

12 OCTUBRE-DICIEMBRE 1984



CHASQUI

REVISTA LATINOAMERICANA DE COMUNICACION



cine
latin ● americano

CIESPAL



CARTA DE LOS EDITORES

A nuestros lectores:

El nuevo cine latinoamericano lucha entre la identidad y la dependencia. Sus esfuerzos han sido muy grandes, pese a la falta de estímulos y de una infraestructura para la producción, exhibición y difusión de sus películas.

El nuevo cine latinoamericano busca un mejor desarrollo, para presentar a su pueblo sus propios contenidos nacionales, a través del cine alternativo que contenga las verdaderas imágenes de cada pueblo.

Por ello, Jorge Sanjinés clama por un cine que sea parte de la lucha heroica que libran nuestros pueblos, que sea parte de la construcción de nuestra propia cultura, que haga de nuestro pueblo su principal destinatario, y que desarrollemos una dramaturgia liberadora y liberada.

En el presente número, CHASQUI publica una entrevista a dos cineastas ecuatorianos, Gustavo Corral del Grupo Kino y Camilo Luzuriaga del Grupo Quinde, cuyas opiniones sinceras, sus respuestas claras y honestas, establecen el nacimiento y desarrollo del cine nacional, así como los problemas que dicha manifestación cultural conlleva. Cuentan sus experiencias y la necesidad de que se expida una Ley Nacional de Cine.

En las secciones **ensayos** y **actualidad**, presentamos valiosos aportes de personalidades latinoamericanas que tratan, desde diferentes puntos de vista, el desarrollo del nuevo cine en América Latina, así como las experiencias obtenidas en cada uno de sus países.

En la sección **bibliografía**, se han recogido lo últimamente publicado sobre esta interesante temática, de singular beneficio para quienes desean conocer a fondo lo concerniente al cine latinoamericano. Así mismo, presentamos en la sección **hemerografía**, las revistas especializadas en el tema.

En la sección **noticias** consta la información referente a seminarios, cursos, medios de comunicación, gremios periodísticos, congresos, etc., de interés para estudiantes, periodistas e investigadores. Tenemos también secciones sobre **nuevas tecnología**, **investigación** y **enseñanza**, con temas de actualidad sobre el futuro de las comunicaciones, la integración y la formación profesional.

Debemos dejar constancia de nuestro agradecimiento a Ulises Estrella, Director de la Cinemateca Nacional de la Casa de la Cultura Benjamín Carrón, por su valiosa colaboración para la edición del presente número.

Cordialmente,

Lincoln Larrea Benalcázar Jorge Mantilla Jarrín

EN ESTE NUMERO

2 EDITORIAL

El futuro del cine

Luis E. Proaño

4 ENTREVISTA

4 Nacionalizamos los cines, pero no las pantallas.

Ambrosio Fornet

10 ENSAYOS

10 Reflexiones sobre el cine ecuatoriano

Ulises Estrella

13 Cine, historia y memoria popular

Alfonso Gumucio

16 Apuntes sobre el cine latinoamericano

Octavio Getino

24 Cine latinoamericano o el lugar de la memoria

Jorge Sanjinés

28 CONTROVERSIA

28 El cine ecuatoriano

42 ACTUALIDAD

42 Identidad y dependencia del cine colombiano

Gilberto Bello

47 Iniciativa privada mexicana y política estatal

Javier Aranda

48 Perspectiva actual del cine boliviano

Julio C. Peñaloza Bretel

50 Cursos y Seminarios de CIESPAL, 1985

53 Filmes nacionales, éxito de taquilla en Brasil

Patricia Vega

54 De cómo aprender amar y odiar al cine venezolano

Rodolfo Izaguirre

58 Cine minero boliviano

María Luisa Mercado y Gabriela Avila

61 De lo coyuntural a lo universal en cine argentino

Bebe Kamin

62 Cine para niños

Haro Serft

64 Ensayo de producción colectiva en cine peruano

65 NUEVAS TECNOLOGIAS

70 INVESTIGACION

73 ENSEÑANZA

76 ACTIVIDADES CIESPAL

82 NOTICIAS

88 DOCUMENTOS

94 BIBLIOGRAFIA

96 HEMEROGRAFIA

98 FICHAS Y RESEÑAS

100 SECCION EN INGLES Y PORTUGUES

De como aprender amar y odiar al cine venezolano

RODOLFO IZAGUIRRE

En cierto modo, y para decirlo explícitamente, la peripecia del cine venezolano y sus sucesivas fases conflictivas -desde el momento en que Manuel Trujillo Durán, en Maracaibo, proyectó dos películas suyas en el vitascopio adquirido a Edison en 1897- han sido más o menos las mismas que personalmente hemos vivido con agónico padecimiento durante estos treinta largos años dedicados al cine y a la pasión del cine.

