
ALSINO Y EL CONDOR

un filme nicaragüense de Miguel Littin

UN SUEÑO SE REALIZA: “AQUI TODOS NOS LLAMAMOS MANUEL”.

He aquí una imagen poética – arte transformador – del alma de un pueblo.

El niño Alsino, entre los guerrilleros en plena montaña, interpela a uno de ellos que está trabajando enmascarado con un protector de soldaduría. Este se levanta su máscara y dice: “aquí todos nos llamamos Manuel, compita”. Síntesis y símbolo de todo un origen y proceso de lucha de liberación latinoamericana que expresa y resume a este film nicaragüense, a este poema campesino de sueños y golpes, pasando por la historia de unos gritos que son como el conjuro de las clases en sus batallas. Amsterdam! Amsterdam! (utopía, mito, el salto como fuga de la cruda realidad), Cóndor! Cóndor! (el salto forzado, el odio incontrolado del Imperio y el sumiso de la guardia en su propia y sangrienta realidad) y . . . finalmente MANUEL!, para echarse abajo una joroba de siglos de opresión. Tres momentos que luego analizaremos en su estructuración. Alsino es el “Basta ya!” y la marcha de esas pequeñas personas no-importantes del futuro-presente que se harán gigantes y no se detendrán en su liberación: los obreros y los campesinos.

Premisas de análisis.

Para hacer un análisis de “ALSINO y el Cóndor”, creemos necesario tener claras dos premisas básicas:

1. Se trata del primer film de largo metraje de ficción, de producción nicaragüense, aunque con la participación de Cuba, México, Costa Rica y Chile en el exilio. Este hecho provoca toda una creación de expectativas que suponen la esperanza y el entusiasmo por ver algo que deseamos como uno de los mejores films de la historia del cine latinoamericano; pero ello mismo debe evocar también el punto de partida realis-

ta de donde resultó la obra, objetivamente una gran meta alcanzada, aunque naturalmente condicionada por la limitación de los medios materiales y de la novedad de la inexperiencia con que se contaba. Una vez visto “Alsino” constataremos que, como ha sucedido con auténticos maestros improvisados del cine en Latinoamérica (Rocha en Brasil, Sanjinés en Bolivia), los cineastas nicaragüenses con Littin en la direc-

ción han sabido convertir en acicate y riqueza artística los obstáculos y la pobreza de medios materiales. Por ejemplo, es propio de su línea de política cultural la acertada exclusión de “vedettes” o estrellas que suelen producir (si bien buenas taquillas) grandes distorsiones de la realidad o sutiles desviaciones ideológicas de fondo. Tenía que elegirse a gente del pueblo, sin por ello despreciar una profesionalización (que no comercialización) o una perspectiva de la misma. Sin embargo que conste que el actor no-profesional es veta apetecida y acostumbrada de muchos grandes maestros del cine.

Puede decirse que hemos iniciado la carrera de nuestra industria cinematográfica con una gama de matices fílmicos en “Alsino” propios de una revolución cultural en marcha, que propicia y transforme en superiores los presupuestos tradicionales de la producción cinematográfica.

2. Por el hecho de ser una co-producción, había muchos propósitos por conjugarse en el filme; y por tanto hay que esperar de él una conjugación homogénea de los mismos, que, si bien se dió desde el inicio de la filmación hacia un objetivo común, ha obtenido un resultado que no es fácil hacer coincidir con lo que tal vez un nicaragüense medio en la actualidad o un cine “tercermundista” (como le llaman en Europa) ya tradicional, podrían esperar. “Alsino” supera ese marco y esos esquemas mentales, sea del público medio en general, sea de ciertos sectores más intelectuales.

Los elementos en conjugación eran: la experiencia creadora y el personal estilo poético de un realizador como Miguel Littin, una veces lanzado por la épica, otras por la lírica, otras por ambos géneros conjuntados, siempre dentro de su cine poético-militante o poético-político. En ocasiones anteriores (“Actas de Marusía”, desgraciadamente la única vista hasta ahora en Nicaragua) le hemos descubierto como un poeta esencialista de la imagen, del primer plano de los rostros de nuestra telúrica raza, o del plano general de las masas y del paisaje de nuestras tierras.

Por otro lado, nuestras limitaciones económicas y las condiciones de co-producción incitaban a elaborar no sólo una película revolucionaria que fuera de honda inspiración nicaragüense, sino que a la vez posibilitara la ventaja de trascender un localismo excesivo, un provincianismo particularizante y cerrado. Esto posiblemente chocaría con esas ideas muy locales que algunos nicaragüenses abrigarían en su mente, según la cual la primera película nicaragüense debía tratar de hechos y sucesos muy concretos de nuestra guerra de liberación, y que siendo dirigida al público nicaragüense debía apegarse estrictamente al gusto del gran público (una película de acción y de cierto contenido, se diría) para lograr una aceptación fácilona e inmediata. Si tomamos conciencia del nivel medio del gusto con que se suele considerar comercialmente al llamado “gran público”, veremos que se trata de subestimar la capacidad artística del pueblo con tal argumento, y que es loable, ante este problema, la decisión de forma y contenido en “Alsino” por un camino más arriesgado y difícil, pero más pleno y elevado (de hecho ya se ha constatado que gente del pueblo ha comprendido muy a fondo la obra): apegarse sí a realidades concretas muy sentidas de nuestra lucha, pero también captarlas en su resonancia y base

más exacta del internacionalismo de los explotados, y apegarse y hacer despegar al tiempo el nivel medio de un gusto tradicional al que nos han acostumbrado (ya sabemos quiénes), traspasando fronteras geográficas convencionales, así como las fronteras estéticas y políticas de un cine latinoamericano ya conocido mundialmente.

Se ha realizado, pues, una película poética dentro del estilo de Littin, una película más latinoamericana y cosmopolita, que es muy nicaragüense por ello mismo y que nos atraerá profundamente por los hechos y sus resonancias tan propios de nuestra insurrección (la “denotan”, dirían los lingüistas), de nuestra tierra y paisaje, de nuestra opresión y luchas, y cuyas formas la universalizan, ya que esas realidades no podían limitarse únicamente a los aspectos locales, sino más bien reflejarlos para integrarlos de base en el panorama más inmenso de la amplitud de miras y de la comunicación de un

mensaje humano universal: el de la lucha política (y poética) por la transformación social colectiva latinoamericana y mundial contra el imperialismo yanqui.

Teniendo en cuenta estas dos premisas capitales, la de ser un “opus primum” nicaragüense con sus limitaciones convertidas en grandezas, y la de sus condiciones de co-producción y de amplitud de objetivos, podremos tener un acercamiento más exacto al peso histórico y valor real de esta obra, sin esquivar sus deficiencias ni conformarnos chovinistamente con la aportación histórica y artística que ella pueda suponer.

Estética, Ideología y Estructura del Film.

En el análisis de la obra, dos aspectos consideramos de mayor acierto y relevancia en el conjunto de contrastes que la constituye: 1) **la presencia (poética) del ensueño o fantasía en un film introspectivo o interiorista, que es, sin embargo, a la vez muy exterior, histórico, social y militante** en el choque del sueño con una primera realidad (la opresión) y en el choque-convergencia de ese sueño con la otra realidad nada mítica (la revolución, llegan-

do a encontrar en ella el camino de su verdadera realización, superando el lado utópico o mitológico de un primer momento.

2. **Por otra parte, la presencia de un niño-hombre, y de la niña Lucía, su estímulo y contrapeso de sueño y realidad, en una relación silente y vital, en un film que se apoya bastante en ambos, en su actuación (excelente Marta Lorena), sin ser ellos precisamente actores profesionales, es decir, en su ser: son simplemente ellos.** Hemos de insistir aquí en que la extraña “actuación” de Allan Esquivel es plenamente correspondiente con el estilo de la obra y el carácter de su personaje de Alsino, en una adecuada dirección de actores. Pareciera un personaje de las películas de Bresson, quien se plantea descubrir las interioridades del alma con la cámara sobre los rostros, los cuerpos. Así como la actuación de Marta Lorena es arrancada de la naturalidad ingenua captada por sorpresa, en Alan-Alsino está el recelo y el resguardo, la distancia del sueño lejano y ancestral. Alsino no duerme, sueña. Hay un respeto de la cámara al ser y estar de ese niño para que se vuelva expresivo de ese al-

