

## EL CINE VENEZOLANO Y SUS TENDENCIAS: 1984-1986

---

GUSTAVO A. HERNANDEZ

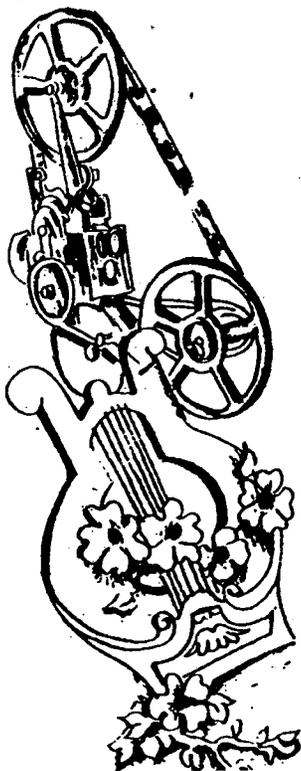
1.

Antes de entrar de lleno en materia, habría que precisar ciertas acotaciones de rigor, en torno a la investigación anterior, cuyo propósito se sustentó en: "El cine venezolano y sus géneros 1980-1984" (1). Estas aclaratorias vienen al caso, en tanto, el eje axial de esta investigación prosigue el estudio general sobre el cine venezolano, en su trienio 84-86. De manera que, resulta insensato sustraernos de los resultados obtenidos de la anterior investigación, independientemente de que su método de análisis no sea el más acertado para llegar a dichas conclusiones. Sin embargo, debe de entenderse, que cualquier objeción que se le pueda atribuir al método de análisis en cuestión, no implica una degradación del mismo, por el afán de parecer iconoclasta, sino todo lo contrario: el aporte investigativo es la vía para el perfeccionamiento de los futuros parámetros de aprehensión del campo cinematográfico. Dadas las advertencias preliminares al caso, ingresemos frontalmente al estudio del cine venezolano en su trienio 84-86.

2.

El centro de atención de la semiología es el estudio de la forma, de la manera como se organizan y funcionan los códigos de un sistema determinado. A su vez, la semiología no sólo se concentra en el estudio inmanente del sistema, sino que también considera pertinente, la cultura para el cual operan los códigos. Esto nos lleva a una primera deducción: toda forma es ideológica, y la semiología representa la plataforma conceptual, para

desemascarar la operatividad y organización de esa determinada forma o sistema ideológica. En este sentido, la semiología aplicada al cine concentrará su interés en la exploración formal del filme o conjunto de filmes, que ha determinado para su estudio. Por otra parte, la exploración semiológica del filme se orientará en dos sentidos: a.-en seguir la pista de los códigos pertinentes que inciden en la significación de la diégesis fílmica; b.-y, en explicar dichos códigos pertinentes en su interacción



con la cultura para el cual operan. Supongamos que el objeto de estudio de la semiología fuese el "Expresionismo alemán", no estaría fuera de orden explorar el uso del código de iluminación, en tanto, este desde el punto de vista cinematográfico, representa un recurso distorsionador de la realidad; obtenido mediante la aplicación luminica del claro-oscuro, esto es, mediante el uso expresivo de la iluminación, que semánticamente se perfila en destacar, "el fatum", el desequilibrio mental de los personajes como se devela en: "El gabinete del Dr. Caligari" de Robert Wiene (1919), o, en "Nosferatu el Vampiro" de Murnau (1922). Pero la semiología no sólo se limita al estudio inmanente de la estructura fílmica, sino que, como aludimos antes: el estudio del código de iluminación-expresionista, trasciende su estructura, para ubicarse dentro del campo cultural, del cual emergió como lenguaje. El código de iluminación del cine expresionista alemán, encuentra su génesis en el "Expresionismo en pintura". Esto explica, entonces, el uso simbólico con sentido dramático, del claro-oscuro en el Expresionismo alemán. Simbólico, en cuanto, a la atmósfera fatídica que se le quiere impregnar a este movimiento cinematográfico, que, a su vez, proviene del sentimiento derrotista y trágico de la Alemania de post-guerra (1914-1918). En este sentido, el proceso psicológico fatalista, especie de neurosis colectiva, experimentado por el pueblo alemán, tal como lo apunta S. Kracauer (2) se transfirió al campo de las artes, y, por supuesto, el cine no tardó en ser portavoz del sentimiento nacional derrotista, mediante el planteamiento temático del desequilibrio humano, en una atmósfera de claro-oscuro y de escenografía gótica.

