

La integración cinematográfica iberoamericana. La utopía al alcance de los cineastas

Rodolfo Izaguirre

Rodolfo Izaguirre: Periodista venezolano. Crítico e historiador de cine. Director de la Cinemateca Nacional de Venezuela. Autor de "El Cine en Venezuela" y "Cine Venezolano de Largometraje".

El crítico de cine Rodolfo Izaguirre aporta interesantes antecedentes sobre el cine latinoamericano: arte e industria que reclama por sus fueros. Le ha cabido a Venezuela, país pionero, crear el Fondo de Fomento Cinematográfico, entidad que podría abrirle nuevos derroteros en una compleja producción. El proyecto de Integración Cinematográfica Iberoamericana o Convenio "Luis Buñuel" es un hito que señala una mayoría de edad para el cine continental. No sólo defensa de una industria incipiente, sino también rescate y afirmación de una manifestación cultural de insospechada pujanza.

En octubre de 1981 se creó en Caracas el Fondo de Fomento Cinematográfico, una asociación civil sin fines de lucro en cuya composición e integración figuran los diferentes organismos, gremios, instituciones y asociaciones tanto del sector público como del privado que de manera directa tienen que ver con la actividad cinematográfica en el país, vista desde la doble vertiente, siempre compleja y conflictiva, del hecho económico y la importancia cultural. Para el cine venezolano la existencia de este Fondo de Fomento Cinematográfico significa un momento óptimo, el comienzo de una nueva etapa dentro del largo y accidentado proceso cumplido por la cinematografía en Venezuela. En líneas muy generales, los objetivos del Fondo son los de estimular la producción cinematográfica nacional no publicitaria ni de propaganda institucional, otorgando para ello créditos de financiamiento para la producción, realización y terminación de cortos y largometrajes; fianzas y avales a los productores; incentivos al producto nacional exhibido; contribuciones a la promoción de las películas, incluyendo a las coproducciones; premios a la calidad; financiamiento para la elaboración de los guiones y contribuciones económicas con aquellos entes y organismos del Estado que desarrollen actividades de fomento, investigación, docencia, conservación, archivo y difusión de la obra cinematográfica. De igual modo, el Fondo se plantea las contribuciones económicas para el desarrollo de los cineclubes y salas de arte y ensayo; préstamos e incentivos a las pequeñas

empresas exhibidoras; aportes para la protección social del autor y trabajador cinematográfico, etc.

Esto indica que el Fondo asume al cine como la criatura bifronte que es, auspiciando una vez más la coexistencia del arte y de la mercancía. En rigor, no obstante, se trata de un organismo crediticio, suerte de banco cinematográfico como pudiera ser la figura en otros países. Lo importante de este organismo que apenas inicia sus propios procesos de experiencias es que él va a marcar definitivamente el final de una larga etapa preindustrial, precapitalista que se inició en Venezuela en fecha muy asombrosamente temprana cuando Manuel Trujillo Durán mostró a los pasados espectadores del Teatro Baralt de Maracaibo, en enero de 1897, dos películas realizadas por él: Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo y Especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa, utilizando al parecer el segundo vitascopio adquirido meses antes a Thomas Alva Edison, en Nueva York.

Hubo que esperar más de ochenta años para que el cine venezolano comenzara a transitar por una nueva vía que habría de conducirlo a niveles industriales: un estrato que en América Latina sólo ha sido alcanzado por Argentina, México, Brasil y Cuba.

Con la existencia real, activa, dinámica del Fondo de Fomento se comienzan a manejar en Venezuela, con propiedad, las categorías de cine industrial o de industria cinematográfica, una noción que hasta entonces sólo estaba referida estrechamente a la prestación de servicios de algunas empresas y laboratorios cuya verdadera finalidad y razón de ser estaba condicionada por la industria de la publicidad.

En el país, al igual que en muchos otros de la región latinoamericana, la producción de cine de largometraje es esporádica, infrecuente, poco coherente, incapaz de cohesionar en una obra los intereses de un argumento válido con el esmero técnico y artístico de su realización. No obstante, el volumen de una producción vista globalmente en estas largas décadas, el cine venezolano no lograba hacer estadísticas: una o dos películas de largometraje al año producidas y realizadas en medio de dificultades de orden creativo y financiero. No se diferenciaba mucho, entonces, de lo que al mismo tiempo podría estar ocurriendo en Colombia, Perú o Ecuador.

