

# Cine

## Dramaturgia y autocrítica

PAUL LEDUC

Como sea que queramos medirlo, el Nuevo Cine Latinoamericano ha llegado a la mayoría de edad. No importa dónde situemos la fecha original, la película primera, o el hecho histórico germinal. De cualquier forma, llegamos a los veintitantos años.

Casi se podría hablar de madurez, y sin embargo, suena pretencioso. Suena como si a pesar, incluso ya, de algunos achaques en el NCL en su conjunto, no se encontrara una etapa de despegue, en una especie de adolescencia un tanto confusa por momentos, y un tanto fanfarrona en otros. Esto no nece-

sariamente es malo. Es simplemente un punto de partida a la reflexión, un marco de referencia, y quizás, en algunos casos, parecería una meta. Y no es por falta de obras maduras, firmes y logradas, rigurosas e imaginativas, que pienso en esta falta global de madurez. Es sobre todo por la dominante falta de autocrítica. Como si de la insolencia juvenil de Glauber (Rocha) hubiéramos llegado a la fanfarronería gordiflona de obras recientes, sin reflexión, sin análisis, sin distancia. En una palabra: sin autocrítica.

Tenemos imágenes, tenemos películas, por ejemplo. Pero seguimos sin guionistas. La lista de directores de primera línea es ya consistente. Hemos exportado incluso camarógrafos. Actores los hay en cantidad suficiente, y cuando no se encuentran, se fabrican en la misma locación a partir de no profesionales. A pesar de las limitaciones técnicas de siempre, hay editores y sonidistas. Y sin embargo ¿cuántos guionistas podemos contar en el continente?

Por lo pronto no sé si esto sea bueno o malo: pero es un hecho.

El NCL generalmente es "escrito y dirigido por..." un mismo sujeto. Más que eso: generalmente es escrito, dirigido, producido y editado por ese mismo sujeto, con o sin asistentes. Y el director latinoamericano es, por regla general: autor. Y esto resulta lógico.

Por un lado el nacimiento del NCL coincide, poco más o menos, con las teorías del cine de autor, con las "nuevas clas" y "free cinemas" o con la "cámara stylo" de que hablaba Astruc: la cámara usada como estilográfica.

Por otro lado, la circunstancia, sobre todo económica, en que se mueve, en que se ha movido siempre, ha reducido equipos humanos, y no sólo en este punto, al mínimo más estrecho posible.

Por último, la circunstancia social en que este cine ha surgido, su configuración de clase, su ideología a contracorriente y, a veces, hasta sus propias neurosis han también propiciado que así sea. Que el director sea quien escriba, bien o mal, pero que escriba.

No sólo eso, sino que ante la carencia continental y generalizada de una crítica a la altura de las circunstancias, han sido los directores también los teóricos: Glauber, Julio García Espinoza, Fernando Birri, Getino y Solanas, Sanjinés. Por cierto: todos de la primera generación.

Aunadas a lo anterior, las condiciones económico-políticas del continente han llevado a que los directores dirijan poco. La falta de frecuencia se ha traducido, en muchos casos, en falta de oficio. Falta de oficio y complejos de culpa. Entre la catarsis personal y la expresión social, muchas películas se han quedado a medio camino. Se ha hecho mucho un cine de autor que no se asume como tal, que lo ha sido a pesar de su propósito, luchando contra una vocación opuesta, que sin embargo no ha podido resolverse, en buena medida porque la contradicción no ha sido enfrentada.

La *vocación* del NCL ha sido (o querido ser) la de un cine no individualista, un cine de expresión social, un cine de comunicación popular, un cine de equipo. Esto se ha dicho (y se ha intentado) muchas veces, repetidas veces. Y sin embargo en muy pocos casos ha logrado realmente insertarse en lo popular. Sanjinés en Bolivia y "*Cero a la izquierda*" en El Salvador, aparecen como las excepciones que confirman la regla, y no en balde: el movimiento obrero boliviano y el pueblo armado de El Salvador los sustentan. Esta condición solitaria y culpabilizada de los directores latinoamericanos (pequeño-burgueses de origen en la gran mayoría de los casos) parecería a la vista del tiempo, haber contribuido a su aleja-

miento, si no de la realidad, al menos sí del público. Se ha carecido de un pueblo con quien confrontar las ideas, en muchísimos casos. Pero se ha carecido también y previamente, de un coguionista (no tenemos ni un Franco Solinas, ni un Rafael Azcona, ni un Dudley Nichols o un Dalton Trumbo). Se ha carecido también, y en cuántos casos, de una lucidez suficiente, o de una posibilidad real para resolver la contradicción entre un cine de expresión individual, y otro de expresión social.

