

Convencionalmente, ¿cómo se clasificaría este film? ¿Como una comedia sentimental? No, no me funciona. Más bien lo veo como una especie de tragicomedia, en el género de la tragicomedia, una intuición que se va acercando a lo que después ya veo con más claridad en *Un señor muy viejo...*, que es el grotesco: el género que siento más cercano a mi personalidad (y beso en su cráneo privilegiado a mi grotesco maestro Don Ramón del Valle-Inclán).

Lo ejemplifico, lo simbolizo así: la máscara clásica, griega, de la tragedia tiene la boca y los ojos en un rictus que los pliega hacia abajo, la máscara de la comedia en la mueca contraria que los pliega hacia arriba (ambas estaban recortadas en madera terciada y pintadas al óleo por mi tío Ramón, en el frontis de mi pequeño teatrillo de títeres): la máscara del grotesco, que aquí invento, tiene los ojos curvados para arriba y la boca curvada para abajo, ambos se contradicen, es la "concordia discors" o "discordia concors": los ojos ríen, la boca llora: esta es la máscara del grotesco. (...pero podría ser también al revés: los ojos lloran, la boca ríe...).

Así queda dicho que esta selección de actores se hizo en la clave del grotesco, claro, todavía un grotesco muy contenido, muy realista, muy cerca de una no-deformación radical de lo real. Hay como una distorsión del personaje pero no se llega nunca a los espejos deformantes de las ferias populares, a la caricatura, digamos al "*portrait chargé*" (a la caricatura cargada, exagerada ...un cuerpecito de enano con cabezota de gigante), pero si ustedes observan el film con atención, hay como una ligera distorsión. O sea, la realidad no es una realidad naturalista, ahora explico la palabra que apliqué al principio, es una realidad que no es natural, tiene un dejo, un resabio, una sutil distorsión. Y una refracción que forma parte de este estilo que es de herencia neorrealista, pero se toquetea con el expresionista.

Por ejemplo, la escena cuando ellos van en el tren y empiezan los palmares, los hombres de la familia se están gozando el viaje en el furgón de cola con el guarda, las dos mujeres están en su vagón y la gorda se asoma con la escoba amenazándoles pegarles: todo esto tiene una ligera distorsión por la cual las palmeras, ese paisaje que sustituye al paisaje de los rascacielos urbanos de cemento, juegan con esa tohalla que se pone la gorda Doña Óptima para secarse la cabeza, y que es como un turbante, un turbante árabe... como en un cuento de "Las mil y una noches".

(Es uno de los tantos juegos que el espectador no tiene por qué jugar de manera conciente, pero que van alimentando su gracia).

La elección de los actores: se les convocó, se le sacaron fotos, de frente y de perfil, cientos y cientos de fotos, se les buscó en la ciudad de Santa Fe, se les trajo de los alrededores de la región, como ya dicho. En el momento de trabajar con ellos se les explicó la película de cabo a rabo, se les explicó lo que se quería y como última opción, en el momento de filmar, a pesar de que había un guión escrito, se les dio la posibilidad de que ese parlamento que se les ponía en la boca no lo repitieran como un papagayo, sino que lo hicieran de ellos y lo dijeran con sus mismas palabras: lo que era importante es que expresaran el sentido de lo que se quería decir. Pero, formalmente, las palabras tenían que nacerles de aquí (*se toca el plexo solar*), no de aquí (*se toca la frente*), no de la memoria de un guión, sino de la panza, de las tripas, del plexo solar, llámenlo como les guste, del subconsciente, como quieran, busquen la palabra que quieran, tenían que nacer de adentro, de abajo, tenían que nacer de su íntima, secreta profundidad. Porque, último momento, también cada uno de ellos fue respetado y querido como persona, no sólo como personaje.

Así, a la familia de Dolorcito Gaitán cuando hicimos el viaje al norte, que lo hicimos con todo el equipo, para no crear ningún tipo de discriminaciones, le dijimos, "vamos a ir todos juntos, vivir en el mismo vagón". "Ellos dijeron que sí, pero al día siguiente vienen y me dicen: "mira Fernando, si no te opones, nos gustaría más irnos a vivir a nuestro vagón...". Y les respondo: "sí, si están más felices allá, vayan a vivir donde les guste " y se fueron a vivir a su vagón. E hicimos toda la película con ellos viviendo dentro de "su" vagón: que terminó siendo su verdadera casa. Quiero decir con esto que, al final de la filmación, se produjo una simbiosis, una especie de zona *off-limits* donde realidad y ficción terminaban por ser la misma cosa, intercambiándose.

