

laFuga

Cine experimental y de vanguardia en Venezuela (1968-2015)

Estrategias de subversión y Estado mecenas en una democracia petrolera

Por Pablo Gamba

Tags | Cine experimental | Cine latinoamericano | Cultura visual- visualidad | Historia | Historia del cine | Venezuela

Periodista y crítico. Fue profesor de la Escuela Nacional de Cine y de la Escuela de Cine y Televisión en Caracas, Venezuela. Ha publicado artículos en *Fuera de Campo*, revista de la Universidad de las Artes de Ecuador, y *ENCine*, publicación de la ENC que dirigió. Es colaborador regular de la página web peruana *Desistfilm*.

In memoriam José Castillo (1922-2018), Diego Rísquez (1949-2018) y Ugo Ulive (1933-2018)

Nadie ha escrito una historia del cine experimental y de vanguardia de Venezuela. No parece posible hacerlo en la actualidad, dada la situación del país. Por esta razón, el acercamiento al tema no puede ser sino tentativo, preliminar. Diversos autores se han ocupado especialmente del cine Super 8 venezolano de los años setenta y ochenta, y del más destacado de los cineastas que surgieron de ese movimiento, Diego Rísquez. Sobresalen los aportes de Isabel Arredondo, dos de ellos en colaboración con dos coautoras (Arredondo, 2017; Arredondo, 2011; Arredondo, Arreaza-Camero y García, 2009 y 2010), y el número de los Cuadernos Cineastas Venezolanos de la Cinemateca Nacional dedicado a Rísquez (Valera, 2005)¹.

Otra obra del cine experimental y de vanguardia venezolano que ha despertado interés ha sido investigada también por Arredondo: el dispositivo *Imagen de Caracas* (1968) (Arredondo, 2016; Arredondo y Azuaga, 2017). Pero es Marisol Sanz la que ha escrito el que sigue siendo el artículo más relevante sobre el tema (1996), basado en la tesis de grado que hizo junto con Ramón Lafée Santana y Gerardo Yanowski (1991).

No se ha publicado todavía un ensayo importante sobre el cine de animación de José Castillo. Es otro realizador experimental venezolano cuyas películas han vuelto a llamar la atención por ser una de ellas, *Kimono* (1992), parte de la muestra itinerante latinoamericana *Ismo, ismo, ismo*. También figuran allí filmes de Rísquez y de Rolando Peña, artista y cineasta del movimiento del Super 8.

Otra obra destacada del cine experimental y de vanguardia realizada en el país es el cortometraje *¡Basta!* (1969) de Ugo Ulive. Ambretta Marrosu escribió sobre él en *Cine documental en América Latina*, editado por Paulo Antonio Paranaguá (Marrosu, 2003).

Este trabajo es un intento de poner *Imagen de Caracas*, *¡Basta!*, el movimiento del cine Super 8 y la obra de José Castillo en relación con su contorno histórico nacional. Se busca así formular una hipótesis para precisar el significado de “cine experimental” y “cine de vanguardia” cuando se les añade “venezolano”. La escogencia de las obras, autores y movimientos fue hecha sobre la base del reconocimiento de su valor por críticos, historiadores, curadores y jurados. La selección para *Ismo, ismo, ismo* fue considerada determinante por su actualidad y por la inclusión de las obras en una suerte de canon latinoamericano. Forman parte de esa muestra, además de *Kimono*, las películas venezolanas *Bolívar, sinfonía tropical* (1981), *Orinoko, nuevo mundo* (1984) y *América, terra incógnita* (1988) de Rísquez; *La cotorra II* (1979) de Peña, y *La guerra sin fin (I'm Very Happy)* (2006) de Zigmunt Cedinsky².

En el intento de poner las obras en relación con su contorno se seguirá a Pierre Bourdieu y su teoría de los campos sociales. Para este autor la sociedad está como una diversidad de espacios de relaciones conflictivas y de autonomía relativa de cada uno con respecto a los otros. Son los campos. Puede haber un campo de las artes, con sus reglas, autoridades y criterios de valor propios. Individuos y grupos, cuya posición depende del capital que tienen, luchan en ese campo para obtener, conservar o aumentar su capital económico, simbólico y social, y en algunos casos su poder. También puede haber un campo cinematográfico distinto del artístico, con otras exigencias de capital cultural de formación para ingresar y otros requisitos de capital económico para poder realizar las obras. Julio Ramos (2018) señala que la autonomía es particularmente restringida para el cine por “su articulación ineludible de tecnologías y lenguajes diversos, su relación con los medios de difusión y el mercado (párr. 4)”.

Quienes intervienen en los conflictos del campo artístico, como en cualquier otro campo social, lo hacen siguiendo estrategias de conservación o subversivas para mantener o cambiar la distribución del capital, respectivamente. En el primer caso, se trata de defender las posiciones conquistadas. Las estrategias subversivas son características de quienes tienen poco o ningún capital. Generalmente son jóvenes u *outsiders* que pierden poco con la apuesta de cuestionar lo establecido y a los que dominan el campo, y tienen mucho que ganar si conquistan el capital simbólico del reconocimiento, y su arte pasa a conformar un nuevo patrón de lo válido y lo valioso. Las estrategias de subversión en el campo artístico pueden tener dos orientaciones, por lo que respecta al cine experimental y de vanguardia. Una es hacia la institucionalidad, o la lucha por el acceso a espacios como las principales galerías, museos y salas de cine cultural. La otra es hacia el underground, o el establecimiento de posiciones disidentes en los márgenes del campo.

El cine experimental y de vanguardia es inherentemente subversivo. Pero hay que aclarar que las dos cosas no significan lo mismo. La vanguardia se propone lograr un cambio en el campo artístico, tomar el poder con un arte nuevo y contribuir así a una transformación social (Albera, 2009, p. 29). Su subversión tiene el carácter confrontacional del que se deriva su nombre, que es un término político y militar. La vanguardia, además, es autocrítica del arte (Bürger, 2000, p. 62). Puede llegar a cuestionar la ilusión que contribuye a conformar la autonomía del campo artístico, haciendo que quienes se desenvuelven en él apuesten a actuar persiguiendo los fines que, por hábito, se consideran propios de los artistas. La autocrítica es capaz así de conducir a la renuncia a esa ilusión por otro tipo de compromiso. Como estrategia se traduce en una opción radical que puede trasformar el underground.

El significado de “cine experimental” se ciñe a la ruptura con los lenguajes establecidos y el planteamiento de alternativas, por lo que respecta a la búsqueda formal (Mitry, 1974, pp. 26-27). Es una estrategia subversiva, como toda ruptura con lo dominante, y el vanguardismo presupone la experimentalidad. Pero no necesariamente ha de estar acompañada de la actitud confrontacional de la vanguardia, ni ha de aspirar al poder. A esto hay que añadir otro criterio de definición de lo experimental, que es la ruptura con el modo establecido de producción (Sánchez-Bosca, 2004, p. 22). Se dirige específicamente contra la manera de producir y hacer circular las películas del cine hegemónico³. Pero solo sería una estrategia de subversión si el cine experimental se desarrollara en el campo cinematográfico y no en el del arte, como es lo que generalmente ocurre, según Siegfried Kracauer (1989, p. 239). Ambas rupturas –la formal y la del modo de producción– convergen en el rechazo de la “narración del cine comercial” (Adams Sitney, 2002, p. xii), lo que Silvestre Byrón (2017) expande al “oficialismo de la imagen” para comprender tanto el cine clásico como el moderno (p. 191)⁴.

Hechas estas aclaraciones con respecto al enfoque y los conceptos fundamentales, es posible entrar en el tema: una aproximación a *Imagen de Caracas, ¡Basta!*, el cine experimental en Super 8 de los años setenta y la obra de José Castillo en relación con su contorno histórico. El período 1968-2015 se debe a que la primera fecha fue la de realización de *Imagen de Caracas*, y la última el año que José Castillo fue consagrado con el Premio Nacional de Cultura, mención Cine. Pero también a que Venezuela ha cambiado profundamente a partir de 2015, y ha dejado de ser una democracia con un Estado de abundante riqueza petrolera⁵.

