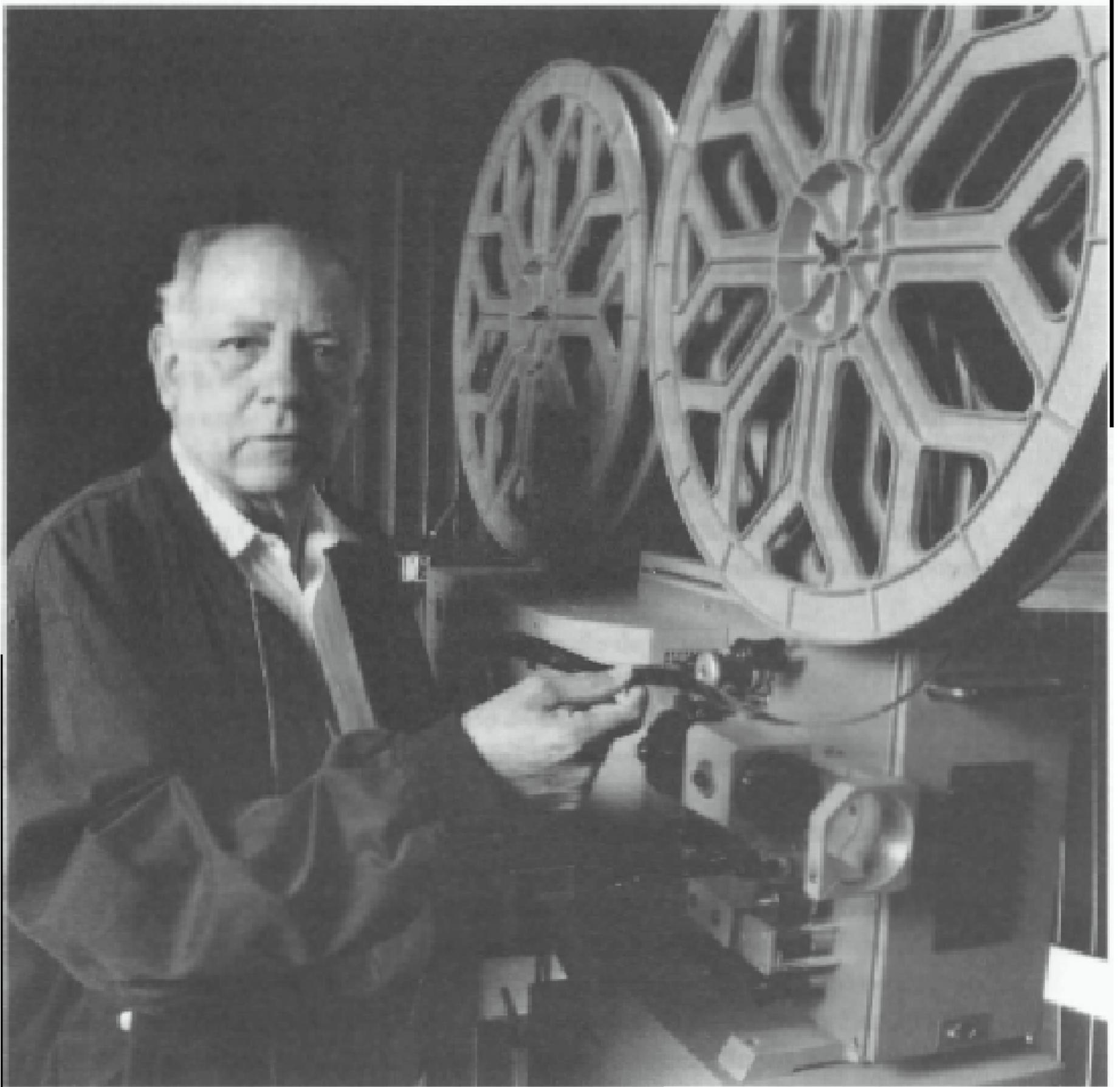


Un cine en busca de... tantas cosas

RODOLFO IZAGUIRRE



Caracas, 1931. Periodista.

Escritor. Crítico e historiador del cine.

Su obra publicada abarca, entre otros, los siguientes libros:

El cine: belleza de lo imposible (1995); *Acechos de la imaginación* (1993);

Cine venezolano: largometrajes (1983).

Un cine en busca de... tantas cosas

DESPERTAREMOS frente al nuevo milenio con la sensación de saber que estamos cruzando un umbral irrepetible para nuestra vida humana; pero que también él, el nuevo siglo, se está levantando para iniciar el dibujo de su propia gloria; de sus torpezas, aciertos y felonías; para arrastrar consigo la certidumbre del desamparo y la constatación de que, al igual que nosotros, habrá envejecido en esa mañana sólo el tiempo que ocupa el sol en su rutina de transformar a la noche en un nuevo día de alegrías o de desventuras.

