

1979

## Lo popular como problema cinematográfico

### I. Conversación con Alfredo Anzola y Carlos Rebolledo

En los pocos textos y en las muchas conversaciones que desde hace diez años se vienen produciendo sobre el cine latinoamericano, un tema constante ha sido el del cine popular, el de la cultura popular. Los diferentes significados que soportan estos conceptos hacen aún más difícil, la discusión. Sin embargo, su clarificación se hace importante en un periodo donde la ideología dominante se hace opresiva en su intención confusionista, en su arrojar vahos y jeringonzas, en proponer su crisis específica y particular como una crisis universal e insoluble. La aparición de *Se solicita muchacha de buena presencia* y *Motorizado con moto propia* de Alfredo Anzola y de *Alías el rey del joropo* de Carlos Rebolledo y Thaelman Urgelles, por sus muy particulares características, han actualizado la cuestión en Venezuela. Para discutirla, una vez más, “Cine al Día” invitó a Alfredo Anzola, Oscar Garalcochea y Carlos Rebolledo. Por la redacción estuvieron presentes (además del mismo Rebolledo) Sergio Facchi, Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez, Alfredo Rollé y Miguel San Andrés. En un momento, anterior la redacción se había reunido. Incluyendo a Oswaldo Capriles, para iniciar algunas consideraciones sobre el problema. Para la edición se prefirió comentar con el material de la reunión en la que participaron los invitados.

A.R. La discusión sobre el cine popular puede tener algún interés en la medida que permita establecer algunos parámetros o indicadores relacionados con la posible evolución del cine venezolano, y tal vez con la del cine latinoamericano, ya que es un concepto que siempre aparece cuando se habla de cine latinoamericano a nivel teórico: el cine popular como una de las vías del cine latinoamericano. El planteamiento a nivel teórico, a su vez pretende una ingerencia inmediata en la práctica. La idea sería tratar de discutir el concepto dentro del marco de la situación actual y cuál sería su posible apli-

cación. En Venezuela con sólo dos o tres años de producción más o menos continua, ya está presente una crisis, no sólo económica, sino en cuanto a las vías y perspectivas a seguir. En las últimas producciones han surgido algunos elementos más conectados con la problemática del cine popular que habría que intentar analizar más a fondo. La primera acepción del cine popular como el cine producido por el pueblo parece todavía como demasiado especulativa. Las escasas experiencias, internacionales y nacionales, han quedado como ejemplos esporádicos, sin ninguna continuidad, poca significación en términos cuantitativos y perspectivas de desarrollo bastante remotas a corto plazo.

*A.M.* En Venezuela después de lo realizado por Cine Urgente casi no hay nuevos intentos. Quizás sólo en Colombia y Bolivia, Martha Rodríguez y Jorge Silva, así como Jorge Sanjinés, han mantenido viva esa línea, mediante la confrontación del material filmado con sus mismos protagonistas.

*S.F.* Estas experiencias estaban conectadas casi siempre con el trabajo político, el cine se utilizaba como un pequeño detonante local, sin pretender alcanzar una excesiva complejidad, sino más bien mantenerse como un elemento para suscitar la discusión.

*M.S.A.* En el cine nacional la mayor parte de las obras tratan de alguna manera de representar las características del pueblo venezolano y quizás por eso han sido aceptadas por el pueblo venezolano, que ha acudido masivamente a ver esas obras donde se encuentra si no retratado por lo menos interpretado. Habría que preguntarse cuál es la relación entre lo popular y las clases en ese cine nacional, ya que allí esa diferenciación no resulta clara.

*A.R.* Volviendo a la clasificación preliminar, quedarían las dos siguientes acepciones, del cine popular como un cine que representa personajes, situaciones propias de las clases populares y la del cine popular como aquel que alcanza una gran difusión, logra penetrar ampliamente gracias a su capacidad de comunicación —mientras el sistema de distribución y exhibición lo permita. En ambos casos el cineasta (productor a la vez en Venezuela) es un intelectual, independientemente de su origen y posición de clase, trabaja con un equipo y se propone representar unos acontecimientos y unas experiencias propias de nuestro medio. Además aspira a lograr la mayor difusión posible. El hecho es que puede haber películas populares por su contenido pero no por su difusión y viceversa.

*S.F.* Hasta ahora el concepto “popular” tenía evidentes connotaciones ideológicas.

Pero una película que represente el pueblo puede ser antipopular. Asimismo una película muy difundida puede ser conservadora, antipopular. Yo pienso que lo que está planteado en América Latina como un cine popular es un cine que desarrolla problemas que son relevantes para las clases populares, más que tomar como objeto las clases populares en sí. Habría que deslindar un poco esos campos.

A.M. Dentro de la pobreza actual del debate teórico, en Latinoamérica lo que está más a flote es el replanteamiento de lo que es lo popular. Hasta ayer se consideró en el cine nuevo latinoamericano que lo popular era lo político, lo revolucionario, lo que tendía a un cambio, sea a través de una denuncia o a través de proposiciones políticas concretas. Un cine poco agradable, nada espectacular. Hoy llega un planteamiento diametralmente opuesto sobre la necesidad de hacer un cine popular en América Latina, propio, que pueda constituir una alternativa a nivel de espectáculo masivo. Eso ha planteado un cambio muy grande en la misma forma de enfocar los problemas populares. El cine precedente era de ruptura y comenzaba por la ruptura. Aquí se pretende comenzar por algo bastante afín a lo que los grandes públicos de las salas cinematográficas están acostumbrados, ejemplo es en televisión la telenovela cultural. Ese es el problema en Venezuela, México y hasta en Cuba, dejando un poco aparte a Brasil que siempre ha seguido los caminos paralelos del documental y del cine espectacular, con planteamientos bastante nacionalistas.

S.E. Se trataría de un cine dirigido a las grandes masas y que a la vez tratara argumentos relevantes para esas masas.

#### Cine político y cine industrial

A.A. Nosotros todos venimos de ese cine político. El problema es que se da como un enfrentamiento con esta otra posibilidad del cine comercial. No se trata de que los cineastas hayan traicionado al cine político para hacer cine comercial, sino que realmente no hay oposición. No hay que dejar de hacer el uno para hacer el otro. Yo sigo pensando que los cortos son importantes dentro de un contexto completamente distinto y con fines más directamente políticos. La nueva oportunidad de entrar en el cine comercial obliga a cambiar la forma de elaboración. Sería absurdo poner *La hora de los hornos* en el cine Canaima, no va nadie. Eso no le quita méritos a esa película que se concibió con otros fines y pensando en otros canales de difusión. El gran problema es cómo enfrentar la nueva posibilidad. Ese fue el gran drama nuestro con *Se solicita muchacha...* No estamos seguros ni siquiera de que esa era la película que había

que hacer, y sigo sin entenderlo. Pero sí hubo una cosa que fue cierta, que nosotros nos hicimos todo un cuento para establecer ahí una cantidad de valores y eso le gustó a la gente. Lo popular tiene que ver con que le guste a la gente. Un cine popular en el sentido de que se pone al lado de los intereses del pueblo pero que no le guste a nadie, especialmente al pueblo, podría ser un grave error. Habría que ver qué pasó con *Alias el rey del joropo*, cuando yo la vi pensé que esa sí era la película, la gran película venezolana y así se lo dije a Rebolledo. Yo me emocioné muchísimo pero no le gustó a la gente, le fue mal en taquilla y eso es significativo en ese sentido.

A.R. Con la película de Rebolledo hubo una serie de circunstancias bastantes adversas, el oligopolio no se la quiso distribuir y tuvo que recurrir a un distribuidor de muy poco poder, salió en un circuito bastante malo, en algunas salas como el Castellana la proyección era pésima, no se entendía nada, Blanco le sacó *Fiebre de sábado por la noche*, un éxito prefabricado seguro.

A.A. Creo que la película es muy buena pero que no gustó. Una vez que uno accede a esos canales de distribución tiene que buscar el gusto popular, la aceptación masiva de la película.

A.R. Ahí se entra en el terreno difícil de alcanzar una aceptación masiva y seguir diciendo algo al mismo tiempo.

A.A. Uno no puede decir lo mismo. Pienso que es interesante manejar temas tan etéreos como la identidad nacional, la identidad de clase, la conciencia de clase, pero manejados a un cierto nivel que no puede ser el del discurso político.

