

Anexo I

ENTREVISTA A ALFREDO ROPPE

Miembro fundador de *Cine al Día*

MG: Háblame un poco sobre el manifiesto inicial

AR: Se preparó algo así como dos meses antes que saliera el primer número, iba incluido en las gestiones para conseguir algunos avisos. Era una especie de presentación, también para la distribuidora. Se incluyó en él una especie de resumen de los objetivos de la revista, con el cual estaba de acuerdo toda la redacción. Digamos que esos planteamientos fueron la base mínima, la plataforma mínima de la revista.

MG: Con respecto a los miembros de esa redacción inicial; ¿cuál era su grado de compromiso, cómo se dio su participación en el periodo inicial de la revista?

AR: Ambretta y yo siempre habíamos tenido la idea de publicar una revista. No sé si recuerdas Registro, que era una revista multigráfica. Después en el año 66 la Universidad de Oriente convocó los Encuentros Nacionales de Cine. En la primera reunión, en Ciudad Bolívar, presentamos una ponencia que nos pidió la gente que organizó el encuentro sobre un Proyecto de Ley de Cine. Antes de ese encuentro, un grupo había presentado un esquema muy preliminar para ese Proyecto de Ley. En ese grupo estábamos Antonio Pasquali, Sergio Facchi y yo. No recuerdo si estaba Rodolfo Izaguirre. En el desarrollo de los encuentros se fue incorporando otro grupo. Al final, estábamos Facchi, Pasquali, Izaguirre, Oswaldo Capriles como consultor jurídico y yo. Ese proyecto se entregó en el Tercer Encuentro, en el año 67. Después que terminaron los encuentros, Ambretta y yo tuvimos la idea de concretar la revista, agrupando de manera más permanente a quienes habían participado en la redacción del Proyecto de Ley. El primer grupo que se empezó a reunir estaba formado precisamente por esos que mencioné: Pasquali, Facchi, Oswaldo Capriles, Ambretta, Luis Armando Roche

(que casi nunca iba). Miguel San Andrés y Alberto Urdaneta. Izaguirre no estaba. Probablemente se me olvide alguien.

MG: ¿Quién es Alberto Urdaneta?

AR: Es un ingeniero, actualmente dirige el CENDES. En aquella época era profesor universitario. Esos son la mayoría de los que aparecen como miembros de la redacción en el primer número.

MG: ¿Qué vinculaciones políticas o de otro tipo tenían con estas personas en aquella época?

AR: A Oswaldo no lo conocía; a Pasquali lo conocía de la Universidad, en aquella época era un socialdemócrata convencido; Luis Armando Roche y San Andrés trabajaban en el INCIBA en la dirección de cine, dirigidos por Margot Benacerraf. De allí salió el proyecto de la Cinemateca Nacional. Ambretta trabajaba en el grupo que se formó para la creación de la Cinemateca. Esa dirección de cine duró mucho tiempo. Incluso, antes de la creación del CONAC produjeron unos cortometrajes. Antonio Almeida y J.C. Mármol habían participado bastante en los encuentros de cine. A Abigail Rojas lo veíamos también con cierta frecuencia, siempre colaboraba con todo lo relacionado con el cine nacional. Daniel Oropeza también. Para los primeros números se prepararon cuatro entrevistas con cineastas venezolanos: Julio César Mármol, Luis Armando Roche, Jesús Enrique Guédez y Carlos Rebolledo; todos documentalistas en aquel momento.

MG: Cuando aparece Cine al Día, ¿ya la guerrilla aquí estaba liquidada?

AR: Sí, claro

MG: ¿En qué año?

AR: Cuando las elecciones del 67 ya el Partido Comunista, con otro nombre, participó. El MAS todavía no existía.

MG: ¿Me puedes decir algo sobre el panorama cultural venezolano para la época?

AR: No me acuerdo de mucho. En el primer número hay un editorial que ubica el cine venezolano en ese contexto y en los archivos de Cine al Día existe material, cuando se acabó la revista tuvimos la idea de sacar unos números monográficos, entre ellos uno sobre Imagen de Caracas. Para ese se hizo una cronología con datos sobre la pintura, etc... que te puede dar más o menos una idea. Imagen de Caracas, el proyecto, ya existía cuando sacamos Cine al Día. Cine Urgente fue después de Imagen de Caracas. Cine al Día constituyó una sociedad civil sin fines de lucro, logramos reunir un capital de 10 mil bolívares, con algunos aportes variables. Esos 10 mil bolívares permitieron el funcionamiento de la revista. Siempre se conseguían avisos y con esto y la venta de la revista se cubría el costo. Había pérdidas, pero eran muy pocas. Las crisis internas comenzaron pronto. Se fue Pasquali. La revista fue perdiendo regularidad.

MG: Sobre los Editoriales, ¿cómo era el proceso? ¿Se discutían en la redacción, quién los redactaba?

AR: La verdad es que casi todos los Editoriales los hacía yo. Hay uno o dos que hizo Oswaldo. Siempre se discutían en las reuniones, se modificaban, siempre se trataba de que hubiera un cierto consenso en el grupo. Esto último no ocurría siempre, pero en general la mayoría estaba de acuerdo con lo que se sacaba como editorial. Sobre todo con Pasquali hubo muchos choques en este sentido.

MG: ¿Cuándo se fue Pasquali?

AR: Creo que después del tercer número. Continuó colaborando con trabajos sobre televisión, pero ya no asistía a las reuniones.

MG: ¿Qué tendencias había en la redacción? Sobre todo en relación con la Ley de Cine, el cine venezolano y el cine latinoamericano.

AR: Sobre esas cosas había bastante acuerdo. Las mayores trancas eran por las críticas sobre las películas europeas. Recuerdo en especial una nota mía sobre una película de Pasolini que enfureció a Pasquali no recuerdo por qué. Sobre la importancia del cine venezolano y latinoamericano todo el mundo estaba de acuerdo.

MG: ¿Cuándo se une Ulive al grupo?

AR: Creo que a partir del número especial sobre cine cubano. En los cambios del Comité de Redacción se puede ver cuando entró y salió la gente. Alberto Urdaneta fue uno de los primeros en irse, su interés en esas cosas era muy tangencial. Había gente que era solidaria pero participaron muy poco. Por ejemplo, Facchi se fue a Maracaibo en el 68 o 69, él estaba en Caracas temporalmente. De vez en cuando nos veíamos. Luis Armando tampoco participó muy regularmente, iba a las reuniones una vez cada dos o tres meses. Rebolledo entró cuando se fue Pasquali. Rodolfo y Perán Erminy entraron mucho después, y se fueron mucho antes de que terminara la revista.

MG: ¿Cómo era la comunicación con cineastas y críticos del resto de América Latina? ¿Era regular y constante o, por el contrario, esporádica y fortuita? ¿Con qué frecuencia se veía el cine latinoamericano aquí en Venezuela?

AR: Era una cosa totalmente aleatoria. Las entrevistas, debates y diálogos realizados para Cine al Día se dieron porque en un determinado momento alguien pasó por aquí. En realidad nosotros para esa cosa de las relaciones nunca fuimos muy buenos. Una vez se hicieron algunos esfuerzos para lograr colaboraciones de otros países de América Latina y se publicaron unos trabajos de Brasil, México, Colombia. Pero eso no funcionó. De los trabajos brasileños, sólo uno era especial para la revista. Con Argentina nunca se logró nada.

MG: ¿Y las películas?

AR: Se veían de forma muy esporádica. Cuando los encuentros de Mérida se vio un lote importante de películas, muchas de las cuales quedaron allá en la ULA. Se hacían algunos ciclos en la Cinemateca, más o menos como se ve ahora: No había un intercambio regular.

MG: Entre los problemas abordados por la revista en aquel entonces, ¿cuáles considerabas más urgentes y más importantes?

AR: La mayor parte del esfuerzo se lo dedicamos al cine nacional, a todo nivel, distribución, producción, etc... En segundo lugar estaba la cuestión del cine latinoamericano. Había muy poca producción teórica. En la revista hay muy pocos títulos ensayísticos. A raíz de Mérida se hicieron algunas cosas, con las jornadas en Cumaná también se prepararon unos materiales. Unos artículos sobre el personaje rebelde, de Ambretta, que estaban proyectados para ser una serie, al final sólo se hicieron dos. En un principio siempre se había intentado darle una cierta importancia a la discusión teórica, pero en la práctica no se logró. A Riu se le pidió

ese trabajo sobre Lukács, en el segundo número está ese debate sobre alienación y cine con algunos filósofos. La sección "El Tercer Cine" era siempre de carácter coyuntural. Nuño no estaba interesado en discutir nada. Cuando comenzó a salir la revista Cinethique yo copié unos materiales para discutirlos en la redacción. Por supuesto, fue un fracaso. Poco después de eso, Nuño se fue. Ese debe haber sido el detonante. En resumen, el gusto por la teoría nunca caracterizó a la revista, siempre fue más que todo una revista militante.

MG: ¿Por qué deja de salir la revista?

AR: Se conjugaron principalmente dos factores. En primer lugar, cada vez costaba más reunir los materiales. Algo parecido a lo que está ocurriendo con Cine-Oja. Costaba mucho que la gente escribiera, los materiales envejecían y había que renovarlos. Eso fue determinante. El otro factor fueron los costos. Al final subieron bastante y la publicidad nunca fue abundante. Cuando la revista costaba poco, con los avisos que conseguíamos más o menos se cubrían los costos, y el resto lo poníamos nosotros. Pero cubrir costos de 30 mil o 40 mil bolívares ya era imposible. En la revista nunca se pagaron las colaboraciones, solamente dos colaboraciones del exterior. Otra cosa importante: en la producción nacional se daba también importancia al cortometraje, documental o de ficción, y a los formatos de 8 y 16 mm, o sea, a lo que podía ser un cine alternativo.

MG: ¿Cómo fue la relación con los cineastas?

AR: De manera general, uno no estaba de acuerdo con cualquier tipo de cine. Había un grupo, donde estaban Maurice Odremán, Arturo Plasencia y algunos otros, que producían un cine con el que nunca estuvimos de acuerdo y siempre las relaciones fueron muy tirantes. Siempre tratamos de diferenciarnos de esa visión. En esa época estaba vivo Luis Álvarez Marcano, que era crítico de El Nacional, y funcionaba el Círculo de Cronistas de Cine. Con ese grupo nunca

estuvimos de acuerdo. Nos identificábamos más con ese grupo de documentalistas (los que aparecen en la hojita y algunos más). Con Clemente nunca hubo ni acercamiento ni alejamiento, él estaba con el grupo de Odremán. Pero estos otros estaban muy cerca de nosotros. Cuando la producción comenzó a expandirse y los problemas se iban solucionando, se produjo un distanciamiento. La gente cuando no tiene un objetivo común comienza a distanciarse. Al final de Cine al Día, cuando comenzamos a tomar posición frente a los largos, hubo algunas películas que fueron criticadas duramente y a los cineastas a veces no les gusta eso. A partir de que la producción comenzó a estabilizarse, se hacían cada vez más largos y menos cortos, hubo una separación entre la concepción de algunos cineastas y la posición de la revista.

MG: ¿Ustedes participaron en el encuentro de Mérida?

AR: Sí, en el primero. A través de la revista se hicieron varias publicaciones previas y el encuentro fue reseñado bastante exhaustivamente. Fuimos casi todos a Mérida durante el encuentro, pero no participamos en la organización, ni siquiera en el jurado. Los organizadores fueron la gente de la ULA, Carlos Rebolledo y creo que Edmundo Aray.

FERNANDO RODRIGUEZ

Colaborador a partir de 1974

MG: ¿Cuándo entraste a la revista?

FR: En el 73 o comienzos del 74, después que volví de Chile. Entré por Oswaldo Capriles. Yo había hecho algo de crítica de cine anteriormente, en una revista llamada Suma, medio culturosa. No recuerdo si lo he escrito, pero sí estoy seguro de haber dicho que quizás, para mi generación, el cine fue muy importante. Por una parte estuvo la gran eclosión del "nuevo cine" en el mundo, que por primera vez le daba al cine un status cultural muy importante y había un gran auge del cine en casi todo el mundo. Por otra parte, se anunciaba el cine venezolano como una cosa posible. Y estaba el cine latinoamericano, que era una referencia importante y que se vio aquí más o menos a partir del 67. Recuerdo que en los comienzos de la Cinemateca Nacional corrimos allí a ver los clásicos. Yo no sé si el cine tiene hoy, y en el mismo sentido, ese puesto tan destacado como referencia principal de la cultura. No creo que lo tenga porque en general el cine mundial ha bajado un poco sus ansias de hacer cosas trascendentales. El cine venezolano ha hecho de las suyas y no parece haber entusiasmado mucho al sector intelectual, más bien ha habido escepticismo en torno a eso. Es como si cada cierto tiempo hubiese remodelaciones en las aficiones culturales. Curiosamente, recuerdo que en aquella época era muy importante la poesía, se leía muchísimo en los medios intelectuales. Era el momento de Cadenas, del Techo de la Ballena.

MG: ¿Podrías extenderte un poco más sobre el movimiento cultural de los sesenta?

FR: Eso fue antes de mi entrada a la revista. El sesentismo en América Latina prácticamente termina con la caída de Allende en el 73... Esa cultura de los 60 se caracteriza por sus aspiraciones de ser alternativa; no quería pasar por los moldes de las políticas culturales estatales y casi no aparecía en el horizonte la posibilidad de acercarse a la televisión, la gente no se planteaba que eso fuera asequible. Quizás había poca conciencia sobre las funciones de esto en la sociedad. Entonces el cine ofreció una salida muy atractiva porque a la vez que se pudo practicar un cine muy alternativo, al margen de cualquier distribución comercial y con costos mínimos, existía el sueño de que era un instrumento muy importante para llegar a audiencias más vastas. Eso hizo que el cine tuviera tanta importancia en América Latina para aquel momento, más que las artes clásicas o tradicionales, cuyo poder de expansión no era muy claro. El cine, por su vocación masiva, parecía que podía aguantar las dos cosas, una crítica social muy aguda y el impacto político. Estas afirmaciones habría que matizarlas mucho, pero puede decirse que se trataba de una cultura muy insurreccional, más o menos hasta el 65 aquí en Venezuela, porque rápidamente los intelectuales se integran al sistema, gracias al INCIBA y a una política muy hábil del gobierno, también la lucha armada comienza a demostrar su ineffectividad... El cine "sesentista" tiene un tempo raro en Venezuela. Cuando el movimiento insurreccional decae aquí a fines del 60, toma auge en otros países del continente, sobre todo en el sur. Es entonces cuando rebota aquí una onda continental, poco sustentada en la realidad nacional, y se hace un cine a la manera del que se hace en el resto del continente. Esa es quizás la debilidad de lo que se hace aquí. Porque mientras que en otros países el cine correspondía a realidades en eferescencia, aquí ya el movimiento político había bajado mucho. Es más un cine del continente que del propio país, sobre todo en esos últimos años del 60, que era el que hacían Anzola, Guédez, etc. Unos pocos años después de la aparición de Cine al Día, el cine venezolano se vuelve convencional. Aparecen aquellos primeros cortos del INCIBA, pagados por el Estado, Cuando quiero llorar no lloro, etc... Una especie de internacional fuerte, con eje en Cuba y Chile, la gente circula mucho por el continente, surgen revistas, hay varios encuentros (Viña del Mar, Mérida). El

elemento político era importante, el cine no era un arte elitescos, tenía capacidad para llegar a las mayorías y eso era lo que contaba entonces. El libro de Antonio Pasquali, *Comunicación y cultura de masas* aparece en esos años, y es sintomático del despertar de esa conciencia (ahora cumple 30 años), daba un poco la idea de que el cine tenía como un poder adicional sobre las artes clásicas y que en ese momento de gran politización se volvía particularmente importante.

En el resto del mundo están los italianos en su mejor momento, comienzan a surgir los cines del tercer mundo, está el gran realismo de los países del este, Bergman, Buñuel, la nueva ola francesa... Es el nacimiento del cine de autor en sentido propio. La revolución más importante de la historia del cine ocurrió en esos años, en el sentido de que el puesto dominante en el cine mundial deja de tenerlo el cine norteamericano y pasa a ocuparlo el cine de autor, un cine que tiene la misma dignidad de las otras artes, con una gran producción durante ese período. Hay un espíritu de vanguardia, de invención formal, de tocar grandes temas. Era el arte de nuestro tiempo. Sartre dijo por esa época que si el hubiera nacido 20 años después no habría sido novelista sino cineasta. El cine como el arte del siglo fue algo muy fuerte para la gente de esa generación, y no es extraño que haya atraído gente de otras disciplinas. Tú mencionaste que yo vengo de la filosofía. También está Nuño, que siempre hizo mucha crítica de cine; Antonio Pasquali luego se va más por el lado de los medios y su teoría, pasando primero por el cine. El mismo Federico Riu participó en algunas mesas redondas de *Cine al Día*. Alfredo viene de la arquitectura, Rodolfo de la novela. Perán pasa de las artes plásticas al cine. Hubo algo así como una atracción muy fuerte de un arte que se consideró como fundamental. Por otra parte, la poesía, que en aquella época era importantísima, ahora casi no se lee. Indudablemente, el lugar del cine no es el mismo; no es que la gente no vaya al cine, pero ya no es tan importante hacerlo. Aunque el consumo cultural ha aumentado en todo el mundo, el cine ya no es la referencia ideológica y estética.

Recuerdo que cuando se abrió la Cinemateca la considerábamos una especie de templo, acudimos en masa a ver lo que nunca se había visto.

En general la cultura de la violencia en Venezuela, aunque fue muy comprometida, era una cultura rara, porque al mismo tiempo fue un poco elitesca. Nunca encajó en los moldes del arte "socialista"; se hacía una especie de surrealismo agresivo, como en *El Techo de la Ballena*. O simplemente no era politizada en lo absoluto, aunque fuera hecha por gentes de izquierda. Predominaba la expresión poética y había poca novela, sólo estaban Salvador Garmendia, José Balza y unos pocos más. Tampoco se hizo mucho ensayo durante esos años de la lucha armada. La poesía era bastante hermética, difícil, elitesca, incluso en libros bastante sofisticados. La vocación masiva de esa cultura era muy poca. Tal vez se pueda hablar de una homología con la guerrilla venezolana, era muy foquista, se hacía un cierto terrorismo. En otros países del continente se usaron formas como la canción de protesta, por ejemplo, o el cine, o experiencias teatrales mucho más vastas, de barrio, pero eso lo hubo muy poco aquí. Tampoco se hizo mucha poesía política, ni siquiera gente que fue a la cárcel. El Chino Valera Mora era inal visto porque hablaba de Vietnam y las guerrillas. Se era muy marxista en política pero para ellos el arte no tenía nada que ver con eso, todo análisis marxista era considerado reductivo y hasta stalinista. Era una cultura muy enguerrillada pero incapaz de comunicarse con públicos más amplios y quizás tampoco lo buscó. Sólo con el cine se intenta de alguna manera lograr esto. La intelectualidad estaba muy aislada. Era muy universalista; a partir de finales de los 40 comienza un movimiento muy fuerte aquí en Venezuela hacia una especie de cultura universal: había que estar al día, había que pensar con Europa, éramos atrasados y provincianos. Eso lo reforzó mucho el Pérezjimenismo con su cultura abominable y militar, de alabanza al régimen. Toda esa intelectualidad represada, soterrada, perseguida se crió en un espíritu de que había que salir del provincianismo, y esa generación que emerge en el 60 (muy rápido) produce un híbrido raro porque se topa con un país muy dramático, el de las guerrillas, la violencia, pero con esquemas muy universales. ❏

Techo de la Ballena fue quizás el grupo más comprometido, más escandaloso, y su slogan era: estamos contra la cultura del cuatro, las alpargatas y los araguaneyes. Que era, en resumen, la cultura adeca. A esa cultura oponían una muy afrancesada: el surrealismo, el teatro del absurdo, la filosofía alemana. Entonces, se ensambló mal el compromiso con el país. Los intelectuales se hicieron de izquierda y el pueblo siguió siendo adeco; de allí que en términos políticos la guerrilla nunca encontrara asidero popular. Los intelectuales se encerraron en Sabana Grande, se autoconfinaron en un ghetto, y generaron una ideología un poco masoquista y romántica. Si tú te emborrachabas eras un poco guerrillero; era una moral del sufrimiento, de la autodestrucción. Era muy frecuente pegar a Rimbaud y Marx, algo así como los descartados de la tierra, los que no tenían un puesto en el país. No querían ser leídos, se encerraban, se jodian, fracasaban. La crítica que hacían a la generación anterior, Uslar y Mariano Picón Salas, por ejemplo, que era muy virulenta, no lo era tanto por sus posiciones políticas sino por ser señorones, padres de familia, embajadores, encorbatados. Los manifiestos del Techo de la Ballena expresan algo así como: así como los guerrilleros se juegan la vida en la montaña, nosotros nos la jugamos a coletazos y mordiscos. Era un título de gloria sufrido, una especie de emulación ética del guerrillero, un parentesco no real con éste en el sentido de que no se comunicaban con él. Se buscaba una homología ética, la de estar jodidos y excluidos de todo como los guerrilleros. Era una bohemia muy pobre, de barcitos, todo el mundo andaba limpio, no se permitía el acceso a los puestos del Estado ni la empresa privada, con la excepción de los profesores universitarios. Luego se volvió ostentosa, con la República del Este. Eso generó una parodia de comunicación. Hubo expresiones muy agresivas, como esa exposición sobre la necrofilia del Techo de la Ballena. Colgaron pedazos de carne, invitaron a un necrófilo, escribieron unos vivos a la necrofilia. Fue un gran escándalo porque el catálogo lo editó la Universidad, y la Cadena Capriles aprovechó la ocasión para atacarla. Finalmente, la policía cerró la exposición. El Partido Comunista no entendía esas cosas, hasta terminaba maldiciéndolas. Luego de eso, los miembros del grupo publicaron un texto con frases de lo más blasfemas contra dios y la

virgen, con el consiguiente escándalo. Era, sin duda, una actitud de terrorismo intelectual. Angel Rama ha escrito que existe una homología entre la forma foquista de la guerrilla y ese terrorismo intelectual hipervanguardista. No se tocaba al pueblo ni a los políticos, el pacto entre los intelectuales y la política era muy débil, ellos no se metían mucho la lucha armada (conducida por el partido), ni el partido se metía con ellos. Apenas si los usaba como un cierto lustre. El Partido pagaba la edición de publicaciones como *En letra roja*, con una poesía totalmente hermética, muy difícil de identificar con el Partido Comunista.

MG: Háblame concretamente sobre *Cine al Día*

FR: Creo que el mayor mérito de la revista es su gran elasticidad en el ejercicio de la crítica. Se hizo de esta un oficio muy exigente y muy moral en un país donde siempre ha sido muy complaciente. Considerábamos el oficio del crítico como algo muy político. Eso sin duda es un aporte a la constitución de una crítica nacional. La revista logró ensamblar una crítica básicamente marxista con un momento en que eso funcionó de manera muy pertinente. Tal vez hoy podría plantarse como problema el deterioro de ciertos esquemas estéticos que, hasta cierto punto, la han aislado. Pero en su época, se correspondió muy cabalmente con el momento latinoamericano, con el auge político y del cine comprometido. Claro, se avino mal en el sentido de que no se coordinó, y quizás no podía hacerlo, con el cine comercial venezolano; por una posición muy cerrada de la revista en un cierto momento. Pero es un momento muy coherente de la crítica en Venezuela, en cualquiera de las artes. *Cine al Día* hizo una crítica muy ideologista, por lo que el deterioro de la ideología la afecta o la problematiza bastante. Yo creo que en el caso del cine, al menos en Venezuela, no han surgido paradigmas alternativos a la crítica ideologista o como se quiera llamar. La crítica en general, aquí en Venezuela, sigue siendo un poco sociologista o, por otro lado, abiertamente periodística. No veo que hayan emergido proposiciones distintas, coherentes, orgánicas. En otras artes es posible que sí, por ejemplo, en la literatura o la pintura, que son artes donde

es difícil nombrar la política a secas. Pero en el cine, por su peculiar capacidad de suscitar lo ideológico, no. Tampoco la fotografía, en parte por sus vinculaciones con la realidad y por su ámbito masivo, que crea ciertas responsabilidades. Ese aspecto ideológico fue para mí el entronque mayor; yo nunca he sido un crítico de cine muy cinefilico, ni siquiera muy conocedor de la forma cinematográfica; me interesa más esa lectura de segundo grado. Actualmente hay un retraimiento de la crítica: casi ha desaparecido de la prensa, la A.V.C.C. está paralizada, Cine-oja sale muy poco... Tal vez la única que escape a esta situación sea la crítica literaria, allí están Guillermo Sucre, María Fernanda Palacios..., ya alejados del sociologismo. Por otra parte no se escriben muchos libros de cine. Mucha gente dice que Cine al Día es stalinista, dogmática y aburrida, pero no presentan alternativas. Fuera de Cine al Día no parece haber nada.

MG: Háblame un poco de la posición de la revista con respecto al cine venezolano para el momento en que tú llegaste. Era la época de Cuando quiero llorar no lloro, etc... ¿Cómo veían ustedes esa especie de decadencia que comenzaba a sufrir el cine latinoamericano para entonces?

