

CINE SOCIAL VENEZOLANO E IDENTIDAD CULTURAL

VENEZUELAN SOCIAL CINEMA AND CULTURAL IDENTITY

Roberto Martínez Aponte

RESUMEN

El propósito de esta ponencia es el analizar la influencia que tuvieron las representaciones cinematográficas producidas y difundidas por la filmografía de la corriente vanguardista del nuevo cine social venezolano, el cual se constituyó como un artefacto sociocultural y estético, productor cultural de realidades y de modelos de identificación que repercutieron en la construcción del imaginario social del venezolano de los setenta, sobre las ideas de identidad cultural, nación, ciudadanía, pueblo

Palabras clave: Cine Social, Identidad, Ciudadanía, Representaciones Sociales.

ABSTRACT

The purpose of this paper is to analyze the influence of cinematic representations were produced and disseminated by the current avant-garde films of the new Venezuelan social cinema, which was formed as an artifact sociocultural and aesthetic, cultural producer realities and models identification affected the construction of the social imaginary of the Venezuelan-seventies, the ideas of cultural identity, nation, citizenship, and other people

Keywords: Social Cinema, Identity, Citizenship, Social Representations.

Roberto Martínez Aponte. Licenciado en Educación mención tecnología educativa, Universidad Central de Venezuela (1985). Ciencias de la Información, Louisiana State University (1989). Administración de programas de preservación y conservación patrimonial, Rochester Institute of Technology (1994). Candidato Doctoral en Ciencias Sociales mención Estudios Culturales, Universidad de Carabobo (2010). Correo: robertomartinez0212@gmail.com .

Artículo recibido en abril de 2012 y aceptado en septiembre de 2012.

Introducción

En la década de los setenta, el nuevo cine social venezolano se constituyó como artefacto sociocultural y estético, productor cultural de realidades y de modelos de identificación que influenciaron la construcción del imaginario social del venezolano de estos años. Esta filmografía adquirió mayor relevancia en la representación de algunas versiones específicas de nación, particularmente aquellas que vinculaban “lo venezolano”, a la cultura popular del país, haciendo referencias a ciertos íconos del mundo urbano-marginal y del mestizaje, propios de formas tradicionales de su representación. Lo popular se expresa como el referente central de la mayoría de las películas con mayor éxito comercial y de crítica en estos años.

Cine e identidad

En este punto se analizará al cine como vector de identidad y como vínculo social e intercultural y por ello analizaremos los elementos de la identidad cultural que conforman la representación que una sociedad se hace de sí misma, es decir, su patrimonio cultural, su lengua, etnia, religión y por otro lado, los elementos que conforman la contra-imagen de una sociedad.

Al hablar de la imagen cinematográfica, hablamos tanto de un producto cultural como de una fuente de producción simbólica, un dispositivo para la creación de realidades – ficciones, mediante las cuales no se representa tanto la realidad concreta, como las propias representaciones de los realizadores o la “lectura” imaginaria que hacen sobre esa realidad. El interés por la imagen cinematográfica radica en su carácter de artefacto social con cierta intencionalidad cultural, interpretable según el sistema de convenciones, que le permite al realizador hacer sentido a los receptores de acuerdo al código de valores compartidos y reglas de implicancia e inferencia que sean significados por estos.

El discurso nacional existe en la esfera pública como un discurso articulado sobre un “nosotros” que es altamente selectivo, construido por una variedad de instituciones y agentes culturales. Benedict Anderson (1993) ha llamado a las naciones “comunidades imaginadas”, sosteniendo que la narración está en la base de los relatos cohesionantes de la nación moderna, puesto que proporciona los medios para representar estas comunidades, y permitir la identificación con un grupo de personas con la que es imposible relacionarse directamente en lo cotidiano. La narración permite entonces construir la metáfora de la

cohesión social moderna, vale decir, una experiencia colectiva unitaria bajo la imagen de “los muchos como uno”.

