

CANOA

PEDRO TRIGO

NO CRONICA SINO INDAGACION.

La película se basa en un hecho histórico: la masacre de cinco empleados de la universidad de Puebla —dos muertos, tres malheridos— ocurrida en el pueblo de San Miguel Canoa en 1968 como un ramalazo de la agitación estudiantil que culminó en la matanza de Tlatelolco.

La primera noticia reseñaba cómo los cinco empleados se dirigían de excursión al cerro Malinche; a causa de la lluvia tuvieron que detenerse en Canoa y allí fueron confundidos con estudiantes —quince días antes un grupo de universitarios había recorrido el pueblo en trabajo de contacto y concientización—; elementos fanatizados soliviantaron al pueblo haciendo correr la voz de que eran comunistas y que venían a robar; y los masacraron.

El director de la película se niega a aceptar la versión que calificaría el hecho como algo inmotivado, un caso de patología social, extemporáneo y por lo tanto no significativo.

Por eso el tema de la película no es la narración de la tragedia sino su desentrañamiento. No busca meternos en el drama para que nos identifiquemos con él, nos horroricemos, y, ya consumado todo, salgamos limpios. La película no busca la catarsis. Busca comprender. Y para eso es necesario quebrar violentamente el bloque compacto del acontecimiento. La película pretende ser la autopsia de este crimen. El director de la película no acepta el diagnóstico oficial y procede a penetrar en ese cuerpo social para detectar sus males hasta dar con las causas remotas y próximas de la tragedia.

LOS METODOS.

Dos serían los medios empleados para desdramatizar la película, para romper con el bloqueo del horror y lograr la comprensión:

El montaje de las secuencias y la mezcla de acción y reportaje.

El montaje quiebra la secuencia cronológica y además intercala la acción con los reportajes. Los reportajes expresan la autoconciencia de cada personaje. De este modo el contrapunteo entre la manera como un personaje relata un hecho ante los espectadores y la manera como inmediatamente antes o después acontece delante de ellos da la medida de la brecha entre la ideología y la realidad, y del papel de la ideología como distorsión y encubrimiento de la realidad o como conciencia adecuada de ella. Quienes encubren son quienes tienen el poder, quienes captan adecuadamente la situación son el pequeño grupo de los que se han liberado de la tutela de la autoridad y luchan por transformar la realidad. Los dos extremos serían: Las fanáticas beatas que rodean al cura: sólo actúan, no tienen conciencia de sí. Y el personaje que sólo habla, lucidez vacía, hipóstasis —disfrazada de campesino— del investigador de las ciencias sociales.

En primer lugar queda bien claro que todo ha pasado ya. No hay por eso suspenso. El desenlace es el comienzo de la película y no sólo en cuanto que es la primera secuencia sino en cuanto que es el principio estructurador. La película es una indagación: ¿cómo se llegó hasta allí? La película es el camino desde la noticia —la visión tópica y encubridora del suceso— hasta la realidad del proceso.

EL PUEBLO.

Ante todo se araña en lo que para el lector de la noticia necesita, cree, menos explicación: el pueblo San Miguel Canoa. Un pueblo a diez kilómetros de Puebla. Un pueblo. Ya se sabe. Como cualquier pueblo. Y al espectador ciudadano se le dice lo que es un pueblo: El empobrecimiento progresivo de la tierra; la terrible pobreza de las gentes, a duras penas paliada de vez en cuando por

borracheras y fiestas patronales; la dependencia absoluta de las autoridades —el cura y el presidente, con los "ricos" del pueblo que son tan sólo pequeños propietarios de algunas tierras, de algún camión...—; los intentos repetidos y siempre infructuosos de una parte del pueblo por quebrar esta dependencia y lograr quedarse siquiera con una partecita más del fruto de su trabajo; la violencia reprimida acumulándose cada día más y en busca de chivos expiatorios.

Se detalla especialmente el papel de la religión: San Miguel y el cura serían los dañadores de los escasos beneficios del suelo y de los pocos servicios de que goza el pueblo; a cambio de ellos piden ofrendas —desde los diezmos hasta contribuciones para cada obra— y sumisión total, a ellos y a las autoridades civiles, sus aliados; y de este modo además de no perecer de necesidad logran una cohesión social, mínimo indispensable para sobrevivir.

El precio de todo esto es el encubrimiento sistemático de las causas reales de la miseria: la explotación del campo por la ciudad y la internalización de esa explotación por los intermediarios —cura, autoridades y camioneros— que acaban por apropiarse de la mayoría de las tierras y de gran parte de las magras cosechas del pueblo.

Pero hay que decir que en la presentación de los campesinos el director inconscientemente, participa de los estereotipos de la ciudad. Mira a los campesinos como objetos dignos de lástima o de benévola condescendencia. Sólo se salvan las contadas excepciones de los promovidos, p. e. el que acoge a los excursionistas en su casa —que no es campesino sino trabajador en la ciudad y por lo tanto económicamente emancipado del pueblo y hostigado por eso mismo por las autoridades como rebelde, por los convecinos por inconsciente resentimiento.

Así pues, lo que se dice

queda en gran parte contrarrestado por la forma como se dice y por lo que se ve, y de este modo se acaba cediendo a la visión tópica.

LAS VICTIMAS.

En segundo lugar viene la presentación de las víctimas. Uno a uno van saliendo de su anodina cotidianidad. El peso dramático es que el espectador sabe lo que no saben los personajes: que sólo unas horas los separan de la tragedia. Eso hace que cada gesto trivial ponga más en claro lo absurdo de su destino. Pero nuevamente tenemos que decir aquí que el director ha cedido al estereotipo: los muchachos son sólo pobres pendejos; claro que así queda más claro lo infundado del crimen, pero también por eso interesa menos. Desde luego que no se trata de inventarles unas biografías apasionantes sino de ser capaz de captar con la cámara la sencilla humanidad de la vida diaria de la gente. La inconsciencia con que viven la tensión universitaria y la incapacidad de percibir la hostilidad del pueblo los hace más víctimas inocentes de una tragedia que los sobrepasa pero también quita grandeza a esta tragedia ya que tanto víctimas como verdugos aparecen más como marionetas que como verdaderos seres humanos.

LOS INCITADORES.

Quedaría la voz invisible de la emisora del Gobierno y la presencia hierática y la prédica fanatizada del cura como los incitadores remoto y próximo de la persecución. Ambos enlazados en estrecha simbiosis —a pesar de la Constitución— prestando el cura al gobierno su mito y su sanción absoluta y haciendo partícipe el gobierno al cura de una pingüe cuota de poder. La cámara aquí subrayaría los efectos mediante juegos de picados y contrapicado para destacar el achicamiento del pueblo y la magnificación del sacerdote. Aunque también aquí el extremar el rasgo externo sirve de sustitutivo a un análisis más profundo. El cura aparece tan redomadamente duro, impenetrable aun para él mismo, que la cosa queda como un caso patológico. Se recalca su condición excepcional al presentarlo como expulsado de su parroquia anterior y atrincherado en ésta por el apoyo gubernamental. De este modo se pierde la ocasión de presentar lo que el cristianismo aún tiene de mediación del poder estable-

cido y de conciencia distorsionada, de encubrimiento de una situación y de introyección de la sumisión.

Por otra parte la voz del radio incitando a la ciudadanía en contra de los estudiantes apoyándose en el resentimiento que tiene el pueblo contra quienes sin trabajar tienen el privilegio de la universidad, antesala del poder, y sacando el patriotismo barato de que empañar la imagen de las Olimpiadas es traicionar a México queda como una voz incontrastada, algo envuelto a lo más en una sospecha. De este modo esta voz queda opacada ante la imagen de que es la fuerza pública la que impide que maten a los cinco y de que los representantes de la autoridad no sólo no apoyan la masacre ni dan armas para ella sino que, aunque tibiamente intentan oponerse pero son sobrepasados. Así pues en este mundo subhumano los representantes del gobierno quedarían como los tipos más racionales. Y aunque luego leamos al final de la película que, como siempre, sólo pagaron los pobres pendejos y ni el cura ni las autoridades locales ni los ricos organizadores de la masacre fueron encausados el gobierno queda bien. El gobierno que en aquellos mismos días organizó la matanza de miles en Tlatelolco, el que continúa las matanzas de campesinos, el que hoy mismo en Oaxaca acaba de abalear a estudiantes y campesinos por tercera vez consecutiva en diez días.

Este es el fallo de la película: todo se reduce a un cura endurecido, unas solteronas histéricas y unos campesinos pobres, inconscientes y borrachos. Poco, pues, se ha desentrañado el suceso.

El tema tiene gran tradición en Latinoamérica. Nos viene a la memoria el relato *Los herejes* de Uslar Pietri, *Oficio de Tinieblas* de Rosario Castellanos, *El luto humano* de José Revueltas, *El Hermano Francisco de Pantaleón* y *las visitadoras* de Vargas Llosa, *Dios y el diablo en la tierra del sol* de Rocha...

Dois ejemplos muy logrados de la técnica que intenta Zacals serían en cine *El caso Mattei* o *Salvatore Giuliano* de Rosi y en novela *Operación Masacre* del argentino R. Walsh.

Quedaría un hecho cierto e inexcusable, un intento de indagación y nuevamente el encubrimiento de los verdaderos culpables.



EN SUS 40 AÑOS

SE SIENTE COMPLACIDO
POR EL AUMENTO
DE LAS SUSCRIPCIONES
DE AMIGO
(Bs. 100.00)
Y POR LAS SUSCRIPCIONES
DE OBSEQUIO A LOS AMIGOS
AL IGUAL QUE
POR EL HABITO CRECIENTE
DE
RENOVAR LA SUSCRIPCION
EN LOS PRIMEROS MESES
DEL AÑO