DE GUTTENBERG A LUMIERE

Los años setenta inician las transformaciones, y los cineastas venezolanos se benefician de la política crediticia que tímidamente asoma al Estado venezolano, el cual

hasta ese momento se revelaba como decimonónico en relación al cine como esencial vehículo de comunicación masivo. Más de treinta largometrajes pudieron realizarse en los últimos años de la década y se habló, incluso, del "boom" cinematográfico venezolano ya que muchas de aquellas obras resultaron particularmente exitosas comercialmente en el país y obtuvieron numerosos premios y reconocimientos en los festivales internacionales.

Ocurría también que, como hecho importante acaecido durante los últimos años, se registró el surgimiento de nuevas cinematografías no sólo en Africa y Asia, como resultado de los procesos respectivos de liberación colonial; sino también el nacimiento o afirmación de cinematografías en América Latina (Nicaragua, El Salvador, más recientemente) que ha permitido a muchos países en el área participar con sus experiencias y producciones. Durante los años setenta, los críticos e historiadores del cine latinoamericano gustaban referirse a estas nuevas cinematografías que incluían entonces a Brasil, Bolivia, Chile, Cuba y Venezuela con el nombre genérico de cine del Tercer Mundo o Tercer Cine, queriendo abarcar así a esas cinematografías "jóvenes" que exploraban entonces los criterios políticos produciendo un cine polémico, contestatario, denunciador, muy documental incluso en su ficción - que intentaba reflejar o testimoniar las contradicciones sociales y económicas de esos países en estado de subdesarrollo o dependencia económica y cultural.

Se trataba de un cine muy intelectual, pretencioso a veces; constreñido ideológicamente, que buscaba en las complejidades de la marginalidad una visión crítica del sistema capitalista. En Venezuela (y en gran parte de América Latina, todavía hoy) se produjo este tipo de cine cuya mejor posibilidad de comunicación estaba en la organización de un sistema alternativo de distribución y exhibición - al margen desde luego, de los tradicionalmente comerciales - a través de las organizaciones de masas: culturales, universitarias, sindicales o de cualquier otro tipo. En Venezuela, pongamos por caso, el mecanismo no funcionó o se activó insatisfactoriamente por la sencilla razón de que en niveles sindicales o culturales no existían las condiciones que lo permitiesen. Aquellas películas, calificadas por algunos cineastas como "Cine Urgente", quedaban restringidas al ámbito de algún cine club de provincia o a los espectadores de la Cinemateca Nacional, un público muy concientizado para el cual no estaban dirigidas aquellas obras testimoniales y contestatarias. La insurgencia política que cruzó al país en los años sesenta, impuso en cierto modo aquel sello de "Urgencia" al cine documental, pero en la medida en que se orientaron y "perfeccionaron" los canales democráticos fue cobrando más fuerza el carácter industrial necesario para el desarrollo de la actividad cinematográfica, aunque subsiste y pesa todavía la práctica casi artesanal, precapitalista. Incluso,

muchas películas venezolanas de largometraje argumental evidencian en su concepción y estructura interna más cercanía a Guttenberg y a la cultura conceptual que a Lumière y al prestigio de las imágenes en movimiento. En América Latina se mantienen estas rígidas concepciones preindustriales, en las que hacen mayor peso las exigencias culturales y sus proyecciones en la cultura general del país, que el desarrollo mismo de la actividad cinematográfica como hecho económico generador, a su vez, de procesos culturales nuevos otorgándole a la criatura bifronte una inclinación unilateral que no sabemos si atribuirle a Jeckyl o a Mr. Hyde.

HACER CINE EN VENEZUELA

Las difíciles etapas por las que ha pasado el cine venezolano y, por extensión, buena parte de las cinematografías latinoamericanas, son más o menos las mismas por las que podrían haber transitado y experimentado, personalmente, algunos críticos o teóricos en el mismo continente. En Venezuela se dio por sentado, enfáticamente y en un primer momento, que el cine era un arte, sin admitir réplica alguna. Luego, en una segunda instancia se aceptaba, a regañadientes, que el cine - además de arte - era una industria. Mucho más tarde se admitió con reticencia que el cine era una industria, pero alertando también sobre sus aspectos culturales. En una cuarta fase, acaso más conciliatoria, se trataba de explicar que el cine era una industria cultural. Finalmente, con la creación del Fondo, la atención está centrada en el desarrollo del cine como industria. Es preciso realizar primero la película con los costos, inversiones, esfuerzos, contratiempos y dificultades que implican su producción y realización, distribución y exhibición. El espectador tendrá que pagar para verla. Ella será una obra con méritos artísticos o un entretenimiento, pero ambas calificaciones son válidas dentro de un proceso que se orienta hacia los niveles de continuidad de la propia producción nacional. Las consideraciones culturales van junto a la película y en la medida en que avanza el caudal de la producción van deslizándose por sus aguas los valores específicos de su acción cultural. Pero entendemos que hay que "hacer" la película, ya que sin ella no hay posibilidad de establecer ningún tipo de consideraciones. Pero "hacer" la película significa una dinámica económica; disponer de una infraestructura: mecanismos de distribución y de exhibición comerciales; conquista de mercados, proyección y participación en festivales; promoción...

En el momento actual, una de las urgentes necesidades es la creación y puesta en marcha de una comercializadora capaz de reafirmar el mercado interno y abrir nuevos espacios en los países latinoamericanos y en el resto del mundo.

Fue lo que, a tiempo, supieron hacer Argentina y México; y, luego Brasil y Cuba. No sólo fue la garantía para que el proceso productivo no se detuviera en la Argen-

tina preperonista o en el México de los años posteriores al final de la Segunda Guerra Mundial, sino que hizo posible que ambas cinematografías dominaran el mercado latinoamericano convirtiendo en personajes familiares a Olinda Bozán, a las hermanas Legrand o a Luis Sandrini y en figuras mitológicas de la vida popular venezolana a Santa, la prostituta redimida; al ranchero guapetón, los boleros de Agustín Lara y las sonoridades del mariachi.

Es verdad que el cine brasileño en un determinado momento tuvo trascendencia mundial gracias al cinema nuevo, acusado siempre de intelectual, pero su vigor actual se explica por las concepciones que hoy tienen sus realizadores del quehacer cinematográfico y la presencia de Embrafilms como empresa sólida que contribuye a las resonancias y éxitos del cine en ese país. De igual forma, el cine cubano es una figura en el mundo por la continuidad de su producción y la eficacia de su representación hacia el exterior, manejada con sabia destreza y habilidad comerciales, respetando mucho los aportes culturales de esa cinematografía.

El cine venezolano comienza a hacerse sentir en el momento en que finalmente el Estado, siempre tardío y decimonónico en relación al cine, alimenta ciertas expectativas de producción, concediendo y otorgando créditos para la realización así como apoyos para la comercialización de las películas dentro del país y eventuales asistencias a festivales internacionales. Ello hizo posible lo que anotábamos anteriormente: la realización de más de treinta películas de largometraje y el prestigio de una cinematografía en franco ascenso.

EL ESTADO DECIMONONICO Y LA VITALIDAD GREMIAL

Ello hizo posible, igualmente, lo que históricamente habrá de quedar registrado como acontecimiento de importancia: las innumerables reuniones que, por vez primera, convocaban a todos los sectores, gremios, instituciones y asociaciones públicas y privadas en lo que se llamó "el Foro Cinematográfico": una toma de contacto y de acuerdos que precipitaron pocos meses después la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico. Pero el paso previo para estas consolidaciones estuvo dado en la capacidad organizativa y reivindicativa de los propios cineastas. Un sentido gremial, solidario que no es, lamentablemente, práctica usual en muchos países latinoamericanos en los que los cineastas parecen formar una suerte de enconado y receloso archipiélago.

En la fase actual del proceso del cine venezolano, el sentido grupal, gremial, de sus cineastas es un ejemplo que tendrá que ser tomado en cuenta por los cineastas de

América Latina, en razón de los espacios que los venezolanos han logrado conquistar.

Todos estos entes tienen representación en el Directorio del Fondo de Fomento Cinematográfico: de allí la importancia de este organismo perfectamente democrático y plural.