Una ilusión de expansión democrática

En el contorno del cine experimental venezolano hay un factor determinante: el papel del Estado como mecenas de las artes en el régimen democrático establecido luego del derrocamiento de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez, en 1958. El país era entonces uno de los mayores exportadores de petróleo del mundo y fue fundador de la OPEP en 1960. Los ingresos por este concepto permitieron la creación del Instituto de Cultura y Bellas Artes (Inciba) en 1965. Eran tiempos de hegemonía del arte geométrico, y en particular del cinetismo. Su novedad, su relación con el progreso tecnológico y su aspecto apolítico lo asimilaban a un ideal de país en desarrollo. Por ello dominaba el espacio público e institucional, mientras que había resistencia a otras formas de arte (Carvajal, 1996, pp. 146 y 148).

Con el Inciba comenzó una política gubernamental para integrar a las instituciones de la democracia a los artistas e intelectuales de izquierda que habían simpatizado o simpatizaban con la lucha armada contra el sistema, que se libraba desde 1961. Esos artistas disidentes formaron dos importantes grupos culturales vanguardistas cuando se produjo la ruptura que derivó en la guerrilla: El Techo de la Ballena y Tabla Redonda. Ambos atacaban a la democracia y a su cultura desde posiciones en los márgenes del campo artístico, y el primero se destacó por confrontar la racionalidad geométrica hegemónica con el magma del informalismo y el subconsciente del surrealismo, y el “progreso” urbanístico con una representación de la ciudad moderna que resaltaba sus contradicciones y su violencia⁶. Otra disidencia importante era la de la intelectualidad de las universidades. Por su autonomía, se constituyeron en centros de pensamiento y activismo de la izquierda.

Uno de los ensayos de integración de los artistas de izquierda al sistema fue *Imagen de Caracas*, realizada cuando se debatía continuar o poner fin a la lucha armada, que había continuado durante el gobierno de Raúl Leoni (1964-1969). El colectivo que la creó fue liderado por Jacobo Borges, quien hacía una pintura neofigurativa social y políticamente crítica, y estaba vinculado a El Techo de la Ballena. Había recibido el Premio Nacional, entre otros galardones en el país y en el extranjero, a pesar de su posición disidente con respecto al Gobierno y el arte hegemónico, pero se encontraba alejado de la pintura para dedicarse a las artes escénicas, experimentando con los nuevos medios, incluido el cine.

Imagen de Caracas fue financiada por la Municipalidad de la ciudad con motivo de su cuatricentenario, que se había cumplido en 1967. Fue un monumental dispositivo multipantallas y de integración de las artes al cine. Funcionaba en un galpón de 27 metros de altura, construido a tal efecto sobre una superficie equivalente a una hectárea. En su interior fueron instalados 8 proyectores de cine de 35 mm y 48 proyectores de diapositivas. Colgando del techo había cubos que se desplazaban vertical y horizontalmente, y que podían unirse y formar pantallas de hasta 10 metros de alto por 22 de ancho. También podían sobresalir de la superficie para crear efectos de tridimensionalidad y distorsión en las imágenes proyectadas.

La experimentación incluía la narrativa que comenzaba a desarrollarse para los dispositivos multipantallas, los cuales se habían convertido en una atracción a partir de la Exposición Universal de 1967 en Montreal. Se proyectaban segmentos cortos de película, con una jerarquización de las imágenes presentadas en las diversas pantallas para evitar la confusión. Las proyecciones estaban acompañadas de una narración poética de Adriano González León, escritor de El Techo de la Ballena que ese año ganó el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral por la novela *País portátil*. También se escuchaban fragmentos de documentos históricos. La voz era la de Salvador Garmendia, otro novelista que fue parte del Techo. Además, había una música grabada, compuesta para *Imagen de Caracas*, y tocaban grupos de rock. Participaban actores que interpretaban personajes de los filmes. Se desplazaban por entre la gente incluso en motos y a caballo, interpellando al público y haciéndolo participar. La ambientación incluía fotografías y obras de artistas plásticos. No había butacas. Los asistentes permanecían de pie y podían recorrer libremente el dispositivo, a lo largo de una serie de rampas⁷.

El propósito declarado de los cineastas y artistas que hicieron *Imagen de Caracas* fue experimentar con las posibilidades del espacio y de la relación de espectador con él (Borges y otros, 1968). La obra fue llamada “dispositivo ciudad”, debido a la intención de que el público la recorriera de manera análoga a como un ciudadano anda por la urbe moderna. Los cubos, las imágenes proyectadas en ellos y otros diversos recursos “callejeros” eran utilizados para crear esa ambientación, especialmente en los intermedios, cuando no se llevaban a cabo las proyecciones.

Pero la obra también fue una respuesta crítica a los espectáculos multipantallas de propaganda del Gobierno, como *Conozca a Venezuela*, presentado en la Exposición de Montreal, o *Imagen de Venezuela* (1968). Lo que se sabe del material exhibido y expuesto en *Imagen de Caracas*, así como de las intervenciones de los actores, apunta a la confrontación del discurso oficial desarrollista de la democracia con una representación contradictoria y violenta de la ciudad, puesta en relación con un pasado y presente de explotación y represión, pero también de luchas populares. Se trataba, además, de derribar la concepción del multipantallas como costosa inversión del Gobierno en un dispositivo de comunicación institucional, para hacer de él parte de una nueva forma de arte.

Cabe preguntarse por qué Borges y los de su grupo asumieron este proyecto con una estrategia subversiva. No se trata simplemente de una cuestión “política”. Plegarse a un objetivo de propaganda del Gobierno hubiera significado un daño para su prestigio, mientras que lo contrario lo hizo aumentar considerablemente. El hecho de que la Municipalidad aportara el capital económico era un estímulo para arriesgarse experimentando con tecnologías novedosas, y adicionalmente estaba el poder que pondría un monumental proyecto como ese, que solo el Estado o una gran empresa privada podían financiar, en manos de vanguardistas con aspiraciones de instaurar un arte nuevo y de contribuir así a un cambio social.

Sanz considera que había una coincidencia entre los objetivos de los creadores del dispositivo *Imagen de Caracas* y lo que propondrían Fernando Solanas y Octavio Getino en el manifiesto *Hacia un Tercer Cine* (1969). Se trataría en ambos casos de experimentar en función de una propaganda política subversiva eficaz y de convertir al público en participante, transformando el cine en “cine acto” (pp. 59-60). Los dos cineastas argentinos venían de realizar *La hora de los hornos* (1968), película que se convirtió en la obra paradigmática de la autocrítica del arte que condujo al compromiso de la vanguardia estética con la vanguardia política revolucionaria en América Latina. El documental, realizado clandestinamente, había sido premiado en Mérida, en Venezuela, y fue exhibido –y censurado– en la Cinemateca Nacional, en la capital, el año que se llevó a cabo *Imagen de Caracas*.

Pero lo escrito por Borges y su grupo aclara que la experimentación con el espacio era la voluntad dominante y no la que le atribuye Sanz. Un cine radicalizado de agitación es lo que Borges haría al convertirse en uno de los impulsores del “cine urgente” (1969-1977). Se trató de un Tercer Cine adaptado a la realidad de la Venezuela democrática, vinculado al Partido Comunista, para entonces vuelto a la legalidad, y al recientemente fundado Movimiento al Socialismo (MAS) (Cisneros, 1997, p. 144).

