

1976

**Cine latinoamericano:
realidad o ficción**

Carlos Rebolledo

Apuntes breves sobre el cine latinoamericano

Comienzo por decir que estas son notas sobre preocupaciones muy personales. Por lo tanto, deben ser vistas como tales y no como una ponencia en el sentido académico del término. No trato de proponer sino de fijar la atención sobre algunas cosas que, me parece, tienen una enorme gravitación sobre los cineastas progresistas de una buena parte de nuestro continente.

Urge entonces consignar la preocupación primera: ¿es pertinente convalidar en esta reunión la antinomia realidad-ficción —tema que los organizadores me propusieron desarrollar— para definir dos variantes del cine? ¿No conlleva tal posición, desde el momento en que se pronuncia, un vicio de apreciación que, en lugar de delimitar, confunde más las cosas? ¿De qué realidad se habla, a qué ficción se alude? ¿*Terremoto* o *Tiburón* no son acaso una realidad insoslayable para nosotros, cineastas, que nunca nos hemos preguntado seriamente acerca de nuestros “públicos”? ¿Nuestras películas documentales no son a veces gestos de ficción, de nosotros sus autores, que hemos soñado con multitudes viéndolas y al llegar a la boletería de la Cinemateca hemos podido contar con los dedos a los pocos fieles de siempre?

Estas son algunas preguntas que quizás hoy adquieren relieve inesperado por la fuerza misma de los hechos.

El mundo que vivimos, en ciertos países de América Latina, Venezuela en primer lugar, es de un capitalismo dependiente avanzado. Sus signos más evidentes son la gran

concentración del capital; conformación del Estado como aparato primordial del reforzamiento de las relaciones de producción capitalistas oligopólicas y monopólicas; el poder cultural casi omnímodo de las clases dominantes; el desarrollo y crecimiento de los estratos medios con un poder de compra y de erradicación de valores semejante al de los países desarrollados; el consumismo como ideal de vida generalizado; la extensión de grandes contingentes de marginados y desocupados y, para completar, una izquierda atomizada sin asidero real en las clases sociales más explotadas.

A esta realidad corresponde y se adecua otra realidad: el cine del imperio, que, como en todas partes del mundo capitalista es *el cine más popular*.

Como primera respuesta a esta imagen que propaga el imperio y que invade todos los poros y tejidos del cuerpo social en simbiosis con los no menos poderosos factores internos del poder cultural, cabría entonces una primera opción: hacer un cine alternativo que ataque en primer lugar el centro dominante y denuncie los fetichismos lingüísticos-formales de este cine. Sin embargo, esta operación de la cual pudo hablarse con cierta propiedad en la década del 60, pareciera en un callejón sin salida: sus verdaderos interlocutores son las élites intelectuales, las vanguardias políticas y no el pueblo. Su poca, aunque selecta audiencia, se convierte así, irónicamente, en su enterradora fatal. De un cine que se reduce al no llegar, por múltiples imponderables, a su destinatario, poco es lo que podemos esperar.

La complejidad social que viven algunos de nuestros países exige riesgos mayores y posiblemente inéditos al cineasta.

Lejos están los días en que una simple proposición de compromiso con la realidad, término elástico y aleatorio que encubría desde el miserabilismo descriptivo hasta la abstracción más desenfrenada, bastaba para darle al cineasta una ubicación en el mundo y en la historia.

Pero hoy, en el caso venezolano, la larga e intensa dominación imperialista, sus incidencias sociales y económicas, ha conformado una cultura de la dependencia, fuente de ansias y expectativas netamente diferenciables de lo que tradicionalmente se llamó “traumas de la dependencia”. Por eso la cultura de la dependencia crea reflejos, espejismos de autonomía allí donde lo que se produce no es otra cosa que un reacomodo subjetivo, una

interiorización de los mecanismos de la dependencia junto con los procesos de dominación.

Ante este cuadro, una opción válida sería un cine que ilumine los pliegues, los vericuetos, todas las alternativas y ansias de esta nueva forma de civilización híbrida que produce el capitalismo dependiente. Un cine que revierta y desmonte los mecanismos de la cultura de la dependencia.

Cuando los cineastas progresistas de la América Latina no liberada pensamos en el público, lo hacemos desde el rincón de un inspirado moralista, sin nexos verdaderos con las masas y sin otra opinión de ellas que las derivadas de clichés o prácticas políticas singulares. Todo lo reducimos a esencias, a principios inmanentes. Por ejemplo, despreciamos la violencia en el cine, pero no nos preguntamos por qué a la gente le gusta la violencia. Repudiamos las telenovelas pero no nos inquietamos por su éxito y cuando queremos explicarnos qué resortes hacen que las masas reverencien este género no vamos más allá de los manidos “bajos instintos” o “cursilerías”. Desdeñamos las seriales de televisión pero olvidamos que Cannon, el detective, es un señor gordo, calvo, de andar parsimonioso, de vestir muy común, nada estrafalario, que por su aire bonachón lleva al espectador de la mano en sus más insulsas, para nosotros, aventuras. Odiamos, con razón, a Walt Disney, pero nunca, con el perdón de Mattelart, hemos ido más allá de analizar ideológicamente sus criaturas cuando sus monstruos han invadido prácticamente la imaginación popular e infantil.

