

CAPÍTULO II. MARCO TEÓRICO



CAPITULO II

MARCO TEÓRICO

1. ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

De la revisión de antecedentes realizada se debe acotar la inexistencia de trabajo de investigación alguno que toque a la estética del erotismo del cine venezolano como tal, sin embargo se pudieron destacar algunas investigaciones que hacen referencia a algunos puntos importantes para sustentar la misma, entre las que se pueden mencionar las siguientes:

Casanova y Castillo (1991) llevaron a cabo una investigación documental denominada "Cine Venezolano: Un gusto una época...", cuyo propósito fue analizar el Cine Venezolano a través de un gusto, una época. Los fundamentos teóricos se concentraron en el análisis del Cine Venezolano como expresión de una época basándose en su temática según el contexto social, cultural y político en el cual se desarrolla. El tipo de investigación fue Documental con un diseño de campo, el cual arrojó como conclusión que el cine venezolano se ha visto profundamente afectado, sobre todo en la época de los 70 y 80 por el monotema de la violencia, prostitución, y las historias policíacas que invadieron la filmografía Venezolana durante ese período.

Russo (1989) llevo a cabo una investigación documental descriptivo con un estudio de caso denominado "El Machismo a través del lente de Román Chalbaud", cuyo propósito fue determinar el machismo a través del

lente de Román Chalbaud. Los fundamentos teóricos se concentraron en estudiar el uso de la figura del macho venezolano como elemento principal en sus propuestas cinematográficas, en relación al contexto social en el que se desarrollan. El tipo de investigación utilizada fue documental descriptiva, con un estudio de caso, el cual arrojó como conclusión la presencia de una figura machista en todas las producciones cinematográficas del director Román Chalbaud, todo esto infundado por la preponderancia del cine latinoamericano en la filmografía del director.

Roche (1987) llevó a cabo una investigación denominada “El Pez que Fuma: Una poética del melodrama”, cuyo propósito fue analizar de la propuesta cinematográfica del director Román Chalbaud *El Pez que Fuma*. Los fundamentos teóricos se concentraron en el análisis de *El Pez que Fuma* como una poética del melodrama. El tipo de investigación utilizada fue documental descriptiva, con un estudio de caso, el cual arrojó como conclusión que *El Pez que Fuma* es la máxima representación de la tendencia melodramática de la cultura latinoamericana, que ha sido una influencia muy fuerte en todos los trabajos cinematográficos de su director Román Chalbaud.

Trujillo (1986) llevó a cabo una investigación denominada “La Censura Cinematográfica en Venezuela”, cuyo propósito fue analizar la censura cinematográfica en Venezuela. Los fundamentos teóricos se concentraron en determinar la existencia o no de parámetros legales y coherentes para establecer y aplicar los diferentes tipos de censura a la cinematografía

venezolana. El tipo de investigación utilizada fue documental descriptiva, con un diseño de campo, el cual de permitió concluir que en Venezuela no existe reglamentación legal que permita aplicar de forma coherente una censura a las producciones cinematográficas desarrolladas en el país.

2. BASES TEORICAS

2.1 EL CINE VENEZOLANO

Izaguirre (2000) hace referencia que en 1997, Venezuela celebró 100 años de cine recordando a Manuel Trujillo Duran: periodista, fotógrafo, industrial, astrónomo y miembro de la comisión geodésica que midió la distancia entre Caracas y Maracaibo, y quien adquirió de manos del propio Thomas Alva Edison, en Nueva York, el cuarto Vitascopio del inventor.

En la noche del 28 de enero de 1897, después de que terminó la representación de la opera *La Favorita* de Gaetano Donizetti en el Teatro Baralt de Maracaibo, Trujillo Duran mostró a los atónitos espectadores algunas películas de Edison, otras de los Lumière y dos que se presumen realizadas por él: *Muchachos bañándose en la laguna de Maracaibo* y *Célebre especialista sacando muelas en el Gran Hotel Europa*. Hoy día, ésta información sigue generando dudas serias sobre su veracidad, ya que no ha podido ser precisada.

Esta celebración centenaria ha colocado al cine venezolano en el mismo plano de cinematografías gloriosas como la italiana, la francesa o la

española; la Argentina o la mexicana —por mencionar algunas—, no sólo por haber nacido en fechas cercanas a ella, sino por la circunstancia de que todas las producciones hispanohablantes, y la de casi todos los países del mundo obtienen premios en los festivales internacionales pero no entran en los circuitos de exhibición dominados por el cine norteamericano.

El impulso inicial dado por Trujillo Duran no encontró fluidez o continuidad porque fueron muchas las revoluciones, insurrecciones, invasiones; un bloqueo, incluso de Alemania, Inglaterra e Italia contra los puertos de La Guaira y el Bombardeo a Puerto Cabello en 1902; alzamientos de caudillos regionales, cárceles y torturas, una violencia que culminará en 1908 con la dictadura del General Juan Vicente Gómez: 27 años continuos de despotismo durante los cuales el país, bajo el terror, sólo escuchó el silencio. Pero Efraín Gómez, sobrino del dictador, se dedicó en los Laboratorios Nacionales a promocionar la obra del gobierno y a realizar por su cuenta algunas películas.

Paradójicamente, bajo este imperio del silencio tienen lugar las primeras pruebas de sonido. Efraín Gómez adquiere de los Estados Unidos el sofisticado equipo que un técnico norteamericano instalará en Maracay, lo que determinó que las primeras palabras pronunciadas por el cine venezolano fueron dichas, no en castellano, sino en inglés. El general Gómez, que era hombre receloso y de pocas palabras, no llegó a escucharse en el cine y tampoco en la radio porque, como dice Manuel Caballero en su

libro *Gómez, tirano liberal* (Caracas, 1993), cometió el único error que un dictador no debe cometer jamás: morir.