A este respecto las películas participan, como imágenes-narraciones, de un proceso de resignificación cultural dirigido al imaginario de quien la ve, desencadenando una relación entre tiempo y memoria y dando un nuevo significado a la experiencia presente. Vale decir, las películas permiten “vivenciar” mediante la imagen la pertenencia a un colectivo no por el encuentro cara a cara o la acción colectiva, sino mediante la identificación y proyección en la imagen representativa. Esto se ve facilitado gracias al acto ritual de asistir a la sala de cine, donde se establece una identificación momentánea en la relación precaria con los otros, pero su fuerza radica sobretodo en la comprensión del sí mismo mediante esa imagen de “nosotros” que va a mirarse en la pantalla,

En el concepto de identidad existe una relación dialéctica, una imagen y una contra-imagen; una afirmación y una negación; una identificación y una distinción. Como afirma Bourdieu, existir socialmente consiste en ser percibido como distinto (Bourdieu, 2006). Bourdieu aporta otros elementos importantes como la distinción entre las formas interiorizadas y objetivadas de la cultura. Las formas interiorizadas serían a las formas simbólicas estructuras mentales interiorizadas, y las formas objetivadas serían las prácticas concretas de la cultura como los ritos, juegos, danzas y objetos.

Cine social venezolano

Con la categoría “nuevo cine” se calificó, a toda una serie de cinematografías surgidas en Latinoamérica a finales de los cincuenta, como una vanguardia producto de la ruptura de los patrones de producción cinematográfica, que mantenían una actitud reproductiva del modo de representación promovido por el cine industrial de Hollywood. En este sentido, la discursividad y la visualidad de esta nueva corriente fílmica logro romper con el lenguaje clásico de la comedia y el melodrama heredado del naturalismo a través de la apropiación de los nuevos lenguajes y formas de representación de la modernidad cinematográfica. Y cuyo propósito fundamental fue el de transformar al acto cinematográfico en un motor que estimulara la conciencia de los sectores populares. La base fundamental de esta tendencia

eran el realismo, el compromiso social, la denuncia y en definitiva, la contraposición del ser humano a la lógica mercantil.

En el caso venezolano, esta tendencia tiene auge en la década de los setenta, surge en el contexto artístico de la confrontación entre el abstraccionismo y la nueva figuración en Venezuela y como último intento de hacer desde la vanguardia un arte político, o por lo menos un arte-reflejo de los grandes problemas sociales que se debatían al impulso de un propósito transgresor del sistema, dirigido a transformar la vida y cambiar la sociedad, donde se conciba la obra como un eje o conjunto artista-obra-mercado-difusión-crítica-medios de comunicación-público, vinculada un contexto más amplio (la obra como una consecuencia, si bien de la mayor importancia y vitalidad del hombre, sus relaciones y necesidades).

El robusto financiamiento del estado venezolano dinamizó y estimuló la producción de las más importantes y emblemáticas películas de esta época , como fueron : Cuando quiero llorar no lloro de Mauricio Wallerstein (1973), basada en la novela homónima de Miguel Otero Silva, logra un éxito sin precedentes en taquilla, lo que da comienzo al “boom” del llamado Nuevo Cine Venezolano de corriente social y cuyos máximos exponentes serían, además de Wallerstein, Román Chalbaud, Clemente de la Cerda, Iván Feo y Antonio Llerandi, Diego Rísquez, 1980), entre otros. Esta corriente se mantuvo hasta los ochenta, con películas como Macu, la mujer del policía de Solveig Hoogestein , Homicidio Culposo de César Bolívar, La graduación de un delincuente, Macho y hembra, Ya-Koo; Oriana, El atentado y Más allá del silencio. Pero a finales de esa misma década de los ochenta, el proyecto cine social se hace insostenible, el discurso socio-cultural que daba sentido a la modernidad expresiva se desarma, el metarrelato legitimador de la identidad nacional queda abatió por los influjos de la globalización y el desmantelamiento del aparato del estado patrocinador por la ofensiva neo-liberal. El nuevo cine social venezolano abrazó al nacionalismo como su ideología y por esta vía una idea de cultura nacional que centraba la discusión en la búsqueda de una identidad nacional fundada en el pasado en la defensa de nuestras raíces, posición esta que termino convirtiéndose en un obstáculos para visualizar los diversos procesos de interculturalidad y diversidad generados a lo largo de la historia cultural del país,