go que esconde, tal vez de la raza indígena latinoamericana, de nuestros campesinos pobres con su secular opresión, con sus aspiraciones grandiosas e íntimas expresadas en mitos y golpeadas por la bruta realidad social, todo lo cual va metiendo en su mente la callada lucidez de su experiencia hasta recobrar la seria conciencia y la misma importancia individual de su acción en la historia colectiva de los suyos. Cuesta conocer a Alsino, se puede decir, pero allí están esos retazos de su ser, de su estar, de sus ideas sobre lo que ve y “la rabia que va creciendo por dentro”

Así pues, obviando toda psicologización del relato, a base de una actuación estética y lejana, como ausente, del niño, con su vos en “off” o en tono recitativo, a base de los excelentes logros de una cámara sobria y penetrante (Jorge Herrera, se logra perfectamente la imagen de ese niño, hombre desde

temprano, que va pasando por circunstancias que padece, pero que él puede objetivar con su intuición primaria y absorbente, y que lo configuran como un ser social que esconde misterios, no místicos, sino de aprendizaje, en sus frases y pensamientos lacónicos o en el extravío de su mirada.

“ALSINO y el Cóndor” es un cuento (ficción) entre documento histórico y testimonio lírico, una narración sencilla, pero que **no tiene una estructura lineal, ni un estilo narrativo siquiera, sino descriptivo**, en su contenido ideológico y forma poética. Además la descripción de situaciones que construyen el mundo de Alsino, a riesgo de parecer inconexas en la exterioridad de los hechos, se efectúa de manera **impresionista**, o sea, en breves trozos y circunstancias de vida e internándose en la subjetividad de Alsino, ciñéndose mayormente al modo de cómo él y su gente van vivenciando los momentos de hechos objetivos reflejados. Según ya señalamos, esto no quiere decir que el filme sea psicologista, tanto porque en él predominan los hechos objetivos, al dar su consistencia y pesar sobre la conciencia y el sueño del niño, como porque las situaciones condensan y expresan la esencia de todo un proceso histórico.

Aunque estos aspectos estéticos y estilísticos van tan unidos a la estructura y mensaje (ideología) del filme, dada la relevancia de estos últimos, trataremos de analizarlos a continuación.

Mensaje y Estructura.

El relato impresionista —como lo calificamos anteriormente— sobre la vida de Alsino (“el que se alza” en el vuelo de la Revolución) no es ninguna biografía mística o triunfalista de “gran personaje” al uso de la historiografía cinematográfica dominante (Hollywood por antonomasia), que pudiera ir salpicada de anécdotas y acciones de “suspense” de “héroes” todopoderosos, con hábiles impresiones de “realismos” y trucajes para consumo de las taquillas. . . Se trata de la descripción de sensaciones y sentimientos de niño del pueblo (porque sale de él y lo sintetiza), con la tónica de tristeza, coraje y humos por encima de todo, humos!) que caracteriza lo popular nicaragüense; y allí mismo la descripción de aspectos esenciales de nuestra historia sobre un trasfondo (subconsciente) histórico colectivo de ese pueblo, máxime del campesino explotado (el filme es enormemente campesino),

tanto en su noble y vegetal dimensión de pureza e inocencia, de identidad casi pasiva y mítica con la naturaleza, como en su más alta dimensión histórica y activa de conciencia observadora, experta e irónica, resistente, y, en fin, de hombre rebelde y revolucionario. Por eso, puede afirmarse objetivamente que Alsino es Sandino y Farabundo, Carlos y Germán, y cada campesino pobre o proletario que termina por alzarse. Su sueño fundamental es el mismo. El filme, así, es un poema soñador y realista (revolucionario) sobre y contra su opresión vivenciada; sobre una primeriza búsqueda ilusoria de una pasividad y escape imposibles, y sobre la necesaria y consecuente desembocadura de las pequeñas cosas y de la recia personalidad histórica de un hombre (niño) del pueblo en la acción revolucionaria de los explotados.