Con su muerte, el 17 de diciembre de 1935, terminaba para el país un largo y sombrío periodo de terror y entrábamos al siglo XX, pero con 35 años de retraso. Se iniciaba, ciertamente, la era democrática, y fue durante el gobierno de su sucesor, Eleazar López Contreras, cuando advino el cine sonoro. Una gloria que no ha conocido ninguna otra cinematografía en el mundo, porque no fue sólo el cine el que comenzó a hablar, sino todo un país condenado hasta entonces al silencio.

A pesar de su larga aunque accidentada trayectoria, el cine venezolano no ha logrado definir aún sus verdaderas características de cine nacional. En sus inicios se vio limitado a apartar la realidad del país, pero desde que terminó el silencio se ha empeñado en algo inútil o irrelevante como es explicar el país, a sabiendas de que los países no se explican.

El desarrollo de la cinematografía venezolana, como se ha visto, nunca ha sido continuo, sostenido o coherente. Sólo a finales de los años 90 logró alcanzar, muy tardíamente, los niveles industriales, dejando definitivamente atrás a una larga etapa preindustrial, precapitalista, artesanal, que no impidió, en modo alguno, que intentara desesperadamente halagar a sus espectadores.

Oprimidos por la definitiva necesidad de encontrar y asegurar una audiencia, las iniciales y empíricas películas de los pioneros en los años treinta y cuarenta se complacieron en un folklorismo patriotero y tramposo,

que se sostenía sobre el remedo de un habla campesina. Trataban también de seducir al espectador con melodramas lacrimosos que prestigiaban el habla “culto” impostada, ampulosa y falsa del viejo teatro español que heredarán luego, en los años sesenta, los burgueses que aparecerán esporádicamente en las películas venezolanas y, sobre todo, en las telenovelas.

El cineasta y dramaturgo Román Chalbaud es el primero en proponer una nueva manera de comprender y asumir la actividad cinematográfica cuando realiza en 1959 su ópera prima: *Caín adolescentes*. Él va a iniciar una nueva etapa más dura y moderna en el cine venezolano; menos empírica y superficial; la realización cinematográfica entendida como una actividad intelectual, cultural, en la que se integran la riqueza visual, la densidad conceptual y la presencia de un habla venezolana como resultado de un proceso lingüístico particular venezolano.

Dos obras culminantes: *El Pez que fuma* (1975) y *La Oveja Negra* (1987), constituyen valiosas investigaciones del habla popular en la medida en que exploran los laberintos de la cultura marginal caraqueña.

La garza, que regenta del burdel *El Pez que Fuma*, un personaje mítico en el cine venezolano, es quien mejor ha expresado la visión que este cine tiene de la mujer: “ No sé, no sé; a mí me pasa lo que pasa un hombre. Si al hombre le pasa a mí me pasa. Si a Tobias le pasa y a Dimas. ¡Y qué sé yo! No son hombres; kilómetros de hombres; una autopista de hombres, y lo mismo, lo mismo y lo mismo”.

Como toda cinematografía que se respete, la venezolana también ha entrado a saco en la literatura nacional (Teresa de la Parra, Guillermo Meneses, Miguel Otero Silva) y en la universal (Provost, Merimée, Maupassant, Rulfo, García Márquez), apropiándose de sus historias y adaptándolas por lo general con suerte muy desigual: despojándola de personajes claves, escamoteando situaciones referenciales importantes, reduciendo la elaboración formal de la escritura a una simple narración lineal cinematográfica. El fin es favorecer la visualización de su verbalidad, en un intento –quizás- de contribuir a una mayor comprensión por parte del espectador; y, en el peor de los casos, respetando en demasía la verborrea de unos diálogos excesivamente literarios.

2.2 LA ESTÉTICA DEL FILM

Cordido (1999) hace una reflexión sobre la estética como disciplina que se ocupa muy especialmente de la obra de arte como producto del trabajo creativo y distintivo de la obra de arte del ser humano, pero para que este accionar tenga algún sentido es indispensable revelar el interrogante de la naturaleza de la obra de arte, y responderla desde ella misma. El universo del arte se presenta caótico, sobre todo a partir de las primeras décadas del siglo XX de nuestra era, en el que las tendencias de la creación artísticas se han desarrollado en muchas, y a veces, contradictorias propuestas.

Heiddeger,1999. p.39

Las obras de arte son conocidas por todos. Las obras de arte de arquitectura y escultura se encuentran en las plazas públicas, en las iglesias y en las casas. En las colecciones y exposiciones se depositan obras de arte de las más diferentes épocas y pueblos. Si las miramos en su más intacta realidad, sin prejuizar, entonces se muestra que las obras de arte son tan naturalmente existentes como las cosas.

Concluye Heiddeger que la condición necesaria para la existencia de una obra de arte es su capacidad de ser ficción que se despliega más allá del objeto portador de la misma ante la presencia de un fundidor, es decir, de aquel que siente placer por la posesión del bien estético que la ha deseado: La obra de arte existe en tanto un sujeto tiene conciencia de ella y la pone de manifiesto para que pueda emerger en todo su ser y estar.

Como toda obra de arte, un film es un arte complejo indisoluble y coherente integrado de fondo y forma. El fondo no es sólo un argumento, como simplemente creen algunos, sino todo aquel conjunto de ideas y sentimientos expresados o sugeridos; es decir, lo que en el lenguaje estético se le llama idea. La idea se transmite de un lenguaje rígido; por un lenguaje superior a la propia gramática: La Estética del Cine.

La comprensión fílmica como obra de arte, sólo se consigue por el estudio de su fondo y su forma. Es decir, de su Estética. Los problemas psicológicos del film, cómo actúa por medio de los actos cinematográficos, sobre la sensibilidad del hombre, despertando en él sentimientos determinados; la estética, ciencia de la belleza, es también la ciencia del

sentimiento. La belleza se relaciona con la verdad y con el bien. La verdad satisface a la inteligencia, la bondad satisface a la voluntad, y la belleza en sí misma satisface al sentimiento.

El hombre descubre en sí mismo posibilidades inagotables de goce estético, y su recepción es siempre personal, individual, íntimo; Ningún otro medio expresivo más directo, más íntimo, más dirigido a llamar en la sensibilidad individual que en el cine, porque el cine es un arte de intimidad.

El cine es la demostración de que el hombre ansía encontrarse a sí mismo y que desea añadir el concepto de tiempo a los que ya posee la imagen. Solo el cine puede dar al hombre la posibilidad de esta misteriosa cita con el tiempo y con el espacio.

Lotman (1979), hace mención que todo el mecanismo de comparaciones y confrontaciones que engarza las imágenes fílmicas en una narrativa puede considerarse perteneciente a la gramática cinematográfica.

El cine también tiene su léxico, ya que la fotografía de las personas y los objetos, al convertirse en signos de estas personas y objetos, cumplen con la misión de unidades léxicas.

Pero entre el léxico del lenguaje natural y el del lenguaje icónico hay alguna diferencia, una de las más sustanciales es: la palabra del lenguaje natural puede signar un objeto, un grupo de objetos o una clase de objetos de no importa qué grado de abstracción; la palabra puede pertenecer al lenguaje que describe objetos reales y al lenguaje que describe descripciones, al metalenguaje.

En ese aspecto la fotografía está en una situación especial, probablemente más difícil, el objetivo fotográfico lo retiene todo. La creación de un lenguaje de segundo grado, un lenguaje abstracto a partir de signos fotográficos, sólo es posible entrando en conflictos con la esencia más profunda de la fotografía. Y es precisamente por eso que la información de signos más abstractos en el cine pueden dar lugar a una alta tensión artística.

En la transformación de las imágenes fotográficas de los objetos en signos cinematográficos es de gran importancia la posibilidad de modificar sustancialmente “el punto de vista” del espectador en el proceso de la narración cinematográfica.

Siguiendo la filosofía de Lotman, en el arte contemporáneo el punto de vista del texto es el móvil en la narrativa, mientras que en el cine, el punto de vista como principio de construcción del texto, es del mismo tipo que el de la novela. Si el diálogo en el cine es paralelo al diálogo en la novela o en el drama, y en éste sentido tiene un carácter cinematográficamente menos específico, el texto de autor en la novela tendrá su equivalencia en el cine en la cadena de planos que forman la narración cinematográfica.

2.3 EL LENGUAJE ERÓTICO DEL CINE

El cine como arte erótico, es casi su totalidad. Sería un engaño afirmar que la relación entre un hombre y una mujer puede ser únicamente sentimental. Puede ocurrir que al comienzo no se manifieste la sexualidad,

pero la relaciones entre ambas criaturas se basan siempre en lo físico, además de lo sentimental, simplemente porque el cuerpo existe y no se puede negar esa realidad. Y esta relación, se da entre parejas de amigos, novios, y otras relaciones dentro y fuera del matrimonio.

La erotización se presenta en el cine que podríamos llamar “cine normal” en el que el sexo es sólo un componente más, a veces el principal, pero que dentro de un discurso cinematográfico lo ubicamos en el paralelo con otras acciones.

En ésta misma línea, se puede afirmar que desde que existe el cine, prácticamente han sido pocos los films que no traten el tema del amor de forma parcial o total, alusiva o directa. El amor sin duda es un tema inagotable para el cine que lo ha tratado constantemente. Sin embargo, no es un tema fácil, cualquier error de cálculo puede convertir una imagen anodina en una especie de agresión que hiera directamente la intimidad del espectador.

Lo Duca, arroja una luz en su definición sobre el erotismo: *“El erotismo es, quizá, una cierta sublimación del amor, tal como Occidente lo concibe, la «memoria del sexo», el desahogo lírico de la pasión no expresada”*. Citado en Gubern (1978, p. 137)

Si se toma como referencia la situación de la mayoría de los países de Latinoamérica, se puede comprobar una clara liberación de las costumbres que va haciendo desaparecer las trabas que coartaban la libertad de expresión, desdibujando así de una forma ambigua los límites que habían

separado siempre el erotismo de la pornografía, que era la sazón totalmente marginal y clandestina.

Gubern, (1978, p. 138), Justificando un poco la explotación que del sexo hacen algunos directores, definiendo a el erotismo como el estado previo al amor, es decir, el deseo, la promesa, el juego psicológico; para luego adicionarle lo que pasa durante, es decir, el placer, la realización de la promesa, la satisfacción de los cuerpos, pero haciendo uso de la estética y la narrativa para lograr de esa escena una obra de arte que exprese la intención del sentimiento implícito del amor.

El cine continua copiando el comportamiento humano, ahora entra en relaciones íntimas, estudia los múltiples y variados casos de relaciones de parejas satisfechas o no, conflictivas o no, y suma a éstas las llegadas por violencia, seducción, engaño, secuestro, violación, y otras.

La cuestión femenina forma parte de las razas superiores e inferiores, aquí también los prejuicios son muchos y antiguos: un hombre esta en su derecho cuando actúa como tal. –Se afirma : *“La culpa es de la mujer”*; *“ La mujer es tal en virtud de una cierta ausencia de cualidad”*, y Aristóteles afirmaba: *“Hemos de considerar el carácter de la mujer como naturalmente defectuoso e incompleto”*; la mujer es *“un hombre fallido”*, añade Santo Tomás, *Un ser ocasional*.

