

La disociación entre el público y el lenguaje en el cine latinoamericano reciente

El cine latinoamericano creativo de 1985 fue poco: cuatro o cinco películas, y unos pocos títulos más de cierto interés. Lo más significativo es que las propuestas de esos films oscilan entre formas refinadas que difícilmente serán percibidas por públicos generales y el texto deletreado para iletrados. Después de *Memorias de la cárcel de Nelson Pereira dos Santos* que se presentó a fines de 1984 en varios festivales (con estreno previsto para marzo 86 en Montevideo), el cine latinoamericano que en verdad importa se reduce a una lista breve de películas, algunas con problemas de comunicación frente a públicos populares o con limitaciones conceptuales que implican la desconfianza en la inteligencia o la reflexión del espectador. La lista, con sus limitaciones:

—*Tangos, el exilio de Gardel* (Argentina), de Fernando Solanas, empieza por ser una musical, ostenta una estructura fragmentaria para el relato y propone varios niveles de lectura alegórica, sarcástica, política, cultural, sobre Argentina que ingresa a la democracia. La perspectiva es la del exilio europeo, al que no retrata, con un acento crítico sobre ciertos hábitos culturales porteños trasplantados a Europa, fuera de contexto. Su reflexión, casi siempre aguda, permanentemente refinada e inteligente, será comprendida por espectadores entrenados en ver cine, alertas a una forma cinematográfica que registra cómo se construye un espectáculo dentro de la película, que es otro espectáculo, cómo esa ficción es un reflejo irónico de la realidad del exilio, cómo el final del espectáculo que se construye queda trunco porque el desexilio separa a la gente, cómo también está trunca la historia de la Argentina, sugiriendo que su ingreso a la democracia no es el final de nada. Y tampoco de la película. La propuesta política e ideológica reivindica el protagonismo del pueblo. Pero el espectador popular no entenderá mucho, o a lo sumo irá a ver una comedia musical con tangos, que también eso es la película. Como cine y como sorprendente alarde creativo, sin embargo, el film de Solanas es lo mejor en muchos años de cine argentino para el caso en coproducción con Francia, lugar de exilio.

—*Frida*, (México), de Paul Leduc, majestuosa y potente biografía de la pintora Frida Kahlo, va bastante más allá de la descripción de una vida atormentada. Esa mujer, compañera del muralista Diego Rivera, amante de Trotsky, militante comunista,

desafiada de ese partido, combatiente por una causa popular, es el hilo conductor de una polémica social y política. Pero los hechos externos aparecen embargados por la estricta proximidad a personajes históricos, con actores que son su réplica casi exacta. Y sobre todo los acontecimientos aparecen filtrados por una óptica poética, donde la plástica (y la obra pictórica de la propia Frida) deforman o modifican la realidad, la transforman creativamente. Un ritmo lento, la utilización de climas para afirmar los desafíos de la protagonista contra las convenciones, su parálisis, su mutilación, su búsqueda erótica, su fervor revolucionario, su tránsito al lesbianismo, y hasta su exploración de la muerte, parecen hallazgos respetuosos capaces de convertir al personaje en un ser real y fascinante, como la propia película. El problema es que, nuevamente, ese mundo de ficción y a la vez tan real, resulta inasible para mucho espectador desprevenido, con lo que el sesgo progresista y polémico de la película será comprendido por públicos medianamente selectivos.

—*Oriana* (Venezuela), de Fina Torres, es una obra sensible, exquisita, una memoración del pasado donde la protagonista recupera su niñez y adolescencia, su primera experiencia sexual, una vida que ya fue, a partir de lugares, objetos, viejas fotografías, una hamaca, la ventana de un viejo cuarto. El presente está ajado y deteriorado: la vieja mansión abandonada a la que llega después de años, en París casualmente. La sensibilidad femenina a flor de piel, la sensualidad con que ese pasado se vuelve presente, es la mayor virtud de la directora, que introduce a ese tiempo ido los vestigios de la dictadura gomecista, la violencia que ahora puede reconocer pero que en su adolescencia era incapaz de detectar. Aparte del dato que el film prescinde de todo juicio crítico sobre ese pasado y que sus intérpretes no son los mejores, las sensualidades brumosas, poéticas, femeninas y a veces nostálgicas parecen destinadas —nuevamente— sólo a espectadores alertas a esa sensibilidad, preocupados quizás por las fascinaciones visuales, o por recuperar pedazos de vida. Es decir, un público no demasiado popular.

—*Tiempo de morir* (Colombia), de Jorge Alí Triana, vierte con gran solvencia un viejo libreto de Gabriel García Márquez, que parece (y es) un *western* en un pueblito del valle colombiano. Allí llega un hombre excarcelado para enfrentar a un viejo

amor trunco y a la venganza de los hijos de quien fue muerto por él años antes. El pueblo, la vida de su gente, la familia de los vengadores, la soledad de la mujer que aún lo ama, la tensión ante un desenlace previsible (como en el *western*), están armados con virtudes formales, pero la película es poco más que un pasatiempo de calidad para cinéfilos.