Quiero decir con esto que todavía los cineastas responsables vivimos un mundo decimonónico donde le atribuimos o le negamos a las masas virtudes o valores del siglo pasado sin tomar en cuenta, para decirlo con palabras de Michele Mattelart que “un determinado modo de producción (en este caso los medios de comunicación) no solamente produce un objeto de consumo, sino al mismo tiempo el sujeto que lo consume”. Nosotros agregamos que el sujeto que consume modela también, de cierta manera, el objeto que consume. Esta triple operación nosotros no la valoramos. Nos aferramos a la idea de que estos medios, especialmente la TV y el cine, alienan a las masas, sin definir en que consiste esta alienación y sin percibir que hay una alienación social en el disfrute de estos productos por lo cual llega un momento donde es sumamente difícil o imposible saber cuándo comienza una y termina la otra, pues se trata de un fenómeno reproductivo.

Es en este sentido como hay que entender que cuando se llega a la triple relación de objeto de consumo—sujeto que consume—objeto de consumo, se produce esa ambivalencia con que se comportan las masas a nivel comunicativo. Todo ocurre como si los objetos de comunicación, programa de TV o película, fetiches en sí, fueran asimilados por un hombre fetichizado o, si se prefiere, reificado, reducido a mercancía o cosa, por su modo de producción y por sus hábitos de consumo y que sólo en esa asimilación el espectador logrará una identidad, un perfil, un sentido de la vida.

Este esquema únicamente parecer variar en situaciones prerrevolucionarias o de agudos conflictos de clase, como ocurrió en Chile, cuando la noción de público “sacralizada por la burguesía y en virtud de la cual desaparece el carácter clasista de la Audiencia”, varió, en algunos momentos del proceso, para dar paso a “tendencias, gustos e intereses de clase muchas veces antagónicos”.

Mientras esta situación histórica no se presenta, el cineasta responsable tiene que ver con el público no como noción sino como hecho ineludible.

Sin embargo, como hemos apuntado, en lugar de esto, el cineasta, desde su altura elitesca y con juicios puramente moralistas, encara estos complejíssimos fenómenos con falsos criterios políticos. Es entonces cuando se pone en marcha la operación de “cine comprometido” o “político” cuya validez no negamos a condición de que se revisen todas las premisas sobre las cuales reposa su práctica. En lugar de esta revisión se acude a los siguientes expedientes:

1. Describir y pormenorizar la miseria del pueblo como si éste no la sufriera suficientemente.

2. Hacer un catálogo visual de todas las plagas que afectan al pueblo (analfabetismo, insalubridad, desocupación, hábitat, etc.) en un intento no siempre claro de conmover a los estratos intelectuales de las capas medias.

3. Discurrir abstractamente sobre la validez de ciertas estrategias y tácticas sin haber cubierto la necesaria reflexión sobre las condiciones en que éstas se dan.

4. Denunciar fuera de contexto, mecánicamente, quiénes son los enemigos del pueblo sin tomar en cuenta el nivel de las luchas populares ni la interacción, muchas veces oscura y

soterrada, de los conflictos de clase.

5. Criticar simplistamente la deformación del gusto popular por la ideología dominante, sin considerar que esta operación se confunde con la ironía negativa.

Estas desviaciones observables en el documental alcanzan un mayor paroxismo en el cine de ficción político, pues si en el documental se rechaza la noción de público en nombre de una audiencia diferenciada, es decir, los explotados —cosa que como hemos visto no se cumple, pues la mayoría de nuestros documentales no tiene audiencia popular—, en el otro cine se procede con toda impunidad:

1. Dramaturgia convencional pretendidamente calcada de los modelos extranjeros dominantes. Decimos pretendidamente porque en esta lección se manifiesta la impotencia acomplejada del cineasta por hacer suyos usos y reglas que pertenecen a los centros de dominación. En todo caso se trata del drama psicológico, del actor estereotipado, del montaje efectivista donde se vierte una temática “política” para el consumo.

2. Manipulación derechista de la historia nacional, de ciertos capítulos de las luchas populares y del entorno social de esas luchas.

Todo esto con el agravante de recurrir a algunos *clics* temáticos, por ejemplo, la guerrilla latinoamericana, y traerlos como sustituto de la violencia convencional.

3. Tratamiento obsoleto e insustancial de las luchas populares del pasado que en vez de permitir al espectador una lectura del presente lo retraen a un pasado cerrado y sin proyecciones posibles.

4. Oportunismo ideológico revelado por la elección de ciertos temas que, a la luz de la experiencia actual del movimiento popular, son poco aptos para ayudar a hacer conciencia en el pueblo o para hacer crecer las luchas de éste.

5. Mitificación de lo popular que al hacer de muchas características del pueblo, humor, picardía, etc., las únicas armas contra la dominación, reduce al espectador al disfrute pasivo de su condición, sin alterar sus relaciones con la sociedad.

Estas son algunas de las observaciones que nos merecen ciertas concepciones y prácticas que conducen a un falso cine político. En esta dirección, pensamos, se imponen correcciones drásticas para salir del atascadero y poder colocar el cine dentro de una

perspectiva distinta.

Esta perspectiva no puede ser otra que la dada por cada realidad nacional. Es obvio que no es lo mismo hacer una película en Bolivia que hacerla en Venezuela. Ningún esquema predeterminado, por más rigurosa que sea su inspiración teórica, puede ser aplicado si no se toma en cuenta el nivel comunicacional de nuestros países. Y este nivel está en relación directa con el grado de desarrollo de los conflictos sociales y con el grado de penetración de los medios de comunicación de masas en la vida cotidiana de nuestros pueblos. No es lo mismo, insistimos, hacer una película en Venezuela, donde todos los estratos de la población están penetrados por la ideología y la práctica del consumo, por la ilusión de nivelación social, de ocultamiento y enmascaramiento de los conflictos que esta ideología propone, que hacer un filme donde este fenómeno no se produce con tanta intensidad.

Ponencia presentada en el simposium: “El Cine Latinoamericano” “Realidad o Ficción”, celebrado durante el XXXII Congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF) México, 1976