICACION Y CULTURA DE MASAS. Caracas, Monte Avila Editores, 1972. 2da. Edición con prólogo de 1970 (1a. Edición: Caracas, EBUC, 1963). 611 p.
- Pasquali, Antonio. COMPRENDER LA COMUNICACION. Caracas, Monte Avila Editores, 2da. reimpresión, 1985. 289 p.
- Peinado, Martha. CRITICA Y CRITICOS DEL CINE VENEZOLANO. Caracas, 1983. Tesis de Grado, Escuela de Artes, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela. 564 h. Tutor: José Miguel Acosta.
- Plaza, Elena. HISTORIA DE LA LUCHA ARMADA EN VENEZUELA 1960-1969. De la serie "Cuadernos de formación socio-política", Centro Gumilla, Caracas. 32 p. (sin fecha)
- Rama, Angel. "El boom en perspectiva" en ESCRITURA. TEORIA Y CRITICA LITERARIAS No. 7. Caracas, Dpto. de Publicaciones de la Facultad de Humanidades y Educación U.C.V., enero-junio 1979. Págs. 3-45
- Rama, Angel. SALVADOR GARMENDIA Y LA NARRATIVA INFORMALISTA. Caracas, Ediciones de la Biblioteca U.C.V., 1975. 160 p.
- REGISTRO, Publicación de documentación y crítica cinematográficas del Centro de Investigaciones Cinematográficas, Caracas. Nos. i al 3, 1962-1967
- Revista CINE AL DIA, Nos. 1 al 25. Editada por la Sociedad Civil Cine al Día, Caracas, 1967-1983.

Schumann, Peter. HISTORIA DEL CINE LATINOAMERICANO. Buenos Aires, Editorial Legasa, ¿1987?.
356 p.

Sonntag, Heinz R. DUDA / CERTEZA / CRISIS. LA EVOLUCION DE LAS CIENCIAS SOCIALES DE AMERICA LATINA. Caracas, Unesco-Editorial Nueva Sociedad, 1a. Edición, 1988. 172 p.

Sonntag, Heinz R. et al. CIENCIAS SOCIALES Y POLITICA EN AMERICA LATINA. No. 2 de la serie "Cuadernos de discusión", Instituto Latinoamericano de Investigaciones Sociales (ILDIS), Quito, 1987. 105 p.

v.v.a.a. DICCIONARIO DE HISTORIA DE VENEZUELA. Caracas, Fundación Polar., 1a. Edición, Agosto 1989. 3 vols.

v.v.a.a. PROYECTO DE LEY DE CINE DE LOS GREMIOS. Caracas, Consejo Nacional de la Cultura, ¿1979?. 31 p.

Wionczek, Miguel (selección). LA CRISIS DE LA DEUDA EXTERNA EN AMERICA LATINA. México, Fondo de Cultura Económica, 1a. Edición 1987. 2 vols.