A.M. En las películas brasileñas que se exhibieron hace unos días, en especial *Tienda de los milagros* de Pereira dos Santos, con una dosis de ironía bastante grande, se utilizan una serie de estereotipos de gusto popular, pero no hay ninguna ambigüedad en cuanto a la finalidad de la película y a lo que es lo importante que la película está transmitiendo. Utilizando ciertos elementos, inclusive la chanchada, el sexo, los cuernos, no deja de expresar los problemas fundamentales de la cultura brasileña, del pueblo brasileño y hasta de la revolución.

A.A. *Doña Flor* en Brasil ha sido un éxito de público enorme pero no creo que ha pasado lo mismo con *Tienda de los milagros*. Inclusive pienso que *Xica da Silva* ha tenido mucho más público que *Tienda*. Yo salí impresionado de ésta pero dudo que haya tenido acogida popular.

A.M. Pero dentro de *Tienda*, que es una película comercial, se está buscando un planteamiento de fondo, mientras que no me parece y a pesar de la simpática que me produce, que *El rey del joropo* y menos aún *Se busca muchacha...* planteen problemas; los tocan pero no los formulan, no van un poco más allá. En *El rey del joropo* se propone el problema de la televisión, pero entre los errores de análisis y la falta de profundización, se queda en la media verdad, sin necesidad. Ya que se trata el problema ¿por qué se evita tratarlo a fondo? de todos modos al tocarlo va a provocar reacciones, posición, ¿qué se gana entonces con no ir hasta el fondo?

A.A. Hay un problema importantísimo. Uno tiene que tomar en consideración que estas películas para los circuitos comerciales tengan posibilidad de que les gusten a la gente y no por razones comerciales. Si uno se pone a decir cosas explícitas, uno está seguro que va a ser rechazada y entonces no vale la pena meterse en ese lío, porque con la misma cantidad de esfuerzo se pueden hacer varias otras películas que funcionen a otro nivel. Yo, por ejemplo, voy a comenzar otra película para la gente de las cooperativas, una cosa completamente distinta. Si se llegara a una legislación que permitiera a los realizadores no preocuparse por los resultados económicos, y uno hiciera una película a la que no va nadie, también se hace el papel de tonto, porque ¿para qué la hice? Yo quiero decir cosas y lograr que vaya mucha gente a verla, ése es el problema difícil.

M.S.A. Yo pienso que en relación con los tres enfoques que se le han dado al cine popular aquí tal vez habría que darle prioridad al tercero, al cine popular considerado como el que le gusta al pueblo, que alcanza una gran difusión. Pero debido a los condicionamientos, y al bajo nivel cultural mismo de los estratos populares, éstos no están en capacidad de aceptar planteamientos más profundos y más serios sobre problemas significativos. Aquí se puede caer en la trampa de la televisión cultural, es decir que al tratar de hacer obras que sean aceptadas sucede que el sistema de producción, por las mismas razones de intereses del sistema, elimine lo que pudiera ser relevante y significativo. Se puede entender perfectamente la preocupación por utilizar un medio de comunicación masivo como el cine para elevar el nivel cultural y de conciencia de las masas, pero los que dominan esos medios van a dar muy pocas oportunidades para que eso suceda.

A.A. La nueva película de Mauricio Wallerstein puede ser interesante en este sentido, ya que es una película mucho más política que las otras. Yo pienso que la película está

bien, pero supongamos que sea un fracaso de público. Eso debería ser motivo de reflexión.

A.M. Yo creo que se está confundiendo el problema de la supervivencia de la producción nacional con otras cosas. Las películas neorrealistas italianas no tuvieron ningún éxito de público en Italia. Adquirieron cierto prestigio con el reconocimiento que lograron fuera de Italia, pero ni aún así llegaron a tener éxito comercial. Sin embargo aportaron algo fundamental a la cultura nacional italiana y también al pueblo. No es que *Tiburón* le dé más al pueblo porque va más gente a verlo. Otro problema es saber si podrá sobrevivir el cine venezolano si no logra un nivel de ingresos alto.

A.A. Yo supongo que Mauricio quiere tratar un problema y decirle algo a la gente. Supongamos que nadie va a ver *La empresa perdona un momento de locura*. Entonces la película fracasaría, no porque no produzca tantos bolívares, sino porque lo que quería decir Mauricio no encuentra auditorio. La película plantea un problema de enfrentamiento de clases, de obreros y empresarios. Si logra tener un encanto y atrae al público, de pronto un millón de personas en Venezuela se sientan a ver durante hora y media un discurso sobre la lucha de clases. Con esto no quiero decir que uno deba hacer cualquier porquería que le guste a la gente. Igualmente es un fracaso la posición opuesta, una película que la ve todo el mundo y no dice nada es igual de inútil.

A.M. Todo el mundo sabe que los medios de comunicación masiva están en manos del poder. Se corre el riesgo que ciertas obras no las vea nadie. El trabajo más importante es entonces tratar de organizar al público, tratar de organizar otros circuitos. En Europa circula todo tipo de obras porque hay circuitos alternativos. Por otra parte algunas obras dirigidas a círculos de espectadores limitados pueden lograr efectos bastante importantes. En cambio obras que tienen una gran difusión no logran nada o logran resultados negativos.

El público como criterio

A.R. Quizás valdría la pena discutir un poco más concretamente las películas de Anzola y Rebolledo, aprovechando que éste acaba de llegar.

C.R. En el poco éxito de público que tuvo *Alias el rey del joropo* se conjugaron una serie de factores. Uno de ellos fue que la película indudablemente no enganchó al espectador. La manipulación de los distribuidores y exhibidores también influyó pero no se le puede atribuir haber sido la causa determinante. Partiendo de un criterio que yo

tenía, y que naturalmente estoy revisando, yo creí que era una película popular, porque reivindicaba muchas cosas populares, porque era un personaje popular, en el sentido de ser un héroe más o menos desconocido que representaba toda una serie de características de los venezolanos. Yo creí que por ese contenido íbamos a lograr un enganche con el espectador. La película por su factura no enganchó al espectador. Ese fue un hecho. A eso se añadió el circuito pésimo, proyecciones técnicamente deplorables (en el Castellana no se oía nada) y la competencia de la película más impactante de los últimos años, *Fiebre de sábado por la noche*.

A.A. El problema importante para nosotros es descubrir por qué no enganchó.

A.R. En Caracas, que es el termómetro del resto del país, 90% de las salas están en el Este, la zona de la clase media alta, con un público mayoritariamente joven. El dilema que se le presenta a una película venezolana es penetrar un público constituido por una juventud burguesa acomodada, manipulada, manejada por la publicidad, con hábitos consumísticos acentuados. Este es el público al que hay que llegar en primera instancia para después poder aspirar a una distribución más capilar. Es una dificultad formidable y yo diría que insuperable, aunque sería cuestión de discutirlo. Un cine preocupado por ciertos valores sociales, ¿qué puede hacer ante esta situación?

C.R. *El rey del joropo* se estrenó simultáneamente en San Fernando de Apure con una donde aparece Iris Chacón. El primer día la nuestra hizo 800 bolívares y la de Iris Chacón como 5 000 bolívares. Eso para dar un ejemplo que no es sólo este público urbano, permeado por los medios de comunicación, sino que es un problema más amplio. Se complica todo no sólo con la manipulación, sino que hay una constitución del espectador venezolano que escapa al problema de clase, La nuestra es una sociedad totalmente permeada y estandarizada en sus gustos. Alo mejor la gente quería una narración más lineal o quería ver al delincuente. Una escena como la guerra de mierda hace reír enormemente a todo el público, pero no bastó. Ni tampoco bastó el final, que yo creo que emocionaba mucho al público.

O.G. Cuando yo la vi, el público no se interesó en el final. Son unos personajes de otra época, de otra generación, *El rey del cuatro* y *El rey del joropo* no le dicen nada a los jóvenes. Yo no creo que se pueda establecer dogmáticamente lo que hay que hacer. Lo interesante sería analizar unos cuantos casos, como *Simplicio*, *Se busca muchacha...* y *Alias el rey del joropo* para explicar cómo funciona el mecanismo de comprensión, aceptación y sobre todo de institución, por un grupo, de algo que lo represente. Hay

algo que en algún momento es el objeto de mi deseo, del deseo de un grupo. Ese objeto es ajeno a ese sujeto que puede ser colectivo, pero es instituido en aquello que piensa que es lo que le falta en ese momento. Si el sujeto es colectivo, y tiene todas las contradicciones que puede tener cualquiera, se nos dan una situaciones muy extrañas: el fracaso relativo y honroso de *El rey del joropo*, el triunfo de *Sábado por la noche* y de *Simplicio*, el fracaso de *Casanova* de Fellini. Lo que hay que hacer no es sentar un dogma sino investigar qué es lo que pasa con el público, y quizás podamos explicitar algunos problemas y ver el tejido general donde estamos todos metidos.

