

El cine venezolano en Super 8 y el tercer cine*

Venezuelan Super 8 Cinema and the Third Cinema

Recibido: 21-05-09
Aceptado: 08-07-09

Isabel Arredondo**
Emperatriz Arreaza-Camero***
Romina de Rugeriis***

**Full Titular. Dept. of Foreign Languages and Literatures. Plattsburgh State University. USA

E-mail: isabel.arredondo@plattsburgh.edu,

***Profesora Titular Emérita. Cine Club Universitario.

Dirección de Cultura. Universidad del Zulia.

E-mail: earreaza@gmail.com

***Universidad del Zulia.

E-mail: rominaderugeriis@hotmail.com

Resumen

Al analizar la producción del cine en Súper 8 en Venezuela podemos observar que uno de los principales objetivos fue hacer un cine crítico que intentara despertar la conciencia del espectador pero que, a diferencia del tercer cine, no lo llevase necesariamente hacia la acción revolucionaria política y/o social inmediata. La manera como se intenta crear un espectador crítico es también diferente del tercer cine. En este artículo proponemos que el cine venezolano hecho en S8 y exhibido en festivales organizados a través de la Federación Internacional de Cine Super 8 durante los años setenta y ochenta no se adhiere completamente a la propuesta o las técnicas del tercer cine o cine imperfecto. La metodología utilizada se basa en entrevistas personales realizadas a los cineastas más representativos del cine super 8 en Venezuela en las décadas de 1970 y 1980: Julio Neri, Carlos Castillo y Diego Rísquez; y en la revisión bibliográfica de documentos de la época.

Palabras clave:

Cine Super 8, tercer cine, Venezuela.

Abstract

Analyzing Venezuelan film production in super 8, it can be seen that one of its principal objectives was to make critical cinema intended to awaken the consciousness of the spectator; however, differing from third cinema, Venezuelan super 8 films do not necessarily lead to immediate revolutionary political and/or social action. Its method for creating a critical spectator is also different from that of third cinema. This article proposes that Venezuelan cinema made in super 8 and shown in festivals organized by the International Federation of Super8 Cinema during the seventies and eighties does not adhere completely to the proposals or techniques of third cinema and imperfect cinema. Methodology is based on personal interviews with the most representative super 8 filmmakers in Venezuela during the 1970s and 1980s: Julio Neri, Carlos Castillo and Diego Rísquez, and a bibliographic review of documents from that period.

Key words:

Super 8 cinema, third cinema, Venezuela.

* Este es el resultado de una investigación realizada gracias a la beca Fulbright concedida a la Dra. Isabel Arredondo, para trabajar con el equipo de investigación del L.I.S.A., entre los que se encuentran las profesoras Dra. Emperatriz Arreaza y Dra. Írida García. Asimismo la Ms. Romina De Rugeriis trabajó como asistente de investigación para la elaboración de este artículo. El artículo es también uno de los resultados del proyecto de investigación *LA VANGUARDIA LATINOAMERICANA: EL CINE DE DIEGO RISQUEZ*, adscrito al Laboratorio de Investigaciones Semióticas y Antropológicas de la Facultad Experimental de Ciencias y al CONDES de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

Introducción

En la década de los sesenta y setenta se desarrolló en América Latina un importante movimiento cinematográfico que se oponía en sus propuestas al cine comercial de Hollywood o al cine autoral europeo. Los cineastas latinoamericanos comprometidos con esta propuesta alternativa se valieron (fundamentalmente pero no solamente) del cine documental para alcanzar esta meta.

Especialmente, a raíz de la revolución cubana y de la creación del Instituto Cubano de las Artes e Industria Cinematográfica (ICAIC) en 1959, la posibilidad de crear mecanismos alternativos de difusión cultural y comunicacional al cine comercial y a los medios convencionales de comunicación, fue el gran aliciente de los cineastas latinoamericanos.

Los recursos fílmicos empleados por los cineastas latinoamericanos dan cuenta de la estética/ética del llamado *Tercer Cine* el cual tendría características específicas, tales como: el montaje o edición fílmica a través del *collage* como expresión artística de gran impacto político; las largas tomas generales de paisajes o de grandes conglomerados humanos en sus lugares de trabajo o en las calles; el propósito explícito de crear una película con fines didácticos, además de poéticos; el retratar la realidad social como imagen no ficcional, entre otras.

Nociones como tercer cine, cine imperfecto o cine del subdesarrollo, surgidas de los manifiestos latinoamericanos de finales los años sesenta, propuestas por Julio García Espinoza, Glauber Rocha, Fernando Solanas y Osvaldo Gettino¹, entre otros, tienen un reconocimiento internacional; hasta el punto de que estos conceptos se emplean para estudiar otras cinematografías no necesariamente latinoamericanas.

Por ejemplo, Glen Mimura ha publicado *Ghostlife of Third Cinema: Asian American Film and Video* (2009) en el que se explica que el autor expande el concepto de tercer cine, que normalmente sólo se emplea en referencia al cine latinoamericano, para estudiar el cine de los estadounidenses de ascendencia asiática. La asociación que normalmente se establece entre cine latinoamericano y tercer cine o cine imperfecto es tan fuerte que uno podría pensar que todo el cine procedente de Latinoamérica está de alguna manera relacionado al tercer cine o cine imperfecto.

Este artículo pretende mostrar que si bien es cierto que el cine imperfecto es una parte importante de las producciones latinoamericanas, también se hizo en Latinoamérica otro tipo de cine que no se puede considerar, propiamente, como tercer cine. El caso concreto a estudiar en este artículo es el cine realizado en Super 8 (S8) en Venezuela durante los años setenta y ochenta, especialmente en torno al Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8 de Caracas.

