

De la ley de cine a la
Ley de Cinematografía Nacional:

historia del presente o lo que queda del día.
Solveig Hoogesteijn, Iván Feo y Alfredo Lugo
hablan bajo tortura:

los implicados enjuician al cine nacional

cine-oja

septiembre

1994 bs. 30



Cine venezolano reciente: Golpes a mi puerta de Alejandro Saderman.

LOS AVATARES DE LA LEY DE LA CINEMATOGRAFIA NACIONAL

En 1967 fue elaborado un proyecto de Ley de Cine, auspiciado por universidades nacionales e introducido al Congreso de la República ese mismo año. En 1979 se elaboró una versión revisada y ajustada con participación de los diferentes gremios representativos del cine nacional, que también fue introducida al Congreso. En 1990 se redactó un nuevo proyecto, esta vez patrocinado por FONCINE y elaborado privadamente por 7 personas, que también se introdujo al Congreso. En 1993, 26 años después del proyecto de Ley universitario, 14 años después del proyecto de los gremios y 3 años del proyecto Sosa-Lucien-Walserstein-González Izquierdo-Penzo-Porro, el Congreso aprueba la denominada Ley de la Cinematografía Nacional.

Las peripecias de la aprobación

En junio de 1991 fue introducido al Congreso el Proyecto Sosa. En diciembre fue aprobado en primera discusión. 1992 pasó en claro y en 1993 las perspectivas se oscurecieron más. Si no se aprobaba antes del 15 de agosto, fecha final de las actividades del Congreso, habría que esperar hasta 1994 e iniciar de nuevo el cabildeo ante los nuevos congresantes. En *El Diario de Caracas* (EDC) Solveig Hoogesteijn, presidenta saliente de la ANAC, declara el 27 de marzo de 1993: "El Artículo 18 sigue paralizando la Ley de Cine". El Artículo 18 del Proyecto preveía una "modesta colaboración de los distribuidores y exhibidores, la televisión, el video y la

publicidad" y por supuesto suscitó el rechazo de estos sectores. El 30.4 el diputado de la Causa R y cineasta Carlos Azpúrua anuncia "La ley de cine entrará a segunda discusión" (EDC). A comienzos de julio comenzó la segunda discusión. El 13 de julio faltaban 42 artículos por ser aprobados. El desespero cunde. El 28 de Julio Philippe Toledo a nombre de CAVEPOL e Iraida Tapias a nombre del Instituto de Previsión Social del Trabajador Cinematográfico y Cultural publican en *El Nacional* (EN) sendos remitidos -"La Ley de Cine es indetenible", "Nosotros somos el cine"- donde se plantea la posibilidad de negociación, pero exigiendo la aprobación de cualquier Ley. Ese mismo día Moisés Moleiro, diputado del MAS, denuncia que el CEN de AD está siendo presionado por los sectores empresariales para que no se apruebe el Proyecto.

El 29 de julio los cineastas bajan la guardia y todo lo demás. Marilda Vera, nueva presidenta de la ANAC, Oscar Lucien, Philippe Toledo, Roberto Osorio y Carlos Azpúrua dan rueda de prensa donde anuncian su disposición a que el Artículo 18 desaparezca y los sectores empresariales se vean libres de cualquier obligación. El 4 de agosto se aprueba la nueva inocua redacción del Artículo 18: los recursos fundamentales estarán constituidos por "las aportaciones anuales que le sean asignadas en la Ley de Presupuesto", como siempre ha sucedido.

El 9 de agosto Ildemaro Torres cuenta los pollos (EN): "FONCINE está trabajando en función del Centro Nacional de Cinematografía". El 11 de agosto (EN) se anuncia que se aprobará la Ley de Cine, pero el 14 todavía no lo ha sido. A última hora el senador Isaías Medina Serfaty, de Copci, impugna varios de los artículos del texto. El último día se da la batalla final, reportada por Leonardo

Henríquez en *El Globo* (19.8.93). Marilda Vera "con su rubia cabellera", Jacobo Penzo "con su barba espesa", Solveig "con cara de turista sueca", Oscar Lucien e Ildemaro Torres, Philippe Toledo y el propio Henríquez "en elegantísimos blazeres azules de lino y seda", Carlos Azpúrua, Tulio Hernández e Iraida Tapias, porque, bueno..., Diego Ríquez, "como siempre tarde" se dedican al más intenso cabildeo posible. Exito. Instantes antes de que concluyera el plazo, como en los mejores Griffith, final feliz.

El cambio de nombre simboliza las peripecias de los proyectos. Lo que antes se refería al cine como actividad general, ahora queda reducido al cine nacional como actividad particular. En el trayecto se perdieron el pelero y una cierta cantidad de órganos esenciales.

Una muestra: En los proyectos universitario y de los gremios se definía la obra cinematográfica como "todo mensaje visual o audiovisual compuesto por imágenes diacrónicas organizadas en discurso, fijadas a cualquier soporte, y destinado a ser exhibido por cualquier medio masivo". En la Ley aprobada: "como mensaje visual o audiovisual, fijadas a cualquier soporte con posibilidad de ser exhibidas por medios masivos". Le arrancaron las siguientes plumas: "compuesto por imágenes diacrónicas organizadas en discurso". ¡Era un concepto excesivamente complicado para la mente de los legisladores! El hecho es que ahora, según su definición, cualquier fotografía aparecida en *El Nacional* pasa a ser una obra cinematográfica.

Los avatares del contenido

En el siguiente cuadro se hace un resumen de los porcentajes de la extensión del texto dedicado a cada tema, en la Ley y en el Proyecto de los Gremios.

En el proyecto de los gremios la pre-ocupación por la producción, la distribu-ción y la exhibición ocupaba el 48,0% del texto. En la Ley aprobada se reduce casi a la mitad: el 26,8%. Las referencias a la cultura pasan del 15,7% al 4,2%. En cambio se aumenta desmesuradamente la proporción del texto dedicada a la organización del Centro, las sanciones y las disposiciones finales. En la Ley llega al 64,2% comparado con el 28,0% que ocupaba en el proyecto de los gremios. Es decir que la repartición de los panes y los peces (o más modernamente, de los trozos del pastel presupuestario) es aho-ra y por muchos años la nota dominante.

En la Ley se dan muestras sorprendentes de ignorancia. Ya se ha citado la catastrófica definición de "obra cinematográfica" recogida en el Artículo 10. Pero hay otras de resultados más graves. Cualquiera sabe que en Venezuela el sector de los exhibidores está en grave crisis y que es un sector desvalido y a merced de los detentores del verdadero poder y usufructuarios casi únicos del negocio del cine: los distribuidores, bá-sicamente multinacionales de origen norteamericano. Pues bien, el artículo 33 protege a los distribuidores y afecta a los exhibidores. El texto dice: "El Cen-tro Nacional Autónomo de Cinematogra-fía establecerá los porcentajes míni-mos de liquidación que deberá cancelar el exhibidor al distribuidor por la exhibi-ción de la obra cinematográfica", cuan-do ha debido decir lo contrario: estable-cerá los porcentajes máximos que el distribuidor podrá cobrar al exhibidor por la exhibición de la obra cinemató-gráfica.

La ley es discriminatoria. Del Consejo Nacional Administrativo han sido excluidos los representantes del pensamiento crítico en el campo cinematográ-fico. No aparecen allí representantes de

las universidades donde se forman re-cursos humanos para la cinematografía nacional (en la Escuela de Artes de la U.C.V. desde hace 10 años se forman profesionales en el Departamento de Cine, y en diversas Escuelas de Comu-nicación Social también lo hacen desde hace mucho más tiempo) ni representan-tes de la crítica cinematográfica venezola-iana.

La Ley es autocrática. Hay un Comité Ejecutivo con todo el poder concreto de decisión, ya que el Consejo Nacional Administrativo apenas tiene poder para establecer "directrices", "políticas", "prioridades" como siempre sujetas a cualquier interpretación. El Comité Ejecutivo aprueba el Plan Operativo, los financiamientos, los manuales organi-zativos y los procedimientos internos, las normas operativas y las sanciones sin intervención del Consejo Nacional Administrativo. Además prepara el presupuesto y el Plan de Cinematografía Nacional para que el armastoste los aprue-be. No existen Comisiones de ningún tipo, a pesar de que la positiva y demo-crática experiencia de FONCINE en su primera fase demostró su eficacia y ser una fórmula anti-rosca de gran efectivi-dad.