Saltaremos de la cama y nos encontraremos con el nuevo siglo que ha entrado a nuestro cuarto, sigilosamente, como un ladrón. Y miraremos a nuestro alrededor y encontraremos que nada allí ha cambiado, que los objetos continúan en su sitio; que el sol permanece donde debe estar y que nada alterará la terrible rutina del planeta. El espejo nos devolverá, apenas, una imagen un poco más fatigada y el nuevo siglo, el nuevo milenio, tomarán posesión del país en el que hemos nacido, en el que trabajamos y vivimos, pero al instalarse entre nosotros comenzará, también como nosotros, a dar traspies en el desorden tercermundista, a sentir la confusión, el barullo y el desconcierto de quienes nos encontramos frente a un futuro que tanto se parece al presente.

Entre otros enigmas, los espectadores del nuevo siglo tratarán de explicarse por qué en cien años el cine venezolano no logró siquiera un nivel aceptable de desarrollo agotando sus fuerzas en una lucha sin tregua y desigual contra el propio país; renovándose, sin embargo, entre una y otra alza de los precios del petróleo; haciendo esfuerzos siempre heroicos por sobrevivir obsesionado en una desesperada búsqueda de sí mismo.

Sus inicios, sin embargo, fueron gloriosos. Los asistentes a la representación de la ópera *La favorita*, de Gaetano Donizetti, la noche del 28 de enero de 1897 en el Teatro Baralt de Maracaibo, vieron a Manuel Trujillo Durán (Maracaibo, 1871-1933) avanzar por el pasillo central con un extraño aparato nunca visto antes llamado Vitascopio que, al parecer, adquirió del propio Tomás Alva Edison, su inventor. Trujillo proyectó algunas películas de Lumière y dos que se le atribuyen: *Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo* y *Un célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*, títulos portentosos para iniciar una nueva cinematografía en el mundo.



Trujillo Durán era industrial de la hojalata, periodista, fotógrafo y astrónomo corresponsal con los observatorios de Londres y Madrid, y había formado parte de la comisión geodésica que midió la distancia entre Maracaibo y Caracas. Pero lo que este venezolano excepcional no alcanzó a medir con exactitud fueron las consecuencias que iba a provocar aquel gesto suyo de maravillarse no sólo a los atónitos espectadores del Baralt sino de iluminar al país con los resplandores que sin cesar no han dejado de producir las imágenes cinematográficas que desde entonces permanecen allí, escondidas en las pantallas de todas las salas de cine, que es como

Lo trágico es que termina el siglo y aún escuchamos decir que el cine venezolano continúa encasillado y detenido en la exaltación de prostitutas y delincuentes.

decir en el centro de nuestras propias almas.

Pero aquel impulso de Manuel Trujillo Durán no tuvo la continuidad ni la atmósfera necesarias para que el cine venezolano pudiera desarrollarse en libertad. Fue detenido en su primer golpe de manivela por las sucesivas revoluciones, invasiones, levantamientos y escaramuzas caudillescas que desgarraron a Venezuela y culminaron en los 27 años continuos de poder autoritario ejercido con mano férrea y enguantada por Juan Vicente Gómez. El Benemérito gustaba del cine pero, receloso e intuitivo, controlaba

cualquier actividad cinematográfica que se produjese en el país. El general pudo verse muchas veces moviéndose en las pantallas: a caballo o bajando de la limusina o asistiendo a solemnes actos protocolares pero no llegó a escucharse; lo que no deja de ser un acontecimiento relevante porque en aquella Venezuela condenada al silencio, el cine sonoro adviene justo cuando muere el dictador en 1935. Es durante la transición hacia la democracia iniciada por su sucesor Eleazar López Contreras cuando, además del cine y de la radio, el país comenzó a hablar. ¡Que todo un país lo haga conjuntamente con su cine es una gloria que no ha conocido ninguna otra cinematografía en el mundo!

Más tarde, Rómulo Gallegos llegó a sentarse en la silla presidencial –el único cineasta y novelista en hacerlo en un siglo– pero no acababan los cineastas de esbozar sus proyectos y de escribir los guiones de las películas que iban a producir y a realizar apoyados en la seguridad de una Ley de Cinematografía, cuando Gallegos es obligado a abandonar el país y a conocer la incertidumbre del exilio. Durante el perezjimenato la actividad cinematográfica volvió a estancarse y se creyó que con el rescate de la democracia, a partir del 23 de enero de 1958, el cine emergería con fuerza pero la insurgencia armada de los sesenta se encargó de demostrar lo contrario y el cine volvió a detener su impulso.

En los años setenta, como consecuencia del conflicto árabe-israelí que provocó una inesperada alza en los precios del petróleo, los venezolanos vivieron un fervor nacionalista que estremeció también al cine nacional. La izquierda cultural sintió la necesidad de escapar del aislamiento en el que se había autoconfinado durante la aventura guerrillera y de recuperar el diálogo y el contacto con las grandes audiencias. Creyó que podía hacerlo a través del cine.