La película suscitó muchas polémicas, algunas muy violentas (hablo de las polémicas de la izquierda, porque las polémicas de la derecha no me interesan, esas ya las sabíamos antes de empezar a hacerla), pero las que venían de la izquierda se apoyaron, los subrayo, en dos argumentos. El primero: que el héroe (en verdad, un anti-héroe), es decir el protagonista, que se identifica con el héroe, Dolorcito Gaitán, no era un héroe "positivo", es decir, no era un trabajador, no era una persona que, en realidad, fuera un ejemplo moral con su conducta de alimentarse escondiendo la gallina robada debajo del saco, y otras lindezas por el estilo. Lo que pasa es que a mí no me interesó nunca, cuando hice la película, ni antes ni después, ninguna forma de moralismo, para mí la problemática estética está mucho más allá, inclusive creo que sus expresiones más fuertes contradicen el moralismo, lo cual no quiere decir que contradiga una ética, ese es otro problema. El moralismo es lo contrario de la moral, como el puritanismo es lo contrario de la pureza, vale para todos los *ismos*. Así, el intelectualismo es lo contrario de lo intelectual,

el formalismo es lo contrario de la forma, es un atentado contra la forma, el vaciamiento, lo vacío, es decir una forma que se vacía de sentido. (Abro un paréntesis: repito, una de esas críticas era que el personaje no era un personaje positivo, dos palabras dije al empezar, no estaban todos, con respecto a la consideración del lumpen en América Latina que merece una particular atención. Porque así, por ejemplo, como sin cierto tipo de cristiano no se puede hacer nunca la revolución en América Latina, así también creo que sin los marginales, que son una mayoría abrumadora, tampoco se podrá hacer la revolución en América Latina, algo que contradice una de las teorías clásicas de la revolución marxista-engeliana-leninista, que plantea —con óptica ochocentescas europea— que con los lumpen no se hace la revolución. Bueno, cierro el paréntesis). La segunda crítica era con respecto al final, final que está en línea con todo lo que acabo de decir. El personaje, en ese final, memorioso de su fortuita aventura, como solución a todos estos terribles males que están aquejando a un pueblo, una región, una familia, mira para el cielo y se interroga "...y bueno, para cuándo será la próxima inundación?" Eso también está en la clave de la película —paradojal e irónica— es decir: cómo estará una situación de jodida, cómo estarán las cosas efectivamente tan mal y con un dramatismo tan desesperado que, ilógicamente, una inundación, que es una catástrofe, una maldición, termina por ser esperada como una solución benéfica, como una bendición, digamos.

Estas polémicas venían de las izquierdas oficiales, claro, porque las izquierdas oficiales habían trabajado siempre la temática política sobre la base de esa maldita y obscena concepción del realismo socialista que, afortunadamente, en América Latina no tuvo casi seguidores. Ése es un tema para otra noche, cómo y por qué la estética del realismo socialista

fue un virus que no prendió nunca en el arte latinoamericano, todo lo contrario. La nuestra es una estética que tiene cualquier otro punto de fuga: del surrealismo al dadaísmo, al futurismo, al cubismo, a la abstracción a todo lo que ustedes quieran, pero que nunca se basó en la estética del realismo socialista, que era una "museificación" de la vida y del arte. Los partidos institucionales de izquierda lo que me reprochaban, lo que le reprochaban a la película era que no terminaba con un final "positivo". ¿Pero cuál era ese final positivo? Les respondí: "Já, já, já, ya entendí, claro, lo que ustedes querían era eso: que Dolorcito al final de la película, después de ver mundo, fuera a la sede del partido y pidiera su inscripción con una cédula y que se llevara una bandera roja con la hoz y el martillo y la clavara en la cumbreira del rancho?". Eso era lo que estaban pidiendo?... pero esa no era la vida, la vida es otra cosa, no excluye también eso, pero esa no era la vida, ni de esta película ni de estos personajes. Para quien trabaje la visión de la película desde adentro, tratando de entenderla por lo que la película quiere ser, no por lo no quiere ser, la película no es un panfleto, no tiene nada que ver con el proselitismo político (y consiguiente reclutamiento partidario), no es un *agit-prop*, es sólo una película que trata de sorprender un fragmento de vida, un retazo de vida y de alguna manera comunicarlo, para quien quiera pensarlo, analizarlo y juzgarlo.