La Ley es ambigua. Ni siquiera se sabe con claridad quien nombra al Presi-dente del C.N.A.C. El Artículo 15 es un "dechado" de técnica legislativa: "El Comité Ejecutivo estará integrado por el Presidente y 6 miembros los cuales no podrán simultáneamente formar parte del Consejo Nacional Administrativo, quienes serán nombrados y removidos por el 75% de los miembros con derecho a voto de ese Consejo, a propuesta del Presidente". Es evidente que el texto se refiere a los 6 miembros del Comité Ejecutivo, ya que el Presidente forma parte del Consejo Nacional Administra-

tivo y además sería fuera de toda lógica que se propusiera a si mismo, sin ser todavia Presidente. En ningún artículo de la Ley se establece como se nombra al Presidente. Pero estas son menudeces que seguramente se solucionarán en la práctica.

La Ley es antinacionalista en rela-ción al Proyecto de los Gremios. Para que un largo fuera considerado venezola-no en el Proyecto de los Gremios el 60% del rodaje de escenas en interiores tenía que ser hecho en Venezuela, la Ley reduce el porcentaje al 50% y además del total de las escenas. El Proyecto planteaba que 1/2 de los actores protagonistas, 2/3 de los principales, y 3/4 de los secundarios tenían que ser venezola-nos o residentes, la Ley reduce todos los porcentajes a 1/2. El Proyecto exigía que 3/4 de cada categoría del personal técni-co de rodaje o edición fueran venezola-nos o residentes, la Ley reduce de nuevo el porcentaje a 1/2. El Proyecto planteaba que la obra tenía que ser procesada en laboratorios del país y que 2/3 de la música especialmente escrita, compuesta y ejecutada tenía que serlo por venezola-nos o residentes y grabada en estudios nacionales. Ambos artículos están eli-minados en la Ley.

La vocación nominalista

Venezuela es un país con maravillo-sas leyes nunca aplicadas y por lo tanto repetidamente formuladas y reformula-das, como si el remedio contra su burla permanente pasara por un perfecciona-mento verbal. Son muchas las historias tristes pero ninguna llega a la de la legislación sobre protección del ambi-en-te. Desde el lejano Decreto promulgado por Simón Bolívar hasta la recientísima Ley Penal de Protección Ambiental, un texto tras otro ha demostrado su absolu-ta ineffectividad ante la desidia, la corrup-ción y la incapacidad de los organi-zmos encargados de hacer que la ley se

cumpla. En lugar de combatir la desidia, la corrupción y la incapacidad de esos organismos, lo que en Venezuela se hace, en todos los campos, es producir una nueva ley, en la esperanza idiota (¿inspirada por la misma corrupción?) de que el verbo por sí solo sea capaz de transfor-mar al mundo real.

Tenemos una Ley de Cine que resulta una pobre y destartalada Ley en compa-riación con los proyectos utópicamente elaborados hasta 1979. Pero ni siquiera una ley directamente inspirada en el texto del 79 aseguraría nada para el cine en Venezuela. Lo único que puede ase-gurar algo para el cine en Venezuela es el empuje y la creatividad de los que trabajan en cada campo, desde la crea-ción filmica hasta la difusión y la crítica. De hecho los éxitos del cine nacional y del cine en Venezuela se han dado sin que existiera ninguna ley. Es cierto que una buena ley facilitaría y promovería muchas actividades conectadas con el cine, si los encargados de aplicarla dejan-ran a un lado los intereses personales y de roscia, las complacencias corruptas y los miedos que llevan a la autocensura. Pero inclusive una mala ley como la aprobada, podría servir para mucho si se diera el milagro, siempre esperado y nunca ocurrido, de una gestión ilumina-da y honesta (y la corrupción no es sólo robar).

Como decía Ambretta Marrosu (EN, 10. 10.93) "En fin de cuentas, hasta nuestra pequeña ley tendrá que dar fruto. Habrá que resucitar algo de aquellas energías, no digo revolucionarias, sino reformistas, capaces de transformar en derechos y realizaciones sus desiderata. A despecho del negro momento históri-co en que sale, y diría que por eso mis-mo, los enunciados de esta ley, por vagos o torpes que sean, deberán ser apro-vechados en toda su potencialidad para asegurarnos esa voz, esa imagen, esa con-ciencia del cine que pueda mante-nernos despiertos, suspicaces y armados entre los monstruos de Jurassic Park".

Ifigenia, de Iván Feo.



SOBRE EL CINE VENEZOLANO, DESDE DENTRO

Es en los momentos de crisis cuando parece más importante reflexionar. La caída en picada de la economía venezola-na desde 1980 repercutió en el cine en el florecimiento y desaparición de la tendencia industrialista y de su manifes-tación extrema, que hemos calificado en esta revista como el cine de la degrada-ción. A fines del 90 los pocos recursos que fluyen hacia el cine nacional provie-nen ahora del sector cultural, bajo la égida del presidente del CONAC, mien-tras el sector industrial del Estado tiende a desentenderse cada vez más del cine. El resultado, en general, es que hay un

renacimiento en algunos, y una reafir-mación, en otros, de la preocupación por la calidad, sin que, obviamente, desaparezca la presión del factor económico. En todo caso es un momento de llamati-va transición. "Cine-Oja" ha considerado interesante discutir esta situación con tres cineastas que siempre se han mos-trado atentos a esta problemática: Iván Feo, Solveig Hoogenstijn y Alfredo Lugo. El resultado de estas conversacio-nes constituye el material fundamental del presente número. Las entrevistas se realizaron en 1993.



Iván Feo dirige a María Alejandra Martín durante el rodaje de *Ifigenia*.

IVAN FEO

IF: Cuéntame, ¿de qué vamos a hablar?

AR: *La idea es discutir sobre el cine venezolano actual, qué es, hacia dónde va.*

Un cineasta samurai

AM: *Desde País Portátil, tú has hecho tus películas de manera diferente, planteándote no meterte en ninguna de las modalidades de producción comunes o posibles en el país. Así que tu opinión sobre la producción del país y sus cambios, las nuevas perspectivas y posiciones, puede ser muy personal.*

IF: Bueno, sí, yo he sido, no sólo ahora sino desde siempre, como un samurai, más por personalidad que otra cosa. Hay dos películas en las que he participado, *País Portátil*, con Antonio Llerandi, y *Ifigenia*. *Ifigenia* fue producto de mi situación personal con la Universidad, donde yo trataba de evitar la multiplicidad de roles que uno debe jugar; yo estaba dando clases y manejé *Ifigenia* como un proyecto susceptible de ser ejecutado en equipo, yendo un poco más allá del concepto corriente. Pero *País Portátil* es un esfuerzo en el que de no haber creído en el concurso de la gente, no se habría hecho nunca. Hoy en día la mido como producción, y me asombro. Hoy día no la podría hacer, a pesar de la mayor experiencia y recursos disponibles. Se hizo con un crédito de 700.000 bolívares y una ampliación de 300.000, sin tener una locha que poner, y se logró. En *Ifigenia* se repite la historia del martillo institucional, convencer a la gente de que esa película tenía que hacerse. Y yo que no pido medio a nadie por pena, para una película pido como si fuese para la caridad de los pobres. Es convicción. A mí me cuesta mucho hacer polí-

tica, yo entro en reuniones o asambleas y siempre termino peleando. Lo que pasa es que soy vehemente y tengo credibilidad. Eso también me ayuda cuando actúo. No soy buen actor, lo que tengo es fuerza. Recuerdo que cuando estaban por darme el crédito para *Otelo*, película que no hice, había un pleito secular entre ANAC y Cavepro, y dieron nueve créditos: cuatro para Cavepro, cuatro para ANAC y uno para mí. Sí, no estoy en ninguna parte, y por eso no hice *Otelo*. Entre otras muchas razones, me aislé mucho.

Coherencia global y calidad individual

IF: Los problemas de producción del cine son evidentes, porque no son diferentes a los de cualquier otra cosa que se esté dando en el país, con la inflación y la dolarización... Pero los venezolanos hacen películas y no sabría cómo caracterizarlas. Antes existió todo aquello del interés social, hoy en día puedo decir que todavía me sorprende con nuestras producciones. Jericó me gustó muchísimo, le sentí un atropello hacia el final, pero luego supe de los problemas de producción. Allí hay un director y se detecta un punto de vista, que es lo menos que se le puede pedir a una película. En *Río Negro* y buena parte del cine venezolano no hay un punto de vista. No se trata de lanzar un relato, que uno ya sabe lo que es. Pero, ¿cuál es el punto de vista? ¿Para qué se hizo la película? Y no es un problema de claridad. Jericó no es complicada, pero es densa. Creo que la coherencia del cine que se produce en nuestro país, si lo quieras llamar cine nacional, cada vez es menor. Creo que antes sí existía algo más, aunque no coincido con aquella frase mito de que el cine venezolano era de putas y guerrilleros, porque sacas la

cuenta y, de guerrilleros, no hay. Quedan por hacerse. Yo quisiera hacer una de monte y culebra, verde. Porque eso es un rollo de historia importante que aquí no se ha enfocado desde ningún punto de vista. Sólo toques tangenciales en *La quemada de Judas, Compañero Augusto, o País Portátil* que tiene un guerrillero atravesado.

