

1982

Alrededor de una dramaturgia cinematográfica latinoamericana

Humberto Solás

Considero que la dramaturgia del nuevo cine latinoamericano está en crisis y esta crisis está motivada, fundamentalmente, por factores sociales, políticos y económicos.

Pero no vamos a detenernos en lo que aquí seguramente se ha manejado durante estos días. Detengámonos en el hecho concreto y tangible. Detengámonos en los filmes.

La evidencia de la crisis se manifiesta, según mi criterio, en una polarización estéril, que a nivel dramático se expresa en la pugna entre una corriente que lucha por continuar, viviendo la ilusión de la evolución, de los logros obtenidos durante las décadas del sesenta y del setenta y, por otro lado, una corriente de alternativa contestataria surgida recientemente, que propugna, generalmente con espíritu cosmopolita, un velado o abierto rechazo a una política de continuidad.

¿Quién tiene la razón?

Sería fácil responder a ello, sino es que tomamos en consideración detenida y profundamente, los prolegómenos que han conducido a esta situación.

El nuevo cine latinoamericano, surgido en el ámbito de la ilusión del cambio universal, que fue la década del sesenta, constituye, sin lugar a dudas, el momento del nacimiento, a despecho o tomando en consideración los paradigmáticos antecedentes, del verdadero cine de nuestro continente.

Por primera vez en la endémica historia de nuestra cinematografía, un grupo de intelectuales y técnicos se comprometieron a revelar con autenticidad un mundo y una cultura caricaturizadas, desde afuera, por aquellos que sólo pueden resistir la fuerza de nuestra cultura a través de la sistemática minimización y tergiversación de la misma.

También se logró evidenciar y divulgar una problemática específica y una imaginería desconocidas en otras latitudes y, tenemos que confesarlo, desconocida también por nosotros mismos.

El cine latinoamericano comenzó a evidenciar huellas de madurez. Se rompió con el folclorismo repetitivo y paralizante y se dio un salto cualitativo sorprendente. Se hizo un cine de alto compromiso social, de indiscutible valor político y humano.

Pero este movimiento, generalmente surgido en virtud del espontaneísmo y la improvisada urgencia, no pudo resistir, en tanto pobre y políticamente vanguardista, la acometida fascista en el continente. Sus débiles estructuras artesanales sucumbieron, como debía ocurrir, en un mundo que, a pesar de su coherencia social y cultural, sufre de la atomización impuesta desde afuera y desde adentro.

Somos una desgracia de la Italia del siglo dieciocho y a escala gigante. Somos una gran nación, pero funcionamos como grupúsculos balbuceantes y traumatizados. A pesar de ello, en la literatura ocurrió ciertamente, un *boom*, con lo que se pretendió demostrar nuestra fatalidad cultural, a despecho de las contingencias políticas y que sólo sirvió y sirve para demostrar la enorme potencialidad espiritual y nuestro específico ámbito. Sólo que la literatura no se inserta dentro de la actividad industrial y la dramaturgia cinematográfica sí. Un libro se puede escribir en el destierro, en la penuria, lejos de la patria.

Un filme, salvo las excepciones por todos conocidas, no.

La mayoría de los cineastas fueron condenados al ostracismo, cuando no a la prisión y a la muerte.

Es así que llegamos a la crisis en el momento más intenso. Por un lado, ciertos movimientos políticos de carácter reformista, crean controladas perspectivas de resurgimiento, a nivel de continuidad, o lo que había sido paralizado o neutralizado. Por otro lado han surgido otras generaciones de cineastas, portadores de nuevas motivaciones y objetivos. Y deseosos como es natural, de subrayar su impronta de novedad cultural. Pero desgraciadamente y salvo excepciones, epidérmicamente orientados a negar lo que debía constituir su fuente de inspiración, a cuestionar sus verdaderas y auténticas raíces. No se trata de señalarlos con dedo acusador y rencoroso, se trata de comprenderlos en su dinámica interior y para ello es necesario abordar la crítica del nuevo cine latinoamericano, a manera de entender la propuesta de negación al mismo.

Veamos los aspectos esenciales que motivan y explican este fenómeno. Analicemos nuestros errores.

1. El nuevo cine no ha logrado, como era de esperarse en tanto gestión de autenticidad cultural, una amplia comunicación con el público. Muchos factores, entre ellos los controles de distribución foráneos y la indefensión cultural de los espectadores, han incidido en ello, pero no hemos sabido encontrar una respuesta coherente y válida.

2. El nuevo cine es, dramáticamente, técnica y estilísticamente subdesarrollado.

3. El nuevo cine es, generalmente, respectivo y neofolclorista. Se ha reducido a un *ghetto* temático de manera formularia y estática. Le falta inventiva e imaginación poéticas.

Todo ello conduce a que el nuevo cine sea ineficaz, museable y pobre. Muchos cineastas jóvenes ven este panorama y se preguntan:

¿Qué hacer? Y no encuentran otra respuesta que la de edificar, salvo contadas excepciones:

1. Un cine falsamente popular, a través de la apropiación de una dramaturgia del formulario de las cinematografías desarrolladas.

2. Un cine con la falsa apariencia del desarrollo, a través de la interpolación de técnicas lingüísticas de ciertos subgéneros foráneos.

3. Un cine poco original, porque con lo anteriormente expuesto se trata de mitificar un producto que es sólo la mecánica de aplicar, en un nuevo y ajeno contexto, el gastado ropaje de otras cinematografías.

Pienso que todos vamos a estar de acuerdo en que el ideal de nuestro trabajo lo constituye el realizar una obra artística que logre una relación fecunda y amplia con las masas. Todos quisiéramos ser, al menos un poco, el Charles Chaplin del cine latinoamericano.

Un filme como *Dios y el diablo en la tierra del sol* no fue un filme de gran público y, sin embargo, es una de las obras claves de nuestra cinematografía. Otro tanto ocurre con muchas obras cuyos títulos resultaría ocioso repetir aquí y de los cuales todos nos sentimos orgullosos.

No quiero subrayar cuestiones de prestigio cultural que pretendan justificar este tipo de cine. Siempre me he preguntado hasta qué punto es eficaz una obra artística cuyas

premisas están enraizadas en una operación política que pretende clasificar y promover el ascenso de las masas al adueñamiento de su propia cultura y la contradicción que surge al no lograr estas obras, a despecho de sus méritos narrativos y lingüísticos, los objetivos planteados.

También siempre me he preguntado si el camino que muchos cineastas han recorrido, que es el de apropiarse, también contradictoriamente, de los recursos de lenguaje o de las fórmulas narrativas del cuse de consumo como medio eficaz para asegurar la comunicación, es el camino válido.

Tengo que confesar que no puedo entender que se utilicen las fórmulas de un cine cuyos resultados lingüísticos han surgido de las concepciones más reaccionarias y, por tanto, más empobrecedoras de la cultura cinematográfica, so pretexto de una operación política de divulgación.

Sin embargo, este tipo de filmes logra una comunicación amplia, logra relativamente sus objetivos políticos, pero creo que también (y ahí reside la contradicción) contribuyen a perpetuar la pobreza espiritual de los espectadores, como consecuencia de décadas de genocidio neocolonial.

Supongo que todos podríamos llegar a la conclusión de que el reto que nos impone la historia es el de desembarazarnos de estas contradicciones y buscar un camino propio y válido, que supere los peligros de las gestiones culturales antes enunciadas.

He querido hacer esa reflexión para alertarnos sobre lo difícil, su-di y complejo que es el problema de la comunicación con el público. Para subrayar los riesgos y peligros que tenemos que asumir y para no conformarnos con aparentes aciertos. Nuestra misión histórica es la de hacer un cine revolucionario de altísima calidad artística y, por tanto, de extraordinaria comunicación con nuestro público.

Y digo por *tanto*, porque estoy convencido de que sólo así complementaremos el profundo objetivo de nuestro trabajo cultural. Pero, eso sí, conscientes de que vamos a tropezar con múltiples inconvenientes y de que nunca podremos sentirnos orgullosos con éxitos que rebasen o empobrezcan este alto compromiso histórico.

Pienso que aquí reside la problemática fundamental de la dramaturgia cinematográfica latinoamericana y de que aquí se desprenden, en fase de crisis, las alternativas antes enunciadas.

Pero vayamos más lejos. Se me ocurre que esta crisis de nuestra dramaturgia tiene su verdadero origen en un fenómeno más global y urgente. Estoy convencido de que nuestra dramaturgia es subdesarrollada en tanto sus dramaturgos no han surgido como resultado del rigor de sistemáticos estudios.

Somos un continente de autodidactas y de improvisados en materia de cine. Algunos han estudiado, han recibido becas en otras latitudes y los resultados no expresan, en la generalidad, un nivel cualitativo superior.

Existen intentos y concreciones de talleres dramáticos y cinematográficos en general, en algunas universidades o centros culturales, pero ello es insuficiente.

Tanto el que se especializa fuera de contexto o el que lo hace dentro de estructuras pedagógicas subdesarrolladas y endémicas, poco puede dar.

Propongo que evaluemos todos la idea de crear un taller dramático a nivel continental, que entre otros problemas, intente:

1. Superar el neofolclorismo, el manierismo repetitivo a través de la inventiva y la imaginación.

2. Escapar de la indigencia del lenguaje narrativo a través de productos de una factura técnico-industrial que los haga aptos para una confrontación universal.

3. Imponer, a nivel cualitativo superior, una problemática específica y una imaginaria desconocidas que destruyan una visión estereotipada y deformada.

4. Instrumentalizar la cohesión cultural, creando instituciones donde nos aportemos mutuamente, a manera de escapar a la atomización técnica y cultural.

5. Apropiarnos de las audiencias, no de los lenguajes narrativos que nos son ajenos. En todo caso diseccionarlos y extraer de ellos, a manera de legítima influencia, lo que de provechoso encontremos. Decantar los logros, evolucionar dentro de nuestras específicas y nuevas circunstancias.

Yo no veo otro camino. De continuar como vamos, no saldremos de la crisis, que ya es crónica. Sobrevendrán aquí o allá unos años de logros y aciertos y serán seguidos, fatalmente, por un largo periodo de parálisis y frustración.

Yo no me asustaría si un colega me dice que quiere hacer un filme de ciencia-ficción, sólo que ese filme deberá ser latinoamericano. No podría aceptarse una réplica

subdesarrollada de un filme norteamericano, sino un filme de ciencia-ficción que sea, seguramente, algo muy diferente y quizá algo notable y renovador.

Pero, no obstante, mis esperanzas en un filme de este tipo se irán a pique, seguramente, con los resultados. Y ello comenzará ciertamente en el guión.

Evitemos que esto ocurra. Comencemos de nuevo, pero cohesionados e inmersos en el estudio, en la confrontación constructiva, sistemática y rigurosa.

Propongámonos, con todo esto, el logro de una dramaturgia latinoamericana de carácter universal, que rebase la provincia y que a su vez, sea valorada en ella misma.

Pero tendríamos que detenernos a analizar qué es un arte universal.

Tal como yo lo entiendo es aquel que, partiendo de las raíces nacionales, en este caso de Latinoamérica, tenga la virtud y la capacidad de obtener una comunicación amplia, heterogénea y eficaz gracias, justamente, a la calidad y dimensionalidad con que su autenticidad se exprese.

Pero otra cosa es el cosmopolitismo, que supone un esfuerzo a la inversa, o sea, el de injertarlo epidérmico o sub-cultural cosmopolita a un contexto ajeno en donde han surgido estos códigos de comunicación. No se trata, entendámonos bien, de géneros dramáticos.

Ponencia presentada al Seminario de dramaturgia del IV Festival Internacional del NCL (1982).