

1982

Dialéctica del espectador

Tomás Gutiérrez Alea

Cine “Popular” y Cine Popular

Se acepta comúnmente que el cine es, de todas las artes, la más popular. Sin embargo, no siempre fue así. Durante mucho tiempo subsistió la confusión en torno al cine en lo que se refiere a su condición de arte. La confusión aún subsiste en torno a su carácter popular.

Todavía hoy puede decirse que el cine está marcado por su origen de clase. A pesar de que a través de su corta historia ha tenido momentos de rebeldía, de búsquedas y de auténticos logros como expresión de las tendencias más revolucionarias, el cine sigue siendo en gran medida la encarnación más natural del espíritu pequeño-burgués que lo animó en su nacimiento hace apenas ocho décadas.

El capitalismo iniciaba su fase imperialista. El modesto invento de un aparato que permitía captar y reproducir imágenes de la realidad en movimiento no fue otra cosa, en un principio, que un ingenioso juguete de feria por medio del cual el espectador podía sentirse trasladado a los lugares más recónditos del mundo sin moverse de su lugar. Muy pronto salió de la feria, lo cual no quiere decir que haya alcanzado un estatus más digno y respetable: se fue desarrollando como una verdadera industria del espectáculo y comenzó a producir en serie una mercancía apta para satisfacer los gustos y alentar las aspiraciones de una sociedad dominada por una burguesía que extendía su poder a todos los rincones del mundo. Desde el primer momento se abrió a dos caminos paralelos: fue documento “veras” de algunos aspectos de la realidad y fue por otro lado fascinación de mago. Entre esos dos polos —el documento y la ficción— se ha movido siempre el cine. Muy pronto se hizo “popular”, no en el sentido de que fuera expresión d el *pueblo*, de los sectores más

oprimidos y más explotados por un sistema de producción enajenante, sino porque logró atraer a un público indiferenciado, mayoritario, ávido de ilusiones.

El cine no puede dejar de asumir —más radicalmente quizás que cualquier otro medio de expresión artística— su condición de mercancía. El éxito comercial que obtiene lo impulsa en su desarrollo vertiginoso. Se convierte en una industria compleja y costosa y tiene que inventar toda clase de fórmulas y recetas para que el espectáculo que ofrece reciba el favor del público más vasto, de cuya masividad depende para su mera subsistencia. De ahí —más que del hecho de tratarse de un medio que aún se expresaba con un lenguaje balbuciente—, de su condición de mercancía y de su carácter “popular”, es que proviene la resistencia que hubo para elevar el cine a la categoría de verdadero arte entre los círculos en que se reverenciaba incondicionalmente el arte “culto”. Arte y pueblo estaban reñidos.

Hubo entonces quien pensó que el cine, para ser un arte, debía esforzarse por traducir las grandes obras de la cultura universal. Se filmaron así muchas obras engoladas y pretenciosas, pesantes y retóricas, que no tenían nada que ver con el naciente lenguaje. Aparte de esas desviaciones lo cierto es que el cine constituía una actividad humana que cumplía mejor que otras una necesidad elemental de disfrute. En la práctica dirigida fundamentalmente hacia ese objetivo fue madurando el lenguaje y se fueron descubriendo posibilidades expresivas que lo llevaron a alcanzar una valoración estética, aun sin proponérselo.

El cine norteamericano, con su sentido pragmático, fue el que más avanzó por ese camino. Fue el más vital y el más rico en hallazgos técnicos y expresivos. Desde los primeros años del siglo fue conformando los distintos géneros (comedias, oestes, filmes de gánsteres, superproducciones históricas, melodramas...) que rápidamente se convirtieron en “clásicos”, es decir, se consolidaron como modelos formales y alcanzaron un alto nivel de desarrollo al mismo tiempo que se convertían en estereotipos vacíos. Fueron la expresión más eficaz de una cultura de masas en función de un consumidor pasivo, de un espectador contemplativo y desgarrado en tanto que la realidad reclama de él una acción y al mismo tiempo le cierra todas las posibilidades de actuar.

El cine, con su posibilidad de crear verdaderos fantasmas, imágenes de luces y sombras, inasibles como un sueño compartido, fue el mejor vehículo para alentar falsas ilusiones en el espectador, para servirle de refugio, de sucedáneo de una realidad que le impedía desarrollarse humanamente y que, a modo de compensación, le permitía soñar despierto.

Los aparatos y los mecanismos de producción del cine fueron inventados y creados en función de los gustos y las necesidades de la burguesía. El cine se convirtió rápidamente en la más concreta manifestación de su espíritu, en la objetivación de sus sueños. Estaba bien claro para ella que el cine no es una continuación del trabajo, ni de la escuela, ni de la vida cotidiana con sus tensiones múltiples; que no es una ceremonia formal ni un discurso político y que lo primero que en él va a buscar el espectador agobiado es placer y descanso para llenar su tiempo libre. Pero lo cierto es que el grueso de la producción cinematográfica raras veces rebasaba los niveles más vulgares de comunicación con el público: lo importante era la cantidad de dinero que podía obtenerse con cualquier producto, no la calidad artística alcanzable.

Las vanguardias europeas de los años 20 también hicieron su incursión en el cine y dejaron unas pocas obras en las que exploraron todo un vasto campo de posibilidades expresivas. Fue un vano intento por rescatar al cine de la vulgaridad a que lo condenaba el comercialismo y no pudo echar raíces, aunque gracias a algunas obras excepcionales no fue un movimiento del todo estéril.

Pero no fue hasta la creación del cine soviético que, a partir de la preocupación teórica de sus maestros y los aportes prácticos que hicieron al nuevo medio, se empezó a aceptar oficialmente una evidencia: había nacido no sólo un nuevo lenguaje, sino también un nuevo arte. “Arte colectivo por excelencia, destinado a las masas”, como fue calificado entonces, el cine soviético alcanzó el máximo de coherencia con el momento de radical transformación social que se estaba operando. Arte colectivo porque conjuga la experiencia de diversas individualidades y se nutre de la práctica de otras artes en función de un arte nuevo, un arte específicamente distinto, del cual se tomaba conciencia definitivamente. Destinado a las masas —y por ende, popular— porque expresaba los intereses, las aspiraciones y los valores de los grandes sectores del pueblo que en ese momento hacían avanzar la historia, ese primer momento del cine soviético dejó huellas profundas en todo el

cine que vino después y todavía hoy el cine más moderno sigue bebiendo de sus fuentes y nutriéndose de sus búsquedas y hallazgos teóricos, que no han sido aún desarrollados plenamente.

Los primeros años del cine sonoro coinciden con los de la crisis económica del 29 en el mundo capitalista. El cine se consolida como lenguaje audiovisual y se complica todo el aparato de producción, hasta el punto de que durante mucho tiempo no será posible realizar filmes al margen de la gran industria ni soslayar sus intereses. A pesar de eso, en los años treinta la propia industria norteamericana se ve motivada a producir algunos filmes con una visión crítica de la sociedad y del momento que estaban viviendo. Eran filmes que mantenían todas las convenciones del lenguaje ya establecido y depurado, pero que mostraban un auténtico realismo en el tratamiento de temas que estaban a la orden del día. Este cine que hablaba de los conflictos sociales que todos padecían surgió en una coyuntura propicia pero muy pronto derivó hacia un reformismo complaciente. Son los años del Código Hays, también conocido como “Código del Pudor”, instrumento de censura y propaganda que respondía a los intereses del gran capital financiero y que señaló los estrechos cauces ideológicos por los que habría de moverse el cine norteamericano durante mucho tiempo.¹

Hacia el final de la Segunda Guerra Mundial, con las heridas aún abiertas y circunstancias políticas favorables, surge el cine neorrealista italiano, que con todas sus limitaciones políticas e ideológicas fue un movimiento vivo, fecundo en la medida en que transitaba por los caminos de un cine auténticamente popular.

En Francia aparece una “nueva ola” de directores jóvenes que al calor de la posguerra se lanzaron impetuosos a revolucionar el cine pero sin superar los límites del mundo pequeño-burgués. Entre ellos, Godard se destaca como el gran destructor del cine burgués. Tomando a Brecht como punto de partida —y a la “nueva izquierda” como punto de llegada— pretende hacer la revolución desde la pantalla. Su ingenio, su imaginación y su agresividad desmañada lo colocan en un lugar privilegiado entre los cineastas malditos. Alcanzó a hacer un cine antiburgués, pero no pudo hacer un cine popular. Destacados epígonos como J. M. Straub, admirables por su ascetismo casi religioso, ya han institucionalizado esa posición y

algunos piensan que están haciendo la revolución en la superestructura sin necesidad de conmover la base...

Otro fenómeno que se inscribe en esas búsquedas de un cine revolucionario es el cine llamado “paralelo” o “marginal” o “alternativo”, que ha surgido en los últimos años gracias al desarrollo alcanzado por la técnica y que permite la producción de un cine relativamente barato, al alcance de pequeños grupos independientes, de militantes revolucionarios. Se trata de un cine donde se expone abiertamente la ideología revolucionaria, un cine político que debe servir para movilizar a las masas y encauzarlas hacia la revolución. Como práctica revolucionaria resulta eficaz dentro de los estrechos límites en que opera. Pero no puede llegar a las grandes masas, no sólo por los obstáculos de orden político que encuentra dentro del aparato de distribución y exhibición, sino también por razones de su misma factura. Las masas siguen prefiriendo los productos más acabados que les ofrece la gran industria del espectáculo.

En el mundo capitalista —y en buena parte del mundo socialista— el gran público está condicionado por determinadas convenciones de lenguaje, por fórmulas y géneros de espectáculo que son los del cine comercial burgués, de tal manera que puede decirse que el cine, como producto original de la burguesía, casi siempre ha respondido mejor a los intereses del capitalismo que a los del socialismo, a los de la burguesía que a los del proletariado, a los de una sociedad de consumo que a los de una sociedad en revolución, a la alienación que a la desalienación, a la hipocresía y a la mentira que a la verdad profunda...

El cine *popular*, a pesar de que cuenta con notables exponentes y con algunos fenómenos excepcionales, no siempre ha logrado conjugar plenamente la ideología revolucionaria con la masividad. Por nuestra parte, no podemos aceptar un simple criterio cuantitativo para determinar la esencia de un cine popular. Es cierto que, en última instancia, cuando hablamos de las *grandes* masas nos referimos al pueblo. Pero un criterio semejante es tan amplio y tan vago que resultaría imposible introducir en el mismo cualquier tipo de valoración. El número de habitantes de un país o de un sector cualquiera de un país no es más que un conjunto de personas que, consideradas así, en abstracto, carece de significación alguna. Si pretendemos dar con un criterio concreto de *lo popular* es

necesario saber qué representan esas personas ubicadas no sólo en un lugar geográfico, sino en un tiempo histórico y en una clase determinada. Es necesario distinguir en ese conjunto amplio cuáles son los grupos —las grandes masas— que mejor encarnan, consciente o inconscientemente, las líneas de fuerza que configuran el desarrollo histórico, es decir, que tienden hacia *el mejoramiento incesante de las condiciones de vida en el planeta*. Y si el criterio para determinar lo popular toma como base esa distinción, podemos decir que su esencia radica en que sea *lo mejor* para esas grandes masas lo que mejor responde a sus intereses más vitales. Es cierto que en ocasiones los intereses inmediatos obnubilan los mediatos y que suele perderse de vista el objetivo final. Para precisar: lo popular debe responder no sólo al interés inmediato (que se expresa en la necesidad de disfrute, de juego, de abandono de sí mismo, de ilusión...) sino que debe responder también a la necesidad básica, al objetivo final: la transformación de la realidad y el mejoramiento del hombre. De ahí que cuando hablamos de cine popular no nos referimos al cine que simplemente es aceptado por el pueblo, sino a un cine que *además* exprese los intereses más profundos y más auténticos del pueblo y que responda a ellos. De acuerdo con ese criterio —y si tenemos en cuenta que en una sociedad dividida en clases el cine no puede dejar de ser un instrumento más de la clase dominante— un cine auténticamente popular sólo puede desarrollarse plenamente en una sociedad donde los intereses del pueblo coincidan con los intereses del Estado, es decir, en una sociedad socialista.

Durante la construcción del socialismo, cuando aún no ha desaparecido el proletariado como clase que ejerce el poder a través de un complejo aparato estatal, y aún subsiste la diferencia entre la ciudad y el campo, y entre el trabajo físico y el intelectual, cuando no han desaparecido del todo las relaciones mercantiles y junto a ellas algunas manifestaciones —conscientes o inconscientes— de la ideología burguesa (y lo que es peor aún: pequeño-burguesa), cuando todavía no se cuenta más que con una base material insuficiente y, sobre todo, mientras subsiste el imperialismo en alguna parte del mundo, la función social del arte adquiere matices muy específicos de acuerdo con los objetivos y las necesidades más urgentes, más inmediatas que se plantean los hombres cuando van sintiéndose dueños de su destino y trabajan por su realización.² Aquí el arte tiene como función contribuir al mejor disfrute de la vida —nivel estético— y esto lo lleva a cabo no sólo a modo de paréntesis lúdico en medio de la realidad cotidiana, sino también como un enriquecimiento de esa

propia realidad; contribuir a una comprensión más profunda del mundo —nivel cognoscitivo—lo cual conlleva el desarrollo de un criterio acorde con el camino que se ha trazado la sociedad; y por último, contribuir también a reafirmar los valores de la nueva sociedad y, consecuentemente, a luchar por su conservación y desarrollo —nivel ideológico—. Si bien es verdad que durante esa etapa es el nivel ideológico el que obtiene la primacía, su eficacia estará en razón directa con la eficacia del nivel estético y del nivel cognoscitivo.

Tratemos de ver cuáles pueden ser las vías más idóneas para que el cine, como manifestación específica del arte, pueda transitar hacia esos objetivos.

NOTAS

¹ Este famoso código plantea, entre otras cosas, que el cine debe “forjar caracteres, desarrollar el verdadero ideal e inculcar rectos principios, bajo la forma de relatos atrayentes proponiendo a la admiración del espectador hermosos ejemplos de conducta”. Independientemente de cualquier discrepancia con el “verdadero” ideal y con los “rectos” principios que trataba de promover este revelador documento, resulta interesante ver cómo se acoge al mecanismo más pueril —el de proponer a la admiración del espectador “hermosos ejemplos de conducta”— y sin duda el que mejor transparenta una actitud reaccionaria porque sólo intenta forjar una imagen idealizada y complaciente de la realidad.

² En la tesis sobre cultura artística y literaria contenida en la *Plataforma Programática* del PCC podemos leer: “La sociedad socialista exige un arte y una literatura que, a la vez que proporcionen el disfrute estético, contribuyan a elevar el nivel cultural del pueblo. Debe lograrse el establecimiento de un clima altamente creador que impulse el progreso del arte y de la literatura como aspiración legítima de las masas trabajadoras. El arte y la literatura promoverán los más altos valores humanos, enriquecerán la vida de nuestro pueblo y participarán activamente en la formación de la personalidad comunista”.