Así hay tres o cuatro señales, de las cuales les digo una. En el final de la película, así como Dolorcito no clava en la cumbreira del rancho una bandera con la hoz y el martillo —y además ya estaría pasado de moda, pero en fin—, en ese momento no la clava, hay otro personaje que es el de Doña Óptima, quien forma un *tao* con Dolorcito. Cuando está hablando con el viejito Orellano, no se si esto se entendió bien, el viejo le dice "parece mentira" una cosa así, y ella le

dice "¿qué quiere que le diga don Orellano? es mi casa y es todo, aquí he pasado toda mi vida, pero no sé qué es lo que me pasa, no me hallo". No me hallo es como decir "no me encuentro más a mí misma", quiere decir que después de toda esta experiencia, que después de ver mundo casi a la vejez, en Óptima algo se ha desestabilizado, algo se ha conmovido: como que la posibilidad de comparar le ha dado también la medida de una injusticia. Lo dice explícitamente en la escena final del vagón, cuando vuelven a Santa Fe, "a veces me pregunto a quién hay que echarle la culpa... si a nosotros... si al destino..." y Dolorcito le remacha en off, "a los gobiernos!".

Pero me interesa más que esta ironía de Dolorcito, la toma de conciencia de Óptima, no? Porque, en efecto, en Óptima, la gorda, hay una turbación de la conciencia, hay una conciencia turbada, una conciencia que empieza a interrogarse a sí misma: lo cual es un síntoma de que empezó el largo camino para hallarse. No será (todavía) la luz radiante de la conciencia... será la luz de una pequeña cerilla que se enciende en la noche de la conciencia, pero está encendida, ...la llamita se encendió. Creo haber respondido por exceso.

Quizás podamos terminar. Hay otras cosas que decir, yo hubiera querido decirles que la música es de Ariel Ramírez, que también es un músico del litoral; querría haberles contado algo más sobre la escenografía de Saulo Benavente, un gran escenógrafo argentino. Les digo en dos palabras que toda esa ranchada que ustedes han visto, es una ranchada reconstruida, porque en esta película muchas veces se mezclaron y entremezclaron el "doc" y el "fic", se mezclaron la vida y el arte. Nosotros, con Saulo, la habíamos reconstruido (además, el habitat es el de *Tire dié*, no sé si lo reconocieron. Y en la escena de amor entre los dos adolescentes, el puente es el de *Tire dié*. Y el tren que pasa es el de *Tire dié*. En la historia

secreta de la película son dos personajes de *Tire dié* crecidos, que también tienen sus modelos en los pibes que corren tras el tren, como ellos cuando eran chicos).

Les estaba diciendo que la ranchada, la construimos en ese habitat, se reconstruyó con diecinueve ranchos, Saulo Benavente con un equipo de gente del lugar. La película es una película de equipo, otro tema sobre el cual habría que insistir, ya que se trata de polivalencia / dirección. En esta película toda la gente trabajó en equipo, y en ese equipo estaba, por un lado, el equipo de la industria del cine argentino, y por el otro... Hubo problemas. Como yo quería que los estudiantes de la Escuela Documental de Santa Fe participaran en la película, fui y hablé con el Secretario General del Sindicato, el gordo Martínez, me acuerdo todavía, y le dije: "yo quiero que trabajen los alumnos de la Escuela en la película". Y me contestó: "no, Fernando, eso es imposible porque nosotros, por ley sindical, parapán pan púm, sólo podemos hacer que trabajen la gente del sindicato". Le aclaro "pero bueno, gordo, esta muchachada va a venir a dar un aporte útil... y a seguir formándose" y me responde de nuevo: "...no, eso no se puede hacer". Mordiéndome la lengua, le explico: "tú me estás poniendo aquí, en el elenco del personal técnico que tengo que llevar, me estás poniendo un maquillador y una peñadora, cuando yo lo que necesito es una gente que le lave las caras a los actores y otra que los despeine, ¿qué función tienen en esta película un peñador y una maquilladora? Yo lo voy a respetar porque está dentro de lo que la industria tiene previsto, pero tú vas a respetar una condición que voy a poner yo como director de la Escuela: ¿cuántos son ustedes". Me contesta: "veinticinco", o sea, me imponían un equipo técnico de veinticinco personas. "Muy bien, ustedes son veinticinco, yo estoy obligado a aceptarlos porque es lo que me impone la

