
TENDENCIAS ACTUALES EN EL CINE VENEZOLANO

Jesús María Aguirre

Para el crítico cinematográfico sería un error de perspectiva el interpretar las relaciones de un filme con el artista, con una tendencia, con un grupo, una época, clase social, región, nación, inconsciente colectivo, ideología, desde un punto de vista situado fuera de un análisis de la obra en sí.

Sin embargo para el sociólogo y el comunicador social la ubicación y funcionamiento de la obra en el marco de la producción-consumo de signos de una sociedad y cultura determinadas resultan las indagaciones más apremiantes.

Nos situamos desde este segundo punto de vista y nuestra intención en este artículo no es el de desarrollar una crítica estética, aunque toda apreciación también debe ser subsumida como gusto de época, sino elaborar una tipología de los filmes venezolanos de la industria cinematográfica en este último lustro (1974-1979).

A través de los géneros y temáticas seleccionados por los autores y preferidos por los espectadores trataremos de averiguar las manifestaciones de un determinado gusto en una época dentro de la institución cinematográfica que congrega productores, autores, espectadores y críticos (1).

No puede negarse que el autor asume en mayor o menor grado, aun dentro de una actitud crítico-creativa, las expectativas de los públicos y sus gustos, pues el cineasta que comunica a través de un medio industrializado, es probablemente el creador menos solipsista del mundo artístico. Y si bien el cortometraje, sea en 35 mm., en 16 mm., o en superchohan abierto inmensas posibilidades a la libre inspiración del artista, no es ahora nuestra intención describir las potencialidades de un cine experimental o paralelo que no ha penetrado el mercado cinematográfico.

Pero en todo caso la preferencia del público por determinados géneros, sin obviar otras variables como la inducción publicitaria, las redes oligopólicas de distribución, la accesibilidad económica de las salas, etc., nos permite ahondar en el problema de la penetración cinematográfica en los públicos venezolanos.

En este esfuerzo exploratorio describiremos las tendencias dominantes, situándonos a horcajadas de un doble análisis: el de la caracterización de los géneros y el de la reactividad de público y críticos.

A) Los Géneros cinematográficos

El problema de los géneros se plantea actualmente en el ámbito de la tipología estructural de los discursos, de la cual el discurso fílmico no es sino un discurso particular. Como esta tipología está relativamente poco elaborada los críticos se ven compelidos a usar las clasificaciones y categorías desarrolladas en el ámbito literario (2).

Esta utilización, de la que también partiremos nosotros, no es, sin embargo, arbitraria, pues, si bien en un principio el cine se dedicó a los registros puros y simples de movimientos, antepa-

sados prehistóricos del "documental", la necesidad de un elemento narrativo sólo pudo satisfacerse por préstamos tomados de otras artes más antiguas, y particularmente del teatro.

Lógicamente la obra teatral, no en cuanto espacio cerrado, sino en cuanto historia interpretada por personas que se mueven, resultaba ser el género más próximo, si bien más tarde se reconocieron sus limitaciones (3).

Sin despreciar, pues, las categorías literarias, trataremos de ubicar las obras a partir de características estructurales, utilizando con libertad dichas categorías, ya que históricamente se han confundido bajo un nombre tipos literarios con propiedades distintas.

Particularmente tendremos en cuenta tanto las propiedades temáticas como expresivas de los filmes, definiendo también sus relaciones con los demás géneros existentes, pues los géneros forman en el interior de cada período un sistema y se redefinen en cada momento de la historia cinematográfica.

Uno de los primeros intentos de categorización de géneros cinematográficos en el cine venezolano de este último lustro ha sido elaborado por un equipo de la Universidad Católica Andrés Bello (Vilma Pedrique, Amarilis Rufz, Ana Cecilia Rojas). Sus clasificaciones, basadas preferentemente en criterios literarios, constituyen una primera aproximación iluminadora sobre los géneros empleados en el cine venezolano (4).