Reiteramos: muchas de las cinematografías en América Latina no han logrado alcanzar aún el nivel de su propia organización gremial, lo que contribuye a mantener el estrato preindustrial, entabando así el desarrollo de la actividad. Sin esta cohesión necesaria, la conquista de nuevos espacios, que son inherentes al cine dentro del desarrollo general de su respectiva sociedad, y los esfuerzos que se hagan se diluyen en una lucha estéril.

VENEZUELA: UN PROCESO ESTIMULANTE PARA AMERICA LATINA

Hacer cine en Venezuela comienza ahora a dejar de ser la agónica aventura que ella era hasta hace algunos años atrás, pero al mismo tiempo se ha puesto en evidencia la enorme dificultad que comporta vencer sus ataduras y dependencias a tecnologías que el país no produce. La crisis financiera que agobia al país hace que los costos de producción que, conservadoramente, se estimaban a comienzos de los años ochenta en millón y medio de bolívares se calculan hoy en tres para presupuestar una película de producción normal. En las circunstancias actuales, el cineasta debe obtener en taquilla cuatro veces el costo de la producción para ganar algún beneficio (¡y no todas las películas logran la hazaña!). El Fondo prevee determinadas calificaciones y categorías que permiten manejar racionalmente los incentivos. Esto es importante y merece atención. Los estatutos del Fondo establecen tres categorías para los largometrajes nacionales ya exhibidos: películas de alta jerarquía artística y alto interés cultural; películas de interés artístico y cultural; películas con valores recreativos. Independientemente de la clasificación que haya recibido, una película será acreedora a la categoría I si ella es ganadora de un premio nacional o internacional como Mejor Película, Mejor Director, Premio de la Crítica, Opera Prima o Premio Especial del Jurado. Las películas que no reciban alguna de las tres categorías no percibirán incentivos.

El incentivo básico para las películas de primera categoría significa una suma igual al déficit entre las liquidaciones al productor, provenientes de su explotación comercial en el país y el 100 por ciento de su costo demostrado, o del costo máximo de producción fijado por el Directorio. Para la segunda categoría, una suma igual al déficit y el setenta por ciento de su costo demostrado y para la tercera categoría,

una suma igual al déficit y el cuarenta por ciento. Pero existe un incentivo adicional a otorgarse a toda película venezolana o coproducción durante los tres primeros años de su exhibición o hasta completar una cifra igual al costo de producción. Para la categoría I, una suma igual al veinte por ciento de la recaudación bruta en taquilla; quince por ciento para la categoría II y 10 para la categoría III. En estos casos, el Fondo retiene el cincuenta por ciento que sólo entregará cuando el productor se encuentre en la primera semana de rodaje de una nueva producción; siempre que ello ocurra dentro de los dos años posteriores a la primera retención.

Se persigue así un objetivo fundamental en la actividad productiva del cine y la garantía de su continuidad, a la vez que se estimula el nivel de calidad y se protege al productor.

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

De igual modo, los criterios se orientan hacia la búsqueda y conquista de nuevos mercados: Latinoamérica, desde luego; la población de habla hispana en los Estados Unidos; Europa...

LA INTEGRACIÓN IBEROAMERICANA LLEVA EL NOMBRE DE LUIS BUÑUEL

Por eso, cobra particular importancia el proyecto sometido todavía a discusión, análisis y enmiendas de Integración Cinematográfica Iberoamericana, cuyos gérmenes se manifiestan en el primer encuentro sobre la comercialización de las películas de habla española y portuguesa que se realizó en Basilea en julio de 1977, con la participación de Angola, Argentina, Brasil, Colombia, España, México, Perú, Portugal, Uruguay y Venezuela. Los representantes de estas cinematografías convinieron en varios puntos de interés común relacionados con las respectivas industrias y, particularmente, en la posibilidad de crear un Mercado Común para la distribución y exhibición de las producciones cinematográficas.

Aquella fue una reunión que la historia del cine en América Latina habrá de recoger y estudiar con particular atención, ya que de ella deriva el mencionado proyecto de integración que, en reconocimiento a la obra del realizador iberoamericano

Luis Buñuel y como homenaje a su memoria, lleva el nombre de "Convenio Luis Buñuel".

