

RENÉ FORTUNATO'S FILM MAKING: DE-MYTHOLOGIZING TRUJILLO

MARY LEONARD
Universidad de Puerto Rico

RÉSUMÉ

Une analyse du réalisme cinématographique de René Fortunato sert de fil conducteur à l'exposé de cet article. Défini comme cinéma populaire, les réalisations de ce cinéaste dominicain manifestent ses propres prémisses didactiques et politiques. En exhumant l'histoire privée de la République Dominicaine sous la dictature de Trujillo, Fortunato a utilisé une documentation abondante, presque exhaustive. Avec une maîtrise admirable, il combine les images, la musique, la narration et les paroles des protagonistes pour tenter d'analyser le pouvoir. Il s'agit, en somme, de la volonté d'un artiste de comprendre une période historique remplie de censures et de violence afin de pouvoir l'expliquer visuellement au grand public dominicain.

SAMENVATTING

Het artikel analyseert het realisme van de films van René Fortunato, die afkomstig is van het Dominikaanse Republiek. Zijn werken worden gedefinieerd als volksfilm met eigen didactische en politieke vooronderstellingen. Na de verdwijning van de alternatieve historiografie tijdens de dictatuur van Trujillo, gebruikt Fortunato veel materiaal voortvloeiend uit zijn eigen diepgaand historisch onderzoek. Hij is uiterst talentvol om via de combinatie van beelden, muziek en woorden een machtsanalyse te presenteren. Het is dus bewonderingswaardig de wil van deze kunstenaar om een historische periode, die gekarakteriseerd was door censuur en geweld, beeldend te presenteren voor het dominikaanse publiek.

CRÍTICA

EL CINE DE RENÉ FORTUNATO DURANTE EL TRUJILLISMO¹

MARY LEONARD
Universidad de Puerto Rico

RESUMEN

Un análisis del realismo cinematográfico de René Fortunato hilvana las disquisiciones de este artículo. Definidas como cine popular, las realizaciones del dominicano tienen sus propias premisas didácticas y políticas. Al exhumar la historia privada de la República Dominicana durante la dictadura de Trujillo, Fortunato utiliza abundante documentación conseguida tras un exhaustivo trabajo de investigación. Es admirable la pericia con que combina imágenes, música, narración y palabras de los protagonistas para ensayar un análisis del poder. Se trata, en suma, de la voluntad de un artista por entender un periodo histórico, lleno de censura y violencia, para poder explicarlo visualmente al gran público dominicano.

ABSTRACT

This article centres on an analysis of the cinematic realism of René Fortunato. Defined as popular cinema, the productions of this film maker from the Dominican Republic have their own particular political and didactic premises. Bringing to light the private history of the Dominican Republic during the Trujillo dictatorship, Fortunato uses a large amount of documentation, acquired through extensive research. The skill with which he combines images, music, narration and the individual words of the protagonists to carry out an analysis of power, is admirable. We are concerned with, in summary, the desire of an artist to understand a historical period, filled with violence and censure, and to explain it visually to a wide ranging Dominican public.

¹ Traducción de Carmen Rita Morera.

La trilogía de películas sobre el dictador Rafael Leonidas Trujillo Molina, *El poder del jefe*, del cineasta dominicano René Fortunato, está ideada y construida cuidadosamente para desmitificar el régimen de Trujillo.

Para entender por qué Fortunato ha hecho estas películas de la forma en que lo ha hecho, es importante tener presente la retórica exagerada y mitificante que, luego de treinta y cinco años de la muerte de Trujillo, todavía es común en la República Dominicana. Durante la dictadura de Trujillo, la retórica deificante, creada sobre todo por Joaquín Balaguer, jefe ideológico y escritor de los discursos de Trujillo, sumada a las brutales represalias ejercidas contra cualquiera que se le opusiese, con palabras o con acciones, sirvieron como poderosas causas que inhibieron expresiones de otros puntos de vista. Con la muerte de Trujillo tampoco desaparecieron las fuerzas que vedaban las discusiones adversas a la dictadura. En la República Dominicana el régimen de Trujillo ha permanecido, en alto grado, en el peligroso reino de la mitología; esto se debe, en parte, a la desinformación provocada por el régimen durante un periodo tan largo y, quizás, en un mayor grado, a que toda discusión se daba en un país en el que la figura política más poderosa era, desde la muerte de Trujillo hasta hace poco, Balaguer. Solamente en los últimos años es cuando se han desarrollado análisis serios sobre estos sucesos.

Las películas de René Fortunato han sido instrumentos en esta nueva discusión, rechazando la mitología y la mitificación con realismo y copiosamente reforzadas con una documentación que expone los hechos, analizando paso a paso las condiciones personales y otros factores que permitieron a Trujillo conseguir y mantener el poder. Estas películas no son arengas sobre los males del régimen de Trujillo, ni tampoco aceptan la mitificación del dictador como una figura sobrehumana fantástica, como tan frecuentemente han hecho en América Latina los novelistas que han tomado dictadores como sus personajes.² Estas películas son intentos racionales para entender el fenómeno de Trujillo, como lo demuestra la propia sorpresa de los críticos locales. El tratamiento difiere del acostumbrado en el país: "¡Sorprendente!, este documental es honesto y valiente... véalo", escribió un crítico del periódico *El Nacional*.

² Por ejemplo en *Yo el Supremo*, de Roa Bastos; *El otoño del patriarca*, de García Márquez; *El señor presidente*, de Asturias, y la caracterización del emperador de Haití, Henri Christophe, en *El reino de otro mundo*, de Carpentier.