AM: *Sagrado y Obsceno con aquella venganza...*

RA: *Y los ex-guerrilleros alcohólicos que aparecen en todas.*

IF: Pero eso no es, no encuentras la vivencia. Es una cosa sencillamente ignorada, por razones muy simples que no entran dentro de lo cinematográfico sino dentro de la sociología. La clase media nuestra, que es la que hace cine, que es la que manda en el gusto del espectador, tuvo su comunista y su adeco, la llaga estaba muy cerca y no quería que se la tocaran. Y por esas cuatro cosas que pudimos citar, inventaron que todas las películas eran de guerrilleros. Sobre prostitutas y homosexuales puedes sacar la misma cuenta. *El pez que fuma*, la mejor película de Román Chalbaud y la única que me gusta, sí ocurre en un prostíbulo, con un guión y una estructura que soportan patadas. Lo que nunca vi que me gustase fue el cine de Clemente de la Cerdá. La que me impresionó cuando la vi por televisión, a pesar de ser muy mala y con un guión muy débil, fue *Los Criminales*. Allí había una intensidad y una intencionalidad muy particulares...

AM: *Yo soy la única admiradora de Clemente de la Cerdá sobre la faz de la tierra. Un poco porque era una persona tan convencida e iracunda desde dentro, que me parece que todas sus películas expresan una rabia y un tipo de cinismo que resultan profundamente populares. Ese misterio atroz que es la interioridad del delincuente... Fuerza de todos los esquemas, literarios, maniqueos, sino como es.*

IF: Yo te creo. Pero si me preguntas mi visión del cine venezolano, te diré lo que me gusta y lo que no me gusta de él. Me gusta *La balandra Isabel llegó esta tarde*. Esta película tiene una historia con una orientación definida, es poética en el sentido que Jakobson llamaría poético, y no digo que sea buena poesía. Es poética, sinuosa, no es un discurso directo. Después, *El pez que fuma*, que me gusta y me parece una gran película. Me gusta el guión de *Carmen*, la película no sirve. La estructura del guión, sin diálogos, es inteligentísima. Me gusta el tema de *Compañero Augusto*. Me alegré por *Homicidio culposo*, que mostró que Jean Carlo Simancas era un buen actor a pesar de ser bonito. Me gustó *Macu*, con distancia. Después de leer el guión, me molestó mucho que convirtiera al Distinguido Ledezma en Daniel Alvarado, porque de Daniel Alvarado, perdóname, me puedo enamorar hasta

yo. Aunque Solveig no dijo en ningún momento que fuese el Caso Mamerá, la gente lo asumió como tal y la historia realmente era que la Chena, esa niña tan bella, la hubiese vivido con un ser abominable como Ledezma. Me gustó *Oriana*, me parece que Fina Torres es una excelente directora y aprecié más su dirección que la propia película. Y ahora Jericó, y me gustaría felicitar personalmente a Luis Alberto Larnata, decirle que él es un director y preguntarle qué se puede hacer para ayudarlo. Y ya está.

La cultura y otras virtudes

AR: *¿Y tus películas no te gustan?*

IF: Bueno, sí. Y te puedo contar cómo las he odiado y he logrado salir de los odios. Y las veo de lejos. La mayoría de las personas prefieren *País Portátil*. Aquí no me funciona el "a mí me gusta". Yo creo que *Ifigenia* es mejor cine. El relato de *País Portátil* es mucho más interesante; el relato, no el lenguaje. Mis películas las mido por una evolución personal y eso no le puede interesar a nadie. Para mí fueron retos.

AR: *Aquí hemos discutido sobre cuál es el peso de la formación cultural del cineasta, y cuál el peso de lo que se llama talento. Cómo juegan esos aspectos en el cine venezolano. El hecho de que haya tan pocas películas importantes es algo peculiar, ya que mucha gente ha hecho películas aquí, unos 102 directores. Y llega a ser curioso que gente como Solveig, tú o Alfredo Lugo sean personas de un nivel cultural alto.*

IF: Bueno, tiene que ser (¿tú te has creído alguna vez los alardes de campesino de Buñuel?) por la complejidad de enfrentar la creación, a través de un proceso en el que no sólo participa mucha gente, sino que también presenta una serie de dificultades, para llevar a un hecho cierto el relato que tienes en mente. Hoy, que estoy tratando de hacer otra película y tengo una visión de las cosas más conformada, me planteo permanentemente lo que estoy planificando. ¿Lo podré hacer de verdad? Y si no, a otra cosa, alternativas. Eso sólo lo tiene el cine. Y la cultura es vital a la hora de manejar alternativas. La cultura, el conocimiento, son importantes para todo, pero mucho más para el cine. Y de la mano va el talento. Todos sabemos que hay gente importante que se ha retirado del cine porque no ha podido. Cuando Bergman te dice que ya no tiene la energía, es eso. Punto. No sé si hoy día, estando yo ahora tal vez con la capacidad de hacer cosas mejores, podría hacer *País Portátil*. Hay un factor difícil de definir que se relaciona, ya no con el talento, sino con la energía. Ahora, tienes la cultura X, el talento X, pero tienes la limitante, la variable principal, que no tiene ningún otro artista, de la producción.

La producción, variable principal

AM: *¿Tú crees que en Venezuela la producción tiene características específicas?*

IF: Sí. Más que en otras partes. En el esquema tradicional nuestro, la pelea de conseguir dinero por FONCINE o por fuera es mucho más apabullante que en el caso de las cinematografías conocidas. En Bolivia o en Colombia tal vez sea peor. Pero cuando sabes que tienes tantos miles de pies de película y las semanas contadas... Las fallas de producción implican una variable que pesa, aun teniendo la cultura, el talento, la intención. No estás haciendo una novela. La diferencia es la pluma de ganso, el bolígrafo, la computadora. Estás bregando con una serie de elementos físicos, materiales. Hoy en día la dolarización es una cosa espantosa. Eso influye en todo, hasta en la buena voluntad de la gente que quiere ayudar al cine. Cuando se filmó *Iligenia*, para la construcción del set en el Aula Magna, en donde no se puede clavar nada, hizo falta un doble piso de visopan que costaba 200.000 bolívares. A mí me lo regalaron. Pero esa misma gente hoy día no me loaría dar. La producción y las limitaciones que aquí la acompañan es un lío. Porque siempre existe la tentación de "olvídate de refilmar, deja eso así", y eso es una conspiración contra el derecho creativo. La otra cosa terrible que conspira es el final de la partida, los distribuidores. Ahora, hasta donde sé, no hay dinero ni infraestructura sino para hacer películas muy sencillas y simples. No significa que sean malas, sino que tengan una producción elemental.

AR: *Encontré en un libro español reciente un cuadro sobre la procedencia de los ingresos de la industria audiovisual. Las salas de cine en casi todos los países europeos y en E.E.U.U. producen algo así como el 8% de los ingresos globales de la industria audiovisual. La publicidad por TV un 48% y lo que ellos llaman la industria videográfica está en un 13%. El resto corresponde a TV por cable y similares, con un 31%. O sea que parece haber una tendencia irreversible hacia la transformación del cine en una industria electrónica. Eso implica también una transformación de los sistemas y posiblemente de los costos de producción.*

IF: Pero también otra cosa grave: la masificación de la comunicación implica el control del medio. El hecho de que un programa de TV llegue a millones de personas y una película a cientos de miles, hace que el cine siga siendo más libre. Pero en la medida que eso desaparezca porque la transformación social de los medios lo implique, el control y la posibilidad de hacer cosas con libertad dentro de los medios disminuye. Mientras más masivo el medio, más control hay.