### 3.

Traigo a colación el tema del "Expresionismo alemán" en cine para exponer mi siguiente discrepancia: si este movimiento cinematográfico asimiló "el fatum" de la Alemania de post-guerra, a través de los códigos de: iluminación dramática, temáticas patológicas, actuaciones abigarradas y escenografías pintadas; si, por otra parte, la semiología como disciplina que estudia la forma, pudo detectar y explicar, al código de iluminación, expresionista en su relación inmanente con los demás códigos del sistema fílmico, y, en su asociación sincrónica con el proceso cultural

para el cual operó, no logro entender el criterio de la anterior investigación que plantea: "...Vemos entonces que el problema de los géneros es que no ha perfilado su objeto. Hay criterios para explicarlos, pero todos son cuestionables, porque responden a diversas perspectivas según la pertinencia literaria, sociológica, etc..." (3).

Claramente podemos apreciar que esta cita omite a la semiología como disciplina capaz de establecer su objeto, o lo que es lo mismo, su pertinencia cinematográfica. Es cierto, que las diversas perspectivas humanísticas con las cuales podemos abordar un filme son cuestionables, y, ello se explica porque esas disciplinas adolecen de los instrumentos nocionales precisos para evaluar el mecanismo que se suscita en una estructura fílmica. El lenguaje de la sociología y del psicoanálisis son propicios en la medida en que se instalan en la forma del contenido del filme, esto es, en su temática, en su argumento, en su drama; pero se quedan cortos conceptualmente al pretender expandir sus dominios en la organización de los códigos que diseñan el sintagma fílmico. No así sucede con la semiología, donde el analista está en condiciones de explorar la estructura fílmica y desenmascarar, de esta manera, el nivel ideológico en su proceso cinematográfico. Una vez más: toda forma es ideológica, toda forma es competencia de la semiología.

Merced a esta circunstancia, resulta insensato pensar "...que el problema de los géneros es que no ha perfilado su objeto..." (4). Así como cada movimiento cinematográfico se ha definido precisamente por la elección de su objeto, por la instauración de sus códigos particulares; así como el "Expresionismo alemán" se diferencia del "Formalismo ruso", por el uso cultural del código de iluminación, y, éste, a su vez, del "Expresionismo" por el uso-rey del código del montaje; podemos consignar al género la misma situación, en tanto, que siendo una derivada del sistema mercantil del cine norteamericano, ha estandarizado su objeto, su pertinencia cinematográfica, en función de los intereses ideología dominante.

¿Pero cuál es el objeto del cine de género? En principio, lo que se podría acotar como base nocional, es que cada género se atribuye su objeto, es decir, su sistema de códigos pertinentes, que lo separan, de plano, de un movimiento cinematográfico como

el Neorrealismo italiano, o de un filme de autor como "Salo" de Pier Paolo Pasolini. En este sentido, discrepo con la investigación anterior que se titula: "El cine venezolano y sus géneros: 1980-1984". El cine venezolano no es de géneros y dista mucho de serlo, al menos que su incipiente industria se reactive económicamente hasta el extremo de competir "face to face" con la industria cinematográfica norteamericana, que dicho sea de paso, monopoliza el mercado mundial.

El aspecto infraestructural emerge entonces como "objeto" extracinematográfico del cine de género, en tanto, su producción masiva legitima a la industria hollywoodense, y, por ende, a la ideología capitalista. Se vislumbra aquí el primer objeto o código del género: su enlace con el factor mercantil, razón por la cual, entre cine de género y consumo masivo, se pautan una estrecha relación donde privan exclusivamente los intereses económicos. De manera que, un filme como "El iluminado" de J.E. Guédez nunca podrá igualarse en términos de entrada de taquilla, con un "Rambo II" de S. Stalone, aunque en calidad temática el primero lo rebasa.