El problema del guión nos enfrenta de manera obvia al problema de qué contar y cómo contarlo. Si empezamos por preguntarnos cuáles son los temas y los enfoques tratados a lo largo de la historia por el NCL, tendremos que reconocer la escasa gama de posibilidades temáticas de las que se ha hecho recurso. Una supuesta politización, a mi juicio mal entendida, ha imperado sobre el *grueso* de las ideas propuestas, paralizando la imaginación de los cineastas, y limitando su temática y sus tratamientos, en un continente y en un momento histórico tan rico, variado y complejo como el nuestro. A veces respondemos a esto argumentando la urgencia, o supuesta urgencia, de algunos de los temas recurrentes y las dificultades de producción que hacen que tantos guiones permanezcan en cajones. De hecho, vale decir, que para hablar de guiones en América Latina, habría que recorrer los cajones del continente, y no las pantallas, ya que la mayoría no han logrado el privilegio de ser filmados. Es cierto. Pero ante la imposibilidad física de tal encuesta, tenemos que concretarnos a lo que vemos y hemos visto. Y en ese sentido, cuántas veces no hemos visto repetida la misma película. Por ejemplo (y sólo a título de ejemplo en muchos posibles): la huelga minera reprimida por el capital extranjero.

Desde que la filmó Sanjinés (y a mi juicio, tan bien, que ya no era necesario repetirla) la hemos visto en

versiones chilenas, peruanas, y varias veces mexicanas (entre las que recuerdo), sin que ninguna aporte nada nuevo, sino acaso retrocesos, hasta que por fin Jesús Díaz da una vuelta de tuerca y reactualiza la historia (si es que cabe el símil con *Polvo Rojo*).

Si como efectivamente sucede, tenemos tantos problemas de producción y distribución, ¿por qué en lugar de hacer *remakes* no nos concentramos en distribuir a fondo la primera, si además sigue siendo la mejor? Si estuviéramos en Hollywood, con lo que implica de apoyo material, acaso no serían objetables estas variaciones sobre un mismo tema, y cada quien podría filmar su "western" como en los mejores tiempos del cine norteamericano, y podría no sólo ser divertido, sino acaso, hasta fundamentar una nueva épica por ese camino. Pero ya que hacemos el parangón con el llamado "cine de géneros": ¿cuántas historias policiacas hemos filmado? ¿cuántas historias de amor? ¿cuántas comedias? Prácticamente cero.

Hacer cine político no puede reducirse a filmar canchaceiros, mineros o guerrilleros buenos e inmaculados, en oposición a explotadores ingenuamente malos. Hablar de una pareja latinoamericana en nuestro tiempo, me parece más político. Y sólo recuerdo que Pastor Vega y Jaime Humberto Hermosillo lo hayan hecho en los últimos años, contrastando con una larga filmografía, donde el tema (como tantos otros) normalmente se escabulle. Y por otra parte: el éxito de *Teresa* o de *María*, con todas sus diferencias, ¿no implica que es un camino más sano para llegar al público, y hablarle a partir de lo que comparte? ¿Y no cabría suponer, y de paso, que para los guionistas y/o directores, no resultaría más adecuado hablar de cosas que tienen más próximas y conocidas, que de otras tantas que a fuerza de querer ser desmitificadas no han vuelto sino, a ser remitificadas por nosotros mismos?

Hay algo que no tiene discusión en el campo de la política, pero que referido al tema que nos reúne, me parece peligroso trasladar automáticamente, y se ha hecho con frecuencia. Me refiero a la interpretación que a veces se ha hecho de la frase: América Latina es una Gran Patria dividida.

Inobjetable principio ideológico y político.

Indiscutible hecho histórico.

Ineludible marco de reflexión.

