

UN TERCER CINE URGENTE PARA VENEZUELA: ENTREVISTA A JACOBO BORGES

Patricia Kaiser

Universidad Nacional Experimental de las Artes
Caracas, Venezuela
patriciakaiser@gmail.com

Tercer Mundo en busca de su cine

Cambiar las viejas recetas por nuevas, es seguir congelados [...] Por eso, algunos hemos decidido arrojar el paraguas. Nos hemos mojado y nos estamos empapando. Y no queremos ningún paraguas por nuevo que éste sea. Pensamos que es más honesto y práctico aprender a vivir bajo la lluvia.

JULIO GARCÍA ESPINOSA

En octubre de 1969 se publica por primera vez "Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo", un texto escrito por Fernando Solanas y Octavio Getino al calor de las luchas revolucionarias de una década que comenzó con el triunfo de la Revolución cubana y que abría para Latinoamérica un

camino de esperanza y renovación, no solo en el terreno político sino también en el ámbito de las artes.

Este Tercer Cine fue concebido como una herramienta para el logro de la revolución cultural, para el alcance de la emancipación cultural de los pueblos oprimidos:

Tercer Cine es para nosotros aquel que reconoce en esa lucha [la lucha antimperialista de los pueblos del Tercer Mundo] la más gigantesca manifestación cultural, científica y artística de nuestro tiempo, la gran posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada: la descolonización de la cultura.¹

Pero más allá de este principio general, más allá de su voluntad universalista y su valor programático, al momento de concre-

¹ Octavio Getino y Fernando Solanas, "Hacia un Tercer Cine: apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el Tercer Mundo" (1969), 3.

tarse en acción y en obras cinematográficas, no tuvo las mismas características en cada uno de los países latinoamericanos. La razón más obvia para ello es que las realidades sociales de cada nación diferían y, si bien todas las luchas apuntaban a la liberación de la opresión, del neocolonialismo y de la dependencia en todas sus formas, los contextos de cada país eran diversos y los grupos políticos, más allá de su filiación de 'izquierdas', tenían objetivos diferentes.

Muchos de los países de la región, incluyendo la Argentina que vio nacer el concepto, se encontraban sumergidos en dictaduras militares que no solo oprimían al pueblo, sino que hacían casi imposible alguna práctica política, social o artística que se opusiera a sus regímenes, so pena de encarcelamiento, destierro o muerte en oscuras circunstancias.

76

El caso venezolano era particular dentro de este contexto, pues nuestro país iniciaba más bien una etapa democrática, producto del derrocamiento del dictador Pérez Jiménez en 1958 y de la promulgación de la Constitución de Venezuela de 1961, en la que se retomaban los preceptos de la Carta Magna de 1941 que había sido derogada por el dictador en 1953; y de la firma del Pacto de Punto Fijo (ocurrida en octubre de ese mismo año), que le permitió a los partidos Acción Democrática (AD), al Comité de Organización Política Electoral Independiente (Copei, de tendencia socialcristiana) y a la Unión Republicana Democrática (URD), lograr una alianza para garantizar la gobernabilidad, la paz y la democracia en el país. Sin embargo, este pacto —que dejó por fuera fuerzas importantes como el Partido Comunista

de Venezuela, actor crucial en el derrocamiento de dictador (PCV, el más antiguo del país y varias veces inhabilitado en su historia)— terminó construyendo una democracia que pronto adoptó (y hasta inventó) métodos de represión comparables a los de las dictaduras, en un intento de silenciar toda voz disidente, y acabar con los continuos levantamientos armados de varios grupos, focos y partidos que libraban, desde inicios de la década, una lucha contra el 'imperio' y el neocolonialismo en nuestro país.

Para 1969 finalizaba el gobierno de Raúl Leoni, electo en 1963 y quien entregó su cargo en marzo de ese año al socialcristiano Rafael Caldera. Si bien su promesa fue la estabilidad política y social, su gobierno enfrentó la violencia guerrillera liderada por las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional (FALN), en comunión con los ilegalizados PCV y el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), una división de la propia Acción Democrática, partido en el que militaba el presidente. Esta lucha armada dio pie a una serie de excesos por parte del gobierno de Leoni, que se tradujeron en desapariciones forzadas, detenciones arbitrarias y sin cumplimiento del debido proceso, más la implementación de una serie de prácticas ilegales que tenían como fin último impedir toda disidencia de pensamiento y acción, dentro de una supuesta democracia. Son de triste recordación la Dirección General de la Policía (Digepol), la policía política del régimen, que para ese año cambió su denominación a Dirección de Servicios de Inteligencia y Prevención (Disip) y cuyos miembros y fines seguían siendo los mis-

mos de su predecesora en época de dictadura; la Seguridad Nacional (SN); o los Teatros de Operaciones (conocidos como T.O.), clandestinos sitios de reclusión donde torturaban y luego desaparecían a los sospechosos de sedición o de tener nexos con cualquier grupo de izquierda (fuera abiertamente guerrillero o no). Su sucesor, Rafael Caldera, no cambió mucho de estos aspectos represivos, iniciando sus acciones presidenciales con la violación de la autonomía universitaria de la Universidad Central de Venezuela, allanando el recinto el 31 de octubre de 1969, en un acto que pasó a ser uno de los capítulos más oscuros de nuestra historia republicana (la llamada Operación Canguro, y que suspendió las actividades universitarias hasta febrero de 1971).²

