

El nuevo cine venezolano

I.—El documental

Un cortometraje que nadie vio y que hablaba del petróleo como de una plaga que había destruido un mundo sin instaurar otro; un cortometraje que algunos vieron y que muchos siguen viendo sin darse cuenta siquiera de que ha sido hecho hace quince años, donde se hablaba de inmigración interna y de violencia policial; un proyecto delirante, no terminado y sin embargo cumplido, que subía y bajaba, en el interior de una estructura gigantesca, enormes cubos-pantallas donde discurrían estremecedoras evocaciones de la historia de Venezuela: ése fue el comienzo de la historia del cine venezolano porque fue el comienzo de una afirmación y de una búsqueda históricamente necesarias.

Ambretta Marrosu: «Exigencias del tiempo aparente y exigencias del tiempo histórico» (*Cine al día*, n.º. 25, abril 1983).

1. La historia hubiera podido empezar, quizá, con *Araya* (1959). El documental venezolano, entonces, por no decir el propio cine, simplificando o esencializando según las exigencias de Ambretta, se iniciaría con el descubrimiento de esas «tierras lejanas», más a la manera lírica de un Flaherty que a la inquisitiva de Chris Marker o Joris Ivens. Pero el bello y denso largometraje de Margot Benacerraf no fue visto en Venezuela hasta 1977: premiado en Cannes, mencionado por Sadoul en su diccionario, fue una flor exótica, propiamente de invernadero; un mito, más que un film.

Araya no sólo registraba una realidad de «tierra lejana» sino que, de alguna manera, la alejaba más aún. Quizá por su lirismo paisajístico, que inserta a los habitantes de la península en el orden de los elementos, atenuando y hasta disolviendo lo social en lo natural. Quizá porque el discurso es, siempre, el de la cineasta, y el recargado texto *en off* no «pasa la palabra» a los hombres y mujeres concretos que vemos en la pantalla. Quizá porque, cuando pese a todo se nos ha expuesto el problema del rudo y malpagado trabajo en las salinas, las imágenes finales clausuran esa misma realidad con la mecanización de las labores, presentada épicamente sin que haya la menor pregunta sobre las nuevas condiciones de explotación que engendrará, el desempleo que acarreará, etc. La «denuncia» queda relegada, entonces, al museo de las imágenes y el saldo del film se fija en su esplendor visual.

2. La historia, pues, empezó con lo nombrado por Marrosu: *Pozo muerto* de Carlos Rébollo, *La ciudad que nos ve* de Jesús Enrique Guédez, el espectáculo colectivo de *Imagen de Caracas*. Y otra treintena de documentales que, entre finales de los sesenta y co-

mienzos de los setenta, proponen una visión particularmente dura y conflictiva de la realidad nacional.

Pozo muerto (1967), pasando la palabra a un barbero, un periodista y un pescador, sobre las imágenes, respectivamente, de un campo petrolero abandonado (La Paz), una ciudad turbia (Cabimas) y un miserable poblado de lata (Lagunillas), un villorrio de pescadores (Tasajera), mostraba con seriedad y rigor el usufructo extranjero de nuestra riqueza; las migraciones internas; la degradación de las costumbres, el desempleo y la pobreza que traía el petróleo como subproductos; la contaminación del lago de Maracaibo; la subordinación de las fuerzas del orden a los intereses de las compañías.

La ciudad que nos ve (1967) proponía un modelo casi extremo en cuanto a la variedad de elementos para captar una misma realidad: reportaje visual, entrevistas y puesta en escena de un esbozo argumental y de un poema. El tema era Caracas, la de los cerros poblados de ranchos. Con este film, Guédez acuñó una manera de mirarla que persistirá hasta el filo de los ochenta: la ciudad prácticamente reducida a sus zonas marginales; esos barrios definidos por sus aspectos negativos pero llenos de niños; la perspectiva de ver a Caracas abajo, juzgada visualmente desde la vertical del cerro; los itinerarios ascendentes y descendentes en el barrio mismo. Por su parte, *Imagen de Caracas* (1968), lo que de ella llegó a tomar cuerpo, subrayó lo épico-popular de nuestra historia y se definió por su hermosa desmesura, como un inmenso laboratorio de sueños, al tiempo que servía para palpar los límites, estrechos desde luego, en que el Estado acantonaba las posibilidades de un cine «libre».

3. De 1966 a 1968 se agregan nuevos rasgos a esta mirada. Luis Armando Roche, con Miguel San Andrés, comienza a registrar las celebraciones populares: *La fiesta de la Virgen de la Candelaria* (1966), *Los locos de San Miguel* (1967). Guédez, en su *Bárbaro Rivas* (1967) y Roche, en su *Víctor Millán* (1968) plantean el acercamiento a artistas plásticos que no dejan de ser pueblo y que, tanto en su forma de vida como en sus obras, testimonian del entorno que los nutre y del imaginario (creencias, mitos, leyendas) en el que participan. Lo mismo harán Juan Santana, Alberto Torija y Fernando Toro en *Salvador Valero Corredor, un artista del común* (1970).