Subraya Simone de Beauvoir 1997

Los religiosos forjados por los hombres, reflejan la voluntad de poder: en los mitos de Eva, de Pandora. Los hombres han hallado las armas; han puesto la filosofía y la

teología a su servicio, para sostener que la mujer es un ser relativo, que ella solo puede ser lo que el hombre decida que sea; que el hombre es el sujeto, el absoluto, y que la mujer es el "otro", el objeto.

La cuestión femenina presenta analogías con la cuestión de la piel, de la sangre y de la raza, pero también una diferencia.

Con éste tipo de opiniones se ha querido hacer del género femenino, la mujer objeto deseado. Pero esto no es propiedad del cine, el cine no ha creado una necesidad nueva que conduzca al hombre a consumir un nuevo objeto creado por él. No, la mujer es parte de la historia de nuestra humanidad y se ha desarrollado a la par del hombre, y nos preguntamos ¿Cuántas veces no ha sido el hombre objeto de la mujer?, y es ahí donde el publicista, el cineasta, el comerciante, entre muchos otros, en su afán de vender, muestra la belleza de la mujer, que es parte de nuestra naturaleza. El cine lo que ha creado son divas eróticas que no se proponen como verdaderas categorías, sino simplemente como interpretaciones estimulantes basadas en una razonable verosimilitud. Por otra parte queremos recordar a Marilyn Monroe, e igualmente a Rodolfo Valentino, referencia mundial de las divas y divos de la cinematografía.

El cinematógrafo profundiza cada vez más este renglón y crea el erotismo en el cine, donde se exaltan las acciones humanas, el discurso central o la trama del film enfocadas principalmente en lo erótico-sexual, ya no se trata de la representación de las acciones normales y cotidianas de la pareja, se trata de las representaciones rebuscadas de lo posible y

enfaticadas a priori para mostrar lo oculto de nuestro ser, situaciones conocidas o no, pero calladas, no públicas, actos de los que pudiéramos avergonzarnos ante otras personas.

Se explora el universo erótico de la pareja y las repercusiones que aquellas experiencias van ofreciéndose como liberadoras. El erotismo es por consiguiente, la única forma absoluta de libertad que el hombre puede alcanzar. De allí que las ordenes establecidas lo reprimen con tanto resentimiento. Se le confunde fácil e intencionalmente con la pornografía que es justamente la negación del erotismo. La pornografía confunde y tergiversa en el espectador del cine toda posibilidad de liberación y niega el impulso erótico. Las películas naturalistas y pornográficas nada tienen que ver con el erotismo.

El cine ha abordado con suerte e intenciones diversas y desiguales, el problema de las relaciones amorosas. La exigencia y la sumisión; el carácter de dominación y de pasividad; el ángulo o fisura de un desvarío, la fantasía erótica o la confrontación sadomasoquista de la pareja. Es decir, el cine ha abierto posibilidades de compensación; ha revelado los abismos humanos y nos ha enfrentado al éxtasis y a la agonía. Junto a esta confrontación, que nos permite asistir al gesto sublime o a la degradación (que es otra forma de alcanzarlo), el cine nos ha permitido otras lecturas que van más allá de la propia aventura en el film para rozar un trasfondo en el que generalmente se suceden transformaciones o acontecimientos históricos.

Las pasiones perceptivas son las únicas que posibilitan el ejercicio del cine: deseo de ver, el único que entraba en el juego del arte mudo, deseo de oír que se añadió en el cine sonoro.

Estas dos pulsaciones sexuales se distinguen de las otras por el hecho de basarse más en la carencia, o al menos de manera más concreta, singular, que ya las sitúa de entrada más aún que las otras, del lado de lo imaginario.

2.3 EL LENGUAJE ERÓTICO DEL CINE VENEZOLANO

Para Izaguirre (2000), lo predominante del vocabulario machísta o falocrático de muchos personajes del cine venezolano en relación con el juego erótico no deja de ser impresionante.

Muchas expresiones han pasado o están en desuso por el carácter rural que ellas comportan. Éstas son algunas, siempre referidas a la mujer: “echarle la caballería”, “soltarle los perros”, “echarle flit”, “echarle hierro”, “machete”, “palo”, “montar una yegua”, “apalear”, “darle donde es”, “faxear la geba”.

Un lenguaje que revela una vez más la misoginia de un machismo que impide al hombre venezolano gozar del cuerpo de la mujer (y viceversa), de extasiarse en su goce, de emprender la búsqueda de esa libertad que se encuentra en el erotismo pero que su cine la hace cada vez más distante.

Los personajes del cine venezolano se expresan sin que el diálogo revele su propio contenido. Repiten lo que cierto sector de la población

emplea como vocabulario; diálogos que expresan la situación de la mujer como objeto, el desprecio del sexo y la ausencia de una verdadera comunicación de amantes.

Pero en el cine venezolano, en la mayoría de las películas, las palabras, los diálogos, tampoco intervienen en el hecho sexual. Es un sexo mudo, silente. El cine venezolano no parece haber descubierto la posibilidad erótica del lenguaje. El espectador habrá escuchado pocas veces la palabra capaz de remover en él su sentido erótico, el clima de tan alto nivel y prestigio que la poesía ha ofrecido al ser humano a lo largo de la historia a fin de hacer posible que esa palabra se incorpore al deleite, al goce pleno del amor.