Es en este contexto, el de una supuesta democracia republicana y representativa, donde se desarrolla el Tercer Cine venezolano, que a diferencia de los países del Cono Sur o de Brasil, no luchaba contra una dictadura, sino que tenía que sortear los difíciles caminos de vivir en una democracia que censuraba toda voz disidente, usando cualquier mecanismo para ello. Silenciando en especial, cualquier voz que tuviera un tufillo a comunistas y barbudos, un odio que puede verse en la actitud tomada hacia el PCV o cualquier otra organización social y/o política que tuviera una filiación de 'izquierda', o cierta simpatía por la Revolución cubana.

2 Para una revisión detallada de los alzamientos y de la lucha armada en Venezuela en las décadas de los 60 y 70, puede consultarse: Pedro Pablo Linárez, *La lucha armada en Venezuela* (Caracas: Universidad Bolivariana de Venezuela, 2006).

El Tercer Cine en democracia

Algún historiador recogerá, tal vez,
la historia real de este drama.

EMILIO "SARO" SALAZAR ROMERO

La organización de un movimiento sólido del Tercer Cine en Venezuela no fue homogénea. Había diversos grupos de cineastas y artistas que operaban en varios espacios, aun cuando la línea de acción fuera siempre la de un cine que luchara contra la opresión y la dominación imperial.

Si revisamos la opinión de varios de sus 'militantes' y hacemos un resumen, podemos decir que las características principales del Tercer Cine venezolano fueron: asumir la existencia de la dependencia como problema fundamental y, por tanto, impugnar el imperialismo; romper con las formas tradicionales de hacer cultura y luchar por una cultura de la liberación (Jacobo Borges); realizar un cine que liberara la imagen del hombre oprimido y su conciencia, bien sea a través del documental o de la ficción (Jesús Enrique Guédez); enfrentar la penetración cultural neocolonial, oponiéndose abiertamente al 'arte civilizado' y que busca dilucidar nuestros problemas ligados a la dependencia (Alfredo Lugo); llevarle al pueblo un mensaje de denuncia y convertirse en un instrumento de trabajo político para la izquierda (Emilio Ramos); buscar la liberación del hombre y que para ello debe crear nuevos lenguajes (Jorge Solé); y crear confronta-

ción, discutiendo los temas presentes en los filmes para llevarlos al terreno de la acción política (Alfredo Anzola y Donald Myerston).³

Resumiendo, un cine que asumía ideológicamente que nuestra sociedad estaba bajo la dominación neocolonial en todos sus aspectos (económicos, políticos, sociales y culturales) y que, por ende, se debía luchar contra la opresión de las clases dominantes (la burguesía y demás representantes de las clases poderosas, que compartían los intereses del imperio, entendido este como los Estados Unidos de América); que proponía un cine que no solo revolucionara en su lenguaje y temática, sino que también debía tener la capacidad de ser usado como herramienta de concienciación política, como arma revolucionaria y liberadora.

Se configuraron así colectivos como el agrupado en el Departamento de Cine de ULA (siendo siempre la universidad un espacio muy ligado a la izquierda, donde se realizaban la mayor cantidad de 'actos revolucionarios', como la famosa toma de la Escuela de Letras en 1968 y que dio pie al documental de Donald Myerston *Renovación*), que nace de la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano organizada por dicha universidad entre el 21 y el 29 de septiembre de 1968 y en donde estuvieron presentes como jurados Guido Aristarco (Italia), José Agustín Mahieu (Brasil), Marcel Martin (Francia) y

José Wainer (Uruguay).⁴ Entre las obras premiadas y que fueron exhibidas en el país, podemos citar el conjunto del trabajo del cubano Santiago Álvarez, *La hora de los hornos* de Solanas y Getino, *Sobre todo las estrellas* de Eliseo Subiela, *Elecciones* y *Me gustan los estudiantes* de Mario Handler (quien luego se establecería por un tiempo en el país), entre otras. De este grupo podemos mencionar la relevancia de ciertas obras y cineastas como la ya citada de Donald Myerston; *Basta!*, *Diamantes, TO3* y *Caracas dos o tres cosas* de Ugo Ulive; o *TVenezuela* de Jorge Solé.⁵

No se puede dejar de mencionar también la labor de Jesús Enrique Guédez, quien retrató las terribles condiciones de vida del pueblo venezolano en *Los niños callan* (1970) y *Pueblo de lata* (1972) y las luchas universitarias en *La universidad vota en contra* (1968). Así como también los cortometrajes de Alfredo Anzola *Como la desesperación toma el poder* (1969), sobre los acontecimientos del año anterior de la Renovación Universitaria, siendo él estudiante de sociología en la UCV; *Santa Teresa* (1969), que narra la toma de una iglesia por parte de unos jóvenes de la izquierda cristiana y la reacción del párroco, quien llamó a la fuerzas del orden; o *La papa* (1970), donde expone en tono de denuncia los problemas de los campesinos cultivadores de papa en Sanare, y cómo el poder impide el

3 Equipo de Redacción, "Cineastas frente al Tercer Cine: una encuesta", *Cine al día*, N° 14 (noviembre 1971), 4-9.

4 Carmen Luisa Cisneros, "Tiempos de avance: 1959-1972" en *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*, coord. por Tulio Hernández (Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997), 142.