Los cineastas dialogaron con el Estado y con todas las organizaciones que, de una u otra manera, tenían que ver con el cine. Se dictaron las primeras normas de comercialización; se crearon las primeras asociaciones gremiales; se reactivó la discusión de la Ley de Cinematografía pero se dejó intacta la estructura oligopólica marcada por la relación distribución-exhibición del cine norteamericano que tradicionalmente ha orientado y condicionado la actividad económica de la difusión cinematográfica venezolana.

Se vivió un espejismo. Tan sólo con las migajas de la opulencia saudita que entonces vivió el país se logró un insólito promedio anual de más de diez películas argumentales de largometraje, muchas de ellas exitosas, y numerosos documentales. 72 largos de ficción entre 1973 y 1983. La llamada "década decisiva". El proceso hacia la industrialización iniciaba su marcha. ¡Era el anuncio de una nueva edad!

También escucharon los cineastas cantar a los ángeles cuando el 19 de octubre de 1981 se creó el Fondo de Fomento Cinematográfico. Pero, siempre al acecho, la fatalidad reapareció tres años más tarde disfrazada de Viernes Negro para realizar uno de los más prodigiosos actos de prestidigitación y escamoteo que haya conocido la República: transformar al país rico y jactancioso que creíamos ser en el país pobre que siempre hemos sido. El cine venezolano entró nuevamente en crisis.

Finalmente, como resultado de la incesante presión y exigencia de los propios cineastas que, desde los años cuarenta, han estado cuestionando al Estado venezolano por su absurda actitud decimonónica que soslayaba al cine como presencia financiera y cultural, exaltando sólo a las Bellas Artes, el 15 de agosto de 1993, noventa y siete años después de aquel glorioso momento en el que Trujillo Durán mostró las primeras imágenes en movimiento, fue promulgada la Ley de Cinematografía Nacional. Se satisfacía, tardíamente, la mayor aspiración de nuestros cineastas: disponer no sólo de un instrumento legal capaz de organizar y normar la actividad cinematográfica, sino de contar desde 1994 con un organismo como el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC) para el diseño y ejecución de aquellas políticas que estimularan y desarrollaran esa actividad dentro y fuera del país. Sin embargo, continuaron intactos los mecanismos del oligopolio.

La fatalidad no descansa porque la promulgación de la Ley y con ella la creación del CNAC fue más de lo mismo: el milagro tuvo lugar en medio de una crisis moral y financiera que la alternabilidad hegemónica de la socialdemocracia y del socialcristianismo, estuvo incubando a lo largo de cuarenta años pero que el país no estaba preparado para enfrentar y mucho menos soportar.

En relación con el proceso cumplido en Latinoamérica por cinematografías como la mexicana o la argentina que comenzaron a afirmar su base industrial a finales de la primera década del siglo, la venezolana arrastra un retraso considerable si se toma en cuenta que es en 1973 cuando se inicia el proceso hacia su industrialización y su edad moderna con la proyección de la película *Cuando quiero llo-*

rar no lloro, de Mauricio Walerstein. El film abrió una brecha en el hasta entonces impenetrable muro levantado por los intereses norteamericanos representados por las empresas nacionales de distribución y de exhibición; impresionó vivamente a los espectadores que durante la llamada “década decisiva” respaldaron los largometrajes de ficción producidos durante el período y reveló que el cine nacional era rentable. Es más: una de aquellas películas, *Soy un delincuente*, 1976, de Clemente de la Cerda, iniciador de la temática de la violencia delictiva marginal que va a caracterizar entonces a buena parte de la producción, no sólo superó las recaudaciones de los films norteamericanos estrenados ese año sino que constituyó un verdadero acontecimiento sociológico en la medida en que, acaso por primera vez, los espectadores se confrontaban con su propia habla popular. No en vano se afirma que la pantalla cinematográfica es un espejo donde nos reflejamos, nos reproducimos, nos contemplamos y nos desdoblamos para poder reconocernos, descubrirnos o identificarnos.

1973 es una fecha determinante porque si miramos hacia atrás sólo encontraremos los intentos heroicos, nobles pero empíricos y solitarios de pioneros como Efraín Gómez, por ejemplo, sobrino del dictador, que realizó en Maracay las primeras experiencias de cine sonoro (*La venus de nácar*, 1932) o de Amábilis Cordero quien en los Estudios Cinematográficos Lara que construyó en la Barquisimeto de los años 20, realizaba y procesaba en 35 milímetros medimetrajes argumentales, películas documentales y cortos publicitarios. La primera imagen fulgurante del cine venezolano se le debe a él: la muerte, envuelta en velos y con una guadaña en su esquelética mano, desplazándose por los techos de Barquisimeto buscando a las víctimas de la peste que diezmó a la ciudad en *Los milagros de la Divina Pastora*, de 1928; y a muchos otros cuyas referencias pueden encontrarse en el *Panorama histórico del cine en Venezuela* (1997).