Nada mejor para presentar las intrincadas conexiones entre tercer cine y S8 que una entrevista con el director cubano Pastor Vega. Con motivo del VII Festival Internacional de Nuevo Cine Super 8 en 1982, el comité organizador que incluye a Carlos y Lissette Castillo, invita a Vega, un director conocido por la famosa película *Retrato de Teresa*, para que forme parte del jurado del festival en 1982. Al mismo tiempo, Delfina Catalá le hace una entrevista a Vega que aparece en el catálogo del festival. En la entrevista, el director cubano explica que en Europa se emplea el S8 para hacer cine etnográfico y cine directo, y añade: "Lo que se ha dado [en Venezuela] es la inversa y es el Super 8 el que ha hecho avanzar la investigación cinematográfica a nivel de lenguaje cinematográfico" (Catálogo del VII festival, p. 20). En la misma entrevista, Vega explica que Cuba no tuvo movimiento S8. Esto se debe, según el cineasta cubano, al hecho de que el gobierno ya controlaba la industria cinematográfica y a que los cineastas cubanos no tuviesen medios para comprar la tecnología del S8. A pesar de que Cuba no tuvo un movimiento en S8, Vega no considera este movimiento como algo ajeno a Latinoamérica. Después de un viaje por varios países de América Latina, Vega se dio cuenta de que el S8:

Era un movimiento con mucha fuerza que estaba permitiendo que muchos jóvenes Latino Americanos se expresaran cinematográficamente y que recogieran una imagen y elaboraran una obra cinematográfica con mucha validez para el desarrollo cinematográfico cultural de América Latina" (Catálogo, VII festival, p. 19).

Dada la importancia del movimiento S8, y dada la importancia de los venezolanos en este área, se organizó una muestra de cine S8 venezolano como parte del Tercer Festival Internacional de la Habana (1982). El he-

1 Los manifiestos de estos cineastas han sido recopilados en *HOJAS DE CINE*. (1988). 3 volúmenes. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México.

cho de que se organizara esta muestra, y de que se organizara precisamente en el Festival Internacional de la Habana, que está claramente asociado con el tercer cine, nos hace suponer que aunque distintos, el S8 venezolano y el proyecto de tercer cine cubano tienen puntos en común. Además, si como dice Vega, el S8 venezolano “ha hecho avanzar la investigación cinematográfica a nivel de lenguaje cinematográfico” hay que preguntarse por qué fue precisamente en Venezuela donde tuvo lugar esta profundización del lenguaje cinematográfico.

Este artículo se pregunta cuáles son las diferencias y semejanzas entre las nociones de tercer cine, cine imperfecto y cine de subdesarrollo, por un lado, y el movimiento del Super 8 venezolano, por el otro. Además, también busca una respuesta a qué fue lo que hizo que se produjese precisamente en Venezuela un cine que no se ajusta al denominador común latinoamericano. A través del estudio del Super 8 venezolano, este artículo busca establecer una imagen más compleja del cine latinoamericano, en la que junto a un cine políticamente comprometido hay también un cine que cuestiona los modos convencionales de representar a América Latina.

El tercer cine o cine imperfecto

El cineasta y crítico cubano Julio García Espinoza considera que es precisamente el cine cubano el que inicia la tradición del tercer cine o cine imperfecto en América Latina.

A los postulados de Grierson de usar el cine como martillo para moldear la realidad, se suman los aportes del neorealismo italiano y el documental social ruso, creando las bases para ocupar la realidad objetiva del subdesarrollo más allá de las estadísticas (García, 1969, p. 20).

Desde sus inicios los cineastas cubanos fueron bastante críticos sobre las posturas humanistas del llamado cine espontáneo (*cinema vérité* o cine directo). Por ello, tal como lo señala Michael Chanan, los cineastas cubanos cuestionaron las propuestas de los cineastas franceses Edgar Morin o Jean Rouch, exponentes del documental etnográfico, cuya preocupación básica era captar la verdad de la realidad; o las propuestas del cineasta norteamericano Richard Leacock, quien desconfiaba del film controlado y por tanto prefería recrear una situación como si fuese un documental; o el énfasis de Vertov o Eisenstein sobre la importancia del montaje (Chanan, 1985).

En tal sentido, los cubanos no ocultaron su escepticismo, considerando que estas propuestas podrían distorsionar la realidad que se pretendía denunciar o reflejar.

Como se mencionó más arriba, durante los años sesenta, los cineastas latinoamericanos ubicaron tres grandes corrientes cinematográficas: la convencional (que seguía los parámetros de la industria hollywoodense), el cine de autor (europeo) y el llamado “tercer cine” o “cine imperfecto” (propuesto por Solanas y Getino, y por García-Espinoza, respectivamente), como se denominó al cine realizado en los países llamados del “tercer mundo”. De allí, que la mayoría de los cineastas cubanos—y posteriormente los latinoamericanos inmersos en este movimiento del tercer cine en la década de los sesenta y setenta—se propusieron liberar al cine latinoamericano de los convencionalismos del cine comercial y del cine de autor. La propuesta del Cine del Tercer Mundo o Tercer Cine llegó a Venezuela, en las voces de Fernando Solanas y Octavio Getino, quienes formaron parte del primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos realizado en la ciudad de Mérida en 1968, para celebrar la creación del Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes.

Aunque los propósitos inmediatos pudieron ser variados, el objetivo principal era defender el proceso revolucionario (en el caso de los cineastas cubanos) o propiciar la auto-movilización hacia un cambio revolucionario (en el resto de los cineastas latinoamericanos afines a los movimientos socialistas). Según Michel Chanan (1985), el cine del tercer mundo tenía dos grandes tendencias: cine didáctico y cine testimonial.