Pero puestos a hablar de cine, y sobre todo de guiones, lo que en última instancia es hablar de estética y lenguaje, de narrativa y estilo, de técnica y contenido, o si se prefiere, de problemática y cultura, la generalización, aquí también, resulta peligrosa. Es peligrosa, en primer lugar, porque nos puede llevar a pensar que hay soluciones unívocas a problemas complejos y muy probablemente diferentes. Es peligrosa en segundo lugar, porque si bien nuestro enemigo es el mismo, y nuestro tronco histórico es común, resulta innegable que nuestras culturas son diferenciadas, nuestros públicos diversos, nuestras infraestructuras cinematográficas variadas, y nuestras afinidades y diferencias un problema complejo. Es peligrosa la generalización; precisamente porque nuestra tarea de cineastas comienza (o debería comenzar) por aceptar lo complejo de nuestras realidades, para narrarlas, para resolverlas cinematográficamente, y proponer acaso por ahí, o sugerir más bien, los posibles enfoques que permitirían resolverlas en la realidad misma.

No tiene sentido (y si lo tiene, es un sentido reaccionario y banal) el seguir simplificando la realidad con esquemas simplistas trasladados mecánicamente, así esos esquemas sean los nuestros propios. El buscar la unificación por la grandilocuencia. La unidad por la retórica. En la medida en que el NCL ha creado ya sus propios clásicos, sus propios modelos, estos se trasladan inefablemente a lo largo del continente, 29

Glauber Rocha



J. García Espinoza y F. Birri



Yawar Mallku de J. Sanjinés



auspiciados por la interpretación literal y deformada del axioma político.

Para tomar otro ejemplo aún más cercano y más claro, referido a una "más-pequeña-patria-dividida": México.

Desgarrado históricamente por el Norte y por el Sur, México colinda cinematográficamente al Norte con

La decisión de vencer de Cerro a la izquierda



rodaje de Retrato de Teresa a la derecha Pastor Vega



La Zona Intertical



Hollywood y el Cine Chicano, y al Sur, con la cinematografía naciente de países en guerra de liberación nacional.

Nosotros podemos entender que para un cineasta chicano, enfrentado en el mismo terreno a la competencia con el gran imperio hollywoodense, el problema de la narrativa a adoptar, amén de todos los

otros, implica el estudio de los modelos, tradicionales o no, del cine norteamericano, en cuanto se comparte de manera inmediata con él, el público, las salas, y en buena medida, los problemas y la información. Vale decir, sintetizando: la cultura y la forma específica en que se da el fenómeno cinematográfico.

¿Qué tiene que ver esto, por ejemplo, con lo que pasa en nuestra frontera Sur: en Centroamérica? El cineasta nicaragüense filmando la construcción y defensa de una nueva patria. El salvadoreño luchando indomablemente por este derecho. El guatemalteco aún sin posibilidad de imágenes que registren su heroica lucha.

Tomemos como ejemplo dos guiones excelentes: *Zoot Suit* del chicano Luis Valdez y *Zona Intertidal* de los salvadoreños *Cero a la Izquierda*. Dos películas excelentes y eficaces. Dos guiones adecuados. *Cero a la Izquierda* con enorme inteligencia y visión cinematográfica inventa una narrativa en la que la película puede existir en condiciones de guerra. Inventa una narrativa que permite a un equipo de 2, dirigir, actuar, fotografiar, y editar la película. Inventa una narrativa a partir de imágenes neutras y sin diálogo, que pueden ser procesadas en cualquier laboratorio, así esté militarizado, sin sospecha alguna de lo que se trama. Inventa incluso, cabe decir, una cinematografía nacional a partir de lo que la condiciona, de las condiciones en las que y por las que nace. En la otra frontera, Luis Valdez puede hacer y hace, una comedia musical a toda orquesta, capaz de competir con el cine hollywoodense en su propio terreno, utilizando hábilmente los códigos del cine gringo, y agregando con toda lucidez, los suyos. Recurriendo a toda la infraestructura que le permite el filmar en California yu-es-éi (dollies, grúas, bailarines y saxofonistas) para hacer un cine que pretende arrebatarse el público en sus propias salas al cine del im-

perio, sin por ello hacer ninguna concesión, ni de guión ni de lenguaje. Si logra o no quitarle el público a Spielberg es ante todo un problema de distribución, publicidad y política, que dejo por lo pronto de lado, entre otras razones, por obvio.

Lo que me interesa destacar es la eficacia de ambos guiones, su excelencia, aunque no tengan nada que ver el uno con el otro. No es lo mismo El Salvador que California. Ni Bolivia que Brasil. Ni la Argentina o Cuba. Y a pesar de esta perogrullada, es frecuente encontrarnos con quien pretende una forma única y excluyente de cualquier otra, para la cinematografía de todo el continente.

O Hollywood o El Salvador.