Durante los años cuarenta, el cine se consideraba como una actividad menos pionera pero todavía preindustrial o precapitalista. Entre 1949 y 1952, la empresa Bolívar Film (Luis Villegas Blanco), que disponía de equipos y laboratorios de avanzada tecnología sostuvo en coproducción con Argentina y México un aislado e inesperado volumen de ocho películas al hilo entre las cuales destacó sobremanera *La balandra Isabel llegó esta tarde*, del argentino Carlos Hugo Christensen, sobre un conocido relato o novela corta de Guillermo Meneses, que obtuvo el premio a la Mejor Fotografía (José María Beltrán) en el IV Festival de Cannes de 1951. Román Chalbaud, uno de los más destacados autores cinematográficos venezolanos, después de un rodaje accidentado que duró cuatro años, estrena *Cain adolescente* en 1959 y se comienza a entender que además de mucho dinero, el cine es una proposición que exige gran preparación técnica, dominio artístico y sólida base intelectual. Esta nueva actitud se confirmó con la creación de la Cinemateca Nacional en 1968. Luego, en los años setenta se estimuló una actividad gremial y autoral con la creación de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos, de la Asocia-

ción Venezolana de Críticos de Cine y de la Federación Venezolana de Centros Culturales Cinematográficos.

A partir de la promulgación de la ley y de la creación del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, el cine es considerado, al fin, como un hecho cultural que sólo puede producirse dentro de la larga tradición de la economía mercantil. Muchos sostienen que una de las causas del considerable retraso de nuestra cinematografía se encuentra en la figura tradicional del “autor-productor”. En opinión del cineasta Jacobo Penzo expresada en declaraciones a *El Nacional* (mayo, 1999), se trata de una figura paradigmática en la que se ha centrado nuestro desarrollo gremial e institucional.

El surgimiento del “autor” como centro de políticas para el desarrollo del cine aparece en los años 60 en Francia e Italia como el instrumento que permitió a los nuevos realizadores, algunos de ellos provenientes de la crítica, acceder a la producción en esos países.

De hecho, la presencia en Caracas del cineasta Elio Petri en ocasión de una muestra de cine italiano en la Cinemateca Nacional, estimuló en gran medida la creación de la Asociación Venezolana de Autores Cinematográficos, en marzo de 1974. Pero en Venezuela, explica Penzo, el autor ha permanecido como el único factor que motoriza la producción de películas y es la única figura que puede acceder al financiamiento público. De esta manera se dejó de lado al productor que, prácticamente, no existe en la cinematografía nacional a diferencia de países como Argentina o España donde es factor esencial. Este es uno de los elementos que ha contribuido a que el cine venezolano se encuentre cada vez más alejado del público. Los autores desarrollan sus temáticas sin tomar en cuenta la conexión necesaria con la audiencia posible, factor central en la visión de todo productor profesional que aspire al éxito.

El productor no sólo actúa en el ámbito limitado de la producción cinematográfica, sino que puede establecer canales de comunicación con la producción televisiva nacional e internacional en todos sus niveles, generando una sinergia empresarial y la multiplicación de productos audiovisuales que permitirían relanzar la industria y potenciar sus posibilidades.

Pero a las tradicionales dificultades de producir cine se agregan fenómenos sociológicos fruto del impacto de la posmodernidad y de la globalización. La supuesta baja autoestima del venezolano, la desorientación de los autores y la dificultad para acertar a un blanco atractivo en lo temático y que, al mismo tiempo, resulte “interesante” para el público son factores que parecen pesar sobre la producción del cine nacional. No logramos, concluye Penzo, conectar con la contemporaneidad.

El pecado original del cine es su desmedida apetencia por el dinero: no en balde nace en un momento de auge de la economía capitalista. Requiere de mucho dinero

...se considera que Macú, la mujer del policía, 1987, de Solveig Hoogesteijn, ha sido la más vista: 1.180.618 espectadores...

para su producción, filmación, procesamiento y mercadeo. La circunstancia de que el cine es producto de tecnologías cuyos insumos el país venezolano no produce encarece notablemente la realización de una película. En 1999, el costo de un largometraje de ficción y de bajo presupuesto rondaba los 600 millones de bolívares (cerca de 1 millón de dólares). Siempre se dijo que con lo que costaba un minuto de cualquier superproducción de Hollywood tipo *Guerra de las Galaxias*, *Godzilla* o *Titanic* los cineastas venezolanos tenían forzosamente que producir noventa y tener éxito. La ausencia de inversión privada los obligó también a recurrir al Esta-

Sus inicios, sin embargo, fueron gloriosos.

do para asegurar el financiamiento de sus películas, y el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía cumple esa función a través de comisiones que estudian los proyectos y asignan los fondos pasando el Centro a ser socio con el 25 por ciento de las ganancias de cada película. El Centro Nacional Autónomo de Cinematografía que aspiraba en 1999 a que el Estado le asignara un presupuesto de 2 mil millones de bolívares sólo recibió 500 y las recaudaciones de los films en taquilla cuando son óptimas, apenas si rozan los 30 millones.

Necesariamente, toda película venezolana tiene que apostar al éxito porque para recuperar sus costos requiere de la asistencia de un millón de espectadores; algo difícil de alcanzar en un mercado cuya asistencia promedio es de doscientos mil espectadores. Son contadas las películas que a lo largo del siglo han constituido verdaderos éxitos de taquilla: Mencionemos a *Soy un delincuente*, 1976, de Clemente de la Cerda o a *El pez que fuma*, 1977, de Román Chalbaud.

De igual modo, se considera que *Macú, la mujer del policía*, 1987, de Solveig Hoogesteijn, ha sido la más vista: 1.180.618 espectadores. En cambio, la más taquillera ha sido *Salserín*, que produjo casi 400 millones de bolívares. Pero son excepciones porque sólo películas como *Manón*, 1986, de Román Chalbaud; *De mujer a mujer*, 1986, *Con el corazón en la mano*, 1988, ambas de Mauricio Walerstein; *La generación Halley*, 1986, de Thaelman Urgelles; *Colt Comando 5.56*, de César Bolívar; *Sicario*, 1994, de José Ramón Novoa; *La graduación de un delincuente*, 1985, de Daniel Oropeza y *Retén de Mujeres*, 1998, de Carlos López Pérez, fueron las únicas que lograron niveles superiores a los trescientos mil espectadores entre 1985 a 1997, de acuerdo con el Anuario estadístico del Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.

El fervor de los espectadores que se hizo patente durante la “década decisiva” declinó sensible y peligrosamente al punto de que, finalizando el siglo, su deserción de las salas es notoria. Al parecer, prefieren ver las películas nacionales proyectadas en televisión.

Lo que preocupa más al cine venezolano no es ya la indiferencia del público en relación con nuestras películas y su evidente interés por el cine americano, más dinámico, vertiginoso, trepidante o espectacular. Lo que preocupa es que nadie va a verlas.

Para explicar el rechazo, se argumenta que los temas de las películas venezolanas no son atractivos; que las películas carecen de guión y de estructura; de ritmo, de atmósfera; que es un cine anclado en estereotipos de violencia social marginal; que los cineastas no eligen las fechas de estreno ni escogen las salas de proyección sino que están sometidos a las imposiciones oligopólicas que favorecen a las películas americanas; que hay escasa publicidad y que la apatía del público se debe al conjunto de estos factores o a alguno de ellos, en particular. Sin embargo, hay films inobjetable desde todo punto de vista que han sido víctimas de este rechazo.

El hecho es que el cine nacional sufre de la misma epiléptica enfermedad que tanto agobia al país político y económico: vive entre un ataque de petróleo y otro; lo que equivale a decir que sobrevive. Al dejar de producir aquel importante volumen de películas que conoció en los años setenta, el cine se hizo infrecuente y ocasional y el público terminó desentendiéndose y volvió a lo que realmente le atrae: la espectacularidad visual del cine americano.

Lo trágico es que termina el siglo y aún escuchamos decir que el cine venezolano continúa encasillado y detenido en la exaltación de prostitutas y delincuentes. Es evidente que quien lo dice no ha visto películas venezolanas al menos en los últimos diez años puesto que la temática se ha diversificado. El sector cinematográfico celebró, por ejemplo y ruidosamente, aquella circunstancia que vivieron los venezolanos cuando se detectó que existía y operaba en el país un grupo de espías infiltrados en la industria petrolera. Los célebres petroespías. Fue como vivir, de pronto, en un país del primer mundo ya que podían hacerse películas de espionaje. En efecto, en 1987 se realizó una excelente película sobre los petroespías llamada *El escándalo*.

El cine venezolano, además del tema de la violencia social marginal presente cada vez menos en sus películas, trató de abarcar, cada vez más, una mayor diversidad argumental. Temas históricos, étnicos, biográficos, ecológicos; melodramas, películas musicales, infantiles. Curiosamente, en un país que se sostiene y es sostenido a la vez por el humor, son raros los films que nos hayan hecho reír. El venezolano es un cine que se toma demasiado en serio a sí mismo. Pero hay algo más desconcertante: tampoco nos hace llorar. Sin embargo, en los últimos años se ha esforzado por alcanzar e interesar no sólo al indiferente espectador venezolano sino a los espectadores de otros países. No porque haya querido sino porque se vio obligado a hacerlo.

Los cineastas entendieron, finalmente, que no era suficiente producir y realizar la película; que los esfuerzos intelectuales y financieros no terminan en su realización. Comprendieron que la película comienza a existir a partir del momento en que los espectadores pagan para verla; que son ellos, los espectadores, quienes harán posible que el realizador recupere el dinero que invirtió en hacerla. La propia limitación del mercado venezolano planteó la exigencia de buscar nuevos mer-

cados, es decir, nuevos espectadores que pudieran interesarse en las películas venezolanas no sólo por la originalidad de sus argumentos sino por la manera como están contadas sus historias.

Fue entonces cuando se hizo perentoria la necesidad de ampliar el espectro temático elevando al mismo tiempo la calidad formal de las películas, estructurando mejor su cinedramaturgia, afinando aún más su sintaxis, dejando que las imágenes alcanzaran su propia eficacia y autonomía y se desligaran del excesivo verbalismo, y vencieran finalmente una insoportable obviedad que sólo traducía la inseguridad del cineasta en el manejo de su propio lenguaje fílmico. Comenzó a hacerse posible lo que tantas veces, desde hace largos años atrás, pedíamos a los cineastas: dejar de hacer "películas" y comenzar a hacer *cine*; esto es, liberar a las imágenes de tanto discurso político, ideológico, sociológico, antropológico y permitir que ellas revelaran lo que generalmente escamoteaban: la complejidad de los personajes que cruzan por sus historias, la revelación de sus universos interiores.

En este sentido, el cine venezolano ha preferido asomarse al mundo exterior más que a los espacios del alma, tal vez por la carga de "compromiso social" e ideológico, que durante décadas pesó sobre él.

El fin de siglo, y con él, el surgimiento de nuevos cineastas parece levantar las compuertas, mover cerrojos intocados hasta entonces para abrir las ventanas y mirar la vida tal como ella es y fluye hacia nosotros. En la postrimería de un siglo y en el cercano resplandor del que se asoma, el cine venezolano liberado de muchas de sus amarras parece haber recommenzado la búsqueda de sí mismo, al decidirse a contar nuevas historias con mayor seguridad y dominio.

Como todo ser vivo, el cine venezolano respira y desea que su respiración sea rítmica y sosegada; no quiere seguir caminando con paso inseguro, vacilando entre una y otra crisis de petróleo. De hecho, la tenacidad y probidad de sus cineastas, el empeño por expresarse y expresar al país constituyen gestos admirables y de excepción.

Preocupados por la recesión económica, la escasa producción y la baja incidencia de espectadores a los films nacionales, la Asociación Venezolana de Autores Cinematográficos (Anac) promovió en junio de 1999 un Foro del Cine Nacional y la Industria Audiovisual que exploró los distintos aspectos de la grave crisis que, una vez más, castiga al cine venezolano.

Hay la proposición de crear un impuesto al boleto cinematográfico que, en caso de la exhibición de películas nacionales, se revertiría a quien las exhiba; la de establecer en la Ley de Telecomunicaciones un impuesto a las televisoras de señal abierta, por cable o distribución satelital, por el uso de la concesión y destinar un 25 por ciento de dicho impuesto a la producción cinematográfica independiente, así como la de proponer convenios de coproducción con la televisión para generar un espacio que permita la difusión de la producción independiente, no sólo de largometrajes sino también de otros formatos de la producción audiovisual nacional. Asimismo, se

busca exigir al CNAC el cumplimiento de la cuota de pantalla para el cine nacional y la creación de un departamento técnico par evaluar las nuevas tecnologías a fin de determinar posibles cargas impositivas que le generarían nuevos ingresos.

Para salvar el cine venezolano, el CNAC tendrá necesariamente que crear una empresa distribuidora y empeñarse en crear mercados para las películas. Un proyecto iberoamericano de integración cinematográfica parece estar consolidándose con la serena lentitud que llevan consigo acuerdos multinacionales de semejante envergadura.

De igual modo, se impone la modificación de algunos artículos de la Ley de Cinematografía; particularmente, aquellos que se refieren a su patrimonio, a las normas de comercialización, a la incorporación de los canales televisivos públicos y privados en la producción, distribución y exhibición del cine nacional de largo y de cortometraje, así como a las cuotas de pantalla o de programación.

La intervención del cineasta Carlos Azpúrua (*Disparen a matar*, 1991; *Amaneció de golpe*, 1998), para el momento presidente de la Asociación que auspiciaba el Foro, merece su reproducción en este trabajo por cuanto ella resume, con la crudeza de un memorial de agravios, los puntos más ásperos del problema y explica de manera polémica la postración de nuestro cine en el umbral del nuevo milenio. Dicha intervención, así como los pormenores del Foro fueron ampliamente reseñados por Robert Andrés Gómez en el diario *El Universal*.

Para Azpúrua, la industria del cine nacional y el sector audiovisual, a pesar de sus numerosos logros y de contar con la Ley de Cinematografía, se encuentra en una situación de indefensión que no puede seguir siendo tolerada por la sociedad venezolana.