En estos cuadros se recogen las películas producidas desde 1975 a primeros de 1979, sea con financiamiento estatal o crédito privado. Acumulando los datos de ambos cuadros tenemos los siguientes resultados

GENEROS	FIN. ESTATAL	FIN. PRIVADO	TOTAL
Socio-marginal	8	4	12
Político-guerrilla	2	2	4
Dr. pasional	1	4	5
Dr. infantil	1	1	2
Dr. histórico	3	-	3
Documental	-	-	1
Humor-crítico	2	-	2
Cómico	-	2	2
Folklórico	3	1	4
Policial	-	1	1
Otros	1	1	2
Total de películas:	21 (54%)	18 (46%)	39 (100%)

Son particularmente significativas las frecuencias de la temática socio-marginal, político-guerrillera e histórica (12, 4 y 3) de las cuales 13 recibieron créditos estatales.

El sector privado, en cambio, si bien financió un lote de filmes de características semejantes (6), sin embargo diversificó más su producción a otras vetas como la del drama pasional (4) y el género cómico (2). Respecto a la distribución de las modalidades de humor es importante destacar que las dos películas de humor-crítico fueron amparadas por el Estado, mientras que las otras dos de comedia gruesa recibieron el apoyo privado.

A partir de estas primeras aproximaciones y teniendo también en cuenta otros filmes producidos a lo largo del año 1979, consideramos importante puntualizar algunos aspectos sea para profundizar, sea para complementar.

Los límites de esta categorización provienen de la falta de una criteriología unificada en base a rasgos semiológicos. Pero a pesar de cierta confusión entre propiedades temáticas y expresivas permite descubrir las posibles correspondencias entre los géneros cinematográficos y literarios.

Como gran parte de las realizaciones cinematográficas se han basado en obras literarias con una traslación que ha respetado el género, las correlaciones temáticas y expresivas, aun con las variaciones del código, son altamente significativas. Así de la narrativa literaria (novela, cuento, crónica) han provenido "Cuando quiero llorar no lloro", "Fiebre", "Compañero Augusto", "Soy un delincuente", "Se llamaba SN", "País Portátil", "El enterrador de cuentos". También "El Cabito", inspirado en el panfleto de Pfo Gil, se ubica en este mismo universo.

Del teatro se han transpuesto al cine "La quema de Judas", "Sagrado y Obsceno", "El pez que fuma", y "La empresa perdona un momento de locura", aunque ninguna de ellas respeta el mero registro escénico. "Carmen, la que contaba 16 años" se basa también en un subgénero teatral, el de la ópera, si bien el film no se codifica musicalmente.

Estos doce filmes adaptados de obras literarias venezolanas suponen el 30 por ciento de la producción venezolana de este último lustro, lo cual manifiesta un notable influjo de la literatura en nuestro cine como fuente temática. (No incluimos "El Vividor" inspirado en Maupassant).

Por otra parte estos y otros filmes pueden ser clasificados, siguiendo la nomenclatura de la gramática cinematográfica de Pier Paolo Pasolini, dentro de la categoría más global de cine-prosa por su cualificación profilmica activa con una confianza en la objetividad de lo real (5).

Como rasgo semiológico común a todos ellos podemos señalar el que en la reproducción cinematográfica la cámara persigue a los actores como si la realidad actuara en ella. Solamente "Simplicio" y "País Portátil", aun siendo melodrama y una saga respectivamente, ofrecen rasgos de un cine-poesía en el que hallamos cualificaciones profilmicas pasivas con una marcada subjetización de lo real por la incidencia notable de la visión del autor en la elección y movimiento de las tomas.

La forma surrealista de "Los muertos sí salen" no puede ser conceptuada como cine-poesía, en cuanto que el registro es también de tipo realista, y la referencia dominante no es la de la subjetividad del autor sino la de los actores con sus fantasmas y sueños. A su vez "El Rey del Joropo" adopta una forma testimonial.

El documento histórico, modalidad de cine-prosa ha tenido un exponente valioso en la obra de Manuel de Pedro "Juan Vicente Gómez y su época", aunque su construcción en base a materiales de archivo respeta excesivamente la visión de simple registro de los materiales originales.

Otros documentales como "En Venezuela es la cosa", "Esta loca, loca, cámara", y en menor grado "Electrofrenia" degradan el género por su seudorealismo en el que se combinan la pretensión objetivista y las construcciones amañadas.