Los filmes de género como el western, los musicales, y los de terror, son pensados en producción seriada, y, de hecho, cada estudio se especializa en un género determinado: la Warner Bros se interesa por los filmes de gangsters y de guerra, la M.G.M. por los dramas psicológicos y la Universal por los filmes de terror.

**El segundo objeto del género respondería a su "ley".**

"La ley del género" regula la información pertinente de cada estructura cinematográfica. Merced a esta circunstancia, se suscita el hecho, de que a nivel perceptual, podamos diferenciar el lenguaje cinematográfico que plantea cada género. Por "la ley del género" se determina el pacto comunicacional. El espectador al estar condicionado por esta "ley", identificará, y, por ende, diferenciará, los códigos de un filme de western con respecto a un musical. De manera que, esta "ley" plantea a nivel iconográfico particularidades que definen a cada uno de sus géneros. El universo espacio-temporal fílmico, ubicado en el oeste norteamericano del siglo XIX y, comienzos del XX, el pueblo, la cantina o "Salón" de reunión de los vaqueros, la cárcel y su sheriff, los "apaches", develan llanamente que nos es-

tamos refiriendo al género western.

Por otro lado, la redundancia informativa de los códigos particulares que conforman cada género, legitiman de por sí, su identidad estructural. En este sentido, la empatía del espectador con un filme de género, se suscita en la medida en que éste pueda discriminar un género de otro. El espectador establece un pacto comunicacional con "la ley del género" y, por tanto, acepta la verosimilitud narrativa, la iconografía, los roles esquematizados que proponen cada uno de los personajes. En fin, el espectador ha convencionalizado al género, y, ello se explica, por el sentido de redundancia informativa a que éste se vio sometido. Ahora bien, la ruptura del pacto comunicacional acaece con el nivel de entropía, con la transgresión de "la ley del género". Un film-western pulveriza de inmediato su verosimilitud narrativa, iconográfica, si, por ejemplo, espectamos en una guerra entre indios y vaqueros, la aparición de un tanque de guerra; o, en un duelo entre vaqueros, uno de ellos dispare con una magnum. En resumen: la redundancia informativa atribuye a cada género su identidad estructural cinematográfica. En tal sentido, el código de honor de un vaquero se distinguirá del código de un detective privado, el "Salón" de un western distará iconográficamente del "billar" del cine negro. Esto es, la temática-dramática determinará la unidad cultural de cada género. Agreguemos también, que un género se determina por el uso de los códigos cinematográficos particulares (C.C.P.), reafirma la identidad del género y la autonomía del lenguaje cinematográfico como tal. Sabemos que el cine reúne las influencias del teatro, la novela, la música y la pintura, y, esto nos llevaba a pensar que el cine adolecía de un lenguaje autónomo. Gracias a la semiología hemos podido identificar el código que diferencia e independiza al cine de las demás artes. Ese código engloba las unidades mínimas significativas del cine como son: los movimientos de cámara, las escalas de planos, los cambios de ángulo, los efectos ópticos, la cámara lenta y rápida, la secuencia pasada al revés, el desenfocado, el iris, la sobreimpresión, las imágenes simultáneas, y, por supuesto, el gran rasgo que diferencia al cine de las demás artes: las imágenes en movimiento. Así, pues, el C.C.P. de un western sería el movimiento de cámara, para ser más específicos, el travelling-side que sigue a una

carreta o la toma subjetiva desde un caballo, simulando la visión del vaquero.

Acotados los diversos tópicos del género estamos en condiciones de deducir que, el cine venezolano no es de géneros, razón por la cual, discrepo abiertamente con la investigación anterior que sostiene lo contrario, al titularla: "El cine venezolano y sus géneros: 1980-1984".

#### 4.

Ahora bien, si consignamos la afirmación de que el cine venezolano dista de encasillarse dentro de los parámetros del género, y, que cualquier intento taxonómico de nuestro cine, desde la óptica del género, resulta, por lo demás, infructuoso, ¿cómo, entonces, proceder a la construcción de un sistema taxonómico que nos permita tener una visión global de nuestro cine, y, por ende, en lo que respecta a su trienio 84-86?