FR: A pesar de iniciarse esa decadencia, sobrevivía en los críticos y los cineastas venezolanos la vocación política. Todavía trabajaban los que habían hecho cine pobre unos años antes y la gente de Imagen de Caracas. Además, la temática de esos primeros intentos de largometraje industrial era de tipo político; todavía el cineasta se sentía comprometido. Luego eso sí se fue perdiendo y se toma el camino de un cine abiertamente comercial. Creo que en aquel momento, visto retrospectivamente, fuimos muy duros con ese cine. Al fin y al cabo, el tema de Cuando quiero llorar no lloro es político: la frustración de la juventud venezolana. Sin duda fuimos exigentes, pero eran los tiempos, todavía se podía serlo. Hasta el costumbrismo de Chalbaud, tan criticado en Cine al Día, visto desde la perspectiva del cine de los 80 parece todavía preocupado por lo social, sus temas son innegablemente populares. Ahora, con

respecto a Clemente de la Cerda ha habido un viraje; en aquella época lo criticábamos mucho y ahora Ambretta ha escrito algunas cosas favorables sobre él, sobre todo por el apego a la temática social. Ha habido una continua degradación temática, ante a la cual algunos críticos asumieron una posición paternalista frente al cine venezolano, por cuestiones de amistad tal vez; algunos se fueron retirando... y quedó un grupo muy reducido... Yo recuerdo una nota mía sobre *La quema de Judas*, cuyo tema mal que bien era popular, pero donde yo veía unas monstruosas transgresiones hechas a una obra que se había estrenado en los 60, subversiva y a favor de la izquierda, y que Chalbaud, en la versión cinematográfica, limó y convirtió en algo digerible. Había como un entrecruzamiento de los criterios comerciales que surgían y los residuos sesentistas según los cuales funcionaban todavía muchos cineastas. El criterio puramente comercial emergió mucho después. Existía la creencia de que se podía ser más o menos decente políticamente hablando y ser cineasta, produciendo según criterios industriales. El clima de los sesenta, por el contrario, era de un alternativismo muy radical, tan radical que no se podía exponer en el museo. Bueno, en el museo tal vez sí porque estaba Miguel Arroyo que era una figura bastante apreciada. Pero hacerlo no era muy bien visto. Recuerdo una famosa exposición que fue a inaugurar Betancourt y la gente no sabía nada al respecto... los pintores, cuando se enteraron, se llevaron sus cuadros del museo. Liscano sacó *Zona Franca*, pero como era del gobierno publicar allí era cometer traición; un escritor no publicaba en la editorial del Estado. La revista *Cal*, de Meneses, en cambio, era bien vista porque él y Sofía eran amigos de la izquierda en esa época. Tampoco se podía utilizar los canales de la empresa privada. La Mobil llamó a un concurso, con premios fabulosos, para que los artistas pintaran su logotipo, un pegaso. No sólo no concurrió nadie, sino que se organizó el "antipegaso". La idea era hacer una cultura que creara sus propios canales; estos poetas publicaban sus libros con dinero de los amigos. Cuando sale Betancourt y entra Leoni, cuando se ve que la lucha armada ha fracasado, nombran a Consalvi director del INCIBA. Él era un tipo muy hábil, coleccionista de arte, culto, y comienza un proceso de integración. Al principio, acercarse al INCIBA era una traición, un pecado mortal. Se inventó

el verbo "incibarse", que era traicionar la revolución. En muy pocos años la situación cambió. En los sesenta, hay un proyecto de la izquierda que en el plano político está representado por el MAS, y que puede resumirse en un deseo de reintegración a la vida nacional. El gran pecado de los sesenta fue el vanguardismo, el aislamiento de una élite política que no conocía el país ni nunca se conectó con él. En ese momento la intención pasó a ser "volver al país". Eso se refleja en el plano cultural y comienzan a surgir varios proyectos que encuentran su apogeo en el CONAC, cuya idea principal era la de utilizar al Estado para un gran proyecto cultural. Cuando Carlos Andrés Pérez, medio enloquecido con sus delirios de líder tercermundista, llama al proyecto CONAC, va todo el mundo, hasta los sectores más radicales del país, pensando que se está abriendo un espacio para la cultura (masiva, popular...). El CONAC es quizás una revolución porque transforma el viejo esquema del INCIBA y la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación., que representaban esa concepción elitesca de la cultura, en una cultura que aspira a cambiar la conciencia de los venezolanos, a entrar en la televisión. Por ejemplo, en la Comisión de Cine estaban Alfredo, Pasquali, Oswaldo. Pasquali fue un poco el gran cerebro de todo el proyecto. Se suponía que la televisión iba a ser controlada por el Estado. Se quería tocar los ámbitos que nunca habían sido tocados por esa cultura elitesca, que eran la TV y la cultura popular (esta última a través de un proyecto hecho por Miguel Otero Silva y Manuel Espinoza), de una manera muy ambiciosa: daba a las comunidades la posibilidad de expresarse autónomamente, no era una cultura vertical... El cine tenía un espacio privilegiado en el proyecto CONAC. La televisión estaba demasiado codificada y dominada por el capital, de manera que entrar en ella se hace un poco más difícil. El famoso artículo 4to. del proyecto es clausurado inmediatamente. En cambio el cine era como una tierra de nadie, aquí no hay una industria... Por eso los cineastas venidos de la izquierda se apropiaron de ese ámbito. De allí que los primeros cortos los pague el INCIBA.

MG: ¿En qué año convocó Carlos Andrés al proyecto CONAC?

FR: Creo que durante el primer año de su presidencia. El tuvo un periodo de locura donde apoyó todas las proposiciones de la UNESCO para el nuevo orden informativo mundial, se proclamó líder del Tercer Mundo... Entonces la izquierda se empata con él en ese proyecto, que al final resulta ser un fraude. Las novedades del CONAC, que eran entrar en la cultura masiva y la cultura popular, nunca se cumplieron. Lo de Radio y TV dura unos meses y después desaparece. Se pensó que se podía hacer cultura con una gran libertad, pero el proyecto de cultura popular quedó reducido al folklore, como toda la vida, cuando la idea era dar a la gente los instrumentos para que hiciera su propia cultura. Hay una intención de buscar a la gente que se convierte en populismo. Esa idea se coló después en la televisión con aquello de la telenovela cultural de Cabrujas. Había que liberarse del pecado vanguardista de la guerrilla. Entonces comienza la gran bonanza. Y en el inconsciente de la izquierda aparece la idea de que se puede "desarrollar" a Venezuela, y que ella puede ser una especie de facilitadora o moderadora. Ya las políticas subversivas o negativas ya habían desaparecido. En ese clima se produce un cine que rompe cada vez más con el pasado, y allí nace el cine industrial venezolano. Se decía que el fracaso del cine de los 60 se dio porque estaba dirigido a los convencidos, porque era clandestino y su poder de expansión era nulo, como el de la guerrilla. Había que intentar llegar a los grandes públicos haciendo concesiones al espectáculo. La gran falla fue ese industrialismo, que al final demostró ser una locura aritmética. Quizás en algún momento se dio un equilibrio entre los costos de producción y la taquilla, que permitió elaborar ese proyecto; pero después, como dije, se demostró que era imposible.

MG: ¿Por qué deja de salir Cine al Día, aparte de la evidente razón del aumento en los costos?

FR: Lo más fuerte es el impacto ideológico, que se ha sentido en todos los ámbitos y en el mundo entero. Hay una crítica que ha perdido estructura. Creo que en cierto momento, la revista planteó una estética muy lukacsiana, del realismo cinematográfico, muy viscontiana; que quizás hoy mismo esté un poco disuelta en cosas muy ambiguas, lo que sin duda afecta mucho a una revista tan ideologista. Es difícil hacer una crítica política en un mundo como el de hoy, o por lo menos una crítica tan política como la que hizo Cine al Día. Esa pérdida de centralidad del cine en el ámbito de la cultura convierte a la crítica de cine en algo parcial. Cine al Día no estaba dirigida a los cinéfilos, tenía la aspiración de figurar como una referencia de la cultura venezolana en su conjunto. La revista, en algunos momentos llegó a plantear temas como la cultura, en aquellas entrevistas con Moleiro y Teodoro. Tal vez se explique por ese perfil de Alfredo, su tendencia a la discreción extrema, pero el país ha sido tremendamente injusto con la revista. En primer lugar, es una de las empresas culturales más prolongadas que existen en la cultura venezolana, si no la más. Tuvo una figuración mundial. Pero aquí no la nombran, a pesar del enorme prestigio que tuvo la revista en una época, incluso dentro de círculos muy elitescos. Además, por Cine al Día han pasado nombres que han logrado una figuración muy destacada en la cultura nacional. La revista siempre ha sido sí muy odiada. El crítico de cine se atribuyó en el pasado unas funciones un poco desmesuradas, también se sentía un defensor de las masas frente a un producto sumamente peligroso por cuanto era masivo, era muy activo; se defendía un público, aunque un poco en el aire, porque el ámbito real de difusión era muy reducido. Haciendo una radiografía de la crítica sectorial, la crítica de artes plásticas siempre ha sido una crítica prostituida, el público al que se dirige son los compradores y un crítico mata o valora una exposición, según lo que diga. Hay un contubernio muy extraño entre críticos, vendedores, compradores millonarios y artistas, y donde los que valoran la obra, desde todo punto de vista, son los críticos. En cambio el crítico de cine puede ser un poco más honesto, porque no influye en la taquilla; primero porque la mayoría de los críticos publican en revistas sólo para gente interesada en el cine. Tal vez Molina, si recomienda esas películas elitescas pueda mover al

público del este. pero en muy escasa medida. Por eso hay una cierta autonomía. a excepción de ciertos gacetilleros. También el crítico de cine juega un papel de paladín ideológico en eterna lucha contra un monstruo que puede tocar sectores muy amplios de la sociedad.

UGO ULIVE

Miembro de la Redacción a partir de 1970

UU: Yo había leído la revista desde su primer número, acababa de llegar a Venezuela en ese entonces. Incluso pregunte quienes la hacían y me contestaron que un arquitecto. Como yo venía de un país donde la crítica cinematográfica es tan importante, estaba acostumbrado a leer una crítica de mucha altura, como la de Alsina Thevenet, Rodríguez Monegal y toda esa gente. Me pareció que Cine al Día tenía un nivel equivalente a ese y me hice lector incondicional de la revista, pero no conocía a nadie de los que la escribían. No recuerdo bien si fue a mediados o fines del 68, me vinculé al Centro de Cine Documental de la U.L.A., que funcionaba aquí en Caracas. Allí hice tres cortometrajes: **Basta**, **Diamantes y Caracas** dos o tres cosas. Hubo un acercamiento de Cine al Día al Departamento, les pasamos las películas, discutimos, conversamos, nos entrevistaron. Y para mí fue una sorpresa muy grata el descubrir que casi toda la gente de Cine al Día entendía y apreciaba una película tan difícil y tan polémica como **Basta**, que era la que a mí más me importaba de todas las que hice en el Centro. Allí nació un vínculo amistoso, pero no pasó de eso. Posteriormente, en el Centro de Cine Documental de la U.L.A. se produjo una serie de episodios bastante vergonzosos y lamentables que determinaron mi salida de allí, y eso significó prácticamente que me desvinculara del cine. Pero, sin embargo, como yo estaba filmando un largometraje en el Centro, ya tenía filmado el material documental y algunas escenas de ficción (era una película que mezclaba ficción y documental), me permitieron que me llevara esos materiales. Uno de esos materiales era el reportaje a Labana Cordero, que transformé en **T03**, película que ganó el Premio Municipal años después. Mi actividad cinematográfica cesó en ese momento para siempre, no he vuelto al cine después de eso. Ahí fue cuando Roffé y Ambretta se me acercaron y me invitaron a formar parte de la redacción. Yo, de entrada, dude mucho. Recuerdo que tuvimos una entrevista en la Plaza Venezuela, en un bar que queda en la Torre Capriles. Nunca me he considerado crítico ni teórico, siempre he sido un hombre práctico en

cine, aunque esa práctica estuvo acompañada de una reflexión rigurosa, pero nunca tanto como la que exigiria el ejercicio de la crítica. Finalmente acepté, dado que no tenía mucho que hacer y quería seguir vinculado de alguna manera al cine. Yo pensaba seguir haciendo cine, escribi varios guiones de largometraje que presente para optar por créditos, pero todos fueron rechazados con el correr de los años.

Me presenté a la revista, y en la primera conversación surgió la idea, no recuerdo si de mí o del resto, de hacer un artículo largo sobre el cine cubano, dado que estuve en Cuba 5 años. Con los materiales que tenía, más otros que conseguí y otros que había en la revista, me lancé a escribir lo que yo pensaba que sería un artículo breve, pero que se convirtió en una especie de fascículo que ocupó buena parte de la revista, y que luego ha sido utilizado en varias oportunidades. Hace poco descubrí un libro inglés sobre cine cubano donde citan ese artículo. Ese trabajo era muy completo y revelaba una serie de cosas que no se habían dicho nunca sobre el funcionamiento del cine cubano en aquel entonces. Las reuniones de la revista eran semanales. Siempre teníamos unos problemas espantosos porque nadie llevaba nada, nos asignábamos películas pero pasaban las semanas y casi nadie escribía las notas; de vez en cuando aparecía alguien con un material, generalmente eran Alfredo o Ambretta. Las reuniones eran bien interesantes desde el punto de vista intelectual, se conversaba de cine, de política, filosofía, se discutían los materiales que llevaba cada quien. Nunca establecimos un marco teórico en el cual todos nos moviéramos, había una afinidad ideológica más o menos clara... en aquel momento había una franca parcialidad hacia el Tercer Cine, hacia el cine latinoamericano y todos los planteamientos de Solanas, Getino, Julio García Espinosa, etc.. Muchas veces nos visitaron todos ellos, también lo hacían Jorge Fraga y Gutiérrez Alea cada vez que pasaban por Caracas. Las discusiones con ellos siempre eran muy interesantes. La onda era apoyar un cine latinoamericano y de compromiso, y criticar las formas más insultantes de penetración cultural del cine norteamericano y de otros cines. Ese era el marco en el cual todos nos movíamos y yo, aunque hice varias notas críticas de películas,

prefería meterme en el ensayo, en algo más profundo. En el caso de la película sobre Mahler de Ken Russell hice un trabajo bien largo, porque me interesaba el tema de Mahler... no recuerdo si era Mahler o era Liszt... bueno, uno de los dos, una de esas películas horribles de Ken Russell sobre los músicos.

En un momento dado irrumpió Juan Nuño, que fue invitado también a la redacción, y eso cambió bastante la tónica, porque Nuño era el único que llegaba a las reuniones con cuatro o cinco críticas escritas. Él decía que tenía una necesidad inmensa de desahogarse luego de ver una película; entonces se sentaba frente a la máquina y escribía lo que pensaba. Eso fue una maravilla, porque nosotros éramos incapaces de hacer algo semejante, y provocó una cierta emulación de su actitud; en cierto momento su presencia fue beneficiosa porque hizo que nos pusiéramos a trabajar. Pero el mayor problema de la revista era que nunca terminaban de reunirse los materiales, y la salida de cada número se prolongaba. Yo era uno de los que trabajaba en la fase final del proceso, porque me había autoadjudicado la corrección de los materiales. Alfredo, de una manera muy artesanal, montaba la revista sobre la mesa de dibujo, pegando pedacitos, una cosa muy japonesa y muy meticulosa que tiene él. Yo pasaba días enteros en la corrección final y cada tanto salía un número, con la irregularidad que se conoce históricamente. El último número sale sin mí, yo ya me había desvinculado de la revista o estaba fuera de Venezuela, no recuerdo exactamente. Tiempo antes, se decidió la desvinculación de Nuño, por razones políticas más que nada. Él expresaba, en sus artículos para la prensa y otras revistas, unas ideas bastante contrarias a las del grupo. No recuerdo los detalles de su separación. Yo también 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. Voy muy poco al cine, dejó de interesarme totalmente como arte y como expresión. Incluso, antes compraba

Cine-Oja, pero ya no lo hago, porque habla de películas que no he visto ni veré. Pienso que el cine está muy estancado lingüísticamente, se están repitiendo los mismos trucos de hace 15 o 30 años y cada vez más el elemento comercial y la competencia de la televisión lo hacen bajar mucho más de nivel.

MG: ¿Me podría hablar un poco sobre la crítica cinematográfica en Uruguay?

UU: Lo que ocurre en Uruguay es un fenómeno muy extraño y que tiene precedencia sobre toda Latinoamérica. allá, en la década del 30, tan temprano como eso, aparece el padre de la crítica cinematográfica uruguaya, Arturo Despuey. Despuey, en una revista que se llamaba Cine Radio Actualidad, empieza a ejercer una crítica de un nivel de exigencia, de una claridad ideológica y de una información abrumadoras. Todo esto hace que la lectura de Cine Radio Actualidad se vuelva obligatoria. Él tenía un método de calificación de las películas con unos muñequitos. Al lado de Despuey, que era el hombre clave, se formó un grupo de críticos, con Hugo Rocha, Mauricio Müller, y dos jovencitos que eran Homero Alsina Thevenet y Hugo Alfaro y, tangencialmente, Emir Rodríguez Monegal, que era crítico literario pero también se interesaba por el cine. Como esta gente era muy inteligente y muy brillante, se formó un movimiento cada vez mayor, que luego se desplazó de Cine Radio Actualidad; Despuey se fue de Uruguay, se convirtió en funcionario de la UNESCO y no regresó más de una manera estable. El centro de la crítica se trasladó a un semanario llamado Marcha, donde estaban Alsina Thevenet y Alfaro. Ellos fueron los primeros en referirse a la obra de Ingmar Bergman; cuando Bergman era todavía un desconocido en América Latina, Alsina Thevenet publica un libro sobre él, con un análisis acuciosísimo y enteradísimo, que lo ubica a la vanguardia de la crítica cinematográfica. Alsina emigró por razones políticas, Rodríguez Monegal también, este último murió hace pocos años. La crítica es ejercida ahora por otra generación, pero lo que pasa es que Uruguay es un país aburridísimo, donde nunca pasa nada y casi todo el mundo se dedica a ir al cine. Hay un sádico que me envía anónimamente las programaciones de la

Cinemateca Uruguay, yo caigo contra el piso cuando me entero de la cantidad de cosas maravillosas que ellos ven. Tienen cuatro o cinco salas funcionando simultáneamente, tienen unos enormes depósitos con la temperatura adecuada para guardar un archivo cinematográfico monstruoso, consiguen dinero para recopiar las películas que se van deteriorando, tienen copias inexplicables de las películas más extrañas... Yo recuerdo que durante mucho tiempo, cuando llegaba algún amigo europeo o latinoamericano enterado, yo lo llevaba a ver *Enchant d'amour*, de Jean Genet, cuya única copia estaba en Uruguay. Esa es una película muda hecha por Genet cuando era un jovencito y que ahora se exhibe en Europa como si fuera una gran novedad, pero que en Uruguay ya no lo es. Han hecho una colección muy grande, además consiguieron una ley que aquí no existe, según la cual, cuando una copia va a ser destruida por el distribuidor, se permite que no lo haga y la entregue a la Cinemateca. Gracias a esa ley, han formado un archivo de cine contemporáneo, de los últimos treinta años, que es inagotable. Publican mensualmente esa revista con su programación, que es prácticamente un librito, y bueno, es extraordinario el ingenio que demuestran para hacer los ciclos. Hace dos o tres meses tenían un ciclo de cine stalinista, ese cine adulante y jalamecate que se hizo sobre Lenin y Stalin. Hacen ciclos de cine gallego, finlandés. Eso es producto de la llamada cultura cinematográfica, y de ese trabajo de pioneros que Despuey y sus seguidores iniciaron en la década del 30, alrededor del 35 o 36. Como en Uruguay no hay nada que hacer, ni siquiera se puede hacer cine porque no tienen dinero, apenas hay un poco de video, entonces se dedican a ver cine. Hay una cantidad de especialistas que pueden recitar la filmografía de Carl Dreyer de atrás para adelante, con actores y escenógrafos incluidos

MG: ¿En que año aparece *Marcha*?

UU: Es también de esa época, del 38 o 39, y desaparece luego de la muerte de Quijano hará unos cinco o seis años. Pero su lugar lo ocupa Brecha, más o menos con la misma gente. Yo la recibo cuando el correo quiere traérmela.

.

ANTONIO PASQUALI

Miembro fundador de *Cine al Día*

Gracias por enviarme el cuestionario. Lo leí con terror, ya que no puedo contestar prácticamente ninguna de sus preguntas. Terror por mi memoria, que borró todo aquello. Sólo puedo decirle que recuerdo las muchas y muy gratas reuniones en casa de Alfredo Roffé, las angustias por la insuficiencia de avisos que pagaran la publicación, las infinitas reuniones sobre nuestro Proyecto de Ley de Cine. Creo que Cine al Día fue un gran aporte, que suscitó reacciones. Yo comencé mis amores hacia la comunicación justo a través del cine: había seguido un curso de filmología en la Sorbona de 1955 a 1957, pero salté pronto el resto de la problemática, y ya en 1961 tenía listo el manuscrito de Comunicación y cultura de masas. De ahí, tal vez, el olvido de esa fugaz etapa intermedia. En esos años me encantaba hacer crítica cinematográfica, era un lector muy asiduo de Cahiers du Cinema y de Bianco e Nero. En nuestras reuniones no había contrastes o choques, amábamos el cine. Recuerdo que fui uno de los fundadores de la revista, cuya primera paternidad es sin duda de Alfredo Roffé. Créame, es todo cuanto puedo decirle, y lamento no poder ayudar más.

Atentos saludos,

Antonio Pasquali

Miembro fundador de *Cine al Día*

MG: ¿Cómo nace la idea de publicar una revista sobre cine? ¿Cómo se reunió ese grupo inicial?

AM: No recuerdo muy bien las anécdotas, la vivencia. La idea de publicar la revista viene de Alfredo y de mí, de esa compenetración que teníamos nosotros dos alrededor del cine, sin ninguna duda. Alfredo ya había sacado una publicación, que hizo él solo, y que se llamó *Registro*; además, ambos habíamos trabajado en la *Revista Cruz del Sur*, él un poco más que yo. Las reuniones que Alfredo comenzó a tener con la gente del Proyecto de Ley, los Encuentros de Cine y todo lo demás, lo animaron. Después de eso, ya estaban hechos los contactos fundamentales, ya la realidad exterior confirmaba que la revista era una cosa posible. Pasquali forma parte del grupo porque estaba entre los que discutieron el Proyecto de Ley. De ahí vino el verdadero estímulo, cuando se dio una atmósfera y se encontró una gente lo suficientemente consciente de lo que podía ser el cine... Se logró un cierto nivel que permitió lanzar una publicación. El impulso definitivo vino de los encuentros de cine y el Proyecto de Ley, porque Alfredo, por ejemplo, hizo *Registro* él solo en una máquina de escribir.

MG: A lo largo de la evolución de la revista se produjeron cambios en el comité de redacción. Los casos más notorios son Nuño...

AM: Sí, pero ese es un caso tardío. Hay que hacer la historia de todo el mundo.

MG: Al principio estaba Sergio Facchi, pero toda esa información está en las revistas. Yo quisiera saber más bien cómo entraba y cómo se iba la gente.

AM: Los contactos se hacían a partir de un grupo básico donde, de repente, surgía la idea de decirle a fulano o a zutano conocido para ver si les interesaba colaborar con la revista y asistir a las reuniones. Cuando se fundó la revista hubo una participación económica, como de acciones, para poder salir. En eso participaron los Urdaneta, Rodolfo Izaguirre, Luis Armando Roche, Oswaldo, Pasquali, Sergio Facchi... No te puedo decir quién pagó ni cuánto pagó. En ese momento también se creó la Sociedad Civil. Claro, la cantidad de la participación era pequeña, no se puede decir que era una gran inversión, y por otra parte la situación económica era mejor y la gente no estaba sufriendo por la plata como ahora. ¿Cómo se aleja la gente? Yo creo que los Urdaneta no se encontraron en ambiente, ellos fueron como esos intelectuales amigos del cine, que no son lo mismo que la gente que está concentrada en eso. Apenas estuvieron en dos o tres reuniones, no recuerdo haberlos visto más. Siempre quedaron amigos de uno, no hubo ningún disgusto. Ellos fundaron un cine-club que estuvo entre los primeros del país, "40 grados a la sombra"; era un grupo cultural interesado por el cine. Sergio Facchi heredó un poco esa línea allá en Maracaibo. El había venido a Caracas para trabajar en la Cinemateca con Margot Benacerraf. Había gente muy amante del cine y convencida de que era cultura, pero no todos escribían sobre cine. Ni Sergio Facchi ni los Urdaneta eran escritores de cine o gente que reflexionara particularmente. Más bien eran difusores y espectadores. Sergio nunca se fue de Cine al Día pero tampoco escribió nada. Los otros fenómenos son muy parecidos, salvo el de Pasquali o el de Nuño. Pasquali se irritó al poco tiempo porque quería darle su tipo de preocupación, de corte más comunicacional, a la revista, porque, aunque se escribió sobre televisión, el centro no era una temática comunicacional. Claro, siempre se contemplaba la parte económica del cine, pero la crítica era siempre el móvil mayor, a pesar de otros intereses más amplios. 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 solo 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.

MG: ¿Y los cineastas que formaron parte de la redacción, como Luis Armando Roche y Carlos Rebolledo?

AM: Rebolledo entró por lo de la muestra de Mérida, pero luego se vio que estaba en otra cosa. Quedó como un amigo, estaba demasiado metido en otras cosas como para venir a las reuniones. Luis Armando comenzó a hacer cine grande y viajó a Francia, pero nunca hubo un despegue. Miguel San Andrés se fue porque volvió a España y renunció a ser venezolano, a raíz de problemas personales que tuvo. Lo de Nuño lo sabes tú mejor que yo, no recuerdo mucho. Sí recuerdo que fue una especie de invasión por parte de él, nunca hubo ninguna compenetración. El caso de Ulive, él ya te habrá contado. El quedó muy frustrado cuando se otorgaron los créditos de Corpindustria y él quedó fuera. Yo estaba en la comisión que evaluó los guiones, donde también estaba Miguel San Andrés, y no presioné 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. El 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 se le habían quitado hasta las ganas de vivir, y que esperaba que se le quitaran las ganas de hacer cine, y lo cumplió. Los otros casos se parecen más a lo de Concari: están muy ocupados, tienen muchas otras cosas, tú hablas con ellos y te dicen que a lo mejor el mes que viene pueden venir. La política de uno es que no se puede estar rogando porque no tiene sentido, las personas no profundizan o simplemente no quieren explicarse. Uno ha aprendido un poco que la práctica de la reflexión

cinematográfica es algo que muy pocas personas llevan adelante durante toda su vida; no es que la gente se va y escribe un libro sobre cine, sino que hay un cansancio de la propia práctica.

MG: La famosa hojita que salió antes que la revista...

AM: A mí me parece que la escribió Alfredo consultando conmigo y más nada, no recuerdo que lo haya escrito ninguna otra persona. Esa idea de la cultura era una discusión nuestra. Esa era la propuesta de Alfredo.

MG: Sobre las principales preocupaciones de la revista, que fueron evolucionando a partir de esa especie de manifiesto, Alfredo me dijo que para ustedes lo más importante era el cine venezolano y latinoamericano. Dentro de esas preocupaciones, ¿hacia dónde apuntaba su trabajo, en qué se hacía énfasis: la militancia –política y cultural–, el análisis, la teoría...?

AM: Yo creo que había un espíritu muy político. Recuerdo sobre todo mis sentimientos, y que coincidían muchísimo con los de Alfredo, también con Oswaldo nos encontrábamos muy afines. Con respecto a los demás no te puedo precisar exactamente dónde comienza y dónde termina cada quien. Pero ese espíritu era muy político en un sentido no nacionalista sino popular. Te voy a explicar un poco mi viaje cultural, que venía de una cultura de izquierda europea, cargada de muchísima confianza en una renovación de la cultura en clave popular y que coincidía con la actitud latinoamericana, ya que esta viene a ser una prolongación de una actitud cultural. Esta orientación está en la confianza de que hay una cultura propia o, mejor dicho, que hay que construir una cultura propia que incorpore al pueblo, al país, que sea antiimperialista y antidependiente –que no es lo mismo que independiente–. Lo que nos interesaba de las manifestaciones europeas o norteamericanas era el cine underground, el Godard político, los ensayos de contrainformación italianos. Después comenzó a moverse el

xxx

cine latinoamericano y, bueno, imagínate el entusiasmo y el interés de nosotros por este hecho. Este cine latinoamericano que se da en los sesenta es un fenómeno muy ligado a lo político, al renacer de una confianza en afirmar la existencia de estos pueblos, en reconocerse y avanzar, en revolucionar el mundo y liberarse del imperialismo... Todo eso era una sola cosa y detrás había una concepción del cine que no era estelizante, a pesar de la pasión que uno pudiera tener por grandes artistas, siempre por sus aportes humanos. Pero, naturalmente, siempre desde el sitio donde uno vive se piensa que esa autenticidad de una búsqueda realista y una profundización en lo humano, en países como estos en busca de su liberación debe tener connotaciones políticas mucho más fuertes. De todas maneras, cualquier manifestación de una cultura propia, auténtica, a través del cine, nos parecía un paso adelante hacia una maduración artística. Nosotros nunca perdimos de vista las posibilidades expresivas del cine en un sentido sumamente amplio. Pero sí hay que decir que el pensamiento de uno ha sido político.

MG: Cuando sale la revista había una sintonía entre sus propuestas y todo lo que estaba pasando en América Latina, tanto en lo político como en lo cultural; pero llega un momento en que el panorama político cambia y con el panorama cultural, y la revista continúa firme con sus planteamientos porque en realidad los problemas que la motivaban no se habían resuelto ni mucho menos. ¿Cómo entran ustedes a plantearse estas cosas? ¿Cuándo comienzan a tomar conciencia de esta situación?

AM: Ahí hay un margen bien alto de frustración. Ese camino, con esa orientación, iba aunado a una manía de Alfredo y mía, de plantear que el cine forma parte de la cultura del país y no hay manera de que Venezuela y sus intelectuales lo entiendan y se compenetren con eso. Por otra parte, el nivel intelectual de los cineastas es muy bajo y los supuestos intelectuales de supuesto nivel más alto están realmente ocultándose en una ignorancia más o menos parecida, pero siguiendo ese viejo camino medio cómico ya, de cuando nació el cine, el del

intelectual que cuida su reino espiritual y no quiere que se contamine con esa porquería. Eso todavía se da en Venezuela, de repente se ha quebrantado un poco esta actitud, pero todavía se siente que los intelectuales están aterrorizados frente a ciertas cosas, como si ellos tuvieran un nivel altísimo, cosa que nosotros siempre negamos y vimos como una parafernalia constituida e institucionalizada de la literatura, donde parece que cualquiera que escribe tres o cuatro líneas incompletas, en forma que gráficamente semeje un poema, si está haciendo literatura, mientras el cine es considerado pacolilla. Pero la pregunta tuya era sobre otra cosa. En realidad lo que pasa con la última temporada de Cine al Día, frente a los cambios ocurridos, es que se da un trabajo como a contrapelo, de gente empeñada en continuar a pesar de la derrota de la lucha armada y la necesidad de volver a empezar insertándose en un determinado régimen, a pesar del alejamiento o complicación de ciertos objetivos políticos. De verdad, para uno no cambió nada. Había ciertas cosas que simplemente debían encontrar su cauce en la realidad, pero siempre con los mismos objetivos. En nosotros existía una confianza en que el cine puede suministrar un aporte a la cultura y puede ser parte de ella, de una manera básicamente moderna, liberadora, más amplia y menos elitista, y que es uno de los medios más poderosos para esa búsqueda de una identidad, valga la asquerosidad en que ha caído la palabra, la búsqueda de una afirmación de sí mismo. A uno siempre le ha parecido que el cine es un medio ideal para esa búsqueda. Y esto no cambiaba para nosotros, pero, sin embargo, cambiaba el entorno. Además de la falta de apoyo de la intelectualidad en general, hubo cierta mutación en los mismos miembros de Cine al Día, quedábamos cada vez menos. Por ejemplo, está el caso de Oswaldo, que era uno de los elementos más inteligentes, más cultos, más claros y más coincidentes con los objetivos generales de la revista o, por lo menos, con Alfredo y conmigo, y cuya pasión por la comunicación como fenómeno general, y un entusiasmo muy grande por seguir la televisión, lo llevaron a que dejara de ir al cine y se alejara un poco. El propuso en algún momento cambiar la orientación de la revista justamente hacia esa problemática comunicacional y nosotros dijimos que no, que podía tratar de ampliarse la orientación para que esas cosas

cupieran. La posición era esta y el hecho es que el tampoco trabajó en este sentido. El hubiera podido estudiar esa cuestión a través de la revista, porque, si la revista había estado abierta a esos temas en 1967 ¿por qué no iba a estarlo en 1980? Sin embargo no hubo tales trabajos y nosotros no estábamos detrás de eso, es decir, esa satisfacción que él quería de que estuviéramos más compenetrados con una problemática comunicacional y televisiva en particular no se daba de parte nuestra. Entonces él quería escribir pero casi nunca iba al cine. Tú sabes que al final quedamos cuatro: Fernando, Oswaldo, Alfredo y yo. Fernando con una preocupación política más coyuntural, tú lo has vivido un poco... Total, qué quieres que te diga, lo reducidos que habíamos quedado por esas misteriosas razones, razones que, viendo el caso de cada quien no parece que significaran nada particular, pero viéndolo en conjunto significa que esa lucha se perdió. Claro que la lucha sí tuvo una vigencia, pero como batalla a mí me parece que se perdió, que esa preocupación intelectual fue efímera, de 10 o 15 años pero efímera. Porque uno ve que fuera de Cine al Día, un compromiso con el cine de ese grado de seriedad no se ha dado en otra parte. Es la propia proposición de incorporar el cine a la cultura del país la que se puede considerar una batalla perdida en esa etapa, esa es mi conclusión.

MG: Dentro de los planteamientos generales de la revista no hubo posiciones unánimes. Alfredo me dice que en torno al cine venezolano y latinoamericano era muy difícil encontrar divergencias, pero que estas sí se dieron muy marcadamente con respecto al cine europeo o norteamericano. ¿Tú estás de acuerdo con esta apreciación?

AM: Si estoy de acuerdo. Hay lo siguiente: con respecto al cine extranjero, percibido como manifestación de esa gran cultura institucionalizada externa de la metrópoli, juegan una cultura y un gusto que no juegan cuando se está hablando de lo propio, de una batalla muy concreta. Son cuestiones de gusto: a mí me gusta más Bergman y al otro le gusta Pasolini, a Alfredo le gusta Visconti mientras que al otro le gusta más... Lucas. Por ejemplo, a Oswaldo le

chifló **American Graffiti**, es un gusto más frívolo. Había diferencias: al momento de hablar del cine latinoamericano –que representa un compromiso con la propia cultura y con la cultura popular– Oswaldó era muy fuerte, y en cambio, frente al cine de la metrópoli era el burguesito más fino y más nostálgico. Este era también el estilo de Pedro José. En este sentido hay orientaciones realmente distintas. Eso no significó nunca una pelea, pero sí creo que por dentro por dentro de la revista, a niveles de gusto, se puede detectar una ideología distinta entre los miembros de la redacción; hay una politización mayor, más radical, más comunista en ciertos miembros de la revista y en ciertos otros no. Hay el burgués iluminado, por una parte, y un poco el militante comunista de la otra. Una cosa es Brecht, sobre quien todo el mundo está de acuerdo, porque es también fino y hasta el burgués más fino puede estar de acuerdo con Brecht. Pero hay otras zonas en que no. Existieron diferencias, pero en el compromiso que teníamos en la política cinematográfica y cultural y en ciertos objetivos, estábamos perfectamente unidos, particularmente con Oswaldó. Con Fernando también, pero él es más sifrino todavía.

MG: Te quiero preguntar algo sobre ti, sobre tu trabajo en la Cinemateca, en la FEVEC y en el CONAC.

AM: Yo siempre he tenido, y lo lamento, algo que con toda la ironía del caso podría definir como vocación de servicio; siempre he sido un poco gregaria y de eso estoy arrepentida. El trabajo social o político, ubicado en el trabajo propiamente de partido, yo lo trasladé a la cultura, con un criterio de cierta sumisión, de resistencia, de trabajo paciente, de construir cosas, de crear ámbitos, de formar bases para que pudieran servir de algo a "los revolucionarios, los jóvenes, los verdaderos venezolanos.", porque además siempre he cargado el complejo de extranjera. Es decir, ¿cuál es mi posible papel en un país que en el fondo nunca puede ser el mío en el sentido de que no soy aceptada, donde siempre soy "la musíúa"? Como soy una musíúa puedo hacer cosas pero nunca soy una venezolana que hace

cosas, sino una musiuá que adoptó a Venezuela y muchas gracias; a lo mejor hasta quedo en el libro ese de los italianos meritorios en Venezuela. Eso me pasó en la militancia del Partido Comunista de aquí; siempre me decían que como iba a ir yo a los cerros si se me notaba lo europeo. Por eso yo asumí esa actitud de preparar espacios para que los demás hicieran las grandes cosas, y eso me hizo ser una burócrata muy digna y en este sentido no estoy arrepentida porque yo defiendo muchísimo ese espíritu y ojalá hubiera más gente así. Pero sí considero que perdí mucho tiempo, que hubiera podido hacer cosas mucho más bonitas que colocarme entre el poder y la revolución para facilitar ciertas cosas. Eso encaja en la militancia insertada en el sistema, buscando las fisuras de este. Hay toda una tesis política temporal, o quizá eterna sobre esto. Yo cumplí una función de ese tipo pero parece que nadie más estaba en esa onda entre nosotros.

MG: ¿En qué período estuviste tú en la Cinemateca?

AM: Desde su fundación. Margot Benacerraf llamó a Alfredo cuando ya tenía la idea de fundarla, para que le hiciera el proyecto, y Alfredo lo hizo. El iba a esas reuniones con Margot y con Georges Korda. Yo estaba saliendo de la etapa maternal, aunque no tanto, porque Claudia, mi hija mayor, todavía era muy pequeña, pero teníamos una buena situación económica y las condiciones estaban dadas para que yo volviera a trabajar. No recuerdo bien las circunstancias, pero hablando con Alfredo, cuajó con Margot que yo fuera a trabajar con ella para encargarme de la documentación y la programación...

MG: Facchi también estaba en la Cinemateca

AM: Sí, como Vicedirector. El se cansó muy pronto. El estilo de Margot era una cosa seria. A ella le gustaba tener un Vicedirector para poder irse la mitad del año a París y después volver siempre como directora. Al final a ella la botaron del INCIBA y de ese cargo porque no

encajaba en la ley de empleados públicos, y le guardó mucho rencor a Rodolfo Izaguirre porque fue él que se quedó con el cargo. La razón verdadera de su salida era que ella no podía gobernar la Cinemateca así, con un director encargado que debía desaparecer cuando ella volvía a Venezuela. Esa fórmula no existe en las leyes de la Administración Pública. Total que yo entré y empecé a trabajar, y a partir de allí se fue desarrollando la cosa.

MG: Después de la Cinemateca, ¿qué hiciste?

AM: Lo que pasó fue que Pasquali volvió en el 77, cuando se hizo la Ley del CONAC, y en este proyecto luchó siempre por las áreas audiovisuales (radio, cine y televisión), como parte de la cultura, para que fueran contemplados en el Proyecto. Eso era lo que más nos ligaba a él. Entonces él creó el área, se quedó seis meses cuando mucho, como director general de CONAC y arregló muy bien las cosas porque él es un hombre que va detrás de sus ideas y no de los cargos, y eso es algo que hay que respetarle. Me llamó y me pidió que fuera Coordinadora del área de cine. Él se reunía sobre todo con Capriles y con la gente del ININCI y decidieron que Ron Pedrique quedara en Televisión y yo en Cine. La idea del proyecto era importante, pero en la práctica se convirtió en otra cosa. A mí me daba mucha pena con Rodolfo porque, tanto Pasquali como yo, pensábamos que el Coordinador de Cine del CONAC iba a ser una especie de superior del Director de la Cinemateca, pero eso, como te dije, no fue así en la práctica. Entonces me fui para el CONAC, también con la idea de levantar un poco la Cinemateca, me inventé unas reuniones semanales con Rodolfo... En lo de la FEVEY 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.

MG: Sobre tu actitud como crítico en la revista: tus planteamientos, tu forma de aproximarte a las películas. ¿qué era lo que más te importaba en esa época, cuáles eran tus planteamientos? Revisando tus trabajos en la revista he notado que trabajaste de una forma muy particular, como tomando en cuenta los aportes y las fallas de las películas, haciendo resaltar los matices, contextualizando al realizador y a su obra, con un enfoque muy personal en algunas ocasiones...

AM: Creo que de toda la gente de Cine al Día yo siempre fui quien tuvo una orientación un poco didáctica. Siempre me he preocupado mucho por el lector, por historizar al director.. He sido como muy tolerante con ciertas cosas...

MG: Es curioso, porque mucha gente dice que tú escribes un poco enredado. Yo no estoy de acuerdo. Difícil y enredado es el estilo de Oswaldo

AM: Yo siempre he buscado cierta traducción de términos, porque siempre he luchado contra los extranjerismos, aunque después he caído a veces en ellos. Confieso que siempre he tenido una debilidad, que todavía me preocupa porque aún la tengo, que es la de salvar lo bueno en medio de lo peor. Eso es porque yo siento el cine, o sentía el cine antes porque ahora con el triunfo de la televisión está en franca decadencia. En esa época el cine era el cine y toda la gente iba a ver películas; además teníamos esa filosofía cineclubista, que se manejó mucho en la FEVEC, de pasar hasta las peores películas, las más bobas, pero discutiéndolas a la manera como supuestamente se debe discutir en un cine-club, que es discutiendo al mismo tiempo sobre la vida, la contemporaneidad, sobre el ser uno en el mundo. Esto nunca se logró, pero esa discusión sobre el cine lo involucra a uno en su mundo actual, de una manera muy directa. Es un poco lo que está pasando ahora con la televisión, la gente ahora es de una debilidad mucho mayor que la que yo tenía en esa época. Salvan pedacitos de telenovelas y dicen que están mejor hechos que otros, que hablan de cosas que antes no se

habían dicho. Yo nunca llegue a ese extremo, pero siempre he tenido esa tendencia entre didáctica y moralista, que se ve en mi nota sobre *Al maestro con cariño*, donde digo que los planteamientos de la película son importantes para la gente y me detengo a examinarlos para ver lo que está bien resuelto y lo que remueve ciertos temas positivamente. Desde un punto de vista estético y desde un punto de vista propiamente ideológico, profundo, en un espacio histórico mayor, esa película no se puede defender. Y, sin embargo, yo lo hacía. Yo me sentía así porque vi esa película con Claudia, y ella se entusiasmó con una cantidad de contenidos y yo estaba de acuerdo con que ella se entusiasmara. No podía ser tan hipócrita como para llevar a mi hija a ver esa película y después escribir una nota diciendo que esa es la vulgaridad más grande del mundo y que se rige según la ideología acomodaticia del sistema. Es una autocrítica, pero no se si era lo que tú me estabas preguntando.

MG: La gente acusa a *Cine al Día* de demasiado política e ideologista, pero a mí me parece que fue la primera publicación donde se habló de cine desde un punto de vista propiamente cinematográfico aquí en Venezuela. Me refiero principalmente a tus trabajos y a los de Alfredo, donde se toma muy en cuenta la forma cinematográfica a la hora de analizar una película. Alfredo lo hace en un sentido un poco diferente al tuyo, desde una perspectiva un poco más teórica y más conectada con el estructuralismo francés (aunque cuidándose siempre de ciertas posiciones extremas y, sobre todo, usando la teoría como un instrumento...). Háblame un poco de tu visión sobre este asunto

AM: Ahí está realmente la pasión que uno siente por el cine. Yo nunca he sentido una división entre esas cosas y siempre tuve una pasión desahogada por las imágenes cinematográficas; todavía la tengo. Realmente considero que, a pesar de que la palabra estética ha pasado muy de moda en las altas esferas de la teoría contemporánea, yo tengo mucho esa preocupación, ese sentimiento; es decir, el disfrute cinematográfico mío personal es simultáneamente la pasión por el cuento. Me encanta que me echen cuentos. Ese disfrute, por la cultura y la

formación de uno, es un disfrute estético. La potencia misma de la imagen cinematográfica es para mí una cosa de fondo, algo que no adquirí con Cine al Día sino que viene de mucho más atrás, de mi infancia, de mi formación cultural, donde lo artístico ha tenido siempre una gran importancia, tanto por tradición familiar como por el ambiente donde he crecido y las preferencias culturales... La pasión por el arte y por la crítica de arte son cosas de las cuales no tengo memoria de cuando comencé a sentir. La primera vez que publiqué una cosa en un periódico fue una nota crítica de un concierto. La cuestión artística para mí siempre ha sido obvia en el cine; aunque ahora me pongo algunos problemas sobre eso. Uno tiene una formación, en el campo de la cultura cinematográfica, dentro de los textos de hace 30 años; la estética era la discusión en esa época. Esa discusión se dio en una intelectualidad que era, a la vez, de izquierda y a la vez abría los caminos de una estética cinematográfica. Si revisas los textos de la vieja teoría cinematográfica te vas a dar cuenta de que todos los autores eran de izquierda. Esa es la formación que trae un viejo. Uno que ha estado con el cine desde joven tiene que tener esa formación, que es política y militante a la vez, en un sentido particularmente profundo, sociopolítico, considerando el arte como un hecho social. Todo eso está en la formación de uno. Esa simplificación reciente en Venezuela, de que si tú hablas de la sociedad entonces estás haciendo una crítica sociologista y si tú hablas de arte tienes que hacerlo despojándolo de todas sus implicaciones... Eso no entra en mi formación, para mí es una sorpresa, me parece una cosa retrógrada, una cosa al revés. Eso se daría antes de Voltaire, porque ya él pensaba como uno.

ENTREVISTA A OSWALDO CAPRILES

Miembro fundador de la revista

MG: Tú estuviste con Cine al Día desde el principio y fuiste parte fundamental del proyecto de la revista. Desde tu punto de vista, ¿cómo se gestó ese proyecto, cómo llegaste a vincularte con él?

OC: Según recuerdo, el proyecto de Cine al Día surgió a raíz del Primer Encuentro de Cine. En esa oportunidad, coincidimos personas que no nos conocíamos o nos conocíamos muy poco. Por ejemplo, creo recordar que yo no conocía a Alfredo ni a Ambretta para aquel entonces o, en todo caso, los conocía sólo de vista. En esa oportunidad fue el momento de mayor impacto, porque se había conseguido coyunturalmente la oportunidad de iniciar esa discusión. Por esas cosas que pasan en la política venezolana y especialmente con el partido Acción Democrática; cíclicamente son puestas sobre el tapete opiniones, provenientes de otros grupos, sobre reformas culturales. Esa era la época del INCIBA, con Simón Alberto Consalvi. Se dio un cierto activismo, más de críticos que de cineastas, porque había muy pocos cineastas, si es que los había en un sentido estricto. Predominaba, sobre todo, la preocupación de una cantidad de intelectuales y de personas interesadas en el cine, que serían futuros críticos o intelectuales interesados en el cine como un fenómeno moderno y fundamental de la cultura. Entre esta gente se gestó la idea de una Ley de Cine en Venezuela. Indudablemente había personas que ya estaban dedicándose o que pensaban dedicarse a la producción o a la realización cinematográfica; incluso, creo que ya estaban allí algunas personas que habían asistido a una primera escuelita de cine que hubo en la Esquina del Cuño, muy a comienzos de los años sesenta. Yo asistí a esa escuela, luego de regresar de Europa, donde había hecho un doctorado. Como me interesaba el cine, decidí asistir a esa escuela. Allí conocí a Josefina Jordán y creo que también a Jacobo Borges, entre otros que luego formaron parte de lo esencial de Imagen de Caracas y de la lucha ulterior por la Ley de Cine. Resumiendo: la

iniciativa sobre la ley partió de intelectuales y personas interesadas en el cine más que de un movimiento de cineastas o productores, porque era muy poca y muy esporádica la actividad cinematográfica. Creo que es a partir de esta efervescencia que comienzan a darse más iniciativas de producción cinematográfica independiente, todavía muy pocas y muy aisladas unas de otras, pero se aceleró un poco la actividad. En uno de los intervalos de la discusión del proyecto conversé con Alfredo y Ambretta. Yo había tomado parte muy activa en las discusiones, sobre todo criticando muchos de los aspectos planteados, que me parecían poco correctos desde el punto de vista jurídico. Polemicé un poco con el que fungía como asesor jurídico del grupo, el profesor Losada Aldana, que era abogado y trabajaba para la facultad de economía de la U.C.V. Hubo una invitación a conversar de parte de los Roffé, en su casa, pero no recuerdo si se planteó explícitamente el tema de la revista o se conversó sobre todos los temas de la Ley. Recuerdo que ellos estaban muy interesados en el asunto y que, participando en la discusión, estaba Antonio Pasquali. No recuerdo si el proyecto de la revista ya venía pensado por ellos o si surgió de las conversaciones que tuvimos. Tengo la sensación de que la idea la tenía ya muy claramente en la cabeza Roffé, y es posible que también la haya tenido Pasquali. Esa idea era la de una revista que impulsara el cine nacional, prácticamente inexistente hasta los momentos, sin enumerarte ni las iniciativas históricas de cierto calibre o de índole comercial, ni los esfuerzos individuales de mucha gente que estaba haciendo sus peliculitas por allí, con las uñas y con mucho trabajo. Pero no podemos decir que existiera una cinematografía regular, hasta podría decirse que no la hay todavía, porque, a estas alturas, no se puede hablar de una industria cinematográfica con proyecciones de cultura nacional ni de búsquedas serias en ese campo. En ese momento la casi-inexistencia del cine nacional era mucho más clara y evidente. Recuerdo que una vez en un gimnasio donde yo iba, Clemente de la Cerda estaba despotricando, en el sauna, contra los críticos y yo le contesté que el cine venezolano no existía, que era una invención de los críticos y los intelectuales. Le decía que las personas que se decían cineastas como él no eran sus creadores porque el cine nacional era un mito inventado por intelectuales y críticos,

por personas que se preocupaban del cine desde afuera. Recuerdo que fue una discusión un poco fuerte y, aunque yo estaba hablando un poco en broma, había algo de verdad en el fondo de todo lo que yo estaba diciendo.

MG: ¿Cuál es tu formación, qué estudiaste, qué hacías antes de entrar a Cine al Día?

OC: Yo estudié derecho, primero en la Universidad Católica y luego en la Central. No recuerdo bien si fue antes o durante el tiempo que estuve en la Universidad, hice varios amigos (algunos estudiaban conmigo, otros no) con los que formamos un grupo, una especie de tertulia literario-artístico-intelectual, incluso, con ciertas pretensiones filosóficas de algunos. En resumen, las preocupaciones eran humanísticas en general. El grupo terminó condensándose en unas 10 personas y por eso se llamó "Grupo Diez". Se nos presentó la oportunidad de coordinar durante un tiempo las páginas literarias en un diario muy nuevo, que no tenía mucha capacidad desde el punto de vista de su staff de periodistas y colaboradores. Lo que nos interesaba de esas páginas era que las manejáramos nosotros mismos y, por ejemplo, publicábamos nuestros trabajos poéticos (algunos pensábamos que éramos poetas). Recuerdo que publiqué algunas críticas cinematográficas bastante extensas, también hicimos algunos trabajos sobre jazz, ambas manifestaciones que queríamos incorporar a la cultura en Venezuela, así como la música moderna y la danza. Eso me puso en contacto con todas esas preocupaciones. También colabore durante un tiempo en *El Nacional*. Luego me fui a Europa, específicamente a París, a hacer un doctorado en derecho y, durante el tiempo que estuve allá le dediqué más tiempo a otras actividades, como por ejemplo seminarios sobre la nueva literatura francesa, la nueva narrativa, me la pasaba metido en la cinemateca en unos ciclos que organizaban acompañados de exposiciones. De allí surgió que yo escribiera algunas cosas desde allá y creo que publiqué algo de eso en *El Nacional*. Ya para ese entonces creo que no teníamos la página literaria en el *Diario La Razón*; me parece que el periódico había desaparecido, como muchos de los que aparecieron

entre los 50 y los 60. Eso me mantuvo en contacto con el cine y es posible que algunas de las personas del grupo que terminó formalizándose en Cine al Día hayan leído estos trabajos. Se me había olvidado un detalle, la idea de reunirse para una revista estuvo al interior de otro acontecimiento que olvidé mencionar: del Encuentro de Cine surgió una Comisión Redactora y los que más habíamos participado, con una actitud más crítica, insistiendo en la necesidad de modificar ciertas cosas o agregar ciertos mecanismos para que el proyecto fuera más perfecto y más completo. fuimos elegidos para esa Comisión, que quedó compuesta por Roffé, Pasquali, Rodolfo Izaguirre (por ser pionero de la crónica cinematográfica) y no recuerdo quién más. Ambretta no estaba en el grupo. Todo esto con la intención de revisar las proposiciones hechas en el encuentro para convertir el anteproyecto en algo más completo. Comenzamos a reunirnos y a trabajar en ese asunto, y en el seno de esto surgió la idea de la revista, aunque esta idea no tomó cuerpo hasta que no terminamos el trabajo en la comisión. Es posible que haya hecho alguna transposición en el orden de lo que te estoy contando, pero tengo la sensación de que fue así. El anteproyecto se imprimió en multigrafo y fue entregado al INCIBA, que nunca hizo nada con él, no lo llevó al Congreso. Ese fue el primer vislumbre de lo que posteriormente pasaría con los sucesivos Proyectos de Ley de Cine.

