

El necesario entrenamiento nacional

Por M. MARTINEZ CARRIL

De acuerdo. El cine nacional exige en su análisis crítico el mismo rigor que todo el cine que se ve, en un país donde todo el cine (con una excepción anual a partir de 1979) es extranjero. Esa enseñanza (o ese aprendizaje) que obliga al crítico a no conceder justificaciones a lo hecho en el país tiene una tradición por lo menos de treinta y cinco años, y proviene de la generación del 45, que fue muy crítica y muy rigurosa. Indujo también a equívocos, porque mucha obra literaria de perfecta ejecución se creyó que era una obra valiosa (Borges), y algunas obras capaces de aproximarse a formas de sentir y de ser propias fueron recuperadas después, quizás porque en su momento los defectos impresionaron demasiado, aunque se vió luego que no eran tan importantes o simplemente no eran defectos (Amorim, y hasta Gravina). Los ejemplos literarios no vienen al caso: a lo sumo demuestran que existen varios niveles y necesidades de análisis crítico, que la perfección no es un valor definitivo en sí mismo, como por lo contrario tampoco es un valor la expresión de temas, asuntos o conflictos nacionales. Después ocurrió que esos métodos de análisis crítico muy británicos merecieron los arrepentimientos en el caso del cine de cultores ilustres como Lindsay Anderson o Paul Rotha en sus últimos tiempos. Y que de aplicarse estrictamente pudieron generar (y generaron en el Uruguay) obras literarias de perfecta gramática y sintaxis (la literatura de balneario) pero en definitiva carentes de empeño o de sensibilidad para sentir y trasladar lo propio, lo identificatorio.

Hay un triple entrenamiento imprescindible y previo. El primero consiste en ver, sentir, recuperar, latir con esa realidad que sea nuestra, próxima, identificable, y tener algo que decir sobre ella. El segundo entrenamiento consiste en cómo obtener un lenguaje propio y fluído para expresarla en cine. El tercer entrenamiento es el que debe tener el público, y el crítico *como intermediador*. Todo esto parece tremendamente claro luego del estreno de *Mataron a Venancio Flores*, pero no lo era antes. De manera que también esta comprobación debiera ser una de las enseñanzas provocadas por el film. Parece claro que la simple comprensión intelectual de la realidad no deriva en una participación sensible (sensitiva), sino a lo sumo en una abstracción difícilmente convertible en una obra de creación. Y también parece obvio que hablar o tratar de hablar un idioma nuestro sobre nosotros mismos, no es fácil después de una mudez de años. Lo que sin embargo no parece tan evidente (quizás porque no se ha dicho públicamente hasta ahora) es que semejante aprendizaje tiene que practicarlo también el crítico y a su medida e inducido por el crítico, el espectador. Veamos, por la vía de comparaciones: ante el estreno de *El lugar del humo* (que desde un punto de vista cultural era una película enajenada por ser tan consumista y evasiva como los films más torpes del cine extranjero) se producen varios fenómenos entre los críticos cinematográficos. En gran resumen, hay quienes afirmaron que esa era una película profesional, y por lo tanto una obra muy lograda, realmente importante.

Esos críticos son los menos, pero los hubo, claro que sí. Otros críticos, con total convicción, subrayaron que en aquel film había paisajes, ambientes, balnearios y demás (se ven en las imágenes) que son del país, y que por consiguiente era una película muy nuestra, sin advertir que no basta con el paisaje si lo que hay delante y lo que ocurre nos es ajeno. Finalmente algunos críticos objetaron con la debida diplomacia, las maldades argumentales del film y nada más. Pero fue, para la crítica, una película estimulante, en la que casi nadie advirtió e hizo pública la mixtificación, el gato de haber inventado situaciones y conflictos nada propios por la semi-liebre de que los balnearios son nuestros y entonces el film es muy nuestro. El punto de comparación (dejando fuera de competencia a Gurí y Sábado disco) con *Mataron a Venancio Flores* y con la opinión crítica, llama poderosamente la atención en un punto: prácticamente ninguna crítica (se debe excluir alguna opinión indocta y nada seria, según consenso ajeno) se detuvo en el nivel más urgente de análisis. Es decir, en qué medida esa visión con todas sus connotaciones corresponde o no a una modalidad cultural, histórica, de tiempo vital y de comportamiento que nos identifique.

De eso se trataba, sin embargo. Porque el rigor crítico ante un film *nacional* debe consistir en eso. (También debería consistir llegado el caso en la puntualización de la enajenación ante el cine extranjero, es cierto). Para ese análisis no basta con la cátedra del crítico sobre la formulación dramática o los ritmos del lenguaje. No basta con afirmar que se es-



quiva o no se esquivo el folklorismo, sin que se advierta muy bien cómo y por qué. En opinión de quien esto escribe, *Mataron a Venancio Flores* tiene el notorio inconveniente de retroceder hasta el pasado para esa aproximación, pero también entiende que hay una fuerte carga de identificación: a) las primeras tomas en el campo, con una morosidad que es la de nuestra gente, más aún un siglo atrás, con los sonidos identificables de una naturaleza nuestra (los teros, el campo en silencio, enorme, despoblado), y con el comportamiento de los personajes, el canto de uno de los prisioneros, la presencia de los animales, la soledad, el desplazarse de los bueyes que marca el ritmo de la gente; b) algunos dichos (ejemplo: el cuento del viejo sobre aparecidos), algunas pausas, que son reflejo de conducta; c) los cuidados de vestiduras, ambientes, los carros; d) el hecho de que los asesinos de Flores vestan como anarquistas de fin de siglo, referencia quizás al clima ciudadano; e) desde luego, lo más obvio, pero quizás a estos efectos lo menos ostensible: las divisiones entre blancos y colorados, la montonera y la pelea final, a muerte. De qué modo y con qué eficacia expresiva y de comunicación juegan esos elementos, es también un tema de análisis crítico, incidentalmente. El proceso de identificación primaria del espectador depende en parte de esos elementos, que por supuesto no suelen figurar en películas de otras procedencias, y que parecieron no importar críticamente. Tampoco otros elementos que están en el film y que tienen que ver con su cuadro histórico y con el reflejo

de esa ubicación concreta sobre el comportamiento de los personajes, que provienen de ese momento y que son una síntesis de lo que ocurría entonces (y de lo que ocurriría después) en el país.

Porque, finalmente, llama la atención un fenómeno que se ha producido con la exhibición normal de *Mataron a Venancio Flores*: el desacuerdo del público con la crítica. Ello se ha manifestado en comentarios de boca pero también en manifestaciones escritas. Y cabe sospechar con fundamento que no se trata de un público incondicional o partidista. Simplemente, ha ocurrido que ese espectador (no muy numeroso, es cierto) que vió hasta ahora el film luego de haber sido prevenido por la crítica porque era aburrido, frustrado, equivocado dramáticamente, etc., fue atrapado por el cuadro humano, cultural, incluso ambiental, que sintió como más o menos propio. En ello ha jugado más que en otros casos el hecho muy humano —y que no siempre ocurre respecto a una película— de que cuando a alguien lo previenen contra algo (es lo que ocurrió contra *Mataron a Venancio Flores*) luego el espectador ejerce su propia actitud crítica contra ese juicio preventivo, y está dispuesto a encontrar en la obra lo que otros no encontraron. Y eso se produce en especial con un film uruguayo, hacia el cual algunos espectadores mantienen todavía expectativas abiertas. La identificación y los valores que se descubren en él se suelen formular con frases como “*esta película es muy nuestra*” o que “*está muy bien lo que se muestra en la película*”, opiniones más o menos espontáneas, en

desacuerdo con una crítica que, casi sin excepciones, dejó de ver (por falta de entrenamiento, seguramente) hasta dónde este film podía ser (o no) un reflejo cultural nuestro, identificatorio.

Más concretamente: el rigor crítico, ¿es apenas y alienadamente un análisis de ejecuciones formales y de logros estéticos? O, por lo contrario, ¿no es también imprescindible que el crítico distinga entre margaritas y la tierra que pisamos? Es verdad, para alcanzar los logros creativos hace falta entrenamiento. Pero: a) lo creativo, si funciona sobre lo ajeno, es —literalmente— al cohete; b) entonces, el rigor debe percatarse de qué diablos tiene delante y a qué corresponde la obra o la película que analiza. A esa instancia el crítico llegará con entrenamiento (una película por año desde 1979), y con la perseverancia que al mismo tiempo que él deben tener, desde luego, los creadores y los productores. Y una última idea: eso, que en última instancia se llama responsabilidad y rigor crítico, debe estar al servicio de la intermediación. Es apasionante, en efecto, escribir para los autores, pero es más apasionante cumplir esa función de medio o de nexo cultural. Y ese es el único entrenamiento crítico posible, hoy por hoy.

Ah, y por las dudas: nadie está hablando aquí de formas sometidas a los contenidos. ♦