No es sólo el manejo cerradamente oligopólico del área de la comercialización, el cual después de un acelerado proceso de concentración a partir de los años sesenta casi acabó con las mil salas existentes en el país, la mayoría de ellas independientes, llevando a la ruina a cientos de pequeños empresarios que sostenían los circuitos populares, echando a la calle a miles de trabajadores del área y reduciéndolas a un poco más de doscientas salas, de las cuales 80 por ciento pertenecen a dos compañías que controlan un 99 por ciento de la oferta cinematográfica del país.

Es también la transgresión impune de la Ley de Cine que, en su artículo 32, del capítulo IV, establece la exhibición obligatoria y preferencial del cine nacional y señala claramente en su artículo 45 sanciones pecuniarias al respecto.

Es el estrangulamiento de los pocos exhibidores independientes que aún persisten en un negocio cada vez más difícil, y quienes no cuentan con películas de estreno porque éstas son exhibidas solamente en las salas del oligopolio. Es la piratería impune de nuestras películas de las cuales el 70 por ciento de las ganancias se las llevan los delincuentes que las copian misteriosamente mucho antes de ser estrenadas.

*72 largos de ficción
entre 1973 y 1983.
La llamada
"década decisiva".*

Son los precios de miseria cartelizados que paga, cuando los paga, la televisión privada por nuestras películas que siempre tienen un altísimo “rating”, reportándole a dichas empresas enormes ganancias.

Es la entrada ilegal al país de centenares de cortos publicitarios (cuñas) importados, con la complicidad de empresas que las “nacionalizan”, quebrando a decenas de empresarios de la producción publicitaria nacional y generando aún mayor desempleo en el sector.

Es la violación descarada de los derechos de autor, de la cual no es sólo expresión la venta de videos piratas a plena luz del día, sino también la modificación inconsulta y sin criterio alguno del montaje de las películas que se exhiben en televisión violando los derechos morales y patrimoniales de los autores.

Para los empresarios, pequeños y medianos, productores independientes de largo y de cortometraje, de cine y de televisión, de la producción publicitaria nacional y de la exhibición y distribución in-

dependientes, es inaceptable seguir subsistiendo en las presentes condiciones.

En la situación actual también se le cierran los horizontes a las nuevas generaciones que quieren integrarse al sector. Nuestros jóvenes no encuentran espacio y muy pocas posibilidades de realizarse como profesionales, imposibilitados para dar lo mejor de sí en imágenes que reflejen nuestro país, nos den sentido de pertenencia, y aporten un valioso patrimonio a nuestra cultura siendo espejo de nuestra sociedad.

El Foro detectó, además de la escasa formación profesional, la existencia de espacios académicos –algunos de ellos especializados a nivel superior pero básicamente teóricos– como es el caso de las escuelas de Arte y Comunicación Social de la Universidad Central de Venezuela y las escuelas de Comunicación Social de la Universidad Católica Andrés Bello, de la Universidad del Zulia, de los Andes, en San Cristóbal, y de la Universidad Cecilio Acosta en el Zulia. También existen otras instituciones privadas, algunas con infraestructuras precarias, que manejan niveles técnicos. Pero en líneas generales nuestras escuelas de cine no cumplen con las expectativas pedagógicas.

La Escuela Nacional de Medios Audiovisuales de la Universidad de Los Andes aprobada por el Consejo Nacional de Universidades en 1995, tuvo que superar dificultades de dotación para poder iniciar en 1998 sus actividades que durante siete semestres conjugan la teoría y la práctica y mantienen especialidades en fotografía, sonido, dirección, producción y edición. Su director, Alejandro Padrón, en su ponencia “La Escuela Nacional de Medios Audiovisuales de la Universidad de Los Andes y su importancia en la Educación Superior” aspira a graduar profesionales con “inteligencia visual y espacial, creatividad e imaginación, reflexión y crítica; asertivos y con sentido de riesgo, liderazgo, sensibilidad auditiva, capacidad analítica, sentido estético e inteligencia verbal”.

El enemigo más temible del cine venezolano es el propio cineasta, cuando incapaz de “pensar en imágenes” desconfía de su poder expresivo...

En este sentido, el enemigo más temible del cine venezolano es el propio cineasta, cuando incapaz de “pensar en imágenes” desconfía de su poder expresivo e impide que ellas alcancen su propia eficacia y autonomía y se desliguen de un excesivo verbalismo, o superen una insoportable obviedad que sólo traduce la inseguridad del cineasta en el manejo de su propio lenguaje; cuando en lugar de hacer “cine” se limita a hacer “películas”, esto es, cuando libere a las imágenes del excesivo discurso político, ideológico, sociológico, antropológico y permita que ellas ofrezcan lo que generalmente escamotean: la complejidad de los personajes que cruzan por las pantallas, la revelación de sus universos interiores, la aventura sensible de la imaginación; cuando elabora o se enfrenta a un guión mal estructurado, descuida el hilo narrativo o maneja con torpeza su cinedramaturgia; cuando irrespeta al espectador ignorando que el cine es un lenguaje, una gramática, una sintaxis que es necesario afinar. Cuando deje de parecerse al atolondrado país en el que tiene que moverse cada vez que trata de buscarse a sí mismo. En cierto modo, el cine venezolano es como un juego pirandeliiano: los cineastas buscan un país para controlarlo y el país busca a un autor cinematográfico que sea capaz de revelarlo.