Comenzamos con la revista bastante después de haber terminado este proceso del anteproyecto. A fines del 67 salió el primer número. De ahí en adelante marchó básicamente alrededor de tres temas. Más que la defensa de un cine nacional, que casi no existía, se trataba de la promoción de un cine nacional. Al poco tiempo se agregó una serie de proposiciones sobre el cine latinoamericano, y el tema del cine nacional se subsumió dentro de este del cine latinoamericano, que pasó a ser el gran tema. El otro tema era el de una crítica bastante radical, muy seria, acerca del tipo de cine que se proyectaba en Venezuela; de allí que buena parte de la revista consistía en críticas de cine que versaban sobre todas las películas que considerábamos importantes. Las notas eran luego revisadas en el Comité de

Redacción; algunas veces se hacían cambios pero el autor conservaba el derecho de incorporar o no las observaciones de los demás a su trabajo. Esta sección era muy importante porque era la parte crítica propiamente hablando, en el sentido tradicional de la crítica cinematográfica. Estaba también un intento, que no estaba tan claro al principio pero que fue haciéndose evidente luego de la Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Merida, de desarrollar una teoría. Esa muestra tuvo grandes aspiraciones, se proyectaron películas muy importantes que demostraban la existencia de varios movimientos importantes como en Brasil, Argentina, Bolivia, Perú, Colombia. La Muestra fue muy desigual, había muchos documentales tradicionales. En nuestras conversaciones con los cineastas que asistieron se nos hizo clara la necesidad de trascender el ámbito venezolano y trabajar, no solamente la defensa y la promoción del cine latinoamericano, sino incluso en la elaboración de una teoría, como ya te dije. Esto abarcaba una teorización sobre la expresión cinematográfica y sobre la estética del cine, pero también sobre temas que se discutieron en la Muestra, como por ejemplo el tema del público: cómo captar los públicos que estaban atrapados por la industria cultural de la distribución y exhibición tradicional del cine norteamericano, mexicano, antiguamente el argentino, o el europeo; y no solamente cómo llegar a ese público sino cómo obtener de él una aceptación específica de este tipo de temática muy crítica social y políticamente hablando, preparando el camino para lo que sería un cine todavía mucho más político. Este vino casi inmediatamente, en *La hora de los hornos*, en el cine cubano y especialmente el de Santiago Alvarez, y el cine brasileño, que si bien no era tan explícitamente político contenía una crítica social sumamente fuerte. Estoy hablando del cine puramente documental. La construcción de esa teorización era una preocupación compartida por las propias personas que hacían cine. Tal vez por eso muchos cineastas se interesaban por la revista, veían en ella la posibilidad de encontrar las explicaciones, las vías para especular un poco más sobre la estética y, algo que les interesaba más porque era algo más práctico, el encuentro de los públicos, captarlos y llegar a ellos, ver en qué medida se podía dar un cierto diálogo, una recepción favorable o

apropiada de los mensajes por parte del público. Esa fue una preocupación muy grande, recuerdo que en Mérida fue una de las principales discusiones, y perduró mucho, llegando a entroncar con las preocupaciones que aparecieron a principios de los 70, sobre la participación del espectador, el espectador activo, la búsqueda de Cine Urgente y sus experimentos en Petare para incorporar al pueblo y a los barrios al cine, pasando por Imagen de Caracas, un intento ambicioso pero fallido de participación e integración de las artes usando el cine, con influencias de la cultura proletaria bolchevique y aportes latinoamericanos como la cultura alternativa y la comunicación participativa. Imagen de Caracas era estéticamente muy pretencioso, combinaba de una manera interesante lo que yo he llamado el campo de la cultura elitesca, mucho más cerrado y objeto de diseminación más que de divulgación, con un intento de acontecimiento popular, mediado por los medios de comunicación de masas. Esta combinación no había sido enfocada desde el punto de vista artístico o cultural. La cultura popular era el objetivo final, pero los medios utilizados eran en parte elementos de la cultura elitesca, porque inclusive el cine entre nosotros es elitesco, por su origen y por su difusión limitada. Aparecía también el intento de una acción de masas, tratando de convertir un cine elitesco en un cine de masas y que repercutiera sobre la cultura popular. A mí me parece muy interesante esa época y especialmente el fenómeno de Imagen de Caracas, porque intentó unir esos tres campos culturales que históricamente habían estado separados en Venezuela. Para nosotros, quizás no tan claramente como yo te lo estoy expresando en este momento, estaba presente en todo el cine latinoamericano esa preocupación por los públicos y por el mensaje. Algunos hacían énfasis en los contenidos, otros en las formas, pero en el fondo lo que importaba era la efectividad del cine como arma política. La discusión fue girando cada vez más en torno a esto. A su lado se encontraba entonces la preocupación por el público: si éste captaba eso, si había una efectividad real, intentos por movilizarlo, primero alrededor del hecho cinematográfico mismo para que participara (los experimentos de Cine Urgente) y, en última instancia, para movilizarlo alrededor de la acción política, como en las luchas de la Electricidad de Guaremas donde el

cine fue usado como arma movilizadora para que el pueblo participara en reivindicaciones muy concretas de una comunidad contra un servicio público que funcionaba mal.

En Cine al Día se concentró el intento de teorizar. Creo que los primeros documentos de esta actividad teórica aparecieron en el 68, en torno al Festival de Mérida, antes y después de la Muestra. Antes de ésta publicamos unas notas previas, planteando algunos problemas teóricos. Creo que ése lo escribió Alfredo sobre la base de una discusión hecha en la redacción, para influir en el Festival. Luego de la muestra, dedicamos un número a los resultados. Junto con el Editorial, se hicieron tres trabajos largos de carácter teórico. El primero era mío, "Testimonio de la realidad y compromiso ideológico". En este número se teorizó a partir del resultado del Festival y de lo que se había discutido allí. También se incluyeron pequeñas notas sobre todos los documentales que habían participado. Creo que este número resultó bastante bien, fue uno de los más ricos de la revista en cuanto a contenido. Nos habíamos lanzado con la primera piedra, había que ver que pasaba luego. Ambretta y yo nos pusimos a buscarle un nombre a ese cine que era, en cierta forma, como un ideal o un proyecto nuestro, pero que lo estaba haciendo una cantidad de gente en América Latina y en otras partes del Tercer Mundo. Asociamos entonces la idea del Tercer Mundo al cine y dijimos: Tercer Mundo, Tercer Cine. Así surgió la idea del Tercer Cine, que por cierto nos fue arrebatada por los uruguayos y los argentinos en una revista muy buena, donde colaboraban Solanas y Getino...

MG: Incluso, en muchos libros y revistas los citan a ellos como los autores del concepto, algo que es totalmente falso...

OC: La forma como lo hicimos fue tratando de identificar, delinear o definir lo que sería un Tercer Cine y entonces empezar a hacer análisis concretos sobre distintas cinematografías. Recuerdo que el primero lo hice yo, sobre Brasil. Fue un trabajo histórico muy bien

documentado y acompañado por la crítica de varias películas brasileñas que ya no eran solamente documentales, pues había muchos largometrajes de ficción, comenzando por los de Nelson Pereira Dos Santos (Vidas Secas, etc.), Glauber Rocha (Barravento, Dios y el Diablo en la tierra del sol y luego Tierra en transe). Anteriormente yo había hecho un estudio sobre el nuevo cine inglés, pero se trataba de otro campo y otro punto de vista, más genérico; en esta óptica del Tercer Cine estábamos orientados hacia el cine latinoamericano. La idea era dar cuenta de ese "cine nuevo", documental y de ficción. Luego se publicaron trabajos sobre México, Colombia, etc. En algunos casos contamos con la ayuda de personas de los respectivos países. Se intentaba mostrar las características de cada uno de esos cines más que de hacer una crítica muy analítica y siempre insistíamos en los aspectos genéricos que caracterizaban ese Tercer Cine, que ya habíamos intentado definir en el número posterior al Festival de Mérida en tanto cine documental. Mi trabajo en ese número buscaba definir lo que era cine de denuncia, que se hallaba en un grado inferior o menos desarrollado, y cine de acusación, que era mucho más incisivo y señalaba concretamente las situaciones y los culpables de ellas. Se pasó de allí a una teorización sobre el cine de ficción, aunque éste, si bien no era sacado de una realidad inmediata, hacía una referencia permanente a la realidad social y económica, como todo ese cine brasileño y algunas películas argentinas. Creo que esa fue una época importante en la revista, y que ella fue importante a su vez para el cine latinoamericano. No tanto por su efectividad, porque a pesar de que circulaba en el subcontinente no sabemos hasta qué punto circulaba en cada país; no tenemos datos precisos sobre este hecho. Si tuvo bastante influencia en Venezuela, entre los cineastas. Esta es la orientación de la revista, sobre todo al comienzo. A esto iba unido un permanente análisis de los problemas de la distribución y la exhibición cinematográficas. Alfredo escribió varias cosas sobre la situación de la distribución y la exhibición en Venezuela, también sobre los problemas de reglamentación y la necesidad de reglamentar. Aquí volvimos con el asunto de la Ley de Cine e insistimos en eso. Se introdujeron algunos elementos de crítica de televisión los primeros ejemplos de esto fueron varias notas firmadas por Antonio Pasquali. Pasquali un

buen día decidió retirarse de la revista, no sé bien cuáles fueron sus razones definitivas, pero puede ser que tengan algo que ver con el hecho de que él quería proyectar más la revista hacia los problemas de la televisión y de los medios en general, y sacarla un poco de la crítica cinematográfica, que era muy importante en la revista, incluso antes que el aspecto teórico. Sin embargo este último bajó un poco a partir de cierto momento, porque se concentraron los esfuerzos en los problemas de distribución y exhibición, y las denuncias contra los oligopolios comerciales en Venezuela. Pero siempre hubo un motivo para retomar el tema teórico y estético, el de la función social del cine, etc. que siguieron siendo, a pesar de todo, grandes temas. Incluso hubo un último sobresalto, al final de la revista, que fue el Dossier sobre la crítica. Allí se volvió a tocar el problema teórico desde el punto de vista de para qué sirve la crítica, que busca, que puede proponer. Ese es el canto de cisne de la revista. Luego vino Cine-oja, con un horizonte distinto, ya que no dispone del espacio para plantear temas de esa magnitud y también porque desde el principio se planteó como una especie de resistencia a morir y el mantenimiento de un contacto con un público. Ese es el periplo de Cine al Día. El auge de la revista fue muy importante, no solamente visto desde un punto de vista teórico y crítico, sino en su lucha por obtener un lugar para el cine dentro de la cultura venezolana, no solamente para obtener ayuda oficial, frente a lo cual la revista se mostraba reticente; se hablaba de la obligación del Estado de establecer mecanismos de reglamentación. Pero no se estuvo de acuerdo, y en esto hubo bastante unanimidad en la revista, con la mera ayuda económica, los realazos que existieron durante mucho tiempo, como por ejemplo, las producciones de la O.C.I. a comienzos de los 70 y la Oficina de Cine del Ministerio de Fomento. Esto, a pesar de que cierta gente de la revista se vio involucrada en estas cosas, lo mismo que algunos también estuvieron vinculados al Proyecto CONAC. En el momento en que aparece el CONAC a mi me llaman para encargarme de la Coordinación de Fotografía. Ya previamente en esa pelea que hubo mientras se ponía en marcha el CONAC pero el INCIBA todavía funcionaba; Lucila Velásquez, directora de este último, me ofreció la Dirección de Cinematografía. En el proyecto del CONAC estaban las famosas Coordinaciones

Sectoriales o Areas como las llamaron. Me ofrecieron la Coordinación de Cine pero como yo había estado trabajando sobre radio y televisión con Pasquali en el proyecto RATELVE, al cual habíamos dedicado un gran esfuerzo a pesar de que fracasó después (es decir, no fue adoptado, no como legislación porque no era un proyecto de ley sino un proyecto de política sectorial muy completo), no acepté.

MG: Por favor, profundiza un poco más sobre los Proyectos CONAC y RATELVE. ¿Cuál fue tu intervención en ambos? ¿En qué periodo se dio esa intervención? ¿Tuvo que ver con tu vinculación profesional con Antonio Pasquali?

OC: Eso conducía a lo que ahora está nuevamente sobre el tapete, que son las famosas televisoras de servicio público. La idea en RATELVE era doble. Yo acabo de entregar mi trabajo de ascenso sobre eso, que es la tercera versión de un estudio que yo hice y cuya primera versión apareció ya en mi libro *El Estado y los medios de comunicación en Venezuela* (Ediciones Librería Suma, 197...), donde se trató de una manera descriptiva y crítica lo que pasó con el proyecto RATELVE. Después yo hice un trabajo que salió publicado en Perú, más detallado, sobre eso. Esta tercera versión es mucho más completa, la he revisado en su totalidad y la he cambiado; creo que la he mejorado y enriquecido. Sobre el caso del Proyecto RATELVE yo te diría, porque tengo eso fresco, que el proyecto perseguía un objetivo general que era la elaboración de una política de radio y televisión para el Estado venezolano. Uno de sus componentes principales era el estudio de los necesarios elementos estructurales e incluso legales, porque aunque no se trataba de un Proyecto de Ley se decía que era necesario elaborar una reglamentación, se recomendaban los principios, etc. para establecer el Consejo Nacional de la Comunicación que debía reunir al sector público y al privado, que estuviera adscrito al Ministerio de la Cultura con presencia de la O.C.I., el Ministerio de Educación (no recuerdo bien si este último estaba o no) y, desde luego, el componente técnico con el Ministerio de Comunicaciones y la C.A.N.T.V., ya que ambos

organismos constituían parte de la política de tratar de elaborar una infraestructura para la televisión, no solamente pública sino también privada, e incluso previendo la existencia de televisoras regionales. El proyecto abarcaba desde la infraestructura de microondas para la cobertura del territorio nacional hasta aspectos mucho más importantes como la calidad técnica y de contenidos de la radio y la televisión. Esta era la parte central, la parte general. Pero dentro de esto había un segundo proyecto, que era propiamente RATELVE (Radio y Televisión Venezolana), un Instituto Autónomo o empresa del Estado que tenía que sustituir a las redes existentes en el momento en que se elaboró el proyecto, que por cierto coincide con la época en que el Estado compró el canal 8 y no tenía la más mínima idea de lo que iba a hacer con él. Las proposiciones apuntaban hacia el aprovechamiento de las redes 5 y 8, y con esto la creación de un Instituto Autónomo o una empresa del Estado. Finalmente se adoptó esta última figura porque parecía más viable, era más comercial y parecía más manejable desde una serie de puntos de vista; aunque yo siempre estuve por el Instituto Autónomo o por una Corporación muy especial, pero que no fuera una compañía. Yo me temía lo que en efecto pasó después: la comercialización del canal 8, que empeoró la situación en lugar de mejorarla, y con esto se perdió la noción de servicio público. Básicamente, fue en este momento cuando se perdió lo que había estado en la base del Proyecto RATELVE. Los que habían manejado la política ulterior, al final del gobierno de Carlos Andrés y durante el gobierno de Herrera Campíns, todavía se apoyaron un poco en las ideas de RATELVE, pensando que el Canal 5 podía ser la Televisora del Estado de carácter cultural. Pero fracasaron porque se fueron por el lado de siempre, porque hicieron de la programación del canal 5 algo elitescos, a veces casi insoportable, muy pobre y sin recursos, repetitiva; y el canal 8 fue rápidamente comercializado. Aun antes era un concepto de televisión que trataba de competir con los canales comerciales sin poder hacerlo verdaderamente. La comercialización formalizada fue todavía peor. RATELVE por una parte proponía una política general, un Consejo Nacional de Radiodifusión; un control acentuado, más perfecto y más completo, sobre los aspectos técnicos de la radiodifusión y sobre los

aspectos de contenido, es decir, se proponía un cierto control sobre el sector privado. Incluso se proponía regular la distribución de la publicidad en la televisión y toda una serie de cosas que al sector privado no le gustaban y no estaba dispuesto a aceptarlas. Ellos nunca llegaron a conocer bien el proyecto, creo que nunca se lo leyeron sino que se convirtió en un fantasma porque llegaron tres o cuatro individuos que se medio leyeron las cosas que estaban saliendo en la prensa y sobre esa base montaron la gran campaña en contra. Aquí lo interesante es que la campaña no iba dirigida contra RATELVE, sino contra el Proyecto CONAC. ¿Por qué? Porque ellos le tenían miedo era al CONAC. RATELVE después de todo iba a ser un proyecto sectorial de un área del CONAC pero, si no existía el CONAC, no podía existir RATELVE. Por otra parte, a ellos les daba miedo del CONAC no solamente RATELVE. El CONAC incluía otros proyectos, como aquel famoso de Participación Nacional Popular, un proyecto de movilización que había sido preparado por Inocente Palacios, Miguel Otero Silva y otros. Dentro de la idea del CONAC había renacido el Proyecto de la Ley de Cine y entonces, claro, se junta esta ley, que ellos siempre habían adversado, con un movimiento de participación popular que Sofía Imber y el Bloque De Armas llegaron a calificar de "plan maoísta para tomar la cultura en Venezuela, un plan de guerrilleros disfrazados de promotores culturales". Con lo que menos se metieron relativamente fue con el proyecto RATELVE, aunque siempre decían que la libertad de prensa estaba amenazada. ¿Por qué? Porque en el propio Proyecto de Ley del CONAC, donde estaba la base para poder desarrollar RATELVE y la Ley de Cine, etc., se decía que los medios (exceptuando los impresos, a los cuales hacían la salvedad agregando el adjetivo "cultural" y hablando entonces de "medio impreso cultural") eran considerados vitales para la cultura en Venezuela y para la acción cultural del Estado y, por lo tanto, eran declarados prioritarios. Este era al artículo 4 y los ataques de los medios se centraron sobre él. Hicieron una campaña enorme, gigantesca e intensiva hasta que lograron que el gobierno diera marcha atrás. El proyecto fue retirado y posteriormente reintroducido, pero con cambios sustanciales en ese artículo y el control sobre los mensajes quedó restringido a los "mensajes de tipo cultural". "Cultural" quería decir que los mensajes comerciales podían

continuar como hasta entonces, todo quedaba igual y simplemente se introducía una cierta injerencia del Estado en lo que eran esos mensajes "culturales". Luego de esto el Proyecto RATELVE desapareció misteriosamente, no llegó a ser objeto de una polémica donde ellos dijeran "esto es lo que no nos gusta y estas son nuestras razones" y nosotros argumentáramos las ventajas del proyecto. Esa polémica sí se dio sobre la Ley del CONAC. Una vez desaparecido el artículo que daba piso a RATELVE y los otros proyectos, se quedaron tranquilos. Continuaron presionando contra el intento de Ley de Publicidad lanzado por Guido Grooscors, Ministro de Información para aquel entonces, donde se controlaba la publicidad y se establecían impuestos. A todo eso respondieron con el discurso del "Estado interventor y totalitario", decían que el gobierno de Carlos Andrés había caído en manos de un equipo de asesores y teóricos de tendencias totalitarias e izquierdistas. El proyecto RATELVE fue escondido por el mismo gobierno. El CONAC se quedó en la forma, se creó un Área de Cinematografía, me la ofrecieron a mí, yo decliné y sugerí a Ambretta y ella aceptó el cargo. Para Radio y Televisión Pasquali quería que fuera yo también el Coordinador, pero yo propuse a Miguel Ron Pedrique. De todas maneras, en esta área continuamos trabajando Pasquali, Elizabeth Safar y yo. Asesoramos a Ron Pedrique en una cantidad de cosas. Pero esa área la eliminaron porque no le dieron presupuesto, entre otras razones. Apenas pudimos hacer una serie de programas piloto para radio, en televisión no se pudo hacer nada. Como no se había puesto en práctica RATELVE no existía la famosa Radio Televisión Venezolana Compañía Anónima ni había por donde emitir los mensajes, se podían producir, pero hasta allí. La Radio Nacional pasó los programas 3 o 4 veces pero la televisión privada ni hablar, nunca los aceptaron. La famosa concertación de Carlos Andrés no funcionó y el Proyecto RATELVE quedó engavetado. Los esfuerzos que se hicieron en las Coordinaciones de Cine y Radio y TV del CONAC fueron algo agónico, pobre y sin ningún apoyo.

MC: ¿Qué fue exactamente lo que tú hiciste en RATELVE?

OC: Hicé dos o tres cosas. Sobre todo, lo que me pareció más importante, el estudio estructural y económico del sector privado de los medios. Aunque también colabore un poco con el diagnóstico del sector público; creo que este trabajo lo hicieron Pasquali y Tugues. Yo trabajé sobre la estructura de la economía y finanzas del sector privado, incluyendo su relación con la actividad publicitaria y con los anunciantes; viendo como un gran sector a anunciantes, publicidad y medios. Y, sobre todo, una parte que no me pidieron pero que yo incluí, y que posteriormente trabajé en mi libro *El Estado y los medios de comunicación en Venezuela*, constituida por las relaciones del aparato privado con el Estado. No solamente no había ningún control por parte del Estado sobre el aspecto técnico o los contenidos, o sobre las tendencias oligopólicas del sector y el comportamiento de los lobbys de los anunciantes, la publicidad y los medios, etc. y el predominio de la actividad publicitaria; sino que además el Estado era un financiador del sector privado. Eso lo comprobamos. Yo trabajé con Hely Saúl Santeliz, en aquella época teniente coronel de las Fuerzas Armadas, economista y especialista en administración. El me ayudó con el manejo de los datos para construir una serie de elementos probatorios que demostraban cómo el Estado era el principal cliente publicitario de los medios privados, en lugar de destinar esos recursos hacia sus propios servicios de radio y televisión. Luego, los préstamos y avales que daban la Corporación Venezolana de Fomento, el Banco Industrial, etc. a los medios para la compra de sus equipos y cómo estaba esto conectado con las influencias partidistas, los compadrazgos políticos y el clientelismo mutuo entre los medios y los partidos de gobierno. Esta parte en realidad la desarrollé más después, en *El Estado y los medios de comunicación en Venezuela*, y ahora ulteriormente en este trabajo que acabo de terminar, que es en realidad una puesta al día y una reflexión sobre cómo lo que pasó con RATELVE. Inclusive hablábamos de que cuando los medios privados estaban quebrados el Estado los compraba, para socorrerlos, como pasó con el Canal 8, que fue comprado sin que el Estado tuviera la menor idea de que iba a hacer con el, sino por hacerle un favor a los *(dueños del canal)* Así sucesivamente con las radios. Luego de la debacle copeyana con las elecciones del gobierno de Carlos Andrés, muchas

radioemisoras habían quebrado y pasaron a ser controladas por la Corporación Venezolana de Fomento, como Radio Continente, Ondas del Lago en Maracaibo, Radio Los Andes, Radio Central de Barquisimeto. En lugar de tomar esa cantidad de emisoras y ponerlas a funcionar como una red de servicio público, se quedaron en manos de la C.V.F. y luego se las entregaron a los sindicatos, a los trabajadores de la radio; pero tampoco se hizo el traspaso debido y esto originó un problema jurídico que finalmente terminó porque vinieron otras personas, compraron las emisoras y todo continuó igual. El asunto fue ese: el proyecto RATELVE se quedó engavetado, no hubo ninguna política de radio y televisión, hubo marcha atrás en las proposiciones de control hechas en el proyecto con respecto a todo el sistema de radio y televisión y, desde el punto de vista de la creación de una radio y televisión del Estado, con carácter de servicio público, eso también se quedó en el papel hasta que Venezolana de Televisión absorbió al canal 5 y siguió siendo lo que es hasta ahora.

MG: ¿Cuándo empiezas tú a ocuparte casi exclusivamente de la comunicación?

OC: Te dije antes que intervine en las discusiones de la Ley de Cine, luego vino la aparición de Cine al Día. La entrada a Cine al Día marcó el desarrollo de esta orientación. Aparte, estaban algunos artículos que yo escribía en la prensa. Luego, en el 69, volví a irme a Europa. Yo mantenía contacto con Pasquali y esa segunda vez que yo me fui a Europa, él también se fue de Año Sabático. Él estaba en Roma y yo en París; inclusive, alguna vez llegamos a intercambiar los apartamentos. Él me habló de su proyecto, cuando lo nombraron director de la Escuela de Letras de la U.C.V., eso fue cuando la Renovación. Por cierto, yo fui miembro de la Comisión de Renovación de la Dirección de Cultura, junto con Ron Pedrique. De allí vienen mis contactos con él, nos hicimos amigos y propusimos muchas cosas pero eso también fracasó en cierta forma; la Universidad no quería, en el fondo, reformar la Dirección de Cultura, lo que querían era tener una especie de tinglado para financiar a gente que venía de la lucha armada y eran perseguidos. La Dirección era una especie de asilo para

ntelectuales y artistas que no tenían forma de subsistir y que entraban en la Universidad. Eso se había vuelto una cosa muy corrupta y era un gasto enorme. Nosotros intervinimos, hicimos denuncias y nos peleamos con buena parte de la izquierda porque estábamos denunciando algo que para ellos era una fuente de ingresos y también una manera de colocar gente, su gente, para obtener una serie de ventajas y hasta enriquecerse. Hubo mucha gente que se enriqueció con la Dirección de Cultura. Todo esto fue antes de irme por segunda vez a Europa, becado por el CONICIT, para hacer estudios de política educativa y cultural a través de los medios de comunicación de masas, ese fue el proyecto que yo les presente. Yo me fui al Centro de Estudios de Comunicación de Masas en la Escuela Práctica de Altos Estudios, que parentemente y aunque parezca mentira, era el único sitio en París que se ocupaba de esas cosas. El IDHEC no me interesaba: yo no quería ser cineasta sino estudiar los medios de comunicación de masas, hacer si fuese posible una tesis de maestría o de doctorado. Hice la tesis en francés, pero me tuve que venir con ella bajo el brazo porque mi tutor, Edgar Morin, se me desapareció tres veces sucesivas. La última de ellas se fue de viaje a California y yo no podía quedarme más tiempo en París porque mis hijas tenían que venirse para continuar sus estudios aquí; de quedarse un poco más, habrían tenido que quedarse por algunos años y yo no tenía en proyecto pasar tanto tiempo allá. Así que vine, con mi tesis debajo del brazo. Por cierto, algunos elementos de esa tesis tienen mucho que ver con el trabajo que hice en el Estado y los medios de comunicación en Venezuela, que también recoge mi experiencia de ATELVE porque muchos datos que obtuve para la elaboración del informe los usé luego en el libro. Cuando volví, Pasquali había dejado la Escuela de Letras y tenía un proyecto para crear el Instituto de Investigaciones de la Comunicación, que sustituyó al antiguo Instituto de Investigaciones de Prensa, un instituto periodístico. Yo lo ayudé a diseñar el instituto y entré a trabajar como colaborador de él en una posición modesta, porque allí ya existía un Consejo Técnico del cual yo no formaba parte, donde estaban los grandes miembros del Instituto anterior, como Euro Freites, etc. Poco después entré también al Consejo Técnico y pasé a ser jefe de una de las secciones. En cierta forma, me convertí en un colaborador mucho más

cercano todavía de Pasquali; no te puedo decir que haya sido su "mano derecha", pero sí alguien que es un poco el ejecutor y elaborador de los proyectos de investigación y de muchas de las cosas que se hicieron en el Instituto. Ahí se dio definitivamente mi conversión en un investigador de la comunicación, profesional y académico.

MG: ¿Eso cambió tu desempeño en la revista, influyó en tu trabajo?