¿Qué esperaban, entonces, los creadores de *Imagen de Caracas* del poder del arte nuevo que ponía en sus manos el dispositivo para contribuir a un cambio social? Una hipótesis, hecha sobre la base de los testimonios que se tienen de la obra, es que la libertad dada al público podía expresar un anhelo de expansión del alcance del régimen democrático, desde la perspectiva de izquierda de los artistas. Quizás podría atribuirse también ese sentido a la búsqueda de un “nuevo espacio”: una metáfora de la apertura a la verdadera democracia a la que aspiraban. Estaba contextualizada con referencia a un pasado de represión y de luchas por la liberación. Al invitar al público a ser parte de la obra, *Imagen de Caracas* lo haría sentirse partícipe de esa historia y de la consecuente aspiración a una transformación del espacio político y social. Era una meta que se perseguiría por algún tipo de acción ciudadana, ya no por la guerrilla.

Pero el dispositivo fue clausurado el 31 de agosto, poco más de dos meses después de que fuera presentado, el 22 de junio. Gabriela Rangel (2016) lo atribuye al rechazo a su versión de la historia de Venezuela, que como se dijo era confrontacional. Si la Municipalidad había sido tolerante al abrirles esa puerta a los disidentes políticos, hay que recordar que lo hegemónico era entonces el cinetismo y que los multipantallas institucionales eran muy diferentes. Por tanto, lo que crearon Jacobo Borges y su grupo les habría parecido algo insólito, que no podía ser considerado sino propaganda subversiva de militantes de los partidos ilegales de izquierda y no de artistas que la ciudad pudiera contratar para realizar una obra pública. El capital cultural, en términos de capacidad profesional de sus creadores, también fue puesto en entredicho por la continua solicitud de recursos adicionales, debido a problemas para calcular el presupuesto y por una serie de fallas en la proyección (Sanz, 1996, pp. 25 y 32). El intento de integración culminó así en desencuentro, por incomprendimiento de unos e indisposición de los otros a hacer propaganda oficialista.

Al amparo de la autonomía universitaria

Basta! fue realizada al amparo de la autonomía universitaria. Figura entre las primeras ocho películas del Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes (ULA)⁸. Esa dependencia, luego llamada Departamento de Cine, fue fundada como consecuencia del encuentro de cineastas latinoamericanos que se llevó a cabo en Mérida en 1968, organizado también por la ULA. Paralelamente se realizó en la ciudad la muestra de documentales, en la que fue premiada *La hora de los hornos*.

El director de *¡Basta!*, Ugo Ulive, era un uruguayo que había filmado películas experimentales en su país y que se destacó como figura del teatro. Llegó a procedente de Cuba, donde se había radicado y había hecho cine en el Instituto Cubano de Arte y Cultura Cinematográficos (Icaic). Decidió quedarse en Venezuela por descontento con las nuevas políticas culturales del gobierno revolucionario (INAC, 2012). También, seguramente, porque le ofrecieron trabajo en la ULA y le dieron libertad de creación.

El Centro de Cine Documental adoptó una línea institucional acorde con su condición universitaria: el uso del cine como herramienta de investigación con el fin de contribuir a la superación de la dependencia y del subdesarrollo. El rector, Pedro Rincón Gutiérrez, la definió así: “Realizar una amplia indagación en la compleja realidad venezolana desde sus más variados aspectos (...), tarea encaminada a proporcionar una visión más clara de lo que es Venezuela, que contribuya a rescatar a nuestro país del subconocimiento, clara expresión de una situación de dependencia” (citado en Aray, 1997, p. 230). La búsqueda de “una visión más clara” coincide con la misión testimonial atribuida al documental por Fernando Birri al crear en 1956 el Instituto de Cinematografía de otra universidad latinoamericana, la del Litoral, en Santa Fe, Argentina. Se debía al poder que consideraba que tenía el cine de combatir las representaciones falsificadoras y escamoteadoras, y de ayudar a cambiar la realidad mostrándola tal como es (1988, p. 16)⁹.

¡Basta! es una película que parecía responder a los fines del Centro de Cine Documental. Se trata de la investigación de un problema de la Venezuela petrolera: la alienación, en sus múltiples aspectos. Pero el film trasciende la misión testimonial del documental para intentar también explicar las causas de los problemas, denunciar al imperialismo como culpable y plantear un compromiso político con la solución. Estaba en línea con lo debatido en el encuentro de Mérida en torno a la necesidad de superar lo que había propuesto Birri (Ortega, 2016, pp. 366-377), y que había encontrado en *La hora de los hornos* su alternativa más contundente.

De allí la importancia del montaje de inspiración soviética en *¡Basta!*¹⁰. El sonido se une al dispositivo de contrastes visuales para plantear la lucha armada como la cura de la enfermedad de la alienación. La confrontación de la música ruidista con los sonidos de la naturaleza, que acompañan la aparición en pantalla de los insurgentes, avanzando por la selva y atacando al Ejército, metafóricamente los representa como una suerte de anticuerpos, con los que el organismo social se defiende del germen invasor. El título viene de una frase de Fidel Castro que se escucha al comienzo: ...“esta gran humanidad ha dicho ‘¡basta!’ y ha echado a andar”. El plano inicial del guerrillero encendiendo una hoguera apunta también en este sentido, al igual que las palabras que se escuchan al final: “Hay que seguir peleando”.

Da la impresión de que la película se sitúa así en el campo de la agitación y propagada revolucionaria del que pronto iba a llamarse Tercer Cine, por sus recursos experimentales puestos al servicio de ese objetivo (Getino y Solanas, 1988, p. 38). El montaje, por ejemplo, también parece obedecer a la intención confrontacional vanguardista de sacudir violentamente al espectador, lo que es una manera de entender la palabra “agitación” en un sentido literal. Con ese fin, Ulive recurrió al registro de autopsias, que además son una metáfora de la indagación que la película hace en los problemas del país. La destrucción de los cuerpos puede causar un terror que funcionaría como estímulo para provocar una reacción en el espectador, una respuesta del organismo que lo lleve a sentir y a entender la necesidad vital de la violencia de la lucha armada para cambiar la sociedad.

Pero lo que plantea *¡Basta!* es aún más complejo, y expresión de una autocritica que apuntaba a la izquierda, el cine militante y la propia universidad. La posición del realizador se acerca en eso a la tesis que habría de formular en 1971 un rival de Solanas y Getino en los debates del nuevo cine

latinoamericano: Glauber Rocha. Opuesto a poner las películas al servicio de la propaganda, Rocha defendería en *Eztetyka do sonho* (1971) un cine “lanzado a la apertura de nuevas discusiones” (1981, p. 217). Pero tampoco *¡Basta!* es eso otro, sino que intenta ser las dos cosas a la vez: un nuevo tipo de cine que sea propaganda revolucionaria, en tanto crítica y superación del cine testimonial a través de la opción del compromiso militante, pero también crítica revolucionaria de la propaganda. Esto último está planteado por el agresivo acoso de la cámara a uno de los pacientes del hospital psiquiátrico, al cual persigue. Es algo que no parece tener justificación, ni como recurso para indagar en lo real ni para comunicar el mensaje revolucionario. La problematización señala su objetivo al final, cuando la cámara adopta la perspectiva de los guerrilleros que disparan al Ejército, una analogía que se remonta a la prehistoria del cine con el fusil fotográfico de Marey. Llama a preguntarse si la violencia será realmente la respuesta del organismo social que busca curarse del germen imperialista, o un síntoma más de la misma enfermedad que se manifiesta en el sadismo del camarógrafo en el psiquiátrico. Igualmente interroga los llamados a la violencia de *La hora de los hornos*, como en el que hay en el intertítulo en que se lee: “Un pueblo sin odio no puede triunfar”.

No sólo la guerrilla y el Tercer Cine son cuestionados de esa manera. Las preguntas que plantea el film se extienden a investigaciones como las promovidas a través del cine por la ULA. La violencia de la destrucción de los cuerpos en las autopsias y la persecución de los enfermos mentales se refieren a los métodos científicos del conocimiento que producen las universidades. Eso incluye las películas: los cortes a los cadáveres pueden ser una metáfora del montaje, y la tosca manera de coserlos de la sutura que se lleva a cabo, a través del texto, en un documental como *La hora de los hornos*, que no abre sino cierra las discusiones.