En *Macu, la mujer del policía* (1987) de Solveig Hoogesteijn, el film con mayor recaudación en la historia del cine venezolano, su protagonista, una adolescente casada desde los once años con un distinguido de la policía acusado de asesinar a tres jovencitos amigos de su mujer, apenas habla. Ella es una sombra apenas, y cuando se expresa más que con palabras lo hace con su manera de caminar, con sus gestos, porque sus parlamentos resultan exiguos y generalmente banales.

No importa el tipo de habla sino la calidad de su relación. El cine y la telenovela-cultural venezolana, además de los posibles valores y calidades temáticas y narrativas que puedan ofrecer, han mostrado en determinados momentos cómo hablamos: un habla si se quiere tribal, marginal, un dialecto del español con una sonoridad raigal; pero que tiene a su vez, apresada

como está por una cultura de masas que no sólo admite cualquier distorsión sino que celebra, a convertirse en un manadero de clisés.

“Yo todas mis porquerías se las he hecho a las mujeres”, dice Sergio, el joven burgués delincuente en *De Mujer A Mujer* (1986) de Mauricio Walerstein. Luego, mientras bebe un sorbo de cerveza y acaricia a Elsa, se vuelve más explícito: “La coges, la golpeas, la metes a puta, la alquilas, le jodes la vida”. Y agrega con cinismo: “Ellas se dejan porque creen que uno está enamorado”.

La mujer objeto sexual se reafirma en su propia alineación al tiempo que subraya aun más el carácter misógino del cine venezolano: “Por Querales no te preocupes”, dice Tibusay en *Cuchillos de Fuego* (1990) de Román Chalbaud. “Es un bolsa, me puse a vivir con él porque me ayuda a conseguir mercancía y como es guardia no lo revisan, Pero el hombre mío es El Chaure. Ese es el que me tumba la empalizá. Cuando se me monta encima me vuelvo una demonia. A mí los hombres que me gustan son los que han cumplido el servicio militar”.

La muchacha burguesa y la chica de barrio se igualan en el habla pero también en los usos y modas, ya que éstas últimas se activan con pasmosa impermeabilidad. El film *Cuando quiero llorar no lloro* (1973), resultó importante porque demostró no sólo que el cine venezolano era rentable, lo que marcó el inicio de la edad moderna en el cine nacional, sino que visualizó en cierto modo ese mestizaje cultural que aparece señalado magistralmente en la novela homónima de Miguel Otero Silva. El filme, más

esquemático aun que el libro, refiere la saga de los Victorinos: tres niños que nacen el mismo día, pertenecen a tres sectores sociales diferentes y van a morir, adolescentes, el mismo día.

Ciertamente, el cine venezolano alcanzó tardíamente sus niveles industriales; pero junto a millares de películas que han enseñado las etapas de su largo y accidentado proceso, ha marchado siempre un habla venezolano que irá desarrollándose, afirmándose y estructurándose cada vez más en la medida en que el cine amplíe sus espacios narrativos y revele los estados de alma que permanecen ocultos detrás de quienes en Venezuela se habla un fascinante dialecto de la lengua castellana.

2.5 LA TEMÁTICA DEL CINE VENEZOLANO

Izaguirre (2000) El cine latinoamericano y muy en particular, el venezolano, son sin lugar a dudas, presencias comprometidas, activas y actuantes. Tan es así que cualquier espectador puede asomarse a la realidad socioeconómica y política del continente sólo con ver las películas de su respectiva cinematografía, porque se trata de un cine que se ha volcado casi entera y exclusivamente en los problemas y las dificultades propias de los países del tercer mundo olvidando por lo general los universos y conflictos interiores del hombre.

En efecto, los asuntos que tradicionalmente asume el cine venezolano en sus películas tiene que ver con los problemas del desarrollo económico y

las realidades ideológicas del país; pero no con los problemas, intensidades personales y conflictos afectivos de las gentes.

Tradicionalmente, sus temas; por lo general, tienen que ver con la dependencia política, económica, cultural; con el fascismo; *el gorilismo* y las intervenciones militares; con la marginalidad, el desempleo, la delincuencia, la crisis *habitacional*, la mortalidad infantil y la prostitución; con el analfabetismo, el genocidio cultural, la corrupción y el hambre; con la ecología.

Una de las acusaciones más frecuentes que la moral puritana hace al cine venezolano (además de acusarlo de “pornográfico” en campañas difamatorias orquestadas por el sector de la comercialización) es la de “obscenidad” del lenguaje, aludiendo a una absurda división del lenguaje en decente o indecente, sin tomar en cuenta el carácter realista, casi documental, que ofrece este cine. El problema no está en la decencia o en la indecencia, sino en el hecho que se trata de un vocabulario que en nuestro cine falsea el acercamiento a la realidad.

Lo que se rechaza es el uso fácil que el cine hace de determinadas palabras como señuelo para seducir y halagar al espectador; como una forma de mostrar una realidad pero sin acercarse de verdad a ella.

Volcado casi exclusivamente en el espacio social, el venezolano es un cine que se nutre de la violencia que acompaña a los problemas que originan el subdesarrollo o derivan de él: la marginalidad, el hacinamiento habitacional, la delincuencia, la prostitución; temas incorporados a una gran

cantidad de filmes en las últimas tres décadas de la producción venezolana. El tema de la delincuencia marginal juvenil, que por razones de carácter social se cruza con el de la prostitución, ha sido posiblemente el que más ha llamado la atención de los cineastas.

Por otro lado, y contradiciendo el planteamiento fuertemente crítico de Izaguirre, Tamayo (1999) argumenta de forma muy optimista que la diversidad temática-argumental y la buena calidad visual que la acompaña refleja la evolución técnica y artística de los noventa. Historias que tratan de necrofilia, la conquista y colonización del nuevo mundo, las expediciones en el sur del país con su imponente geografía, el arte y los artistas, las asonadas militares, la crisis bancaria, las corruptelas del Estado y su abuso de poder, el pasado reciente, la reflexión personal, el lesbianismo, la ecología y un largo etcétera.