AR: *Eso por una parte. Por la otra se abre una grieta inmensa en el control, por el hecho de que existen millones de productores y que la reproducción de un video no cuesta nada. No entrando en el canal industrial, sino por canales paralelos, se puede multiplicar muchísimas veces. Claro que la recuperación económica por esa vía alternativa es casi nula.*

IF: No estoy seguro. Sé que ahorita hay gente dándole más importancia a la venta de una película para la TV europea que para la exhibición en cualquier país, por razones de costo. Lo que puede pagar la TV italiana es mucho, en dólares, en comparación con lo que la película podría recuperar al ser exhibida. Pero aquí dependes de unos fijos: se negocia y te dan tanto, la taquilla depende del éxito, y la TV es control total. El problema no es que las películas estén hechas para televisión. El meollo es con qué sentido se hacen y para ganarse cuánto dinero, porque es un problema de dinero. Si los alemanes hacen musicales y pasan tres meses ensayando, y aquí los musicales se hacen de un día para otro, tú me dirás cuál es la pretensión. Allá gastan un dinero y lo invierten de una manera. Aquí sencillamente le dan a Joaquín Riviera para que repita el esquema.

AR: *En Venezuela se sigue pensando en los términos del cine tradicional.*

IF: Por ejemplo, yo no podría trabajar en 16mm... La calidad de la película ampliada no me gusta. Tendría que tener un concepto de la fotografía que explotara ese hecho. Hay que arroparse hasta donde nos alcance la cobija, pero *Tosca* no la haría en 16, no funcionaría. Ahora hay muchas coproducciones con Cuba porque sus técnicos están desempleados, por la situación de esa nación. Ellos funcionan como una empresa que tiene una nómina fija y debe poner a trabajar a su gente. Tienen estupendos equipos y los técnicos son unos expertos, tanto o más que los alemanes. Esa es una buena posibilidad para *Tosca*, no es que esté pensando en aprovecharme de nadie, es una realidad. Una película que aspire a un nivel superior al promedio, tiene que buscar un concurso de participación que incluya, por ejemplo, coproducción con los cubanos, aportes de las instituciones culturales del Estado, participación de la U.L.A. y hasta del sector privado (Bolívar Films, etc.). El asistente de dirección es importantísimo, no puede ser el amigo del director que está aprendiendo con él, tiene que ser alguien que sepa mucho más que el director. En España hay excelentes asistentes, y para conseguir uno bueno también hay que recurrir al "concurso de participación"... El proyecto de *Tosca* está en marcha y yo estoy listo para hacerla, pero psicológicamente estoy preparado también a que no pueda hacerla. Recuerda que yo ya dejé de hacer una película.

SOLVEIG HOOGESTEIJN

AM: *Me parece que en la ANAC, que es la única fuerza verdaderamente democrática que entra en el juego de FONCINE, no se discute qué cine queremos ni qué debe ser o qué es el cine venezolano. ¿Cómo vas a fijar una política si no hay una orientación propia por parte de los cineastas?*

Los cineastas y el contexto cultural

SH: Me encantaría si se hablara más de cine, tanto en la ANAC como en cualquier encuentro entre cineastas. Se habla mucho de políticas cinematográficas, entendidas como políticas reales, quién está, dónde, quién presiona, qué estrategia tomar para hacer tal cosa, pero no hay un cuestionamiento en torno a la temática. No existe ese ejercicio de conversar sobre nuestro cine, sus valores, la temática, un lenguaje propio, una dramaturgia que podría ser nuestra. Hay una gran desconfianza de que te vayan a robar el tema, cosa que ha sucedido más de una vez. Lo que me parecería errado en este sentido, es buscar una uniformidad temática o estética del cine venezolano. En la temática y en la estética hay que dejarle una libertad absoluta al creador. Nada me parece tan censurable como los temas, los contenidos dictados "desde arriba", por parte del Estado, algún ente cultural o por parte de un grupo de presión que está en cualquier poder. En el extranjero el cine venezolano ha sorprendido justamente por su diversidad temática, lo cual traduce la diversidad de creadores y universos que conviven en el país. Creo que el problema es otro. A través del diálogo entre profesionales se

puede lograr un esclarecimiento de ideas individuales, de aquello que incluimos pero aún no es consciente. La historia nos ha demostrado que muchos de los grandes creadores han tenido un intenso intercambio de ideas y de conceptos con sus contemporáneos, dedicados a la misma disciplina artística o a disciplinas afines. No es sólo un problema de los cineastas, se trata de la falta de diálogo entre los creadores y los intelectuales de este país.

AM: *Los críticos han sido considerados como enemigos por los cineastas, desde el principio. Y ellos son el eslabón, los únicos intelectuales que se ocupan de cine comprometidamente en este país.*

SH: No creo que se pueda generalizar. El trabajo de los críticos podría ser punto de partida para una reflexión más profunda si este trabajo efectuase un análisis extenso, a diversos niveles, partiendo de la película misma, del universo que el autor pretende describir a través de ella. Juicios valorativos que se sitúan fuera de ella, que es lo que leemos normalmente en breves reseñas periodísticas, pocas veces ayudan a una superación del creador.

AM: *Tienes razón. Pero yo traigo a colación esto a propósito de nuestra preocupación sobre cómo estructurar y manejar el Fondo para que hubiera una política que empujara hacia un compromiso más profundo, más serio, más elevado, con el cine nacional. La famosa calidad, que nunca se sabe bien lo que significa.*

El problema de la calidad

SH: Cuando tú actualmente vas a un directorio de FONCINE, o cuando conversas con su actual presidente o con los

Macu, de Solveig Hoogesteijn.



representantes de la Cinemateca, sin duda sientes una preocupación por la calidad de nuestro cine. Puede o no ser la correcta, y considera que entra dentro de un campo bien delicado. Otra cosa. Tú puedes tratar un tema asentado en la marginalidad, por ejemplo, o en las clases populares, sin tener que ser vulgar. No me refiero al lenguaje de los personajes sino al tratamiento de tu tema. Lo que pasa es que los cineastas lo han tratado así porque dicen que es el alter ego, el espejo. Tú no puedes divorciar la obra del autor. ¿Falta de educación? Bueno, sí. Aparece Jericó, suenan las campanas de todas las iglesias y me incluyo porque me encanta la película. Tiene que aparecer algo así para que se diga que es posible hacer este tipo de cine. Eso se refleja en los cineastas, se tiene que reflejar. Sólo así se puede hacer un mejor cine, eso no puede venir por decreto, ni por FONCINE ni por el Estado.

AM: Tú sabes que cada vez que se asignan los créditos se dice que se han beneficiado las cosas malas y las buenas han quedado fuera.

SH: No creo que sea así. Cuando ha habido un proyecto con buena dramaturgia y un guión sólido, no importa el tema. El problema real son los proyectos que se presentan. Yo estuve tres años en la Comisión. Hay que educar a las nuevas generaciones, a los guionistas. No tenemos guionistas. En 1992 se hicieron 5 seminarios de la ANAC son sobre guión. Hay que mejorar el nivel de los otros profesionales, pero ya hay un cierto nivel. La gran tierra de nadie es el guión, no hay guionistas ni escritores. ¿Por qué los escritores no han descubierto el cine como un campo laboral? Desde hace más de un año vengo proponiendo un concurso de guiones, donde pueden entrar periodistas, poetas, escritores, filósofos. No le puedes achacar todo a los estatutos de FONCINE. Yo no creo en lo que viene dictado de arriba. Eso debería emerger de la necesidad de expresión de gente que tenga algo que contar.

AR: Yo siempre sostuve eso, y pongo como ejemplo el caso boliviano. Jorge Sanjinés, el único cineasta de Bolivia, hizo tres o cuatro películas importantes sin industria ni financiamiento ni cineastas. Sus primeras películas fueron hechas con recursos muy precarios. Nunca ha creído que la calidad sea un resultado de la cantidad. Con pocas películas se puede lograr un buen nivel de calidad. Eso depende de los creadores. Una infraestructura financiera y material no va a crear genios, pero puede favorecer la elevación del nivel cualitativo.

SH: Es interesante que una película como Jericó se haya hecho dentro de esa gestión tan orientada hacia lo económico. Como *Oriana, Tierra es la no-*

che y Cubagua. En ese período la orientación de FONCINE se dice que era netamente económica.

AR: También La hora del tigre y Macu, y también se hicieron La mujer ajena, Con el corazón en la mano, Música Nocturna; las de Oropeza. Eso demostraría que la calidad es independiente de esa mecánica. Pero uno cree que esa mecánica sí puede crear un ambiente más favorable para la calidad.

SH: Creo que lo más favorable sería que hubiera más películas buenas y que esas películas, que tienen mucho éxito en el extranjero, más que todas las que hicieron taquilla aquí, lograran abrir el mercado externo. No sólo ganar premios en festivales. Que sean exhibidas en salas de Arte y Ensayo. Eso lo ensayamos con tres películas venezolanas en Alemania, Suiza y Austria. Jericó, Macu y Cubagua están siendo distribuidas, desde hace un año, en salas de Arte y Ensayo en Alemania. Con muy buenos resultados, de los cuales recibimos el 50%. Esas son las cosas que valen. Estamos abriendo un mercado, el cine venezolano existe para las audiencias interesadas en un cine distinto en Alemania. Espero que este año podamos presentar tres películas lo suficientemente valiosas para que ellos las acojan. Es la única manera de trabajar. Tienes que demostrarle a los que no tienen criterio que este sistema puede funcionar. Mi experiencia con Macu fue muy bella. Me decían que el pueblo no la iba a entender porque tenía flashbacks. Y todo el mundo la entendió, porque tiene varios niveles de lectura. Una película de cierta calidad si puede hacer taquilla, siempre y cuando encuentres un tema que convenga a la gente, que le importe.

MM: No siempre es el tema más interesante el que se toma en cuenta.

¿Dónde están los guionistas?

SH: Te voy a contar mi experiencia en las Comisiones, leyendo los guiones de mis colegas. Muchas veces en el caso de los temas más valiosos, los guiones están pesimamente hechos.

MM: En un concurso como el que tú propones, un escritor no siempre sabe escribir un guión cinematográfico.

SH: Pero pueden entrenarse en eso. Podría surgir un guión maravilloso de un escritor desconocido.

MGC: Parece que los escritores están demasiado ocupados escribiendo telenovelas, con lo cual ganan bastante.

SH: No creo que eso pague tanto. No tenemos suficientes guionistas en Venezuela. En una primera lectura de un guión, la Comisión puede concluir que el tema es importante, poniendo objeciones a la manera de contarla, que es el detalle más importante. Así es como se capta al público. Podemos hacer lo si-

guiente: sobre una primera escritura de un guión, cuyo tema interesa a la Comisión, se propone al realizador otorgarle un fondo de dinero para que contrate un guionista en Francia, en Cuba, etc. Yo trabajé con Senel Paz un guión que FONCINE me había avalado. Fue al Director y ellos lo aprobaron.

MM: ¿Eso no se podría hacer con más frecuencia? En vez de coproducciones, coguiones.

SH: Se está implementando.

AM: Eso es el resultado de la conciencia individual de Sølveig.

SH: No. En el momento de elaborarse la política para el 93 yo hablé de esta experiencia personal y los representantes de los gremios estuvieron de acuerdo y le adjudicaron un presupuesto. Hay una sensibilidad hacia los problemas reales y una búsqueda de soluciones. No es fácil decirle a un autor que su tema es bueno pero que no sabe contar la historia.

RA: En esa búsqueda de nuevos temas, guionistas y soluciones, antes había ciertas iniciativas. El mismo FONCINE tenía un concurso anual de guiones, del cual se hicieron tres ediciones y más nunca. Los mismos organismos han abandonado esa vía.

La dificultad de hacer cine

SH: Porque con un presupuesto que apenas permite producir cuatro películas al año, necesitas tener la conciencia de que hay gente que pretende vivir de esta profesión. Entre los que hicieron películas en los últimos años hay mucha gente que no hace publicidad ni cine institucional. Mi gran preocupación es la recién creada escuela de cine. ¿Dónde están los puestos de trabajo para esa gente? No puedes crear una escuela sin solidificar la situación profesional.

AR: Hay mucho mercado paralelo: la televisión, publicidad, etc. En la Mención Cine de la Escuela de Artes hemos tenido un promedio de 40 a 50 estudiantes cada semestre. Eso es bastante. La mayor parte se ubica en la televisión, las productoras de publicidad, unos cuantos se dedican a la investigación.

RA: Una minoría se dedica a hacer cine.

SH: Hacer cine sigue siendo una locura, pero somos insistentes y lo seguimos haciendo.

AR: Hicimos la estadística del número de películas por director. El resultado fue que de 102 directores activos entre 1973 y 1993, 63 se quedaron en su primera película y 23 realizaron sólo dos; es decir un 85% del total no ha llegado a su tercera película.

SH: Eso sucede mucho en el cine. Hay gente que piensa que tiene la vocación y luego de la primera película comprende lo arduo de la profesión y la abandona. Me preocupa la formación de

los jóvenes. En la escuela donde yo estudié en Alemania aceptaban a gente que venía del bachillerato pero también a gente mayor, con una profesión, con una o dos carreras. Los que éramos mayores y con una experiencia laboral y de estudios universitarios, sabíamos en qué nos estábamos metiendo. De este grupo quedaron en el cine muchos más que en el grupo de los que tanteaban por primera vez. Esta es una profesión muy dura en la que nunca se termina de aprender, en la que haces un strip-tease del alma en público y eso no lo soporta cualquiera. Con los años uno aprende a manejar eso. Es muy duro. Muy íntimo y muy público a la vez.

AM: Hay cineastas que se neurotizan y se estrellan, y otros que tienden a ser muy autosuficientes. Los cineastas viejos creían que sabían hacer absolutamente todo.

SH: Costa Gavras cuando vino al Festival de Mérida dijo "El cine venezolano tiene una característica muy interesante, cada película pareciera ser la primera que se hace". Eso no es solamente negativo. Una cinematografía joven quiere describir al país. La carga sociológica del cine venezolano es inmensa, porque en una película se quiere narrar todo. Cuando te preguntas dónde está el valor dramatúrgico de esas radiografías de nuestra sociedad, no es mucho lo que queda como anécdota bien contada. Hay gente que tiene fantasmas más interesantes, como Bergman, y gente que ha convivido lícitamente con sus fantasmas, como Mauricio Walerstein.

La distribución y la exhibición

MGC: Me parece que nos desviamos un poco de lo que estábamos hablando. Tú querías decir algo sobre la distribución interna y la distribución externa.

AM: Sølveig hace énfasis en el mercado externo. Sabemos que el mercado nacional es insuficiente, y que no está bien explotado para el cine venezolano. Hay películas cuya escasa difusión resulta inexplicable. Ciertos fracasos abruptos no corresponden al tipo de película, no se sabe lo que pasa en esos casos. Realmente no hay un sistema de distribución interna eficiente, o no hay cumplimiento de los distribuidores-exhibidores, o todo se deja al cineasta y algunos lo saben cuidar pero otros no se ocupan de esa fase... ¿Cómo se configura la política de ANAC hacia una conquista más racional y más acertada del mercado interno? ¿Tiene esto alguna relación con la política integracionista continental hacia el cine latinoamericano, ese intercambio, esa conquista de un público popular sobre la base del idioma, el famoso espejo...?

AR: En el último número de Cine-Oja había un artículo, medio en serio y medio en broma, sobre por qué se habla



Solveig Hoogesteijn.

tanto de la comercializadora internacional y, en cambio, nadie toca el tema de una comercializadora interna, que tiene un mercado seguro y utilidades garantizadas. Esto permitiría al cine venezolano proyectarse de otra manera.

SH: Pienso que el fracaso de algunas películas, que uno no se puede explicar, tiene que ver con que estamos en un negocio muy riesgoso. Eso pasa con películas en todo el mundo. El factor promoción es importantísimo. Si **Homocidio culposo** y **Macu** lograron hacer taquilla, es porque tuvieron una promoción muy fuerte en TV. **Macu** tuvo 10 spots al día durante 10 semanas, eso me costó mucho, la mitad de la película. Pero, si yo no lanzo la película sobre esa base tan amplia que sólo da la TV, la película no habría logrado esas cifras. Ese es un primer criterio. El precio es muy alto. Casi estamos llegando a lo que hacen los americanos, que invierten más en la promoción que en la película misma. El otro factor incluye cosas tan etéreas como el subconsciente colectivo, el momento, el que el público haya visto demasiadas películas de cierta índole y deseche otra similar. Hay momentos en que tú descubres que cinco cineastas tienen guiones en torno a temas similares. A mí me sucedió. De las próximas 10 películas venezolanas, cinco serán sobre la temática del sur: el oro, los tepuyes, la selva, etc. Eso surge espontáneamente. Otro aspecto podría ser el que tú mencionaste. Hay directores-productores que tienen el suficiente aguante para seguir con su película hasta el final; hay otros que se desploman y no llegan hasta el final, y no tienen dinero para contratar a una persona que les haga una buena promoción. O que no saben nada de eso. Yo no sabía lo que era hacer trailers para televisión, hasta que en las movidas de Handler me encontré con Juan Fresán. Se me abrió un nuevo horizonte. No es lo mismo hacer una película que venderla. Por otra parte, está la integración. Una de las cosas interesantes que hizo Julio Sosa fue el Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica. Su última gestión fue estar en España, porque España firmó. En el último Festival de Cartagena se firmó un con-