*S.F.* ¿Tú crees que el aspecto formal y el tratamiento tiene alguna relación con la reacción del público?

*C.R.* Hablando con estudiantes y con gente de la clase media pude constatar que la película le gustó más a la gente que tenía más capacidad de lectura. Ahora ¿por qué hay personas que tienen más capacidad de lectura? Entre las muchas hipótesis se podría indicar que el cine que llega a Venezuela y que la mayoría de la gente ve es de primera lectura. Travolta ofrece un nivel de lectura directa, apelando a todos los universalismos de la conducta de los jóvenes.

*O.G.* Habría que diferenciar el trabajo de los equipos, al papel de los actores, de la fotografía de los argumentos. Yo no creo que el espectador esté en el mismo nivel en todos los casos, o sea que pueda aceptar o rechazar con la misma fuerza la fotografía que el argumento que la actuación. Hay distintas posibilidades de conseguir la aceptación. En el caso de Anzola la banda musical es muy interesante. Utilizando formas que la gente oye continuamente y por lo tanto puede aceptar, se hace un trabajo sobre esos elementos, una reelaboración artística. El cambio en el caso de Rebolledo con la narración la gente se fastidiaba porque no correspondía a su pauta. Este análisis diferenciado de los elementos puede aclarar los elementos de conexión o de distanciamiento que se dan, en forma más completa y útil que hablando de la película como una totalidad. Sería bueno aplicar este esquema algunas películas venezolanas para ver hasta qué punto el público venezolano está atado y hasta dónde permite una libertad según los distintos niveles de producción. Mi hipótesis es que el aspecto narrativo es más duro de trabajar y ante el cual el público popular es más conservador. Una banda musical de cierta vanguardia se puede trabajar con libertad. La banda fotográfica se puede trabajar, como por ejemplo los virajes de color en *El pez que fuma*, pero sin llegar a lo irreal como es el caso del escenario de *Casanova*: mucha gente salía



al ver las olas de plástico.

¿Cuál industria cinematográfica?

A.R. En relación con la tesis de la transformación de cantidad en calidad, según la cual la producción de un gran número de filmes hace posible, por ley de probabilidades, que algunos sean de gran calidad, en que no es posible aplicarla al cine y hay abundantes ejemplos. En México, por mucho tiempo se produjeron cincuenta o más películas al año sin que ni una sola se pueda considerar válida, y por el contrario, en Bolivia, un grupo mínimo, un solo autor produce tres o cuatro películas en varios años y todas son de un alto valor cualitativo. Yo no creo que en el cine, la abundancia de la producción garantice la aparición de algunas pocas obras importantes. Además creo que aceptar esa tendencia es gravísima porque implica apoyar que se instale en el país, en forma parasitaria y enquistada, un patrón de producción externo, del sistema internacional que maneja nuestra dependencia, que bajo el manto de lo nacional se dedica a realizar obras que en nada corresponden a la verdadera problemática del país, que corresponden a un esquema colonialista y con la complicidad de ciertos grupos y estratos dentro del país, lo cual es una situación mucho más grave, complicada y difícil de resolver que la del simple colonialismo.

C.R. ¿Entonces cómo justificas tú a Pereira dos Santos, a Hirszman y a toda la otra gente que hace cine en Brasil desde el año 60? ¿Si no hubiera habido una producción industrial en Brasil, Pereira dos Santos habría seguido haciendo cine?

A.R. *Río 40 grados* es de 1955, *Vidas secas*, de 1963, es ya el cuarto filme de Pereira, todos realizados antes de que se pueda hablar de una producción industrial en Brasil. Desde el 68 ha hecho otras cuatro y seguramente las habría realizado con o sin movimiento industrial. El hecho que en Venezuela Arturo Plasencia haya realizado cuatro largometrajes en el periodo pre-industrial es otra demostración de que se puede hacer cine cuando hay el empeño personal. Pero ese empeño no basta. El problema está en la capacidad creadora de un individuo que no se origina en ninguna condición de producción sino que es un hecho personal. Las condiciones de producción pueden facilitar más o menos la creación pero nunca son capaces de generar genio.