No es tarea fácil diseñar una propuesta taxonómica sobre el cine venezolano, puesto que se corre el riesgo de ser demasiado sintético o en extremo amplio, en las definiciones que se pretenden aplicar a los filmes seleccionados para el estudio. Sin embargo, esta tarea se aminora cuando se está consciente de que dicha taxonomía es susceptible a cambios. Pero lo que no se debe permitir todo trabajo pertinente sobre el cine, es que su base conceptual sea inapropiada para clasificar y definir el corpus de filmes, en cuestión. De cualquier modo, abrigamos la esperanza de ser sensatos en esta taxonomía, que corresponde al trienio 84-86, y, por lo demás, creemos justo enunciar desde ya, nuestras limitaciones taxonómicas, para que se puedan superar en las futuras investigaciones sobre nuestro cine.

Esta taxonomía cinematográfica omitirá el análisis semiológico del cine venezolano en su trienio 84-86, porque ello implicaría, la exploración detallada de la estructura de cada filme, material, que como sabemos, no está a la disposición inmediata del analista. De manera que, descartaremos de plano a la semiología, y, con ello, cualquier alusión estructural de los filmes en cuestión. Creemos que en vista de esta grave limitación, lo más adecuado sería abordar a dicho trienio cinematográfico, diseñando una taxonomía que explore la forma del contenido, de cada uno de esos filmes. En virtud de este procedimiento, podremos recurrir al campo de la sociología, y, quizás, a otras disciplinas, para es-

tablecer las tendencias temáticas de este trienio.

En tal sentido, la premisa axial de mi taxonomía sobre el cine venezolano: 84-86, se basa en la hipótesis, de que nuestro cine es cine de tendencia. Esta afirmación, de por sí, no tiene nada de extraordinaria, ni mucho menos, el término "tendencia" significa un prospecto semántico para causar revuelo. Sin embargo, observo en éste término un grado de flexibilidad conceptual, que permite adaptarlo a las constantes temáticas de nuestro cine. En este sentido, el signo "tendencia" no estará comprometido con ninguna unidad cultural institucionalizada, como sucede de plano con el término "género" aplicado al cine. Esta salvedad, nos lleva a afiliarnos al signo "tendencia", para referimos a las multiplicidad de temáticas planteadas por el cine venezolano, que en el caso específico de esta investigación, se consagra al trienio 84-86.

#### 5.

### El cine nacional en su edición: 1984

En el año de 1984, la tendencia temática que se impuso fue el testimonial policial, mediante la producción de los filmes: "Homicidio Culposo" de C. Bolívar, "Cangrejo II" de R. Chalbaud y, "La muerte insiste" de J. Blanco. A propósito de este último filme, desataquemos su nexa frontal con los esquemas clásicos pautados por el cine policial; mientras que los dos primeros, a pesar de adherirse a ciertas convenciones expresivas del género plantean un hecho de sangre, que de veras acaeció en nuestro contexto. Prosiguiendo con el orden taxonómico, el drama marginal y el humor crítico resultaron como las tendencias temáticas, que ocuparon en su producción de filmes, sitiales idénticos. Con respecto al drama marginal tenemos: "Retén de Catia" de C. de la Cerda y, "Por los caminos verdes" de M. Vera. En el caso de este filme, notamos que su tópico marginal se inscribe en los conflictos del colombiano en Venezuela; mientras que "Retén..." se concentra en develar al marginal venezolano, en un contexto donde gobierna la inseguridad personal, la corrupción al día y la droga. En la onda del humor crítico campearon: "Agua que no has de beber" de C. de la Cerda y "Coctel de Camarones" de A. Anzola. En cuanto al primer filme, Clemente, sin apartarse

de la clase marginal, opta por la elaboración de un conflicto, cuya anécdota sencilla se afilia en la tendencia del humor crítico. Siguiendo la misma línea tópica, Anzola toma como pretexto vivencial "El día de la secretaria" para hacernos reír, en torno a las relaciones agotadas y dentro de la onda consumística, que se pautan las secretarías con sus jefes. Continuando: tres tendencias temáticas se ubican, en cuanto a su producción cinematográfica, en el tercer lugar de esta taxonomía. De manera que, en lo referente al **drama coyuntural de los nuevos ricos**. A realiza "Adios Miami", donde sale a relucir la Venezuela saudita del dolar a 4.30, como marco dramático y escenográfico, para explorar el proceso de desintegración de la familia venezolana amparada en esa clase social coyuntural. En cuanto al **drama infantil**, "Operación chocolate" de J. Alcalde diseña con cierto humor, la perspectiva conflictiva del infante en su identificación con una sociedad violenta. Y por último, el **drama pasional** está representado con el filme, "La última rosa" de J. Márquez, donde un cirujano y ex-nazi que le han violado a su hija toma venganza.