Hay nuevas expresiones en el lenguaje audiovisual de este cine como elementos de la estética del *video clip* en algunos filmes, una fotografía nítida y que resalta los paisajes venezolanos de manera inédita. Es un cine que también refleja la capacidad, talento, tenacidad y creatividad de los cineastas venezolanos en una actividad muy difícil en un país a veces adverso. Afirma Tamayo (1999) *"La probidad de nuestros cineastas, su empeño por expresarse y expresarle al país constituyen gestos admirables y de excepción en un país de tramposos"*.

Afirma Tamayo (1999);

El escenario ahora es nuevo, distinto. Ya no se trata de volcarse hacia fuera, hacia el espacio social en el que el cineasta fungía de sociólogo, de antropólogo, ideólogo y defensor de causas perdidas, sino de enfrentarse y encontrarse a sí mismo en la propia perplejidad y desamparo, en la propia dimensión humana; encontrar allí nuevas proposiciones temáticas, nuevos caminos argumentales.

2.6 FUTURO SEGURO PARA EL CINE VENEZOLANO

Afirma Tamayo (1999);

¡Bravo, cine venezolano! ¡Llegaste con vida al nuevo milenio!, podríamos aclamar con cierto júbilo al ver hacia atrás y recordar los intentos, audacias, irregularidades, escasez, pasión y creatividad con que se ha filmado la cinematografía venezolana.

El mismo hace mención en éste, que tenemos una herencia de celuloide, de películas, miles, guardadas en la Cinemateca, en el Archivo Audiovisual o con sus autores, y afirma; *Tal vez esperando que algún estudiante o cualquier curioso les dé vida al proyectarlas, para salir así de la oscuridad e iluminar sus ojos, su conciencia y hasta su alma.*

De igual forma hace mención de que en los años 70 y 80 la asistencia a las salas de cine por los venezolanos a ver películas de producción nacional era considerablemente mayor, preguntándose, ¿Las causas de la merma?, a lo que atina a responder que son variadas ya que van desde la inseguridad personal, el auge del cine en video y la comodidad que ofrece el hogar, la crisis de reducción de salas de cine nacional y mundialmente, la

desinformación, la diversidad audiovisual de la TV, el excelente mercadeo del cine de Hollywood, los prejuicios contra nuestro cine, entre otros.

Entre 1989 y 1998 se sucedieron los hechos importantes de los que hace la siguiente cronología, destacando la bonanza de nuestro cine. Comienza recordando la realización del Foro Iberoamericano de Integración Cinematográfica (noviembre de 1989) .

La creación de los Premios Nacionales de Cine (1991), el último Festival de Cine de Mérida (1990), el decreto del 28 de enero como el Día Nacional de Cine (1989), la constitución de la Asociación Nacional de Exhibidores de Cine Artístico y Cultural, ANECAC (1990), la remodelación y decreto de la Fundación Cinemateca Nacional (1990), el Premio Gran Coral del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana para *Jericó* de Luis Alberto Lamata (1991), el Festival de Cine de Caracas con motivo del centenario del cine nacional, y la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Ibero América (1997).

En estos años, tres películas venezolanas son pre-nominadas a los premios Oscar de Hollywood: *Jericó*, *Golpes a mi puerta* (1994) de Alejandro Saderman y *Una vida y dos mandados* (1998) de Alberto Arvelo.

Pero para él, el hecho más trascendental de la década ocurre en 1993 cuando se aprueba la Ley Especial de Cinematografía que establecerá la creación del Centro Autónomo de Cinematografía, CNAC, que sustituirá a FONCINE.

Según a lo que hacer referencia Tamayo, en los noventa casi todas las películas venezolanas fueron resultado de coproducciones internacionales en las que intervenían varios países. Situación que influyó hasta en el idioma hablado en las películas, aunque sus temas y argumentos fueran venezolanos y desarrollados aquí. Y frente a esa situación se plantea: serán ¿Cuestiones de la globalización o del mercadeo cinematográfico?, agregando que el problema de la distribución y exhibición es una de las piedras de tranca con las que se encuentra el cine venezolano en su proceso de post-producción. ¿Cómo llegarle a su público cuando casi todas las salas de cine están abarrotadas de funciones de las películas de Hollywood?

Izaguirre (2000) señala que *"el CNAC es el mayor acontecimiento cinematográfico de los noventa. Inicia, en rigor, la edad industrial de nuestra cinematografía, porque la edad moderna, como se sabe, comenzó en los setenta con Cuando quiero llorar no lloro de Mauricio Walerstein"*. En esta década se creó la Film Comisión de Venezuela, "organismo gubernamental encargado de promover internacionalmente las locaciones fílmicas, la infraestructura en equipos y el talento artístico y técnico".

Para Walerstein el gran problema de nuestro cine es la distribución y exhibición. La intolerancia de los distribuidores y exhibidores ha incidido en la pérdida de espacios para el cine venezolano de los noventa. *"No existe un mecanismo de distribución previsible"*, por lo que el espacio público de la exhibición se perdió.

El año 2000 se cerró, con una estrella de Belén que irradia optimismo al cine venezolano. Tres estrenos en dos semanas (Manuela Sáenz de Diego Rísquez, Juegos bajo la luna de Mauricio Walerstein y A la medianoche y media de Mariana Rondón y Marité Ugás), además del éxito relativo de Caracas amor a muerte de Gustavo Balza.