venio entre distribuidores, sobre todo de video, que van a comenzar a distribuir cine latinoamericano. La Cinemateca tiene programadas para abril todas coproducciones franco-latinoamericanas. Por primera vez vamos a ver las 10 películas venezolanas hechas con ayuda del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia, y películas colombianas, brasileñas, peruanas, cubanas, hechas con dinero de ese fondo. Allí la Cinemateca y la Sala Margot Benacerraf han tenido una función bien importante. En las negociaciones con los distribuidores-exhibidores acerca de la Ley de Cine, tuve oportunidad de hablar muchísimo con ellos desde un punto de vista distinto al de una productora que viene con una película. Sabemos que ellos son las personas idóneas, por los contactos que tienen, para convertirse en la punta de lanza de la distribución de nuestro cine en el resto de Latinoamérica. La experiencia, sin embargo, muestra otra cosa. En el festival de Río de Janeiro, con **Macu**, me hicieron ofertas tan deshonestas como darme el 60% de lo que produzca la película, sin ofrecerme un adelanto. Los mismos organizadores del festival me dijeron que no aceptara esas condiciones porque me iban a robar. Un argentino interesadísimo en **Macu**, la vio tres veces y al final me dijo que no porque a los actores no los conocía nadie y eso constituía un riesgo demasiado grande. Es muy difícil abrir esos espacios a través de la distribución comercial, hay que buscar la vía alterna cultural: muestras organizadas y subvencionadas desde aquí, para encontrar allá aliados en el circuito de Arte y Ensayo, Cinematecas, etc., tal como lo hicimos en Europa. Incluso el Home Video, donde el riesgo financiero es mucho menor. Ese es el camino que se está intentando abrir ahora.

AR: *Hay otra vía, que ha demostrado ser la única operativa hasta ahora: la de Pelimex.*

SH: Pelimex murió.

AR: *Después de haber producido utilidades por 40 años. Murió por circunstancias muy particulares en México y no por otras causas. El sistema de ellos es copiado del americano. Tienen sucursales en casi todos los países lati-*

noamericanas y algunas salas. Manejan un paquete de películas, recaudan globalmente. Es la única manera de penetrar en esa terrible ciudadela de la distribución norteamericana internacional.

SH: Respecto a lo nacional, primero tiene que consolidarse ese modelo en Venezuela misma. Está surgiendo una nueva generación. Hay unos cineastas que van a recuperar la sala de Corpoinindustria en Maracay, programando cine venezolano y latinoamericano. Existe la sala Margot Benacerraf, el proyecto de Luis Lamana en video ya lleva un año; y hay otras iniciativas. Muchos que fueron directores se han hecho productores, otros se están interesando por la exhibición, y eso es lo que nos interesa. Hay una nueva generación dispuesta a tomar riesgos. Eso también se va a proteger. Hay una gran conciencia en cuanto a los problemas. Uno de los grandes programas de la actual gestión es la consolidación de un circuito alterno de exhibición. Los fondos regionales, el circuito alterno de exhibición con recuperación de salas, la comercializadora nacional e internacional... Son necesidades que tenemos desde hace tiempo.

ALFREDO LUGO

AM: Queremos saber qué piensan los cineastas sobre política cinematográfica actual, las perspectivas y la situación en que se encuentra el cine nacional.

AL: Yo estoy un poco alejado de toda esa comidilla. Estuve involucrado desde la creación de la ANAC hasta la aparición de la Ley de Cine y sus modificaciones, donde mi participación no fue muy activa, pero sí estuve en la discusión. Ultimamente estoy un poco decepcionado porque la discusión se ha dado en un terreno deleznable, ya la argumentación no tiene cabida. Pareciera que hay como una pugna entre grupos y grupúsculos donde el valor real de las cosas se ha perdido. Sin embargo, creo que cada vez que sucede algo nuevo pasa como con las elecciones, se suscita una pequeña esperanza. Entonces es posible que haya una coyuntura donde ciertos grupos se puedan poner de acuerdo para ver si se saca de este atolladero al cine. Pasando por las leyes, por la ANAC, por CAVEPROL, por todas esas organizaciones dispersas, aún nadie ha tratado de teorizar o de encontrar puntos coincidentes para definir qué es lo que sucedió en los años setenta con el cine nacional, qué es lo que está sucediendo actualmente. Existe una crisis de conceptos.

Espor este motivo que aquí no ha habido un movimiento cinematográfico como lo ha habido con el Neorealismo, después de la Segunda Guerra Mundial, el Cinema Novo, el Free Cinema, la Nouve-

lle Vague, que respondían a un momento histórico, a momentos y movimientos intelectuales y culturales determinados que los generaron. Aquí no hubo nunca coherencia. No hubo vehículo entre los cineastas para formular una determinada vía. Cada quien agarró con el machete en la mano. Que le dieran un crédito. Y todos los acercamientos que hubo al entorno nuestro fueron un poco las experiencias vividas en la década anterior a lo que malamente se llamó el boom del Cine Nacional.

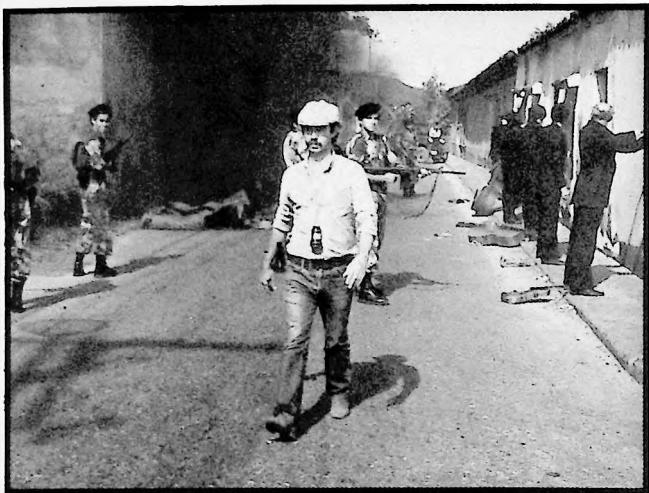
AR: *Pero, en la historia del cine, esos movimientos, esos momentos a los cuales tú hiciste referencia, son muy contados, esporádicos. Tanto temporal como espacialmente. Hay países donde nunca ha habido un movimiento cinematográfico.*

AM: *Depende del momento histórico. De la posguerra para acá, con los cambios mundiales políticos y sociales, los cines nacionales han surgido informados de movimientos en muchos casos. En el cine latinoamericano, inclusive. Es difícil encontrar la formación de un cine de cierta envergadura sin un movimiento que lo respalde.*

AR: *Es más o menos evidente que dentro de la historia de la cultura hay momentos de auge donde los problemas culturales, conectados con los políticos, sociales y económicos, se manifiestan como una problemática común en todas las artes, incluyendo el cine. En los últimos 30 años no ha habido ninguno, y eso revela que la cultura contemporánea ha entrado en otra problemática, en la cual ese tipo de manifestación, más específicamente local y más conectada con un ámbito particular casi no se da. En América Latina, después del Cinema Novo, sólo podríamos recordar el caso Cuba, en sus primeros años.*

AM: *Pero enfrentémonos a la realidad de nuestro país. Se podría decir que en Venezuela sí se ha dado, en el momento en que la historia lo demandaba, un movimiento, incoherente, atomizado, artísticamente débil; pero se dio a través del cortometraje entre los setenta y los setenta. Fue en la derrota y de ahí surgió el integracionismo. Tú mismo hiciste tu cortometraje. Tú estás en la historia de ese movimiento de cineastas que no se reunieron, no pensaron igual, pero se movieron con los mismos recursos históricos y las mismas demandas. El integracionismo trajo también una tanda de películas que reflejaron un resfijo político, y muy bien. Ahora no hay nada similar.*

AL: Yo lo que creo es que hubo un grupo de cineastas con la oportunidad. Fue la estética de la catarsis. En la década anterior la hubo, se lanzó todo el mundo a reflejar todo lo que hubo y vio de impactante en la década pasada. Lo impresionante fue el boom petrolero, la Gran Venezuela, pero la interrelación de



Alfredo Lugo durante el rodaje de *La hora del tigre*.

elementos históricos que prevén un vuelo a la sociedad, que generan un momento cultural, yo no creo que aconteciera en los 70. No es el hecho de que no se reunieran. Tampoco lo hicieron los neorrealistas. El Cinema Novo respondía a otros esquemas culturales, pero no hubo los detonantes históricos característicos que hubieran podido provocar un movimiento.