Cuando era muy muchacho, sostenía que el cine era un arte, sin admitir réplica alguna! Una segunda etapa me encontró proclamando que el cine era, decididamente, un arte pero admitiendo, casi a regañadientes, que también era una industria. Una tercera fase de la agonía me oyó exclamar que el cine era una industria aunque me apresuraba a aclarar que también era un arte!, acaso para evitar posibles malentendidos. En otra fase de este proceso de penosas crisis se me escuchó decir, conciliatorio, que el cine era una industria cultural. . .

Hoy, en la actual etapa del proceso del cine venezolano, digo llana y simplemente que el cine es una industria.

El hecho mismo de concebir, producir, realizar y difundir una película, cualquiera que sea su formato, metraje o contenido documental o de ficción, es un hecho cultural. El problema reside en que hay que hacer primero la película y ya sabemos lo que esto significa: organización de un equipo humano y técnico; tiempo, inversiones financieras y la facultad de encontrar y devolver dinero prestado y obtener de él, incluso, bene-

ficios personales y posibilidades de reciclar las ganancias producidas por el film para iniciar un nuevo rodaje.

En Venezuela y, en general, en toda América Latina, esta espantosa dicotomía; esta especie de animal bifronte que es el cine: monstruosa criatura que galantea al arte al mismo tiempo que se deja seducir desvergonzadamente por el dinero, ha contribuido en parte a frenar el desarrollo industrial de nuestras cinematografías. Se discute todavía mucho sobre si es o no arte este cine que intentamos hacer con desesperación y en medio de circunstancias por lo demás precarias. Para resolver en cierta manera este debate excesivamente prolongado, el cine debe alcanzar niveles industriales. Al igual que la literatura, para Sartre, el cine comienza sólo a partir del momento en que la película está realizada. Entonces sabremos si aquel libro que antes no era otra cosa que un montón de páginas blancas con líneas negras, merecerá o no el codiciado Premio Nobel; si esta película es una obra de arte, un excelente entretenimiento; un buen o mal espectáculo; una buena o mala película.

Hacer una película significa una dinámica económica, disponer de infraestructuras de producción, distribución y exhibición: una base de sustentación industrial.

EL FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO

Octubre de 1981 significa una fecha importante para el cine venezolano porque ella marca la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico, una Asociación civil en cuya compo-

sición aparecen todos los organismos, gremios, instituciones y asociaciones tanto del sector público como del privado que, de una u otra manera, tienen que ver con la actividad cinematográfica en su doble carácter cultural e industrial. El hecho es relevante por cuanto la constitución del Fondo marca también el final de una larga etapa anterior pre-industrial, pre-capitalista, artesanal, para iniciar el camino hacia la afirmación y consolidación de la Industria Cinematográfica en el país. En este sentido, los objetivos del Fondo son los de estimular y garantizar la producción fílmica concediendo para ello créditos de financiamiento para la producción, realización y terminación de obras de largo y cortometraje. Al mismo tiempo, otorga fianzas, avales a los productores e incentivos al producto nacional ya exhibidos y contribuye a la promoción de las películas dentro y fuera del país. Premia la calidad de los films, financia la elaboración de los guiones cinematográficos y contribuye económicamente con los organismos que desarrollan actividades de fomento, investigación, docencia, conservación, archivo y difusión de la obra cinematográfica. Esto revela que el Fondo no solo asume al cine como factor económico sino que permanece atento a la vertiente cultural que el propio cine conlleva, desarrollando los cine clubes y salas de arte y ensayo y contempla igualmente la protección social al autor y trabajador cinematográfico.

Una nueva etapa se abre para la cinematografía venezolana. . . !!

LOS INICIOS

El cine venezolano es tan viejo como el propio cine ya que se inicia o nace en fecha sorprendentemente temprana cuando en Maracaibo, en enero de 1897, a trece meses apenas de la célebre proyección de los Lumiere, en París, un venezolano llamado Manuel Trujillo Durán, proyectó en el Teatro Baralt dos películas realizadas por él: **Muchachos bañándose en la Laguna de Maracaibo** y **Especialistas sacando muelas en el Gran Hotel Europa**, utilizando el segundo Vitascopio adquirido meses antes en Nueva York a su inventor Thomas Alva Edison.