industria, está bien, pero por cada uno de ustedes que yo estoy obligado a aceptar, tienen que aceptarme dos alumnos de la escuela, si no, no hay película". El tipo dio un salto para atrás en la silla: filmé la película con un equipo de setenta y cinco personas, de los cuales veinticinco eran los de la industria y cincuenta eran los de la Escuela.

Fue una super-producción "*all'uso nostro*", las escenas de masa son un hormiguero enloquecido y —antihollywoodianamente, contra el uso del "extra" como un robot— toda esa gente participó de la película sabiendo lo que estaba haciendo. Les repito, así como los Gaitán vivían orondos en su vagón, muchos de ellos vivieron meses dentro de Villa Piojo, se quedaron a vivir ahí. Esto, para decirles que no hay película sin equipo, luchen ustedes por un equipo, trabajen con la gente que quieren, con gente con la cual hay un *feeling* en común, porque si no, la película no saldrá nunca bien. No tengo ningún secreto, ninguna fórmula mágica, para que una película salga bien (y creo que nadie la tiene) pero tengo dos o tres formulitas trágicas para que salga mal. Y una de las fórmulas para que una película salga mal es no trabajar con un buen equipo.

Volviendo al tema de la ranchada escenográfica, Saulo el escenógrafo reconstruyó la ranchada y, cuando estaban los diecinueve ranchos hechos, montados y techados, vino una inundación de verdad y nos destruyó casi todo. Se mezcló, otra vez y para siempre la vida y la ficción, el "doc" y el "fic" en la película, y en la escena inicial, cuando Dolorcito se baja de la cama y pone las patas en el agua, esa agua era el residuo de la inundación de verdad que se estaba retirando. (También al final de la película, todo ese lodazal formaba parte de otra inundación real).

Mientras que, por ejemplo, otras situaciones fueron reconstruidas en su totalidad: los interiores del vagón, con el tren en movimiento, eso fue rehecho, es todo ficción. Ese viaje

en el tren, salvo las tomas de referencia... se hizo con el vagón sin moverse de Villa Piojo, en Santa Fe. Ahí hay tres posiciones, tres puntos de cámara: subjetiva de los protagonistas (el paisaje litoral que ellos van descubriendo) y es el que te entrapa, para decirlo del modo más risueño. Hay otro punto de cámara, y es el segundo, que es el que da el desplazamiento del vagón incluyendo en el encuadre el paisaje, que se intercala para dar credibilidad porque realmente el vagón ahí está en movimiento. Y después están los puntos de cámara donde no hay referencia con el paisaje exterior. Ahí el tren, el vagón está quieto, mejor dicho está inquieto, porque hay tres personas de un lado y tres del otro, y dos de aquí y dos de allá, que con unas palancas están haciendo así y así, agitando, sacudiendo, traqueteando el vagón todo el tiempo. Y hay otros cuatro o cinco, que eran estudiantes, con estos fuelles para echar bufache, que están echando bufache todo el tiempo, polvo, están echando harina desde abajo de las tablas del piso, de entre las ruedas, harina que simula ese polvo. Toda esa escena nocturna, cuando el tren arranca, se pone sorpresivamente en movimiento por primera vez, todo eso está filmado con el vagón en su sitio, estático. En la película hay una permanente fusión entre lo que se podría llamar documental, pero no en el sentido del género, sino en el sentido de coger la vida con la mano. Y lo que puede ser ficción, que es coger la vida con los ojos e inventarla de nuevo para los fines que hemos soñado antes de que la película fuera la película.