El cine documental de temática indigenista, a pesar del éxito coyuntural de "Yo hablo a Caracas" con su denuncia del etnocidio, aún no ha producido un largometraje. Otro tanto cabe decir del rescate documental de la cultura popular, intentado en "María Lionza un culto de Venezuela", "Descarga", "El domador" y varios cortos de la ULA.

Otras producciones, particularmente las financiadas exclusivamente por el sector privado, han tratado de asegurar la recuperación económica explotando el binomio de un género humorístico o dramático-pasional y las figuras del estrellato, pero abandonando toda pretensión ideo-

lógica o estética. "Pa mí tú estás loco" con Joselo, "Hombres de mar" con Bardina, o "Esa playa llamada deseo" con la intérprete de Emmanuelle negra, no hacen sino recoger los restos económicos de algunos éxitos de la televisión y el cine.

Ahora bien si analizamos todo el universo fílmico del lustro en forma comparativa nos encontramos con que la serie de películas de M. Walerstein (Cuando quiero no llorar no lloro, Crónica de un subversivo latinoamericano, La empresa perdona un momento de locura), de Román Chalbaud (La quema de Judas, Sagrado y Obsceno, El pez que fuma, Carmen la que contaba 16 años, El rebaño de los ángeles) y Clemente de la Cerda (Soy un delincuente, El reincidente, El crimen del penalista), quienes han sido los autores más prolíficos con mayores éxitos comerciales y premios, se sitúa dentro de las coordenadas del cine-prosa con una tópica social y política que merece nuestra atención.

B. El Género socio-político como fórmula dominante

Sin tener en consideración los cortometrajes producidos entre 1974 y 1979 hallamos 15 películas (37,5%) cuyo asunto narrativo gira básicamente sobre la situación social de grupos y clases sociales o sobre el proceso político del país (6). No es un arte por el arte.

Todo el ciclo sobre la marginalidad social, la delincuencia y la prostitución se plantea la averiguación cinematográfica de estas disfunciones sociales. En forma semejante el ciclo sobre la guerrilla puede ser conceptualizado como un cine político de indagación sobre los intentos fallidos de la toma del poder en la década pasada (1960-1970). Mas aún todo el cine de recuperación histórica desde "Juan Vicente Gómez y su época" hasta "Electrofrenia", pasando por "Se llamaba SN" y "El Cabito", ha sido plasmado en clave socio-política.

Desde esta perspectiva, aunque es posible diferenciar actitudes semánticas e ideológicas diversas, en todos esos filmes podemos percibir una posición de crítica social, denuncia tácita o abierta, revisión política o búsqueda histórica de la identidad.

Asimismo, a pesar del tratamiento estilístico desigual, coinciden en recurrir prevalentemente a un código narrativo y dramático, propio de la prosa cinematográfica, en la que predominan las cualificaciones activas. El código lingüístico refuerza esta operación.

El cometido fundamental de la cámara es hurgar aquellos ambientes sociales o políticos, aún vírgenes para el cine venezolano, y a la vez plantear algunas visiones que los aparatos ideológicos han silenciado. Por eso las funciones referenciales y conativas prevalecen sobre la función estética o poética (7).

Además de estas características estructurales comunes encontramos otros rasgos relevantes, que han sido señalados por varios críticos y que constituyen verdaderos tópicos de nuestro cine actual: la presentación de protagonistas rebeldes y la preferencia por contextos marginales.

1.- El rebelde como protagonista

Diversas investigaciones semióticas sobre los medios masivos y particularmente la televisión han detectado que el rol arquetípico más frecuente es el del conformista social.

Manuel Martín Serrano en un análisis reticular de los roles dominantes en la televisión americana, francesa y española describe tal arquetipo como el de un integrado, convencional, competitivo apasionado, reprimido e impulsivo, socialmente estimado. Estimamos que en el cine industrial norteamericano que invade nuestras salas se verificaría la presencia dominante del mismo rol (8).

Sin embargo en el cine industrial venezolano, especialmente dentro del género socio-político, los personajes protagónicos, hombres y mujeres, se caracterizan por su inconformismo social, en una palabra por su rebeldía. Vitorinos (Cuando quiero llorar no lloro), Augusto, Zamora (Compañero Augusto; Sagrado y Obsceno), Brizuelas (Soy un delincuente; El reincidente), La Garza, Carmen (El pez que fuma, Carmen la que . . .), Andrés (País Portátil), Alfredo Alvarado (Alias el rey del joropo), Alexander (Se solicita muchacha . . .), el Padre Manuel (Manuel), por no citar más que algunos tipos representativos de diversa extracción social, despliegan casi todo el espectro imaginable de personajes inconformistas y antisociales.