5 Cisneros, "Tiempos de avance...", 141.

control por parte de estos de la producción agrícola. Un tema sobre el que volverá el cineasta en otro par de oportunidades y que marca el inicio de la relación de Anzola con la cooperativas campesinas y populares del estado Lara.⁶

También podemos mencionar el Centro de Cinematografía de la Universidad del Zulia (LUZ), fundado el 24 de octubre de 1967 y adscrito a la Escuela de Periodismo de la Facultad de Humanidades y Educación; donde destacan *Régulo* (1972) de Joaquín Cortés, *Gibraltar* (1971) y *Los Patarrajá* (1973) de Ivork Cordido.⁷

Es importante también resaltar las iniciativas cineclubistas de la época, como los Circuitos Populares, «organizaciones de barrio compuestas en su mayoría por jóvenes que realizaban un trabajo de discusión político cultural».⁸ Allí están Cicinor (Circuito Cine Norte), que agrupó a los barrios del norte de la capital. También resulta importante la creación de la Distribuidora Tercer Cine (en la que participó Jorge Solé), que funcionó activamente entre 1969 y 1972, con sede en el Teatro El triángulo, y que proyectaba cine venezolano y latinoamericano (como *El chacal de Nahueltoro* de Littin); la Dicimoveca, distribuidora principalmente de cine cubano y que administraba el cine La Pirámide; o la sala de cine instalada en la iglesia de San Pedro, en las cercanías de la UCV.⁹

Como se desprende de la pequeña lista anterior, muchas de estas obras e iniciativas retrataban las condiciones sociales de los

más desfavorecidos, o preservaban para la memoria los acontecimientos políticos que ocurrían en esos días, además de pretender ser un arma de lucha cultural y política al ser proyectadas en el mismo lugar de los acontecimientos o en ambientes similares.

Una imagen para un cine urgente

Y rescatar, "el gesto como símbolo"

JACOBO BORGES

De todos estos grupos, rescatamos para este trabajo lo hecho por los integrantes del colectivo *Cine Urgente*, con Jacobo Borges como ideólogo. Borges, artista integral, para inicios de los 60 tenía en su haber una larga trayectoria en el campo de las artes plásticas. En la década del 50 se había instalado en París gracias a una beca obtenida por haber recibido el primer premio en el Concurso de Pintura Joven promovido por el diario *El Nacional*, la MGM y la Embajada de Francia en Venezuela; había logrado exponer en el Salón de la Joven Pintura en el Museo de Arte Moderno de París y representar al país en la Bienal de Venecia y en la Bienal de Sao Paulo, donde recibió una Mención Honorífica. Para la década siguiente, Borges entabló una estrecha colaboración con los grupos intelectuales *Tabla Redonda* y *El Techo de la Ballena*; además de trabajar como escenógrafo en diversas obras representadas por el grupo ACAT. Luego de formar parte de los artistas presentes en la exposición "La década emergente de pintores latinoamericanos y pinturas en los años sesenta" en The So-

6 Cisneros, "Tiempos de avance...", 143.

7 Cisneros, "Tiempos de avance...", 144.

8 *Ibid.*

9 *Ibid.*

lomon R. Guggenheim Museum de Nueva York en 1964, decide abandonar el ejercicio constante de la pintura por un tiempo y dedicarse al estudio y experimentación de nuevos medios de comunicación visual, como el cine, la fotografía, el performance y la instalación.¹⁰

Es para este momento de su vida cuando el artista es convocado para trabajar, en calidad de director, en el proyecto *Imagen de Caracas*, cuyo director general fue Inocente Palacios. Este proyecto nace como una iniciativa del gobierno del Municipio del Distrito Federal, por encargo de su presidente Rafael Ravard, con motivo de los 400 años de la fundación de Caracas. En un principio, se le solicita a Palacios una exposición fotográfica, pero cuando este contacta a Borges, el artista le plantea un proyecto de mucha más envergadura.

80

Conversamos con Jacobo Borges, en una entrevista realizada en exclusiva para esta edición, el 28 de abril de 2019, vía Skype desde Caracas, para que nos contara sobre el proyecto *Imagen de Caracas*, y en especial, sobre el movimiento *Cine Urgente*, al que está dedicado este ensayo.