Pregunta: ¿Por qué razón no pudiste usar el sonido directo y tener que doblar toda la película?

Birri: Sí, hice el sonido directo pero como banda de referencia. Había varias razones, no era por las técnicas de

grabación, técnicamente se podía hacer, lo que pasa es que no se podía hacer por otras razones técnicas, y ahora me vas a entender. Por ejemplo, la técnica de recitación –ya que estamos hablando del tema de los actores– porque en el medio de una escena, yo tenía que decirle a Pilar: “¡levántate del catre!”, o tenía que decirle a Dolorcito: “¡párate ahí, las manos a la cadera!”. Usamos todas las técnicas posibles, ellos actuaban por sí mismos, autónomamente, pero había también un diálogo permanente y ellos respondían a ese diálogo como supermarionetas movidas por hilos invisibles. Y también había problemas con la cámara. La cámara no estaba *blimpada*, fue imposible conseguir una cámara *blimpada*. Entonces si había ruidos parásitos... y, en general, los ambientes eran muy ruidosos. Este mismo truco que te estoy explicando del movimiento del tren se superponía a los diálogos, los cubría. La razón fue ésa, la razón fue que, digamos, no la técnica del sonido, las otras técnicas de realización, impidieron que el sonido fuera directo.

Ustedes saben que el doblaje es uno de los trabajos más infernales* de este mundo, es difícilísimo doblar una película y, sin embargo, estas personas que, como les digo, eran actores, pero no eran los cacareados actores profesionales, sin embargo, se colocaron frente a su imagen por primera vez y, al final, consiguieron un doblaje perfectamente creíble.

Pregunta: ¿Cuántas semanas tarda la filmación? Quizás lo haya dicho antes pero yo no lo escuché. Y la otra, quiero

* Jean Renoir me había dicho –a propósito del doblaje en el cine italiano– durante una lección en los años del Centro Sperimentale: “C’est une opération diabolique! C’est mettre deux âmes dans le même corps...”

saber ¿todos los extras estaban planeados o se encontraron gente en la calle?

Birri: Sintéticamente, la película duró tres meses. En mi primera lección dije que la película duró tres meses que, para una película de este tipo no es una cosa excepcional, tampoco es filmar a matabalho: es un tiempo discretamente suficiente. En los tres meses estaba incluida toda la película, también ese viaje que hicimos al norte. Y duró otros tres meses de montaje. La preparación fue mucho más larga, como dije al empezar y tú no habías llegado todavía, la empecé a soñar en Roma, en el exilio. Eso habrá sido en el año 1952, más o menos. La filmé en 1961, casi diez años después, y desde 1952 no dejé nunca de pensar en ella. En concreto, el trabajo de preparación se hizo cuando volví a la Argentina en 1956, o sea, en 1956, 1957, 1958, empezó ya a concretarse: tuvo siete años de preparación virtual y unos tres años de preparación real.

Respuesta a la segunda pregunta: hay de todo, hay de todo. Es decir, inclusive para los personajes secundarios —no sólo ya los caracteres primarios— los caracteres secundarios son todos actores de diversa extracción, como ya lo expliqué antes. En los personajes ya terciarios o cuaternarios, los personajes de fondo —los que tú llamas “extras” y yo me rebelo a eso— digamos, hay de todo. En la selección de actores, iba encontrando algunos que me podrían venir bien para un personaje, como, concretamente, el muchacho que hace de interlocutor con el jefe de estación de Calchaquí, el que desengancha el vagón por su cuenta y después dice la frase paradójal “¿cómo no va a ir este país así como la mona, si cada uno hace lo que se le da la santísima gana! la santísima gana!”. Y el muchacho, su ayudante, que habla con él le retruca “es

la muerte!", es un bocadillo. Ese muchacho formaba parte de una compañía filodramática, de Rafaela o de Esperanza, o sea que era un personaje que tiene una aparición fugaz, casi una figuración, pero quien, en realidad, era un actor. El otro ejemplo, no sé si alguien con el rabo del ojo, alcanzó a ver y a reconocerla: en la escena del campamento donde están fabricando un horno, la que lo está fabricando es Doña Ángela Echagüe, la misma que en *Tire dié* está frente al horno, habla de su hijo y dice: "sí, mi hijo Quique se fue a vender el diario "El Litoral...". Y que después se ve en el interior del rancho, cuando está batiendo el plato con el huevo y dice: "tengo veintitantos años, pero como si tuviera cuarenta: si uno no trabaja lo critican, si roba lo meten preso y al final, cómo uno va a vivir...". Ese personaje emigra del documental a la ficción, es ella, y en ambas está haciendo el horno.