—*La ciudad y los perros* (Perú) de Francisco Lombardi, sigue al pie de la letra a Vargas Llosa. Y tanto lo sigue que todo se vuelve más literario de lo debido. El relato carga con frases y diálogos que dicen dos veces lo que pudo decirse sólo una o que explican lo obvio por si no quedó bien entendido de primera. Desde luego que la propuesta es interesante y respetable, pero sucede como que el libreto desconfiara de la sagacidad del público, al que no le queda demasiado margen de reflexión y al que casi pide una complicidad previa, con lo que parece difícil que espectadores normales de cine enriquezcan su propia reflexión sobre el militarismo en este continente.

—*Pequeña revancha* (Venezuela), de Olegario Barrera. Transcurre lejos de la civilización pero cerca del poder político en un poblado hasta donde llegan los autoritarismos, prisiones y desapariciones que la dictadura militar impone en el país. Un país que podría ser cualquiera de América Latina y una dictadura que utiliza los métodos de las demás del continente. Sobre esa anécdota mínima, con pocos personajes y una trama muy limpia, sin muchas pretensiones, el film tiende una broma final y eficaz, la pequeña revancha del título. Aunque creativa y cinematográficamente es una película modesta, endeble, y hasta pobre, la idea será compartida y disfrutada por todo espectador.

—*Lejanía* (Cuba), de Jesús Díaz, está preocupada por un tema estrictamente cubano: el regreso de gente que salió hace veinte años para New York y ahora vuelve por tiempo limitado al país. Reencuentra familiares, amores juveniles, primeros predispuestos y una sociedad que ha cambiado. El tema transcurre en secuencias largas, con diálogos que exceden toda necesidad dramática y atienden a exigencias explicativas, quizás didácticas. Aunque formalmente no hay alardes que perjudiquen la comprensión, todo espectador no cubano, se siente inevitablemente ajeno, y cabe la sospecha que muchos cubanos verán suplantado su razonamiento perso-

nal por las explicaciones que el libreto acumula en los diálogos que le sobran.

¿Qué está pasando con estos films? La explicación más simple es que los cineastas latinoamericanos atraviesan una crisis de inspiración o de creatividad, como algunos han aventurado. Pero por lo menos tres de estos films son un alarde de inspiración y hasta una demostración de creatividad como en el caso de Solanas. Una segunda explicación es que el cine latinoamericano parece preocuparse cada vez más por las perfecciones formales para competir con el cine internacional. Lo cual es cierto, pero dos ejemplos brasileños del 84 (**Cabra marcado para morir** y **Memorias de la cárcel**) muestran que esas preocupaciones no entorpecen la eficacia y fluidez en la comunicación con públicos generales.

Hay otra explicación, que debiera seguir este razonamiento:

- 1) Los realizadores (salvo el cubano) son conscientes de que su público es cada vez más el consumidor de cine de clase media o pequeña burguesía.
- 2) Sin embargo, parte de estos realizadores y muy especialmente Solanas y Paul Leduc, asumen personalmente definiciones políticas militantes de iz-

quierda que los predisponen a filmar propuestas populares y progresistas, quizás revolucionarias.

- 3) Además, son creadores a veces rigurosos, que aspiran a valerse del cine como forma de expresión artística.

El resultado de esas líneas conflictivas, es que las propuestas populares y clasistas están dirigidas no a la clase obrera en la que creen, sino a una burguesía que probablemente se fascine con las formas y desconfíe de los fondos. Cuando los autores de films analizan críticamente esa contradicción, suelen volcarse hacia el efecto contrario: películas demasiado elementales donde todo está dicho para que se entienda, aboliendo la reflexión personal de un espectador popular, al que esos films no enriquecen sino que a lo sumo le confirman las ideas con que entró al cine. Es indiferente que vea o deje de ver la película. No se produce una propuesta cultural identificatoria, sino propuestas estéticas, creativas o programáticas. No culturales.

Desde luego, hay notables excepciones. Por una parte, el cine brasileño ha presentado durante años un rostro diferente, activo, integrando formas culturales populares con sugerencias conceptuales y estilos eficaces (los ejemplos más recientes,

Memorias de la cárcel y **Cabra marcado para morir**). Y habría otras salvedades, como la tensión histórica de **Cóndores no entierran todos los días** (Colombia), o las de films que surgen y representan no a un cine popular, sino a expresiones culturales de sectores sociales afectados por el consumismo, impulsados a la búsqueda de respuestas a la vida en ciudades masificadas donde se debe cuestionar la vieja moral: por ejemplo, **Macho y hembra**, de Mauricio Wallerstein, un film venezolano de cierto interés, que parece pura ficción por sus desplantes, pero responde en cambio a una realidad social y cultural propia de Caracas, y como tal es un testimonio excitante e incitante por su uso agresivo del erotismo, su desprestigio de la moral convencional y su propuesta de rupturas.

Las disyuntivas para el cine latinoamericano parecen claras y atraviesan por la necesidad de actualizar su comunicación con un espectador cinematográfico que está cambiando, que ya ha cambiado, realmente. Y que es apenas una franja de la sociedad.

