

CIUDADANO BUELNA, DE FELIPE CAZALS

LETRAS LIBRES
ABRIL 2013



A quién le interesa el cine de ficción que se basa en hechos históricos?

A nadie, diría la costumbre. La taquilla la desmentiría: cuatro de las películas más comentadas en los últimos meses —*Argo*, *Lincoln*, *Django sin cadenas* y *La noche más oscura*— no solo aluden a guerras de Estados Unidos (una civil y dos contra Medio Oriente) sino que sus entusiastas y sus detractores discuten conceptos como verdad histórica, licencia poética, revisionismo y reivindicación. Pero este es un fenómeno gringo (que, por expansión cultural, nos incluye). Desde sus inagotables recursos —económicos y narrativos— Hollywood ha borrado la línea entre la mitología y los hechos. En principio, un problema, pero capta la atención de un público que luego podría interesarse en hurgar un poco más.

¿Y el estado de las cosas en México? Mal. Cuando hubo una industria, en los años cuarenta y cincuenta, el cine también fue vehículo de la *verdad* (es decir, la institucional). Cuando colapsó la industria esas fábulas de orgullo patrio se enquistaron en

la imaginación popular. Salvo pocas excepciones de la misma Época de Oro, solo los directores que en la década de los setenta formaron el grupo Cine Independiente de México cuestionaron esa visión. Ya que sus películas no eran propaganda ni productos de estudio, no tuvieron la difusión suficiente para, como en Estados Unidos, hacer del cine crítico una opción popular. El fundador de este grupo es Felipe Cazals, que aunque acepta haber filmado “películas alimenticias”, es el director mexicano más dedicado a filmar cintas que muestran el lado B de la historia del país. ¿Por qué las generaciones jóvenes no conocen su cine? Porque aunque el público hoy en día se interesa en el cine histórico que destapa cloacas, cuando se trata de México, los productores y distribuidores siguen invirtiendo en visiones de tarjeta postal.

Hace pocas semanas Cazals presentó su película más reciente, *Ciudadano Buelna*, en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara. Ante un Teatro Diana repleto, habló de su personaje: el sinaloense Rafael Buelna

Tenorio, marginado por la historia oficial. Buelna encarnó la tragedia y el fracaso de la Revolución mexicana. “A cien años de esa guerra —dijo Cazals— los términos revolución y política siguen siendo cosas distintas.”

La música que se dejaba oír desde la primera secuencia era lúgubre y ominosa. Parecía advertir al público: no esperen charros locuaces ni una letanía de ajúas. Quien haya visto *Chicogrande* —la cinta anterior de Cazals, sobre la Expedición Punitiva— recordaría que esa película terminaba con un arreglo de cuerdas y vientos igual de desesperanzado. En tiempos en que se teme “desmoralizar” al espectador (mejor seguirlo engañando) se agradece que un director sea fiel a su visión oscura y subraye esa continuidad con el tono que sienta el sonido. Tanto el soldado Chicogrande como el coronel Rafael Buelna se aferraban a ideales que estorbaban a los caudillos. Chicogrande era ficticio, pero encarnaba a cientos de miles que dieron la vida por nada. Buelna, en cambio, fue real. Lo suficiente para que Lázaro Cárdenas reconociera que le salvó la vida cuando, en los años





veinte, las tropas de Buelna estaban a punto de fusilarlo. Lo suficiente, también, para que Álvaro Obregón lograra sacarlo del “álbum”. Buelna lo puso en el paredón por negarse a reconocer su mando militar. Al final le perdonó la vida y le dejó la humillación.

Con solo dar una orden, Buelna habría enterrado a dos futuros presidentes de México. Para hilvanar fragmentos de su vida, Cazals echa mano de la figura de Martín Luis Guzmán. Buelna también era periodista, y Guzmán dejó testimonio de la simpatía que le despertaba. En *El águila y la serpiente* recuerda su primer encuentro y dice que era “un adolescente que daba la impresión de haber hurtado, por travesura, los arreos militares”, pero que al decir unas cuantas palabras dejaba ver su “manera reflexiva”. *Ciudadano Buelna* arranca con una conversación entre ambos que plantea la dificultad de encasillar al muchacho. “¿Y usted por qué no está con los revolucionarios?”, le pregunta Guzmán, aludiendo a las continuas decepciones de Buelna y a su desmarcamiento de las distintas facciones. Que no esté con los revolucionarios

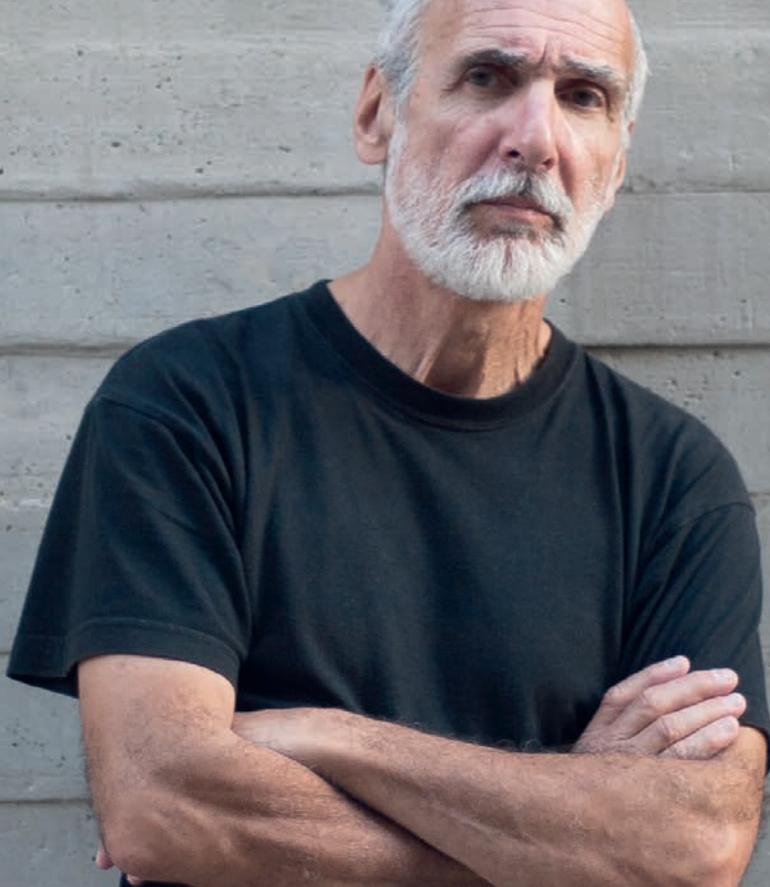
—aclara este— no significa que sea un civil. Él se define como “ciudadano”: condición que rechaza lo mismo la pasividad de los no uniformados como el ansia de poder de los caudillos.

Las viñetas de la vida de Buelna tienen un tema común: su condición de inadaptado eterno. Desde que es expulsado del Colegio Civil Rosales (por apoyar a un candidato liberal); cuando saluda personalmente a Madero (y sale decepcionado de su disposición pacífica); y cuando, al enterarse de su asesinato, toma las armas (solo para descubrir que los peores enemigos del pueblo son algunos de los que pelean en su nombre). Con Obregón hay antagonismo inmediato; Villa primero lo acoge y luego desconfía de él, orillándolo al exilio. Solo Emiliano Zapata no lo considera como un intruso: confía en que está de su lado y sigue su consejo de hacerse presente en la Convención de Aguascalientes. (Mandaría una comitiva a presentar el Plan de Ayala.) Buelna encontró en Zapata lo más cercano a un compañero de lucha —pero el abismo entre su orígenes, formación y experiencia solo hacía más evidente la orfandad social de aquel.

Cazals busca hablar de Buelna, no “contar” la Revolución. Los personajes no se autopresentan como si fueran *animatronics*, no explican la importancia de una conversación o un encuentro, ni parece que han sido informados por un historiador del futuro de su imagen cien años después. Alguien dirá que eso los vuelve casi “irreconocibles”. Habría que preguntarse: ¿irreconocibles con respecto a qué? Probablemente, a sus versiones cinematográficas, en parte responsables del problema que se quiere atacar. Los actores que en *Ciudadano Buelna* encarnan a generales “famosos” —Gustavo Sánchez Parra a Obregón; Enoc Leñaño a Villa; Tenoch Huerta a Zapata— no repiten sus caricaturas. (Cuando alguien le preguntó a Cazals que por qué su Zapata hablaba lento y quedito, el director respondió que para ese entonces el revolucionario llevaba a cuestas veinte años de derrotas. “Y no era Superman.”)

El casting de *Ciudadano Buelna* busca desdibujar la historia y poner cara a los temperamentos. En la elección del actor que interpretaría a Rafael Buelna estaba en juego, por un lado, lo obvio: que reflejara la edad y rasgos generales de Buelna (desconocidos por la mayoría) y que le diera al proyecto cierta visibilidad. Pero también debía haber algo en él que mostrara a Buelna no solo como héroe olvidado sino como paradigma de un conflicto atemporal. Con buen ojo y la dosis justa de malicia creativa, Cazals vio en Sebastián Zurita al actor que, de entrada, reflejaría la discrepancia de la que hablaba Martín Luis Guzmán. Vinculado por vía paterna al cine político de Cazals, Zurita hijo es más conocido por su trabajo en televisión. En *Ciudadano Buelna*, el actor hace verosímil la lucha (una más) de Buelna por imponer respeto y enfrentar los prejuicios generados por su apariencia. (Apodado “el pelos de jilote”, daba la pinta de hijo de patrón.) Al lado de actores como Gustavo Sánchez Parra, Damián Alcázar y Dagoberto Gama, Zurita convierte su vulnerabilidad en un tipo de rudeza que uno imagina idéntica en Buelna. Es imposible —y al final no importa— saber qué de la biografía de Zurita sirvió al director para ponerlo en el lugar de un idealista entre tiburones. El efecto, sin embargo, sí forma parte del cine. Cuántas películas serían olvidables de no ser por el acto de alquimia que se dio entre director y actor.