Este cine fue eminentemente político y a pesar de ello alcanzó una audiencia masiva y logro que la gente se identificara más con los personajes que con el drama social en sí, con esto el cine venezolano estaba girando de un eje meramente sociológico al psicológico, en esta retrospectiva centrado en su vocación social, veremos cómo se estatizaron los personajes emblemáticos, estereotipos de nuestra sociedad; el malandro, el sifriño, el policía, la secretaria, el político convirtiéndose en el núcleo argumental de cine local, reactualizaron una imagen de la venezolanidad que nos remite a una serie de íconos sobre lo venezolano actualizados en la imagen cinematográfica, que implica una aproximación que asume el carácter discursivo de la nacionalidad. Así pues, se entendió la Nación como una construcción simbólica cuyos referentes corresponden a tradiciones intelectuales anteriores, que han interpretado el ser nacional y que aún están presentes en el imaginario colectivo.

La construcción de un nuevo lenguaje-síntesis con mayores posibilidades para elaborar en conjunto lo sensible, lo imaginario y lo conceptual, una nueva manera de mirar y narrar al país, reinterpreta la marginalidad y la exclusión social a favor de la construcción de sujetos orgánicos portadores de una cultura nacional políticamente activa, que tematiza a través de los personajes que descubren su identidad cultural y se transforman en actores de un destino colectivo, este destino es la lucha por mejores condiciones de vida, reivindicaciones políticas y sociales.

Esta filmografía adquirió una mayor relevancia en la representación de algunas versiones específicas de nación, particularmente aquellas que vinculaban “lo venezolano”, a la cultura popular del país, haciendo referencia a ciertos iconos del mundo urbano-marginal, lo popular se expresa como el referente central de la mayoría de sus películas con más éxito comercial y de crítica en estos años, configurando lo visible de nuestro entorno sociocultural y la principal imagen cinematográfica de la nación.

La exploración de los mecanismos sociales, como universo dramático predominante que dan forma a los marcos institucionales y culturales del país, lo ve desde un “Yo” como sujeto discursivo y afectado por su relación polémica con su contexto y por la valoración del individuo como centro de la acción dramática y social, revelando una nueva cotidianidad a través de la marginalidad urbana, producto del paso de una sociedad rural a

urbana, donde plantea situaciones y personajes paradigmáticos que aportaron una nueva relación con el espectador a partir de la re-visión crítica de las creencias y del modelo social, hizo de la marginalidad un micro universo con lenguaje y estéticas propias, los desclasados, los marginados y marginales, las víctimas y victimarios, los delincuentes y la delincuencia la más prolífica y atractiva iconografía y presento uno nuevo sistema de estereotipos urbanos venezolanos, seres que se encuentran en constante interacción con el resto de la sociedad y esta interacción define la su marginalidad, es decir no se puede entender la conducta y percepciones de los marginales sin entender la formación social del país.

REFERENCIAS

- Anderson, Benedict. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* (E. Suárez, Trans. 1° ed.). México: Fondo de Cultura Económica.
- Barahona, Marvin. (1993). *Evolución histórica de la identidad nacional* (1° ed.). Guaymuras S.A.
- Del Río, Pablo & Fuertes, Marta. (2004); *Cámara!, ¡acción! Un análisis de la confrontación de la tipología industrial y la tipología dramática en el proceso de construcción de la realidad por el cine*. *Cultura y educación* 16 (1-2), 203-222.
- García canclini, Néstor. (1999). *Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano*. En *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (pp. 35-63). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Getino, Octavio. (2006). *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo* (1° ed.). San José, Costa Rica: Editorial Veritas.
- Giménez, Gilberto (1994). *Apuntes para una teoría de región y de la identidad regional*. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, VI 165-173.
- Maalouf, Amín. (1999). *Identidades asesinas* (F. Villaverde, Trans.). Madrid: Alianza Editorial
- Schlesinger, Philip & MORRIS, Nancy (1997, Junio). *Fronteras culturales: Identidad y Comunicación en América Latina* *Estudios sobre las culturas contemporáneas* III N° 005, 49-85.
- Torres San Martín, Patricia. (2006, julio -diciembre). *La memoria del cine como extensión de la memoria cultural*. *Culturales*, Vol. II, 50-79.
- Trenzado, Manuel (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la transición*. (1° Edición ed.). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas y Siglo XIX de España Editores, S.A.