

1982

## Ya no partimos de cero\*

*Julio García Espinosa*

Nos propusimos hacer este Seminario de Dramaturgia, no para sustituir lo que finalmente puede llegar a ser un taller, donde se hablaría en términos más técnicos, más concretos. Por lo tanto, las cuestiones que voy a subrayar no son justamente esos aspectos que pueden ser producto del trabajo que se haga en un taller al respecto. Hay otras cuestiones que, de una manera u otra, también inciden en esta problemática de la dramaturgia, y son a las que nos referiremos.

En primer lugar, cuando hacemos cine no lo estamos haciendo para innovar la dramaturgia. Nos planteamos hacer cine por otras razones, por otros objetivos y, de hecho, va surgiendo o no una nueva dramaturgia. Nuestro objetivo no es ser innovadores a ultranza de nuevas dramaturgias.

Personalmente he notado que, a pesar de no ser estos los objetivos que nos hemos planteado, cuando vamos a hacer una película el tema de la dramaturgia se nos vuelve particularmente sensible, particularmente necesario de ventilar, de cambiar alguna que otra impresión que nos pueda esclarecer este fenómeno y hacer aún más consciente la importancia del mismo.

En los inicios del cine cubano, nosotros reconocíamos que partíamos de cero. Es cierto. En Cuba no había antecedentes válidos para asumirlos y que pudieran ser considerados como punto de partida para el nuevo cine que pretendíamos desarrollar en nuestro país. Más bien nos remitíamos a nuestra cultura en general, a nuestra historia, a manifestaciones artísticas que sí tenían antecedentes, que sí tenían un peso, un desarrollo en nuestro país. Sin embargo, han pasado algo más de veinte años y podemos considerar que ya no partimos de cero; no sólo el cine cubano sino en general el nuevo cine latinoamericano no parte de cero. Hay una experiencia acumulada que permite apoyarnos en algo concreto para nuestros presentes y futuros trabajos.

Para nosotros ha sido indiscutible que este cine nuestro ha nacido al calor de los combates, de las luchas, de ser lo más consecuente posible con los intereses más legítimos de nuestros pueblos. Creo que ése ha sido, es y será el punto de partida de la dramaturgia de nuestro cine. No sé si será un fenómeno específicamente del cine, pero me atrevería a decir que un rasgo sustancial de los cineastas del nuevo cine latinoamericano es haber conciliado la necesidad individual de expresión con la necesidad social que plantean nuestros países. Esa contradicción o posible contradicción, esa laceración, esa dicotomía, no se ha dado en líneas generales en nosotros.

Expresarnos intentando conciliar la necesidad individual con la necesidad social, repito, me parece que pudiéramos considerarlo como un rasgo distintivo de nuestro cine y, por lo tanto, de nuestra dramaturgia. Pienso además que, aunque en estos días hemos puesto el acento en largometrajes de ficción, el peso del movimiento documental de nuestro cine —que seguramente es mayor que en otras latitudes— ha sido y es decisivo en el camino de esa nueva dramaturgia, de ese nuevo cine. Pienso también que algunos de los momentos más felices de nuestro cine es cuando se ha logrado conciliar, de una manera orgánica, ambos géneros hasta el punto de que se han confundido y se han borrado totalmente sus fronteras.

Al hablar de una nueva dramaturgia se ha hablado de la necesidad de conciliar los contenidos con la calidad y de conciliar los objetivos populares que al mismo tiempo logren una popularidad. En lo que concierne a conciliar los contenidos con la calidad, estamos totalmente de acuerdo. Quiero subrayarlo porque hace ya casi 15 años escribimos un trabajo planteando la tesis “Por un cine imperfecto” y en algunas partes se entendió como un canto al miserabilismo, como una reacción en contra del rigor —tanto estético como técnico—y francamente nosotros no pretendíamos plantear semejante barbaridad. Al contrario, siempre hemos pensado en la necesidad del máximo rigor en nuestros trabajos, la máxima seriedad en todos los órdenes. Y yo, particularmente, prefiero a veces una historia bien contada, aunque sea en una dramaturgia tradicional, pero que la cuenten bien, a no pocos malabarismos y alquimias sin fundamento ni base alguna que, a veces, desgraciadamente, contemplamos.

Algunos compañeros pueden haberse confundido y han logrado, o han trabajado conscientemente en hacer un cine que pudiera tener una transparencia muy grande, desde el punto de vista político, descuidando, a propósito, toda su factura. Nosotros no

compartimos esos criterios. No obstante, sí pensamos de manera absoluta, si es que se puede hablar en esos términos, que es preferible la autenticidad. Siempre es preferible un cine que se inserte significativamente en nuestra cultura, en nuestras necesidades, aunque técnicamente tenga limitaciones. No aceptamos la impotencia. En eso sí estamos de acuerdo. De entrada pudiéramos mencionar que las películas que hoy reconocemos como iniciadoras del nuevo cine latinoamericano, posiblemente dejaban mucho que desear desde el punto de vista de la factura, desde el punto de vista técnico, en comparación con el nivel técnico que tenía en esos momentos en sus respectivos países. Es decir que esta tesis que esencialmente para nosotros significaba ni más ni menos que el camino hacia una nueva dramaturgia, hacia una nueva estética, una nueva ética, tenía y tiene la necesidad de estar condicionada por las luchas concretas, por los combates concretos, por la actitud más consecuente con los intereses de nuestros pueblos.

Planteábamos, entonces, que todo está en proceso, que nada es perfecto; ni los movimientos políticos nuestros ni las luchas de liberación nuestras, ni la construcción del socialismo como es en el caso nuestro. Nada de eso es perfecto. Todo eso está en proceso. Todo eso está lleno de imperfecciones. Pero, sin lugar a dudas, es nuestra opción, es la opción auténtica, legítima, que tenemos.

A veces se discute mucho sobre qué cosa es un cine moderno y oímos comentarios de “acabo de ver una película muy moderna” y uno se pregunta qué factor determina la modernidad en una película. A veces se hace ese comentario y se piensa que a lo mejor es la fotografía, o el montaje, o la actuación. Y si todos esos factores evidentemente contribuyen a darle una posible modernidad a la película, se trataría de definir exactamente cuál es el elemento clave que puede darle la modernidad o no a una película. En el ICAIC hemos planteado la necesidad de hacer un análisis sobre por qué sabemos que una película es de hoy y por qué sabemos que otra es de hace veinte años. Necesitamos precisar qué es lo que ha pasado en estos veinte años. Qué cosa ha evolucionado y por qué sabemos en seguida que una película de hace veinte años — aunque sea una obra maestra y la sigamos considerando como tal— es de todas maneras una película de hace veinte años; y cómo una película de hoy —que no es ninguna obra maestra, que es un producto medio-, en seguida nos damos cuenta que es una película hecha hoy. Y cómo esto no se debe exclusivamente a que la ropa o las modas hayan cambiado. Es increíble, por ejemplo, cómo han evolucionado las acciones físicas en la actuación cinematográfica. Y así hay una serie de detalles que sería cuestión de precisar.

Con todo, pensamos que no es precisamente o exclusivamente en esos factores donde podemos encontrar lo moderno en el cine.

Hablamos de dramaturgia y hay también que precisar que el concepto se puede contemplar de varias maneras. Se puede hablar en términos generales de una técnica de la dramaturgia; dramaturgia que debemos conocer, dominar, aprovechar, aun si se quiere negar. Se habla también de dramaturgia en sentido dinámico, es decir, que no es tampoco una receta estática, y que hay que estar, por lo tanto, constantemente actualizado. Finalmente, pienso que la verdadera dimensión de un director cuando hace una película es qué tipo personal de dramaturgia le va a dar él como respuesta al material que está tratando de expresar. Es decir que para nosotros, en buena medida, la dramaturgia es lo que concilia al aspecto conceptual y al aspecto formal de la obra cinematográfica y por lo tanto, en esa dramaturgia, en esa estructura de la obra, será o no conciliada la visión política y la visión artística de la película.

Es decir, por un lado, el concepto es amplio, general; por otro, es dinámico, en constante evolución, y, finalmente, la dramaturgia será siempre un desafío frente a cada proyecto en particular que nos presentemos.

En el curso de estos años hemos visto algunos resultados que se orientan en distintas direcciones para poder llegar a la conclusión, tal vez, de por dónde andan los distintos caminos de una posible dramaturgia latinoamericana. Hay una tendencia, por ejemplo, que puede consistir en asumir elementos de la dramaturgia del cine dominante —para no hablar exclusivamente de Hollywood— que han tenido resultados válidos y que para mí particularmente me parecen perfectamente lícitos. Nosotros no tenemos por qué rechazar cualquier elemento de cualquier cine que pueda ser útil y eficaz a los propósitos nuestros. Si no lo rechazamos en nuestras propias luchas y en nuestros propios combates, cómo lo vamos a rechazar en el cine. No creo que a nadie se le ocurra iniciar una lucha de liberación pensando si los fusiles van a ser de producción nacional o de producción extranjera. El problema fundamental es hacia dónde van a apuntar esos fusiles. Por tanto, entendemos que ésa puede ser una opción perfectamente lícita. El problema siempre estará en si esa opción nos manipula a nosotros o nosotros la manipulamos a ella. Es un riesgo, es un peligro, porque a veces nos manipula a nosotros. Eso también hay que reconocerlo.

Hay otra tendencia que se expresa tratando de hacer explícito su punto de vista sobre el propio cine y no solamente sobre la realidad. Creo que es una tendencia muy

tentadora. A mí particularmente me motiva mucho, me interesa mucho porque creo, en definitiva, que una cosa no puede estar divorciada de la otra. En algunas ocasiones hemos hablado en el ICAIC que esto pudiera ser una especie de política de judo, que, como ustedes saben, consiste en apoyarse un poco en las fuerzas del enemigo para lanzarse uno hacia adelante. Desde luego haciendo una conversión de valores. Ya no se trataría solamente de utilizar algunos elementos del cine dominante sino aprovecharlos para poder hacer una conversión de sus valores y establecer una lucha a nivel de su realidad específicamente cinematográfica que, en buena medida, incide también como realidad en las conciencias de nuestros pueblos. Pongamos un ejemplo concreto: el caso de Tarzán. Se habla del mito de Tarzán. Se han hecho muchas críticas literarias alrededor de Tarzán. No funcionan. Ahí está Tarzán, intacto, tan vivo como el primer día. Entonces por qué no hacer una película de Tarzán en el África de hoy. Tarzán en medio de los combates, saltando de rama en rama y oyendo todo el tiroteo que hay; alfabetizar a Tarzán, que no sabe hablar; casarlo con una negra y que tenga hijos y que se lo trague finalmente la cultura africana. Así aprovechamos algo de ese cine y finalmente podemos hacer una operación válida, auténtica, y de conversión de valores a parte de la realidad. Y así pudiéramos hablar de muchas películas cuyos personajes, o cuyos títulos, pudieran motivar un trabajo en esa dirección.

Hay otra tendencia también. Aquella que parte de la necesidad, que tenemos todos de dar más información en nuestras películas que la que normalmente dan las películas de los países desarrollados. Y esa necesidad de una mayor carga de información condiciona inmediatamente la necesidad de una nueva dramaturgia. Es evidente que, en ocasiones, la dramaturgia tradicional no es suficiente para dar la información que nosotros necesitamos. Esto está dado por el hecho de que nosotros tenemos de los países desarrollados más información que ellos de nosotros. Podemos dar por sentados muchos sobreentendidos y captar con más facilidad las películas de ellos que ellos las nuestras.

Creo que una cosa que pudiera ser concreta —y lo he planteado también en el ICAIC— es la necesidad ésa de analizar la relación entre arte e información. todos decimos que Dulcinea del Toboso no hubiera sido universal si primero no hubiera sido del Toboso. Y eso es verdad. En eso estamos totalmente de acuerdo. Pero es sólo parte de la verdad. Hay que plantearse qué circunstancias históricas tenía España que le permitían proyectar su cultura universalmente para que universalmente se pudiera recibir y asumir esa obra cumbre de la literatura que es *Don Quijote*. Cuántas Dulcineas

pueden haber existido en el llamado Tercer Mundo que por no tener estas circunstancias históricas se han quedado a nivel del Toboso y no han podido, por lo tanto, alcanzar ese nivel universal.

Pienso que a partir de la Segunda Guerra Mundial la cultura se ha vuelto más universal. Han empezado a crearse las condiciones para que cambie nuestro papel de eternos consumidores de la cultura de los países desarrollados, y también el de ellos como únicos productores de cultura. Después de la Segunda Guerra Mundial, como ustedes saben, se incorpora a la vida socialista una serie de países de Europa. Inmediatamente se amplía el espacio de la cultura a nivel universal. A partir de la década de los sesenta los movimientos de liberación, las luchas contra el colonialismo y neocolonialismo dan también a este mundo de la cultura una presencia más universal. A esto es a lo que yo llamo que se empiecen a crear condiciones para una visión realmente más universal de la cultura. Pero el intercambio todavía es fatal. Si en términos económicos estamos luchando por superar el intercambio desigual, en términos culturales el intercambio no es ni siquiera desigual. No existe prácticamente intercambio en términos culturales. Todavía en una medida decisiva seguimos siendo consumidores de la cultura de ellos y ellos no son consumidores de la cultura nuestra. Si nosotros no conocemos quién es Godard somos incultos; si ellos no conocen quién es Sanjinés, están simplemente desinformados.

Si partimos de esa realidad, de que no hay un verdadero intercambio cultural, ni siquiera en forma desigual, asumir el cine, como lo puede asumir un europeo, es prácticamente suicida. Eso también nos obliga a un tipo de dramaturgia que dé respuesta a esa situación concreta.

Pensamos sin embargo que en el campo de la información sí hay un cierto intercambio. Con todo lo desigual y manipulado que resulta. Las noticias, es decir, la información o las realidades de este llamado Tercer Mundo, han empezado a ser noticia desde hace ya más de veinte años. Somos noticia por primera vez y eso hace que haya un interés por lo que pasa en esta parte del mundo. Y con manipulación y todo, sí creo que podemos contemplar que a nivel de noticia, a nivel de información, hay por lo menos una curiosidad por esta parte del mundo. Y pienso, por lo tanto, que esto no puede dejar de ser contemplado a la hora de hacer un producto, una película, que aspiramos a que se sitúe con la mayor circulación posible. Es decir, muchas veces hacemos una película y no sabemos siquiera cómo se puede hacer la publicidad de la

misma en un país ajeno a nuestras realidades, ajeno a nuestra cultura. No sabemos en qué términos plantearla para poder motivar un interés alrededor de ella. Y por eso decía que esta relación entre información y arte es necesario analizarla, estudiarla, con vista a que realmente podamos operar de una manera mucho más productiva y consecuente.

Tendría muchas más cosas que exponer y les confieso que tengo enormes deseos de exponerlas, pero no pienso hacerlo por la hora y porque me he prolongado demasiado. Quería subrayar estos aspectos porque creo que en definitiva lo más que podemos aspirar, en un Seminario de esta naturaleza, es a manejar, como se ha hecho aquí en el curso de estos días, unos cuantos criterios, unas cuantas ideas que nos sirvan, a cada uno de nosotros, de puente, de reflexión, para nuestros trabajos respectivos.

Finalmente insistir que creemos en la necesidad de un cine cada vez de más calidad, en un cine popular que llegue a adquirir verdadera popularidad partiendo de la base de que nuestra estética, nuestra ética, nuestro cine, nuestra dramaturgia, su punto de partida será siempre la vinculación con las luchas, con los combates, con los intereses más legítimos de nuestros pueblos.

## **NOTAS**

\* Intervención de Julio García Espinosa en el Seminario de Dramaturgia del IV Festival Internacional del nuevo Cine Latinoamericano (1982).