En 1986, Frederic Jameson publicó un artículo titulado "Sobre el realismo mágico en cine". En el mismo, Jameson desvanece los bordes entre las teorías literarias del realismo maravilloso y el realismo mágico en el género de cine en América Latina.³ Es común encontrar esta clase de error en los Estados Unidos, con la tendencia a mirar la literatura y las artes visuales juntándolas y tomando determinados modos de experimentación formal de ambas disciplinas como indicativo de una forma determinada, característica de todas las artes latinoamericanas. Es también usual saltar precipitadamente al concepto del realismo mágico cuando surge el tema de la literatura y las artes en América Latina.⁴ Sin embargo, en América Latina la literatura y el cine no se han desarrollado de igual manera. La experimentación formal asociada con el modernismo y el realismo mágico ha ocurrido en mayor grado en la novela. En el cine, por diversas razones, el desarrollo ha sido menos certero; la razón más importante es el dinero. Mientras el escritor puede crear un mundo fantástico con sólo lápiz y papel, los que hacen cine, especialmente en aquellos países pobres que carecen de una industria cinematográfica fuerte, no tienen los recursos financieros para crear visualmente estos mundos de forma convincente.⁵

En América Latina han coexistido películas realistas, de bajo presu-

³ Primero, Jameson trata de desarrollar una teoría marxista del realismo mágico en el cine: "La categoría organizativa del realismo mágico en el cine es [...] de modos de producción, y en particular de un modo de producción aún encerrado en conflicto con rastros del viejo modo". Después, enlaza este entendimiento del realismo mágico en el cine con las teorías literarias originales, citando la insistencia de Carpentier y García Márquez en que la realidad social de América Latina es de por sí un "realismo mágico"; "¿qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?". Por tanto, no es el "objeto perdido del deseo" de los norteamericanos de los años cincuenta, sino la continua superposición articulada de capas del pasado dentro del presente, es la previa condición formal para la aparición de este nuevo estilo narrativo (Jameson, 1986, 311).

⁴ La tendencia de los estadounidenses a ver el *boom*, el modernismo y el realismo mágico como las características dominantes y más interesantes de la literatura latinoamericana está experimentando ahora una fuerte revisión en los Estados Unidos. Críticos como Raymond L. Williams, Doris Sommer y Neil Lazarus, quienes se desvían hacia otras áreas de estudios latinoamericanos menos exploradas, tales como el romance del siglo XIX, la novela posmodernista, el realismo y estudios de cultura. Véase D. Sommer, *Foundational Fictions, The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1991; Raymond L. Williams, *The Postmodern Novel in Latin America, Politics, Culture and the Crisis of Truth*, Nueva York, St. Martin's Press, 1995; N. Lazarus, *Reading North By South, on Latin American Literature, Culture and Politics*, Minneapolis, University of Minnesota, 1995.

⁵ Como señala el puertorriqueño Luis Trelles (1986, 9-10), los tipos de películas que con más frecuencia se producen en América Latina han sido documentales y películas cortas, ya que no se dispone de los recursos necesarios para hacer películas de largometraje.

puesto, a la vez que otras de estética más refinada, aun en la cima del *boom*. En 1967 García Márquez publicó *Cien años de soledad*, la novela arquetipo del realismo mágico, mientras que en 1969 el cineasta cubano Julio García Espinosa publicó su artículo seminal "Por un cine imperfecto", en el que delineaba la estética, necesariamente diferente, del nuevo cine de América Latina, entonces en su mayor florecimiento. García Espinosa no prescribió enfoques estilísticos, pero rechazó a los elitistas que excluyen a la persona común y a los populistas que proporcionan al público un entretenimiento de masas. Se pronunció en favor de lo que él llamó "cine popular", el cual, de forma culturalmente específica, está dirigido a las experiencias, temas y problemas de la gente real. El cine "imperfecto" no se opone filosóficamente al trabajo experimental de los escritores del *boom*. Ambos nacen del deseo de hacer un trabajo con estilo y contenido latinoamericano identificable, y García Márquez ha sido un firme apoyo para ambos cines, el de Cuba y el de América Latina; de hecho ha publicado el trabajo teórico de García Espinosa en su serie *Taller de cine*. El cine "imperfecto" no tiene que excluir la experimentación formal, pero frecuentemente en la práctica se ha caracterizado por un fuerte realismo o naturalismo, utilizado para exponer en las películas la cara oculta de la sociedad, películas tales como la de Clemente de la Cerda, *Soy un delincuente* (Venezuela, 1977); de Héctor Babenco, *Pixote* (Brasil 1980), o la del chileno Miguel Littin, *Alsino y el cóndor* (coproducción de México-Cuba-Nicaragua-Costa Rica, 1982), por mencionar algunas. Tales películas cargan a menudo agendas didácticas y políticas, pretenden educar al espectador, hacerle consciente de los problemas presentados y motivar un sentimiento de solidaridad con la lucha de la gente mostrada en la película.

Los documentales de René Fortunato deben entenderse como participantes de esta clase de realismo cinematográfico de América Latina. Son políticos y didácticos porque buscan educar a los dominicanos sobre la historia de su país, historia que muchos dominicanos sólo conocen mediante rumores ya que hasta hace poco esa historia no se enseñaba en las escuelas dominicanas. La comprensión de Fortunato, quien estudió cine en Cuba, de que los medios son elementos clave de influencia en los cambios sociales, es similar a la de García Espinosa, quien en 1973 escribió:

Los medios, insistimos, no son sólo un medio para una mayor difusión del conocimiento. En realidad los medios no son medios de comunicación, son,

sobre todo, la posibilidad de una nueva expresión y percepción de la realidad [...] Esta particularidad es la que posibilita hacer más significativa y popular la revelación de los temas sin necesidad de que pierdan en rigurosidad [García Espinoza, 1973, 5].