¿Por qué Ulive hizo de este proyecto universitario una obra subversiva de tales características? Pues porque el capital económico arriesgado era de la institución y porque, si tenía éxito, representaba la oportunidad de aumentar su prestigio como cineasta. Era también la posibilidad de hacer el cine revolucionario que quería con libertad y fondos públicos.

¡Basta! es, por todo lo expuesto, la película más trascendente entre las que se hicieron en las universidades públicas venezolanas en aquella época, Y no sólo fue en la ULA que se aprovechó la autonomía para eso. Ocurrió en la Universidad Central (UCV), con Jesús Enrique Guédez como figura destacada, y La Universidad del Zulia había creado su Centro de Cinematografía un año antes que el de Mérida. Ulive filmó dos películas más en la ULA, entre las que se destaca *Caracas dos o tres cosas* (1969). Allí experimentó con el contrapunto de un collage de fragmentos de un noticiero radial popular e imágenes de la cotidianidad que recuerdan a *¡Basta!*

Pero la democracia no fue tolerante con la disidencia de las universidades, en las que se desarrollaba un movimiento estudiantil vinculado a los focos similares de agitación de 1968 en todo el mundo. Al año siguiente fue allanada militarmente la UCV, con la excusa de la subversión. Posteriormente fue intervenida y se reformó la Ley de Universidades. En 1970 Ulive renunció a la ULA por la reducción del presupuesto del Departamento de Cine, que solo pudo rodar ese año tres cortos, uno de ellos titulado *La autonomía ha muerto*, de Donald Myerston (Rojas, 2011, p. 37). En 1971 fue cerrado temporalmente y trasladado de Caracas a Mérida.

Si tanto *¡Basta!* como *Imagen de Caracas* se inscribieron en estrategias de subversión dirigidas hacia la institucionalidad, la confrontación vanguardista que planteaban en el campo del arte y con el poder del Estado fue reprimida indirectamente por el Gobierno nacional en el primer caso, como parte de las medidas tomadas contra las universidades, y directamente por la censura de la municipalidad de Caracas, en el segundo. El camino para conquistar el poder con un nuevo arte y crear una sociedad nueva no podía recorrerse en las instituciones gubernamentales con una actitud semejante, identifiable con una facción política en lucha armada contra el sistema democrático establecido.

De la vanguardia a la transvanguardia

El cine experimental en Super 8 venezolano surgió en condiciones políticas, económicas y sociales diferentes de la década anterior, y en un clima cultural que también era otro. Las elecciones de 1973, que ganó Carlos Andrés Pérez, quien gobernó de 1974 a 1979, consolidaron el régimen de alternancia en el poder de socialdemócratas (AD) y socialcristianos (COPEI), sin que ningún candidato presidencial

de otro partido pudiera superar el 5% de los votos hasta 1993¹¹. Esa nueva situación, unida a la reincorporación de la mayoría de la izquierda a la política legal y la reducción de la lucha armada a una dimensión incapaz de perturbar la estabilidad, amplió los márgenes de tolerancia cultural de la democracia.

Fue también una década en la que se multiplicó rápida e inesperadamente el precio del petróleo como consecuencia del conflicto en el Medio Oriente, a lo que siguió la nacionalización de la industria. Si la prosperidad había permitido antes la difusión del cine Super 8 doméstico, con la formación de una asociación de aficionados, la publicación de una revista y concursos en la Cinemateca Nacional, en los años setenta la riqueza del Estado aumentó considerablemente y también los recursos públicos para las artes. En 1975 fue fundado el Consejo Nacional de la Cultura (Conac) y la expansión del Estado en esta área comprendió también la apertura en 1973 del Museo de Arte Moderno Jesús Soto de Ciudad Bolívar –llamado así en homenaje al más importante artista venezolano del cinetismo–, el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas en 1974 y la Galería de Arte Nacional en 1976, entre otras instituciones.

La mayor tolerancia de la democracia y su interés en expandir la cultura, como muestra del progreso del país en todos los ámbitos, pusieron fin a la hegemonía del cinetismo, con lo que cristalizaba la apertura a la diversidad de las corrientes del arte internacional y se abrían las puertas para la búsqueda de lo nuevo en el arte venezolano. Se realizaron en el país de exposiciones que ampliaron el acceso al conocimiento del arte universal, desde Duchamp, Bracque y Picasso hasta artistas conceptuales como Christo, Victor Burgin y Hans Haacke, y se otorgaron becas para que venezolanos viajaran a hacer estudios de arte, principalmente a Estados Unidos y a Europa. Todo eso estuvo acompañado de una revisión de los criterios de programación de las instituciones para dar cabida a artistas nacionales de varias generaciones (Carvajal, 1996, pp. 148, 153 y 332).

Una de las influencias que se recibieron del extranjero y que resultó determinante para el arte nacional, fue la transvanguardia italiana. Se trata de un movimiento de pintores que se caracterizó por el rechazo del arte militante y por la crítica de la vanguardia, a la que confrontaron con la proclamación del fin de la coacción hegemónica de la búsqueda de lo nuevo y respondiendo a ella con el arte del pasado, traído de vuelta al presente por medio de la cita. La transvanguardia aspiraba a una originalidad fundada en la especificidad nacional, en contraposición al internacionalismo vanguardista (Guasch, 2001, pp. 274 y 276). No obstante, hay en esa búsqueda de originalidad una manera de responder a la demanda de lo nuevo en el campo del arte, a pesar de la denuncia de esa “coacción”.

Los artistas del cine experimental en Super 8 venezolano formaron parte del movimiento de arte conceptual que siguió a la apertura iniciada en los setenta (Carvajal, 1996, p. 148; Valera, 2005, p. 14). Fueron los introductores en la producción nacional de un arte que al principio fue llamado “no convencional”, lo que es expresión de que las autoridades del campo artístico lo percibían como rupturista. Eran artistas multidisciplinarios, cuyo trabajo abarcó la plástica, la fotografía, la danza, el teatro experimental y el performance, además del cine y posteriormente el video (Arredondo, 2017, p. 87), y que realizaron instalaciones, eventos y acciones, además de películas (Carvajal, 1996, p. 151). La presencia en las obras de los símbolos patrios y la iconografía patriótica, aunque tuviesen como inspiración la transvanguardia italiana, era un vínculo con el país fácil de percibir, aunque la denominación “no convencional” también sugiere que este arte no lograba ser comprendido en Venezuela. Los antecedentes se remontan a la década de los sesenta, y entre ellos estaba *Imagen de Caracas*. Pero a diferencia de los creadores del dispositivo censurado en 1968, la estrategia de subversión orientada hacia las instituciones de los nuevos artistas triunfó. A pesar de la resistencia inicial que afrontaron, lograron vencer la incomprendión, cambiaron la idea que las autoridades artísticas tenían del arte nacional y conquistaron en consecuencia las galerías, los museos y las salas de cine culturales, además de calles y plazas, a las que también llevaron su arte (Arredondo, 2017, pp. 97-98).

Ello se debió a que eran subversivos pero a la vez pragmáticos, actitud que Víctor Guédez (1999) atribuye a la transvanguardia (pp. 107 y 114). El pragmatismo fue el correlato exitoso de la progresiva apertura de las instituciones, y consistió en un cambio de actitud frente a las estructuras de poder que les llevó a aceptarlas y a evitar enfrentamientos estériles que obstaculizaron su ascenso, cuando llegó el momento de la apertura.

El pragmatismo también llevó a los artistas a hacer lo posible en lugar de perseguir lo imposible (Guédez, 1999, p. 108). En el caso de los que utilizaron el cine Super 8 en sus obras y filmaron películas, significó recurrir a una tecnología casera que era accesible para su escaso capital económico y cultural, en términos de formación técnica profesional. La experimentalidad de este cine se deriva de la consecuente ruptura con el modo de producción hegemónico, a lo que se añade para su exhibición el uso de proyectores distintos de los del cine comercial. Las rupturas formales de cada cineasta estuvieron vinculadas, también, al uso del Super 8 y al no haber estudiado cine ni aprendido en una industria.