Sin embargo habrá que esperar ochenta años para que el cine venezolano comience a transitar por esta nueva vía que lo llevará a niveles menos artesanales y más industriales. Con todo, han sido numerosas las obras producidas a lo largo de esta etapa inicial. La primera película de largometraje se llamó **La Dama de las Cayenas** (una parodia evidentemente de **La Dama de las Camelias**). Esto fue en 1913. El primer film sonoro fue un cortometraje titulado **Taboga**, 1937, y un año más tarde surge **El Rompimiento**, primer film sonoro de largometraje.

Por lo general, aquellas películas iniciales (perdidas muchas de ellas en incendios o por culpa de la negligencia y desidia) se apoyaban en temas de carácter folklórico muy patriotero y tramposo, de amarillo -azul-y- oro del pabellón tricolor (**Alma Llanera**; **Venezuela También Canta**, **Joropo**, **Romance Arague-**

ño) o de carácter melodramático sensible y lacrimoso (**Pobre Hija Mía**, **El Relicario de la Abuelita**) o de presunto humor fundamentado en el actor cómico de turno bien sea en la radio, entonces, o en la televisión ahora. Se trataba de producciones esporádicas, sin continuidad y muchas de ellas realizadas en forma empírica. Era más teatro filmado que el ejercicio de un lenguaje filmico propio y específico.

La década del setenta marcará un cambio significativo y como resultado del empeño y tenacidad de los propios cineastas comenzará a producirse un interés por parte del Estado -hasta el momento detenido en una actitud decimonónica hacia la cultura- en contribuir al desarrollo de la cinematografía. No solo se realizan cerca de sesenta largometrajes entre los años 77 al 80 sino que muchas de aquellas películas obtienen premios y menciones en Festivales Internacionales. Este impulso conocido como el "boom" del cine venezolano permitió, además, la constitución de los organismos gremiales. Se crea la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos (ANAC), la Federación Venezolana de Centros Culturales Cinematográficos (FEVEC); la Asociación Venezolana de Críticos Cinematográficos (AVCC) y la Cámara Venezolana de Productores de Largometraje (CAVEPROL). Estas agrupaciones, así como la Asociación Venezolana de Distribuidores de Películas; la Asociación Venezolana de Exhibidores de Películas; la Cámara Venezolana de la Industria Cinematográfica;

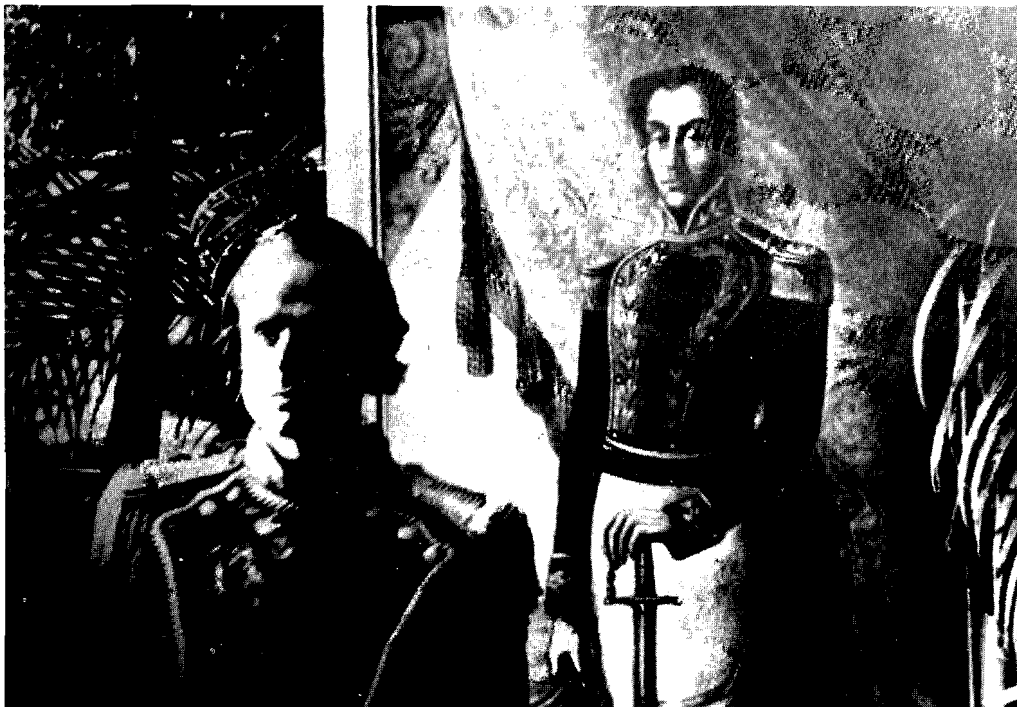
el Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), el Ministerio de Estado para la Cultura; el Ministerio de Fomento y el de Información y Turismo; la Cancillería y el Sindicato de Trabajadores del Cine son los organismos que integran y componen el mencionado Fondo de Fomento Cinematográfico (FONCINE).