OC: Bueno, sí y no. Yo creo que no mucho. Claro, ya desde antes de trabajar en el Instituto venía ocupándome de problemas de la cultura, de la participación cultural de la población y de temas relacionados con comunicación, participación y cultura, en relación con lo popular, etc. Eso tiene mucho que ver con el trabajo que hice para Cine al Día sobre Imagen de Caracas. Incluso, habiendo sido un crítico fuerte de sus resultados, me hice amigo de Jacobo Borges y de Josefina Jordán, y me convertí un poco en colaborador de ellos. Por ahí se acentuó ese contacto entre lo que es el cine, por una parte, y la preocupación por el activismo cultural, por otra. Por otro lado, cuando regresé de Europa trabajé en el ININCO, que se ocupaba sobre todo de radio y televisión, aunque en sus inicios la prensa jugaba un papel importante por las razones que ya te explique. El Instituto nunca se ocupó de cine hasta que ingresó Ambretta a instancias mías, siendo yo para entonces director del Instituto, y se abrió el área de cine. Por ahí va un poco la cosa de los acercamientos y los cruces y las fusiones entre una serie de iniciativas y de actividades en que estuvimos metidos y las relaciones entre el cine por una parte, y la radio y la televisión por otra, o los medios en general, porque en el Instituto siempre seguimos interesándonos por la prensa. Incluso en mi libro *El Estado y los medios de comunicación en Venezuela*, dedico una parte a la prensa, además de la radio, la televisión y el cine. En cierta forma, el libro tiene cierta ventaja sobre el informe de RATELVE porque este último fue un gran diagnóstico de la radio y la televisión y también un proyecto político, pero el diagnóstico del libro era más completo, con todas sus fallas, ya que pretendía abarcar no solamente radio y televisión, sino cine, prensa, publicidad, etc. Y, además, trataba el tema de las políticas como aspectos más generales; ya no era

solamente el problema de una política para radio y televisión, sino de la política de comunicación del Estado, que era un tema que por suerte o por casualidad se estaba empezando a discutir en la U.N.E.S.C.O. en esa época. Entonces, resultó que yo fui una de las primeras personas en América Latina, si no la primera, que escribió concretamente sobre políticas de comunicación, conociendo que ya el tema se estaba comenzando a implantar en la U.N.E.S.C.O. Como a esto se agregó el hecho de que Pasquali fue nombrado subdirector de la U.N.E.S.C.O., en el cargo de Subdirector del Área de Comunicación, se facilitó que nos llegara la información y empezamos a participar en estudios para la U.N.E.S.C.O. y en eventos tan importantes como la Conferencia de Costa Rica. No fuimos oficialmente, pero sí auspiciados por diversos organismos internacionales. Pasquali sí formaba parte de la delegación venezolana en la conferencia y fue el principal asesor y posiblemente el autor de la mayor parte de los textos que propuso la delegación venezolana. Esta delegación fue una de las más activas, tal vez la que llevó las banderas de la planificación de las políticas de comunicación en América Latina. Contrariamente a lo que en la práctica se estaba haciendo aquí en Venezuela, ya que la conferencia fue en el 76 y ya lo de RATELVE, que fue en el 74-75, había pasado. Cuando la delegación venezolana llega a la conferencia hablando de políticas de comunicación, pregonando, dictaminando, etc., resulta que aquí habían fracasado la Ley de Cine, el Proyecto RATELVE, la Ley del CONAC, la Ley de Publicidad, todas las iniciativas que se habían propuesto en materia de comunicación. Tal vez yo viví todo eso de una manera más intransigente y más radical que los demás. Para no confundirte las cosas, Pasquali cuando la conferencia de Costa Rica no estaba todavía en la U.N.E.S.C.O., después se produce su jubilación de la Universidad y él se va para allá. Por ejemplo, aun antes de que el se fuera, no había un acuerdo total entre los dos, yo estaba en una posición muy crítica y, no sólo el gobierno de Carlos Andrés sino la mayor parte de los gobiernos de América Latina no creían realmente en las políticas de comunicación. Las habían adoptado como aspectos meramente teóricos o supuestamente como actividades necesarias para el desarrollo cultural porque la U.N.E.S.C.O. las proponía, o bien, incluso por mala intención, debido a los choques

entre los gobiernos y los dueños de los medios de comunicación, como el que se está dando ahora y que ya en aquella época se producían en casi todos los países. No había sinceridad ni voluntad política de parte de los gobiernos latinoamericanos para implantar políticas de comunicación. Además, el aparato estatal estaba en casi todos estos países en una situación muy parecida a la de Venezuela, con una relación de dependencia estructural y en una relación de clientelismo mutuo con la élite de la comunicación, sobre todo de la radio y la televisión aunque la prensa también entra en ese juego. En ese sentido, ya en *El Estado y los medios de comunicación en Venezuela* mi posición era muy crítica. Todavía ulteriormente logré influir en muchos documentos, por ejemplo el IV Encuentro de la Comunicación, que se hizo aquí en Caracas y después en otros encuentros, incluyendo el Congreso Mundial de la Comunicación de la Sociedad Internacional, que también se hizo en Caracas, donde presenté un trabajo muy crítico no solamente sobre el tema de la comunicación sino sobre el tema del "Nuevo Orden Internacional de la Información". Con esto del "nuevo orden" la gente se olvidó de las políticas de comunicación y pensaban que ese nuevo orden sería una panacea. Así como fracasó el Nuevo Orden Económico Mundial, este nuevo orden de la información también se convirtió en una entelequia. Yo denuncié eso en mi trabajo, al igual que en *El Estado y los medios de comunicación en Venezuela* y en otros escritos. Esa posición es la misma que un poco después el resto del Instituto ha ido adoptando porque todos se fueron convenciendo y creo que es el sentir general de los que trabajan en esta materia en Venezuela, aparte del ININCO. Claro, existen diferencias; hay algunos que dicen que todo lo que sea hablar de políticas de comunicación es perder el tiempo y que abogar por la necesidad de su existencia es hacerle el juego al gobierno o a los gobiernos. Yo, por el contrario, con mi actitud cada vez más crítica frente a lo endeble que son políticamente los gobiernos y la estructura del Estado, con su debilidad y su incapacidad frente al sistema de los medios, tal como se está viendo ahora, pienso que hay que seguir presionando en favor de esa lucha. Es como la pelea por la democracia; uno puede decir que es un desastre, como en efecto lo es la democracia actual, pero hay que luchar por una democracia verdadera, mas

perfecta, distinta. Así pasa con las políticas de comunicación, que son elemento fundamental de una democracia. Una política de comunicación no se trata de que el Estado imponga la comunicación que él quiere y como la quiere a los medios, sean sus propios medios o los privados; una política de comunicación es un esquema general, un cuadro de normas y principios que garanticen a toda la comunidad lo que la U.N.E.S.C.O. llamaba "el acceso y la participación", es decir, el acceso a los medios y la posibilidad de recibir toda la información, entendiendo como participación la posibilidad de tomar parte y poder en un momento determinado decir lo que se quiera a través de los medios y, lo que es más importante, a opinar y decidir cómo deben manejarse los medios. Es decir, que se tenga poder de decisión compartido, democrático y participativo. En ese sentido, esto es una parte de la democracia. Uno de los síntomas que yo señalo de que aquí no hay democracia es precisamente la ausencia de democracia comunicacional porque no existe una política comunicacional que garantice que el sector público o el sector privado lo respeten a uno, ni como receptor de los mensajes, ni mucho menos como actor o agente participativo. Aquí es prácticamente imposible expresarse a través de la prensa, la radio o la televisión. Claro que, hay un cierto tipo de participación constituido por ese enorme flujo de quejas del pueblo que, sobre todo la radio, por ser la más participativa, recoge. Por supuesto, ellos toman lo que les interesa y lo manejan políticamente muy bien, muchas veces chantajejan directamente a los gobiernos o a ciertos personajes vinculados con ellos, con la información. Incluso en la radio, lo que entra como participación activa de la gente, es solamente aquello que a los reporteros les parece más escandaloso, más conveniente para ellos o, en un momento determinado y por razones políticas, más válido para estropear la imagen de un partido que está en el gobierno o de alguno de sus funcionarios, o para aupar alguna campaña política que les interese, porque hay que ver lo que son los medios de comunicación en Venezuela en épocas pre-electorales.

MG: ¿Qué recuerdas de la gente que trabajó con Cine al Día: Ulive, Nuño, etc.? Toda la gente que entró y salió del equipo redactor. ¿Qué visión tienes tú de ellos? ¿Qué posiciones recuerdas tú que sostenían? ¿Se presentó en algún momento un conflicto con respecto a un tema determinado?

OC: Al principio el grupo, aunque con ciertas subdivisiones internas más relacionadas con los intereses prioritarios hacia un lado o hacia otro, era más bien bastante homogéneo y coherente. Se me había olvidado la importante presencia de Nuño, a quien llevó Pasquali. Él fue muy importante porque participó mucho en la revista. En el tiempo en que estuvo Nuño contribuyó a darle cierta brillantez a algunas discusiones que hubo en la búsqueda de una teorización sobre el cine. Creo que entre ellas estaba una discusión sobre Cine e ideología, anterior a toda la orientación propiamente tercermundista que surgió a partir de la muestra de Mérida, o un poco antes pero que en todo caso se materializó con la muestra, y también un poco paralela a la lucha que se estaba llevando a cabo por la ley de cine, por la defensa del cine nacional, la crítica a los monopolios y oligopolios de la distribución y la exhibición. Paralelo a todo esto ya el discurso teórico comenzó marcado por preocupaciones que eran un poco filosóficas, sobre todo por influencia de Pasquali. Nuño asistió al principio a unas discusiones pero en ese momento no entró a formar parte del equipo de la revista hasta que algunos años después se incorporó como colaborador habitual; ya Pasquali había salido de la Redacción para ese momento. Hubo otras personas que entraron a Cine al Día o tuvieron participaciones más o menos esporádicas, aisladas. No recuerdo en este momento exactamente quienes fueron. Luis Armando Roche, quien en realidad era cineasta, entró a Cine al Día y escribió muy poco, algo sobre el super 8 y sobre las técnicas del cine directo y documental. Creo que hizo dos o tres "travesuras", pero él estaba principalmente con su preocupación de hacer cine y tampoco persistió en la revista. También estaba Jesús Enrique Guédez, quien estaba allá y acá, afuera y adentro porque estaba empezando a hacer cine y fue entrevistado por la revista luego de su primera película, *La ciudad que nos ve*. También

escribió algunas cosas, creo. Manuel Díaz Ponceles, no se si llegó a escribir algo, pero recuerdo que asistió en un momento en que se puso en boga nuevamente, por segunda o tercera vez, el tema de la Ley de Cine y surgió un nuevo proyecto. En esa oportunidad la cosa se complicó un poco con los cineastas porque, por ejemplo Jacobo Borges no quería una política manejada por el Estado, ya que existía mucho temor de que la ley fuera un instrumento de represión y sobre eso se suscitó una discusión. En medio de ese lío apareció Díaz Ponceles. También está Ugo Ulive, que fue una adquisición muy importante porque escribía mucho y generalmente se documentaba bastante. Conocía mucho el cine cubano, que estaba en boga para ese momento para mucha gente en Venezuela y el resto de Latinoamérica. Bastante después yo lleve a Fernando Rodríguez, en el 73 o 74, cuando el había regresado de Chile y yo estaba volviendo de Europa. Yo tuve un intervalo de ausencia de Cine al Día y creo que la revista estuvo un poco dormida en esos años, me da la impresión. Recuerdo que me llegaron varios números de la revista a Francia, pero no sé si estaba saliendo con la misma regularidad del principio. Mi regreso de Europa luego del fallido doctorado en comunicación del que te hablé, coincidió con el golpe en Chile; y en el barco supimos por radio de la caída de Allende. Yo vuelvo y traigo a Fernando y con eso se da un poco un aumento en el entusiasmo, un cierto renacer. Se empezó otra vez a trabajar. Tal vez no sobre los mismos temas, de corte tercermundista, sino desde una óptica otra vez más teórica y estética, y también con mucho énfasis en la crítica. Creo que esta es la época en que la revista traía más crítica. Estaba Ulive que escribía bastante, Fernando también, Alfredo y Ambretta. Yo escribía un poco menos, cerca de una o dos notas por cada número; a veces me entusiasmaba más y hacía tres, pero no era lo más frecuente y yo no era el más prolífico. Ahí la revista empezó a recuperarse, sobre todo con énfasis en la crítica de películas y con la aparición de algunos debates, de los cuales el último fue el número sobre la crítica.

MG: ¿Tú notas que en algún momento se hayan presentado conflictos entre distintos puntos de vista de la gente de la revista? ¿O más bien las cosas se desenvolvían sobre la base de un acuerdo bastante amplio?

OC: Desde el principio hubo diferencias. Como te decía, tengo la impresión de que la salida de Pasquali fue en parte por divergencias respecto a lo que se debía hacer con la revista, si mal no recuerdo, pero eso nunca quedó explicitado en ninguna parte. Después de eso siempre hubo algunas polémicas y algunos enfrentamientos, pero siempre muy cordiales. Incluso a veces un poco apasionados, pero sin que significaran algo así como "si yo no tengo razón yo me voy de la revista" o "si la revista no hace esto...". Nunca se llegó a un nivel de enfrentamiento que significara algún tipo de amenazas a la estabilidad del grupo, nadie dijo nunca que se iba del grupo o ese tipo de cosas, nadie se fue nunca violentamente. Generalmente las discusiones, por muy airadas, nunca concluyeron en algo así. Hubo alguna vez alguna entre Ambretta y Fernando. Alfredo como ha sido siempre muy ecuánime no reaccionaba nunca violentamente, pero también tuvo enfrentamientos con Fernando y conmigo en algunas ocasiones. Yo también tuve enfrentamientos con Fernando. Con Fernando hubo una etapa un poco conflictiva, siempre tenía opiniones muy radicales. Ambretta a veces era un poco polémica. Yo también lo era pero menos. Y Alfredo que era el gran ecuánime, el de mente más comprensiva, más amplia, aunque con temas y posiciones muy marcadas que la mayor parte de las veces generaban en nosotros rechazo. Yo diría que en ningún momento se puede calificar a la revista como un lugar de ventilación de conflictos. Bueno, quizás de ventilación en el buen sentido de la palabra, había conflictos que se ventilaban y se discutían bien. Pero conflictos irreconciliables no.

MG: Alfredo me dijo algo que después Ambretta me confirmó: Según ellos los conflictos se presentaban generalmente cuando se hablaba de películas no tercermundistas ni

latinoamericanas, es decir, del cine europeo y norteamericano. Pero, cuando se hablaba de cine latinoamericano y venezolano, el acuerdo era prácticamente unánime.

OC: Estoy de acuerdo, quizás con cierta pequeña dosis de debilidad mayor por parte de algunos de nosotros en el caso del cine venezolano hacia ciertos autores. Por ejemplo, a Ambretta y a mí nos interesaba particularmente Alfredo Lugo, simpatizábamos con el tipo de cine que hizo él. Pero eran diferencias de matiz. En el fondo, casi había unanimidad, estoy de acuerdo con ellos. Una vez hicimos el experimento de escribir notas distintas sobre una misma película, sobre todo con el cine venezolano, y eran bastante coincidentes. También tuvimos mesas redondas en las cuales todo el mundo empezaba apuntándose lo mismo. Yo sí pienso que hubo bastante armonía y unanimidad. Creo, incluso, que con el cine europeo o norteamericano podía haber habido más diferencias, pero eran tampoco eran, que yo recuerde, muy marcadas.

ENTREVISTA A CARLOS REBOLLEDO

Cineasta – Miembro del Comité de Redacción

MG: Usted participó en muchas de las iniciativas relacionadas con el cine venezolano y latinoamericano durante los 60. Por ejemplo, los Encuentros de Cine que concluyeron en la redacción del Anteproyecto de Ley de Cine, entre 1966 y 1967; la Muestra de Cine Documental Latinoamericano, realizada en Mérida 1968; el Centro de Cine Documental de la U.L.A.

CR: El cine venezolano antes de existir el Departamento de Cine en 1968 era un cine cuya trayectoria era accidentada y llena de obstáculos. Con la creación del Departamento de Cine de Mérida se le da una continuidad, relevando la Escuela de Santa Fe que dirigía Birri en Argentina. Los cineastas despertamos del letargo en que estábamos y que nos mantenía disociados. No hay que olvidar que para el año 60 todavía aquí no hay un cine de tipo nacional; solamente estaba el cine importado, el cine que llevaba cantidades de dinero para afuera.

MG: ¿Cómo se vinculó usted con este proyecto?

CR: Yo fui el creador del Departamento en el año 69, luego de la Muestra de Cine Documental Latinoamericano.

MG: Ud. participó también en la organización de la muestra. ¿Cómo surgió esta idea?

CR: Para ese entonces estaba Pedro Rincón Gutiérrez, un hombre sumamente sensible y con conciencia de lo que valía el cine. El nos dio carta blanca para hacer el Departamento. De hecho nos permitió instalarnos en Caracas para formar y reclutar cineastas, algunos de los cuales habían salido de la experiencia de Imagen de Caracas, dirigida por Jacobo Borges la

muestra fue un hecho insólito en América Latina. Nuestro cine fue conocido primero en el exterior.

MG: ¿Cuál fue su participación en los Encuentros de Cine?

CR: Antes de la creación del Departamento de Cine se inició la lucha por la Ley. Los encuentros fueron convocados por Jose Agustín Catalá, quien aparentemente no tiene nada de cineasta pero le gusta mucho el cine. Yo presenté una ponencia para la elaboración del Anteproyecto. Debo decir con toda honestidad que fueron Alfredo Roffé y Ambretta Marrosu, los que más abogaban por el cine venezolano, a través de Cine al Día. Pero hay un problema muy serio con Cine al Día. Yo no sé si llamarlo de postura ideológica o estética. Ellos preferían el cine europeo, un cine a lo Marienbad, a lo Resnais, a lo Truffaut. El cine venezolano quedaba aparte, no con mezquindad, sino porque esa era su formación, europeizante. En las reuniones estaban Alfredo y Ambretta Roffé, Fernando Rodríguez, y otros cineastas que ahora no recuerdo.

MG: ¿A partir de qué momento se vincula usted con la revista? ¿Fue cuando los encuentros o a raíz de la Muestra de Mérida?

CR: Yo ya formaba parte de la revista desde 1967, cuando aparece el primer número. Yo soy miembro fundador junto con ellos. Las reuniones eran una vez por semana, discutíamos problemas teóricos del cine o para criticar películas venezolanas y extranjeras.

MG: ¿Cuál era su opinión sobre los Encuentros de Cine y sobre la necesidad de una Ley?

CR: En todos los países salvo en los Estados Unidos existen Asociaciones de Cineastas, como la ANAC de aquí, para trazar la política a seguir frente a los organismos estatales.

IG: Con respecto a los créditos de los 70...

R: Ese es el mejor momento que ha vivido el cine venezolano.

IG: ¿Ud. se benefició con alguno de esos créditos?

R: Sí, con *Alias el Rey del Joropo*, que obtuvo buenas críticas pero marchó mal con el público venezolano porque tuve la insensatez de estrenarla cuando pasaban *Fiebre del Sábado por la noche*. Mientras los pavos se caían a cadenas, yo visitaba la sala donde exhibían mi película y estaba desierta. Pero sí tuvo mucho éxito con la crítica, y en Italia, el Festival de Los Angeles, etc. El cine venezolano no rebasa nuestras fronteras porque se queda en un localismo que sólo entienden los venezolanos. Ni siquiera los colombianos lo captan.

G: La creación de FONCINE es bastante posterior. ¿Cuál era su posición frente a la creación de este organismo? ¿Se trataba de una conquista definitiva o, por el contrario, la lucha por la Ley debía continuar?

R: Hay un personaje bastante importante en todo esto en la época de Luis Herrera Campins, se trata de Manuel Quijada, Ministro de Fomento para aquel entonces. El tuvo participación activa; desde su posición ministerial nos ayudaba a trazar tácticas y estrategias para que el Congreso Nacional aprobara la Ley. Hay que ser muy enfático; la creación de Foncine fue el resultado de una lucha de muchos años.

IG: ¿Cuál era su opinión con respecto a los planteamientos de Cine al Día sobre el cine venezolano y latinoamericano, el Tercer Cine, etc.?

CR: Yo encuentro razón en que Cine al Día haya asumido una posición, dejando fuera a Soy un delincuente, de Clemente de la Cerda, contra cierto cine que se estaba haciendo. Para ellos ese cine, que ahora se hace más todavía, iba dirigido a la taquilla. Ya no era el director-productor que hacía su obra con un criterio independiente del factor recaudación, aunque la taquilla sea importante y no se pueda hacer una película sin dirigirla a un cierto público. El público es el verdadero juez de lo que uno hace.

MG: Ud. participó en una discusión, junto con Alfredo Anzola, sobre su película Alias El Rey del Joropo y la de Anzola. Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia. El tema era justamente la posibilidad de un cine popular.

CR: ¿En qué se cayó después de Soy un delincuente? Con excepciones como Oriana, Diles que no me maten, etc. Todas las demás películas parecen salidas de formulitas para gustar al público: marginalismo y violencia eran los temas predominantes.

MG: ¿Ud. opina que la actividad de los cineastas en los 60 y los 70 estuvo bien organizada y unificada, con objetivos claramente comunes, o todo lo contrario?

CR: Cuando se daban los créditos la ANAC tenía reuniones semanales para discutir todo lo relacionado con la ley de cine. Curiosamente, una vez que los créditos eran entregados, desaparecían estas reuniones. Con esto quiero decir directamente que los cineastas acudían a la ANAC para encontrar su financiamiento a través de Foncine.

MG: Yo he dividido este proceso en tres períodos: del 66 al 70, cuando se inician las acciones en pro de la Ley; del 70 al 75; y después del 75 y hasta el 82, del llamado "boom crediticio" hasta la creación de Foncine. ¿Usted encuentra diferencias en la actitud de los cineastas de un momento a otro?

CR: El hecho más importante es la creación de Caveprol, integrado por los que hacen cine para la taquilla. No quiero mencionar nombres por delicadeza. Caveprol es un desprendimiento de la ANAC. Es lamentable que Caveprol se haya obstinado en obtener créditos para películas inscritas en lo que he llamado cine marginal, aunque yo pienso que se pueden abordar todos los temas. Que se entienda bien, yo no estoy por un cine marginal, creo que se pueden hacer películas de estas características pero con cierta estética y ética, y no un cine donde lo que se ve es violencia, un cine puramente de acción, sin ninguna reflexión sobre el país, se olvida el país rural. Caveprol se desprendió de la ANAC porque sus integrantes creían que tenían la verdad en la mano.

MG: ¿Ud. cree que en algún momento existió alguna sintonía entre lo que ud. proponía como cineasta en los 60 y los 70, y lo que proponía Cine al Día, en cuanto a planteamientos y objetivos?

CR: Cine al Día fue una de las revistas pioneras del continente, así como Hablemos de cine (peruana).

MG: ¿Cómo fueron las relaciones entre los distintos grupos de cineastas y Cine al Día?

CR: Tanto Alfredo Roffé como Ambretta Marrosu serán reconocidos por la historia como los pioneros de una crítica que no fuera descriptiva ni crónica, sino una crítica a lo profundo. Imagínese que a esas reuniones asistía hasta Juan Nuño. Le aseguro que había un sector de los cineastas que estaba con Cine al Día y otro sector que no lo estaba.

ENTREVISTA A ALFREDO ANZOLA

Cineasta

AA: Yo no estuve en el primer round del Proyecto de Ley porque comencé a hacer cine más o menos en el 68. De manera que en los 60 no hice muchas cosas, apenas era estudiante. Los años 60 son para mí la renovación académica y todas esas cosas y, al final de la década, hice *Santa Teresa* y unas cuantas cosas más. Esos eran unos tiempos cojonudos, porque me parece que el cine se ha echado a perder mucho con esto de los reales. Ahora un muchacho que nunca ha hecho una película necesita como diecisiete asistentes de dirección, cuatro plantas eléctricas... Estos tiempos eran muy distintos, uno conseguía unos rollos de película en blanco y negro, una Bolex prestada, le echaba pichón y se hacía una película que uno pensaba que tenía una utilidad inmediata en la historia y en el mundo. Por otra parte, el camino de la distribución también era distinto: sindicatos, movimientos políticos, etc.. Eso sería entre fines de los 60 y principios de los 70. En los 70 hice *La papa*. Por ese entonces vinieron a Venezuela Jorge Solé y Mario Handler y montaron la Distribuidora del Tercer Mundo, que produjo mi película, es decir, consiguieron unos rollos de película virgen y eso era todo. En el año 70 me gradué de sociólogo y me fui a Europa para estudiar cine pero no estudié, sino que trabajé en varias cosas. Hice una pasantía con Wajda en Polonia y después estuve con Les États Généraux du Cinema, que era la gente de Mayo del 68 que se había organizado. Allí hice cosas locas como la asistencia de cámara en una entrevista al gobierno de Vietnam en el exilio. Cuando regresé me empate con PPCA Cine, donde estaban Juan Santana, Fernando Toro, Andrés Agustí, Mario Nazoa. Ahí empezamos a tomar una actitud más profesional hacia el cine, en el sentido de que uno comienza a pensar que puede ganarse la vida haciendo películas. Eso era para mí, yo no sé si a los demás les habrá pasado así. Los primeros créditos los dieron a mitad de los 70. Nosotros hicimos *Fiebre* con uno de esos créditos en el 74 o 75. Se solicita muchacha de buena presencia y motorizada con moto propia la hice al año siguiente, en el 76. Hasta ese momento de los créditos, como ya te dije, las películas se

proyectaban en las universidades, en sindicatos, etc. eran de contenido abiertamente político. Yo fui al Festival de Mérida, en el 68. En esa época estaba sobre el tapete la discusión sobre La hora de los hornos. Ya desde esa época uno sospechaba que esa película era una loquera, era tan tan... que su utilidad política era nula; sólo sirvió para la consagración política de sus autores. No era una película capaz de producir consecuencias políticas más allá de que, en el momento de exhibirla, llegara la policía y prohibiera la proyección. Por esa época yo me planteo las películas de las cooperativas, El hombre invisible, etc., que eran películas, a mi manera de ver, muchísimo más realistas, tenían que ver con gente real que hacía uso de esas películas para su acción social y política. Eran películas que se conectaban inmediatamente con la vida y no con el mundo del cine, con Europa, y que como cuestión de carrera cinematográfica no fueron la mejor inversión del mundo, pero como cuestión personal fueron chéveres, eran lo que yo quería hacer y salieron. Y yo sigo creyendo un poco en eso. Uno de los problemas de entonces y de ahora es hacer películas que vayan a ser vistas en alguna parte, que es lo que a mí me preocupa de lo que pasa con los cortos de ficción que se están haciendo ahora, carísimos y sofisticadísimos, pero apenas los pasan un día en la Cinemateca para que los vean los amigos de los directores. Son películas que nunca va a ver nadie. La lógica de las películas para el movimiento cooperativo era distinta, se trataba de películas insertadas dentro de un movimiento. Ya en los 70 intentaba hacer películas contratadas, consiguiendo un patrocinante, pero no con la intención de hacer una película para después quedarse guardada, sino para que tuvieran un camino de salida hacia la gente. En el caso de los largos la idea era poderlos distribuir comercialmente para que llegaran a un público más amplio. Aquí vuelve el planteamiento del discurso político. Supongamos que yo hago una película como La hora de los hornos para exhibirla en los cines. A la función de las 5 va alguien, a las 7 ya no entra nadie y al día siguiente la quitan de cartelera. En las discusiones de aquella época se decía que quien hacía una película para que la viera la gente era un vendido al imperialismo y de ahí resultaron muchas películas muy buenas, pero si no las quiere ver nadie no existen. ¿De qué te sirve hacer el mejor

discurso del mundo si no hay nadie dispuesto a oírlo? El otro extremo de esta actitud es la de hacer películas partiendo exclusivamente del criterio comercial, en este caso las películas ya no sirven para decir nada, solamente se venden y punto.

MG: ¿Qué ocurre cuando empiezan a dar los créditos y se pasa del cine a bajo costo y vinculado con movimientos reales a través del discurso político a un cine de corte "industrial"? Tú haces *Se solicita* muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia en el 76, ya dentro de la onda de los créditos.

AA: A mí me encanta esa película y estoy orgulloso de todas las que he hecho. Esta es el cuento que a mí me interesaba pero lo hace para las salas de cine. No tenía sentido hacer *El hombre invisible* para las salas de cine, en cambio *Se solicita*... sí, porque yo creo que la película propone cosas sobre el mundo. No pienso que se trate, como dicen los críticos, de concesiones. Yo nunca le he concedido nada a nadie. Si tú haces una película para los cines tienes que hablar el lenguaje que se habla en los cines. Si tú vas a hablarle a un alemán no puedes hacerlo en chino. Esas películas comienzan a tener la lógica del lenguaje que se usa en las salas de cine. Yo pienso que en mi caso, las "premisas ideológicas y estéticas" se mantienen. Vale la pena hacer una película en super panavision tanto como hacer una en video o en super 8. Y si no tienes ni siquiera la cámara de super 8, vale la pena agarrar un spray y pintar lo que quieres decir en una pared.

MG: Ya me dijiste que no participaste en las reuniones para el primer Proyecto de Ley en el 66 y 67. ¿Estuviste presente cuando las Jornadas Nacionales de Cine del 74?