2.7 LA CENSURA CINEMATOGRÁFICA

Alsina, (1977) hace mención a que la mayoría de los críticos coinciden en oponerse a la censura, provocándole generalmente indignación los casos que al hablar del tema recuerdan inevitablemente, y salvando la protección al menor de edad, piensan en impugnar la misma llegando hasta un pronunciamiento tajante, alegando en reiteradas oportunidades que la acción de ir al cine es un acto completamente voluntario, y que solo ve cine erótico quien quiera verlo, que el derecho de elegir un programa cinematográfico es sagrado y que esa libre elección no perjudica a terceros, por lo cual no debe ser retaceada.

Es el criterio liberal con el que Dinamarca abolió en 1969 toda forma de censura a la pornografía, y con el que Suecia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Francia, Alemania y hasta Estados Unidos admiten actualmente casi todo tipo de exhibición cinematográfica, señala Alsina (1969), contrario a los gobiernos que mantienen una censura oficial invocando inevitablemente a los grandes intereses nacionales, el prestigio del país, las buenas relaciones con países amigos, la defensa de la "moral y buenas costumbres", la

necesidad de no difundir malos ejemplos, ya que por lo general, *“un censor es un señor ansioso por mantener el bienestar público”*. Alsina (1969).

Cuando se pone a defender la censura cinematográfica, el censor comúnmente alega casos extremos: evitar que un film pueda hacer propaganda de un crimen, de la revolución, del adulterio, de la cocaína, de la sífilis o de las caries dentales. Cuando los casos extremos llegan a comprometer a un país, es razonable que no se exhiba el film que ataca al régimen oficial, sea porque el censor no lo autoriza, sea porque la empresa cinematográfica presenta siquiera el film a la consideración del censor, sin embargo, una vez que la censura se instala y se reglamenta, su conducta llega rápidamente al abuso y la arbitrariedad, mediante cortes, alteraciones en el doblaje de la banda sonora.

Enfatizando sobre los temas sexuales, el censor finge creer que su tarea procurará una sociedad más “decente”, y el hecho de exhibirse sólo cine “decente”, no modificará mucho la moral sexual del mundo entero; todo seguirá como siempre, por el sencillo motivo de que el cine fue la causa de los errores, los desvíos y excesos en la conducta sexual de la humanidad.

Ante esto, el censor alega que si bien el cine no fue el origen de dichas perversiones sexuales, puede contribuir a aumentarlas. Alsina menciona que alguna vez George Bernard Shaw escribió que no conocía un solo caso de una mujer que se hubiera prostituido por haber visto una obra de teatro o por haber leído un libro. Pudo agregar que la prostitución, la homosexualidad, el incesto, el aborto, el adulterio mismo, se originan en la

naturaleza humana, en su biología, en el medio social, en la necesidad económica, en la incultura y, sobre todo ello, en fuerzas oscuras e irracionales.

“Depende en mínimo grado del ejemplo que pueda impartir una película cinematográfica, y aun ese riesgo será totalmente nulo cuando se trate de un pasaje incidental en un film rápidamente olvidado”, a lo que Alsina agrega que la represión termina por hacer más atrayente la vida sexual ajena y más complicada la propia, con el agravante que el sexo clandestino es siempre más morboso y perverso que la actividad sexual normal.

2.8 LA CENSURA EN EL CINE VENEZOLANO

Venezuela no es la excepción en cuanto a censura cinematográfica respecta, las prohibiciones y recortes impuestos por la censura de la iglesia como del sector oficial y militar han dado de que hablar.

En 1980 la iglesia venezolana hace pública su protesta contra *MANUEL* (1980), de Alfredo Anzola por el retrato de un cura “laberinto” que llega a tener amorios con la mujer de su mejor amigo. El film fue prohibido en Maracaibo, que en el resto del país se exhibió normalmente.

Por otra parte, no se puede dejar de mencionar el caso más escandaloso del ejercicio del poder sobre la creatividad venezolana, *LEDESMA, EL CASO DE MAMERA* (1983); éste film recoge el testimonio del distinguido Ledesma, oficial de la policía de Caracas, acusado del asesinato

de tres adolescentes, fue prohibido primero y luego encarcelado su director por la supuesta acusación de “apología del delito”; al film se le retiraron los premios municipales concedidos aquel año a la mejor producción. Once años después se le levanta la prohibición y es estrenado comercialmente, aunque no con el mismo impacto.

Podemos mencionar algunas barreras de las que se deben cuidar los realizadores cinematográficos para no ver frustrado la idea original de su propuesta.

El film que no existe, porque alguien impidió que el proyecto se llegara a realizar por una censura previa, que no tiene arreglo y es aplicada por agentes muy variados.

Las modificaciones durante la producción, que por lo general menguan el propósito inicial del film; *Los cortes del film terminado*, hechos por los productores o los censores a espaldas del director y de los otros autores.

Otros cortes hechos por los distribuidores, cuando el film sale a la exhibición internacional por considerarla poco comercial para un país específico; para conseguir una calificación ante la censura que le permita por ejemplo la entrada de los niños a la sala, o para obtener un film más corto que les permita hacer más funciones diarias.

La prohibición de exportar o de exhibir, resuelta por el gobierno del mismo país productor, que es una forma mayor de censura.

La duda sobre el resultado comercial, que suprime la difusión del film o la posterga hasta tardías retrospectivas de cineclubes o de cinematecas.