El cine venezolano entra a su fase industrial !.

El cine venezolano busca un país pero los espectadores buscan una cine que les permita compartir ese país, conocerlo, encontrar en él mecanismos de la propia vida.

LAS PELICULAS

Del "boom" de aquellos cruciales años setenta habrán de quedar para el cine en Venezuela nombres como los de Mauricio Walerstein cuyo film **Cuando quiero llorar no lloro** logró abrir una brecha en el entonces impenetrable muro de la exhibición, en 1973. (De Walerstein son también la **Crónica de un subversivo latinoamericano**, 1975, **La Empresa perdona un momento de locura**, 1978); de Alfredo Anzola (**Se solicita muchacha de buena presencia y motorizado con moto propia**, 1977; **Manuel**, 1979, sobre un sacerdote que en-



"Bolívar, sinfonía tropical"
de Diego Risquez (Venezuela).

cuentra en el amor y el sexo el sentido de su vida y de su ministerio); de Román Chalbaud (*Sagrado y Obsceno*, 1976, *El Pez que Fuma*, 1977, considerada como una de las obras más logradas del cine venezolano; *Carmen la que contaba 16 años*, 1978, y *El Rebaño de los Angeles*, 1978); de Clemente de la Cerda (*Soy un Delincuente*, 1976, *El Crimen del Penalista*, 1979); de Giancarlo Carrer, Alfredo Lugo, Luis Armando Roche, Manuel de Pedro, Iván Feo; Antonio Llerandi; Thaelman Urguelles, Carlos Rebolledo. Tres films particularmente importantes destacan entre el grupo: *El Pez que Fuma*; *Alias el Rey del Joropo*, de Rebolledo-Urguelles y *País Portátil*, de Feo-Llerandi, ésta última sobre la novela homónima de Adriano González León.

LOS AÑOS OCHENTA

La producción cinematográfica, con el apoyo del Fondo de Fomento continúa, no obstante la crisis financiera que sufre el país y que por razones de dependencia a una tecnología que el país no produce, ha encarecido los costos de producción de los films desde un techo conservadoramente calculado de un millón doscientos mil bolívares, para una producción bien discreta, hasta los tres millones y medio de bolívares para la producción de un film igualmente barato.

Una de las obras maduras de este período es *La Boda*, de Thaelman Ur-

No existe en el cine venezolano una tradición cultural.

guelles, 1982, sobre treinta años de vida sindical venezolana. Otros films de extraordinario éxito de taquilla son *Cangrejo I* y *Cangrejo II*, de Román Chalbaud; posiblemente uno de los directores venezolanos de mayor obra junto a Clemente de la Cerda, autor de *Retén de Catia*. *La Casa del Agua*, opera prima de Jacobo Penzo; *Domingo de Resurrección* y *Homicidio Culposo*, de César Bolívar; *Ledezma*, el *Caso Mamera*, de Luis Correa, film prohibido por decisión de tribunales a pesar de constituir un extraordinario testimonio de la situación penitenciaria del país.

El reciente Festival del Cine Nacional, en su Tercera edición, asistió a la revelación de *Diles que no me maten*, de Freddy Siso, *Operación Chocolate*, films para la infancia y la juventud, de José Alcalde y *Por los Caminos Verdes*, de Marilda Vera entre muchos otros films.