AA: Participé en varios grupos de los que estuvieron peleando la Ley, pero no estuve tampoco en las Jornadas del 74 porque estaba filmando *Santana* con la gente de PPCA Cine. En cuanto a la ANAC, siempre me dicen que soy miembro fundador pero yo creo que no. Si soy de los

primeritos. Yo no tendría mucho que decirte sobre todo esto porque no estuve muy conectado con estas cosas al principio. En lo referente a los créditos de los 70, me parece que es necesario reconocer el mérito de 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 clave, como la aparición de la Saleta. A ella la puso Diego Arria en Corpoturismo 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. Pero hubo un grupo al que se le metió entre ceja y ceja Marianela Saleta y comenzaron a pedir su cabeza, creo que eran Luis Correa, Clemente de la Cerda y no recuerdo quien otro, hasta que lograron botarla. Todas estas cosas han partido de unos principios que yo ahora me pregunto si no estaban todos equivocados. La gente a veces se ha creado unos monstruos, como la Motion Pictures Association, que sí existe pero no debe ser tan amenazadora como la pintan. A veces siento que se han armado unas estructuras de promoción del cine que parecen estar equivocadas porque lo que ha pasado en la práctica es que 20 años después seguimos en la misma. En un momento dado tuvo sentido quedarse en Fomento porque el CONAC siempre ha sido un lugar fastidiosísimo donde pretenden decirte muchas veces lo que tienes que decir en nombre de la cultura y el saber. Fomento parecía un lugar mejor para aquel entonces, esos señores te daban real para hacer tu película y no te preguntaban de que película se trataba. Eso podría ser malo pero también podría ser bueno, desde el punto de vista de uno como realizador es bueno: a mí me gusta que me dejen hacer mi película tranquilo.

MG: Con respecto a los créditos, del 75 al 77 más o menos hubo una explosión y llegó un año en que se hicieron como 60 películas entre cortos y largos. De repente el 78 fue crisis total, no hubo ni un solo crédito. Luego la cosa fue evolucionando hasta que se crea FONCINE en el 82 ¿Que pasó entre los cineastas en ese año crítico sin créditos?

AA: Ese es el tiempo de la mudanza para Fomento, y ahí fue donde agarraron el poder Thaelman, Mauricio y compañía y se repartieron los créditos entre ellos mismos. Yo no lo digo de mala fe, pero habría que ver a quién le dieron los créditos en ese tiempo. Yo tenía una solicitud para Coctel de camarones y no me pararon ni medio, se repartieron los reales como les dio la gana. Fueron tiempos muy fregados. Se armó una estructura de poder, de la cual no creo que estuviera manejada por unos tipos malísimos que lo hicieron todo con las peores intenciones. En un intento por democratizar un poco todo eso nace FONCINE. Se supone que FONCINE no dependía de nadie, es decir, estaba en Fomento pero lo manejábamos nosotros, y en esto entraban los cineastas, los críticos, el sindicato, la asociación de proyeccionistas, etc. ¿Que te interesa saber concretamente?

MG: Si los cineastas en algún momento estuvieron unidos, dejando a un lado posibles diferencias individuales e intereses personales mezquinos o, por el contrario, si se trataba de un "quitate tú pa' poneme yo"?

AA: Se trata de un grupo de gente muy especial, como buena gente, porque si no ya se habrían matado los unos a los otros hace mucho tiempo. Claro, hay mucha pasión y mucha desesperación para hacer las películas porque todo el mundo siente que está jugando su vida, y de hecho se la está jugando. En la misma creación de Foncine no se puede decir que se haya ejercido un poder en forma corrupta. La estructura de Foncine ha permitido la entrada de muchísima gente, aparentemente ha sido muy democrática. Del gran "boom" de películas a la crisis posterior no se puede decir que sea un problema de mezquindad de los cineastas, simplemente en un momento hubo real y en otro no. Ha habido una cierta solidaridad y un cierto respeto, claro, con loques realmente discrepantes de gente como Thaelman Urgelles, pero ese es un caso excepcional. Es indudable que en un momento hubo una cierta unidad en torno a objetivos éticos, estéticos y políticos, pero después eso dejó de funcionar.

MG: Cine al Día tiene una tesis sobre ese proceso. Ellos pensaban que desde fines de los 60, cuando comenzó la pelea por la Ley, existía una cierta unidad entre los cineastas, dentro de algunas actitudes discordantes y ciertas incoherencias. Pero la gente se dispersa definitivamente desde el momento en que se ve la posibilidad de obtener los créditos, y mucho más con la creación de FONCINE. Luego de esto, a todo el mundo se le olvidó que la Ley era importante. ¿Tú compartes este tesis de la revista?

AA: Para mí la Ley es un mito, tan mítica como la MPA 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 debo decir que la revista, a cuyos integrantes les tengo enorme cariño y creo que ellos también a mí, que habló pestes de todas las películas de la tierra, nunca dijo tales cosas de las mías. Nunca me consideré agredido ni vilipendiado por Cine al Día. Ellos no podían escribir sobre una película sin decir "pero...", aunque los "peros" que me tocaron a mí fueron bastante amables. Pero inventaron un mundo que en la práctica no existía, dijeron "estos son los buenos, estos los malos, y estos los que no existen". Estaban sucediendo muchas cosas y había mucha gente que no estaba conectada con ellas. Un grupo pensaba que el cine debía ser para la liberación del Tercer Mundo y una serie de cosas. De repente surge otro montón de cine que había en el país y que ellos dejaban de lado, como por ejemplo, Henry Nadler, un tipo que hacía películas por encargo, institucionales y malazas, y por eso era considerado despreciable Pero sigue siendo cine venezolano. Lo menciono a él como un ejemplo, pero había un gentío que trabajaba con la Shell y la Creole, Arturo Plasencia. Por un lado estaban, Clemente, Román, Odremán y

Plasencia. Por otro lado estaba la gente "nueva", los que salieron de Imagen de Caracas... Cuando yo comienzo a hacer cine, ¿quiénes eran el cine en Venezuela? Guedez y Arrietti. Cine al Día tenía una cosa muy particular. Ellos decían "si a mi no me gusta lo que tú haces, eres una mierda". No es muy bonito que yo lo diga, porque lo que yo hacía sí les gustaba, pero los que no caían en gracia estaban fregados. No sé si eso era un error, pero sí había mucha intolerancia en esa actitud. 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 cómo 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. Previamente había unos locos desquiciados con gran pasión por hacer cine. Mucha gente odiaba a Cine al Día, y a mí me parece que eso, en parte, lo cocinaron ellos mismos. Dividieron el mundo entre ellos y los otros. Eso siempre ha pasado en el cine venezolano. Fíjate el caso de Clemente de la Cerda, yo creo que él era más o menos amigo de Cine al Día. Clemente es paradigmático para estudiar el cine nacional. Yo estoy convencido de que él tenía una posición muy ética, posiblemente influida por Cine al Día en el sentido de que pensaba que era necesario hablar de lo social y de la justicia. De aquí sale Soy un delincuente. Pero como la película se convierte en un batacazo de taquilla él pasa a ser un cineasta vil y, para colmo, sigue haciendo películas por el estilo. Yo no creo que él haya hecho esas películas buscando exclusivamente la taquilla. También tenía necesidad de decir que hay gente que está jodida, que es el discurso del Delincuente. A lo mejor su visión no era del todo correcta. Clemente formó parte del grupo que pedía la cabeza de Marianela Saleta y también de los que se fueron de la ANAC para formar Caveprol. Por eso se dijo que él era un cineasta comercial, que quería ganar real solamente. Yo no creo que en este país nadie haya hecho una sola

película por el puro y desaforado deseo de ganar real, ni siquiera Mauricio. Y los que lo han hecho, por ejemplo, Jacobo Penzo, lo hicieron porque se les ocurrió que esa era una manera de ganar dinero para poder hacer otras películas que les interesaban más. A lo mejor Cine al Día tiene la paternidad de las actitudes extremistas en el cine nacional. Yo creo que parte del famoso rollo con los críticos tiene que ver con que para sobrevivir en paz un grupo necesita cierto nivel de tolerancia. Los cineastas no necesitan, y no deberían, ponerse a opinar sobre las películas de los demás. El problema con los críticos es que ellos sí están allí para opinar. Yo creo que el pleito con los críticos viene de los tiempos de Cine al Día.

MG: ¿Existió alguna coincidencia en tus primeros tiempos como cineasta, entre tus posiciones y las de Cine al Día? ¿Esa coincidencia terminó en algún momento? Si es así, ¿Por qué?

AA: Cine al Día era un grupo pequeño que siguió por su camino, pero en mi caso personal no existió ningún distanciamiento. En una época existió un cierto acercamiento porque ellos me invitaron varias veces para conversar con ellos, incluso una de esas conversaciones fue publicada en la revista. En otras oportunidades se trataba de invitaciones amistosas a conversar, pero no fue demasiadas veces. Yo nunca me sentí distanciado de ellos. Si hay algo que les dije una vez, un poco en serio y un poco en broma: si todas las películas les parecían malas, ¿por qué tenían una revista sobre cine? Si a ti todas las películas te parecen malas, es que no te gusta el cine. Tú dices que los cineastas han cambiado, pero los críticos también. Ahora nadie se atreve a dispararse una actitud crítica como la que tenía Cine al Día, así tan recalcitrante. Todo el mundo ha cambiado, los tiempos y las ideologías cambian. Cine al Día insultaba a los cineastas y los cineastas insultaban a Cine al Día.

MG: Cuéntame un poco sobre tu experiencia con los famosos cortos del INCIBA.

AA: Fueron una gran lección para mí. Mauricio y Abigail eran socios y consiguieron que el INCIBA les diera unos reales para hacer unos cortos. Eso era como un Foncine privado. Contrataron a un grupo de cineastas para que hicieran las películas. A mí eso me parece un gran mérito, aunque mucha gente pueda decir que ellos se quedaron con mucho dinero, pero hicieron algo así como una compañía productora de cine. A mí me pagaron por dirigir *El béisbol*, me dieron 3.000 bolívares por el guión. Nunca me habían pagado por hacer una película y a mí me pareció cheverísimo, eso nunca me había pasado. Por ese lado yo no protestaría, me parece muy bien eso que hicieron de darle a los cineastas temas para que hicieran los guiones y dirigieran los cortos. Ahí hubo algo que para mí fue una revelación. La mayoría de los cortos fueron malísimos, las películas eran de lo más conservador, institucional y convencional. Igualitas a las películas de Shell y de Creole; las imágenes pasaban y el locutor decía algo que no tenía nada que ver con las imágenes, todo junto con una musiquita de fondo. El día que se exhibieron yo tenía pena ajena, a pesar de que supuestamente una de las que se salvó fue mi película. Esto no es ningún descubrimiento, cuando dejas hablar al más comunista de los comunistas o al más pobre de los pobres y los entrevistas para la televisión, hablan como ministros. Algo parecido pasó aquí. A la gente le dijeron: haz un documental contratado y a nadie se le ocurrió que se podía hacer un documental contratado distinto. No es que las películas fueran malas, sino que no tenían ninguna alma, y estaban hechas por la gente que decía que el cine era una cosa para expresar las más grandes pasiones, creencias y verdades. Sí fue buena la posibilidad de que mucha gente hiciera sus películas. Claro, yo tuve la buena suerte de que me tocó un tema decente, aunque yo no soy particularmente aficionado al béisbol, ni me había planteado jamás hacer una película sobre el tema. Abigail me llamó un día y me preguntó si quería hacer una película, yo le contesté que sí y él me dijo que le quedaban tres temas libres. Una de las pocas que no tenía el guión hecho era *El béisbol* y yo me quedé con esa. Hubo gente que trabajó con guiones ya hechos. Los cortos los exhibieron en el Cine Bello Campo. En cuanto a las condiciones, claro que había limitaciones. Nos daban x pies de película, teníamos

cinco días de rodaje, un camarógrafo, un asistente, un sonidista. Me parece que fue una actitud loable por parte de Mauricio y Abigail. ¿Quién más había conseguido un contrato donde los demás cineastas hicieran las películas? Yo los respeto por eso.

MG: ¿Cuáles piensas que pueden haber sido los aportes de Cine al Día al cine venezolano y latinoamericano?

AA: A mí me parece que Cine al Día es importantísima. Yo tengo mi colección completa. Era una revista que se hacía con pasión y con gracia. Escribió la historia de un tiempo que si no habría desaparecido en el limbo. Y tuvo su tiempo. En aquella época, todos teníamos que hacer La hora de los hornos y eso era verdad entonces. Cine al Día aportó muchas cosas en su momento. A mí no me extraña que esa lógica de la revista haya empujado a un tipo como Clemente, que tenía una visión más artística, a hacer una película tan terrena como Soy un delincuente. Yo creo que esa es la ideología de ese tiempo, no sé si lo hizo porque se leyó la revista, pero es posible que lo haya hecho. Con respecto a Latinoamérica no sé mucho porque uno tuvo mucho menos contacto, pero ellos tenían mucha relación con ese mundo del cine latinoamericano, que también tuvo su ciclo y su momento. Había como un pequeño mundo del cual algunos nos fuimos quedando fuera

CONVERSACION CON ALFREDO ROPPE Y AMBRETTEA MARROSU

AM: 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, zulano se puso a trabajar en no se que 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, incluso continental, porque eso se transmitió a pesar de la falta de comunicación. Hubo todo un despertar de cosas en el continente y el amainar de eso coincide con un reflujó. 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.

MG: Fernando me decía que en los 60 el cine fue el arte más importante y que por esta razón gente de la literatura o las artes plásticas, por ejemplo, o incluso de otras ramas del conocimiento distintas al arte, se vinculó de alguna manera con el cine. ¿Es posible que eso tenga algo que ver con lo que tú dices? ¿Es posible que al pasar ese entusiasmo de los 60, esa gente haya retomado lo que hacía antes y abandonara el cine?

AM: No sé. Fernando es muy optimista con esas cosas. No fue exactamente que todo el mundo se interesó por el cine. Hubo un momento en que la fuerza del cine fue tan grande que a esos tipos les dio pena echarle mierda por millonésima vez y se medio arrimaron. Era gente que vino en el último minuto, tipo Adriano González León, y no se hicieron una cultura demasiado profunda al respecto. Y cuando el auge propiamente dicho amainó, continentalmente y en el rebote hacia Europa, esa gente no tuvo que hacer una mudanza muy grande porque ya estaba medio mudada. Ellos estaban de visita. Tal vez Fernando se

refiere fundamentalmente a Jacobo Borges, pero en eso yo también discrepo porque Jacobo se metió en eso desde un punto de vista muy personal. Así como se metió después en la propaganda política. El es un típico artista individual, con sus ideas políticas y sociales, pero su trayectoria no puede ser generalizable porque se trata del comportamiento típico de un artista que se asoma aquí y allá. ¿Dónde has visto tú a Alejandro Otero o a los grandes dibujantes guayaneses arrimándose al cine? Jamás. Hubo algunos escritores, a quienes les adaptaron sus obras para el cine y quedaron deslumbrados, como Adriano, pero él tampoco se puso a trabajar en eso. Garmendia se metió en la telenovela pero nunca llegó hasta el cine porque en el cine no se podía ganar los churupos mientras que en la telenovela sí. ¿Dónde están esos otros intelectuales? Yo diría que el tipo de intelectual más político, más sociólogo, pero no artista, le empezó a entrar al cine y quedó como fuera de base cuando coincidía el auge de la televisión, de hacer ciertas cosas en la televisión, con la evidencia de que la difusión del cine latinoamericano era un callejón sin salida. La gente al ver esa cosa del cine marginal se echó para atrás.

MG: ¿A quién se le ocurrió lo del Tercer Cine? Oswaldo me dijo que fue idea de Ambretta y de él mismo, pero me gustaría asegurarme.

AM: Yo quiero que hable otro, porque yo recuerdo algo pero no quiero parecer como si me acordara de lo que me da la gana. Recuerdo que lo dije yo y que Oswaldo me apoyó y, después, me apoyaron todos los demás.

AR: No sé, yo no me acuerdo

AM: Si Alfredo no se acuerda a lo mejor no es verdad

AR: Yo no recuerdo con precisión. Sé que fue a raíz del trabajo de Oswaldo sobre el cine brasileño...

AM: Porque hablábamos del Tercer Mundo, es por eso...

AR: En los dos primeros números no salió nada sobre cine latinoamericano y luego cuando Oswaldo hizo el trabajo, se pensó en eso. De lo que sí estoy seguro es que no fui yo.

AM: No sé si Oswaldo y yo coincidimos. Tampoco era ninguna genialidad, porque si Solanas y Gelino también pensaron en eso, puede ser que se hayan copiado pero puede ser que no lo hayan hecho. Era una posición tercermundista la que sustentaba el término.

AR: Eso, en sentido estricto, apareció por primera vez en Cine al Día. Está esa carta que Solanas nos mandó, donde reconoce este hecho. Pero era una cosa que estaba en el ambiente, es probable que ellos hayan usado el nombre sin saber que nosotros lo habíamos usado primero. Es como la invención del cine, que se hizo como en siete lugares al mismo tiempo.

MG: En la revista se dice que en 1966 la Cinemateca hizo un ciclo de cine brasileño, y poco después, entre el 67 y el 68, un ciclo de cine de ese llamado "experimental" mexicano y un ciclo de Jorge Sanjinés. ¿No recuerdas si antes de eso se vio en Caracas algo de cine latinoamericano?

AR: Que yo recuerde no.

MG: ¿Aparte de la Cinemateca, dónde se podía ver este cine?

AR: Antes estaba el Cine de Arte del Museo, pero no pasaban películas latinoamericanas, solamente cine europeo y clásicos.

MG: ¿Es posible que se haya pasado cine latinoamericano en los cine clubes, antes del 66?

AR: Estaba el cine club universitario, pero ese material no estaba disponible. Ese cine latinoamericano se vio aquí por primera vez, de manera completa, cuando la Muestra de Mérida. Allí se vieron inclusive películas muy anteriores.

AM: *Asalto al tren pagador*, ¿cuándo lo vimos? Esa es más vieja, de antes del 66. Si se vio algo antes del 66 tiene que haber sido en el cine comercial. Yo, con mi cosa Europea, vi *Cantinflas*, Luis Sandrini; y quedé impresionada con el *Asalto al tren pagador*, que es brasileña, una película como fuera de los esquemas. También vi aquel desastre brasileño horrible que tuvo tanto éxito y la gente lo trató como si fuera una obra de arte, *Orfeo Negro*, que a mí me resultó nauseabunda pero todo el mundo quedó fascinado con esa película.

MG: ¿Ustedes habían tenido contacto con las revistas latinoamericanas, como *Cine Cubano*, antes de sacar *Cine al Día*?

AR: ¿Cuándo comenzó a salir *Cine Cubano*?

MG: En el sesenta. Cero incluso que fue más o menos simultáneamente con las visitas de todas esas personalidades del cine a la isla, porque yo estuve leyendo algunos números donde se reseñaban esas visitas con lujo de detalles.

AR: No recuerdo muy bien, pero sé que cuando Filippi llegó a Venezuela, que hubo aquella discusión sobre *Los condenados de la tierra*, él dijo que le daba mucha rabia que *Cine al Día*

fuera mejor que Cine Cubano. Pero no recuerdo haberla leído antes de que saliera nuestra revista.

MG: ¿Puedo decir, con la conciencia tranquila, que antes del 66-67-68 no se había visto nada del cine latinoamericano de los 60, no se tenían mayores contactos con revistas especializadas del resto del subcontinente, ni había información sobre lo que pasaba con el cine latinoamericano?

AR: Creo que sí, salvo lo que llegaba por vía comercial. Esas dos películas que decía Ambretta, no recuerdo en que fecha, pero fueron exhibidas comercialmente. El pagador creo que ganó un premio en Cannes. Fuera de esa vía no llegaba absolutamente nada. Del cine cubano, por ejemplo, no llegó nada hasta que hubo esa primera muestra que reseña Cine al Día, donde vino todo de una vez, lo viejo y lo nuevo. Un poco tarde.

AM: Sí, no se había visto nada de ese "nuevo cine".

AR: El cangaceiro lo vimos, pero es muy vieja y no forma parte del "nuevo cine". Creo que también la pasaron comercialmente.

AM: Esa se puso de moda y uno hasta se compró el disco.

MG: A mí me parece que en Cine al Día no se le hizo mucho caso a Glauber Rocha. Incluso, en algunas ocasiones (el artículo de Oswaldo sobre el cine brasileño y una entrevista a León Hirszman) se dice que su poética es "barroca y ampulosa", y se prefiere el realismo de Vidas Secas, considerándolo modélico, a la propuesta de Rocha. Digo esto porque en tu folleto de la AVCC, el del cine latinoamericano, tú dices que Rocha fue un poco incomprendido y que no se dio a su obra la importancia que tenía en aquel momento.

AM: Bueno, yo no pensaba así. La cuestión brasileña la agarró Oswaldo de entrada. Yo creo que Alfredo, como yo, también es un gran admirador de Rocha y específicamente de Dios y el diablo en la tierra del sol. Ambos quedamos deslumbrados con esa película. Pero lo que predominó fue un discurso más marxista tradicional en la revista. Es posible que Alfredo también tenga algo que ver con esto. A mí, *Vidas Secas* no me dijo una palabra propiamente nueva en el lenguaje del cine, ni en el planteamiento del Tercer Mundo o de una realidad brasileña en particular. Yo la disfruté muchísimo pero era como el gran cine europeo. No reconocí en la película esa grandeza del descubrimiento del cambio, de un camino nuevo. Nunca discutimos por que eso fue así. Con esas cosas siempre fuimos muy poco audaces entre nosotros mismos y no discutimos lo suficiente. Tú sabrás cómo ocurren las cosas porque hoy en día está ocurriendo eso, además en forma constante, ni siquiera ocasionalmente. Ahí pasó esa cosa de dejarle cancha a otros que, a lo mejor, saben más que uno y por eso uno se queda callado. Así lo siento yo, porque para mí *Vidas secas* no era un cuento nuevo, ni una realidad nueva, ni una revelación de nada. Dios y el diablo... sí lo era.

MG: Yo no me acuerdo de tu nota sobre Dios y el diablo..., pero mucho tiempo después Oswaldo, Fernando y no recuerdo quién más le hacen una entrevista a León Hirszman donde se repite el mismo discurso: se prefiere la línea "realista" de Pereira dos Santos y se la considera lo mejor del cine brasileño, en perjuicio del "lirismo barroco" de Glauber Rocha.

AM: El entusiasmo que me provocó Hirszman es el único parecido al que me provocó Rocha, y quizás después hasta lo sobrepasó, porque él reúne distintas condiciones. Claro, hay un problema, hay muchas cosas de Pereira dos Santos que nosotros no hemos visto. No se trata de un juicio, hablamos de las cosas que pudimos ver. Y Hirszman tenía unos vislumbres increíbles, en un registro completamente diferente al de Glauber Rocha, pero eran cosas verdaderamente nuevas. Yo no sentí eso con *Vidas Secas*.

AR: Para poder opinar tendría que volver a ver las películas. No sé qué impresión me causaría *Vidas secas* ahora. En aquella época me pareció una obra maestra realista, del realismo crítico. Todavía, basado en mis recuerdos, pienso así. Sobre Glauber Rocha... Dios y el diablo... me gustó muchísimo pero *Antonio Das Mertes* no me gustó nada y *Terra em transe* no la vi. Era un fenómeno como muy individual que no hizo escuela, una coyuntura no repetible.

MG: ¿Cómo percibe la revista ese proceso de desintegración, esa declinación en el auge del cine latinoamericano tal como se planteó en los 60? Toda esa decadencia, que comienza a principios de los 70, no se refleja explícitamente en el discurso de la revista sino hasta 1977 o algo así.

AR: No sé. Supongo que era un poco la misma onda de lo que pasaba en la política. Se acabaron los Tupamaros, comienza la dictadura militar en Argentina, en Venezuela ya hacía tiempo que las guerrillas habían fracasado y la izquierda estaba en decadencia. En un momento se constituyó una especie de Asociación de Cineastas Latinoamericanos; en la revista salió una nota sobre eso. Cuando esto pasa, ya no tiene raíces reales. Ya había caído Allende y Littín estaba en el exilio. Ya uno ni participaba en esas cosas, yo recuerdo que fui a una o dos reuniones. Se trataba de un movimiento que pretendía una sistematización y una formalización de todo lo que se había dado en el 60 pero era algo cadavérico así de entrada. Eso no paró nunca en nada. No recuerdo en qué año fue. Ahí estaba metido Aray de cabeza. Rocinante publicaba los resultados de esas reuniones sin ninguna raigambre real. Ese fue el punto de giro de toda la situación.

AM: Las instituciones que se crearon no estuvieron nada a la altura del cine que se estaba haciendo ni del cine que se pensaba hacer.

AR: Eso fue como un último gesto cadavérico, que no tenía nada que ver con la realidad y trataba de proyectar hacia el futuro una cosa que venía desde atrás pero sin bases sólidas ni materiales donde apoyarse. De esas reuniones y esas declaraciones de principios no salió nada. Todo se acabó allí.

AM: Ahí pasó algo de lo cual el cine venezolano es un poco la caricatura. Hay que ser sinceros con la cuestión de los intereses económicos de Cuba. Un país socialista, aislado, lo que busca en un sentido general es proyectarse y sobrevivir, darle un fundamento económico a determinadas cosas, por medio de la solidaridad y la unión con cosas externas. Ahí se puso todo como en un trencito de remolque. El papel de Cuba, en lugar de ser un estímulo, como lo fue al principio, cuando actuó como un detonante –la Revolución, no el cine cubano–. Cuando se fue a organizar la cosa se pensó en lo que le convenía a las dos partes: los cineastas latinoamericanos no cubanos y el ICAIC. Ambos pensaron que les convenía, para la conquista del mercado y todo el aspecto económico, ponerse como en un trencito. Entonces se comienza a organizar esa cosa a la manera de la política balurda, donde se dice una cosa para que sirva para otra. La cosa se aflojó muchísimo. Yo no quiero decir que el cine latinoamericano decayó porque se puso a la cola de Cuba porque no sería ni justo. Pero todo se canalizó de una forma como específica, todo en un mismo montón. Yo me sentí muy mal, y lo digo en un sentido quizás personal. Sentí que se desvió la cosa. Se esperaba la consigna, como cuando se milita en un partido, para hacer una movida. Era una especie de cadena cuyo primer eslabón era el cine cubano porque era “el cine del primer país socialista de América Latina, donde todos queremos llegar...”. En este momento el ICAIC dice una cosa y la gente se pone a ver como encaja ahí. Eso no es así. América Latina, de cuya unidad yo soy amiga y pienso que es lo que debería ser en todos los órdenes para darle fuerza a unos pueblos y unas ideas. Pero hay cosas que se mueven solas, en Bolivia pasa una cosa y en Chile pasa otra, y uno tiene que estar muy compenetrado con lo que pasa nacionalmente para echar un movimiento de ese tipo adelante. Uno no puede esperar las reuniones y la

política unitaria, bajo la dirección de los que están más adelante en el sentido político, para ir detrás de ellos. Ahí hubo errores y yo los sufrí en carne propia. Yo fui a Mérida cuando estuvo la Saleta, que se había movido en el Ministerio de Fomento y prometió coproducciones con Cuba. Fue cuando empezaron esas primeras cosas con Cuba, pero que no pueden ser el norte del cine venezolano. Yo tuve mi primer y último conflicto con los cubanos, definitivo en el sentido de que yo quedé fuera de toda organización, porque en ese momento Cine al Día estuvo atacando todo el tiempo y de manera muy bien fundamentada, la política del Ministerio de Fomento. Entonces vienen los cubanos, la Asociación de Cine Latinoamericano, Edmundo Aray, etc. y como están en conversaciones positivas para coproducciones con Cuba me dicen que debo apoyar la política de Fomento como base y referencia del cine venezolano. Yo me puse furiosa y Edmundo también, y eso fue definitivo, tanto con Edmundo como con los dirigentes cubanos. Está bien que eso le convenga a Cuba y uno no quiere sabotearle esas cosas, pero tampoco podemos estar de acuerdo con Fomento porque se van a hacer dos películas en coproducción con Cuba. Es algo que no tiene relación y lo que se llamó Asociación de Cineastas Latinoamericanos fue de poco interés auténtico. Uno está de acuerdo porque uno apoya el socialismo y los cines hermanos. Pero no podemos hacer lo mismo que ellos, al mismo tiempo, porque las situaciones creativas son distintas. Yo creo que eso afectó a todos. No se si esto se habló en la revista, a mí me pasó, pero yo he sido muy cobarde para estas discusiones. Enfrentaba muchos problemas: era funcionaria del CONAC, estaba metida en la FEVEC y en otras cosas que no eran de tanta altura como Cine al Día, cosas muy prácticas. La revista era más teórica, y la teoría estaba en manos de otros señores que estaban más preparados que yo. Hay cierta problemática que viví por el lado de FEVEC y del CONAC, porque estaba metida en la presión. Yo en ciertas cosas estuve muy aislada y, para los muchachos cabeza caliente, yo era una funcionaria utilizable; para estos era una practicona que hacía beneficencia del cine marginal... Estas cosas no las argumenté a tiempo ni con todo el mundo. Si creo que hubo una falta de discusión sobre fenómenos que

ocurrieron, falta de conexión entre los distintos niveles para ver la relación entre la práctica y la teoría. Sin eso, uno se vuelve mediocre.