"No hay más ruta que la nuestra" como decía Si-queiros.

Claro: al tomar como ejemplo dos cintas logradas (*Zoot Suit* y *Zona Intertidal*) se liman ciertas asperezas. Es más fácil ponernos de acuerdo. Pero cuántos otros ejemplos podríamos citar, y aquí prefiero no usar nombres, de cintas fallidas en ambos polos: de fracasos estrepitosos por querer hacer cine "como en las grandes metrópolis", o en el otro extremo, por aferrarse a un esquema sectario de cine panfletario que no alcanza la categoría de cine ni de verdadero mensaje político.

No veo muy claro por ejemplo, cómo "diseñar una estrategia para la formación de guionistas" en la enorme complejidad y amplitud de nuestro Continente, durante el transcurso de un breve simposio.

Me parece bien, —incluso muy bien—, que busquemos en común, cómo encontrar esa estrategia, porque evidentemente responde a un problema y a una necesidad real, pero la tarea es difícil. Y quizás por ello, porque no veo muy bien qué proponer, seguiré apuntando lo que, a mi juicio, deberíamos evitar.

Si habláramos de la necesidad de evitar el traslado automático de axiomas políticos, habría también

que apuntar el peligro de trasladar esquemas culturales. Para no alargarme más, sintetizaré en uno solo. Con oportunismo y frecuencia se lleva a la práctica el siguiente esquema: "la literatura latinoamericana ha alcanzado niveles de extraordinaria calidad, ergo, trasladando las soluciones que los escritores han dado a problemas narrativos, obtendremos excelentes películas".

Confieso estar aburrido de ver gente y objetos volando en nuestras pantallas, desde el célebre despegue de Remedios la Bella. Confieso que eso me ha parecido, y me parece, una falta de respeto al talento de Gabo. Confieso también estar cansado de tropicalismos. Me parece también una falta de respeto a Carpentier y a Glauber, el deformar sus generosas propuestas originales, en grandilocuencia y folklorismo superficial.

Por otro lado, desde el *sertao* de Nelson, se ha olvidado a Guimarães. Y Rulfo permanece intocado. Y cuántos otros, si se trata de buscar vetas en nuestros escritores. Pero sobre todo, no veo por qué una buena novela tenga que dar una buena película indefectiblemente, y mucho menos, por qué las soluciones literarias se puedan trasladar al cine automáticamente.

Por qué entonces no ir más allá, si se trata de rescatar elementos de la cultura nuestra fuera del cine, y recurrir al bolero o al danzón, a las artesanías o a las formas narrativas populares, a Villalobos o a Revueltas, a leyendas y periódicos, a corridos y retablos, a la gran corriente, en suma, de imaginación popular y culta que mantiene vivo a este Continente?

Por último, y sin negar la importancia del guión en una película, y sin negar la importancia de discutir sobre guiones, veo también como peligro, el quedarnos a nivel de guión. El verlo como fin y no como medio.

El problema sigue siendo el concebir la escritura cinematográfica como un todo: la cámara estilográfica de la que hablaba Astruc hace 30 años, y la política como estética, como proponía Glauber hace 20. Aún más lejos, hace 50 años, Buñuel nos sigue respondiendo con su ojo trepanado en *El Perro Andaluz*, una de las películas más bellas de la historia del cine, y con uno de los guiones más "imperfectos", según cualquier sistema ortodoxo que se respete para calificar guiones.

La imagen como subversión, sin embargo.

El cine como catarata de imágenes.

### Resumiendo:

- 1 Se ha perdido audacia.
- 2 Se ha perdido autocrítica.  
El hecho de que el director escriba, no debe implicar que escriba solo. Y mucho menos que se aisle.
- 3 Se ha diluido la noción de escritura cinematográfica.  
Independientemente de la calidad del guión, en la mayoría de los casos, la puesta en escena como escritura cinematográfica, es un criterio que se ha debilitado o perdido, como si la escritura fundamental en nuestro caso, no fuera la que se da en la pantalla misma.
- 4 El criterio de lo "bien hecho" se ha importado, sea a) de las metrópolis coloniales, o b) como traslapes intercontinentales, igualmente falsos.
- 5 Se han trasladado o calcado formas literarias, y despreciado otras, más como fenómenos de moda y oportunismo, que como estímulos imaginativos y lúcidos, pensados y asimilados.

Cómo resolver estos problemas, no lo sé.  
Podríamos empezar por discutirlo.