La expresión de lo colectivo no funciona aquí

como un esquema disecador, no ha matado lo vital-individual, pues aunque el proceso del film marca un trayecto poesía-realidad-poesía (un poco a la inversa de "Actas de Marusia"), se ha partido de unas ansias y aspiraciones del niño y la niña, nacidas de su vida común, surgiendo ambos entre la naturaleza y la mitología, pero sacudidos y sofocados por un enemigo brutalmente real de su gente, mirando a cada paso y aprendiendo "del mal para bien", de la supervivencia y picaresca de un modo cotidiano o alienado, hasta encontrarse con la solución práctica -no pragmática- en camino (instintivamente anhelada), que un Manuel clandestino, latente, desde un inicio representaba (como también Rosario, e incluso en parte Lucía, y esa jovencita prostituta tan virgen por derecho).

La estructura del film parece articularse en tres tiempos que son a la vez tres momentos o niveles de conciencia que se entrecruzan, según un montaje de choques y acciones paralelas, con una simbología nada forzada, ágil y espontánea, inagotable. Tales momentos serían:

1. **El sueño mágico primero de la inocencia.** La tierra, la naturaleza "tranquila", la sumisión de-

samparada, campesina hecha mito y leyenda colonizadora. El cofre, la mamabuela "que sólo sabe del tiempo de siembras y cosechas" (en palabras del paternalista abuelo extranjero), que prefiere esconder o ignorar los secretos, que mitifica al abuelo entre su tierra y sus hierbas fundiendo lo indígena en el mito del colonizador, y que aconseja a Alsino mejor no recordar, pero que llega al tiempo a decir que tal vez sea "mejor recordar" (memoria colectiva, como preanuncio del 3o. momento). Es también el niño Alsino en su etapa del sueño mágico infantil de "Amsterdam", de obediencia a la abuela, de paciencia y observación, que se irá tornando inquieta hasta el intento utópico de ficticia aniquilación de las realidades que empiezan a golpearle, mediante el salto-vuelo desde el árbol en cuanto huída de esas realidades, sueño que inconscientemente perseguía como solución de las mismas. Evidentemente, intuye de quién vienen las propuestas paternalistas del vuelo mecánico del Cóndor-Stockwell (se insinúa el 2o. momento). Y a la vez llega a observar desde lejos, con el catalejo del secreto, la realidad del amor y de la lucha -unidad claramente simbólica- de Manuel y Rosario (de nuevo el 3o. momento), así como siente la solidaria, amorosa y más cercana presencia de Lucía, las sere-

nas aguas del lago, el circo y las maravillas de su melodía (1o y 3o momentos unidos. . . pero donde ya, el siguiente plano, el circo está desmontándose con la brusca presencia de la guardia (irrupción del 2o. momento). Ya se pasa del predominio del árbol al del helicóptero y su ruido; de la barca en las aguas, el muerto colgando sobre ellas desde el Cóndor. La naturaleza es azotada por el viento, se hace insoportable el choque (el caos) y vendrá la crisis para entrar al 2o. momento: Alsino ya no puede dormir y se decide de una vez a enfrentar sus sueños contra la realidad y se lanza (el salto).

Alsino soñaba aquí en la identidad ideal de la naturaleza original de su tierra con una historia humana; superior (el vuelo, Lucía, el amor), y ahora comprobará que, sólo pasando por el golpe del conocimiento de una realidad hostil y luego por la acción revolucionaria contra ella, es como su sueño será una realidad histórica (y no utópica).

2. El choque sueño-realidad: contradicción real y crisis. La lucha de clases, los enemigos del pueblo. Predominio de la realidad objetiva y presente más negativa. El helicóptero, su ruido fantasmal, los yanquis, la guardia, ya se le habían ido incrustando desde antes. Con su salto del árbol por una falsa vía de realización de sueño, viene su inevitable caída en la “negra” realidad del mundo social, aunque en su atormentado mundo interno (de ruidos externos) persiste de fondo su sueño lejano en busca de su realización, de “otra” realidad.

Consecuencia de la caída: la joroba real de la historia, con que tendría que cargar tanto tiempo. Buscaba el cielo y al lanzarse, se encontró con el “ring” terreno de la lucha de clases y con su joroba. Y en esa historia real encuentra de todo: lo humano y lo enemigo de lo humano, lo bello enzarzado en lo trágico, los amigos, las ventana de la albarda, los tragos, la hermosa niña del tierno “palito” y llena de moscas, el pajarero vividor de la picaresca latinoamericana y sus chocoyos de alas cortadas picoteando sobre las monedas (símbolo terrible para Alsino, ante aquel viejo autosatisfecho de su “libertad” (?) y de su sabiduría de secretos para comer-

ciar y sobrevivir); y la guardia y los yanquis en todo, a cada paso, en la muerte de su pueblo y de su sueño: es el momento del Cóndor! Condor! (como grita el Mayor).

Ellos también tienen su sueño, pero es negro o tedioso: es pesadilla (la del Mayor, la disputa entre los mercenarios): la dominación mundial, el complejo de culpa o el vértigo destructor enloquecido en medio de la sangre que causan. También los guardias saltan y vuelan, pero con un vuelo de muerte y un salto de cobardía; odian a su patria (“los niños son peligrosos”), a pesar de ciertas contradicciones, son plenamente serviles ante el Cóndor yanqui, mientras tales mercenarios se dan el lujo de ser a veces “paternales”, de tenerse por “ilustrados-civilizados”, humillando y despreciando a quienes son justamente sus agentes nativos, tan sólo por conocer y poseer unas técnicas de muerte y genocidio más brutales y expeditivas sobre la gente del pueblo.

Las escenas aquí son tratadas con un realismo funcional escueto, sin concesiones a ningún maniqueísmo simplista, ni a efectismos sensacionalistas (genial y comedido, Dean Stockwell), señalando

con pausas de contraste el sufrimiento del pueblo, que padece, observa y lucha, grabado en las duras vivencias de Alsino. El pueblo y sus enemigos en lucha a muerte (la de Jam Kees, el asesor holandés, y la de Manuel) son parte esencial de este 2o. momento de golpes para Alsino, hasta que las propias contradicciones entre el enemigo (bombardeos indiscriminados incluso sobre guardias), y el avance de la lucha popular se van consumando. Alsino constatará que todos sus amigos se llaman Manuel.

3. **El Sueño Realizado.**- Por ser el punto más álgido y aún parcialmente en perspectiva, este momento contiene las escenas más densas y pletóricas, pero también menos desarrolladas en su trayecto y más fulminantes y contundentes.

El sueño de Alsino encuentra ahora su camino de realización. Era lo que buscaba: la vía hacia su

futuro. El pueblo ya tiene otra mirada (primeros planos), y acecha al enemigo, asedia y ataca a la guardia con su acción (Rosario y los chavalitos cogen al Mayor). Cuando el Cóndor, después de su siniestra tarea, piensa en una cerveza bien fría a la vuelta a su guarida (punto cumbre con que abría la presentación del filme), entonces la tortilla se vuelve y el Cóndor cae. Tres muertes con diferentes signos han presidido el proceso de realización del sueño de Alsino: a) la mamabuela con su pasado conservador y resignado; b) el Cóndor, a quien Alsino-pueblo seguirá combatiendo; c) si Manuel muere, es dólo para vivir siempre en Alsino (y no el abuelo holandés, según creía la abuela).

Como el pueblo entero, Alsino ya se había convertido en Manuel, para sacudirse la joroba, la opresión, y dejar de ser aquel curcuchito triste y sufrido.

“Manuel” es el grito del pueblo, en superación en oposición y destrucción del grito intervencionista o servil (Cóndor!). Manuel es el pueblo o Alsino que ha asimilado la historia real de su gente, y que ha visto la conexión entre esa realidad y el núcleo racional de su sueño, a través de su propia acción.

Por eso, el film “se cierra” en un momento más cumbre y abierto: Alsino se yergue y levanta el fusil de la victoria popular que arrasa al enemigo y va avanzando irreversible. El sueño de Alsino, el vuelo, “tomar el cielo por asalto”, ahora sí empezó a ser realidad.

Alsino, por encima de los golpes del Cóndor, es el sueño ya en marcha concreta del pueblo nicaragüense, el sueño de gestación de todos los pueblos latinoamericanos.

Carlos Mohs