Las películas de Fortunato, hechas de manera independiente y de modo expreso para un público dominicano no necesariamente educado, contienen una cantidad considerable de información, pero también cuentan con mucho apoyo de elementos sensoriales tales como música e imagería visual de los periodos históricos descritos, para conformar la manera como la audiencia aprecia la historia documentada en estas películas. Fortunato ha dicho que sus películas no están dirigidas hacia los intelectuales ni a la audiencia internacional, sino más bien hacia esta específica audiencia dominicana. Estos documentales son *cine popular*.

En 1986 Neil Lazarus describía el lugar que ocupaba en la imaginación dominicana el periodo de Rafael Leonidas Trujillo (1930-1961):

La semblanza histórica de este periodo —la configuración subyacente como narración en la imaginación de los inconscientes popular e intelectual— permanece fragmentada y dislocada. El *trujillato*, parece rondar en la mente de la sociedad actual como una especie de contenido experiencial sin forma final, o en el mejor de los casos como un sinnúmero de anécdotas horribles y espeluznantes [Lazarus, 1995, 56].

Paradójicamente, a pesar de que la sombra de Trujillo está por doquier en la República Dominicana, y que se han escrito muchos libros sobre su persona, falta información concreta de hechos sobre Trujillo. Tampoco existe un análisis desapasionado de su importancia histórica. La mayoría de los escritos que se refieren a Trujillo parecen caer en dos vertientes: la mayor parte de lo escrito durante la era de Trujillo canta sus alabanzas en un lenguaje elaborado, tan barroco que llega a lo ridículo, y lo que se escribió después, que tiende a presentarle como un ser diabólico.

Para ilustrar el primer caso se puede citar el exagerado y adulatorio estilo de las minutas del Consejo Administrativo de Santo Domingo, escritas en 1937, las cuales describen los planes para una nueva avenida que se construiría en la capital:

Conocido de todos es el deseo del Excelentísimo señor presidente de la República y Benefactor de la Patria, Generalísimo Doctor Rafael Leonidas Trujillo Molina, de que esta capital, que él ha levantado sobre los escombros

que nos dejara el terrible meteoro de 1930, progrese cada día más hasta convertirse en una de las más bellas de América. Como consecuencia de tal amor por el engrandecimiento de esa urbe, el ilustre jefe del Estado expresó el interés que tenía de que se construyera rápidamente la avenida Máximo Gómez [Báez, 1992, 226].

Como ejemplo de lo segundo se puede tomar el libro *Trujillo, viacrucis de un pueblo*, con un crudo dibujo en la portada de un Trujillo gigante de mirada demencial y sangre chorreando de su boca, cubriendo por completo a toda la isla española.⁶

Parte de la razón de esta continua falta de información concreta y de análisis directos sobre el régimen de Trujillo ha sido la continuidad en el ejercicio del poder en la República Dominicana de Joaquín Balaguer, mano derecha de Trujillo, jefe ideológico y escritor de sus discursos; primero, como el más importante moldeador del lenguaje y de las ideas durante los treinta y un años del trujillato, y luego, como la personalidad política dominante en la República Dominicana.

A pesar de su inteligencia, Trujillo no tuvo una buena educación. Fue Balaguer, abogado y persuasivo orador, quien creó el ampuloso estilo oficial; fue Balaguer el que logró la apoteosis de Trujillo y a quien todavía, hasta no hace mucho, se le podía escuchar en sus discursos con toda su gloria ornamentada.

Balaguer nunca ejerció el evidente poder dictatorial de Trujillo, pero utilizó algunas de las mismas tácticas para permanecer en el poder. Entre 1966, cuando asumió la presidencia por primera vez, y 1971, se registraron más de mil asesinatos políticos, la mayoría de miembros del partido que se oponía (Ferguson, 1992, 30). Cada una de las elecciones ganadas por Balaguer estuvo acompañada de acusaciones de fraude.

En este sentido, las tácticas para mantener el poder de Balaguer eran las mismas de Trujillo. En otros aspectos ha sido diferente. Según René

⁶ Hay libros que, con el clásico estilo balaguerista, levantan un miedo irracional y racista sobre una toma de posesión haitiana, libros como el *best seller* de Manuel Núñez, *El ocaso de la nación dominicana* (Santo Domingo, Alfa y Omega, 1990, citado en Ferguson, 1992), o una obra reciente sobre el candidato a la presidencia de la República Dominicana, José Francisco Peña Gómez, titulada *El caballo troyano*, que estuvo disponible antes de las elecciones presidenciales del año pasado en librerías de Santo Domingo y de los barrios dominicanos en San Juan, Puerto Rico. Peña Gómez, quien es negro, ha sido llamado repetidamente haitiano por sus enemigos políticos, a pesar de no serlo, lo que implica su deslealtad a la República Dominicana. Con la provocación de tales temores, políticos como Balaguer mantienen su poder.

Fortunato, mientras Trujillo gobernó por la fuerza de su voluntad e insistiendo en el orden, Balaguer lo hizo por los medios de la confusión y el desorden. Trujillo demostraba su poder al requerir que una multitud reverenciara la bandera dominicana, sin permitir que nadie cambiara de posición hasta que él lo autorizara. La era de Trujillo produjo grandes obras públicas. En contraste, durante el régimen de Balaguer las calles no tenían señalización, no se recogía la basura, las carreteras importantes permanecieron sin pavimentar y, aún en 1990, la tasa oficial de alfabetismo en la República Dominicana era de 69%. Cuando Balaguer visitaba un área rural respondía a las quejas de la gente con el castigo público a sus seguidores por no haber cumplido con su trabajo, y ofrecía regalos a las personas como una manera de congraciarse con ellas. Sin embargo, se mantenía el desorden sistemático que reforzaba la estructura existente del poder.

No obstante, a finales de los años setenta, en el tiempo en que Carter gobernaba los Estados Unidos, la opinión mundial había cambiado, de manera que Balaguer ya no tenía la libertad de obrar tan despiadadamente como antes lo había hecho. En 1978 fue vencido por el candidato del partido opositor. Los ocho años siguientes del nuevo gobierno trajeron consigo una atmósfera de relativa libertad de expresión. Cuando Balaguer retornó a la presidencia en 1986 no fue con la misma fuerza que tenía antes. Y no podía gobernar de la misma manera. Así que, para aquellos que procuraban llegar a la verdad sobre los años de Trujillo, el problema que enfrentaban era más bien la desinformación y la ofuscante retórica, más que el temor a la represión violenta.

¿Cómo podían los intelectuales, durante el represivo trujillato, responder a las limitaciones de libre expresión que se les habían impuesto? Algunos se situaron abiertamente al servicio de Trujillo, como lo demuestra Fortunato muy clara y específicamente en sus películas. Otros, que se le opusieron, como las hermanas Mirabal, fueron asesinados. Juan Bosch, el escritor dominicano de mayor reconocimiento internacional y jefe eventual de la oposición dominicana a Trujillo, permaneció en el exilio la mayor parte del tiempo en que éste mantuvo el poder. En el área de las películas no se produjo nada durante el trujillato, con excepción de unos pocos documentales de propaganda. Pero quizá sea reveladora la situación de una escritora como Hilma Contreras, quien ocupó una difícil posición y cuya vida y trabajo demuestran muy bien las presiones psicológicas que padece un escritor que vive en una sociedad en la cual la palabra tiene que ser tan precavida. Contreras, quien ha sido descrita

como la mejor escritora de cuentos de la República Dominicana,⁷ es un ejemplo interesante sobre la posición asumida por un artista que vivió en el trujillato y en el periodo siguiente sin sucumbir a los extremos retóricos mencionados anteriormente.

Toda la carrera de Contreras como escritora debe ser vista dentro del contexto de una historia dominicana esencialmente modelada por Trujillo. En 1933 regresó a Santo Domingo a la edad de veinte años, luego de haber pasado sus años tempranos en París. Al siguiente año Trujillo ocupó la presidencia por primera vez. En 1937, año en que publicó su primer trabajo, Trujillo, en una masiva y caprichosa exhibición de poder, ordenó la masacre de 15 000 haitianos. Ésta fue la primera manifestación de Trujillo para consolidar el poder mediante una violencia no provocada, pero no fue ésta la última. En el curso de los treinta y un años de su régimen, Trujillo ocasionó la muerte a un total de 300 000 personas. Entonces, no es sorprendente que en la colección de cuentos de 1987, de Contreras, titulada *Entre dos silencios*, muchos de esos relatos permanecieran inéditos por varios años. Éstos describen situaciones surrealistas y temores irracionales que, sin indicarlo explícitamente, sugieren la atmósfera de los años de Trujillo: extrañas visitas nocturnas, amenazantes figuras autoritarias masculinas, mujeres solitarias.

Una de las preocupaciones más importantes del trabajo de Contreras ha sido la dificultad para hablar. En ocasiones optó por el silencio. Una cita que aparece en el cartel que conmemora su octogésimo cumpleaños y que se atribuye a ella, dice: "Siempre he relacionado la soledad con la libertad. Por lo tanto, primero instintivamente y luego conscientemente escogí la soledad y creo que valió la pena". Cuando ella opta por escribir acerca del trujillato, su novela publicada en 1986, titulada *La tierra está bramando*, sugiere la inarticulada y angustiosa expresión de una voz por mucho tiempo frustrada. En ella narra la historia de un grupo de estudiantes que infructuosamente se opone a Trujillo durante sus últimos años de gobierno.

La problematización del lenguaje en la escasa obra publicada de

⁷ Notas escritas por Manuel Mota Serrano en la contraportada de *Entre dos silencios*: "En el lenguaje español, esta alabanza es sutilmente ambigua ya que 'escritor de cuentos' está escrito en forma femenina 'nuestra primera cuentista'. Podría ser una forma de elogiar a Contreras mientras implícitamente se preservaba a Juan Bosch la reputación, que generalmente se le ha concedido, como el mejor escritor de cuentos de la República Dominicana; o quizás podría ser una forma de otorgarle el título a Contreras sin arrancárselo abiertamente a Bosch".

Contreras es una respuesta a la gran cantidad de mitología sobre Trujillo y la República Dominicana.

En 1986 Lazarus podía mencionar solamente intentos literarios desafortunados en dar forma al trujillato: *Una Gestapo en América*, de Juan Isidro Jimenes Grullón, es “defraudantemente insulso”, porque Trujillo y sus seguidores son presentados como “manifestaciones uniformes de una maldad que sobrepasa las circunstancias históricas” (Lazarus, 1995, 58). *De Abril en adelante*, de Marcio Veloz Maggiolo, es interesante pero fracasa porque no es “capaz de hacer la transición de la idea abstracta a la realidad artística” (Lazarus, 1995, 62). Pero Lazarus ve en la novela de Pedro Vergés, *Sólo cenizas hallarás*, situada en los años 1961-1965, la prueba de que la literatura dominicana posee los recursos intrínsecos para un realismo de alta calidad. Lo que se necesita, piensa Lazarus, es esta clase de enfoque sobre los años de Trujillo.

Lo que Lazarus observaba en ese entonces era la dificultad de hacer las paces con un periodo que todavía estaba cubierto de misterio y que se asociaba con trauma. Gran parte de la información concreta que él deseaba, aun en ese entonces, no se encontraba disponible. Pero la publicación de los dos libros de Contreras, en 1986 y 1987, era una indicación de que las cosas comenzaban a cambiar.

En 1986 Lazarus andaba tras la búsqueda de un nuevo enfoque realista de la historia dominicana. En 1988 apareció la primera película de Fortunato.⁸ Esta cinta, *Abril: la trinchera del honor*, trata sobre el periodo que siguió inmediatamente después del asesinato de Trujillo en 1961.⁹

⁸ Antes de Fortunato la historia del cine dominicano empieza, en 1920, con la aparición de Palau, primer cineasta dominicano. Durante los años en que Trujillo gobernó no se hizo cine, con excepción de unos pocos documentales de propaganda. Más tarde, en 1961, apareció una película de cortometraje de ficción titulada *La silla*, dirigida por Franklyn Domínguez, con la actuación de Camilo Carrau. En los años sesenta se hicieron muchas coproducciones comerciales con Italia, de muy mala calidad. En los setentas comenzaron a formarse grupos interesados en aprender y en desarrollar sus ideas acerca del cine. En ese ambiente René Fortunato recibió su formación. Pero no fue sino hasta 1978, al aparecer *Pasaje de ida*, dirigida por Agliberto Meléndez, cuando una película dominicana fue premiada y recibió reconocimiento internacional. La siguiente contribución importante fueron los documentales de Fortunato, comenzando en 1986 con su primera película corta, un documental sobre Palau. En 1995 apareció la comedia de Ángel Muñoz, *Nueva Yol*, una película que rompió todos los récords de taquilla de la República Dominicana, incluyendo aquellos previamente establecidos por *Abril: la trinchera del honor* y *El poder del jefe*. Recientemente se ha lanzado *Azúcar amarga*, dirigida por León Ichazo. En la actualidad se están produciendo dos nuevas películas.

⁹ Antes de Fortunato, en el área del cine existía muy poco sobre Trujillo específicamente, sólo una serie hecha por la televisión dominicana con el problema tan común en el cine

En ésta, Fortunato ya había definido el interés y el estilo que caracterizaría en conjunto toda su obra. Aunque no es una novela ni un examen del trujillato, el enfoque realista de la historia dominicana reciente de *Abril* es inflexible y está copiosamente documentada. *Abril*, como las otras películas de Fortunato, consiste casi en su totalidad de datos empíricos, excluye entrevistas con aquellas personas que recuerdan esos años. Este enfoque, de acuerdo con el cineasta, es deliberado en cuanto a su intención de hacer documentales en los cuales todos los elementos utilizados para recrear un periodo particular en la historia de la República Dominicana provengan de ese mismo periodo.

La respuesta de Fortunato al problema del lenguaje artístico es distinta de la de Contreras. A diferencia de ella, él es de la generación postrujillo. Este cineasta, que tenía tres años cuando Trujillo murió y que fue alumno de Leonel Fernández, actual presidente de la república, es también producto del movimiento emergente del cine asociado con la vida real, distante de las esferas de poder, que nació a finales de los años setenta en las universidades dominicanas. Sus películas están tan lejos del silencio como es posible estarlo.

La documentación abundante, característica de las películas de Fortunato, podría parecerle obsesiva a algunas personas. Ciertos espectadores dicen que la encuentran excesiva. Pero la razón ideológica contundente de este enfoque está clara si recordamos la declaración de Edward Said de que una de las más importantes estrategias para enfrentar una visión colonialista de la historia es escribir la historia desde la perspectiva del colonizado en copiosos detalles. Las películas de Fortunato actúan exactamente de esta forma en la revisión de la versión elitista de la historia dominicana propagada durante el régimen de Balaguer. Al preguntársele por qué no incluía entrevistas en sus películas, Fortunato respondió que prefiere dejar que el hecho hable por sí solo en vez de que sea interpretado en una entrevista, porque en su experiencia, por cada "experto" que asegura poder explicar los hechos históricos existe otro que lo contradice. En esta elección de método está implícita una desconfianza a las palabras como herramienta descriptiva y a las llamadas voces autorizadas de esos tiempos, ya que aquellos con una posición de autoridad en la República Dominicana son, muchas veces, aquellos cuya integridad más se puede cuestionar.

y la literatura de la tendencia de enfocar los temas sociales y políticos en forma anecdótica, lo que sirve para aumentar la mitología y el misterio que los rodea en lugar de esclarecerlos.

Esta cuestión está planteada de manera bastante firme, a pesar de que nunca fue expuesta directamente, en un cortometraje que documenta lo que parecía ser un intento del gobierno de Balaguer, en 1988, para suspender *Abril*. En esta cinta aparecen jóvenes mulatos, en mangas de camisa, cuestionando desafiadamente a Balaguer y a uno de sus generales sobre por qué no se le había otorgado permiso a *Abril* para presentarse en los teatros de la República Dominicana. Estos enérgicos jóvenes, que hacían preguntas en medio de la muchedumbre compuesta esencialmente por personas de piel oscura, contrastan con el estirado y avejentado general blanco, con su elaborado uniforme, encuadrado en la entrada de un edificio palaciego del gobierno, y con el octogenario Balaguer, rodeado de ayudantes y generales, hablando desde lo alto de una tarima oficial. Una generación confronta a la otra. El lenguaje directo de estos jóvenes enfrenta las maniobras evasivas de Balaguer y del general.

Abril: la trinchera del honor, realizada en 1988, es una documentada crítica de la intervención norteamericana en República Dominicana en 1965. En la película hay muchos detalles admirables que muestran los hechos de 1965 desde perspectivas diferentes: la de la élite dominicana, del dominicano en la calle, del gobierno estadounidense; opiniones de norteamericanos disidentes, y algo que resulta particularmente interesante: las entrevistas que hizo la prensa francesa a soldados haitianos que peleaban junto a los dominicanos. Éstas demuestran la clara manipulación de la información por parte del gobierno estadounidense, aterrorizado por el espectro del comunismo que aparentemente asomaba en los primeros meses de la presidencia de Juan Bosch.

En ésta, su primera película, Fortunato está apasionado políticamente y comprometido con el tema. *Abril* es similar a la trilogía sobre Trujillo, que le sigue, en cuanto a la compilación de una copiosa información histórica. Pero su tono es más estridente, particularmente cuando va llegando al final, al mostrar pasajes conmovedores de la resistencia de los dominicanos contra las fuerzas norteamericanas, al mismo tiempo que las muertes y heridas infligidas a gente inocente. El final de la película culmina con un serio, apasionado y patriótico, aunque dilatado, texto escrito apoyando a los dominicanos que pelearon contra los estadounidenses. Aunque esta película es desde muchos aspectos muy poderosa, quizás en esta parte cae en la trampa retórica que Hilma Contreras se esforzó tanto en evitar. Finaliza con un texto en cierta forma reminiscente del estilo de golpeadores de podio de los políticos corruptos

que con frecuencia son mostrados en desventaja en las películas de Fortunato.

En *El poder del jefe*, Fortunato aplica el mismo estilo utilizado en *Abril*; trabaja con algunos de sus primeros colaboradores: Jesús Rivera, narrador; Edison Rivas, promotor; Alex Mansilla, compositor, y Betty Capellán en la edición. En esta ocasión es más ambicioso al abordar el más importante de los temas dominicanos: Trujillo. La escala de este proyecto es mayor que la de *Abril*, y su ejecución más difícil, ya que busca cubrir un periodo mayor.

Antes de hacer cada una de las películas que conforman la trilogía, Fortunato pasó por lo menos un año haciendo una exhaustiva investigación en bibliotecas de la República Dominicana, Puerto Rico, España y los Estados Unidos, ubicando el material visual y escrito que incluiría en las películas. Gran parte de este material era nuevo incluso para muchos dominicanos, pues a pesar de que podrían haber estado familiarizados con palabras atribuidas a Trujillo, como la famosa frase "¡No hay peligro en seguirme!", dicha por éste cuando hacía campaña para la presidencia en los años treinta, muchos de los dominicanos más jóvenes no habían escuchado nunca la voz del jefe. Para ellos fue una nueva experiencia escuchar el agitador estilo oratorio de Trujillo cuando exhortaba a una muchedumbre de seguidores con esas palabras, o escuchar los ritmos de las canciones populares de esos años cuyas letras hablan de las penurias de la vida en la era de Trujillo.

Cuando se exhibieron por primera vez, estas películas rompieron todos los records de taquilla en la República Dominicana. La receptividad de la crítica también fue abrumadoramente positiva. El crítico Agustín Martín escribió en el periódico *Hoy*: "Es indiscutible que nos encontramos ante un documental hecho con un extraordinario esfuerzo, que ha exigido profusa investigación". De acuerdo con el crítico Arturo Rodríguez, del periódico *El Siglo*, *El poder del jefe I* fue "[un] documental de vital importancia para nuestro país, esfuerzo enorme de un realizador serio y capaz. *El poder del jefe* tiene que ser visto por todos los dominicanos".

Evidentemente Fortunato estaba llenando una necesidad existente. Cuando apareció la segunda parte de la trilogía, escribió:

Agradezco el gran respaldo ofrecido por los dominicanos a mis trabajos *Abril: la trinchera del honor* y *El poder del jefe, parte I*. Tal respaldo evidencia en gran medida que la nación dominicana y yo miramos en la misma dirección.

Miramos hacia esa subjetividad que aspira a la libertad [del impreso que acompañaba a la película].

La misma combinación de una cuidadosa investigación junto a un sentimiento apasionado por la emoción y la tragedia del tema, presente en *Abril*, se evidencia en las películas sobre Trujillo, pero el productor nos dice menos de lo que él cree que debemos sentir, usando el poder de imágenes, música, narración y palabras de los protagonistas, para llevarnos a la conclusión de que no hay necesidad de explicar las palabras. La pasión está implícita en la pericia con que Fortunato trae a la vida situaciones específicas de la República Dominicana. Estas películas son más bien un análisis del poder en gran escala que la afrenta de un individuo.

El crítico de Trinidad, C. L. R. James, escribió en una ocasión que: "Cada rebelde histórico se rebela contra algo muy específico y eso toma una forma literaria específica, precisamente, por su carácter social específico".¹⁰ Aquí podríamos sustituir la palabra "literaria" por "artística" sin distorsionar el sentido, y apuntar que hasta en películas que no dan prioridad a su estética, tienen una estética, la cual corresponde a las circunstancias de la producción y a las intenciones del director al hacer la película, bien sean políticas, didácticas o de otra especie. Si tomamos esto en consideración podemos aplicar lo que dice James a René Fortunato y a la revisión de la historia que él emprende en *El poder del jefe*.

Lo más probable es que Fortunato diga que su intención como cineasta es, en primer lugar, documentar la historia más que crear una obra de arte. Ciertamente, en las películas de Fortunato la estética parecer ser un medio más bien que un fin; pero esto no impide que sus películas tengan un estilo identificable.