Este proyecto constituye uno de los instantes más maduros de todo el proceso latinoamericano, puesto que se propone asegurar no sólo el desarrollo de las cinematografías nacionales y su integración iberoamericana, sino que procura al mismo tiempo su crecimiento armónico y 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", tal como queda expresado en sus primeros papeles de trabajo.

De allí se desprenden los objetivos y acciones para "fomentar el conocimiento mutuo, la fraternidad y la circulación de personas y bienes culturales cinematográficos", analizando las políticas cinematográficas de los países, encarando conjuntamente los problemas de producción, distribución y exhibición; protegiendo el producto fílmico iberoamericano y ampliando el mercado para las obras de cada uno de los países mediante la conformación del Mercado Común Cinematográfico Iberoamericano.

Para alcanzar este propósito se impone, desde luego, unificar criterios en torno a aspectos bien delicados como serían el reconocimiento de multinacionalidad a las películas producidas por los países signatarios; armonizar las cuotas de pantalla para las películas nacionales, conceder un tratamiento fiscal, comercial y aduanero similar al de las películas nacionales de cada país; estudiar la creación de una comercializadora multinacional y períodos de exhibición obligatoria reservados exclusivamente a las películas producidas por los países signatarios y estudiar, finalmente, las "condiciones de equilibrio y reciprocidad" en el intercambio del producto fílmico entre los países.

Estos propósitos no serían suficientemente estimulantes si, al mismo tiempo, el "Convenio Luis Buñuel" no hubiese previsto acciones para el intercambio cultural cinematográfico y de cooperación técnica mediante servicios de asistencia especializada en sectores y áreas que cada país tenga en niveles de desarrollo superior a los demás; la organización de reuniones periódicas entre autores y productores; distribuidores y exhibidores; técnicos y artistas; funcionarios y directivos, a fin de estimular el desarrollo de programas multinacionales de información, investigación, experimentación, innovación y transferencias tecnológicas.

Como es de suponer, estas acciones tienden igualmente a estimular y reforzar en cada país las actividades de sus cinematecas, academias e instituciones cinematográficas. De tal suerte que cada cinemateca podrá disponer de secciones filmográficas de cada uno de los países enriqueciendo sus archivos y bibliotecas; organizando cursos, talleres en los centros de enseñanza o procurando crearlos en los países donde no existen. Queda descontado el interés del "Convenio Luis Buñuel" en la exoneración de impuestos y gravámenes a los objetos y bienes internados transitoriamente, destinados a festivales, muestras y otros eventos de carácter cultural o artístico. Así mismo, uno de sus artículos plantea eximir de la formalidad de visa para ingresar a cualquiera de los países del área y permanecer en él hasta por el término de treinta días exonerando de todo gravamen de ingreso y salida, tanto del país de origen como del país de destino, a las personas que se trasladen a cualquiera de los países signatarios, dentro de los propósitos señalados en el Convenio.

Este proyecto de integración merece todo el apoyo que pueda prestársele. Transformará lo que tradicionalmente es considerado como una utopía en una realidad perfectamente alcanzable. De esta manera podrá asegurarse el desarrollo de nuestras cinematografías y el fortalecimiento del ámbito iberoamericano consolidando una figura mayor, geográfica y cultural.

LA UTOPIA AL ALCANCE DE LOS CINEASTAS

Lo que en Venezuela se inició hace más de ochenta años en Maracaibo: (el asombro de los espectadores que una vez concluida la representación de la Opera La Favorita de Donizetti en el Teatro Baralt, en enero de 1897, a trece meses apenas de la célebre proyección de los Hermanos Lumière, en París, vieron cómo Manuel Trujillo Durán manipulaba un extraño artefacto que proyectaba imágenes en movimiento), busca hoy no sólo su propio camino sino la integración de las cinematografías iberoamericanas como pase decisivo para la afirmación de cada cinematografía nacional.

La experiencia venezolana no ha sido fácil. Tampoco lo es para las otras cinematografías del continente. Pero los resultados están allí, comienzan a vislumbrarse y a hacerse tangibles. A través de ellos pueden encontrarse a los propios cineastas venezolanos, incansables, infatigables.

A ellos corresponde el mayor aplauso. ¡La utopía está a su alcance!

Este artículo es copia fiel del publicado en la revista Nueva Sociedad N° 73, Julio-Agosto de 1984, ISSN: 0251-3552, <www.nuso.org>.