Nos dice Jacobo Borges (en adelante **JB**) respecto al nacimiento de *Imagen de Caracas*:

JB: «Yo tenía esa idea de monumentalidad y de mezclar las artes. El clima en el arte venezolano era de monumentalidad y, por otro lado, mi propio trabajo en teatro como escenógrafo, en el grupo ACAT en Valencia,

me hizo pensar en un proyecto que era un espacio donde no había límites, mezclando cine con diapositivas, con teatro; donde se rompía con la proporción humana, donde había rampas por todos lados. La proporción del proyecto en sí, era no realista. Así, junto con otros compañeros, hicimos una maqueta eléctrica que tenía movimiento, se la mostramos a Inocente [Palacios] y a él le encantó la idea. Trabajamos durante dos años, como unas 30 personas provenientes de todo el país; aunque el grupo original éramos como diez, no recuerdo en este momento los datos exactos».

Lo que sí tenía claro Borges era la razón de ser de tal dispositivo artístico: «Tenía un objetivo fundamental: crear una nueva relación del espectador con la obra de arte».¹¹ Por esta razón y por la necesidad de realizar un espectáculo crítico frente a esa época, por usar «el gesto como símbolo», tomar la imagen para una nueva organización y así crear una nueva realidad,¹² es que se plantea tanto la construcción de un nuevo espacio (no de simple difusión o exhibición), como la creación de un nueva gramática, de un nuevo lenguaje.

Dicen sus creadores en el único texto publicado en la época que recoge sus ideas:

Era un espacio nuevo. Era un espacio crítico, no un espacio útil o habitable: era un espacio interrogante. Era un espacio fluido donde la relación público-espectador-creador desapareciera totalmente [...] porque ese espacio planteaba en sí una

10 Galería Freites, "Jacobo Borges". Disponible en: <http://galeriafreites.com/artistas/borges-jacobo/>

11 Documento Colectivo, "Hacia un nuevo espacio", *Cine al Día*, N.º 4 (julio 1968), 12.

12 Documento Colectivo, "Hacia un nuevo espacio", 11.

crisis. Planteaba una crisis de nuestros medios expresivos [...] Nosotros hemos tenido que construir una gramática. No es pasado el que nos llevaba a ciertas realizaciones, sino el instante mismo del enfrentamiento [...] No era un discurso tecnológico el que nosotros pretendíamos, sino buscar la respuesta a la interrogante de latinoamericanos [...] El trabajo se convirtió en vida, en realización de la realización.¹³

Pero esta experiencia no solo innovó en cuanto a la construcción del espacio, sino también en la dinámica de trabajo. Borges lo recuerda con las siguientes palabras:

JB: «Reconstruimos un espacio cerca de Puente Hierro, un galpón, una fábrica; y la convertimos en un estudio, un espacio para trabajar. Más los equipos que compramos: cámaras, etcétera, etcétera. Una estructura de escuela, porque además casi todos los participantes eran muchachos de 18 y 20 años, que después fueron los que abanderaron ese cine venezolano. Fue un contingente muy grande, porque llegó un momento en que había como 70 muchachos».

Una experiencia única, que tuvo un lamentable, pero predecible final.

JB: «Después de dos años de montaje, eso lo cerraron. Porque ellos [el gobierno que encargó la obra] esperaban que eso fuera un acto de propaganda de lo que habían hecho. Y nosotros hicimos más bien un *happening* de lo que sentíamos por esa ciudad y la historia. La

instalación era sumamente agresiva. El día de la inauguración, ellos [los personeros del gobierno] y los embajadores y sus esposas, tenían que entrar por un túnel, y allí había unos globos inflados y cuando los pisaban sonaban como explosiones. Cuando salían del túnel, entraban a un espacio que no entendían. Eso tenía como 27 metros de alto, era como de 100 x 100, como una cuadra. Todo era hecho en tubos de andamios forrados. Pero era una estructura desmontable. Era del tamaño de un estadio de fútbol, como el Bernabéu de Madrid... Pero al mes o mes y medio, ya lo cerraron. Lo cerró la Guardia [Nacional]. Yo estuve ahí como 20 días, que dormíamos en la calle, porque estábamos luchando para que les pagaran a los trabajadores».

Efectivamente, luego de ser inaugurado al público el 29 de agosto de 1968, a los dos meses la fuerzas del orden irrumpieron y clausuraron el espacio, desalojando a todos los artistas.¹⁴

Borges y todos los participantes quedaron literalmente en la calle, pero con una idea sembrada. En sus palabras:

JB: «Cuando salimos de ahí, yo quedé como cuando vas en una carrera y te tienes que parar. Te sientes totalmente vacío. De esa experiencia se me ocurrió a mí, y luego lo consulté con algunos de los que habían trabajado en *Imagen de Caracas*, no el hacer documentales realmente, sino hacer el cine urgente, que hicieras historia y al mismo tiempo ver tus historias y tu pasado y al verlas cambiar tu futuro; o hacer crítica de tus acciones».