Las metas del cine didáctico iban más allá de la simple divulgación científica y estaban orientadas a satisfacer las necesidades de información en la lucha revolucionaria, antes, durante o después de la toma del poder; por ello, la meta principal del cine didáctico es la concienciación política de las masas. Así, las películas del tercer cine buscaban concienciar a la población sobre su propio potencial revolucionario, a fin de cambiar las estructuras dominantes de la sociedad. Las metas didácticas de esta cinematografía eran en primer lugar, impartir conocimientos al público receptor, que le orientasen hacia las posibles acciones a emprender, y en segundo lugar, inspirar la acción inmediata en movimientos de lucha social. En tal sentido, esta perspectiva se inscribe dentro de la pedagogía de la liberación, propuesta por Paulo Freyre, quien consideraba que “solo el conocimiento del pueblo sobre su propia realidad, puede quebrar la cultura del silencio que deshumaniza a las masas, al sumirlas en la ignorancia, la miseria y el empobrecimiento político y cultural” (citado por Chanan, 1985, p. 45).

El cine testimonial es la segunda tendencia dominante del tercer cine. Este cine es la versión latinoamericana del *cinema vérité* francés, en el cual el testimonio de los sujetos-objeto del film es transmitida lo más directamente posible, para dar voz a los sin voz y presentar las contradicciones que ofrece la realidad social, descrita desde el punto de vista de los propios testigos de esta realidad. Otra versión del cine testimonial es el recuento en vivo, semana a semana, de las campañas, crónicas, memorias o diarios de los personajes objetos del film. De esta manera este cine adquiere las características de una historia vivida, real y verídica, donde el concepto de verdad es contrastado con la otra realidad presentada por los sectores dominantes².

Ambas tipologías del cine latinoamericano, permiten visualizar las dos tendencias principales que prevalecen al evaluar el cine realizado en la década de los sesenta y los setenta. Por un lado, estarían los cineastas latinoamericanos que desarrollaron su trabajo dentro la corriente del cine didáctico, donde se ubicarían las películas celebratorias de combate, de denuncia, de rescate histórico o cultural, de ensayo o reportaje. Por el otro, el cine testimonial sobre la vida cotidiana de los grupos sociales que son retratados en su habitat natural y sobre todo tiene como principal objetivo registrar la memoria histórica de los movimientos sociales de campesinos, obreros o indígenas, tal como lo señala el documentalista boliviano Alfonso Gumucio Dagrón. Gumucio colaboró en la realización de los documentales en S8 sobre la huelga de hambre de las mujeres mineras en La Paz en 1978 y de las elecciones sindicales en Viloco al año siguiente. Posteriormente en 1980, debido a la persecución política que padeció en su país, tuvo que exilarse en Nicaragua, donde dirigió el taller de S8 tras el triunfo de la revolución sandinista. El director boliviano considera que el cine testimonial:

...tiene como misión revelar la realidad aunque para ello tenga que echar mano a recursos del cine de ficción...tomando como referencia a Jorge Sanjinés...[se realiza] un trabajo profundo con los actores históricos de un proceso social determinado, así no se excluyen las reconstrucciones, los diálogos preparatorios, los actores (Gumucio, 1981b, p. 3).

La meta de defender el proceso revolucionario a través del cine didáctico y testimonial se expresa en una estética particular, inspirada en varios movimientos cinematográficos. A los postulados de Grierson de usar el cine como martillo para moldear la realidad, se suman los aportes del documental social ruso y también el neorealismo italiano, [tomando en consideración que la mayoría de los cineastas latinoamericanos de los años sesenta se formaron bajo la influencia de los realizadores italianos más representativos de este movimiento], creando las bases para retratar la realidad objetiva del subdesarrollo más allá de las estadísticas (García, 1969).

Asimismo, la escuela documentalista de contenido social y político iniciada por Dziga Vertov (a finales de la década de 1910) y Sergei Eisenstein (a mediados de la década de 1920) en la URSS, continuada por Joris Ivens en Holanda a finales de la década de 1920 y por John Grierson a partir de la década de 1930 en Inglaterra y Canadá, fue la principal fuente de aprendizaje de los cineastas cubanos y latinoamericanos, en general. Las largas tomas generales de paisajes o de grandes conglomerados humanos en sus lugares de trabajo o en las calles; el propósito explícito de crear una película con fines didácticos, mas que poéticos; el retratar la realidad social como imagen no ficcional, son algunas de las características principales del tercer cine. El tercer cine busca sus raíces en una estética que pone de manifiesto la conexión entre la pobreza latinoamericana y la dificultad de adquisición de material cinematográfico; se trata de una estética en cuyo centro se encuentra la imagen imperfecta, representante ésta de la situación económica de gran parte de los países latinoamericanos.

El Super 8

Con la tecnología ofrecida por la película en ocho milímetros, ya con sonido sincronizado desde 1972, sale al mercado una nueva manera de hacer cine; las cámaras ligeras y película barata y de alta calidad hacen que a mitad de los años setenta surjan una miríada de festivales en muchas ciudades del mundo: Teherán, Bruselas, Barcelona, Montreal, Ottawa y sobre todo, Caracas. Se trata de un movimiento que surge al mismo tiempo en varios países y que se agrupa en torno a una asociación internacional, la Federación Internacional de Cine Súper 8, fundada en Teherán en 1975.

2 Sobre el particular ver Burton, J. (1990). *The Social Documentary in Latin America*.

La organización de la Federación está compuesta de un presidente, un secretario general, un vice-presidente y miembros, todos ellos provenientes de muchas partes del mundo. Las metas de esta asociación son: “Establecer y reforzar los contactos entre los autores de filmes S8 del mundo entero” y “Facilitar los intercambios entre cineastas de los países miembros con ocasión de festivales o durante períodos de adiestramiento de toda clase”³. Los miembros de la Federación se reúnen durante los festivales para establecer la secuencia de festivales internacionales, seleccionar las películas que representarán a ese país en otros festivales internacionales y establecer las metas de la institución.

En los festivales de S8 se exhibe un tipo de cine de autores integrales (que hacen ellos mismos el guión, la fotografía, el sonido, la edición, la dirección y la producción) y que, además, son autodidactas. Según el director de S8 Carlos Castillo, se trata de un cine hecho “por personas que venían de disciplinas que no tenían que ver con el cine, porque en ese entonces no existía la carrera de cine” (Arredondo, octubre de 2008). En su gran mayoría estos cineastas aprenden a hacer cine a través de manuales de S8, las experiencias de sus colegas y amigos, los talleres ofrecidos en los festivales, gracias a los manuales para la enseñanza del S8 que proliferaron durante la época, tales como los elaborados por M. Matzkin (1977, 1981), P. Monier (1980), N. Bau (1981), A. Gumucio (1981a) y el venezolano G. Carreño (1980).

Dentro del movimiento de S8, Venezuela juega un papel fundamental; muchos consideran al Festival de Caracas el epicentro de la revolución superochera. El Festival Internacional del Nuevo Cine Super 8 de Caracas (llamado Festival Internacional de Cine de Vanguardia en 1976 y 1977) es uno de los primeros eventos de este tipo y quizás el más significativo e importante de todos los festivales mundiales de S8, tal como lo reseñan algunos estudiosos del cine S8 a nivel internacional⁴.

Este festival tiene un papel fundamental en la vida cultural de Caracas. Los periódicos, especialmente *El Nacional* y *El Universal*, y la televisión a través de progra-

mas en los cuales se entrevistan a Julio Neri y Mercedes Márquez (directores de 1976 a 1981) y a Carlos y Lisette Castillo (directores de 1982 a 1989) distribuyen información sobre el Festival de Super 8. Estos medios dan detalles sobre el festival, anunciando las fechas de apertura, las películas que se muestran, los premios y las personalidades extranjeras que vienen al festival como jurado o a dar talleres, como Mark Mikolas, Gregory Battcock, Lenny Lipton, Chris Marker, Yves Rollin, quien da a conocer en Francia los alcances del Festival de Cine del Tercer Mundo (1981).

A través del Festival de Caracas y de los otros festivales internacionales organizados por la Federación despuntan un número significativo de directores venezolanos: Carlos Castillo, Ricardo Jabardo, Gianni Dal Masso, John Moore, Julio Neri, Mariana Piecarsky y Diego Rísquez.

El caso de Venezuela

El cine S8 venezolano no sigue de cerca los postulados del tercer cine o cine imperfecto, y en muchos casos también se diferencia del S8 latinoamericano testimonial mencionado por Gamucio. La economía petrolera y la estabilidad política fueron factores decisivos que contribuyeron al establecimiento de un fructífero campo artístico y cultural del cual emerge el movimiento del Super 8 venezolano.

A mediados de los años setenta, Venezuela está viviendo una realidad política, social y económica diferente al resto de otros países latinoamericanos donde proliferaban las dictaduras típicas de este período y la respuesta del S8 es acorde con la realidad que se vive en cada país. La larga tradición democrática en Venezuela (desde la caída de la dictadura perejimenista en 1958), junto con las posibilidades económicas propiciadas por el boom petrolero a partir de los setenta, hace que los venezolanos se pregunten no sobre cómo traer la revolución a Venezuela, sino sobre cómo cuestionar el bienestar económico del país y los patrones sauditas de consumo.

3 La Fédération Internationale du Cinéma Súper 8 se crea en Teherán en 1975, con motivo del festival de S8. En un principio los países miembros son: Francia, España, Gran Bretaña, Bélgica, Holanda, Portugal y Estados Unidos. En 1976 se suman cinco países más—incluido Venezuela—y en 1977 nombran al venezolano Julio Neri como representante latinoamericano de la Federación. Entrevista a Julio Neri, realizada por Isabel Arredondo, en octubre 2008.

4 Al respecto consultar Barnard, T. y Rist, P. (1996), Braucourt, G. (1978), Dowler, A. (1978), entre otros.

Antecedentes políticos del cine S8

La guerrilla venezolana 1961-1971

El movimiento subversivo venezolano se inspira en la Revolución Cubana y cobra mayor auge a partir de 1960. De los tres partidos que habían firmado el acuerdo preelectoral conocido como Pacto de Punto Fijo (1958), AD, COPEI y URD, éste se separa del gobierno presidido por Rómulo Betancourt, por su oposición a la Revolución Cubana y a los comunistas. En 1962 Betancourt declara ilegal al PCV, por su participación en la lucha armada, dando inicio a la clandestinidad de los principales líderes socialistas venezolanos. En *Crónica de un subversivo latinoamericano* (Mauricio Wallerstein, 1975) cinco jóvenes estudiantes de clase media secuestran a un coronel del ejército estadounidense para canjearlo por un guerrillero vietnamita, acusado en 1964 de matar al secretario de defensa de Estados Unidos. A menudo esta disidencia política se convirtió en movimiento subversivo-guerrillero, en el cual los líderes y militantes clandestinos se escondieron en las montañas. Más recientemente, *Postales de Leningrado* (Mariana Rondón, 2008), por ejemplo, muestra a uno de los grupo guerrilleros, las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), brazo armado del Partido Comunista de Venezuela en 1962, luchando en las zonas rurales contra el gobierno de Rómulo Betancourt (1959-1964).