AR: Después de las Jornadas de Cumaná, en el 73 o 74, hubo en Caracas otras Jornadas sobre el Cine Nacional, en la sede del Sindicato en la Florida...

AM: Para retomar el Proyecto de Ley

AR: En la primera asamblea que hubo la Saleta, sobre quien hay un artículo publicado en *Sight and Sound*, echó un discurso regañando a todo el mundo, cineastas incluidos, y se fue. Yo pedí 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. Otro recuerdo fue que, en el último Festival de Viña del Mar, en 1969, hable muy brevemente con Alfredo Guevara y él me dijo que en el próximo número de *Cine Cubano* iba a salir un ataque demoledor contra *Cine al Día*, porque nosotros nos habíamos mostrado como enemigos, como críticos del cine cubano. Yo le dije que me encantaría leerlo para ver lo que se iba a decir, pero al final no salió nada. No sé qué pasó, pero creo que tiene que ver con esa movida de Achugar y ~~Aray~~ Aray, que tenían una macollita. Ellos estaban negociando con los cubanos y se hacían pasar por representantes de ellos en todos lados.

AM: Hay ciertas cosas independientes de los que hacen cine, que son manejadas a nivel de política barata y eso nos ha perseguido durante años, con señales de que la cosa va para peor; porque como los ideales han desmejorado ya no hay fines nobles por ninguna parte

AR: Antes había unos ciertos ideales colectivos, o por lo menos de grupo, y eso se fue perdiendo y se quedó en la cuestión individual de hacer sus películas y buscar los medios para hacerlas, cualesquiera que fueran estos medios, sin importar que implicaran cualquier tipo de arreglo, de venta, o de convenio.

MG: Es curioso, en la revista no se dice nada de eso abiertamente. El único momento en que uno nota una cierta disconformidad con la actitud de los cineastas latinoamericanos es en una entrevista que se le hizo a Marta Rodríguez y Jorge Silva, donde la revista dice que están sorprendidos de que ellos se planteen llevar a cabo sus ideas y no, como la mayoría de los cineastas para aquel entonces, de acomodarlas a las oportunidades materiales que se les presentaban.

AM: Esa entrevista la hice yo, en Mérida. Ahí fue cuando yo recibí el matrazo de Edmundo. No tienes que estar de acuerdo conmigo, pero yo siento que el tono predominante en la revista estuvo muy por encima de las pequeñas peleas y esto llevó a no detectar y no discutir suficientemente ciertas cosas de índole más real. Si lo principal eran ciertas concepciones teóricas y ciertas cosas tan generales, para no echarle tanta mierda a la pobre revista, otras cosas ni siquiera llegaban a discutirse porque había una orientación teórica un poco enrarecida. Yo creo que los profesores universitarios eran profesores universitarios al fin y había un cierto desacomodo porque si uno está por encima no toca la mierda y no se da cuenta de que están ocurriendo cosas. Yo como siempre estaba en la mierda...

AR: Yo creo que esto se daba también porque, como había un enemigo principal, contra el que estábamos todos, no era táctico ponerse a pelear contra quienes estaban combatiendo a ese enemigo

AM: Eso es típico.

ENTREVISTA CON ALFREDO LUGO

Cineasta

MG: Usted estudió cine en Alemania y regresó aproximadamente en 1969. Al llegar a Venezuela, ¿qué panorama encuentra aquí para ese momento? ¿Quiénes estaban haciendo cine y en qué condiciones?

AL: El ambiente era realmente desolador. No había ninguna esperanza de hacer un cine más o menos serio y consecuente. Había algunas empresas nacientes que comenzaban a pensar en la posibilidad de hacer cine y había algunos cineastas, como por ejemplo Clemente de la Cerda. Yo por una carambola de esas del azar, fui casi coproductor de aquel golpe de suerte que se llamó Cuando quiero llorar no lloro, porque me asocié con Clemente y Abigail Rojas, que eran socios de Mauricio Walerstein para aquel entonces. El panorama era oscuro. No había un proyecto firme que diera la posibilidad de pensar en la idea de hacer cine. Sin embargo, nosotros éramos unos aventureros. Yo me vinculé con Juan Santana, Fernando Toro y Gustavo Chami, que tenían una empresa llamada PPCA Cine y allí hicimos dos ensayos muy interesantes. Uno se llamó El insólito asalto al Royal City Bank, y el otro, también cortometraje pero que se filmó pero no se llegó a montar, llamado Asesinato en el bloque uno. Ya hacia 1975 viene un cambio, salen los decretos famosos de protección al cine y se comienza una producción más protegida.

MG: En el campo de las ideas, ¿cómo estaban los cineastas? ¿Había organización en torno a la lucha por la aprobación de la Ley de Cine?

AL: 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 llegué la situación era aún más terrible. Yo me busqué muchos problemas por eso, recuerdo que en una oportunidad intenté 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.

MG: ¿Usted llegó a participar en la lucha por la ley después de su llegada a Venezuela? Hubo varios intentos después del 67.

AL: Yo participé mucho en las reuniones y los foros hasta que me harte de esas discusiones tan dispersas que no llegaban a nada concreto. Creo que en la ANAC se hicieron varias proposiciones serias y si hubo discusiones interesantes allí, pero por esa manía de la dispersión se discutía largamente y al final había una especie de vértigo y no se daba nada concreto. Era como Sísifo, otra vez se regresaba al mismo punto y era un circunloquio. Ahora, esas discusiones han tenido un aspecto lento. Yo espero que la Ley de Cine se apruebe algún día, esa es la esperanza de mucha gente.

MG: ¿Cuáles eran los fundamentos ideológicos, estéticos y políticos de su obra durante los 70 y principios de los 80?

AL: Yo creo lo siguiente: uno de los problemas fundamentales del creador del tercer mundo es depender de las metrópolis. Hay dos maneras de enfrentar nuestra realidad. Una de ellas es seguir copiando los esquemas de lo que yo sigo llamando la cultura del colonizador y

sumirla como un colonizado, y la otra es enfrentarse a nuestra realidad y verla desde otra óptica sin necesidad de copiar los esquemas narrativos y estéticos dominantes. Esta última opción presenta problemas, porque los canales de distribución y exhibición los controla nada menos que quien domina, el colonizador. Ese es el núcleo del problema. A mí me intriga mucho el hecho de que un cineasta como Román Chalbaud sea considerado como el cineasta venezolano No. 1, como si se tratara de una carrera de caballos. No creo que existan ni uno ni dos ni tres. Tampoco creo que la obra de Román Chalbaud sea la más interesante. A mí me resulta mucho más interesante el único largo de ficción de Jesús Enrique Guédez que las quince películas de Román Chalbaud. Me resulta más interesante lo que propone Risquez, aunque con muchas objeciones, que el discurso de Walerstein. Yo parto del principio de que es necesario acercarse a nuestra realidad con una óptica diferente, forzosamente desde una óptica renovadora. ¿Qué pasa? Que el cine pasa por la instancia industrial, la reproducción industrial, y ese es su gran handicap, y más después de los 60, cuando las grandes productoras se dedicaron a devorar todo lo que era cultura en el cine y lanzaron a los bichos malos que producen películas de taquilla, y el cine de autor, el más vinculado a la taquilla ha retrocedido mucho. En nuestro país no ha habido una discusión seria sobre esto. Los cineastas y los críticos, los que pueden pensar en el cine aquí, no se han sentado a visualizar cuál sería nuestro problema fundamental. Es paradójico que alguien se ocupe del incesto en un país donde hay una gran cantidad de enfermedades y el cuarenta y pico por ciento de la población es analfabeta. Claro, eso es una apreciación. Existe también la intención de recalcarle a la gente que el artista es algo especial, algo descendido de los cielos y que se tiene que ocupar exclusivamente de su mundo interior. Hay una cantidad de cuestiones que parecen ser personales pero que están vinculadas a la estética, y de ahí creo que se han generado una cantidad de apreciaciones sobre el cine que no tienen que ver directamente con posiciones estéticas sino con posiciones personales.

MG: Cine al Día considera que su película *Los muertos sí salen* es muy importante. ¿Cuáles eran sus proposiciones en esta película?

AL: Yo creo que el tema es un problema crónico de nuestros países: el capitalismo. Tratado en una clave irónica, intentando no hacerlo pesado y enfrentando fenómenos como la delincuencia y la desocupación a un proyecto revolucionario que es la modificación de la sociedad o su vuelco total. Esas ambiciones son algo desorbitadas, pero en ese momento la proposición era ésa. Tres músicos semidesocupados que descubren, como por un sortilegio, que la única manera de liberarse realmente es enfrentándose al poder que los ha hecho desocupados y marginales. La película se enfrenta con todo, hay una gama que va desde un gerente, pasando por la iglesia, hasta un embajador extranjero. Allí existió la idea de dar un salto totalizador, tratar de involucrar a toda una sociedad regida por una gran compañía internacional que dominaba todo y tenía los tentáculos puestos en todas partes. Se pasaba de un detalle hasta la causa de las cosas, dicho todo en términos "populares", para que el discurso fuera más asequible al público en general. Sin muchas ambiciones desde el punto de vista narrativo, porque era una narrativa lineal, muy propia para ser digerida rápidamente, como lo proponen los esquemas narrativos del cine más vulgar.

MG: ¿Usted fue miembro fundador de la ANAC?

AL: Sí

MG: ¿Cuál era el panorama cuando ocurrió la división de la ANAC?

AL: Yo creo que uno de las equivocaciones de algunos grupos de cineastas consistía en creer que se podía fundar una industria cinematográfica capaz de competir con las de los países desarrollados. Mi posición siempre fue la de pensar que el Estado debía subsidiar al cine como arte y como cultura, que obviamente estaba vinculado a la industria pero no dependía

exclusivamente de su desarrollo. Me parece muy ingenuo creer que se va a establecer una industria cinematográfica cuando aquí llega cualquier padrote de la industria cinematográfica norteamericana y pone todo en orden, como lo hizo Valenti. Eso es desconocer que somos un país dependiente. Esas ilusiones, producto de la desinformación y de la poca capacidad de dilucidar las cosas y de no tener una posición ideológica, caen en eso. La ANAC sufrió esos desajustes, se dividió, un grupo se fue con los industrialistas y fundaron CAVEPROL. La ANAC sigue allí donde está. Confieso que hace tiempo no voy a las reuniones, pero tengo la intención de reintegrarme.

MG: Cuando el gran boom de los créditos, en el 74-75, usted hizo...

AL: Ahí fue cuando hice **Los muertos...** y **Los trcaleros**. Yo participé en todo eso. Había un grupo de cineastas que estaba a la vanguardia: Román, Clemente, Mauricio, Enver Cordido y yo. Después vino la segunda camada.

MG: Usted tuvo mucho contacto con Cine al Día. ¿Me puede dar su opinión sobre la actividad desplegada por la revista en el ámbito del cine venezolano?

AL: Inicialmente había un prejuicio terrible de todos los cineastas en contra de la revista, justamente por aquella cuestión primitiva de pensar que el creador está tocado por Dios, y se le ocurre una cosa y la lanza, sin tener nada que ver con el resto del mundo. Yo una vez escribí un artículo sobre eso titulado "El cineasta primitivo", donde hablaba de un cineasta de esos por ahí, que decía que esa cosa de estar leyendo a Lukács, a Umberto Barbaro, etc. pervertía la creación, que los cineastas no podían hacer esas cosas. La discusión de los cineastas era muy elemental. Por eso yo en el artículo decía que no se debía considerar al creador como un tipo abandonado y alcohólico, a semejanza de los pintores de fines del siglo pasado, que hacían su obra por una bendición divina. Los cineastas algunas veces rechazaban

las críticas que hacía Cine al Día y sus planteamientos estéticos, pero éstas, de todas maneras, permeaban en ellos. En muchas oportunidades yo oí a muchos cineastas decir que eso era pura teoría. Alguien dijo una vez: "A Roffé hay que ponerle una cámara en la mano para que vea lo que es el cine". A ese nivel de primitivismo llegaban las cosas. Te puedo asegurar que Alfredo ni Ambretta llegaron a enterarse de muchas de las cosas que los cineastas comentaban. Aquí vino una vez Christian Metz y a mí se me ocurrió hacer una reunión de él con los cineastas, en mi casa. Era muy difícil, porque él estuvo solamente tres días. Un cineasta me preguntó que era eso de Christian Metz, que hasta cuando iba a seguir yo con esos cineastas alemanes. Ni siquiera sabían quien era Metz. No quiero hablar mal de los cineastas, pero sí quiero dejar claro que había una especie de alergia a la crítica porque esta hurtaba en la estructura, ponía en entredicho lo que se hacía a nivel voluntarista. La revista se convirtió en una referencia obligada, porque aún si los cineastas en un momento dado llegaron a considerarla como algo urticante, no les quedaba otro recurso que nutrirse de ella. Yo decía que había muchos cineastas que la leían a escondidas, muchos de los que decían abiertamente que ni siquiera les interesaba leerla. Esos no eran todos, pero sí algunos. Te repito que se convirtió en una referencia obligada, al menos para mí. Incluso, cuando yo vivía en Europa la recibía allá.

MG: En una oportunidad la revista convocó a un grupo de cineastas a unas discusiones. ¿usted estaba en ese grupo? Estaban invitados Alfredo Anzola, Jacobo Borges... Era intentando establecer un vínculo entre el Tercer Cine y lo que se estaba haciendo aquí en Venezuela.

AL: Recién llegado yo aquí me invitaron a algunas reuniones. Hubo una diferencia entre ese tipo de reuniones, donde se discutía un poco la vía estética a tomar, antes de tomar las armas. Se comenzaba a vincular el cine nuestro con una proposición también nuestra, no una proposición mimética como la película de Fina Torres, copiada del cine europeo y donde no hay una visión estética propia, aunque es necesario aclarar que es un film bien hecho. En ese

momento se comenzaron a discutir las vías a seguir. Ahí tuvo mucha influencia Jacobo Borges, su función primordial fue esa: saber que nosotros, en primer lugar, somos un país del Tercer Mundo que depende de una cultura metropolitana, que era necesario tomar conciencia de eso y que era necesario crear una estética propia, no copiarse, como después se hizo, con pocas excepciones entre las cuales incluyo a Guédez y a mí. Era necesario hacer una proposición estética distanciada de aquel cúmulo de proposiciones de la metrópoli. Eso se diluyó y los únicos que quedamos en esa onda fuimos Guédez y yo, Anzola en cierta medida y no sé qué otro por ahí. Ya te digo, yo prefiero la única película de Guédez que todas las de Román. Es una cuestión de juicio estético.

MG: Es evidente que existió coincidencia entre sus planteamientos y los de Cine al Día para aquella época. También es evidente que esa coincidencia, al contrario de lo que pasó en otros casos, no se rompió en un determinado momento.

AL: Yo he sido consecuente con esas ideas. Mi última película, La hora del tigre, lleva eso a sus últimas consecuencias. Desde el punto de vista narrativo yo rompo con todo, aunque las rupturas, y hubo toda una discusión sobre eso con Cine al Día, no hayan sido bien niveladas y hayan sido interpretadas por los críticos de manera distinta a como yo las interpreto. Con todo, la crítica me dio ese año el premio a la mejor película venezolana y se lo agradezco mucho. Creo que he sido consecuente, a medida que he avanzado han avanzado mis proposiciones. Uno tiene un problema, el cine se junta con el aparato industrial. Yo no puedo exponer a un productor que participe conmigo en una película a que no vaya a reproducir su dinero. El objetivo fundamental de una película es expresarse, pero hay otros, el productor debe recuperar su dinero porque si no tendría sentido. Había otra propuesta, con la cual yo estaba de acuerdo y por eso a un grupo de cineastas nos llamaron "culturosos" por oposición a los "industrialistas", que sostenía que el Estado debía encargarse de financiar el cine y subvencionarlo. En España y en Alemania sucede de esta manera, pero nosotros hemos

copiado el esquema norteamericano. Yo aquí hablo de subvención directa, no crédito. Creo que esto está contemplado en la Ley de Cine de tal manera que no aparezca como una subvención directa pero que al cineasta se le de la oportunidad, en caso de que su película no sea aceptada por el público. de hacer otra película y que el productor no se vea en aprietos. La taquilla es una lotería.

ENTREVISTA CON JESUS ENRIQUE GUEDEZ

Cineasta

JEG: En el año 60 los problemas estéticos e ideológicos eran casi comunes a todos los cineastas que comenzamos en ese momento. Muchos veníamos de estudiar en el exterior. El cine no tenía un público, no se hacían largometrajes, no había una difusión del cortometraje. La actividad cinematográfica en el país se limitaba a la exhibición de películas importadas y aquí sólo se hacían noticieros. Nuestra actividad estaba al margen de estas estructuras. Por eso es que el movimiento de los 60 tuvo varios nombres: cine independiente, cine urgente, cine alternativo, cine marginal. Era un cine que emergía como una búsqueda nueva y fuera de todo proceso de producción organizada, muchas veces eran producciones individuales o de pequeños grupos, o en algunos casos, con cierto apoyo de partidos políticos de izquierda. Las proposiciones estéticas derivaban de esta necesidad de insertar el cine en esos movimientos democráticos en el sentido de que se proponían llevar el cine a amplias masas populares. Las proposiciones estéticas eran de un cine que fuera comprensible y que reflejara esta situación. Hubo líneas influyentes que variaban de unos a otros, según el origen y la formación de los cineastas. En algunos hubo proposiciones neorrealistas, de acercarse a aquellas situaciones como lo hacía el neorrealismo, con cierto aprecio, cierta indagación, con respeto y dignificación de las personas. En otros, había una acción más decidida y más violenta, planteamientos que promovían más decisiones de protesta o de participación activa del pueblo, como películas sobre huelgas y movimientos estudiantiles, incluso hubo algunas sobre la guerrilla. No es que nadie perteneciera exclusivamente a una línea o a la otra. Yo hice películas como *La ciudad que nos ve*, por ejemplo, una película que recoge cierta decisión por parte de la gente de los barrios, un planteamiento no paternalista, de una presencia activa de ellos en exponer sus problemas. *La universidad vola en contra*, es una película sobre una posición de debate en el estudiantado. Se recogían allí varios planteamientos. Tu me planteas

esto como algo particular, yo estoy hablando más bien del conjunto. ¿Cómo va evolucionando esto? Para los 60, luego de estos grupos de cineastas, se va formando una experiencia en producción y se va creando la necesidad de acceder a la producción comercial, a la distribución y la exhibición comercial, poco a poco se va gestando la necesidad de abandonar la realización marginal. En los 70 hay un cambio, cuando se dan los primeros créditos para largometrajes ya existía la ANAC, ya hay una serie de relaciones con el cine europeo, principalmente a través de los Festivales donde llevábamos nuestros cortometrajes o a través de directores que vinieron aquí. Indiscutiblemente, también cambian los planteamientos estéticos e ideológicos, se buscan elementos narrativos de la ficción. Pero, como una constante, todavía se tratan temas como el de la guerrilla, ya desde el punto de vista de sus consecuencias. Ahí entra el cine, con esta situación en las posibilidades de exhibición y los decretos que aseguran esa exhibición, con la organización encaminada por la vía de la ANAC, y con la posibilidad de los créditos del Estado. Yo sólo hice dos películas inscritas dentro de esta situación, Panamá, un documental de largometraje, en 1976, donde trato la situación de ese pueblo frente a la dominación norteamericana, la zona del canal, etc. reflejada por los propios panameños. Yo apenas intervengo recogiendo las opiniones y confrontándolas. En los 80 hice *El iluminado*, un largo de ficción, que es un compendio de lo que venía planteando desde mis primeras películas en lo estético y en lo ideológico: unos personajes desposeídos enfrentándose a una situación estructurada fuertemente por el Estado, un enfrentamiento constante en este país, que ahora está haciendo crisis.

MG: ¿Usted estuvo entre los cineastas que hicieron cortometrajes en la OCI, cuando la dirigía Simón Alberto Consalvi?

JEG: No, yo hice cortos con el INCIBA, en 1975, dos películas de aquel grupo de cortos que fue producido por Abigail Rojas. Sobre Cine al Día, pienso que se trata del grupo que más ha influido en el cine nacional, el que más ha colaborado e incidido, sobre todo en un aspecto

que nos interesaba mucho, que era lograr insertar el cine en la cultura nacional y darle su valor autoral y creador frente a toda la alteración o la desnaturalización del cine por las intenciones mercantilistas. El grupo de Cine al Día fue muy acucioso en aportar materiales, dar alertas y suministrar las bases para una orientación del movimiento cinematográfico, intentando mantener una preocupación por el país, por los aspectos artísticos y por elevar el nivel de este medio. Mi relación con ellos siempre fue muy polémica, ahora menos, pero antes nos reuníamos mucho, se discutía, a veces con posiciones muy enfrentadas pero que han resultado muy provechosas. Lo importante es que ellos no han resultado cómplices en nada, cuando tienen juicios los emiten con toda claridad, y nosotros tampoco. Ha habido una claridad, con enfrentamientos muy provechosos para el estudio del cine, y para nosotros como realizadores.

MG: Usted estuvo en contacto con ellos desde el principio, creo

JEG: Creo que desde el primer número. Es posible que desde antes del nacimiento de la revista. El grupo ya venía trabajando desde la revista Cruz del Sur y Crítica contemporánea, y en algunas otras publicaciones. Cuando emerge Cine al Día lo hace con una base previa. Alfredo ya había sistematizado mucho el estudio del cine, él recogía muchos materiales que estaban a nuestra disposición. Siempre estaban pendientes del cine nacional, aun cuando no se hacían películas. Eran gente muy formada en la crítica y los problemas del medio cinematográfico, les interesaba su significación en el país. El grupo de Cine al Día era coherente, con un propósito. Eso es algo que ha desaparecido. Se logró implicar a las Universidades y a una serie de intelectuales en ese momento de los Encuentros de Cine Nacional. Tanto funcionó la cosa que hasta los distribuidores y los exhibidores, asistieron al primer Encuentro en Ciudad Bolívar. El Sindicato también trabajó en este sentido. La idea era darle al movimiento de los cineastas un asidero legal, una garantía que hasta hoy no tenemos todavía. Como quedábamos un poco en el aire entre congreso y congreso, surgió la

idea de los gremios, tomando mucho de los gremios europeos, sobre todo los italianos y los franceses. Ellos nos ayudaron mucho para la creación de la ANAC, con una idea muy clara: son los autores cinematográficos en defensa de la creación, de la autoría, del cineasta como creador. Esa es la proposición de la ANAC. Yo fui el primer presidente de la Asociación. La idea era un poco oponer esta concepción del autor a la de la producción cinematográfica oficial, que se hacía en la OCI y algunas petroleras. Es un autor y no una empresa haciendo cine. El grupo inicial fue muy pequeño y después se fue ampliando a los guionistas, los músicos, en un momento también entraron los montajistas. Los primeros debates se fueron precisamente en torno a una definición, por un lado de la autoría, y por otro de la producción. Hubo una tesis del autor-productor y otra que daba prioridad a la producción. Esto creó una polémica que todavía hoy, a mi manera de ver, está planteada, y que en aquel momento motivó la división de la ANAC y la creación de CAVEPROL. Esta tesis de CAVEPROL hizo que en un cierto momento se fueran descartando cineastas cuyas primeras películas habían fracasado económicamente, lo cual limitaba enormemente el aspecto autorial. El Estado debía haberse responsabilizado de la parte de la producción y el cineasta de la parte autorial. Para rebatir la tesis autorial, la de la ANAC, algunos comenzaron a decir que esta política causaría una intervención del Estado en los temas de las películas para manipularlos. La tesis de CAVEPROL predominó sobre la de la ANAC y Foncine fue convirtiéndose poco a poco en una empresa comercial, el presupuesto de Foncine se fue concentrando en los que supuestamente tenían posibilidades de hacer películas exitosas, lo cual es un engaño porque el éxito de taquilla es algo impredecible. Ahí es donde está la tranca ahora. Al principio, como las películas eran muy baratas, era exitosa la tesis del autor-productor. Cuando se encarecen los costos y es necesario buscar el mercado internacional, es imposible satisfacer ese compromiso. Foncine se crea sin ninguna autoridad, sin ninguna fuerza legal. Se establecen cosas sin tener capacidad legal para ejecutarlas. Foncine se convertía en un ejecutor ante los cineastas desvalidos, pero ante los distribuidores nunca pudo ejecutar los gravámenes establecidos en los convenios. Cuando se impuso la contribución por taquilla que

los distribuidores debían pagar a Foncine, estos porcentajes venían de los aumentos de la taquilla, por lo tanto no lo pagaban las empresas sino el público, al cual se le aumentaron exorbitantemente los precios de las entradas al cine. El distribuidor exhibidor no se vio afectado en ningún momento, pero a la hora de justificar los aumentos en el boleto decían que ellos estaban contribuyendo a financiar el cine venezolano. Ellos le deben un dinero a Foncine que proviene del público, no de ellos. Les deberían cobrar intereses por ese dinero retenido.

MG: ¿Usted recuerda algo de la oficina de cine de Fomento?

