

4ª Lección

24/3/94

Polivalencia y Sonido:

MI HIJO EL CHÉ

Birri: Neruda, *Canto General*, La lámpara en la tierra:

Amor América
(1400)

Antes de la peluca y la casaca
fueron los ríos, ríos arteriales:
fueron las cordilleras, en cuya onda raída
el cóndor o la nieve parecían inmóviles:
fue la humedad y la espesura, el trueno
sin nombre todavía, las pampas planetarias.

El hombre tierra fue, vasija, párpado
del barro trémulo, forma de la arcilla,
fue cántaro caribe, piedra chibcha,
copa imperial o sílice araucana.
Tierno y sangriento fue, pero en la empuñadura
de su arma de cristal humedecido,
las iniciales de la tierra estaban
escritas.

Nadie pudo
recordarlas después: el viento
las olvidó, el idioma del agua

fue enterrado, las claves se perdieron
o se inundaron de silencio o sangre.

No se perdió la vida, hermanos pastorales.
Pero como una rosa salvaje
cayó un gota roja en la espesura,
y se apagó una lámpara de tierra.

Yo estoy aquí para contar la historia.
Desde la paz del búfalo
hasta las azotadas arenas
de la tierra final, en las espumas
acumuladas de la luz antártica,
y por las madrigueras despeñadas
de la sombría paz venezolana,
te busqué, padre mío,
joven guerrero de tiniebla y cobre,
o tú, planta nupcial, cabellera indomable,
madre caimán, metálica paloma.

Yo, incásico del légamo,
toqué la piedra y dije:
Quién
me espera? Y apreté la mano
sobre un puñado de cristal vacío.
Pero anduve entre flores zapotecas
y dulce era la luz como un venado,
y era la sombra como un párpado verde.

Tierra mía sin nombre, sin América,
estambre equinoccial, lanza de púrpura,
tu aroma me trepó por las raíces,

hasta la copa que bebía, hasta la más delgada palabra aún no nacida de mi boca.

ORG, del que vimos algunos rollos en la lección pasada, lo van a ver entero en la próxima semana, todavía no se ha fijado el día. *ORG*, junto con *Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri*, forma parte de un ciclo que sigue al de la "identidad nacional y popular" y al que llamo, tanto como para entendernos, "el ciclo del exilio interior".

Mientras que *Mi hijo el Ché* y *Un señor muy viejo con unas alas enormes*, es la tercera parte de ese ciclo al que llamo "reencuentro con América".

Mi hijo el Ché forma parte de un tentativo, todavía espero seguir llevándolo adelante: un mural con grandes retratos de americanos. Sería más correcto decir: retratos de grandes americanos, una trans-substanciación de figuras todavía vivientes que componen esta gran galería, esta gran vía láctea que, sobre nuestras cabezas, nos ayuda a encontrar el camino de las puertas abiertas de América Latina.

Con el film (polivalencia) pretendo ejemplificar sólo el sonido y parte del montaje.

Su guión se inspiró en la lectura del libro de Don Ernesto Guevara Lynch, padre del Ché, que se llama como la película, *Mi hijo el Ché*. Un libro que Don Ernesto, exiliado ya en Cuba, escribe rescatando una serie de documentos dispersos, muchos de ellos familiares e inéditos: es una extensa recopilación de documentos de y sobre su hijo. Cuando leí el libro vi que había un material único para hacer un retrato de él. Aquí vacilo, porque no es en realidad un retrato de él, sino son dos retratos: un retrato del padre Don Ernesto, que al ser retratado, yo diría, en la transparencia de la memoria, retrata al hijo. O sea, como si fueran dos retratos en sobreimpresión,

el retrato del padre y a través del retrato del padre, este padre que cuenta su hijo, el retrato del hijo.

Y ese guión fue trabajado sobre la línea del libro; casi no hubo guión, lo que hubo fue una estructura del film, a ésta sí la tenía clara, pero no un guión propiamente dicho. Había una *scaletta* (o escalerilla), había un tema, había una concepción global de lo que me interesaba expresar en el film, pero no había un guión; y lo más claro de todo era la estructura, que ésta sí ya empezó a madurar antes de la filmación, a partir del libro: una estructura que juega en dos flujos, me explicaré. Hay dos flujos: uno, el retrato del padre (que en cualquier momento podía desaparecer, como de hecho desapareció, porque ya falleció hace unos años). Y en mis conversaciones con él, cuando todavía el film no había nacido, conversaciones amigables, surgieron una cantidad de cosas reveladoras, inéditas y él mismo, también en esas conversaciones, mostraba fotos. Cuando ya se decidió hacer el film, entramos, de manera sistemática, a buscar el material que complementarí­a la imagen clave del film, porque esa imagen clave del film es, como intuición originaria, un Primer Plano del retratado. (Y esto vale para toda la serie que quer­ría hacer, y valió también para el *Alberti*, que vamos a proyectar el próximo martes). Un primer plano de mi entrevistado lo más espontáneo, lo más franco, lo más íntimo posible, pero interrumpido por lo que yo un poco "rimbaudianamente" —así como Rimbaud tiene un libro que se llama *Illuminations*— interrumpo con lo que llamo, tomando esta palabra como digo en préstamo a Rimbaud, "iluminaciones". O, si ustedes prefieren, "fulguraciones": que son *inserts*, técnicamente hablando, *inserts* que apoyan, ilustran, iluminan lo que están diciendo las palabras. Generalmente, no tienen una función didascálica, didáctica, no "explican" el discurso del

entrevistado sino que, por lo contrario, tratan de abrirlo, de "comentarlo", de complementarlo, de enriquecerlo. Seguimos buscando entre todo ese material, buscando fotos y, al abrir un baúl que tenía el viejo Guevara, apareció un paquetico negro, envuelto en hule negro, y le pregunto, "Ernesto, ¿esto qué es?" y dice, "no, eso es una peliculita que filmé hace muchísimos años, cuando íbamos de vacaciones... yo tenía una camarita y filmé eso y eso está ahí hace como cincuenta años" (...cincuenta años en el fondo de ese baúl! Dato para los directores: hurguen todos los baúles y arcones y cajones que caigan bajo sus manos, porque pueden aparecer, de pronto, cosas absolutamente imprevisibles). En cuanto él me respondió esto yo le dije: "bueno, