

Los fusiles
filme brasileño de Ruy Guerra (1963)

Bolívar Echeverría

[Tomado de: Revista "PUCUNA", Nr. 6. Quito, abril de 1965.]

Privilegio acordado a muy pocos latinoamericanos, hemos podido asistir en Berlín a la proyección de "Os Fuzis", filme rodado en el Brasil, en 1963, bajo la dirección de Ruy Guerra. Esperando tiempos mejores, que rompan con el monopolio de las empresas norteamericanas sobre los instrumentos de divulgación cultural y que permitan a los latinoamericanos hablar entre sí en voz alta y discutir la forma que ellos quieran dar a su destino, no nos queda por ahora sino correr la voz por entre los intersticios dejados por los monopolios y dar a conocer, por lo menos a círculos estrechos, los argumentos que salen de las contradicciones latinoamericanas y se dirigen a ellas, proyectando superarlas. ¡Ah, si esta película pudiese ser vista por cualquiera! Es una de las primeras pruebas absolutamente indiscutibles de que América Latina ha madurado ya hasta una situación auténticamente revolucionaria. Pero, ¿no es esta una verdad de Perogrullo? ¿No estamos ya desde hace algunas décadas convencidos de que una transformación fundamental es indispensable para la América Latina? Sin duda alguna. Mas el hecho de que nosotros hayamos estado convencidos no significa de ninguna manera que América Latina misma lo haya estado. Este convencimiento –gracias a un "fenómeno de sustitución", muy frecuente en periodos prerrevolucionarios- ha sido patrimonio de grupos intelectuales consecuentes y de buena voluntad. Y los intelectuales, por más fuerte que sea su convicción revolucionaria, no pueden reclamar para sí el ser muestras de una conciencia revolucionaria como totalidad. En contraposición a esto, la película de Ruy Guerra no es meramente prueba de una convicción del autor sino de un estado histórico de conciencia del ambiente social en que fue producida. Es la expresividad originaria, inmediata y concreta del complejo de relaciones sociales latinoamericanas la que se demuestra como revolucionaria en "Los Fusiles". La historia no la efectúan las fuerzas económicas en un entorchado mecánico. "El hombre es el sujeto de la historia", nos enseña Marx; y él

mismo nos recuerda que nuestra historia no pasa de ser una "pre-historia", que el hombre humano no ha existido en ella. En la pre-historia vive el "hombre alienado"; el hombre en tanto que "personificación de categorías económicas". No las fuerzas económicas puras sino sus "encarnaciones" humanas han sido los sujetos de la historia. El hombre es actividad histórica encamada en cuanto encuentra un sentido dentro del esquema de fuerzas económicas en que vive. Y, porque el sentido de la dinámica económica ha sido el "contrasentido" de una anti-vida, el hombre solo podrá ser el verdadero "sujeto de la historia" en cuanto tome sobre sí la superación de su contradicción histórica respectiva. No ha de extrañarnos por eso que, por lo general y con muy pocas excepciones, nuestras obras artísticas de contenido social se presenten a manera de ilustraciones de cuadros estadísticos. Fuerzas económicas puras, revestidas de una humanidad abstracta, han tenido que representar los conflictos del hombre latinoamericano. Si esto ha sido así es porque la dinámica económica de la América Latina, recién incluida en los manejos del capital imperialista, no había provocado todavía el surgimiento de su "persona" correspondiente, de su agente o sujeto histórico. El hombre latinoamericano se representaba su vida dentro del sentido alucinado que le imponían mitos e ideologías de mayor fuerza convincente que la nuda experiencia económica; su acción se hundía, sumisa, en el mecanismo "divino" que lo explotaba, aceptando un destino y confiando en un giro salvador. Ausente un sentido que fuera acorde con la experiencia económica concreta, también una expresividad propia se ha encontrado ausente; "espíritu autóctono", "arte popular", "folklore", etc.: todo esto no ha sido el producto de un sujeto sino uno natural, explotado, como todos los otros, por una pseudo-nación, factoría impuesta, administrada y sostenida por intereses imperialistas. El apareamiento del hombre latinoamericano como fenómeno irreductible a un mecanismo tradicional, como sujeto de su propia historia, ha tenido que coincidir necesariamente con el momento en que la función económica del continente latinoamericano ha comenzado a ser *condition sine qua non* de la persistencia o descalabro del sistema económico que la engloba. La delimitación de sentido que puede partir de la decisión histórica latinoamericana, posee un carácter definitorio (así nos lo enseña la historia del modo de producción capitalista). América Latina - junto a otras realidades históricas similares- tiene ante sí el