La ilegalidad de la izquierda venezolana concluye en 1971, ocasionada en parte por el desencanto de la izquierda venezolana hacia el comunismo internacional (luego de la invasión soviética en Checoslovaquia y otros países de Europa del Este y la división del Partido Comunista Venezolano-PCV, creándose el Movimiento al Socialismo-MAS, liderado por Teodoro Petkoff y Pompeyo Márquez), y también al proyecto pacificador del primer gobierno de Rafael Caldera (1969-1974)⁵. Durante la pacificación (1969-1972), el gobierno de Caldera permitió que los militantes de izquierdas salieran de la clandestinidad sin penalizarlos. Así, a principios de los setenta, la idea de una militancia política de izquierdas en la clandestinidad era ya una idea desgastada. Muchos de los antiguos líderes guerrilleros pasaron a trabajar en el gobierno, en universidades, o como artistas becados en el extranjero.

Contrastando con el resto de los países de Latinoamérica, a mediados de los setenta existe un cierto bienestar económico en Venezuela que aumenta con el boom petrolero de 1974-1979, durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez. Aunque es verdad que el dinero sale fuera, mucho también se queda en Venezuela. El bienestar económico no es exclusivo de la clase alta, sino que hay una clase media e incluso una clase trabajadora que tiene acceso a diversas vías de mejoramiento. Se crea en este período el programa de Becas Gran Mariscal de Ayacucho, el cual permite a jóvenes de todos los estratos sociales la posibilidad de cursar estudios de pre y postgrado en el extranjero. Los jóvenes que deseaban participar por compromiso político o sensibilidad social en luchas armadas, debían irse a otros países en los que estas sí existían: Bolivia, Nicaragua, El Salvador. De allí que algunos realizadores venezolanos disidentes participaran en las luchas de estos países, como por ejemplo Carlos Henríquez, el legendario Santiago, fundador y director de la Radio Venceremos, en El Salvador (1980-1992), quien también participó en *Imagen de Caracas* (1967) y en el arte disidente heredado de *El Techo de la Ballena* (finales de la década de los 1960).

La pacificación y el desarrollo económico y artístico

Esta relativa estabilidad económica permite también una estabilidad política. Es cierto que el gobierno de Caldera allanó y cerró la Universidad Central de Venezuela e intervino en el resto de las universidades nacionales del país durante dos años (1969-1971). Sin embargo, aunque existiese en Venezuela un gobierno con valores tradicionales (Rafael Caldera y luego Carlos Andrés Pérez), éste no se mostró tan represivo como en otros países, donde las torturas, desapariciones y asesinatos colectivos de muchísimos estudiantes aterrorizaban a las poblaciones principalmente de Argentina, Chile y Uruguay, y donde existían férreas dictaduras militares, o incluso en México, donde el PRI propició la matanza de estudiantes en Tlatelolco el dos de Octubre de 1969. Estos antecedentes políticos y económicos abren las perspectivas para un movimiento artístico y cultural que favoreció los festivales del S8. La llegada de muchos artistas e intelectuales del Cono Sur como exiliados en Venezuela,

5 Según Mariana Rondón, el cese de actividades de los subversivos venezolanos se debe, por un lado, al desencanto que surgió a raíz de la Primavera de Praga, cuando el estalinismo o "la bota rusa", cae encima de todas las revoluciones de izquierdas que están buscando sus propios caminos para resolver los problemas específicos de sus países. Por otro lado, Rondón relaciona el final de la clandestinidad con el período de pacificación (entrevista personal realizada por Isabel Arredondo el 11 de octubre, 2008, Margarita, Venezuela).

contribuye también con el movimiento cinematográfico en Venezuela.

Uno de los elementos que favoreció al cine venezolano en general durante este período, fue que a partir de 1974, durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez (Acción Democrática), se fomentó el cine industrial y se produjeron 30 películas anuales. Sin embargo, este apoyo solo duró tres años, y en 1976 se produjo un estancamiento de la producción industrial. Julio Neri sugiere que el gobierno dejó de apoyar al cine nacional porque éste competía con el norteamericano (el cual era exhibido por la mayoría de las distribuidoras que operaban en el país). Además de estas presiones exteriores, el gobierno también tenía razones oficiales: el cine venezolano era bastante crítico del gobierno.

Dada la falta de apoyo del gobierno a la producción de cine, el S8 venezolano se hace independientemente, sin estar financiado en ningún momento por el gobierno; son los propios directores los que se autofinancian la producción de sus películas. Sin embargo, el gobierno sí participa en la exhibición de las películas en S8. La estabilidad política, junto con el boom petrolero de 1974-1979, crean una situación que permite que instituciones públicas y privadas donen el financiamiento para la exhibición de películas en S8. Sin embargo, no se puede olvidar uno de los factores más importantes para la emergencia del Super 8 venezolano: las artes plásticas en Venezuela.

Las artes plásticas y el lenguaje cinematográfico en Venezuela

Venezuela tiene una larga tradición en el desarrollo de los lenguajes plásticos, y el S8 tiene que considerarse como una continuación de esta tradición. En *Crónica de un subversivo*, por ejemplo, el grupo de militantes esconde al coronel en el estudio de un pintor de arte abstracto. En los sesenta había grupos que buscaban nuevos lenguajes, como *El techo de la ballena*, quienes reunidos en torno a la figura central del director Edmundo Aray se rebelan contra la política conservadora y las artes plásticas y literarias entendidas de una manera convencional⁶. De *El techo de la ballena*, sale *El subterráneo*, que tiene un

ala literaria (representada por Caupolicán Ovalles) y otra plástica donde se hacía homenaje a la necrofilia. Un evento que también tuvo lugar durante los sesenta y que está conectado con búsquedas en el área de la imagen filmica fue la exposición audiovisual *Imagen de Caracas* (1967). Esta exposición se montó en Caracas con motivo de los 400 años de la fundación de la capital venezolana (25 julio 1967) en una zona cercana a la Universidad Central de Venezuela. Películas, diaporamas, acciones en vivo, diapositivas, fotografías y otros espectáculos multimedia lograron atraer a la colectividad caraqueña para celebrar durante casi tres meses el cuatricentenario de Caracas.