13 Documento Colectivo, "Hacia un nuevo espacio", 11.

14 Oswaldo Capriles, "Imagen de Caracas: las aspiraciones y los resultados", *Cine al día*, N.º 5, (septiembre, 1968), 23.

Con parte de los equipos adquiridos para las filmaciones realizadas para *Imagen de Caracas*, y con un contingente de jóvenes formados en la escuela que este proyecto significó, Borges inició entonces su periplo como cineasta. Y tomó de esta experiencia algunas ideas bases para desarrollar el concepto de cine, su lenguaje y el fin último de esta práctica.

Surge así la idea de este movimiento, una idea que Borges tenía claramente delimitada dentro de las tendencias posibles de cohabitar dentro del llamado Tercer Cine Latinoamericano; y que para este autor eran cuatro, cada una con objetivos concretos y características específicas. Un *Cine Agitativo* «que responde a necesidades inmediatas de la lucha de clase y que trata de responder a cada manifestación de la violencia de las clases dominantes», un cine que es «una idea para muchas personas»; un *Cine Propagandístico* para la vanguardia politizada, que parte de un problema y explica la dependencia del capitalismo y la imposibilidad del desarrollo dentro de este, de la necesidad de la revolución socialista y que no hace concesiones de lenguaje, un cine de «muchas ideas para pocas personas»; un *Cine Nacional* que busca la calidad cultural partiendo de lo popular y que busca una alternativa a nivel del lenguaje; y el que él bautizó como *Cine Urgente*, y al que dedicó su desarrollo.¹⁵

Un cine para la acción urgente

[...] regresaba con fuerza a su conciencia la idea trágica de lo siempre cambiante que es el acto

15 Equipo de Redacción, "Cineastas frente al Tercer Cine: una encuesta", *Cine al día*, N^o 14 (noviembre 1971), 4.

de recordar, las transformaciones que sufren los recuerdos cuando son revividos, la dificultad de dominar con plenitud total la memoria de lo que han sido nuestros días [...]

ENRIQUE VILA-MATAS

En el marco de ese contexto de cine político y de liberación, entiende Borges como *Cine Urgente* a un...

Cine continuo, realizado no como una verificación, sino como una participación en un proceso activo. Un cine abierto, no solo por su estructura, sino por la relación actor-espectador. Cine hecho no solo por militantes, sino también por los participantes en la acción, quienes van reflexionando y discutiendo durante todo el proceso, que engloba dialécticamente la acción misma, el acto de filmación y la visualización cinematográfica, hasta llegar a la crítica de las ideas que generan la propia acción. En estas experiencias, que aún son elementales, está el germen de un trabajo que rebasa las categorías cine, teatro, etc., para convertirse en una *acción cultural revolucionaria*. Sin negar las otras, esta experiencia es la que más me interesa. Su desarrollo no es posible sino a través del desarrollo y la necesidad del propio movimiento revolucionario.¹⁶

Para llevar a cabo esta tarea, fue necesario entonces hacer la selección del lugar de trabajo (tanto artístico como político), así como fijar las pautas que guiaban el desarrollo y accionar de esta experimentación cinematográfica.

16 Equipo de Redacción, "Cineastas frente al Tercer Cine: una encuesta", 4, 5.

Recuerda Borges:

JB: «Escogimos un barrio, el barrio José Félix Ribas, y en él seleccionamos a un grupo de jóvenes y algunos un poquito mayores, y hablamos con ellos para el proyecto. En cada reunión ellos comentaban qué era lo que querían hacer en la vida, qué era lo que les disgustaba de su zona, todas sus opiniones en torno al país. Pero sin ninguna direccionalidad por parte de nosotros, sino más bien como una referencia de vida, no de ningún partido. Después ellos se iban a trabajar y nosotros los seguíamos y grabábamos en la calle; luego los esperábamos a las 12 a la salida del trabajo [pocas veces grabaron en sus casas], cuando se reunían a comer en un espacio que había en la fábrica y también grabábamos eso. En la noche, o dos días después, ellos veían el material. Comparaban lo que ellos pensaban con lo que ellos estaban viviendo. Ellos veían lo que ellos imaginaban, o querían ver. Y no siempre coincidían los deseos con lo que ellos estaban haciendo en su vida cotidiana. Por ejemplo, no participaban para construir en el barrio, las cosas que le criticaban al barrio. Ellos se daban cuenta, además, porque también grabábamos la discusión y después esa discusión la volvían a ver. Y la comparaban con otras filmaciones donde ellos estaban 'viviendo'. Era como si estuvieras escribiendo tu propia novela mientras la estás viviendo. Primero lo que piensas y luego sales a la calle. Y la calle no coincide totalmente con lo que dices; pero también eso lo grabas y luego lo vuelves a ver. Era un proceso circular, donde se mezclaba el tiempo, porque el presente se estaba filmando mientras hablabas, y al día siguiente [al proyectarse] ya era pasado. Estaban comparando lo que habían dicho con lo que habían hecho».

Esto significó para los participantes un proceso continuo de reflexión y acción, que los llevó en más de una ocasión a replantearse sus concepciones, no solo de la vida, sino incluso sus conceptos, el cómo entendían ellos esa vida y bajo qué categorías. Borges nos da un ejemplo concreto:

JB: «Ellos venían de diferentes partes del barrio. El barrio tenía las partes altas y las partes bajas. Nosotros nos reuníamos en el medio. Y un día en una de esas reuniones, ellos dijeron que más arriba de donde nosotros estábamos vivía un 'burgués'. Yo me extrañé, porque yo pensé que las situaciones de los habitantes de más arriba, eran peores que las de ellos: las aguas negras corrían por una especie de corredores que hacían las veces de calles. Cuando lo conocimos (porque lo llevaron a las reuniones), resultó ser un mesonero en uno de los grandes hoteles de Caracas. Ese era el burgués para ellos. Esto es un ejemplo de cómo, a medida que ellos procesaban su propio pensamiento, también precisaban los conceptos».

83

Narciso y Rembrandt: el cine como espejo

Uno de los aspectos más seductores de la literatura se encuentra en el hecho de que algunas veces puede ser algo así como un espejo que se adelanta; un espejo que, como algunos relojes, tiene la capacidad de avanzarse.

ENRIQUE VILA-MATAS

Este sistema de trabajo, circular, en el que el actor es también sujeto de la reflexión, actor al mismo tiempo que reflexiona —

pues, como acota el entrevistado, las discusiones también se filmaban para ser luego proyectadas—, tiene unas similitudes con el acto de verse en el espejo y con el trabajo que Rembrandt elaboró al autorretratarse a lo largo de su vida.

JB: «Lo importante era hacer. No conceptualizarlo como una historia, o como un movimiento, sino como una acción de vida, donde nosotros también cambiábamos junto con ellos. El cine usado como un proceso de reflexión en sí mismo, no como una narración de lo que está pasando. Porque cuando filmas un documental, tú dejas una huella de lo que pasó. Pero en este caso, no. En este caso, lo que se está grabando va cambiando con los días porque es un proceso continuo, no es una visión estática. Es como si te vieras en el espejo todos los días y conversaras con el espejo. Tú te ves un día y te ves joven y, diez años después te ves canas, arrugas. En la medida en que tú lo vas haciendo, vas haciendo acciones sobre esa imagen: voy a hacer dieta, voy a hacer ejercicio. Es un proceso de observar tu proceso vital y reflexionar sobre él. Cuando te ves en el espejo hoy y vuelves sobre el espejo después, tienes que reconocerte, porque ya no te acuerdas de ciertas cosas de esa imagen.

«Yo pienso, por ejemplo, en lo que hizo Rembrandt con los autorretratos, que los hizo a lo largo de su vida, y que son como treinta cuadros. Él se estaba viendo, viéndose a sí mismo como en un espejo. Aquí el espejo es el cine. Es un autorretrato en movimiento. Es la obra en el tiempo. En los autorretratos de Rembrandt está el tiempo, pero está estático. Cuando él se pinta diez años después la referencia está ahí, pero no

es una referencia continua. No está el tiempo continuo. Está la memoria, que sustituye el movimiento continuo del cine».

Entonces, las filmaciones, la proyección de lo filmado y su discusión, que a la vez se filma y luego se proyecta de nuevo, «funcionaba con un espejo colectivo». Comenta el artista que, para esa misma época, comenzó Vasco Szinetar a realizar la serie de fotografías donde el fotógrafo aparecía junto a su modelo, gracias a que se fotografiaban frente a un espejo. «Es exactamente eso», nos dice.

El artista incluso va un paso más allá al recordar el mito de Narciso y el río donde se contemplaba el joven diariamente.

JB: «Es como Narciso mirándose en el río. Un río que no es el mismo hoy que el de mañana. Era una especie de narcisismo. Verte y verte con otra gente. Y verte una vez más luego de que has hecho las cosas, porque volvíamos a proyectar las conversaciones y una cosa que habías dicho, ahora ya has cambiado de opinión. Era volver a las cosas que habías dicho y hecho, sumándoles el paso del tiempo. Y para los jóvenes, el paso de un año o dos, es enorme, porque en ese tiempo cambia mucho su personalidad».

Ese gran impacto está relacionado con la concepción de la existencia que está en juego. Nos dice Borges: «El mundo o la existencia está en dos planos: un plano físico y un plano intangible. El cine vendría a ser ese plano intangible, que en cierta manera es imaginario. El proceso de trabajo, entonces, es una intersección entre el momento que estás viviendo y el momento que pasó [lo grabado que veías después]. Y eso tiene un gran impacto en el sujeto».

El diario de Benjamin en el barrio

[...] es que uno no empieza por tener algo de lo que escribir y entonces escribe sobre ello, sino que es el proceso de escribir propiamente dicho el que permite al autor descubrir lo que quiere decir.