A.A. El hecho de que hay una industria, independientemente de que sea buena o mala, es positivo. Lo peor que puede pasar es que si los resultados son malos ocupen un tiempo de exhibición que de todos modos sería ocupado con películas extranjeras tan malas o peores que las nacionales y a lo mejor se produce algo importante. No vamos a

defenderla producción de porquería pero tampoco creo que hay que hacerle la guerra a esa industria. No hay un solo frente ni una sola fórmula, por otra parte, ya que quedan abiertos todos los caminos de otro tipo de producción. Yo pienso: es preferible ver *Soy un delincuente* y otras cien del mismo nivel que las películas importadas que nos ofrecen normalmente.

*F.R.* Aun cuando yo acabo de llegar quisiera señalar que la potencialidad ideológica de una obra nacional es siempre mucho mayor que la de una obra importada. Cuando Alves dice que la peor película brasileña es preferible a la mejor película importada, funciona un gremiamismo nacionalista que es sumamente peligroso por la misma carga de corrupción que puede llevar la obra nacional y que es más penetrante que la de la obra extranjera. Una mala industria nacional es mucho más negativa que la no existencia de una industria. Por otra parte no tiene sentido montar un aparato tremendo de corrupción ideológica por la sola posibilidad de que alguien pueda realizar alguna película importante.

*M.S.A.* Recientemente oía Edmundo Aray comentando que la realización de *El rey del joropo* había sido influenciada por la necesidad de captar un público y tener así una cierta recuperación económica y que si lo fueran a hacer ahora, se lo plantearían de un forma diferente, mucho más radical, más de acuerdo con sus propias concepciones de la sociedad. La función del artista es comunicarse consigo mismo y ser fiel a lo que piensa.

*C.R.* En la historia del cine habrán tres o cuatro personalidades que han cumplido con esa condición.

*M.S.A.* Pero hay muchos casos donde los autores logran cumplir con la conquista de masas conservando su propia integridad ideológica, como Buñuel, Bergman, Chaplin y tantos otros.

*F.R.* La alternativa no es tan radical como dice Carlos.

*C.R.* El cine brasileño bueno vive del excedente económico del cine brasileño malo. Es un hecho estadístico.

*A.R.* ¿Qué pasó en el Brasil y qué pasa en Venezuela? Embrafilme es el resultado de una pelea de veinte años, no es un regalo de los militares. En una entrevista Anzola decía algo que él mismo decía que no se podía decir y sin embargo lo decía: que había aprovechado el crédito del Estado para hacer lo que le había dado la gana de hacer. Esa

es la posición correcta: aprovechar los recursos del Estado o de cualquiera que los ceda, pero sin comprometer nada en cambio. Pero esa situación inicial del cine venezolano está cambiando. Los primeros créditos fueron sin mayores condiciones impuestas, pero ya la censura del Estado está actuando de forma mucho más presada en el otorgamiento de los nuevos créditos. El cineasta tiene que dar la pelea y no aceptar imposiciones.

*C.R.* Sí, yo pienso también que uno tiene que buscarse el financiamiento en cualquier fuente, pero para hacer lo que uno quiere, olvidándose del problema del mercado, y si no eres más cineasta no importa. Pero de ahí a pretender negar y prohibir la industria nacional hay un trecho.

*F.R.* Pero nadie lo intenta.

*A.R.* En este punto, creo que es bueno recordar que en Mérida, en 1968, se llegó a la conclusión de que el problema de la distribución es posterior al de la realización, de que primero se resuelve uno y después el otro. Pero que era absurdo tratar de resolver los problemas de la distribución en el momento de la producción, configurando (y deformando) la obra en función de esa presunta distribución. Lo importante, se concluyó y yo lo creo así, es realizar la obra sin concesiones. Después se buscarán los mecanismos de distribución. Si no produces esa película imposibilitas la distribución porque esa película no existe. Si la produces, después habrá que crear, y se crean, los mecanismos de distribución adecuados.