Esta búsqueda plástica se mantuvo en los sesenta, a través de diversos festivales que tienen lugar en Caracas, preferentemente en el Ateneo de Caracas y la zona de los Museos (Plaza Morelos). El Festival Internacional de Teatro, creado por Carlos Giménez, trajo nuevas tendencias que incidieron en la producción de S8, porque los actores que intervenían en las producciones en S8 eran básicamente actores de teatro, formados en el Teatro de Levy Rosell (*Vimazoluleka*) y el teatro en la calle de Hugo Márquez a finales de los sesenta. Ambos grupos participaban activamente en el Festival Internacional de Teatro. Así, algunas de las actrices de teatro, como María Adelina Vera, también actuaban en películas como *Érase una vez en Venezuela* (Julio Neri, 1977). No menos importante fue el Festival Internacional de Cine en S8. Este trajo a Caracas figuras centrales del cine contemporáneo. Los artistas visuales venezolanos tuvieron la oportunidad de conocer qué estaban haciendo, en otras partes del mundo, artistas como Stan Brackage –considerado el poeta del underground norteamericano y uno de los pioneros del avant-garde norteamericano–, Chris Marker, Lenny Lipton, Mark Mikolas, Yves Rollin, entre otros. El contacto con estos cineastas internacionales, la experiencia que ganaron haciendo películas y el desarrollo tecnológico, hacen que los directores, que en 1976 no estaban preparados, se convirtieran en estrellas del S8 en los años sucesivos. Habiendo mostrado que la situación política y económica favorece el desarrollo artístico, es necesario preguntarse qué tipo de películas venezolanas se hacen en Super 8, y si estas películas se asemejan o diferencian a las del tercer cine.

6 Otros miembros importantes fueron Alberto Grau y Daniel González. Carlos Castillo también colaboró con este grupo, aunque de manera marginal. Entrevista con Castillo, octubre de 2008.

Conexiones y diferencias entre el tercer cine y el cine venezolano en Super 8

El elemento que más acerca la producción filmica de los superocheros venezolanos a la tendencia contestataria del cine latinoamericano de los setenta es la intención de elevar la conciencia crítica del espectador; ambas cinematografías intentan hacer del espectador un ser crítico. La diferencia radica en el objetivo sobre el cual se tiene que ser crítico: la revolución social o la opulencia saudí de los setenta; así, mientras que el tercer cine aliena al espectador hacia la revolución social, el S8 venezolano le mueve a cuestionarse el consumismo. Obviamente, las realidades sociales y políticas de los países latinoamericanos en general y de Venezuela en particular determinan hasta cierto punto el tipo de cine que es necesario hacer.

El cine en S8 no intenta ser un cine testimonial que refleje la realidad social desde la perspectiva y la voz de los actores sociales, ni intenta educar o ser directamente didáctico en su forma y estructura cinematográfica. Además, tampoco es un cine de propaganda que intente convocar a la acción política inmediata. Como hemos demostrado, ésto se debe a que debido a su economía petrolera en auge, Venezuela vive durante parte de los años sesenta y los setenta, una situación política y económica favorable. Sin embargo, no se puede concluir que esta situación económica y política lleve a realizar un cine despreocupado por el devenir nacional. Lo que sí se puede concluir es que la preocupación nacional del cine venezolano en Super 8 es de otro tipo. En el caso venezolano, no es necesario concienciar al espectador sobre la necesidad de una revolución sino sobre los efectos negativos del bienestar económico del país⁷. *Hecho en Venezuela* (1977) de Carlos Castillo es una dura crítica al consumismo que caracteriza al país durante los años del boom petrolero, cuando la adquisición excesiva de bienes ciegan a una Venezuela que está representada por una mujer con los ojos vendados. Las imágenes de *Hecho en Venezuela* sugieren hastío material; éste está representado a través de un hacha que va destrozando todo tipo de objetos, desde una zanahoria hasta electrodomésticos, y quizá, aunque está solamente sugerido, un bebé. Los objetos, una vez destrozados se convierten en

basura, y de esta basura consumista surge un país desorientado, que no sabe hacia donde ir. El hecho de que la película tuviera un éxito rotundo en el 3er Festival Internacional de Super 8 en Teherán en 1977, en el que además del premio del jurado ganó cuatro premios más, sugiere que los iraníes se pudieron identificar con la problemática del petróleo. Otra película que expresa la preocupación por nuevas formas de consumo en *TVO* (Castillo, 1979) en el que el televisor se ha convertido en el mejor amigo de una venezolana.

La preocupación por el consumo aparece definitivamente ligada al concepto de nación. En la película de Castillo la basura se mete dentro de un muñeco pintado con los colores de la bandera de Venezuela. De manera semejante, en *Chatarra* (1984), película de Juan Loyola y Víctor Rodríguez, la chatarra se convierte literalmente en un símbolo nacional. Esta película reproduce un happening en el que un grupo de personas jóvenes se reúnen para pintar con la bandera nacional un coche abandonado. Debido a la opulencia, este coche no se repara porque no es necesario seguir usándolo. En el coche se juntan el ícono que representa la nación, la bandera, y el proceso de opulencia por el que está pasando la nación, la chatarra. Así, la excesiva abundancia es parte integrante del paradigma nacional.