AR: Cuando hablabas del cine venezolano, tú decías que no veías una conceptualización de lo que debería ser nuestro cine. Eso es correcto, no la ha habido, y en general es muy difícil que se dé, aunque sería la base de un movimiento. Es muy raro que se dé en cualquier parte. En Venezuela no se ha dado por lo que acabamos de ver.

AL: Cuando yo hablo de conceptualización me refiero a que haya una coherencia total, no sólo temática. Que diversos autores coincidan desde el punto de vista formal.

MM: ¿Y cuáles son los procesos que influyen y generan el cine del país?

AL: Yo lo sostengo es que aquí no hubo ningún cambio, no hubo esa coyuntura histórica.

MM: ¿Ni siquiera en los 60?

AL: Ahí sí hubo un impulso.

La estética de la catarsis

MGC: Cuando arrancaron los Encuentros de Cine, en el 66, ya el movimiento político se había acabado. Ya los intelectuales estaban integrados a los aparatos culturales estatales. El cine no tuvo conexión directa con ese movimiento político.

AL: Después quizá fue algo nostálgico. Algunos cineastas que, observando aquello con cierta nostalgia, lo volcaron en sus obras. Pero no hubo algo como en Cuba, donde se transformó la sociedad y los cineastas se vieron transformados e involucrados en un movimiento, y generaron no solamente unos temas cercanos

*a esa situación, sino que esto los llevó a crear nuevas formas de expresión. Como en el expresionismo, la descomposición social. La coyuntura proporciona forma y contenido. De ahí cuadros como *El asesinato en Hakerstrasse*, de Grosz.*

*AR: Hay gente que niega el contexto. Nosotros sosteneremos que el contexto determina la actuación en las diferentes manifestaciones culturales. Es decir, lo que está viviendo el país socialmente, políticamente, se refleja en las expresiones artísticas y culturales, y la historia está llena de ejemplos. En Venezuela, durante esos primeros años del 70, cuando se inicia la producción contemporánea, se producen muchas películas con un reflejo del movimiento político de los 60. *Los muertos sí salen, País portátil, Sagrado y obsceno, Compañero Augusto, Canción mansa para un pueblo bravo*. Pero a partir de ahí sólo hay individualidades buscando una vía propia, donde se hace muy difícil establecer constantes expresivas que sean comunes a esas diversas individualidades. Primero, hay una gran cantidad de gente que hace una sola película, y en quienes han tenido cierta continuidad, lo que se nota es evolución, una búsqueda individual. Entre los diversos individuos parece que no hubiera puntos de contacto, sino que los hallazgos se dan por obra y gracia de la imaginación y el talento de cada individuo. Desde el 74 ha habido una desintegración social, política y económica que se refleja en el ámbito cultural y que es la única constante.*

RA: Que además es bien curiosa, porque en un momento como éste, coyuntural, lleno de crisis, cuando parece haber una reacción frente a los grandes traumas sociales, los gremios artísticos, y básicamente los cinematográficos, comienzan a agruparse, resurge la ANAC, CAVEPROL también se hace sentir, FONCINE... Y sin embargo no hay resultados de ningún tipo. Tú decías que todos esos grupos en vez de lograr una

proyección para el cine, lograron su y de contenido, que normalmente no tiene una difusión masiva.

AM: Ciertas alianzas en este punto son inexplicables porque no tienen que ver con el cine que se hace. Grupos como el de Diego Ríosquez, Marilda Vera, Lucien y Oteyza se cuidan de otros contactos. Las películas de ellos en la última semana de cine venezolano fueron presentadas como la "nueva proposición", pero ni la forma ni los contenidos, ni ninguna proposición los une. Lamata no está con nadie, ni Roque Zambrano. Entonces ¿qué son esas alianzas? ¿Qué tiene que ver esto con el cine?

AL: Abriendo la discusión yo decía que realmente no hubo nunca una proposición conceptual. No quiere decir esto que todos los cineastas tienen que hacer lo mismo, pero no hubo ningún contacto ni discusión entre los cineastas.

MM: Pero es que, aun no habiéndolo, pudo darse algo que significara una coincidencia sobre lo que estaba pasando, relaciones ideológicas...

AL: La única coincidencia era la nostalgia, los boleros y los golpes. Y la única frustración es justamente la nostalgia, creer que sucedió algo y no sucedió. Eso fue lo que yo inicié, algo que pudo ser un movimiento, pero sólo fue nostalgia, se quedó en la catarsis. Se acabaron los guerrilleros, los delincuentes, todo. Al cine nacional lo embozalaron. Porque ahora el cine nacional tiene pretensiones diferentes.

Proposiciones y tendencias

AM: Pero no es una proposición.

AL: Porque no existió nunca. Nunca hubo discusión, ni coherencia. En el Cinema Novo, hablaban, conversaban. No existía un basamento cultural entre nosotros, había muy escasa información, era muy difícil proponer algo porque te encontrabas con una hostilidad sin sustento. Además -muy importante- el cine nació, pero nació atado a la taquilla, al comercio, a la distribución, y nadie pudo proponer algo libre de esa esclavitud. Yo creo que Chalbaud pudo haber hecho otra obra de no tener esas ataduras.

AM: Esas ataduras siempre existen, lo que no existe siempre es el cineasta que se arriesga.

AL: Quien financió los primeros Glau- ber Rocha no tenía idea de lo que estaba haciendo.

AR: Teóricamente, desde los inicios, ha habido un cine conectado con la industria, especialmente en Estados Unidos, pero también en Europa, y paralelamente un cine no industrial, con precedentes en los años 20, y la importancia que toma ese cine no está de acuerdo con el gusto del público, impuesto por el cine norteamericano. Esas son las dos grandes formas de hacer cine: el transparente, que a todo el mundo le gusta, y ese cine personal con una búsqueda formal

y de contenido, que normalmente no tiene una difusión masiva.

AL: Lo que pasa es que nosotros estamos en pleno subdesarrollo, en el tercer mundo, y vivimos una doble hostilidad, la del Estado y la de las empresas que dominan el mercado. Eso se da también en la antigua Unión Soviética. Aquí no podemos ver a Jean-Marie Straub, por ejemplo. Ningún distribuidor serio se arriesga. Pero esas películas se hacen en Hungría, Italia, Yugoslavia y Alemania. Son películas que le gustan sólo a quien esté vinculado con la cultura cinematográfica. Yo me arriesgué a hacer un cine de autor, pero no pasó del premio de la crítica. Y uno lo hace con gran temor porque sabes que no pasa de ahí. Esa fue mi última aventura y soy el cineasta más desacreditado. Todo el mundo pensaría que yo estoy loco. Fue mi testimonio. ¿Por qué tengo que llegar a ese punto? En Europa no sucede. En Francia le dan dinero a Jean-Jacques Annaud, que es un cineasta bien peculiar.

AR: Ellos aprovechan cualquier ocasión para hacer lo que quieren hacer. Pero no se justifica que a cuenta del cine industrial haya una claudicación en nuestra producción.

*AL: Porque aquí se han definido dos tendencias bien claras. Una, pretenciosa y pendeja que es creer que podemos tocar el diez por ciento del cine americano para crear la industria del cine. Lo expuse en un artículo llamado "El terror de la taquilla", donde denuncié el acoso y la hostilidad de la taquilla en contra de la creación. Los industrialistas, los fundadores de CAVEPROL y compañía, creían poder crear unos grandes estudios y una industria comercial del cine llena de pretensiones, pero el cine así producido ha sido severamente mediocre. Y otra tendencia -y tal vez yo esté entre las dos bandas- es la aspiración a hacer un cine de autor, honesto, que intente vincularse más a la creación y no al dinero. De las dos vertientes, una se quedó en minoría, y hubo como una explosión con relación al cine comercial, a la taquilla. El cine que quería hacer algo con las uñas fue despreciado. A mí, un crítico de teatro, Moreno Uribe, me dijo que no podía ir contra la corriente. Había una especie de conmiseración hacia mí. ¿Qué haces tú frente a un tipo que te está entrevistando para *El Nacional* y te dice eso? No hubo ni pudo haber un grupo de cineastas que enfrentaran la avalancha de aspiraciones individuales a hacer una película y más nada.*

De "El Iluminado" a "Jericó"

AM: Aquí hay cineastas que asumen la actitud pura de decir algo en particular. Y cada uno queda aislado, unos más capaces que otros. Yo recuerdo el único largometraje de Jesús Enrique Guédez. Su aislamiento es particular, tiene que



La hora del tigre, de Alfredo Lugo.

ver también con un cierto primitivismo cultural, como si no se tuviera la capacidad de lograr un trabajo de equipo, habiendo una cabeza que tiene una idea. Su unión con Rebollo y otros cineastas para hacer un cine a partir de Joris Ivens no duró nada, porque todos querían ser el principal, y Guédez quedó solo. En *El Iluminado* las cosas no logradas vienen de ese tipo de situación. Tú también trabajas demasiado aislado. El cine no se puede hacer en soledad.