ENRIQUE VILA-MATAS

Esta idea de verse día a día y reflexionar sobre lo que se ve, sobre la imagen de uno mismo; ese preservar en el tiempo el transcurso del tiempo, como el rostro Rembrandt en sus autorretratos, también guarda relación con la figura narrativa del diario. Esas memorias que, sobre uno mismo, uno escribe en (supuesta) continuidad.

JB: «Walter Benjamin tiene una idea de estructura sobre el diario que a mí me gusta muchísimo. Usualmente, toda película o novela (toda narrativa convencional) tiene un principio y un final. Es un ciclo que tú empiezas y terminas. El diario no es así. El diario termina cuando uno se muere. Pero mientras tanto, no. Tú escribes hoy, y luego vuelves a escribir en dos semanas, y esas dos semanas que no escribiste, siguen estando presentes en el diario, aunque no estén escritas. No tiene final. Es un proceso. Solo termina cuando mueres. Pero cuando te mueres, no sabes que estás muerto; por ende, el diario no termina, no tiene cierre.

«Entonces, nuestra labor era como un diario. Un diario hecho en colectivo, al que regresas a las páginas anteriores para volver a escribir. En el caso nuestro, pasábamos de la experiencia (que es tridimensional) a

la imagen bidimensional del material filmado y proyectado, para volver otra vez a la tridimensionalidad de la experiencia. Pero en tiempos diferentes, debido el retraso que implica el revelado del material. Lo que se obtiene con este proceso son dos tipos de visiones (bidimensional y tridimensional) y dos momentos de vida diferentes».

Visto así, se puede afirmar con el artista, que *Cine Urgente* era también una experiencia sobre la temporalidad. «Era una conciencia del tiempo». Además de ser, también, una nueva forma de escritura cinematográfica, una nueva gramática. Porque, como se grababan las discusiones sobre lo filmado y luego visto, «es como en un libro estar contando la historia y, de pronto, tener citas que interrumpen esa historia».

Sin embargo, hay una vital diferencia entre un diario escrito y un diario filmado. Una diferencia que se basa en las características propias de cada lenguaje.

JB: «El diario consiste en pasar tus vivencias a otro medio de expresión como es la escritura —que es un medio mucho más abstracto que el cine— porque, aunque haya una subjetividad, la imagen está ahí sin una retórica, sin un concepto. En cambio, en el diario la experiencia está conceptualizada según la subjetividad de quien está escribiendo el diario. Y además puedes argumentarla: escribir algo y determinar su significado. Aquí en el cine, no. Aquí, la imagen que ves no define el significado. El significado lo define la persona cuando lo ve. Aunque tampoco creo que tampoco haya total objetividad en la fotografía. Porque cuando determinas un punto de vista, el qué vas a fotografiar, ya

no se puede hablar de cien por ciento de objetividad. Filmar una parte de la escena ya es una selección, es tomar una decisión, lo que le resta total objetividad. Habría que tener varias cámaras para poder filmar una escena desde todos sus puntos de vista posibles. De lo contrario, no se tiene la reconstrucción total de una historia. Y en nuestro caso, ellos eran como diez sujetos que seguíamos, pero no teníamos diez cámaras ni diez camarógrafos; por ende, hacíamos una selección».

Retomando a Benjamin, si el diario no tiene principio ni fin, se puede ordenar narrativamente como se quiera, por lo que esta concepción abre las posibilidades de exploración para un nuevo lenguaje cinematográfico; o bien, para una otra concepción de ese objeto que llamamos *cine*.

86

Un cine que no se pretende tal

Nuestra idea no era hacer una película con ese material, sino organizar las ideas del espejo. La idea no era producir una obra, sino más bien generar un proceso.

JACOBO BORGES

Todas estas rupturas, con la temporalidad, con el lenguaje convencional, con la función misma del quehacer cinematográfico, que dicta que uno filma para obtener una obra terminada para ser exhibida, tienen mucho que ver con el trabajo que hacía Borges para esa época (y que todavía lo caracteriza): «Trabajé

mucho en actividades que tenían que ver con la ruptura del pensamiento estético del momento».

A esto hay que sumarle que el grupo trabajaba en colectivo, sin la figura clásica del 'director'. Por lo que, en realidad, se estaba rompiendo con la idea de formal y tradicional del cine, ya que se trataba de hacer un trabajo de reconocimiento y acción del y sobre el sujeto; no hacer un filme para exhibición en sala, con créditos donde cada participante tuviera un rol reconocido.

Quizá por esa razón y como artilugio del destino, los materiales producidos por este grupo en sus dos años de filmación casi diaria, terminarían desaparecidos en un gallinero de El Junquito, gracias a la limpieza del apartamento que fungía como depósito por parte del inquilino custodio del mismo. Quizá también como otra jugarreta del destino, de todos los participantes en este proyecto, solo han pasado a la literatura oficial Jacobo Borges, Josefina Jordán, Emilio Ramos, Pedro Laya, Mary Carmen Pérez, Luis Luksic, Franca Donda, Roberto Siso, Luis García, Edmundo Vargas y José Ríos.¹⁷ Los nombres de todos aquellos jóvenes habitantes de un tal barrio José Félix Ribas que ya no será más como fue, el nombre exacto del mesonero burgués, e incluso, el del inquilino custodio que sin saberlo fue la mano ejecutora del destino y desechó todo el material filmado por considerarlo basura, no pasaron a eso llamado Historia. Quedaron en el más absoluto anonimato.