La abundancia económica también está ligada a la pérdida de identidad cultural. Durante los setenta Diego Rísquez, realiza varios cortometrajes en S8 donde el símbolo constante de la bandera nacional—como ícono histórico— alerta sobre la pérdida de la identidad nacional. Estas propuestas le preparan para realizar en 1980 su primer largometraje realizado en S8: *Bolívar, Sinfonía Tropical*, al que seguirá las otras dos películas de la trilogía *Orinoko, Nuevo Mundo y América, Terra Incógnita*, en las cuales su mayor preocupación como cineasta e intelectual es despertar la conciencia crítica hacia la historia patria. Rísquez también cuestiona cómo Venezuela representa su propio pasado, a través de la introducción de composiciones pictóricas dentro de sus películas, como las referencias a los pintores venezolanos Arturo Michelena, Manuel Tovar o Aristides Rojas, obras que se exhiben en la Casa Natal de Bolívar u otros lugares históricos de Caracas, como por ejemplo el cuadro del 5 de Julio de 1811⁸. Por su parte Gianni Del Masso en *Legado de un aficionado* (1978), también busca

7 El excesivo consumo también aparece retratado en *Miami nuestro* (Carlos Oteiza, 1981) en la que el poder adquisitivo de los venezolanos en Miami les permite comprar los artículos de dos en dos.

8 Para un exhaustivo análisis de la obra de Rísquez consultar a Analisse Valera (2005).

recrear la identidad nacional a través de retratar la vida de las familias de venezolanos en entornos bien conocidos, como la Plaza Bolívar.

En varias películas en S8, la pérdida de la identidad nacional está ligada al mal gobierno, tal es el caso de *Érase una vez en Venezuela* (1977) de Julio Neri, estrenada en 1977 con motivo del segundo festival. Según la descripción del catálogo: "El personaje central, el Venezolano, tiene una visión mágica de su historia, de los gobernantes y de la relación de estos con Venezuela. Siente cómo es violada, robada, vendida y engañada, en consecuencia percibe como los valores son sustituidos por otros amorfos, sin raíces, teñidos de negro." Según esta descripción, la causa de los valores amorfos de la Venezuela de los setenta se encuentran en el gobierno; la razón por la que Venezuela es un país sin raíces, son sus malos gobernantes. La descripción de la película también llama la atención sobre el hecho de que el espectador no se da cuenta del mal gobierno; desconoce la situación política y tiene "una visión mágica de su historia". La meta de esta obra de ficción y también del documental *Electrofenia* (Neri, 1978) es hacer reflexionar al público sobre el proceso político venezolano. Neri presenta las elecciones políticas venezolanas como un carnaval, a través de un aparente *newsreel*, este "mocumental" hace acerbas críticas en torno a las contradicciones de las promesas incumplidas de los candidatos durante las elecciones de 1978 (al término del primer gobierno de Carlos Andrés Pérez [AD] y la posterior elección de Luis Herrera Campins [COPEI]).

Al analizar la producción en S8 en Venezuela podemos observar que el principal objetivo fue hacer un cine crítico que intenta despertar la conciencia del espectador pero que, a diferencia del tercer cine, no intenta necesariamente llevarlo hacia la acción revolucionaria política y/o social inmediata. La manera a través de la que se intenta crear un espectador crítico es también diferente a la del tercer cine.

El lenguaje cinematográfico se emplea, en el caso del S8 en Venezuela, para despertar al espectador de su letargo, en el que éste se hace cómplice de una política conservadora. Al analizar las películas de los festivales se puede ver que en éstas se presenta una combinación de medios audiovisuales y plásticos. Por ejemplo, Ricardo Jabardo cuestiona este límite con animación a través de muñequitos de plastilina; Diego Rísquez con la introducción de composiciones pictóricas dentro de sus películas; Carlos Castillo con la relación entre cine y video (*TVO*, 1979), y más tarde, cuando se abre el festival al video, Nela Ochoa cuestiona la relación del espacio escénico y el gesto en *Topos, San Joaquín es un gesto* (1980).

Además, también se intenta crear un espectador partícipe a través del sonido. En parte, la experimentación con el sonido está ligada al medio, pues el S8 conlleva un proceso complicado para editar el sonido. Sin embargo, el cuestionamiento del sonido en el cine del festival de Caracas va más allá. *Bolívar, sinfonía tropical* (Rísquez, 1981) no tiene diálogo y la banda musical es una sinfonía creada por el joven compositor venezolano Alejandro Blanco Uribe. Esta ausencia de sonido incomoda al espectador pasivo tradicional, acostumbrado al diálogo y hace que éste tenga que buscar en las imágenes el sentido de la película de una forma activa.

Conclusiones

En este artículo proponemos que el cine venezolano hecho en S8 y exhibido en festivales organizados a través de la Federación Internacional de Cine Súper 8 durante los años setenta y ochenta no se adhiere a la propuesta o las técnicas del tercer cine o cine imperfecto. Encontramos que las razones que explican el carácter excepcional de Venezuela son de índole política y económica. Mientras que la baja afluencia económica domina en muchos países latinoamericanos, en Venezuela, debido a las ganancias del petróleo, hay una mayor gran afluencia económica que se hace especialmente manifiesta durante el boom petrolero de los setenta. También existe un gran contraste entre Venezuela y los otros países latinoamericanos con relación a las condiciones políticas; mientras que durante los años setenta en otros países latinoamericanos, incluso en los más ricos como Argentina y México, hay dictaduras y se violan los derechos humanos, en Venezuela persiste durante este período la democracia representativa.

El artículo plantea una estrecha relación entre la situación política y económica de un país y su producción de cine. En países en los que gran parte de la población tiene bajos recursos y que están bajo gobiernos opresivos se hace un cine cuyo tema y cuya estética denuncia la opresión económica y política. Este cuestionamiento tiene su manifestación visual en la imagen imperfecta; imagen de carácter testimonial, recogida en la calle en condiciones opresivas de manera apresurada y a veces incluso con material fotográfico vencido, muestra una vez más de los bajos recursos. La imagen imperfecta llama la atención sobre la desigualdad económica dentro del país y también en relación a otros países de lo que en los setenta se denomina "el primer mundo".