AL: Eso es verdad, pero yo creo que *El Iluminado* hay que reivindicarla. Yo prefiero esa película a toda la obra de Chalbaud. Hablo desde el punto de vista estético y no personal. Esa película tiene una proposición diferente a todo. Yo estoy mucho más afectado por el comercio, uso actores de televisión. El, no. Ahí existe una relación, desde el punto de vista estético, entre el aparato y la realidad. Los personajes, el encuadre, nada tiene que ver con el cine comercial. Hay pureza.

AM: Toca puntos neurálgicos de nosotros.

AL: Es que ése es nuestro país. No las pensiones adecas de Chalbaud.

AR: El problema de la disolución de la identidad está en primer plano en la película de Guédez: el protagonista pierde el contacto con la realidad porque no se reconoce en ella. Y eso pasa continuamente.

AL: El Cinema Novo nace por eso y se emparenta con eso. *Vidas secas* es eso. El mundo se le viene encima. La obra de Guédez es auténtica, cercana. Podría ser una guía más que cualquier otra. Mucho más que *Los muertos si salen*. Esa es la estética nuestra.

AM: Qué raro encontrar estas afinidades con un cineasta. Aquí ya está clasificado el cineasta como un tipo

despreocupado.

MGC: Es una cuestión de cultura. Los cineastas se convirtieron en un gremio de tipos incultos, creían que para ser cineasta no era necesario tener una cultura sólida sino simplemente lanzarse con una película. Y cuando aparece una película como la de Guédez nadie se detiene a pensar en ella.

AL: Guédez se aparta de los grandes intereses. La pretensión de la industria ya no existe, ni el cineasta ambicioso. Lamentablemente hay un sector que se ha volcado hacia esa opción y olvidó la intención del cine, salvando toda la mediocridad y el cine vinculado al mercado. La esperanza que queda es que la gente que maneja el asunto cinematográfico ahora es más sensible.

AR: Porque hubo un momento en que

el cine de la degradación parecía una línea creciente, pero eso se ha caldo. Se demostró que no era la vía ni industrial ni estructural. Pero para un cine culturalmente válido es básica la ayuda estatal. Aportes económicos para películas que no serán éxitos de taquilla pero sí son culturalmente importantes. El filtro de las comisiones actuales que dan los créditos son cinco personas que sólo ven el llamado profesionalismo: los currícula, si "profesionalmente" sabe hacer cine, las posibilidades de taquilla. Los 300 millones nuevos se otorgarán así.

AL: Pero hay un aliciente en el hecho de que dos entes culturales se hayan acercado: Cinemateca y FONCINE. Eso es sospechoso para cualquier agente del mercado y hasta que ellos no actúen no creeré que son unos mercaderes. Ese acercamiento es peligroso para un mercader. Yo no defiendo a ultranza ni a Torres ni a Lucien, pero creo que son sensibles a lo que uno pueda proponer aquí. Los prefiero a ellos dos, que a los

mercaderes. Por ejemplo, *Tierra es la noche* no tiene nada que ver con la taquilla. Es un experimento. Hay gente más permeable a un cine de ideas que a un cine de taquilla.

AR: Aparte de todo, el cine nacional ha ido paulatinamente mejorando de calidad. Las películas más importantes se han realizado en los últimos años.

AL: Ese es otro terreno de discusión: diferencias entre la calidad estética y de producción. No sólo a nivel técnico y dramatúrgico, como *Jericó*. Lamata maneja mejor que cualquiera la narración. Pero el otro punto está en qué hacemos con la narrativa tradicional. ¿Es funcional?

RA: Parecía que a estas alturas eso no tiene sentido. Cuando todo el mundo está experimentando con nuevos modos narrativos. Y aquí aún narramos sólo como narran los géneros populares. Hasta en Estados Unidos están buscando cosas novedosas sin los elementos narrativos tradicionales.

AL: Pero, ¿hasta qué punto un cineasta nacional se puede aventurar con la crisis que hay actualmente? Aquí sí sabemos contar historias. Mira a Enver Cordido. Pero lo hacen con todos los esquemas narrativos impuestos por la televisión y por el cine norteamericano, y la cuestión está en que eso es lo que hay que desmontar.

AR: No necesariamente, Viscontí también trabaja a la norteamericana. Y ha habido grandísimos creadores. Dentro del cine de la transparencia hay cosas muy buenas. Volviendo al tema de la cultura, yo no creo que los cineastas de aquí sean unos ignorantes. Hay muchísimos que son graduados universitarios: sociólogos, economistas, historiadores. Probablemente los más incultos son los más viejos.

AM: Pero Clemente de la Cerda acertaba, mientras que el mismo tema en manos de otro no nos convence.

AL: La cultura de Clemente era popular, pero era más auténtico que Chalbaud con toda su cultura teatral. Una persona que intente interpretar el mundo tiene que tener un basamento cultural. No puede, por mucho que se esfuerce y por muy buenas intenciones artísticas y viscerales que tenga, no puede concretar si no tiene ese basamento. Y eso es lo que le falta a los cineastas nacionales. Y a eso se añade que no hay discusión y, cuando la hay, si se dice algo que suena a cultura te acusan de intelectual y fastidioso. Eso es muy irritante. Esa es una constante. Es necesario tener cierto vínculo con el universo, ni siquiera con la cultura. Esto es importante decirlo con toda sinceridad: es necesario que el creador se vincule al universo que lo rodea. Si no, no puede expresarse.

AM: Es que ésa es la cultura: tener la conciencia de lo que pasa alrededor. Saberse relacionar y relacionar las co-

sas entre sí. Yeso es lo que parece estar prohibido. Nosotros no vemos a Venezuela dentro del mundo y esa es nuestra ignorancia.

AL: Hay gente que sólo tiene el interés de la supervivencia cotidiana. Eso no pueden saber acerca de la totalidad, sino sobre sus problemas personales. Esa es una desventaja que la sociedad tiende a masificar: ese pensamiento fundamental que es la prioridad inmediata, anula la reflexión.

AM: Entonces, en Venezuela sí vale la pena estar del lado del cine fracasado, el de Guédez y Lugo, porque es en los fracasos donde tú encuentras un sentido del mundo profundo y real, mientras que los éxitos, siempre pasajeros, a uno no lo impresionan. ¿A quién le importa que se hagan esas películas? Uno se radicaliza cada vez más.

AL: Yo creo que es posible que aparezca una nueva etapa del cine nacional. Ha aparecido una serie de gente que está pensando estéticamente: Lamata, por ejemplo. Yo creo en la recuperación, y allá estará Guédez. Se va a derrotar al cine industrialista y creo que es posible porque hay gente nueva. Y esto no es metafísica. Tiene que haber un cine vinculado a la cultura, que sea un verdadero testimonio y que tiene que estar, por se, desvinculado de la cuestión industrialista. Los intelectuales europeos o revistas como *Positif* han convertido a los cineastas industrialistas en lumbres, porque la crítica también ha sufrido la arremetida del capitalismo. El mundo se ha transformado, y volviendo a ese retroceso de la cultura en general, del que hablaba Alfredo al comienzo, y del ascenso de una clase social al poder definitivo, hasta ahora, yo creo que la victoria del capitalismo impone la hostilidad a la palabra y el cine no escapa a eso. El cine ha sido embozado por la cultura del mercado.

Redacción: Ricardo Azuaga, María Gabriela Colmenares, Héctor Concarí, Ambretta Marroso, Pedro José Martínez, Marjorie Miranda, Alfredo Rofíe, Wilmer Rojas.

Edited by the Society Civil «Cine al Día». Depósito Legal PP-84-0232.

The value of the exemplar of *Cine-Oja* is of Bs. 30.00. The subscription for 10 numbers is of US\$ 15.00 for other countries. The correspondence should be addressed to «Cine al Día», Apartado 50.446, Sabana Grande, Caracas 1050-A, Venezuela.

The redaction does not maintain correspondence about collaborations, nor does it accept declarations of opinions or declarations containing contents in the texts signed and, if necessary, in accordance with them.

Cine-Oja can be purchased in the principal bookstores of the country.