Quizá estos accidentes de la historia sean parte de la Historia misma. Es una pérdida

¹⁷ Cisneros, "Tiempos de avance...", 144.

para los estudiosos del cine, para los espectadores curiosos, para quienes quieren experimentar con el lenguaje y tener referencias directas, cierto. Pero también es cierto que el destino de todo diario es su desaparición, es permanecer oculto, pues está escrito para quien lo escribe. De ahí el rechazo de los grandes escritores por la publicación de sus memorias y diarios (que, cuando se publican, se suelen hacer sin el consentimiento del autor). Como también es fugaz e inaprehensible la imagen del espejo. Como también es volátil y borrosa, a cada paso del tiempo, la imagen fotoquímica.

La urgencia hoy de un cine como acto

¿En qué pantalla podría tener lugar esta salida? En aquella de la que actualmente carecemos, por supuesto.

HITO STEYERL

Pero quizá más allá de la nostalgia por la imagen-cine, por los 24 cuadros por segundo, haya hoy que rescatar la urgencia de este cine como acto, como performance de vida y registro diario donde vernos reflejados.

La propuesta del trabajo de Borges y sus compañeros, hoy más que lejana y que nos entraña melancolías por un tiempo pasado (y perdido), nos hace reflexionar sobre las posibilidades de renovación del lenguaje audiovisual y de los usos sociales, artísticos y políticos del arte.

Para nadie es un secreto que, gracias a los teléfonos inteligentes, hoy muchos graban su vida diaria, la comparten con

otros (a través de las redes sociales) y se retratan a sí mismos dentro de la propia imagen-acto, comentándola incluso en vivo. El tiempo pasado y presente se hacen uno; la presencia del sujeto-objeto en su tridimensionalidad y bidimensionalidad simultánea es ya una realidad. El diario audiovisual, tal como lo planteó Borges, es un hecho.

Sería necesario entonces, propiciar una reflexión más acuciosa sobre este nuevo estatuto de la imagen en nuestros días, que tal como la ha bautizado Hito Steyerl, su gran potencialidad está en ser una imagen 'pobre'.¹ Pensar en que obras como *Boyhood* (Richard Linklater, 2014) y otros experimentos de realización del mismo director y su grupo colaborador (como la forma de escritura de los guiones de *Before Sunset*, 2004; y *Before Midnight*, 2013), no son una simple indagación retórica sobre los principios de construcción de la imagen.

Todas estas experiencias (y otras que ahora se nos escapan) son más bien un grito que, desde el pasado, desde otras formas artísticas, nos recuerda que hay más de un cine posible. Pero que, cualquiera sean esos cines, es urgente su implementación, más para un territorio como el nuestro que lucha aún contra precariedades económicas y culturales, contra quienes —como el inquilino y custodio— desechan nuestras imágenes en el gallinero del silencio, por conside-

¹ Véase el trabajo de esta artista alemana sobre la «imagen pobre» en Hito Steyerl, *The Wretched of the Screen* (Berlín: Strenberg Press, 2012).

rarlas incómodas, sobras de la Historia
que ellos pretenden narrar con su voz
omnipresente.

Referencias bibliográficas

- Capriles, Oswaldo, "Imagen de Caracas: las aspiraciones y los resultados". En *Cine al día*, N.º 5 (septiembre 1968): 23-28.
- Cisneros, Carmen Luisa, "Tiempos de avance: 1959-1972". En *Panorama histórico del Cine en Venezuela 1896-1993*, coord. de Tulio Hernández, 129-148, Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, 1997.
- Del Valle Dávila, Ignacio. "Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto", en https://www.academia.edu/6091070/Hacia_un_tercer_cine_del_manifiesto_al_palimpsesto.
- 88** Documento Colectivo sobre el espectáculo Imagen de Caracas, "Hacia un nuevo espacio". En *Cine al Día*, N.º 4 (julio 1968): 11-12.
- Equipo de Redacción, "Cineastas frente al Tercer Cine: una encuesta". En *Cine al día*, N.º 14 (noviembre 1971): 4-9.
- Galería Freites, "Jacobo Borges". En <http://galeriafreites.com/artistas/borges-jacobo/>
- Getino, Octavio y Solanas, Fernando, "Hacia un tercer cine: Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", (octubre 1969). En: <https://cinedocumentalyetnologia.files.wordpress.com/2013/09/hacia-un-tercer-cine.pdf>
- Linárez, Pedro Pablo, *La lucha armada en Venezuela*. Caracas: Universidad Bolivariana de Venezuela, 2006.
- Steyerl, Hito, *The Wretched of the Screen*. Berlín: Strenberg Press, 2012