JEG: Eso fue todo muy impreciso. Por la vía de Turismo no se hizo nada, hubo algunos aportes pero no recuerdo que haya sido nada significativo. Hubo producción después, cuando se creó la oficina en Fomento, donde se gestionaron los primeros créditos gracias a un aporte del Congreso a esa oficina. También hubo un aporte por la vía de Corpoindustria, pero las decisiones para otorgar los créditos se tomaban en Fomento. Hubo una serie de decretos que reglamentaban la obligatoriedad de la exhibición y los porcentajes, pero nunca se cumplieron, aparecían a finales de los periodos presidenciales y, por supuesto, el gobierno siguiente hacía caso omiso de ellos. Donde hubo mayor producción fue cuando se creó Foncine, pero pasó de un centro para organizar la producción en un frondoso árbol burocrático, con muchas atribuciones. La idea era que Foncine fuera un elemento de transición, pero como pasa siempre en este país, se crean cosas transitoriamente que después se convierten en eternas. Foncine no dio el paso hacia adelante, con la complacencia de algunos cineastas que impidieron que se profundizara y se avanzara en la pelea por la Ley de Cine. Aquí no hay garantías para el autor ni para el empresario, el productor. Aquí no se pueden pedir créditos bancarios para hacer una película, eso no está contemplado en la legislación bancaria, los bancos no consideran que eso sea garantía para un crédito. Con las coproducciones siempre se presentan problemas porque, al no existir las disposiciones legales

ni los organismos que permitan llevarlas a cabo, no puede haber convenios. Lo que hay es convenios personales, pero eso no tiene base ni garantías legales. Eso nos afecta en la reciprocidad y nos quedamos a la deriva.

MG: ¿Usted cree que ha existido organización entre los cineastas en torno a objetivos comunes, como por ejemplo, la Ley de Cine?

JEG: Ha habido acuerdo para propósitos de producción. Hubo algunos grupos estables, como el Departamento de Cine de la ULA, allí se ha formado gente y han garantizado una producción para la docencia y para la Universidad. Han tenido una presencia importante en el cine nacional. Hubo otros grupos, como Cine Urgente, PPCA Cine donde estaba Juan Santana. Alrededor de Mauricio Walerstein también se ha agrupado gente.

MG: A nivel de políticas, como ya le dije, en torno a la Ley de Cine...

JEG: Eso ha sido cuando surge la necesidad y se promueven cosas, pero con menos fuerza que al principio y también con menos acuerdo. Creo que hace falta un acuerdo común sobre un objetivo concreto, del cual estemos seguros que vaya a resultar beneficioso, como ocurrió con la creación de la ANAC, de la FEVEC o de la misma AVCC. Era oportuno plantear esos movimientos en aquel momento en que era imposible llevar el cine venezolano a los circuitos comerciales de distribución y exhibición. Todo el mundo estuvo claro frente a aquello y se logró convocar a los Encuentros y se redactó el Proyecto de Ley. También hubo un acuerdo en torno a la creación de un organismo estatal que otorgara créditos y se llegó a Foncine, como elemento transitorio. Ahora falta un acuerdo sobre la Ley de Cine y sobre el Centro Nacional de Cinematografía, también sobre las garantías al autor y al productor. Ahí habrá que incidir y buscar acuerdos más claros. Si no hay combatividad en ese sentido es porque las ideas no están claras. Y entonces los acuerdos a ~~solo~~ ~~hacen~~ los que se hacen por debajo

de la mesa, son los que deciden la situación y todo se queda igual, como pasa con el país en general. No hay películas pero no parece que hubiera fuerza para cohesionarse y lograr un cambio en esa situación. La gente se plantea las cosas desde una perspectiva individual y parcial. Mientras no tengamos una visión total del problema y depongamos las soluciones particulares a nuestros problemas, no va a haber una ley de cine ni se van a sumar nuevos gremios a la lucha. Esto no pasaba antes, todo el mundo estaba identificado.

MG: ¿Cree que entre sus planteamientos como cineasta y los de Cine al Día hubo puntos comunes? ¿Usted piensa que en algún momento los planteamientos de la revista y los de los cineastas siguieron un mismo camino?

JEG: Sí, en general había esa coherencia que venía de mucho antes, eran personas que vienen de la cultura, ligadas a medios universitarios, con una identidad ideológica, eran gente de izquierda, muy críticos, y algo muy importante, eran gente honesta. Ellos asumieron todas esas relaciones con el Estado y con los empresarios con una gran ética y con una consecuencia con lo que es este cine. Tenían una meta muy clara: la presencia del cine nacional en la cultura y la presencia del cine nacional afuera. Ese es un objetivo que nos ha hermanado mucho. Divergencias que hubieran desviado de esas metas en algún momento, creo que no hubo ninguna. La prueba está en que la revista estuvo presente en todas las actividades, y a veces no como revista sino integrados a grupos más amplios, como la Asociación de Críticos, o a veces simplemente como personalidades invitadas a participar en comisiones, en organismos. Han asumido también actividades muy claras cuando les ha tocado alguna relación con organismos del Estado, al contrario de las posiciones que han evidenciado otros sectores, que no han sido muy claros en ese sentido. Ambretta, que estuvo en la Cinemateca y luego en el CONAC ha mostrado una gran solidaridad con los propósitos de la gente de cine y aportó muchas cosas dentro de ese sector, llamémoslo burocrático sin ninguna intención peyorativa, del Estado. Eso para mí. Es posible que para muchos cineastas

también. En todo ese movimiento que dio lugar al cine de los 60 y los 70, Cine al Día tuvo un papel, como lo tuvo, por ejemplo, Abigail Rojas.

MG: ¿Cómo fueron las relaciones de la revista con los distintos grupos de cineastas activos para aquella época?

JEG: Cuando pasaron todas esas cosas de las que te he estado hablando, es lógico que Cine al Día asumiera una actitud crítica, esa era su función y su derecho de opinar, de hacer balances, de crear proyecciones hacia otras cosas. Puede que alguien plantee ciertas cosas por resquemor personal, pero si a mí me critican una película, yo respeto esa crítica. Si la crítica es favorable yo me contento, y tal vez me incomode si no lo es, pero los críticos tienen la obligación y el derecho de opinar. Es muy difícil que una persona que está manejando teorías y opiniones, y confrontándolas dentro del conocimiento cinematográfico, no tenga una expresión elevada. Yo creo que debe tenerla. Si queremos otra cosa debemos buscar textos divulgativos. Cine al Día le ha dado esa importancia... Así como consideran el cine extranjero lo hacen con el cine venezolano, en un plano de igualdad. Considerar esta perspectiva como elitista no me parece válido, es para la formación del público. Si aquí la Cinemateca Nacional no hubiera considerado su selección y su rigor no sería lo que es ahora. Cuando aquí comenzó a programar la Cinemateca, dirigida por Margot Benacerraf, apenas iban tres o cuatro espectadores a las funciones. Hoy en día tiene una gran audiencia y se puede decir que muchos cineastas se han formado allí, mucha gente ha formado su cultura cinematográfica en la Cinemateca. Si se hubiera transformado en algo complaciente, hubiera sido exitosa como comercio.

Ancx0 2

O B J E T I V O S

1. Desarrollo del cine nacional.

La revista prestará todo su apoyo, estimulándolas y difundiéndolas, a todas las manifestaciones y actividades que tengan que ver con el cine nacional, excluyendo aquellas que constituyan elementos negativos para su desarrollo, las que serán severamente combatidas. Aun cuando la meta a largo plazo sea obtener un cine nacional de gran calidad, aun cuando todo comentario siempre incluya referencias a este objetivo a largo plazo y en consecuencia se mantengan ciertas normas cualitativas como guía crítica, se debe apoyar, discutir constructivamente y hacer resaltar toda actividad u obra que signifique un paso en dirección al objetivo fundamental.

En tal sentido debe destacarse "El reportero" como el hecho económico más importante en la historia del cine nacional, así sea un mal film, como debe destacarse el trabajo cualitativamente importante de Roche, San Andrés, Guédez, Mármol, Hobles, Hebolledo, entre otros. Deben criticarse abiertamente las realizaciones que no cumplen siquiera con un nivel técnico correcto, la contratación de realizaciones de neto carácter nacional a empresas extranjeras. Debe apoyarse, con reservas críticas, la labor de González Izquierdo, Santoni, De la Cerda.

Especial importancia habría que darle a la creación de un movimiento en favor del cine nacional, que aglutinara los dispersos esfuerzos de sus múltiples y mejores hombres, que contribuyera a crear una cierta conciencia pública sobre la importancia del cine nacional en el proceso de nuestro desarrollo cultural, que, en fin, permitiera la formación de una producción nacional válida y un público, formado y exigente, que la respalde en forma efectiva.

2. Orientación crítica definida ante el cine ~~nacional~~ internacional (y nacional).

Una revista que aspire a dar un combate cultural debe tener muy claramente definidos sus objetivos en tal sentido. Es decir, debe partir de una jerarquía de valores estéticos consistente y coherente, que dé a todos sus juicios una orientación precisa y constante, todo lo amplia que pueda ser, pero sin la cual todo esfuerzo está destinado a diluirse y perderse.

Como poética para la revista se propone la del realismo. ¿Qué entenderíamos por realismo?

- A. La obra de arte es una realidad que existe fuera de nuestra conciencia, existe objetivamente, y frente a ella no es posible ninguna praxis (modificación de su realidad). Esto implica que no es posible aceptar la crítica de las intenciones. Debe criticarse la obra en lo que es, no en lo que hubiera podido ser o en lo que deseáramos que fuera. La consulta a la poética del autor puede ser un instrumento para la comprensión más adecuada de la obra, pero no puede modificar la obra en sí misma.
- B. Existe una relación dialéctica entre la realidad creada por la forma artística y su "irrealidad" como representación específica de la realidad, una unidad contra-

dictoria entre su plena autonomía como obra de arte por una parte y su génesis y eficacia socialmente determinadas.

- C. Exigir una correspondencia entre la singularidad de la obra de arte y la singularidad de la realidad sería un postulado naturalista inactuable. En la obra de arte la singularidad pierde su carácter fugaz, superficial, casual, conservando e intensificando su forma fenoménica aislada; pero su inmediatez sensible se transforma en sensibilidad inmediatamente significativa, ya que aparece en ella la universalidad que se expresa en lo singular como concepción del mundo que determina las acciones de los hombres, sus relaciones, su mundo. Estas en la obra representan sus relaciones sociales, como fuerza objetiva de las condiciones histórico-sociales (es decir la universalidad se representa indirectamente). La misión del arte consiste en el restablecimiento de lo concreto. Es decir; hay que descubrir y poner de manifiesto en lo concreto mismo aquellas determinaciones cuya unidad hace precisamente de lo concreto lo concreto.
- D. La meta de todo gran arte consiste en proporcionar una representación de la realidad, en la que la oposición de fenómeno y esencia, de caso particular y ley, de inmediatez y concepto, etc., se resuelve de tal manera que en la impresión de la obra, ambos coinciden en una unidad espontánea, ambos forman para el receptor una unidad inseparable. Lo general aparece como propiedad de lo particular y lo singular; la esencia se hace visible y perceptible en el fenómeno; la ley se revela como causa matriz específica del caso particular expuesto. La importancia o trascendencia de la obra será mayor en la medida que se cumplan estos principios.
- E. Las leyes planteadas en el punto anterior tienen que ser de carácter histórico-social. La historia se desarrolla continuamente, en cada período histórico existen tendencias fundamentales, hay un progreso siempre constante, que se da sobre la base de un proceso dialéctico de contradicciones que se resuelven originando nuevas contradicciones. La obra alcanzará más jerarquía en la medida que represente, en forma verdadera, ese flujo constante de la historia de la humanidad, ese flujo constante de contradicciones y problemas, en su forma más trascendente, más elevada, más determinante.
- F. Sin embargo la obra de arte representa una parte de la vida, delimitada. Es imposible la representación de la totalidad. En esa representación deben estar dadas en conexión justa y justamente proporcionadas todas sus determinaciones esenciales. En la medida que esas determinaciones sean más trascendentes más importante será la obra. La forma artística es la forma de un contenido determinado, particular, y ese contenido puede ser más o menos importante en y para el desarrollo de la humanidad. La obra será de mayor categoría en la medida que el contenido representado sea más importante en y para el desarrollo de la humanidad.
- G. "El contenido no es otra cosa que el convertirse de la forma en contenido, y la forma nada más que que el convertirse del contenido en forma" (Hegel). Hasta el momento se han enunciado algunos puntos que permiten establecer un marco de referencia para el enjuiciamiento del contenido de una obra. Haría falta, sin embargo,

establecer el marco de referencia para el enjuiciamiento formal. Pero el enjuiciamiento de la elaboración implica el establecimiento de categorías de valor que son eminentemente subjetivas. Se plantea en consecuencia lograr una base mínima de acuerdo, que consistiría en la aceptación de una metodología coherente de análisis y también de las diferencias de gusto, con un indispensable espíritu de tolerancia. Esta metodología de análisis es relativamente simple y podría ser esquematizada y aplicada con un gran margen de libertad.

H. Esta metodología consistiría fundamentalmente en:

- i. comprensión de la obra:
 - a. Análisis temático preliminar;
 - b. Análisis de la elaboración (macroestructura, forma diegética, forma fílmica);
 - c. Análisis del contexto del autor;
 - d. Análisis temático final.
- ii. enjuiciamiento crítico:
 - a. Temático: sobre la base expuesta en los puntos anteriores y que sería común;
 - b. De la elaboración (resolución de la cuestión contenida en las formas: de acuerdo a las categorías de gusto (individuales) de cada uno, dentro de lo expuesto en el punto G.

3. El cine como medio de comunicación colectiva.

Al lado de la consideración del cine como fenómeno artístico sería indispensable darle acogida a la del cine como fenómeno sociológico, especialmente en lo que respecta a sus efectos: el cine como propaganda, el cine como medio de conformación mental del espectador, el cine como hecho económico, los problemas de la censura y la distribución, de la producción y la exhibición deben ser atendidos. La actitud ante estas cuestiones aparece como más o menos fácil de determinar: apoyo a lo que signifique libertad y objetividad de expresión y comunicación, apoyo a lo que signifique estímulo o aporte al progreso del hombre y la cultura, rechazo a lo que redunde en regresión o estancamiento en cualquier plane, apoyo a las medidas que conduzcan a un desarrollo de la industria del cine nacional, oposición a toda producción o exhibición destinada a propagar ideas o actitudes contrarias a los viejos ideales de libertad, igualdad, solidaridad.

4. El cine como instrumento de conocimiento y educación.

No parece necesario insistir en la extraordinaria importancia del cine como instrumento de educación y conocimiento. El desarrollo extraordinario de los formatos reducidos, con las consecuentes economías de producción, está haciendo realidad la utilización intensiva del cine en los procesos de educación. Habría que estar atentos a los progresos que en este campo se efectúan día a día y promover en nuestro medio la producción y utilización de estos materiales.

5. El cine como medio de expresión individual.

Nos referimos concretamente aquí al llamado cine de "aficionados", ya que en la producción destinada a la exhibición pública evidentemente también se cumple el enunciado del punto. Tratando de superar el desprecio de los profesionales por esta forma de producción, y tratando de superar el peso inmenso de millones de fiestas de cumpleaños y de niños gateando, habría que reconocer que en no pocas ocasiones hay toda una pasión y hasta sensibilidad por el cine en los intentos de los aficionados. ¿Por qué no tratar de valorar, estimular, refinar esta carga de disposición? Existen bellísimas experiencias en otros países - las experiencias de niños en la realización, algunas pequeñas obras maestras desconocidas - que merecen ser aprovechadas y aplicadas.

6. Información técnica.

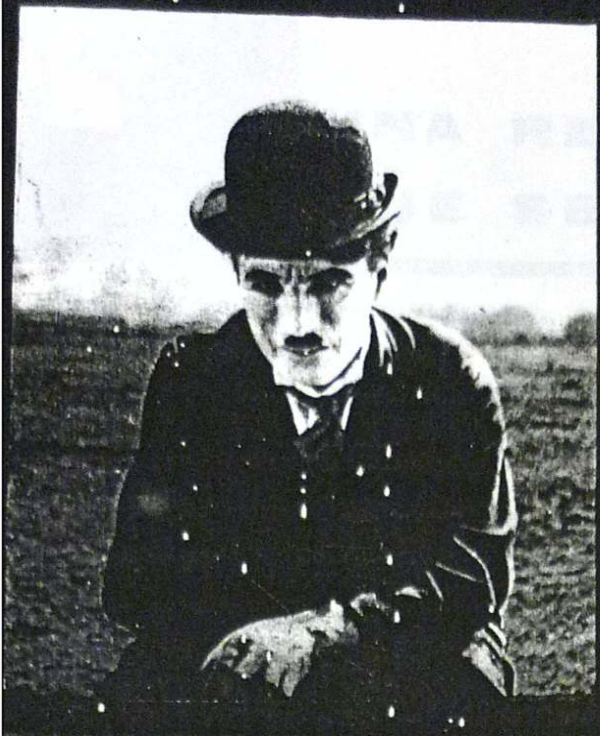
La inexistencia de escuelas y medios apropiados de enseñanza en nuestro país, en cuanto a cine se refiere, justifica la inclusión de materiales, que sean de suficiente interés, de pura información técnica. Aun en los casos de profesionales suficientemente formados, muchas veces se carece de información sobre los más recientes adelantos tecnológicos.

7. Información bibliográfica.

No existe en el mundo una publicación adecuada sobre la bibliografía - aun la esencial - cinematográfica, de allí la continua repetición de esfuerzos, que si se orientaran a campos inexplorados, repercutirían sin duda en un considerable enriquecimiento de la ensayística cinematográfica. Aun sin tomar en cuenta este objetivo, probablemente demasiado ambicioso, parece de indudable utilidad una información, lo más completa posible, sobre la producción literaria sobre el cine, por todas las diversas aplicaciones que ofrece.

8. Cine y televisión.

La revista debe dar cabida no solo al cine, sino también a la televisión, prácticamente cubriendo los mismos puntos. Sin embargo dadas las limitaciones de espacio e incluso de gente, el material dedicado a la televisión tendrá que ser bastante más limitado, al menos inicialmente. Se podrían incluir análisis de algunos programas - preferentemente de cine televisado - naturalmente algunos ensayos o estudios sobre la televisión en sí misma y en sus efectos, y ciertos materiales de tipo informativo o técnico. Es indudable que la televisión como instrumento de comunicación colectiva es mucho más importante que el cine, pero el interés de la mayoría del grupo se centra en el cine mismo y esto impone de hecho una limitación en cuanto a la extensión que se le pueda dar a la televisión. Si el proyecto marcha y hay posibilidades de más gente, interesada primordialmente en la televisión, y más espacio no habría ningún problema en darle toda la consideración que realmente se le debería dar.



LA REVISTA NACIONAL
LE PROPONE

cine al dia



**el cine
contemporaneo
es lenguaje
industria
espectaculo
es arte
tecnica
comunicacion**

1967

cine al día

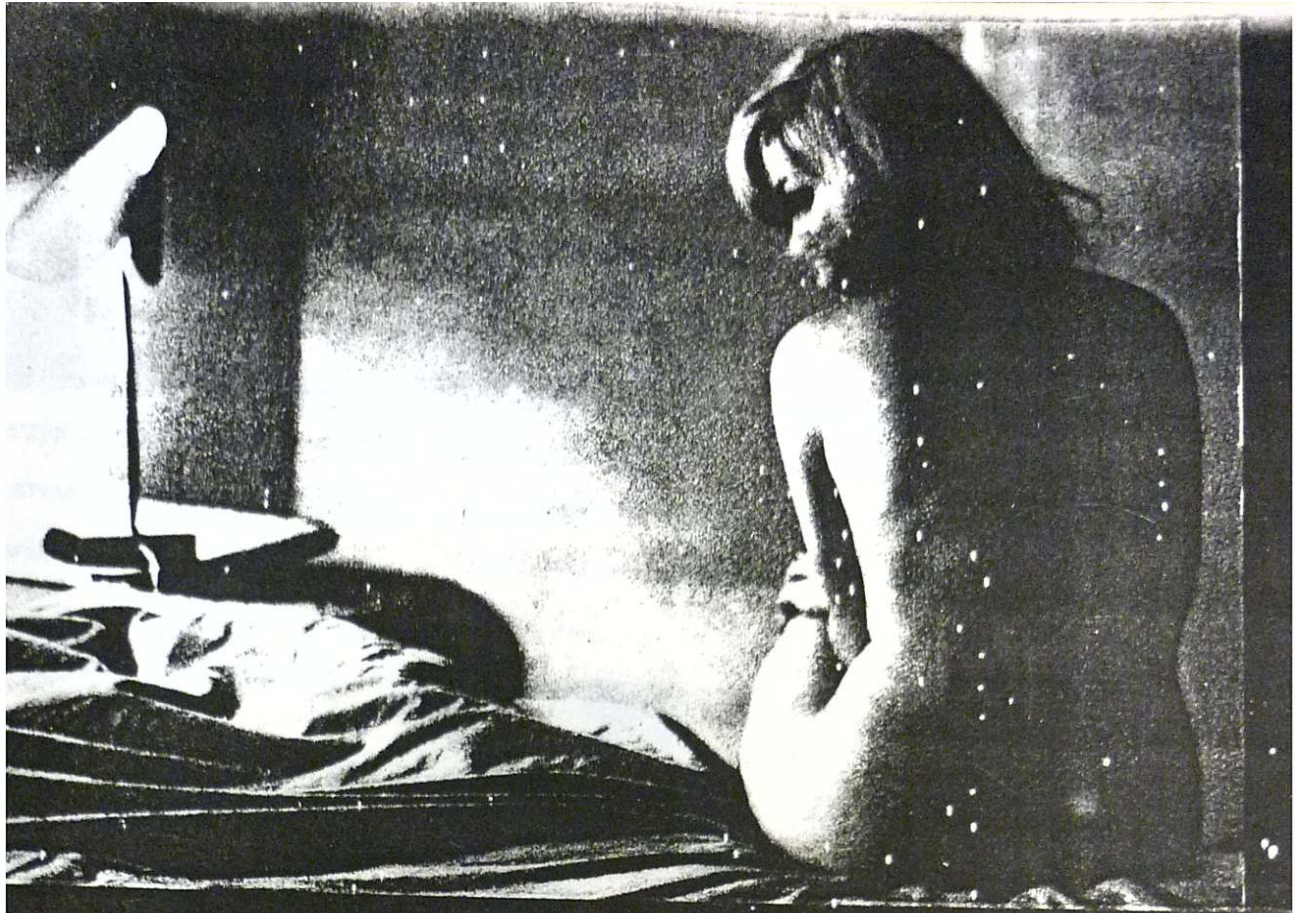
UNA REVISTA NACIONAL QUE SE PROPONE

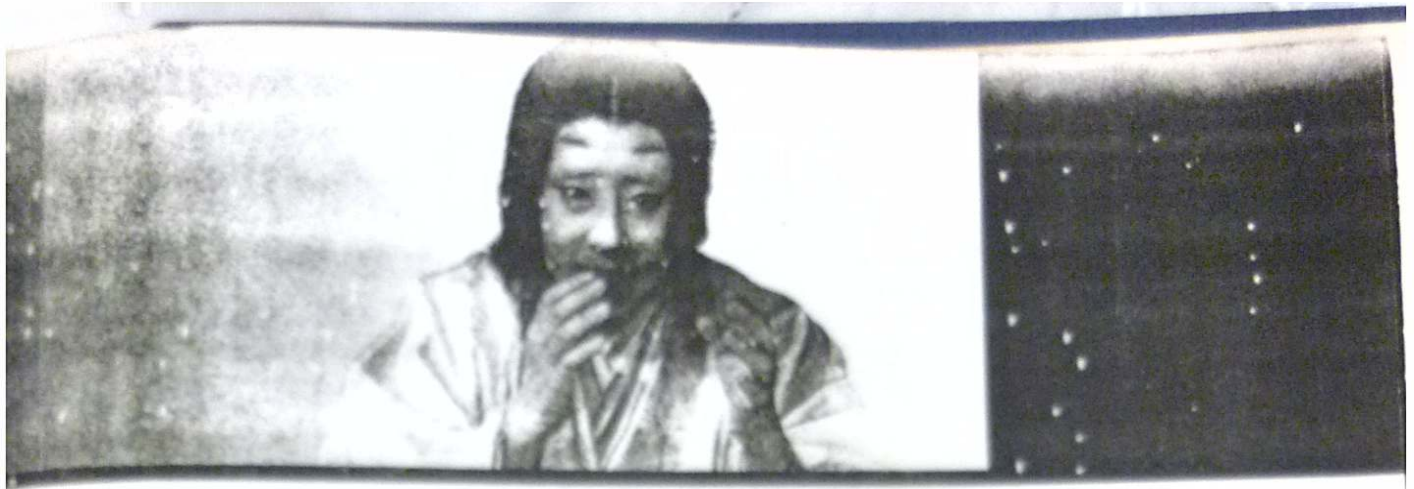
APOYAR, ESTIMULAR Y DIFUNDIR LA PRODUCCION NACIONAL, EN FUNCION DE SU DESARROLLO Y PROGRESO;
INFORMAR SOBRE LAS ACTIVIDADES CULTURALES RELACIONADAS CON EL CINE QUE SE EFECTUAN EN EL PAIS;
EJERCITAR UNA CRITICA RIGUROSA Y ORIENTADORA EN LOS ASPECTOS TEMATICOS, AMPLIA Y EXIGENTE
FRENTE A LA ELABORACION FORMAL;



ESTUDIAR LAS OBRAS Y AUTORES SIGNIFICATIVOS PARA EL CINE Y LOS ASPECTOS MAS RESALTANTES
DE SU UTILIZACION COMO MEDIO DE EXPRESION;
DAR A CONOCER LOS ALCANCES DEL CINE COMO INSTRUMENTO DE CONOCIMIENTO, EDUCACION E INVESTIGACION;
ANALIZAR LAS POSIBILIDADES Y CONSECUENCIAS DEL CINE COMO MEDIO DE COMUNICACION COLECTIVA;







- ABRORDAR EL TEMA DE LA TELEVISION MEDIANTE ESTUDIOS SOBRE SUS PROYECCIONES CULTURALES Y SOCIOLOGICAS;
- ILLUSTRAR LA TECNICA CINEMATOGRAFICA EN SUS ALCANCES CULTURALES E INDUSTRIALES;
- PREPARAR INDICES BIBLIOGRAFICOS DE LAS PUBLICACIONES INTERNACIONALES SOBRE CINE;
- PONER DE MANIFIESTO LA IMPORTANCIA DEL CINE EN FORMATOS REDUCIDOS; DE 8 A 16 MM.



La Seim
Je la comafe
dit un pilete
tout bario
tout bariele &
Un jour elle e

- COLABORADORES: ANTONIO ALMEIDA, OSWALDO CAPRILES, SERGIO FACCHI, JESUS GUEDEZ, RODOLFO IZAGUIRRE, JULIO CESAR MARTEL, AMBRETTE MARROSU, DANIEL GROPEZA, ANTONIO PASQUALI, CARLOS REBOLLEDO, LUIS ARMANDO ROCHE, ALFREDO ROFFE, ABIGAIL ROJAS, MIGUEL SAN ANDRES, ALBERTO URDANETA, RAFAEL ZAPATA, ENTRE OTROS.
- DIRECCION POSTAL: APARTADO 10.447 - SABANA GRANDE, CARACAS, VENEZUELA.