Por su parte, Donald Myerston, con *Atabano* (1968), inicia no ya el cine «antropológico» o «etnológico» sobre nuestros indígenas, del que habrá diversas muestras en los setenta y los ochenta, sino el de denuncia sobre sus condiciones miserables de vida, la aculturación, el rol de las misiones, en el vasto Territorio Federal Amazonas. La presencia del Cuerpo de Paz norteamericano, el personaje de un inmigrante colombiano tan pobre como los indios son otros dos aportes temáticos de un film que, pese a ser francamente rudimentario, puso el dedo en varias llagas.

4. La universidad, por sí sola, produce una apretada cosecha documental, de 1968 a 1970: *La universidad vota en contra* (1968) de Guédez y Nelson Arrieti; *Estallido* (1969) de Arrieti; *Cómo la desesperación toma el poder* (1969) de Alfredo Anzola; *22 de mayo* (1969) de Jacobo Borges; *Renovación* (1969) de D. Myerston, además de los «Noti Urgente» dedicados al tema, que realizaba el equipo capitaneado por Borges.

Material de archivo, fotos fijadas, entrevistas, textos *en off*, letreros en pantalla y filmaciones arriesgadísimas, hechas en medio de los disparos y los gases lacrimógenos, reco-



"COMPAÑERO AUGUSTO"

ORLANDO URDANETA / MARIA GRACIA BIANCHI. COLOR



SIMON DIAZ

EVA MONDOLFI
RAFAEL BRICENO

LA EMPRESA
PERDONA UN MOMENTO DE LOCURA

MARIA ESCALONA
RAFAEL GOMEZ

Direction:
MAURICIO WALLERSTEIN

gieron y estructuraron los acontecimientos del 68-69: reforma universitaria impulsada por los estudiantes; enfrentamientos entre la izquierda y los militantes democristianos; invasión de la Universidad Central por las fuerzas del orden; extensión del movimiento a prácticamente todas las universidades del país. Dejando aparte la discusión de su calidad muy desigual, quedan como documentos indiscutibles, aunque a algunos de ellos pueda aplicársele el juicio retrospectivo enunciado por Jacobo Penzo y Carlos Azpurua: «Se fue creando una retórica de la revolución: el pueblo en armas perdía una batalla tras otra pero, en el cine, todas las ganaba» («Tendencias del cortometraje», ponencia presentada al Festival Nacional de Cortometraje «Manuel Trujillo Durán», Maracaibo, enero 1981).

5. *22 de mayo* trasciende el asunto universistario, a la manera de un ensayo de cine conceptual que utiliza, como núcleo, la agresión copeyana a la UCV dicho día de 1969. Un montaje rapidísimo de imágenes de cine y televisión; letreros en pantalla; un flaco hilo argumental en la figura de un muchacho que atraviesa la ciudad con su radio portátil; fiestas burguesas; una galería de dictadores y esbirros y cadáveres que resume siniertramente la historia del país en el siglo XX y otros materiales «de choque» se disponen en torno al eje de los tiroteos en la universidad. Este film traduce, además, en términos de cine, la pintura del mismo Borges en la década: los alegres festejantes corruptos que se reparten, a bocanadas voraces, los trozos del poder.

Ensayo político es igualmente *¡Basta!* (1969) de Ugo Ulive, film estremecedor si los hay. El montaje alterna la autopsia de un cadáver, al que irán despedazando ante la cámara, con imágenes callejeras de la Caracas de ruidos, caos y contrastes sociales, la visión de locos en un manicomio, el avance de una columna guerrillera en la selva. «Cine de la crueldad» pero también y sobre todo metáfora global, que apuntaba a la lucha armada como única salida.

6. Más elementos para el retrato. *Santa Teresa* (1969) de A. Anzola convirtió en documento la protesta de un grupo de jóvenes católicos, irrumpiendo en plena misa y repartiendo panfletos de iracundo cristianismo, reprimidos brutalmente por la policía y arrestados. Ulive, con *Diamantes* (1969), tematizaba esa variante del sueño venezolano de hacerse rico de golpe que es la aventura de los mineros: el asunto recibirá luego otra media docena de films. Jorge Solé, en *TVenezuela* (1969), analizaba el medio y planteaba prácticamente el incendio de los canales. Myerston y Roberto Siso, en *Medicina rural* (1970), reflejaban en algunas angustiosas imágenes la miseria del campo. Habría que señalar, accesoriamente, que muchas de estas películas provenían del entonces glorioso Departamento de Cine de la ULA.

7. Guédez seguía su trayectoria: *Los niños callan* (1969), sobre las enfermedades y la mortandad infantil; *Desempleo* (1970), centrado en Barquisimeto y su región; *Movimiento cooperativo* y *Una necesidad popular*, ambos en 1972 y también en Barquisimeto, no limitándose al elogio del cooperativismo sino mostrando, desde dentro, cierta autocrítica, cuando el éxito de tales experiencias llevaba a las empresas cooperativas a parecerse a las capitalistas que debían combatir; *Pueblo de lata* (1972), en que el reportaje sobre las condiciones inhumanas de existencia en una improvisada barriada se estructura con letreros que muestran la frustración de las aspiraciones de sus habitantes, pero que también se despegan de sus declaraciones —lo que piden es vivienda, trabajo, escuelas, salud—