Por eso te digo que están las dos dimensiones, el actor planificado y el encontrado en la calle, está todo. En el ámbito de la burguesía están personajes que forman parte de la realidad de Santa Fe. Inclusive mi buen padre, que en paz descansa, está en la película, es ése que, cuando el figurón oficialista hace su discurso demagógico en el palco del "Día de los Inundados", le dice en la oreja a su vecino: "...hmmm, quién se lo habrá escrito?", con sabia ironía.

Pregunta: Yo quería insistir todavía si había personajes de la calle que encontraste durante la filmación... (al estilo neorrealista). Y cuáles?

Birri: En términos generales no, sólo en alguna escena. Justo en la escena de la calle... cuando pasean por Calle San Martín, donde las filantrópicas señoritas de la buena sociedad hacen esa colecta en favor del "Día de los Inundado", ahí

pasan algunos. Pero, digamos, fue muy excepcional. Alguna otra pregunta.

Pregunta: A la hora de organizar y componer un plano que fuera muy grande donde hubiera niños, que me imagino que costaría mucho trabajo, gente que no tenía nada que ver con actores y eso, ¿cómo manipulabas la disciplina de estar a la vez mirándolo todo y cada detalle, que no se saliera de ese contexto?

Birri: Eso te lo respondo con dos palabras "el equipo". Es el equipo, ése es el resultado del trabajo de la gente que está sosteniendo la cosa, sosteniendo las riendas de la carpa, atentos a todos los detalles. Y que te permiten a ti concentrarte en lo que es más decisivo en la película. Fueron los estudiantes de la Escuela Documental de Santa Fe los que cumplieron esta dura tarea, miles de detalles, ahora no tenemos tiempo y están muy cansados, pero yo querría contarles miles de detalles. Uno, baste como ejemplo: el viejito Don Orellano, ése es otro de los pocos que no son actores, que sale directamente de los viejos traperos de *Tire dié*. El viejito Don Orellano y su vieja (se llamaban Don Martín y Doña Balvina Arcel) son los mismos de *Tire dié*, porque para ese personaje es muy difícil encontrar un actor, a esa edad y con ese carácter era muy difícil encontrar un actor. Fuimos y le preguntamos a Don Orellano si quería ser actor y nos dice "sí, sí lo voy a hacer". Se le daban unos pesitos también, pero no era eso lo que principalmente los movía: una mezcla de solidaridad y curiosidad casi infantil. En una de las filmaciones, me acuerdo, teníamos a toda Villa Piojo en movimiento, era un hervidero y Don Orellano tenía una parte irremplazable y no se le veía el pelo. Empezamos a preocuparnos, porque ellos eran muy puntuales, de los que

no se quedaban a vivir allí. Lo fueron a buscar al bajo del tire dié. Don Orellano sabía que tenía que filmar pero, bueno, ... se había ido a pescar a las islas (y si no aparecía, nos tumbaba la filmación de ese día). Otro pequeño grupo, dos o tres alumnos de la escuela, no sé cuántos eran, se fueron con otro bote a buscar a Don Orellano y lo trajeron de la isla. El viejo estaba pescando, tranquilamente, pero tranquilamente vino y se integró tranquilamente a la filmación. Moraleja: la respuesta es, una vez más y siempre, "el equipo".

¿Alguna pregunta más? Yo querría terminar con dos cosas, porque quedan muchas cosas por decirles pero, en una clase de dirección, naturalmente, hablamos un poco del guión, hablamos de la pre-producción, de la dirección de actores, del rodaje... Hubiéramos tenido que hablar un poquito más del montaje y explicar cómo el montaje respetó mucho el guión original y yo también lo respeté mucho mientras filmaba. Es decir las invenciones o improvisaciones que se hicieron fueron siempre dentro del parámetro ya construido en el guión y el montaje repitió también esa operación. La película se montó en Buenos Aires con el mismo compaginador de *Tire dié* —Antonio Ripoll— y respetando fundamentalmente lo que era la filmación que a su vez respetaba fundamentalmente el guión, hubo una continuidad en ese sentido, una coherencia. De la música sólo dos palabras. Ariel Ramírez, para quien no lo ubique bien, quizás con esto lo reconozcan un poco más, es el autor de la "Misa criolla", esa misa que hace unos cuantos años le dio la vuelta al mundo y se hizo muy famosa, fue una de las primeras veces que se hacía una música así para una misa, una música de tipo religioso, inspirada y tocada con instrumentos folklóricos (...no puedo eludir la tentación de identificar esta "americanización" con el ejemplo del barroco churrigueresco en arquitectura del cual ya les hablé). El tema

de la producción lo hablamos, faltaba un poco hablar del público.

Quisiera hablarles de los espectadores, hubiera querido hablarles de la distribución y la exhibición. Puedo decir que los espectadores, como había pasado con *Tire dié*, en la Argentina, se dividieron a favor y en contra de la película. Ahora vemos la película, tiene treinta y tantos años, es ya un hecho consumado, está integrada a la historia de la cinematografía latinoamericana, hemos visto otras muchas películas que pertenecen a la misma familia, pero en su momento, en la Argentina, ésta provocó un gran escándalo, dividió la gente a favor y en contra. Pues es claro, detrás de la película había también una propuesta y una provocación, una provocación estética, una provocación productiva, una provocación, digamos, política también, dándole a esta palabra el sentido más comprensivo posible. Y en tal sentido yo recuerdo que, primero, fue difícilísimo encontrar un distribuidor. Después encontramos un distribuidor que era, al mismo tiempo, el exhibidor, que tenía una hermosa sala —el “Lorraine”— en Calle Lavalle, que era, es todavía pero muy venida a menos, la calle de los cines en Buenos Aires. Y en un cine de Calle Lavalle, estrenamos, al fin, la película.

Allí pasó un episodio “paranormal” que también forma parte de la historia del Nuevo Cine Latinoamericano. (Y les digo todas estas cosas no gratuitamente, no sólo anecdóticamente, no “ombliguísticamente”, sino para vacunarlos, si por las dudas algún día en la historia futura de ustedes volviera a aparecer este germen...) La película estaba caminando muy bien con el público, estaba cubriendo la cuota obligatoria como para seguir en pantalla, pero en un momento determinado después de cuatro o cinco semanas, siento desde afuera de la sala que el público estaba pataleando y

silbando, cosa que no había pasado nunca hasta ahora, porque el público aplaudía siempre la película al final. Me asomo y —aquí también con los compañeros de equipo, eran menos pero éramos los que habíamos podido ir a Buenos Aires— y veo que la película estaba confusamente desenfocada, el sonido casi no se entendía: y corrimos hasta la cabina para ver qué estaba sucediendo. “¿Qué pasa?” les digo a los proyectonistas, y me responden “no, no pasa nada”, miramos y estaba otra vez bien. Pero después, se volvió a repetir el episodio varias veces y, en consecuencia, montamos plantón en la cabina hasta que descubrimos que el proyectonista le ponía parafina al objetivo, interfería el sonido, hacía unas cosas extrañísimas con el proyector: y era una forma evidente de sabotear la película. Fue muy grave, hasta que una noche que estábamos cenando en un restorán de enfrente, después de la película, vemos, sin que nadie supiera nada, que empezaban a descolgar la O, la S, la N, de “Los Inundados”: empezaban a sacar el título de la marquesina y comenzaban a montar otro título con una I una A una V. Nos quedamos ahí atónitos, viendo estos obreros que estaban trabajando y, al final, se compone una palabra hermosa, de un film más hermoso todavía que era *Viridiana*, de Buñuel. ¿Qué pasaba? Que este exhibidor-distribuidor argentino, al cual se le había arrancado por la ley de protección del cine nacional la exhibición obligatoria de esta película, era también el exhibidor-distribuidor, distribuidor-exhibidor de *Viridiana* y, naturalmente, él sabía que una película como *Viridiana* iba a tener una repercusión económica mucho mayor, además, estábamos en plena estación. Ya había concedido cuatro semanas para esta peliculita argentina y, obviamente, le interesaba mucho más la otra. Fuimos y hablamos con él. Al final, la paz armada fue que nos dejaba terminar la semana con el proyector

funcionando bien, con el objetivo sin ensuciarlo con parafina, con el sonido sin distorsionarlo, y al final cada uno se iba con la música a otra parte. Y así fue, así sucedió, la película llegó a seis semanas con salas llenas, con el agregado de que la última semana pasaba también esto, pasaba el último equívoco, había gente que venía a ver *Los inundados* y llegaba al cine y veían *Viridiana* en el anuncio del cartel y decían "¡ah!" y se iban. Había otra gente que veían anunciada *Viridiana*, entraban y también protestaban, decían "¡oh!" y se iban, porque no era ésa la película. Por favor, cuando proyecten la película de ustedes, en el futuro, dejen muy claro en el contrato de distribución y exhibición que ni les van a poner parafina en el objetivo ni les van a manipular el dial ése del volumen, etc...

Tengo el hábito perverso de acompañar todas mis películas con manifiestos, para mí el manifiesto es tan importante como la película y viceversa y para cada película de las que realmente significaban algo en mi vida he escrito un manifiesto. (...a veces pienso que he filmado las películas para escribir sus manifiestos). El manifiesto de *Tire dié* era "Por un cine nacional, realista y crítico". "Crítico" jústalo a "realista" y da la fórmula opuesta de realismo socialista, no sé si me explico. Realismo crítico es lo opuesto de realismo socialista, más claro que así, échense agua... *Tire dié* era un film por un cine nacional, realista y crítico; cuando yo hice *Los Inundados* agregué una última palabra que era "popular": "Por un cine nacional, realista, crítico y popular" porque, evidentemente, tenía conciencia de que con *Los Inundados* podía conseguir un cierto tipo de auditorio y con un film como *Tire dié* otro cierto tipo de auditorio: con un film documental se lograba un cierto tipo de auditorio y con un film de ficción el horizonte de ese auditorio naturalmente se ampliaba.

•

El manifiesto de *Los Inundados* que ahora voy a leer, dice simplemente así: "Como desarrollo coherente de la Escuela Documental de Santa Fe, de su plataforma teórica, de sus métodos de trabajo, realizamos el primer film argumental de la región, *Los Inundados*, argumental de base documental –Fic-Doc– si bien anterior como propósito al Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, sólo éste (*este Instituto que después se llamó la Escuela Documental de Santa Fe*) con su activa vinculación, documentación e interpretación del medio posibilitó su concreción. Así desde el año 1956 y simultáneamente con la realización de nuestros Foto-documentales y Documentales, fuimos trabajando en la preparación de *Los Inundados* que filmaríamos cinco años después en 1961. Este largometraje argumental además de replantear la caducidad en el cine contemporáneo de los límites entre lo que se entiende tradicionalmente por argumental y documental (*esto fue escrito en el año 1962*), se vincula por sus contenidos, por su temática, metodológicamente por su elaboración del tema y técnicamente por los cuadros filmadores, al quehacer de nuestro Instituto (*entiéndase Escuela Documental de Santa Fe*), sintetiza su experiencia totalizándola y la transporta al plano del espectáculo y del profesionalismo bien entendido. Y justamente por esto y por responder a las mismas motivaciones que dieron origen a la Escuela Documental de Santa Fe en el plano experimental y universitario, *Los Inundados* asume en pública polémica la responsabilidad de ser el Film-Manifiesto de nuestro movimiento conducido bajo las banderas de una cinematografía nacional, realista, crítica y popular".

Buenas noches y hasta la próxima clase.

El tema del marginalismo y el tema del lumpen, queridos compañeros estudiantes, son dos sub-temas de la película y están solidariamente vinculados como contratemas con el tema que es quintaesencia de la misma: el de la dignidad del hombre y de la mujer. Yo no puedo dejar que ustedes se vayan a dormir sin decírselo una vez más...