## El cine venezolano en su edición: 1985

El cine venezolano de 1985 valoró primordialmente la tendencia **tópica pasional**, cuyos matices dramáticos oscilaron entre lo psicológico y lo existencial. Cuatro películas se vinculan a esta tendencia: "Macho y Hembra" de M. Walerstein, "Profesión vivir" de C. Rebolledo, "Oriana" de F. Torres y "La hora Texaco" de E. Barberena. Walerstein relata el conflicto amoroso, poco usual, suscitado entre un hombre y dos mujeres, en convivencia cotidiana. Rebolledo en "Profesión..." narra, también, siguiendo la tónica de la relación de parejas, el deterioro progresivo de un cineasta alienado por la coyuntura social, en la que se ve directamente implicado como creador. F. Torres con su "Oriana" explora la temática del incesto entre una pareja de hermanos. Y en "La Hora Texaco" se plantea: el amor no correspondido entre un periodista y una petrodiploática, y la relación de infidelidad iniciada por la esposa de un trabajador petrolero. Pasando a otro nivel taxonómico, en lo que respecta al **humor crítico** dos filmes representan esta tendencia: "La hora del tigre" de A. Lugo y "Ratón de ferretería" de R.

Chalpaud. Hagamos la salvedad, de que este último filme estableció su propósito temático en el humor sustancial, dejando relegado cualquier intento crítico-social. En tanto que, "La hora..." reflexiona en torno a la muerte, mediante un trío de ancianos implicados en situaciones inverosímiles pero de gran carga alegórica, al tocar el tema del poder norteamericano, desde una óptica humorística. La tendencia del **testimonio policial** está integrado por dos films: "El atentado" de T. Urgelles y "Más allá del silencio" de C. Bolívar. Urgelles ama una historia basada en el suceso real del crimen de un penalista. Bolívar sin apartarse de los esquemas archiconocidos del cine policial, nos relata paralelamente dos historias: la de un policía, y la de un profesor de tres sordos mudos. La tendencia del **drama marginal** está representado por: "La graduación de un delincuente" de D. Oropeza y "Diles que no me maten" de F. Siso. A propósito del primer filme, un joven marginal, incauto, obtiene un título que carece de algún valor, se cree alguien, y arranca de esa posición su racha de mala suerte, al querer gobernar la sociedad a su antojo. En "Diles que no..." el universo marginal se ubica en el campo, en donde, se devela el conflicto de un campesino: quiere salvar de inanición el poco ganado que posee, pero su compañero se niega a prestarle ayuda. El **drama infantil** lo encontramos en "Panchito Mandefuá" de S. Manrique. Cabría destacar que dicho filme se basa en el cuento homónimo de José Rafael Pocaterra. Al margen del cine de ficción, tímidamente el **documental venezolano** se manifestó en la pantalla grande. "El rock venezolano" de L. Gilberto, nos muestra un documental sobre conciertos, y, "Un solo pueblo" de M. de Pedro promueve un juicio crítico de nuestra cultura.

## El cine venezolano en su edición: 1986

La tendencia que redundó este año fue el **humor** pero en sus diversas variantes. En "Anita Camacho" de A. Anzola; a pesar de que se devela su apego a la comedia (como también sucede en "Noche de machos" y en "Seguro está el infierno") se plantea el tema de los desposeídos —una servicio— con el humor crítico que lo caracteriza. No así sucede con "Noche de machos" de T. Rojas y "Seguro está el infierno" de J. Alcalde. En ambos filmes notamos el género puro de la

