

Ocho y medio

Los riesgos de *Rojo Amarillo Verde*

Mauricio Souza Crespo

Si los relatos de Rojo Amarillo Verde son representativos (que ya es pedirles algo que no ofrecen abiertamente) podríamos conjeturar que este cine opta por una aparente opacidad, elocuente en su capacidad de decir cosas (interesantes, complejas).

Uno: *Annus mirabilis* del cine boliviano, este 2009. Acostumbrados a celebrar el estreno de uno y, con suerte, dos largometrajes nacionales por año, de repente nos encontramos con una dificultad que nunca habíamos enfrentado: escoger. Y, entre esa cantidad, verse como apremiado por la responsabilidad de reseñar películas bolivianas importantes (y no por las mismas razones).

Dos: *Rojo Amarillo Verde* es importante. Tres directores jóvenes (Boulocq, Bastani y Bellott), de los que se esperaba ya que lo que era una promesa se convirtiera en obra, dirigen las tres adaptaciones de cuentos que arman la cinta. Esta es pues una colección de medimétrajes reunidos bajo el pretexto de los tres colores de la bandera patria. Felizmente, la división tripartita no responde a ninguna intención alegórica (no alude a regiones –altiplano, valles, llanos– ni a clases sociales –los estereotipos de *Chuquiago*). Pero aunque el estilo de cada sección es diferente, se puede hablar, sin reducir las cosas, de recurrencias: la tendencia a la elipsis narrativa (que conduce a relatos articulados desde sus silencios), la preferencia por la toma larga (que se toma su tiempo hasta, a veces, la exasperación) o el uso expresivo de un realismo fotográfico integral, ese que pedía André Bazin (y que Robert Bresson encarnaba). Se puede también pensar que las tres historias usan la misma idea narrativa: mujeres solas, segregadas, en una interrumpida relación con hijos que se van.

Tres: *Rojo* de Martín Boulocq se demora en ese mundo ensimismado y discreto al que los cuentos de Rodrigo Hasbún, el coguionista, también apuntan. La trama es simple y lo de menos: una mujer es separada del mundo por la enfermedad (aunque el “mundo” en Hasbún suele ser reducido a una serie de relaciones amorosas o familiares). Esa separación provoca que algunos de los actos rutinarios y de las ceremonias irreflexivas de la vida cotidiana adquieran, indirectamente, un pathos, un rostro entre siniestro y trágico. *Rojo* es construida como una serie de situaciones que han perdido su eje y que nos remiten a la enfermedad en tanto trauma, es decir, al tipo de hecho que no se manifiesta sino en aquello que transforma o deforma. El narrador (lograda voz en off), por otra parte, es el que, a la manera del Alfonso Cuarón de *Y tu mamá también* (que narra, coincidentemente y entre otras

cosas, la historia de una mujer que está muriendo) no sólo articula el sentido de lo que pasa sino, sobre todo, le confiere profundidad temporal. Este es un narrador clásico: relaciona, enlaza, encadena temporalmente situaciones que, solas, sólo serían momentos opacos, casi banales. Así, por ejemplo, nos informa que la excusión a la discoteca de la pareja protagonista no es sino la representación de un ritual privado, ahora deformado por la cercanía de la enfermedad. Los hechos, gracias al tiempo, nunca son simplemente ellos.