EL JUEGO PIRANDELLIANO

El cine venezolano busca un país pero los espectadores buscan un cine que les permita compartir ese país, conocerlo, encontrar en él los mecanismos de la propia vida. El espectador puede preguntarse si Clemente de la Cerda, Román Chalbaud o Alfredo Lugo buscan en verdad al espectador o si sólo buscan un país. Es como un juego pirandelliano: el espectador busca a un autor que lo revele. Podría pensarse que el documental (cuyo desarrollo es notable en el país) es una vía para establecer una mejor comunicación con el espectador pero sus dificultades de exhibición comerciales atentan contra esta sana intención. Ocurre a veces que el documental es más subjetivo que la propia película de ficción. Cineastas como Joaquín Cortés (*El Domador*), Manuel de Pedro (*Iniciación de un Shamán*) o Carlos Azpúrua (*Yo Hablo a Caracas*) son más autorales que el propio Chalbaud en la ficción. Los personajes de algunos documentales venezolanos quedan transformados en cine, se convierten en personajes cinematográficos. En todo caso, el cine ha visto al país, pero la visión ha sido superficial, amanerada, distorsionada y el país, en fin de cuentas, es mucho más dinámico, rico, avanzado y de vanguardia que el propio cine que trata de encontrarlo. Las prostitutas y jóvenes delincuentes que tanto aparecen en las películas venezolanas son, en la vida real, mucho más irreverentes que los que vemos en el cine. Son más audaces sus representaciones fílmicas. Son seres mucho más vivos que sus propias ficciones.

DEL AMOR Y DEL ODIOS: GUTTENBERG Y LUMIERE

El cine venezolano es un hecho irreversible! Va afirmándose en su proceso industrial, va conquistando al espectador y ganando nuevos espacios en los mercados internacionales. Amamos la pasión que ha habido en este difícil proceso de más de ochenta años; admiramos la lucha permanente de nuestros cineastas y los magníficos resultados.

Sin embargo todavía persisten muchos problemas y carencias. No existe en el cine venezolano una tradición cul-

tural. Digamos: un técnico como Storaro es, al mismo tiempo, un pintor; el cine polaco arrastra consigo toda la tradición plástica de ese país. En Venezuela la preocupación por la luz que tuvo Armando Reverón enfrentado a la luz blanca del Mar Caribe no ha encontrado todavía una respuesta equivalente en el cine como elemento que debe integrarse

La mujer aún no es sujeto sino objeto del cine venezolano.

al proceso de elaboración de la imagen. Sobre el cine venezolano comienzan a pesar también los otros medios. La televisión pesa ahora mucho más que antes. Películas como *Cangrejo*, *Adios Miami* (Antonio Llerandi), evidencian esta carga. No sabemos si para bien o para mal. La literatura pesa siempre (y mucho!) en el cine venezolano y en buena parte del cine latinoamericano: diálogos falsos, maniqueos, literarios. La concepción misma de muchas películas en Venezuela o en Colombia o en Ecuador tiene que ver más con Guttenberg que con Lumiere: más con la palabra impresa que con la imagen en movimiento; más con la cultura conceptual heredada de la imprenta que con la cultura visual que heredamos del cinematógrafo.

Tampoco hay amor y poesía en el cine venezolano. No hay sexo y cuando lo hay es como elemento moralizador y escabroso. Torpe. La mujer aún no es sujeto sino objeto del cine venezolano. Una de las razones para no amarlo es su mojigatería y ausencia de erotismo.

El cine venezolano habla mucho; es obvio, se reitera; por limitaciones de producción debe decir con palabras lo que pudo haber expresado con meras imágenes. El dinamismo de un plano y su potencialidad expresiva, significativa y comunicadora no ha sido comprendido suficientemente por los venezolanos. El discurso más que fílmico es verbal; disperso, a veces. Recrea al país, es cierto, se asoma a su cultura y se inquieta por su dinámica social; pero ha sido hasta ahora un esfuerzo disperso. El cine venezolano solo atisba, anota, toma apuntes a partir de los cuales se podrá luego hacer una gran película!

Los países tienen sus propios contenidos nacionales y son éstos los que deben reflejarse en imágenes en movimien-

to. Para poder expresar los contenidos propios venezolanos (que no son los mismos de Colombia o Ecuador y mucho menos de la Italia de Antonioni o la Suecia de Bergman o la Norteamericana de Kubrick) el cineasta no podrá tomar en préstamo (como suele ocurrir) el lenguaje a los citados Maestros porque ello contribuiría a la factura de un producto híbrido, mediatizado, postizo y afirmaría todavía más la relación de dependencia cultural a la que el país se ha visto sometido durante siglos de pareja dominación económica. El cineasta tendrá que reinventar, incluso, un lenguaje fílmico y nuevas maneras de producción que le permitan expresar sus propios contenidos nacionales e individuales.