Este mes *Ciudadano Buelna* llega a salas comerciales. Qué tantos asistentes atraiga dará idea del porcentaje del público del teatro Diana que estaba ahí por ver una “gala”: función con bombo y platillo, con actores que pasan por una alfombra roja y la presencia del director. Sea cual sea la razón por la que llegó ahí, la gente salió del cine hablando de lo que sabía —o no sabía— de la Revolución; algunos con manotazos, la mayoría sorprendida de haber descubierto a Buelna. ¿El comentario que se llevó la noche y que haría palidecer de envidia a los directores-historiadores de Hollywood?: “Hasta dan ganas de averiguar más.” —



Fotografía: Emiliano Gullo

EDUARDO GIL, EL ÚLTIMO MAESTRO

A los 64 años, Eduardo Gil es uno de los máximos referentes de la fotografía argentina. Expuso sus obras en más de doscientos países. Muchas fueron adquiridas en forma permanente, como en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA). Fue curador y jurado de los espacios artísticos más importantes del país, entre ellos el Salón Nacional de las Artes Visuales y el Centro Cultural Recoleta, y recibió premios desde el comienzo de su carrera. Además, desde hace treinta años se empeña en formar a las nuevas generaciones de artistas en sus Talleres de Estética Fotográfica, con sede en el barrio de San Telmo, Buenos Aires.

Para llegar hasta ahí Eduardo da las coordenadas por teléfono. Apenas abre las puertas de su estudio las fotos

colgadas de todas las paredes parecen venirse encima. Son sus últimos trabajos; en formato medio, a color, y grandes como ventanales. La única pared, que si se viniera encima sería un riesgo para todos, es la que sostiene una caudalosa biblioteca. No sería una exageración imaginar que si ahí no se encuentra un libro de fotografía es porque no existe. Pero las coordenadas de Eduardo no dejan que los ojos terminen de disfrutar. El cuarto elegido es la contracara, algo así como el lado austero del estudio. Sobre el piso de madera no hay nada más que algunos almohadones y, en un rincón, cuatro piedras y una cartulina negra enrollada. En toda la entrevista, Eduardo no lo dirá nunca con estas palabras pero lo cierto es que acá, sentados en estos almohadones, se formaron los fotógrafos argentinos más prolíferos y reconocidos de la actualidad. “Creo en una forma de trabajar, me llena de orgullo la carrera que

hicieron”, se limita a decir este maestro de fotógrafos, capaz de detener en seco al tallerista iniciático que lance las palabras prohibidas: clases, profesor, alumno. “Yo soy consciente del lugar que ocupó en mis talleres, pero este es un espacio para que la crítica y la reflexión sea colectiva.” Su obra es un mosaico de imágenes que comienzan a fines de los setenta bajo el estricto reportaje blanco y negro; se desplazan al color una década después, también en clave de reportajes que lo llevaron a recorrer toda América Latina, y lo encuentran hoy cercano a la abstracción y a la intervención, ahora con cámaras de formato medio.

Antes de llegar a la cima de la fotografía, Gil fue bancario en el Societé Générale y logró convertirse en jefe de Comercio Exterior y delegado de los trabajadores; todo al mismo tiempo. La carrera de sociología le rompió la cabeza y se acercó al

peronismo de base. Entonces llegó el golpe de Estado y escuchó que él estaba “en la mira”. Dejó el banco y aprovechó la oportunidad que le ofreció un compañero: hacer fotos en fiestas de casamientos, bautismos. En el medio también completó las horas de vuelo para ser piloto comercial. Todavía estaba lejos del panteón de los artistas, los vuelos a Nueva York y las invitaciones internacionales como jurado en los más destacados festivales de fotografía. “La parte técnica la aprende cualquiera; si a alguien puedo reconocer como maestro es a Saderman”, asegura en referencia a Anatole Saderman, el mítico retratista ruso nacionalizado argentino.



¿Se puede enseñar a mirar?