El cine de un país en el que la economía petrolera permite que una gran parte de la población tenga po-

sibilidades reales de progreso económico y en el que hay un gobierno democrático relativamente estable es muy diferente. Se trata de un cine donde se cuestiona la riqueza, el elemento que diferencia a Venezuela de los otros países de la parte sur del continente americano. Uno de los aspectos que este artículo enfatiza es el aspecto crítico del S8 venezolano; si el tercer cine cuestiona la pobreza, el S8 venezolano cuestiona lo que se ha denominado la afluencia saudí. Además, el S8 venezolano se aproxima críticamente a la pregunta fundacional sobre cuál es la identidad de un país latinoamericano que no comparte los rasgos de pobreza y opresión de los otros países latinoamericanos. A través del uso de la bandera y de la figura de Bolívar varios autores tratan de negociar la doble identidad venezolana de país latinoamericano y de país de economía próspera. Además, también hemos señalado que el S8 venezolano contribuye al planteamiento teórico del lenguaje cinematográfico. Como señala Pastor Vega, el S8 venezolano es uno de los exponentes más importantes de la búsqueda del lenguaje cinematográfico a nivel latinoamericano, y podemos añadir también a nivel internacional.

Así, no podemos decir que todo lo que se hace en Latinoamérica sea tercer cine, y además tenemos que reflexionar sobre nuestra adhesión a términos como tercer cine y cine imperfecto. Si como planteamos, el S8 venezolano es un cine netamente latinoamericano, pensado y producido a raíz de la realidad latinoamericana; si es un cine que contribuye al cuestionamiento de aspectos formales y teóricos del cine internacional, entonces, ¿podemos todavía mantener una oposición entre tercer cine y primer cine? El S8 venezolano desestabiliza esta oposición al demostrar que si bien es cierto que muchos países latinoamericanos tienen baja afluencia económica, esto no quiere decir que en Latinoamérica sólo se produzca un cine ligado a la pobreza, ni tampoco que dadas las condiciones económicas más favorables, el cine latinoamericano no se adhiera a otro tipo de planteamientos políticos y teóricos.

El que los superocheros venezolanos no sigan los postulados del tercer cine no se debe a que desconozcan estos postulados, sino a que su proyecto cinematográfico tiene una meta diferente y emplea otras estrategias narrativas. Este estudio del S8 hecho en Venezuela nos aporta una imagen más compleja de América Latina al cuestionar los parámetros a través de los cuales hemos tratado de dar sentido a la realidad latinoamericana y a su producción cinematográfica.

Referencias

- Arredondo, Isabel. (2008). Entrevistas personales a: Carlos Castillo, Mercedes Márquez, Diego Rísquez, Julio Neri, Gianni Del Maso, Mariana Rondón.
- Bau, N. (1981). *La práctica del super 8* (traducción del francés por Ramón Álvarez). Barcelona: Ediciones Omega.
- Barnard, Tim and Peter Rist. (1996). *South American Cinema: A Critical Filmography, 1915-1994*. New York: Taylor & Francis.
- Braucourt, G. (1978). *L'explosion du "Super 8"*. Le Film Française. n°. 1742: 6-7.
- Burton, Julianne. (1990). *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Carreño, G.J. (1980). *Manual de cine super 8*. Ciudad de México: Agrupación de Cine Amateur de Venezuela.
- Chanan, Michael (1985). *The Cuban Image. British Film Institute*: Londres.
- Dowler, Andrew. (1978). *Toronto's Super 8 Festival: Increasingly Professional*. Cinema Canada, Abril, 21-24.
- García Espinoza, Julio. (1969). *Por un Cine Imperfecto*. Recopilado en Hojas de Cine. 1988. Vol. III. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Genovese, M. (1998). *The Political Film: Massachussets, Simon & Schuster*.
- Gumucio Dagrón, Alfonso. (1981a). *El cine de los trabajadores: Manual de apoyo teórico y práctico a la generación de talleres de cine super 8*. Managua: Central Sandinista de Trabajadores.
- (1981b). Entrevista realizada por Felipe Amilibia y publicada en el Catálogo del VI Festival del Nuevo Cine Super 8. Caracas.
- Matzkin, Myron. A. (1977). *El super 8: Un manual para aficionados y semiprofesionales [The super 8 film maker's handbook]*. Barcelona: Ediciones Omega.
- A. (1981). *El cine en super 8*. España: Ediciones Daimon.
- Mimura, G. (2009). *Ghostlife of Third Cinema: Asian American Film and Video*.

- Monier, Pierre. (1980). *El super 8 sonoro y hablado [Le super 8 sonore et parlant]*. Barcelona: Ediciones Omega.
- (1980). *Cine Trucos: 8/ Super 8/16 [Cinetruca-
ges. 8/ Super 8/16. Originalmente Photo-Cinema
Paul Montel, Paris]*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Rocha, Glauber. (1988). *Revisión crítica del cine brasileño*.
Recopilado en Hojas de Cine. Vol. 1. Ciudad de
México: Universidad Nacional Autónoma de Mé-
xico.
- Rollin, Yves. (1981). *Festival de Cine del Tercer Mundo: París
81*. France Press.
- Solanas, Fernando y Getino, Octavio. (1968). *Hacia un ter-
cer cine*. Recopilado en Hojas de Cine. Vol. 1. 1988.
Ciudad de México: Universidad Nacional Autóno-
ma de México.
- Valera, Analisse. (2005). *Cuadernos de Cineastas Venezola-
nos: Diego Rísquez. 5*. Caracas: Cinemateca Nacio-
nal.