A través de ellos se hacen presentes los delincuentes marginales, los malandros, los chulos y prostitutas, los guerrilleros trabajadores irreductibles, estudiantes contestatarios y hasta sacerdotes progresistas. En expresión de Pablo Antillano se trata de "personajes-respuestas" de un medio ambiente que luce enfermo y de tipos cuyo denominador común es la rebeldía (9).

A primera vista es posible distinguir en ellos tantas variantes de inconformismo como roles socio-sociales representan de acuerdo a códigos antropológicos. Pero las variaciones provenientes de la actitud semántica de los creadores exigen superar el nivel sicosocial para determinar la perspectiva crítica del cineasta y el valor concientizador de los personajes. Esta superación supone otro lectura más bien política, capaz de descifrar los sub-códigos ideológicos (10).

En este sentido son excepcionales las películas venezolanas que hayan superado la presentación de la rebeldía como mera respuesta contracultural.

Aun en el caso de los filmes estrictamente políticos los protagonistas Augusto, Zamora, Andrés etc., muestran más bien una rebeldía instintiva, la necesidad de venganza, el purismo del activismo heroico o una pasión por la violencia brotando del ancestro familiar, más que una racionalidad revolucionaria puesta al servicio de una estrategia.

Así al inconsistente ex-guerrillero Augusto lo engullen los espejismos de la Caracas pétroleira; a Zamora no le importa que la guerra haya terminado porque su guerra no concluye hasta vengar la muerte de sus cuatro compañeros; y a Andrés parece devorarlo sobre todo el ardor por un gesto heroico capaz de permitirle el ingreso al panteón de sus gloriosos antepasados.

Ahora bien, esta ausencia de comprensión estructural e histórica en el relato filmico es mucho más notoria en la serie de filmes, basados en protagonistas antisociales. Los Vitorino, Brizuela, la Garza, Alexander etc., aparecen inmersos en una conciencia ingenua sin que el autor abra otras referencias críticas al espectador. (Y para esto, como ha demostrado últimamente Bertolucci con su "Novecento", no es menester caer en la propaganda o el panfleto).

Agudamente, Pablo Antillano, aludiendo a este tipo de expresiones contra-culturales de rebeldía que cruzan indistintamente nuestro cine y literatura, explica que no llegan a mostrar un estado diferente de la conciencia en la medida que nacen de una suerte de intuición y en todo caso de una explicación más individual que colectiva (11).

Sea por la proximidad de unos hechos cuya evaluación política apenas está sobrepasando los niveles testimoniales, sea por la debilidad constructiva de los guiones que destacan las acciones aisladas sin una contextualización socio-política o simplemente por la mera ausencia de proposiciones, la mayor parte de nuestros filmes con protagonistas rebeldes no ofrecen una comprensión social y política de los mismos personajes y menos aún de la realidad nacional.

Sociológicamente puede explicarse este "boom" de la rebeldía contracultural en el cine y su receptividad por parte del público, pues en Venezuela predominan los espectadores juveniles y jóvenes adultos comprendidos entre los 18 y 35 años.

En Caracas, por ejemplo, donde se concentra el 60 por ciento del mercado nacional, casi el 90 por ciento de las salas están ubicadas en la zona Este, y a ellas asisten mayoritariamente jóve-

nes de la clase media alta.

Esta juventud es la que ha participado real o empáticamente de las convulsiones juveniles de esta última década: revueltas estudiantiles, aventura guerrillera declinante, hippismo, poder joven, etc., y es el público que se ha identificado con las expresiones de rebeldía, tomando como bandera de su afirmación personal o generacional cualquier proposición de la contra-cultura.

Un estudio reciente de Ana María Reyes "La Rebelión del Poder Joven" señala entre las películas mundiales de comienzos de la década que más han gustado a esa juventud: El submarino amarillo, La Vía Láctea, El pagador de promesas, Zabriskie Point, Woodstock, Lucía y La batalla de Argel, películas todas ellas que, aun con diversa óptica política, reflejan una rebeldía contracultural unas veces ingenua o escéptica y otras veces revolucionaria. (12).

Tales preferencias pueden responder a motivaciones de reforzamiento de la personalidad en una etapa inestable, rebeldía generacional ampliada por el mimetismo, protesta contra las convenciones sociales del status, curiosidad por nuevas experiencias y submundos urbanos, afirmación de los valores nacionales frente al imperialismo etc.

No es casual el que cada una de esas películas extranjeras tenga su correspondiente en cuanto a género y tratamiento ideológico se refiere.

Los filmes "Santana", "Los muertos sí salen", "La Imagen", "País Portátil", "El rebaño de los ángeles", ofrecen numerosas reminiscencias de esos filmes, aunque en versión criolla.

En conjunto ha habido una tendencia permanente a recluirse en los códigos del cine comercial, que reproduce un repertorio de clichés, aun contraculturales, perfectamente asimilables por una sociedad que se resiste al cambio.

No se puede negar que desde "Crónica de un subversivo latinoamericano" hasta "País Portátil", pasando por "Los muertos sí salen" y "La empresa perdona un momento de locura", se han cosechado aciertos puntuales en el tratamiento de la dimensión socio-política de un rebelde con causa, pero al menos no ha sido ése el denominador común de la mayor parte de las producciones.

2.- La marginalidad como contexto de la acción

Si en la época romántica europea hubo un descubrimiento literario de los personajes antisociales (piratas, bucaneros, amantes místicos . . .) y de los submundos (barrios miserables, prostíbulos, cárceles . . .), podemos decir que actualmente en Latinoamérica ha habido una explosión cultural de la temática sobre la marginalidad.

Científicos sociales, antropólogos, economistas, políticos, novelistas, dramaturgos, cineastas, se han dado a la tarea denodada de plasmar la marginalidad como hecho mayor que sacude a la conciencia latinoamericana (13).

La interpretación del fenómeno ha implicado a la mayor parte de los artistas latinoamericanos, y hoy no hay cinematografía nacional que no haya dedicado algunas producciones significativas para develar ese fenómeno común a todo el continente.

Hasta el mismo cine de la metrópoli se ha solazado con una búsqueda romántica de la marginalidad latinoamericana, que tras el boom literario de las obras de Oscar Lewis sobre la antropología de la pobreza, presagiaba ser una de las vetas exitosas para el cine comercial. Sin duda H. Bartlett con "Los marginados" y "Los hijos de Sánchez" ha sabido explotar esta vertiente, aunque con una visión folklórica, adecuada para el consumo norteamericano. (Aun contando con la interpretación de Lupita Ferrer, protagonista exitosa de la telenovela "Esmeralda", el film "Los hijos de Sánchez" no ha convencido ni al público, ni a la crítica).

En un primer tiempo el impacto teórico del Tercer Cine en los años 60, así como la práctica del ICAIC en Cuba, enrumbaron muchos esfuerzos venezolanos hacia un tipo de cine paralelo, generalmente en formato de cortometraje, enclaustrado fuera de las redes comerciales. "Al paredón", "Ojo de agua", "TO 3", "Pueblo de lata", "Venezuela tres tiempos", "Cahuramacas", "María de la Cruz" y el "Cine Urgente" se inscriben en esa corriente de inspiración sociopolítica, que llega hasta nuestros días.

Pero a mediados del 70 la relativa libertad creativa y el otorgamiento de créditos por parte de Fomento para los largometrajes comerciales, permite asumir a los cineastas venezolanos el reto de confrontarse con el gran público a partir de la expresión de dos temas obsesivos: la revisión de la aventura armada de la década anterior y la indagación sobre la marginalidad.

Pero este nuevo cine, sin querer traicionar sus preocupaciones, ni condenarse al ostracismo cinematográfico, intenta la difícil tarea de cautivar públicos, recuperar la inversión, mantener el beneplácito de Fomento y ofrecer un mensaje socialmente válido.

Anteriormente hemos descrito los resultados de este cine en el tratamiento de los personajes protagónicos, ahora bien ¿cómo se ha plasmado la marginalidad que se hace omnipresente en el género social?

Desde la película "Cuando quiero llorar no lloro", casi todo el cine que aborda la marginalidad se coloca como observador exterior al fenómeno para describirlo, salvo contadas excepciones, a través de unas situaciones estereotipadas: contorno de los cerros de Caracas y barrios del litoral, escenas de drogadicción, orgías, robos, venganzas de pandillas, corrupción en los penales, represión policial . . .

"Soy un delincuente", la película más taquillera, constituye el paradigma más notable con todas las virtudes y defectos de ese esfuerzo. El film parte de una intención denunciadora, se apoya en un best-seller literario, construye un cine naturalista como el de quien pretende acorrer la realidad con la cámara, el verismo se acentúa con la filmación de ambientes auténticos fuera de estudio, se incluyen intérpretes desconocidos y se recoge el lenguaje espontáneo suburbano.

Por otra parte acumula casi todos los clichés sensacionalistas sobre la delincuencia marginal que despliegan las páginas rojas de "El Mundo", "Últimas Noticias", "2001", "Crónica policial" etc., y desarrolla un montaje lineal repetitivo como un juego de policías-ladrones, que resulta inteligible hasta para el más analfabeta cinematográfico.

Por fin sale al mercado cuando las encuestas de opinión pública señalaban la delincuencia y la inseguridad como el segundo problema más sentido por la población. La respuesta del público no se hace esperar y tras un éxito inusitado su denuncia digerible recibe el Premio Municipal.

"El Reincidente" del mismo autor recoge de nuevo la receta, pero ya evidencia la supremacía de la intención comercial sobre la actitud denunciadora. Avanza la edad de los personajes pero la interpretación de la marginalidad queda anclada.

Las variantes que se producen en "Canción mansa para un pueblo bravo", "El pez que fuma", "Rebaño de ángeles", algunas escenas de "Se solicita muchacha . . .", "Los tracaleros", provienen más bien de los cambios de situación y de los nuevos roles que se introducen. Así tenemos un provinciano que se integra al hampa, intrigas entre chulos y prostitutas, enredos entre bohemios y contrabandistas, revueltas de estudiantes marginales, pero no se desarrolla una profundización, ni se ofrece una nueva percepción.

Se remarcan acumulativamente los rasgos violentos de esa clase, no se indaga sobre los mecanismos generadores del fenómeno, se confía en la objetividad de la cámara-ojo, la actitud es neutralista y poco empática. El espectador asiste a una catástrofe más de la violencia horizontal y

se sobrealta ligeramente con las escenas más sangrientas a base de chuzazos, violaciones y torturas.

El espectador común sale del salón con los mismos estereotipos reforzados sobre la marginalidad y sin un desciframiento de esa tragedia nacional, convertida en decorado natural de un film de ambiente.

"Los muertos sí salen" y "Alias, el rey del joropo" constituyen, sin embargo una excepción, ya que apuntan hacia nuevas proposiciones cinematográficas que rompen con un verismo engañoso.

Como explica Roland Barthes, en la historia de las obras culturales existen dos grandes modalidades de significaciones posibles. Por una parte nos encontramos con obras que proporcionan sentidos manifiestos, sentidos declarados, y que se dan como sistemas que muestran sus operaciones de significación. Por otra parte frente a este dominio se expande otro tan vasto de signos naturalizados, racionalizados, disfrazados que no se manifiestan como tales signos y, pasan a través de un código manipulado, código de lo natural; este dominio de la pseudo-naturaleza es el más alienado de los dos imperios ségnicos. En él el narrador desaparece y automáticamente queda instalado el código narrativo con un habla de objetividad (14). Nuestro cine naturalista ha adoptado esta modalidad.

Pero en "Los muertos sí salen" el surrealismo de las situaciones y el humorismo crítico imponen una nueva mirada diversa de los códigos pseudo-naturales. Las rupturas entre lo real y lo imaginario, la visión burlesca de los músicos marginales, exigen un juego de convivencia entre el narrador y el espectador, que es incitado a una sonrisa crítica y a una reinterpretación de la irracionalidad urbana.

El estilo impone sus riesgos y desgraciadamente al final la transformación simbólica de la ciudad, además de que confunde al público, no aporta una comprensión sobre la posibilidad de alguna alternativa real para la marginalidad.

Más valiosa nos parece la codificación de "Alias, el rey del Joropo", que conjuga el auto-testimonio biográfico de un marginal y la aplicación metódica del distanciamiento.

Al margen de la dispersión narrativa, por una parte logra evidenciar la confrontación existente entre dos visiones de la realidad, la del marginal protagonista y la de la ideología dominante; por otra parte a través del mecanismo de distanciamiento sobre el proceso de producción pone de relieve la posibilidad de manipular los signos tras una codificación pseudo-natural. Si no presenta explicaciones o alternativas a la marginalidad, al menos plantea una visión en la que el sujeto del cambio posible es el mismo marginal.

Por fin otro intento notable con aciertos derivados del guión ha sido el de "la empresa perdona un momento de locura". La doble lectura impuesta al espectador en forma dialéctica por la visión del obrero y la de la sicóloga, estimulan una relectura de los problemas laborales de la vida en forma más consciente y crítica.

Estas últimas películas, con unas exigencias de lectura cinematográfica más complejas, aunque difícilmente cautivan a los públicos que buscan diversión, encima se han visto bloqueadas por una mala distribución. En todo caso son las películas necesarias para un progreso artístico de la cinematografía nacional y para una elevación cultural de los públicos.

En resumen habría que hablar de toda esta producción industrial como de un cine burgués más o menos crítico que trata de descubrir a otros estratos de la burguesía las lacras de esta sociedad, particularmente las heces marginales, pero sin alcanzar a los destinatarios populares, cuya imagen en la mayor parte de los filmes es degradada con unos estereotipos negativos.

C. Conclusión provisional

Para el 31 de Enero de 1978 sólo 11 de 32 películas nacionales habían cancelado sus respectivos créditos al Estado, y de las 11, sólo cinco lo habían hecho en su totalidad. Pues bien, estas cinco películas: Soy un delincuente, Canción mansa para un pueblo bravo, Los muertos sí salen, Sagrado y Obsceno, El pez que fuma, pueden ser encuadradas en el cine llamado socio-político.

Al año siguiente se añadieron otras dos películas de gran éxito comercial: "Los Tracaleros" y "Simplicio", de los cuales el primero ofrece las mismas características del género socio-político, bajo la modalidad del humor crítico.

Si a estas añadimos otras financiadas exclusivamente por el sector privado como "Cuando quiero llorar no lloro" y "La quema de Judas", podemos asegurar que el cine venezolano de este lustro, a través de las producciones del género socio-político, ha logrado romper con el mito de la imposibilidad de conjugar la rentabilidad económica con mensajes socialmente válidos.

A juicio de Ambretta Marrosu, este cine ha seguido la misma fórmula exitosa de "Cuando quiero llorar no lloro", combinando por lo menos tres elementos: "la aspiración a terminar con la marginalidad involuntaria del cine venezolano; el hallazgo de elementos nacionales caracterizadores, y la opción de las fórmulas de cierto cine político espectacular europeo, del cual Costa-Gravas es el exponente más exitoso" (15). Habría que añadir la explotación de la marginalidad.

En los primeros éxitos el factor nacional ha incidido con fuerza. Eran evidentes entre los espectadores la fascinación y la simpatía, producidas por el reconocimiento de unas situaciones, unos personajes y un lenguaje propios. Los filmes tenían asegurada cierta plausibilidad inicial, pero ese encanto ha desaparecido y los espectadores no son chauvinistas cuando lo que interesa es entretenerse.

Esa misma evolución se ha apreciado entre los críticos, en principio muy generosos en sus columnas, porque en definitiva, a pesar de los defectos, se trataba de un cine nuestro, ahogado por la competencia transnacional, y había que defenderlo (16).

Pero hoy el futuro del cine venezolano pasa por la criba de la calidad necesaria para abrirse a los públicos, incluso extranjeros, donde el carnet de identidad de la película no garantiza ningún éxito internacional. En este sentido algunos premios logrados en el exterior son esperanzadores. Sólo en 1979 se obtuvieron once galardones.

Por otra parte la recurrencia a la veta del cine político espectacular y de la exploración sensacionalista de lo marginal, ya no es una garantía de éxito comercial o artístico. Y abundan los fracasos.