comedia sin comprometerse con una crítica social. De nuevo, el interés por el **testimonial policial** se pragmatiza en los filmes: *nocturno* de J. Cortés y *"La matanza de Santa Bárbara"* de L. Correa. Apuntemos, que este filme se basó en un hecho sangriento entre familias donde campeó la corrupción y el poder. Por su parte, Cortés construye su filme de acuerdo a los parámetros del género policial, y en ella involucra a un joven signado por la psicosis. Prosiguiendo con la taxonomía, el **drama pasional** estuvo representado por: *"De mujer a mujer"* de M. Walerstein y *"Manón"* de R. Chalbaud. Así pues, mientras en el primer filme, la combinación de sangre y sexo abriga a dos mujeres que enloquecen por un joven llegado de la ciudad; en *"Manón"* se invierte el drama: una mujer signada por el "fatum" desequilibra la conducta de los hombres. El **drama histórico-social** se perfiló en: *"Reinaldo Solar"* de R. Restifo. Filme que nos sitúa en los años veinte, para narrarnos las inquietudes sociales y políticas del joven Reinaldo, fantaseador e inconstante a pesar de su inteligencia. El **drama marginal** se vincula con *"Pirañas de Puerto"* de G. Wolfen-zao. En el submundo del Litoral Central Venezolano se desarrolla esta trama, donde un joven músico se inicia en la violencia para liberar del retén a su padrino. El **drama infantil** estaría representado por: *"Carpión milagrero"* de M. Katz y *"Pequeña Revancha"* de O. Barrera. Ambos dramas tiene en común, el ambiente rural, en el cual se desarrollan, y, que los niños son sus protagonistas. Katz nos devela a un Carpión con poderes sobrenaturales que rompe con la cotidianidad de un pueblo de pescadores; mientras que Barrera nos plantea la lucha contra la dictadura militar, eligiendo como centro la participación de unos niños, que deciden ejecutar su pequeña revancha. Por último, el **drama juvenil** se asocia con *"La generación Halley"* de T. Urgelles. En este filme, Urgelles trata de plantear con sentido crítico, los conflictos generacionales, el joven y el sexo, el joven y el rock, el joven y la droga.

**De forma general, las tendencias que se Impusieron, en el cine venezolano, durante el trienio 84-86, fueron:**

Con siete filmes igualaron y despus-taron, el testimonial policial, el humor crítico y el drama pasional. El segundo lugar, correspondió al drama marginal con un número de

cinco filmes. El tercero favoreció al drama infantil con cuatro filmes. El cuarto lo ocupó el documental con dos filmes, mientras que en el quinto lugar hubo un triple empate entre las tendencias dramáticas: juvenil, coyuntural (los nuevos ricos de la Venezuela "saudita") e histórico.

En virtud de los resultados obtenidos en esta taxonomía, estamos en condiciones de formular algunas interrogantes, sobre el fenómeno de imposición que ejerce una tendencia sobre otra. De manera que, ¿por qué durante tres años, el testimonial policial, el drama marginal y el pasional, dirigieron la producción cinematográfica nacional? ¿cuál fue la causa de que el drama juvenil, histórico y coyuntural no se reiteraran como tendencia en dicha producción? Por otro lado, ¿por qué el documental venezolano no se equiparó en importancia con el cine de ficción?

Resulta evidente que para contestar a estas interrogantes se precisan de una serie de factores que implican: a.-el sistema infraestructural que abarca: lo político-jurídico, lo económico, la tecnología, los recursos humanos de que se disponen, la distribución y exhibición de los filmes; b.-la red comunicacional cinematográfica, que incide en el receptor, y por ende, en sus gustos; c.-al cineasta como creador, que puede plantear una ideología convencional para legitimizar al sistema infraestructural.

## BIBLIOGRAFIA DE CONSULTA

- (1) Revista "Comunicación" n-47: "El cine venezolano y sus géneros, 1980-1984, pp. 62-69.
- (2) KAUFER, S. "De Caligari a Hitler", Ed. Paidós, Barcelona, 1985.
- (3) Idem (1)
- (4) Idem (1)  
METZ, Ch. "Lenguaje y cine" Ed. Albatros, Barcelona, 1973.  
VERNET, Marc: "De Lecturas du film", Ed. Albatros, París, 1976.