planteamiento y la solución de la contradicción culminante a que ha llegado la "pre-historia" humana: la contradicción inherente al modo de producción imperialista. En la contradicción imperialista -en cuanto resultado dialéctico de toda contradicción anterior- se hace patente, en su mayor pureza, el esquema fundamental que ha regido en todos los modos de producción a través de la historia. Este esquema fundamental tiene su núcleo determinante en el comportamiento práctico que se rige por el sentido del principio de propiedad y en la actitud teórica correspondiente, que presupone la aceptación de una voluntad metafísica divina. La conciencia revolucionaria latinoamericana, cuyo surgimiento coincide con el descubrimiento del sentido del modo de producción imperialista, tiene, necesariamente, que poner en cuestión la relación íntima en la que se encuentran sustentándose mutuamente el comportamiento práctico de apropiación y la actitud reflexiva de invocación religiosa. Este, precisamente, es el sentido universal que va presidiendo la constitución de la conciencia revolucionaria de América Latina. Las expresiones concretas, propias de esta conciencia, poseen consecuentemente, como contenido esencial, una actitud crítica y combativa ante el carácter sagrado de la propiedad.

Este preámbulo se ha hecho necesario porque así lo exige la comprensión cabal de la película de Ruy Guerra. "Os Fuzis" destaca, en medio de un ánimo apocalíptico, la fundamentación del régimen vigente de propiedad en su carácter mágico o referido a lo suprahumano y la conduce hasta una alternativa definida y brutal en la que hay que decidir entre la supervivencia del orden consagrado por la metafísica cristiana, por un lado, y la supervivencia de los hombres, por otro. El filme delimita, explica y ahonda la alternativa; obliga a decidir. Y la decisión es clara e indiscutible: las instituciones que mantienen y regulan las relaciones en que el hombre se encuentra produciendo su vida y las ideologías y mitos que consagran y defienden la corrección de tales instituciones, significan unívocamente: muerte, desgracia, dolor, negación de lo humano. O muere el régimen de propiedad y su fundamentación metafísica cristiana o el hombre sigue siendo destruido y mutilado.

"Los Fusiles" transcurre en dos esferas o secuencias narrativas distintas que se van sucediendo alternativamente en la pantalla. Pese a que el escenario geográfico es el

mismo para ambas secuencias fotográficas, el uso de la fotografía se diferencia de acuerdo con la intención de cada una de ellas: la primera es una secuencia de tipo documental o de exterioridad y la segunda es una de tipo dramático o de interioridad. La narración de la secuencia documental avanza guiada por una voz que, en tono profético, va declamando su texto con el matiz más inmediato de los parlantes. La secuencia dramática se expresa en un conflicto entre el diálogo y la fotografía. Una técnica de montaje de gran capacidad asociativa relaciona las dos secuencias o esferas fotográficas entre sí. Es en este dinámico relacionarse de los dos flujos expresivos donde reside lo esencial de esta obra cinematográfica: gracias a él se presenta la unidad sintética de "Los Fusiles", con una significación que sobrepasa y conjuga lo expresado por sus dos componentes. Por un lado, el ruego y la condenación del texto religioso, por otro lado, la realidad dramática con sus problemas materiales y, a través y por sobre ellos, la asociación interpretativa que surge en la conciencia del espectador y que entrega, en síntesis obligada, la significación inequívoca de lo que la realidad filmada quiere decir. Veamos de qué tratan las dos corrientes de expresión fotográfica que conforman la película y cuál es el sentido sintético que se desprende de su unidad:

La secuencia fílmica de tipo documental nos muestra la gente de una aldea situada en el noroccidente brasileño; descubre las acciones desesperadas a las que ella se ve obligada en medio de la sumisión, el derrotismo y la superstición. Nos muestra los campos aledaños, sufrientes bajo una larga sequía y los intentos de un rito religioso por arrancarle una gota de agua al cielo inasequible: un buey sagrado debe realizar el milagro y para ello es conducido en procesiones, guiado e interpretado por un sacerdote mago. Toda la presencia de éste se concentra en su voz, que suena próxima y clamante, desconectada de los sucesos proyectados sobre la pantalla. ¿Qué dice la voz? Habla de la sequía como de un hecho de significado religioso; la sequía es para ella el símbolo de la condición humana: la vida terrena es vida de sufrimiento, el mundo de los deseos es un "valle de lágrimas". La sequía (la vida de este mundo) es el cumplimiento de una condena, es la pena que se paga por una culpa al Juez Supremo, al Todopoderoso. El agua (la felicidad terrena) es un don gratuito, una dádiva del cielo, una gracia divina. Dios otorga, y su voluntad es inexplicable, inmune a toda exigencia. Si algo acepta, tal vez, es que se le

implore. Este cristianismo áspero es centrado por la voz alrededor de la creencia autóctona en el buey sagrado. El buey, a la manera de la Iglesia Romana, debe ser la prueba palpable de la presencia de la Gracia Divina verificada (de Cristo). El buey, según esta forma mestiza del cristianismo, debe hacer el milagro. Debe ratificar a Dios como Voluntad insobornable y todopoderosa y al mundo como desierto o lugar de sufrimiento, regado gratuitamente, milagrosamente, por la gota de agua vertida por la mano del Señor. Mientras la voz del sacerdote-mago pregona exaltada esta doctrina, la pantalla muestra una realidad que se rebela a ser comprendida por un esquema religioso, sea éste cual fuere; descubre un mundo que nada le pide a Dios, pero que exige a los hombres.