Cuatro: Más arriesgada que *Rojo*, la propuesta de *Amarillo* (de Sergio Bastani, basada en un cuento suyo) extrema algunos rasgos formales comunes a toda la película. La parqueada general se convierte en ella en un mutismo radical. Las largas tomas, respetuosas de los ritmos que retrata, arman una narrativa que juega a otra cosa, a contar otra cosa: una especie de viaje iniciático que oscila entre el extrañamiento y la familiaridad. La película sigue a un niño tal vez perdido (y en ello es la sección más transparente del proyecto colectivo), pero no se distrae sino en aquello que le interesa de esa situación: la exploración de un espacio y de nuestras relaciones con él. Pocas veces en nuestro cine, por ejemplo, se había establecido un diálogo con aquello que sólo la literatura había nombrado (Oscar Cerruto): el cielo rural que, en esta película y ya despojado de las cargas ideológicas que adquirió en cierto registro nacionalista del cine latinoamericano (los cielos de Figueroa en el cine de Emilio Fernández, por ejemplo), se revela un interlocutor que enmarca el deambular del niño. Por otra parte, esta es también una historia de violencias sobre ese espacio: momentos en que, como los niños, son los animales los que parecen fuera de lugar (la matanza inicial de hormigas, una escena de cacería, un buey atropellado). Algo más: desde el Sanjinés de *La Nación Clandestina* no veíamos el acto de magia que supone imaginar formas de ocupar o vivir políticamente el territorio. Me

explico: en una aparición apenas anunciada, el espacio vacío de lo rural, “ese simple paisaje”, se puebla de gente ejerciendo la solidaridad.

Cinco: Los riesgos que asume Rodrigo Bellott en su relato son otros. Decía Harold Bloom que hay dos tipos de cuentos: aquellos que, a la manera de Chejov, presentan las tensiones y posibilidades de una situación, sin resolverlas. A esta tradición co-



responden los relatos de Boulocq y Bastani. Bellott, en cambio, persigue algo cercano a esos cuentos de la que Bloom llama la “tradición de Borges”: su historia depende de la resolución. Es un relato en el que se nos “cuentan cosas”. Pero lo que se nos cuenta deja amplios márgenes de especificación, en varias direcciones: el retrato de estructuras de poder rurales (en las que se inserta, con una efectiva superficialidad ideológica, el discurso autonomista), la configuración de un denso triángulo amoroso (un hijo, una madre, y un hijo en busca de madre), la ambigüedad de relaciones en las que la sexualidad interfiere en tanto lo no dicho. Y para rematar su logrado

tour de force, Bellott se las ingenia para hacer de su película un musical (en el que la justificación narrativa de esos números musicales es plena).

Seis: ¿Hay entonces un “estilo” en este proyecto colectivo, algo que, de modo tentativo, nos permita definir una sensibilidad generacional? Quizás. Si los relatos de *Rojo Amarillo Verde* son representativos (que ya es pedirles algo que no ofrecen abiertamente) podríamos conjeturar que este cine opta por una aparente opacidad, elocuente en su capacidad de decir cosas (interesantes, complejas). Y que en sus formas preferidas (la elipsis o silencio, la toma larga, las lentas posibilidades fotográficas de lo real) se descubre o produce un contenido que, a contrapelo de buena parte de nuestra tradición cinematográfica reciente, NO tenemos que desglosar sumariamente (casi ruborizados por una irreducible ingenuidad intelectual).

Siete: También se podría pensar que las historias de *Rojo Amarillo Verde* son exploraciones, cada una diferente, en la construcción de una temporalidad narrativa. Son, quiero decir, ensayos en torno a la producción de sentidos como manifestaciones del tiempo.

Ocho: Quizás porque nos hemos acostumbrado a confirmar, tan solo, que una película boliviana está mejor o peor hecha, a veces la crítica no está a la altura de lo que trata de entender. Había leído varios comentarios sobre *Rojo Amarillo Verde* antes de verla, lo cual fue un error. Porque esos comentarios eran versiones de lo que en estos tiempos de regresión podemos encontrar en cualquier blog de adolescentes: “me aburrí” o “no entendí” o “me gustaron sus personajes de carne y hueso” (valga el oxímoron).

Y medio: Vi *Rojo Amarillo Verde* en el cine 16 de Julio, algo perjudicado por las deficiencias del proyector. Con la Cinemateca Boliviana a cuerdas de distancia (y un multicine por estrenarse en la zona) no dejé de preguntarme, mientras veía la película, si era posible que este tipo de salas, otrora parte de un desdenoso monopolio, compitiera en esas condiciones.

* Periodista y catedrático universitario.