Este estilo podría parecer deliberadamente no estético, quizás hasta antiestético ya que sus películas son *collages* de muchas clases diferentes de imágenes, toscamente yuxtapuestas, sin intención evidente de pulirlas y hacerlas coherentes visual o estilísticamente. En ambos documentales, *Abril* y *El poder*, se usaron muchas películas diferentes en estilo, noticieros, entrevistas de televisión, y también efectos artificiales como fotografías de Trujillo ardiendo, una actuación de la muerte de Trujillo, el tiro de una pistola para sugerir un asesinato, titulares de películas que giran en espiral hacia nosotros, como en las películas de los años cuaren-

¹⁰ Carta a Jay Leyda, 7 de marzo de 1953.

ta. Cuando los subtítulos son necesarios están impresos en la parte inferior de la pantalla en una variedad de estilos más bien toscos, lo que implica una falta de interés por crear un estilo armónico.

Esta caótica diversidad de estilos podría parecer hecha expresamente sin estética, pero las películas son de la forma en que son por razones muy lógicas. Una es, simplemente, la gran heterogeneidad de estilos de los recursos fílmicos utilizados por el cineasta. Otra tendría que ser que esta variedad visual y auditiva sirve para mantener la película impredecible y por ende interesante.

La meta principal de Fortunato ha sido proporcionar a la audiencia una información concreta sobre un periodo histórico, pero particularmente en el caso de un caudal tan abrumador de información como es el de los 31 años del trujillato, el problema estriba en cómo organizar todo este cúmulo de datos de manera que mantenga al espectador interesado en la narración.

¿Qué cantidad de información puede absorber una audiencia de un solo documental? Las películas de Fortunato están diseñadas para facilitar la mayor cantidad posible de transferencia de información histórica y que al mismo tiempo se mantenga el interés de la audiencia. Por esta razón, cuando él habla de sus películas enfatiza la importancia de combinar elementos dramáticos con la información y de crear una estructura, en las tres partes del documental, que mantenga el ritmo, la variedad y el suspenso necesarios para conservar el interés del espectador. Conociendo, a través de la lectura de un estudio, que al ojo le toma de tres a cinco segundos reconocer y entender la importancia de una imagen, él llena la película con una rápida serie de imágenes, con una cautela precisa de la velocidad para no sobrecargar a la audiencia. Limita el tiempo de cada una de las partes del documental a noventa minutos o menos, probablemente por la razón de que después de este punto la audiencia empezará a cansarse y será difícil mantener la tensión dramática de la narración. Dentro de este marco Fortunato varía el ritmo y la emoción de la película, retardándola o acelerándola, como una forma de conservar el interés del espectador. En los momentos en que se transmite una gran cantidad de información mediante imágenes y narración, el ritmo se retarda y se suspende la música. En los momentos en que desea acentuar situaciones dramáticas o violentas, inserta repeticiones de las mismas y música dramática. Como admite el creador de la película, todas estas técnicas son empleadas conscientemente.

Para organizar una información visual tan desigual dentro de una

narración fluida y coherente, Fortunato utiliza varias técnicas: cortes rápidos para sugerir acciones rápidas y dramáticas, saltos a primeros planos y cambios súbitos de los ángulos de cámara, que unidos a una música dramática mantienen una sensación excitante. La gran variedad de imágenes, en ocasiones sorprendentes, a veces espantosas y violentas, sirve para evitar que la película caiga en lo predecible. La variedad de música sirve también para cambiar el ritmo y el sentimiento de las películas. Si los elocuentes discursos y la arquitectura monumental del periodo de Trujillo eran la expresión cultural de la hispanófila clase dirigente, esta música rica y variada, con fuertes raíces africanas y los reveladores comentarios de sus letras, nos hace sentir la vitalidad tan diferente en la expresión cultural de la clase obrera dominicana.

Muchas veces estos recursos pueden parecer crudamente transparentes, como por ejemplo la inserción de frases clave en la pantalla, dichas al mismo tiempo por el narrador, que llegan a conclusiones sobre aspectos del régimen de Trujillo: "La verdad del asesino está en el grupo", o "Dios y Trujillo". En el segundo ejemplo, mientras el narrador describe cómo Trujillo manipulaba a la Iglesia católica para que lo apoyara y lo elevara retóricamente a una figura semejante a Dios, aparece en pantalla, centelleante como los letreros de *Times Square*, la consigna de "Dios y Trujillo". Evidentemente éstas no son técnicas para una audiencia sofisticada. Son estrategias didácticas con la intención de resaltar las ideas clave que Fortunato desea que retenga el público dominicano que ve la película.

Fortunato escoge el realismo empírico en lugar de enfoques modernistas o posmodernistas.

Él reconoce el potencial fantástico que tiene cualquier narración sobre una figura tan extraordinaria como la de Trujillo, pero aunque admira la ficción de García Márquez, rechaza este enfoque en su trabajo documental porque, como él dice, cuando se habla de Trujillo el elemento fantástico ya existe en la mente del dominicano promedio.¹¹ Entonces no es necesario ni especialmente interesante agregarlo. Aún más, la mitologización que un enfoque así alentaría resultaría antiética para el espíritu crítico

¹¹ "Lo fantástico está en la mente de la persona. Por ejemplo, si tú te pones en conversación con una persona en la calle es muy probable que se ponga a hablar sobre lo que su abuelo le dijo o su papá le dijo sobre Trujillo y la mayoría de ellos tiene algún toque fantástico, algún toque de realismo mágico porque eso está en la mente de la persona, está en la tradición oral de este país ya. Y lo que el documental hace es... sacar la persona de la tradición oral distorsionada, de todas estas historias fantásticas y mágicas, sacarlo de allí y ponerlo con datos y reflexiones objetivamente en su lugar." Entrevista con René Fortunato, 17 de octubre de 1996.

que debe estar presente para que el proceso democrático funcione, un espíritu que claramente aspiran promover sus películas. Por las mismas razones los documentales de Fortunato se oponen a que en general en las películas la creatividad confunda los límites entre realidad y ficción.