Queda abierto no sólo el abordaje de nuevos temas, sino el reto para crear nuevos códigos ideológicos y estéticos, que no nos recuerden lo que ya conocemos, sino que nos presenten el mundo venezolano de una forma nunca vista, precisamente para hacernos romper y olvidar la falsa relación que tenemos establecida con ese mundo.



NOTAS

- 1.- Levin L. Shücking: "Sociología del gusto literario", Cuadernos de Arte y Sociedad, La Habana, 1969, p.9.
- 2.- Ducrot-Todorov: "Diccionario Enciclopédico de las ciencias del lenguaje", Ed. Siglo XXI, 2a. ed., p. 173; C. Metz: "Lenguaje y Cine", Ed. Planeta.
- 3.- E. Panofsky: "Estilo y material en el cine" en "Contribuciones al análisis semiológico del film", J. Urrutia y otros, Ed. Fernando Torres, Valencia, 1976, p. 149.
- 4.- Vilma Pedrique, Amarilis Ruíz, Ana Cecilia Rojas: "Cinco dimensiones del cine venezolano", Tesis de grado. Escuela de Comunicación Social, UCAB, 1979; Jacobo Penzo, "El cortometraje: un género necesario", SIC, n. 416.
- 5.- Pasolini, Pier Paolo: "La lengua escrita de la acción", en "Ideología y lenguaje cinematográfico", Varios, Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1969, p. 31.
- 6.- Ducrot-Todorov: op. cit. p. 257. Hablamos de "asuntos narrativo" para señalar la unidad más global que configura la narración, porque la descripción de las unidades del análisis temático aún no está muy elaborada y las precisiones sobre el "motivo", el "tema" y los "tópicos" aún son precarias.
- 7.- Pagano-Fages: "Diccionario de los medios de comunicación", Ed. Fernando Torres, 1975, p. 114-115; Román Jakobson: "Essais de linguistique générale", Ed. de Minuit. París.
- 8.- M. Martín Serrano: "Nuevos métodos para la investigación de la estructura y la dinámica de la enculturación", Revista Española de la Opinión Pública", n. 37 sept. 1974, pp. 23-85. En Venezuela "las empresas distribuidoras han manejado un total de 536 películas en 1977 entre las cuales hay 11 películas nacionales (2,05%) . . . Esto significa que por cada película venezolana los distribuidores manejan 47 películas extranjeras. Y dentro de las 525 películas extranjeras 231 son de habla inglesa" (Informe ANAC, 2 de feb. 1978).
- 9.- Pablo Antillano: "De la rebeldía a la política", SIC, Junio, 1979.
- 10.- Aguirre Jesús M.: "Hacia una semiología crítica del cine", Tesis de grado: Escuela de Comunicación Social, UCAB, 1977. Véase la sección 3.4.2.3 sobre la forma dominante en el filme comercial, pp. 221-235; J. P. Lebel: "Cine e ideología", Granica, Ed. Bs. As. 1973, p. 95.
- 11.- Pablo Antillano: "Lope de Aguirre, rebelde para todos los tiempos". En "El Nacional", cuerpo C, 9 de junio de 1979. Véase también en "Cine al día" la entrevista a J. A. Cabrujas: "El papel del guionista", feb. 1976, n. 20, pp. 10 ss.
- 12.- Ana María Reyes: "La rebelión del poder joven", Ed. Ateneo de Caracas, 1979, p. 133.
- 13.- "Comunicación y marginalidad", COMUNICACION, n. 12. Centro de Comunicación Social, Caracas, 1977.
- 14.- Roland Barthes: "Introducción al análisis estructural de los relatos en "Análisis Estructural de los relatos en "Análisis Estructural del Relato", Varios, Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As. 1979, pp. 36 y 37.
- 15.- Ambretta Marrosu: "La empresa perdona un momento de locura", en "Cine al día", abril 1979, n. 23, p. 29.
- 16.- "Cine nacional", COMUNICACION, n.6. Centro de Comunicación Social Caracas, 1976, véase "Hacia un cine industrial venezolano", J. M. Aguirre, p. 40 ss.; "El Cine: un enemigo peligroso", Jacobo Penzo, en "El Nacional", 20 de feb. 1980, p. C/31.