La fatalidad de enfrentarse a sus adversarios tradicionales seguirá acompañando al cine venezolano: las circunstancias políticas y sociales del país y el carácter irregular de su desarrollo económico; la abulia e indiferencia del Estado protector, lento para promulgar una ley o para reconocer la importancia del cine dentro del espectro cultural del país o como propagador de prestigio fuera de él; la solapada o abierta reticencia de los distribuidores y exhibidores frente al cine nacional; la actitud poco solidaria que por momentos muestra la sección de cine del Sindicato de Trabajadores.

El crítico Julio Miranda, desde la revista *Imagen* (1987) dedicada al cine venezolano, lanzó dos terribles preguntas que hasta el momento han quedado sin respuesta: ¿Hay alguna película venezolana en la que quisieras entrar –como la Cecilia de *La rosa púrpura del Cairo*– para vivir dentro de ella? Y, ¿hay algún personaje de la cinematografía nacional que desearas saliera de la pantalla para vivir contigo?

Lo sorprendente es que, a pesar de la situación siempre difícil en la que se ha encontrado el cine venezolano a lo largo de su accidentada historia es, a finales del siglo, una de las cinematografías más activas del continente y existe una nueva generación de cineastas que hereda la experiencia de los mayores; maneja una tecnología más desarrollada y se mueve en el nuevo escenario que se abrió a partir de la caída del socialismo real. A diferencia de sus mayores, volcados generalmente hacia afuera, hacia el espacio social en el que el cineasta fungía de sociólogo, de antropólogo e ideólogo, los nuevos cineastas tratan de enfrentarse y encontrarse a sí mismos en su propia perplejidad y desamparo; en su dimensión humana y descubrir allí proposiciones temáticas nuevas, nuevos caminos argumentales dejando de perseguir, así sea temporalmente, a los delincuentes marginales por los callejones del barrio o por las sucias quebradas de la ciudad.

Lo han expresado los propios cineastas en reiteradas declaraciones públicas: los acontecimientos resaltantes en la última década del siglo XX han sido la creación del CNAC, su optimismo para superar la crisis, la modernización de las políticas cinematográficas y la reactivación del cine nacional de acuerdo a las conclusiones surgidas del Foro Nacional.

Los mismos retos que tuvieron lugar en el siglo XX continuarán en esta nueva centuria integrada al futuro, pero que tan furtiva y sigilosamente se ha colocado ya a nuestro lado como si fuera una nueva sombra. Pero el cine entrará al siglo XXI con porte más afirmado explorando acaso el universo interior del país.

Para lograrlo, el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía tendrá que incrementar incesantemente su presupuesto, modernizar las políticas cinematográficas, luchar contra el oligopolio y consolidar la base industrial; deberá adecuar la tecnología, fortalecer la producción, abrir mercados para las películas y desarrollar aún más las posibilidades de la Film Commission, organismo gubernamental encargado de promover internacionalmente nuestras locaciones fílmicas, la infraestructura en equipos y nuestro talento artístico y técnico.

Los cineastas elaborarán más ágilmente sus guiones; se moverán en los nuevos escenarios argumentales que asegurarán una mayor apertura temática, y liberarán a las imágenes de toda retórica verbal hasta alcanzar un específico visual alejado de todo discurso conceptual que se traduzca en un mayor dominio de la cinedramaturgia, y producirán obras que anudarán y desanudarán los conflictos y las atmósferas que se arman y se desarman en el interior de los personajes; harán cine y no simples películas en las que las imágenes se atropellan sólo para llegar a la palabra *Fin* y recuperarán la confianza de los espectadores. Las organizaciones gremiales insistirán para que la televisión en el siglo venidero se interese en la producción y difusión de nuestro cine; podrá darse, incluso, la circunstancia negada durante todo el siglo XX de una participación más activa del capital privado y el cine continuará el eterno juego pirandeliiano de buscarse a sí mismo a través de sus autores: un difícil juego que se inició en enero de 1897 cuando unos muchachos decidieron bañarse en el lago de Maracaibo mientras un especialista se ocupaba de sacar muelas en el mejor hotel de la ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

CENTRO NACIONAL AUTÓNOMO DE CINEMATOGRAFÍA (1995-1997): *Anuario Estadístico*, Caracas.

GÓMEZ, ROBERT ANDRÉS (14 al 18 de junio de 1999): *El Universal*, Sección de Cultura y Espectáculos.

PENZO, JACOBO (1999): "Hacer cine en la jungla", *El Nacional*, 30 de mayo.

Revista *Imagen* (1987): Enero.

VARIOS AUTORES (1997): *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, Caracas, Fundación Cinemateca Nacional.