3. DEFINICIÓN DE TÉRMINOS BÁSICOS

GUIÓN: Texto que se expone con los detalles necesarios para su realización, el contenido de un film o de un programa de radio o televisión. En voz policémica porque puede referirse a un guión técnico, de rodaje y de montaje. Ultrera, R. (1987) Literatura Cinematográfica. Cinematografía Literaria. (Libro en Línea) Edición digital basada en la edición de Sevilla, Alfar. Disponible en <http://cervantesvirtual.com/servlet/sirveobras/>. (Consulta: 2001, Diciembre 13)

DOCUMENTAL: El término indica un género informativo propio del cine y la televisión. Se trata de la elaboración de un trabajo que tiene por finalidad presentar los acontecimientos actuales o de interés permanente, utilizando las técnicas informativas del reportaje. Dragnic. (1994; p:82)

PRODUCCIÓN: Proceso de realización de un espectáculo teatral, una película o un programa de radio o televisión. Así como la obra resultante. De La Mota. (1998; p: 379)

ESTÉTICA: Disciplina filosófica que estudia las condiciones de lo bello en el arte y en la naturaleza y fines del arte en general y de cada arte en particular.

EROTÍSMO: Pasión de amor. Amor exacerbado. Microsoft (1.999) Encarta. (Software Multimedia)

OPINIÓN: Modo de juzgar sobre una cuestión, sentir o estimación en que coincide la generabilidad de las personas acerca de un asunto. Microsoft (1.999) Encarta. (Software Multimedia)

ANÁLISIS: Distinción y separación de las partes de un todo hasta llegar a conocer los principios o elementos de éste. Microsoft (1.999) Encarta. (Software Multimedia)

TRATAMIENTO: Modo de trabajar ciertas materias para su transformación. Microsoft (1.999) Encarta. (Software Multimedia)

ESCENA ERÓTICA: Parte de la acción de un film que se desarrolla en un mismo lugar con un contenido sensual y/o excitante. Microsoft (1.999) Encarta. (Software Multimedia)

NARRATIVA FÍLMICA: Habilidad de narrar las acciones de un film. Microsoft (1.999) Encarta. (Software Multimedia)

DIRECTOR DE CINE: En sentido estricto, máximo responsable de la realización de un película por lo que, con toda justicia, se le reconoce como autor de la obra cinematográfica. De La Mota. (1998; p: 159)

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA: llamado también operador de jefe es, en cinematografía, el creador, mediante la iluminación, de todos los ambientes de una película y el responsable de las correspondientes tomas de la cámara. De La Mota. (1998; p: 160)

DIRECTOR DE ARTE: Artista que se encarga de los guiones gráficos, del diseño y la supervisión de escenarios, utensilios, trajes y otros factores artísticos que entran en la realización de un programa de televisión o de un anuncio o una campaña publicitaria. De La Mota. (1998; p: 159).

5. SISTEMA DE VARIABLE

5.1 DEFINICIÓN CONCEPTUAL

PRODUCCIÓN DE UN DOCUMENTAL

Dragnic se refiere a la producción de un documental como el proceso de realización de un trabajo informativo, que tiene como finalidad presentar los acontecimientos actuales o de interés permanente, utilizando las técnicas informativas del reportaje.

La intención fundamental de este documental es lograr incentivar a las nuevas generaciones de cineastas a preocuparse y trabajar dedicadamente para lograr en sus trabajos escenas eróticas limpias, estudiadas, medidas; que logren enmarcar de manera coherente la intención de las mismas, y que sustenten con fuerza el contenido narrativo de la historia.

ESTÉTICA DEL ESROTISMO

Gubern (1973) define al erotismo como el estado previo al amor, es decir, el deseo, la promesa, el juego psicológico; para luego adicionarle lo que pasa durante, es decir, el placer, la realización de la promesa, la

satisfacción de los cuerpos; haciendo uso de la estética y la narrativa para lograr de esa escena una obra de arte que exprese la intención del sentimiento implícito del amor.

Para complementar la intención fundamental, se pretendió demostrar la existencia o no de la estética del erotismo en la filmografía venezolana, tomando como muestra algunas producciones de los directores Román Chalbaud, Leonardo Henríquez, Diego Riskey, Mauricio Walerstein y Oscar Lucien . De esta forma crear una óptica más crítica hacia las producciones cinematográficas nacionales por parte de la audiencia.

Figura 1

5.4 CUADRO DE VARIABLES

Producir un Documental sobre la Estética del Erotismo del Cine Venezolano.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS	VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES
Elaborar la preproducción del documental sobre la estética del erotismo del cine venezolano.	Producción de un Documental	Preproducción de un Documental	Investigación Guión Literario y Técnico Plan de Rodaje Desglose de producción
Determinar la opinión de especialistas sobre la estética del erotismo del cine venezolano.	Estética del Erotismo	Opinión de los Especialistas	Dirección de Fotografía Dirección de Arte Dirección de sonido Actuación Pertinencia Narrativa Valores Recursos Intenciones Aportes
Analizar la importancia de la		Importancia de la	

estética en el tratamiento del erotismo del cine venezolano.	Estética del Erotismo	Estética	Entrevistas Análisis
Establecer comparaciones entre los recursos estéticos de los directores Román Chalbaud, Leonardo Henríquez, Diego Rísquez, Mauricio Walerstein y Oscar Lucien, para el logro de una escena erótica.	Estética del Erotismo	Comparaciones entre los recursos estéticos	Dirección de Fotografía Dirección de arte Dirección de Sonido
Deteminar la pertinencia de las escenas eróticas dentro de la narrativa fílmica de los directores Román Chalbaud, Leonardo Henríquez, Diego Rísquez, Mauricio Walerstein y Oscar Lucien.	Estética del Erotismo	Pertinencia de las Escenas Eróticas	Dirección General Tratamiento del erotismo
Elaborar la producción del documental sobre la estética del erotismo del cine venezolano.	Producción de un Documental	Producción de un Documental	Dirección Producción
Elaborar la post producción del documental sobre la estética del erotismo del cine venezolano.	Producción de un Documental	Postproducción de un Documental	Edición de Imagen y Sonido