Se puede enseñar, mejor dicho domesticar, que es básicamente lo que a mí me interesa a nivel docente. Ahora bien, la mirada es importante pero no es todo. Al principio la mirada era esencial, atravesaba todo. Actualmente hay una enorme cantidad de obras, no solo fotográficas, plásticas también, que visualmente son de relativa potencia, pero cuando uno se entera de qué va la cosa, cambia la historia. No es un regocijo visual pero la cabeza juega un rol fundamental. [Antes de seguir contestando, frena y devuelve preguntas.] ¿Por qué siempre se tiene que ver una foto de izquierda a derecha? ¿Quién te dice que una foto no se puede cortar? [La respuesta, claro, no llega ni llegaría nunca. Entendiendo el silencio como una luz verde, se despacha con el concepto central de su obra.] El cambio es vida, hay que animarse a romper con los propios esquemas, con los propios autoritarismos, con los propios rituales que atentan contra el disfrute. Implica replantearse cosas, adaptarse a tiempos, a circunstancias. Estamos en el mejor momento de la fotografía, se acabaron los dogmas y los grandes paradigmas.

¿Pero te sigue gustando la obra de Henri Cartier-Bresson y Robert Frank, por citar a dos gigantes?

Claro que sí. Pero ahora, si hay un paradigma, ese es la libertad y la permeabilidad con otras disciplinas artísticas. Es difícil que en el futuro exista un estilo paradigmático porque la tendencia es quebrar los límites. Cuantos menos lugares de certezas hayan, mejor. Cuanto más incertidumbre, mejor.

¿Te sientes más libre ahora?

Somos más libres ahora. En una época había que hacer todas las fotos en un mismo tono, en una misma sintonía, todo enmarcado con aluminio de 40 x 50 cm, siempre colgado a la misma altura. Y hoy hay gente que hace una sola foto y vale, y están perfectas. Y hay gente que la interviene con otros materiales, otros que la acompañan con video o música o instalan luces. Se borraron las separaciones estancadas entre las disciplinas del arte. Mucha gente que pintaba ahora recurre a la cámara fotográfica.

Ahora parece darse una suerte de respuesta antidigital y de revalorización de cámaras con cincuenta años de antigüedad. ¿A qué crees que se debe este fenómeno?

De parte de muchos fotógrafos se produce una reacción que tiene que ver con el control total de lo digital. Desde hace un tiempo hay una necesidad de usar cámaras menos controlables, la Lomo por ejemplo. Vuelven a revitalizarse porque hay una necesidad de tener un pequeño margen de azar. Hoy no existe más la angustia de no saber cómo salió la foto. Se mira en el visor, se corrige un poco y se terminó el problema. Fotografíar así es tener el absoluto control. Por eso la gente necesita de algo tan valioso como la incertidumbre, que sirve para tantas cosas, entre ellas para angustiarse y esta es esencial para investigar en el acto creativo. Sin angustia, hay control total. El proceso de espera para la entrega del rollo, por ejemplo, hace que

uno se replantee todas las cagadas que se pudo haber mandado. Y eso es alimento para las próximas fotos.

En décadas pasadas se pedía que el fotógrafo estuviera, de algún modo, comprometido con la realidad. ¿Hoy se le pide menos, puede ser más displicente con la conflictividad social?

Creo que esa fue una de las graves limitaciones de la fotografía. La palabra compromiso es una de las palabras peor usadas en la historia de la fotografía; se la usó gratuitamente, la usó quien solo estuvo comprometido con su ego o su billetera. Y después se la usó como una obligación que teníamos los fotógrafos de ser algo así como un Robin Hood que tenía que andar por el mundo denunciando injusticias sociales. A mí me parece bien que uno utilice la fotografía con fines de agitación política, pero también me parece perfecto que se la use como una herramienta poética, espiritual, liberada de cualquier tipo de obligatoriedad de cumplir un rol determinado. Creo que la fotografía hecha con intencionalidad de agitación social es una de las posibilidades absolutas que tiene la fotografía, pero es solo una. En mi generación fue el camino que siempre había que recorrer. Hay poetas excelsos que vivieron en una burbuja y tipos como Rodolfo Walsh que murieron por lo que escribieron. Yo creo que no hay que asociar compromiso político como algo imprescindible para usar una herramienta. Está bien que la fotografía, por su conexión con la realidad, por la fe que se le tuvo durante años a la verosimilitud de lo que mostraba, quedó muy pegada a una forma de mostrar el mundo de manera casi religiosa. Esa es una de las cosas de las que nos estamos liberando. Los fotógrafos no estamos obligados a hacer nada, salvo aquello que sintamos que queremos hacer, que se manifiesta en nuestra vida afectiva, cotidiana, como ciudadanos. La ideología va a estar siempre, así solo fotografiamos crisantemos. —