Hay que preguntarse por qué estos artistas orientaron hacia las instituciones su estrategia suversiva. Rolando Peña es el caso más llamativo. Había desarrollado una carrera en una época importante del underground neoyorquino. Fue organizador en esa ciudad de un grupo llamado The Foundation for the Totality y participó en películas de Andy Warhol, así como del puertorriqueño José Rodríguez Soltero (Suárez, 2012) y del chileno Jaime Barrios (Ramos, 2018). Pero su primera exposición individual en Venezuela, *Santería* (1975), fue en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas, y en 1985 presentó *El petróleo soy yo* en el Museo de Bellas Artes, dos de las instituciones de su tipo más importantes del país. En 1977 la Sala Mendoza, perteneciente a una de las principales fundaciones del sector privado, le abrió las puertas por primera vez a Diego Rísquez. La demanda de un arte nacional nuevo allanó el camino para las obras que inicialmente no parecían entenderse y eran percibidas como rupturistas, y optar por eso podía llevar a los artistas a los espacios institucionales de más alto prestigio.

La opción predominante entre los que integraron el movimiento del Super 8 venezolano frente a los problemas del país fue opuesta a la evasión característica de la transvanguardia: se decantaron por hacer obras críticas de la sociedad y del sistema democrático. Lograron triunfar también en eso asumiendo una posición novedosa: la de artistas ciudadanos, creadores de un arte cívico (Arredondo, 2017, p. 93), el cual fue aceptado por el Gobierno porque no parecía políticamente subversivo ni se lo percibía como propaganda¹². Entre las principales preocupaciones cívicas de este cine experimental estuvo la pérdida de la identidad nacional, en medio de la expansión vertiginosa del consumo por la riqueza petrolera (Arredondo, Arreaza-Camero y García, 2009, p. 28-29). Un ejemplo es *Bolívar, sinfonía tropical* (1981), largometraje rodado y exhibido en Súper 8, en el que Diego Rísquez cristalizó una indagación en torno al patriotismo que marcará su cine posterior. También les preocuparon los cambios urbanos brutalmente acelerados. *La cotorra II* (1979) de Rolando Peña, por ejemplo, trata de la destrucción de la ciudad por el “progreso” urbanístico. *Electofrenia* (1979) de Julio Neri es una muestra del interés en un problema de la democracia: las mercantilización de las campañas electorales.

El agotamiento que los superocheros veían en los radicalismos políticos les llevó a decantarse por vías como el humor, que es lo predominante en *La cotorra II* y, con más sutileza, en *Electofrenia*, o por la alegoría en los largometrajes de Rísquez. Pero también optaron por la desesperación visceral del que siente la necesidad de cambio pero no encuentra respuestas para los problemas de la sociedad, actitud cercana al *undigrundi* brasileño, al que Robert Stam llamó “cine suicida” (Johnson y Stam, 1995, p. 315). Expresión de ello es el cortometraje *Hecho en Venezuela* (1977) de Carlos Castillo, quien fue también un refinado humorista.

La cristalización del Super 8 como movimiento se produjo con la celebración un festival internacional en Caracas entre 1976-1989, que por primera vez puso un evento nacional en un lugar destacado de un circuito internacional del cine. Así como galerías y museos fueron conquistados por el arte “no convencional”, la Cinemateca Nacional fue “tomada” por este cine y por su festival (Arredondo, 2017a, p. 99).

Al mismo tiempo se iba formando en el país, en el campo del cine, un poder autónomo en el que se instalaron otros cineastas nacionales. A partir de 1973 habían comenzado a alcanzar éxitos de taquilla las películas del “nuevo cine venezolano”, como fue llamado en el título de un libro de José María Aguirre y Marcelino Bisbal (1980). El “boom” fue iniciado por *Cuando quiero llorar no lloro*, producida y dirigida por un joven mexicano con experiencia en la industria de ese país: Mauricio Walerstein, hijo de uno de los más importantes productores del cine de México: Gregorio Walerstein. Llegó al segundo lugar entre los filmes más taquilleros ese año en Venezuela con la fórmula de un cine de autor independiente pero “de características industriales” (Molina, 1997, p. 76).

Ese nuevo poder de los cineastas cristalizó en 1981, como consecuencia de una larga lucha gremial y de la intervención de Estado. Los realizadores de las películas del nuevo cine venezolano no solo lograron que el gobierno de Luis Herrera Campins (1979-1984) dispusiera la creación del Fondo de Fomento Cinematográfico (Foncine), sino que además le confiriera autonomía, y les diera la potestad de ser parte de la toma de decisiones sobre los créditos y subsidios. Eso significaba el reconocimiento oficial de su capital cultural como profesionales del cine, dueños de una competencia que había quedado demostrada por el éxito de sus películas ¹³.

Los que formaban parte del movimiento de cine experimental en Super 8 eran reconocidos, en cambio, como artistas-cineastas que recurrían una tecnología de uso doméstico o de aficionados. Pero trascendieron esa clasificación cuando en 1981 la Quincena de los Realizadores se abrió por primera vez a ese formato. Ese año participaron en esa sección del Festival de Cannes *Bolívar, sinfonía tropikal* y dos cortometrajes de Carlos Castillo: *TVO* y *Uno para todos, todos para todos*. En 1982 volvió a presentarse allí el largometraje, inflado a 35 mm. En 1984 estuvo *Orinoko, nuevo mundo* de Rísquez, rodado en Super 8 pero exhibido en el formato comercial, y en 1988 *América, terra incógnita*, su tercer largo, filmado en 16 mm. El cortometraje *Sopa de pollo de mamá* de Castillo fue seleccionado para la Quincena en 1982 y participó también en Cannes el corto *Faces* de John Moore. Todo significaba un súbito incremento del capital simbólico de los realizadores experimentales venezolanos en términos de prestigio internacional.

El panorama que se abría entonces al cine nacional hizo que las aspiraciones de inserción institucional de los cineastas del Super 8 se orientaran también en esa dirección. Pero por ser provenientes del campo artístico, usar ese formato, y estar desprovistos del capital económico y cultural de formación que el campo cinematográfico exige a los cineastas, la apuesta de llevar a las salas comerciales sus películas era subversiva. Se trataba de un cine diferente del que había llegado al poder en Foncine y que parecía poder hacerlo cualquiera. Julio Neri fue el primero con *Electofrenia*, pero el hecho de que se tratara de un documental sobre un tema trascendental para el país, como las elecciones, pudo haber incidido en que no fuera percibido como un producto extraño y llegara a 10.605 espectadores cuando se estrenó comercialmente, en 1979 (CNAC, s.f.). Pero algo diferente ocurrió con Diego Rísquez, quien había hecho *Bolívar, sinfonía tropikal* con un propósito también didáctico. Aspiraba, en consecuencia, a que alcanzara una difusión como la del nuevo cine venezolano porque estaba basada en los cuadros oficiales de la Independencia, ampliamente conocidos en el país por figurar en los libros escolares, aunque la narración estuviera desprovista de diálogos, y las actuaciones se basaran en el performance y no en la teatralidad televisiva con la que la mayoría del público estaba familiarizado.