La secuencia fotográfica de corte dramático o de interioridad nos cuenta una historia sencilla y fuerte: Cinco hombres, cinco soldados, cinco "fusiles" llegan al pueblito en cuestión. Es una patrulla que, a pedido del terrateniente de los alrededores, viene a proteger temporalmente a la aldea de un presumible ataque por parte de alguna cuadrilla rebelde. Es necesario "cuidar el orden" porque en esos días debe salir de la aldea, con destino al sur, el producto de la última cosecha y porque el administrador del terrateniente teme que la población hambrienta vaya a intentar contra "la propiedad privada". En esos mismos días llega también a la aldea un ex-soldado ("Gaucha"), cordial amigo de armas de uno de los de la patrulla. El conflicto interior surge en este miembro de la patrulla ("Mario") ante la presencia irónica, consecuente y recriminante de su ex-compañero. Este ánimo de inconsecuencia y desazón crece cuando la violencia prepotente se manifiesta en el hecho de que uno de sus compañeros, en una tarde de aburrimiento soldadesco, mata por una apuesta a uno de los habitantes de la aldea. La secuencia de expresividad dramática del filme llega a su fin con un desenlace violento y emotivo. Los camiones, cargados con el fruto de la cosecha, se encuentran listos a partir. Los soldados los rodean y protegen. El pueblo entero se ha reunido a su alrededor y los contempla, triste y resignado. Gaucha, el ex guardián del orden, exaltado e irónico se encuentra bebiendo en una taberna cercana. En un momento dado, entra en ella un campesino que trae en sus brazos el cadáver de un niño; ruega al tabernero le regale un cajón que pueda servir de ataúd. Gaucha le interroga de quien es el niño y de qué ha muerto. El campesino contesta: "nos llegó a faltar la comida". Gaucha: "¿y no has hecho nada para

que tu hijo no muera de hambre? ¿No sabes que toda la comida se la van a llevar los camiones? El campesino calla temeroso. "¡Cobarde!" exclama Gaucho y se precipita enfurecido hacia donde los camiones parten ya. La escena que sigue es de una minuciosidad sádica y penetrante. El intento de mirar de cerca al hombre rebelado y a sus perseguidores desesperados y ciegos se logra con una perfección indiscutible. Gaucho arrebató el fusil de un soldado. Intenta detener a tiros los camiones ya en marcha. Fracasa. Se siente impotente y huye. Sabe que lo matarán pero dispara contra los soldados. Estos lo persiguen y acorralan. "Mario", uno de los de la patrulla, su amigo, intenta en última hora salvarlo. Todo es inútil: Gaucho cae bajo los disparos del "orden". El cadáver de Gaucho soporta todavía la saña enfurecida de los soldados. El cuadro siguiente -un día más tarde- nos muestra a Mario, vacío y claro. El filme termina con una última incursión de la otra secuencia fotográfica. El plano expresivo dominado por la voz del sacerdote-mago culmina la síntesis expresiva que nos entrega el sentido completo de la obra. En una escena anterior, la voz, ronca y desesperada, se había dirigido al buey sagrado y lo había amenazado: si no haces el milagro, le había gritado, estos seres hambrientos te degollarán y se repartirán tus trozos. En el cuadro final se cumple esta amenaza: manos ansiosas retiran, cada una, lonjas frescas y sangrantes del cuerpo finalmente abierto del buey inútil en su papel metafísico. Mientras esto se ve, se oye la voz furibunda y decepcionada del sacerdote que se ha quedado a solas con su dios hermético. La voz exige a su dios: aniquila, le grita, borra de la creación la raza carnívora del hombre. Hazla desaparecer de tu orden, porque ella lo destruye. Así queda planteado el sentido definitivo de "Os Fuzis": la síntesis es una decisión a tomarse por parte del espectador comprometido: o bien la vida, material y rebelde, con su ley intrínseca de cambio y muerte o bien el Orden eterno y sagrado, en un mundo de culpa, sacrificio y condena. "Mi reino no es de este mundo", dice el dios cristiano; el hombre dice: "el único reino mío tiene que ser este mundo".

Berlín, diciembre de 1964