La cruda estética de las películas de Fortunato contrasta fuertemente con aquellas en las cuales un estilo cinematográfico elegante es una cualidad prominente, como el tan discutido documental norteamericano *The Thin Blue Line*, o los programas estadounidenses de televisión *Law and Order*. *The Thin Blue Line* es una representación de hechos reales con un estilo posmodernista. Por otra parte, *Law and Order* presenta narraciones de ficción sobre personajes, temas sociales y lugares de Nueva York identificables; la intención de este programa es asemejarse a la realidad hasta donde sea posible. Ambos, el documental sobre hechos reales y la serie de ficción de la televisión, comparten el concepto posmodernista de hacer borrosa la línea entre la realidad y la ficción, tendencia que en los Estados Unidos y en Europa es entendida como innovación progresista y artística. Es muy posible que los admiradores de este estilo rechacen el enfoque de Fortunato como la clase de realismo pesado y obsoleto que ese estilo quiere dejar atrás.

Pero parece que en sus documentales Fortunato rehuye este estilo de manera consciente, precisamente por lo borroso de la línea entre los hechos reales y la ficción, prefiriendo un estilo que relacione al espectador con la ruda y tosca narración de una historia verdadera, en oposición a otra narración cinematográfica en la que el enfoque estético sugiere que la película sea evaluada más como una obra de imaginación artística que como un relato de la realidad.¹²

¹² Neil Lazarus (1995, 176) aprecia esta distinción posmodernista/modernista en América Latina, de algún modo diferente, asociando el posmodernismo con un arte motivado directamente por la política, mientras que ve al modernismo más interesado en la fascinación con la estética. En un artículo titulado "Posmodernismo e imperialismo" responde a "la impaciencia general de los críticos y los teóricos de América Latina que ven en la categoría del 'posmodernismo' lo que parece ser otro intento neocolonialista de imponer modelos culturales alienados", grupo en el cual podría incluirse a Fortunato. En este artículo Lazarus cita como ejemplos positivos de la literatura testimonial posmodernista los escritos de Rigoberta Menchú y "los textos de ficción y cuasi-ficción que adoptan la perspectiva de la marginalidad (véanse, *inter alia*, los trabajos de Elena Poniatowska, Eduardo Galeano y Marlio Argueta) [los que] dan voz al posmodernismo en cuanto buscan las formas de 'darle voz' al otro. En esto es muy importante su oposición implícita a enfoques del realismo mágico más tradicionales (y modernistas), en los que lo marginal se torna como una especie de forma estética de acceso al campo de la unidad e identidad nacional o regional".

En su discurso dirigido a la Cumbre Latinoamericana en noviembre de 1996, Leonel Fernández, el nuevo presidente de la República Dominicana, hace énfasis en la fragilidad de la democracia en un país tan pobre y trastornado como es aún la República Dominicana. En los Estados Unidos, donde entre otras cosas la gente es abrumada con demasiada información y donde la discusión y el debate de temas está por doquier, se puede permitir el lujo de cuestionar la estrecha línea que divide los hechos reales de la ficción. En una democracia tan frágil como la de la República Dominicana, donde la falta de información confiable es un problema crónico que afecta a la gente al tomar decisiones, un enfoque igual resultaría frívolo. En un país así, documentales como los de Fortunato desempeñan un papel importante en el fomento de la democracia.

El distribuidor de las películas de Fortunato en Puerto Rico me ha informado que muchos dominicanos las están adquiriendo. Su gran atractivo, opino yo, es que el meticuloso realismo de Fortunato está finalmente ayudando a los dominicanos a entender el régimen de Trujillo de una manera que antes no existía o no se podía hacer.

MARY LEONARD

E-mail: jmunos@coqui.net

BIBLIOGRAFÍA

Báez López-Penha, José Ramón

1992 *Por qué Santo Domingo es así*, Santo Domingo, Colección Nacional de la Vivienda, Fundación Falconbridge.

Contreras, Hilma

1987 *Entre dos silencios*, Santo Domingo, Ediciones Taller.

1986 *La tierra está bramando*, Santo Domingo, Biblioteca Nacional.

Ferguson, James

1992 *Dominican Republic, Beyond the Lighthouse*, Londres, Latin American Bureau.

Fortunato, René

1996 Entrevista realizada por Mary Leonard el 17 de octubre de 1996.

García Espinosa, Julio

1973 *La doble moral del cine*, Serie taller de cine dirigida por Gabriel García Márquez, Santa Fe de Bogotá, Colombia, Voluntad.

García Márquez, Gabriel

1975 *Cien años de soledad*, Barcelona, Argos Vergara.
y 1981

James, C. L. R.

1992 *The C. L. R. James Reader*, Anna Grimshaw (ed.), Oxford U.K. y Cambridge, EUA, Blackwell.

Jameson, Frederic

1986 "On magic realism in film", *Critical Inquiry* 12, invierno de 1986, pp. 301-325.

Lazarus, Neil

1995 *Reading North by South, on Latin American Literature, Culture and Politics*, Minneapolis, University of Minneapolis Press.

Trelles Plazaola, Luis

1986 *Cine sudamericano (diccionario de directores)*, San Juan, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico.