

para plantear, autónomamente, una crispada consigna: «que el pueblo se levante»; *Panamá* (1977), donde a la encuesta sobre la situación prerrevolucionaria inducida por Torrijos se agrega un espasmódico intento de que los entrevistados, estudiantes sobre todo, declaren —cosa que no hacen— estar dispuestos a luchar con las armas contra los yanquis del Canal; finalmente, *Testimonio de un obrero petrolero* (1979), registro de un trozo de nuestra historia por boca de uno de sus protagonistas.

El cooperativismo, en films que combinaban lo propiamente documental con dudosas puestas en escena, o que caían de lleno en la ficción, lo siguió cantando Anzola: *La papa* (1970), *El hombre invisible* (1973), *A medio y de los trabajadores* (1976), hasta llegar a la madura constatación de *Pedregal, una empresa campesina* (1979): lo difícil, por no decir lo imposible, de un mínimo islote autogestionario en medio del capitalismo, creado con un empujoncito paternalista del Estado, cercado por las férreas leyes del mercado y protagonizado por campesinas cuyo aislamiento espacial es casi una metáfora de su aislamiento económico y político.

8. Es probable que *El béisbol* (1975), del mismo Anzola y *Descarga* (1975) de Iván Feo y Antonio Llerandi, pusieran las semillas de un cambio que llegó a ser un vuelco en el documental urbano. No se trata ya de la «denuncia» sino de la «celebración» de lo popular, situando en primer plano sus valores propios: sea la imaginación que permite jugar a la pelota en cualquier terreno y con improvisadísimos medios; sea la distinción de la música de «salsa», opuesta —innecesariamente, por lo demás— a la «cultura».

Aunque persistan muestras, ya inertes y redundantes, de la visión anterior, con su acentuado miserismo, es la gozosa y activa la que triunfa en los ochenta. Jacobo Penzo sería su máximo representante, con *El afinque de Marín* (1980), *La Pastora resiste* (1981) y *Dos ciudades* (1982): respectivamente, la creatividad musical de los habitantes de un barrio de Caracas, orgullosos de ser lo que son, de estar donde están y, en general, de vivir como viven y, no menos, de expresarse mediante sus ritmos; la resistencia nostálgica de los viejos vecinos de un islote del pasado en plena Caracas «modernizada» a golpes de destrucción; una demostración brechtiana de que quienes construyeron, enriquecieron y lucharon por la ciudad no disfrutaban de ella, pero —y es su parte más débil— trabajan, en sus cerros, para mejorar su propia vida. La saga urbana de Penzo culminará con el hierático poema de *El silencio de la memoria* (1986), sobre la pérdida del recuerdo de la ciudad en los jóvenes que hoy habitan la Caracas despedazada.

9. Dos documentalistas surgidos en los setenta, Manuel de Pedro y Joaquín Cortés, representarían sendos capítulos. De Pedro, a lo largo de 30 films, sería el periodista por excelencia de nuestro cine, doblado de un fino ensayista, lleno de inteligente humor. Que trate la campaña electoral (*Toros, gallos, caballos y políticos*, 1973) o la figura de un dictador (*Juan Vicente Gómez y su época*, 1976), el tema de los mineros (*Buscadores de diamantes*, 1976) o el teatro (*Trampas*, 1978; *El extranjero que danza*, 1980), los ritos de *Iniciación de un shamán* (1980), las artes plásticas —cinco títulos— o un par de festivales teatrales (*Los presos hacen teatro*, 1982; *¿Qué ha sucedido?*, 1983) convierte casi todo en buen cine.

Joaquín Cortés, por su parte, ha captado la animación y los contrastes de un domingo neoyorquino (*Una gran ciudad*, 1973); el paisaje, los trabajos y la Semana Santa en los Andes venezolanos (*Apuntes para un film*, 1974); la extrañeza de los ritos en *Sorte* (1977);

la vida solitaria de un *cowboy* local (*El domador*, 1979); los ensueños de los mineros (*Minas de diamantes*, 1980), en films que, con frecuencia, tienden al ensayo o a la narración.

10. El interés por Caracas y por temas artísticos (artes plásticas, teatro, literatura, música, el propio cine) no ha clausurado en modo alguno la exploración del «campo», ese inmenso «interior» que es, en verdad, casi toda Venezuela. Así, Carlos Oteyza realizó cuatro títulos de una serie dedicada a los pueblos: *Cúa* (1978), *Chua* (1979), *Santa Elena de Uairén* (1980) y *La isla* (1983), aunque su mejor documental sea *Mayami nuestro* (1981): el enloquecido turismo de la clase media venezolana, despilfarrando en la Miami waldisneica las divisas del país. Freddy Siso, con su largometraje *Los Nevados* (1980), hizo el retrato de una comunidad andina aislada en la montaña. Óscar Lucien, en *Memorias* (1983), interrogó a una población descendiente de esclavos negros, centrando su film en la pérdida de la memoria racial y en los gestos de la vida cotidiana. John Dickinson nos ha dejado la figura de tres creadores populares: *Luis del Valle Hurtado*, *el Diablo de Cumaná* (1983); *Cleto Rojas*, *pintor campesino* (1983) y *Cruz Quinal*, *el rey del bandolín* (1985). Calogero Salvo exploró los mitos, la cotidianeidad y los problemas de *La Guajira* (1983). Andrés Agustí fijó entrañablemente a un inventor en su entorno rural (*Don Luis Zambrano*, 1983) y plasmó, en fotos fijas moduladas como un verdadero poema, el paisaje de *Tisure* (1986), en Los Andes, donde vive otro artista del pueblo, Juan Félix Sánchez, descubridor del románico por su cuenta. Basten estos títulos para aludir a un conjunto varias veces mayor.

11. El documental de los ochenta ha multiplicado los temas. Puede ser la explotación de la mujer trabajadora, en *Yo, tú, Ismaelina* (1981), realización colectiva del grupo feminista Miércoles; el marginamiento y persecución de homosexuales (*Entendido's*, 1982, de Rodolfo Graziano) y transformistas (*Trans*, 1982, de Manuel Herreros y Mateo Manaure); el duro oficio de los motorizados (*Gente de moto*, 1982, de los Talleres del CONAC); la vida nocturna de la ciudad (*Caracas Night Club*, 1985, de R. Graziano); el ensayo de unos bailarines en cuya plasmación se hace un homenaje a Degas (*Releve*, 1987, de Lucien) y otros tantos asuntos.

Tampoco el documental directamente político ha desaparecido. Lo ejemplificaría Carlos Azpurua, con su dedicación a los indígenas defendiendo su identidad (*Yo hablo a Caracas*, 1979; *Amazonas, el negocio de este mundo*, 1986); a los desastres ecológicos y sociales ocasionados por la *Pesca de arrastre* (1980) y el cierre, en el delta del Orinoco, del *Caño Manamo* (1983); a la organización de la gente en los barrios marginales (*El barrio cuenta su historia*, 1982); a la censura de prensa (*Detrás de la noticia*, 1986).

El documental, en suma, sigue tan vivo temáticamente como en sus inicios «heroicos», mientras se ha sofisticado formalmente. Pero, de año en año, disminuye su número. Con su muerte, o con su banalización —que es casi lo mismo y que le ronda como peligro aún más probable— desaparecería el que ha sido, y creo que continúa siendo, nuestro mejor cine.

II.—La ficción

1. Ambiciosa síntesis que ensanchaba el ámbito de la narrativa venezolana, caracterizando tres contextos distintos gracias a sus personajes típicos; documentación de una



Valentín Trujillo
Orlando Urdaneta
Verónica Castro

«Cuando Quiero Llorar no Llora»

ACTUACIONES ESPECIALES
Miguel Ángel Landa
Rafael Briceño



"Soy Un Delincuente"

de la obra de CLEMENTE DE LA CERDA

ORLANDO ZARRAMERA-CHELO RODRIGUEZ
MARIA GRACIA BIANCHI

BASADO EN LA OBRA DE
RAMON ANTONIO BRIZUELA

Director
Clemente de La Cerdá
color



juventud que apenas empezaba a ser registrada en nuestra literatura; avanzada de la «puesta al día» de los autores que daban el salto desde el realismo a la vanguardia: era casi inevitable que, máxime en el marco del incipiente cine venezolano, se adaptara a la pantalla, en 1973, *Cuando quiero llorar no lloro* (1970), el *best-seller* de Miguel Otero Silva.

El resultado fue una aplicada filmación de la serie anecdótica de la novela, convirtiéndola en una narración lineal, plana, desprovista de la entidad formal del original, aunque flotarán en la pantalla algunos residuos de su posibilidad mayor: una tragedia social, articulando los destinos del patotero rico, el revolucionario de clase media y el delincuente pobre. ¿Se reconoció nuestra juventud en ese abanico sociológico o —también— en la trepidante acción del film? ¿Sirvió, de alguna manera, como totalización de la historia aún reciente para el gran público? ¿Confirmó —pese a sí misma— los valores de la novela y, en general, de nuestra narrativa contemporánea, sancionando el fácil mecanismo de las adaptaciones, que se hará tan frecuente? ¿Su acabado profesional reconcilió a los espectadores con un cine que, además de ser venezolano, estaba «bien hecho»? En cualquier caso, la película de Mauricio Walerstein inició el llamado *boom* de nuestra cinematografía, de la que siempre se afirma que aún «está naciendo» pero que, atendiendo a las fechas, ya podríamos calificar por lo menos de «adolescente».

2. ¿Alguien ha vuelto a ver *Maracaibo Petroleum Company*, realizado en 1974 por Daniel Oropeza? Porque, abandonado por el público y gran parte de la crítica, es sin embargo un film importante, que sigue interesando por diversas razones: la llegada del tema del petróleo a la ficción, con su núcleo de contradicciones (riqueza nacional en manos extranjeras; fuente de trabajo; baza política y blanco de sabotajes); la lucha armada (un cura guerrillero, un futuro desertor, un inocente encarcelado); la localización del conflicto en un pueblecito de Paraguaná, que sirve como modelo a escala de la sociedad global; cierto erotismo bien manejado, que incluye la génesis de la prostitución (la obrera ultrajada, repudiada por el marido; la adolescente); la corrupción en que coinciden, unidos por el contrabando, las autoridades locales, el ex guerrillero y el protagonista, al salir de la prisión; el tono documental de muchas escenas (principalmente de esa «fiesta» política de los matrimonios en serie, más bien forzados, con mitin, regalos y baile, seguida cámara en mano como un reportaje); el final desolado pero abierto, casi interrogativo; su carácter de «cine imperfecto», de alguna manera opuesto al paradigma industrial.

Pero ¿alguien —incluido su autor— ha vuelto a ver *Maracaibo Petroleum Company*, que «accesoriamente» es la mejor película de Daniel Oropeza?

3. *Crónica de un subversivo latinoamericano* (1975), de Walerstein, dio cuerpo a una de las facetas de *Cuando quiero llorar no lloro*: la lucha armada, reconstruyendo sobriamente un suceso real, el secuestro en Caracas de un oficial norteamericano para canjearlo por un revolucionario vietnamita condenado a muerte en Saigón. Se abrió así un brevísimo ciclo dedicado fundamentalmente a la militancia urbana (dejando casi por completo de lado a la guerrilla rural, cuya tematización había iniciado, en la narrativa, el Argenis Rodríguez de *Entre las breñas*, en 1964).

El preciso seguimiento realizado en *Crónica...* de las etapas del operativo, con sus desahucios tácticos, ¿era meramente un registro objetivo de la acción realmente ocurrida o incluía una crítica a la aparente improvisación de la lucha armada, más allá de la «epope-