Este es el reto que, cada uno a su manera, han asumido los cineastas venezolanos. . . !

EL CONVENIO LUIS BUÑUEL

El proceso que se está cumpliendo en Venezuela podría ser estimulante para otras cinematografías que en América Latina buscan su propio camino. Las experiencias más recientes han contribuido a que el cineasta venezolano comprenda y asuma la complejidad industrial del cine; a convertirse él mismo en su propia empresa atendiendo y manejando mejor la organización de su producción con criterios más sólidos, cautelosos y eficaces. Los guiones tienden a precisar historias plausibles y coherentes y la gran mayoría de ellos observan con mirada crítica la vida del país.

El proceso venezolano ha obligado al cine a buscar nuevos mercados ya que el nacional es insuficiente.

En este sentido se vislumbra una extraordinaria posibilidad de Integración Cinematográfica Iberoamericana cuyos brotes afloraron en un Primer Encuentro sobre la Comercialización de las películas de habla española y portuguesa realizado en Brasilia en julio del 77 con la participación de Angola, Argentina, Brasil, Colombia, España, México, Perú,

Portugal, Uruguay y Venezuela. Allí se convino en la posibilidad de un Mercado Común para la distribución y exhibición de las producciones cinematográficas. Fue una reunión histórica (también lo fue, en menor medida, el Encuentro de Cine de los Países Andinos que auspició y celebró Ulises Estrella en la Casa de la Cultura Benjamín Carrión por aquellos años).

Este proyecto de Integración, en reconocimiento a la obra del realizador iberoamericano y como homenaje a su memoria, lleva el nombre de Convenio Luis Buñuel.

El proyecto constituye uno de los instantes más maduros de todo el proceso cinematográfico latinoamericano ya que busca asegurar no solo el desarrollo de las cinematografías nacionales y su integración iberoamericana sino que, al mismo tiempo, procura la "participación consciente del universo humano del cine, la televisión y otros medios audiovisuales así como la identidad con los más altos intereses del pueblo-actor y beneficiario de todo desarrollo integral"

Los objetivos son muchos: "fomentar el conocimiento mutuo, la fraternidad y la circulación de personas y bienes culturales cinematográficos" analizando las políticas cinematográficas de los países, encarando los problemas de producción, distribución y exhibición, protegiendo el producto fílmico iberoamericano, ampliando el mercado para las obras de cada uno de los países mediante la conformación de un Mercado Común Cinematográfico Iberoamericano". Todo ello, de primer momento, parece utópico toda vez que hay que unificar criterios sobre el reconocimiento de multinacionalidad a las películas producidas por los países signatarios; cuotas de pantalla, tratamiento fiscal, aduanero, comercial similar al de las películas nacionales en cada país. Hay que estudiar la creación de una Comercializadora multinacional y periodos de exhibición obligatoria reservados a las películas producidas por los países y, desde luego,

habrá que estudiar las condiciones de equilibrio y reciprocidad en el intercambio del producto cinematográfico entre los países.

LA COMPRESION

El proceso del cine venezolano continúa. Es una realidad dinámica que irá organizándose y corrigiéndose en la medida en que sigan el país y sus cineastas haciendo películas. . . junto con los espectadores. El cineasta está en la obligación de conquistar y retener la atención del espectador. Esto es, que en una película todo debe ser claro y directo; sin una palabra de más o una nota o un sonido de más. Esta inquietud la supo resumir admirablemente un gran cineasta norteamericano; John Huston, cuando dijo: "Mi primer principio es el de comprenderme a mi mismo. El segundo: el de hacerme comprender por los demás. . . !!"



RODOLFO IZAGUIRRE, venezolano, escritor, periodista y crítico de arte, desde 1968 es director de la Cinemateca Nacional de Venezuela y ha sido Jurado en numerosos festivales de cine de América Latina y Europa. Así mismo ha publicado algunos libros sobre cine.

Dirección: Cinemateca Nacional de Venezuela, Museo de Ciencias, Plaza Morelos, Caracas, Venezuela.

SUSCRIBASE

CHASQUI
REVISTA LATINOAMERICANA DE COMUNICACION