El inflado de la película a 35 mm, así como la decisión con respecto al formato de su siguiente largometraje, dan cuenta del pragmatismo de Rísquez, quien en lugar de plantearse un enfrentamiento inútil, inició un proceso de adaptación a los requerimientos técnicos de la exhibición comercial, procurando mantener la ventaja económica de rodar en Super 8 y sin desvirtuar tampoco un estilo que planteaba una confrontación estética con el nuevo cine venezolano. También negoció la propuesta inicial por lo que respecta a la incorporación a su equipo de profesionales como el cinematógrafo Andrés Agustí, el montajista Leonardo Henríquez y el sonidista Stefano Gramitto en *Orinoko, nuevo mundo*, y los dos primeros y Francisco Ramos en el sonido, en *América, terra incógnita*. En este último film llegó incluso a recurrir a la modelo internacional venezolana María Luisa Mosquera para uno de los papeles principales, el de la Princesa Europea, en una estrategia de explotación del erotismo cercana a las del nuevo cine venezolano. Sin embargo, las otras dos películas de *Trilogía americana* tampoco tienen diálogos y están basadas igualmente en la imagen: citas de la iconografía de la Conquista, los mitos indígenas y exploraciones científicas, en *Orinoko, nuevo mundo*, y de la pintura barroca en *América, terra incógnita*.

Foncine se resistió a ese cine rupturista por lo tocante a la forma y el modo de producción, y tardó en reconocer al realizador como un profesional digno de confianza para otorgarle recursos, pese a los intentos de Rísquez de adaptarse. Aunque *Bolívar, sinfonía tropikal* recibió un premio en el Festival de Mérida, además de haber sido seleccionada para Cannes, y tuvo otra ayuda del Estado para su inflado a 35 mm, el fondo no le dio el dinero que pidió para *Orinoko, nuevo mundo*. El crítico Julio Miranda, que formó parte de la comisión que estudió las solicitudes, contó que fue considerada un capricho (citado en Valera, 2005, p. 27). Pero sí tuvo que ser tenido en cuenta para los estímulos a la calidad que otorgaba la institución por los premios recibidos. Los progresivos cambios introducidos por Rísquez

en su cine también dieron finalmente fruto, y Foncine terminó por darle un crédito para que hiciera *América, terra incógnita*¹⁴.

El movimiento venezolano de cine experimental en Super 8 se extinguió al año siguiente del estreno de esa película. La causa principal fue el progresivo desplazamiento del formato filmico por el video como tecnología destinada al uso doméstico y amateur, lo cual a partir de entonces impidió que se siguiera teniendo el acceso que lo popularizó en el país. También fue 1989 el año en que la crisis económica, que se inició en 1983 y que se fue agravando durante toda la década, tuvo como respuesta el “ajuste” y la sustitución del intervencionismo estatal por políticas económicas liberales. Ambos cambios fueron hechos por el segundo gobierno de Carlos Andrés Pérez (1989-1993), que en febrero de su primer año afrontó disturbios cuya represión causó un número aún no precisado de muertos en el área metropolitana de Caracas –la cifra oficial es de 276–. En 1992 fue desestabilizado por dos intentos de golpe de Estado y terminó siendo destituido por el Congreso. Las condiciones económicas y sociales del país se deterioraron, y el bipartidismo se acabó en las elecciones de 1993. Pero no es posible saber si estos cambios en el contorno pudieran haber bastado para poner fin al movimiento experimental si no hubiera sido tan determinante su relación con el formato filmico.

El descubrimiento de José Castillo

Los comienzos de la obra de José Castillo fueron en los años setenta, como los del movimiento del Super 8. Pero a diferencia de ellos trabajó solitariamente en la periferia del campo artístico, desprovisto de capital económico y cultural, por lo que se refiere a la formación, a lo que se añadía una serie de características personales que limitaban su capital social e incluso afectaban su prestigio como artista.

Es uno los cineastas de América Latina que realizaron filmes experimentales de animación inspirados por Norman McLaren. Hacía cine sin cámara, dibujando directamente sobre película de 35 mm, o raspándola con diversos instrumentos o interviniendo material encontrado (Pinent, 2017, pp. 63 y 65; 71 y 75). Sin embargo, hay algo que diferencia a los latinoamericanos de ese otro cineasta: no contaron con el apoyo de una organización estatal como el Instituto Cinematográfico Canadiense. En el caso de Castillo, eso se refleja en los resultados, que además de la artesanalidad de McLaren exhiben su pobreza de medios materiales, la precariedad de su formación autodidacta y su aislamiento¹⁵.

Es poco lo que se sabe de la vida de Castillo y prácticamente ninguna crítica se ha escrito sobre su obra, que comprende alrededor de 30 cortometrajes (Pinent, 2017, p. 71). Pero sobre esta base puede atribuirsele una estrategia subversiva pragmática, cónsena con su posición en el campo, y una aspiración a ser artista ciudadano como las del movimiento del Super 8. Sus películas experimentales fueron hechas siempre con la ilusión de llegar a los niños venezolanos con obras que se confrontaran con la hegemonía industrial, aunque su propio carácter artesanal lo hiciera imposible en la práctica. En su primer corto, *Conejín* (1975), creó un personaje que se repite en otros filmes, a la manera de la animación industrial, e hizo adaptaciones de cuentos venezolanos siguiendo el ejemplo de las historias adaptadas por Walt Disney, pero de un modo que planteaba una ruptura con ese cine. Como artista cívico se ocupó de temas difíciles de cuestionar por las instituciones. El mejor ejemplo es su reiterada defensa de la paz en términos abstractos como los de *Vecinos* (*Neighbours*, McLaren, 1952).

También por su preocupación por la cultura nacional fue un cineasta cercano a los del Super 8. Ejemplos son la adaptación de *La cucarachita Martínez y el ratón Pérez* de Antonio Arráiz en *La cucarachita* (1987), y el tema de la Cruz de Mayo en *Fiesta* (1987). *Natura* (2001) está dedicada a la naturaleza venezolana e hizo filmes sobre figuras del arte nacional como Reverón (2005), sobre Armando Reverón, y *Cinético I* (2000) y *Cinético II* (2000), sobre Jesús Soto y Carlos Cruz Diez.

Pero aunque su intención fuera salir del underground y orientarse hacia las instituciones, y a pesar de los méritos que la crítica pueda hallar en sus obras, el tipo de reconocimiento que alcanzó lleva a verlo como una figura análoga al artista ingenuo para Bourdieu (1995, p. 366). En Venezuela habría que atribuirlo a la Cinemateca Nacional y a la Villa del Cine, otra institución del Estado, que realizó el documental *Los sueños de José Castillo* (2018), dirigido por Luis y Andrés Rodríguez. Aunque el cineasta tenía acceso desde antes a la Cinemateca, la publicación en el programa de mano de la institución en 2012 del único texto sobre su obra que Antoni Pinent cita en *Ismo, ismo, ismo* (2017, pp. 72 y 75), el

Premio Nacional y la película de la Villa del Cine no pueden dejar de relacionar la consagración de su obra con un interés populista: el de los gobiernos de Hugo Chávez y Nicolás Maduro de confrontar su figura de cineasta autodidacta –que por “ingenuo” vendría a ser del pueblo– con el profesionalismo que da legitimidad al poder que aún ejercen los cineastas en el CNAC y que continúa dándoles participación en la asignación de recursos públicos. Sigue sin saberse con precisión cómo Castillo llegó a hacerse conocido fuera del país, además de enviando sus películas a festivales. Por lo que respecta a la relación que se sabe que estableció con McLaren y con otras figuras internacionales de la animación, por la misma confusión y falta de información precisa queda demostrada la irrelevancia nacional que tuvo ese reconocimiento.

A manera de conclusión

Los cuatro ejemplos comentados en este ensayo conforman una aproximación limitada y parcial al tema. Fueron escogidos con un criterio discutible, y de ellos no es posible extraer conclusiones extensivas al cine experimental y de vanguardia venezolano en su conjunto, salvo en calidad de hipótesis. Faltaría agregar, sobre todo, el videoarte, que no ha recibido atención por parte de los críticos e historiadores del cine nacional por su clara inserción en el campo artístico.

La literatura crítica y la historiografía, sin embargo, llaman la atención sobre el vacío que da la impresión de rodear a las obras aquí comentadas, al menos por lo que concierne estrictamente al cine. Es una oscuridad de la que emergen películas aisladas, como *La guerra sin fin (I'm Very Happy)* (2006) de Zigmunt Cedinsky (seudónimo de Cedismundo Quintero), incluida en *Ismo, ismo, ismo* sin una argumentación que explique su relevancia en el contexto venezolano, más allá de los méritos que por sí mismo tiene en este cortometraje.

Que desde los ochenta no se conozca un movimiento de cine experimental semejante al Super 8, o algún conjunto de obras y realizadores destacados, identificados como experimentales por la crítica, salvo los del videoarte, parece ilustrativo de que en Venezuela el cine rupturista, cuando no logra conquistar un espacio en las instituciones estatales, se dispersa o se pierde en un underground que ya no constituye lugar de resistencia y ataque, como pudo serlo hasta el “cine urgente”, sino de pura intrascendencia y fracaso. Pero aún así puede ocurrir que el Estado mecenas lo redima, como ocurrió en el caso de José Castillo

Por tanto, si en estos ejemplos se ha encontrado algo en la relación con el contorno social que contribuya a precisar el significado de “cine experimental” cuando se le añade “venezolano”, la hipótesis a la que se llega aquí, a manera de conclusión, es que se trata de las estrategias subversivas dirigidas a la integración en las instituciones del Estado mecenas de la democracia petrolera. Las posibilidades de éxito o de fracaso de esas estrategias han estado vinculadas, en los casos vistos, a los diversos grados de apertura y de cierre del Estado frente las expresiones artísticas. Esto podría ser válido por lo que respecta al período abarcado. Como se indicó al comienzo, la situación del país es otra desde 2015

Referencias

- Adams Sitney, P. (2002). *Visionary film: the American avant-garde, 1943-2000*. Nueva York: Oxford University Press (3º edición).
- Aguirre, J. M. y Bisbal, M. (1980). *El nuevo cine venezolano*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- Albera, F. (2009). *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial.
- Aray, E. (1997). Mérida, la ciudad del cine. En Tulio Hernández (Ed.), *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993* (pp. 224-241). Caracas: Cinemateca Nacional.
- Arredondo, I. (2017). Lo performático en el cine experimental venezolano / The performative in Venezuela experimental film. En Lerner, J. y Piazza, L. (Ed.). *Ismo, ismo, ismo. Cine experimental en América Latina / Ism, ism, ism. Experimental cinema in Latin America* (pp. 82-103). Oakland: University of California Press (edición bilingüe español/inglés).

- Arredondo, I. (2016). Los límites del espacio urbano y escénico: *Imagen de Caracas, Tráfico Visual*. Disponible en:
<http://www.traficovisual.com/2016/04/07/los-lmites-del-espacio-urbano-y-escenico-imagen-de-caracas/>. Fecha de consulta: 6 de octubre de 2018.
- (2011). Un cine para “vísceras pensantes”. *Bolívar, sinfonía tropikal* de Diego Rísquez. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXXVII, n° 73, 1º semestre, pp. 149-172.
- Arredondo, I, Arreaza-Camero, E. y García, I. (2010). El cine de Diego Rísquez: entre la plástica y las reflexiones sobre las concepciones de la realidad. Una mirada semiótica, estética e histórica. *Situarte*, año 5, n° 8, enero-junio, pp. 7-19.
- (2009). El cine venezolano en Super 8 y el tercer cine. *Situarte*, año 4, n° 6, enero-junio, pp. 21-31.
- Arredondo, I. y Azuaga, R. (2017). *Imagen de Caracas*: ciudad, cine e impulso modernizador. *Fuera de Campo*, 1(4), pp. 15-43.
- Birri, F. (1988). Cine y subdesarrollo. En *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. I: Centro y Sudamérica (pp. 12-17). México: Fundación Mexicana de Cineastas-Universidad Autónoma Metropolitana-Secretaría de Educación Pública.
- Borges J. y otros (1968). Introducción a *Imagen de Caracas*. *Cine al Día* n° 4, pp. 11-13.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Byrón, S. (2017). MRO / OMR. En Lerner, J. y Piazza, L. (Ed.). *Ismo, ismo, ismo. Cine experimental en América Latina / Ism, ism, ism. Experimental cinema in Latin America* (pp. 190-203). Oakland: University of California Press (edición bilingüe español/inglés).
- Cisneros, C. L.(1997). Tiempos de avance: 1959-1972. En Tilio Hernández (Ed.), *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993* (pp. 129-148). Caracas: Cinemateca Nacional.
- Carvajal, R. (1996). Venezuela. En Edward Sullivan (Ed). *Arte latinoamericano del siglo XX* (pp. 137-157). Madrid: Nerea.
- CNAC (s.f.). Obras cinematográficas venezolanas estrenadas. *Período referencial 1976 al 2014*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Crespo, M. (1997). El cine Super 8. En Tilio Hernández (Ed.), *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993* (pp. 103-112). Caracas: Cinemateca Nacional.
- Getino, O. y Solanas, F. (2010). Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo. En *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. Vol. I: Centro y Sudamérica (pp. 23-50). México: Fundación Mexicana de Cineastas-Universidad Autónoma Metropolitana-Secretaría de Educación Pública.
- Guasch, Anna María (2002). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- Guédez, V. (1999). *Vanguardia, transvanguardia y metavanguardia*. Caracas: Fundarte.
- INAC (Instituto Nacional de Artes Escénicas). (2012). *A escena con los maestros (ciclo 2012: Ugo Ulive* (video). Uruguay. (Consultado el 19 de febrero de 2019) Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eZ1St4o3HOU>
- Johnson, R y Stam, R. (1995). *Brazilian Cinema*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kracauer, S. (1989). *Teoría del cine*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

Lafée Santana, R., Sanz, M. y Yanowsky. G. (1991). *Imagen de Caracas. Perspectivas de un multimedia histórico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Escuela de Artes (tesis).

Lander, E. (2018). Venezuela: el fracaso del proceso bolivariano, *Aporrea*. (Consultado el 6 de octubre de 2018) Disponible en: <https://www.aporrea.org/ideologia/a267859.html>.

Marrosu, A. (2003). *¡Basta!*. En Paulo Antonio Paranaguá (Ed.). *Cine documental en América Latina* (pp. 329-332). Madrid: Cátedra.

Mitry, J. (1974). *Historia del cine experimental*. Valencia (España): Fernando Torres.

Molina, A. (1997). Cine nacional 1973-1993: Memoria muy personal del largometraje venezolano. En Túlio Hernández (coord.), *Panorama histórico del cine en Venezuela* (pp. 75-90). Caracas: Cinemateca Nacional.

Nichols, B. (2001). Documentary Film and the Modernist Avant-Garde, *Critical Inquiry*, 27(4) (verano), pp. 580-610.

————— (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona-Buenos Aires: Paidós.

Ortega, M. L.(2016). Mérida 68. Las disyuntivas del documental. En Mariano Mestman (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (pp. 355-394). Buenos Aires: Akal.

Pinent, A. (2017). América del Sur “sin cámara”. Bajo el hechizo de Norman McLaren Cameraless South America. Under the Spell of Norman McLaren. En Lerner, J. y Piazza, L. (Ed.). *Ismo, ismo, ismo. Cine experimental en América Latina / Ism, ism, ism. Experimental cinema in Latin America* (pp. 61-79). Oakland: University of California Press (edición bilingüe español/inglés).

Ramos, J. (2018). Jaime Barrios. Introducción. *La Fuga*, 21. (Consultado el 17 de febrero de 2019) Disponible en: <http://www.lafuga.cl/jaime-barrios-introduccion/899>

Rangel, G. (2016). Imagen de Caracas: contradidáctica para la integración de las artes, *Colección Cisneros*. (Consultado el 17 de febrero de 2019) Disponible en: <https://www.coleccioncisneros.org/es/editorial/statements/imagen-de-caracas-contradid%C3%A1ctica-para-la-integraci%C3%B3n-de-las-artes>

Rocha, G. (1981). Eztetyka do sonho. En Glauber Rocha. *Revolução do cinema novo* (pp. 217-221). Río de Janeiro: Alhambra-Embrafilme.

Roffé, A. (1997). Políticas y espectáculo cinematográfico en Venezuela (pp. 245-267). En Túlio Hernández (Ed.), *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993* (pp. 75-90). Caracas: Cinemateca Nacional.

Rojas, R. (2011). El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes (1962-2003, *Boletín del Archivo Histórico*, año 10. n° 17 (enero-junio). (Consultado el 19 de febrero de 2019). Disponible en: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/34727>

Sánchez-Biosca, V. (2004). *Cine y vanguardias artísticas: conflictos, encuentros, fronteras*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.

Sanz, M. (1996). *Imagen de Caracas: historia, imagen y multimedia*. *Objeto Visual* n° 3, pp. 21-63.

Suárez, J. (2012). Ida y vuelta de José Rodríguez Soltero, cineasta experimental puertorriqueño, *La Fuga*, 14. (Consultado el 19 de febrero de 2019) Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/ida-y-vuelta-de-jose-rodriguez-soltero-cineasta-experimental-puertorriqueño/558>

Valera, A. (2005). *Diego Rísquez*. Caracas: Cinemateca Nacional, Cuadernos Cineastas Venezolanos, n° 5.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Notas

1

Hay un capítulo sobre el Super 8 en la que sigue siendo la obra más importante de referencia sobre el cine nacional, *Panorama histórico del cine en Venezuela, 1896-1993* (Crespo, 1997). Pero se trata de una memoria de la producción en ese formato que ha sido ampliamente superada en alcance por las publicaciones posteriores.

2

Este último título fue excluido de este ensayo por una razón que será expuesta al final. La omisión de *¡Basta!* en *Ismo, ismo, ismo* es algo extraño para cualquier crítico del país, dada la trascendencia que se atribuye a esta película desde que fue editada en video por la Cinemateca Nacional, en 1995, junto con los demás cortos venezolanos de Ugo Ulive. El citado artículo de Ambretta Marrosu da cuenta de ello.

3

Se entiende aquí “hegemonía” en el sentido que tiene para Raymond Williams (2000): el sistema de significados y valores de la clase dominante cuando deviene sentido de la realidad para el conjunto de la sociedad (p. 131). De allí que las películas que se exhiben comercialmente sean para la mayoría el único cine que hay

4

Una posición hegemónica análoga a la “narración del cine comercial” ocupa la “modalidad expositiva del documental”, como la llama Bill Nichols (1997), en tanto ha sido la principal manera de informar desde los años veinte del siglo pasado y continúa siéndolo en la televisión (pp. 65 y 68). Siguiendo al mismo autor en otro texto (2001, pp. 582-583), hay que agregar que desde los treinta esa modalidad se convirtió en la retórica afirmadora del poder del Estado a través de la propaganda, así como en la forma de responder a esa propaganda de manera acorde con las prácticas de la democracia. Pero los orígenes del documental están vinculados también a las vanguardias del cine, por lo que a esas alternativas institucionalizadas de propaganda y crítica del gobierno hay que añadir la búsqueda de ruptura vanguardista con ambas. Esa intención rupturista es la que define la experimentalidad en el documental.

5

Se trata de un lugar común del discurso de los que hoy se oponen abiertamente a Nicolás Maduro y anteriormente a Hugo Chávez, como es el caso del autor de este trabajo, pero es también la conclusión de un análisis de la situación del país que hizo Edgardo Lander (2018) en el sitio web *Aporrea*, en el que se expresa el llamado “chavismo disidente”, entre otras corrientes.

6

El Techo de la Ballena hizo incluso una película, *Pozo muerto* (1967), dirigida por Carlos Rebolledo, crítica del “desarrollo” impulsado por la explotación petrolera.

7

Las fuentes de esta descripción son la presentación de Inocente Palacios, impulsor del proyecto, citada por Carmen Luisa Cisneros (1997, p. 140), y los citados artículos de Sanz (pp. 28-32), Arredondo y Azuaga (pp. 16-17), Gabriela Rangel (2016). Ramón Lafée Santana, Marisol Sanz y Garardo Yanowski (1991) hicieron un análisis del uso de la proyección multipantallas en el segmento dedicado a los precursores de la Independencia Manuel Gual y José María España (pp. 160-189).

8

No funcionaba en Mérida, donde estaba la sede principal de la universidad, sino en Caracas.

9

Eran ideas basadas en su formación en el neorrealismo, en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma, y en el pensamiento de André Bazin sobre la imagen fotográfica.

10

Siguiendo a Nichols, hay que considerarlo como característico del documentalismo experimental, por oposición a la subordinación de las imágenes a la coherencia del texto que las acompaña. No hay eso en *¡Basta!*, por lo que no sólo constituye una ruptura subversiva con el documentalismo hegemónico sino incluso con la retórica de *La hora de los hornos*, en la que sí hay una exposición en *voice over* e intertítulos.

11

Antes siempre había un tercer aspirante que obtenía entre 16% y 22% de los sufragios, y Rafael Caldera fue elegido presidente en 1968 con 29%.

12

El rechazo del Tercer Cine, que ha sido señalado como característico del cine Super 8 venezolano (Arredondo, Arreaza-Camero y García, 2009, p. 28), hay que considerarlo también como expresión de este civismo.

13

Foncine fue creado con la figura de asociación civil mixta del Estado y el sector privado, y sus recursos provenían en parte de una contribución de los exhibidores con 6,6% del precio de las entradas vendidas. Se basaba en contratos, pero suscribirlos no era una decisión voluntaria del exhibidor. El precio de los boletos estaba regulado, y el Gobierno exigía la firma de los convenios para autorizar los aumentos (Roffé, 1997, p. 263). Hay que considerar, por tanto, este tipo de contribuciones no libres como otro aspecto del mecenazgo estatal: su capacidad de obligar a terceros a dar recursos a la cultura.

14

Las reservas de los profesionales demostraron su validez con el desempeño de sus dos primeros largometrajes en el mercado, un límite de la autonomía del cine “de características industriales”. *Bolívar, sinfonía tropical* fue estrenada dos años después de haber estado en Cannes por primera vez, coincidiendo con el bicentenario del natalicio del Libertador, pero vendió 1.000 entradas en 1983, año en que la película nacional más vista fue *La gata borracha* (Román Chalbaud, 1983) con más de 200.000 boletos. Lo que le pareció capricho a Foncine también resultó un film insólito para el público: *Orinoko, nuevo mundo* tuvo 2.400 espectadores en 1986, mientras que *Manón* (Román Chalbaud, 1986) superó los 900.000 y hubo 10 estrenos nacionales con más de 100.000. Similar suerte corrió Julio Neri con su primer largometraje de ficción: *El hacedor de sueños* vendió 1.458 entradas en 1982. En cambio, *América, terra incógnita* llegó a 28.852 espectadores, lo que puede atribuirse a las decisiones tomadas con miras al mercado (cifras de CNAC, s.f.).

15

Por su relación tan estrecha con una figura de la historia del cine, la obra de realizadores como Castillo plantea el problema de si deben considerarse experimentales o no las obras que adaptan o copian los experimentos ya consagrados de otros cineastas. El uso de dos criterios para definir este tipo de cine puede aportar una solución: aunque formalmente las películas no introduzcan nuevas alternativas en este sentido con respecto a la “narración del cine comercial” o el “oficialismo de la imagen”, el modo de producción puede seguir siendo rupturista con el modelo industrial. En el caso de Castillo, ello se debe a las técnicas de animación artesanales y a la realización individual.

Como citar: Gamba, P. (2019). Cine experimental y de vanguardia en Venezuela (1968-2015), *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-02-13] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cine-experimental-y-de-vanguardia-en-venezuela-1968-2015/948>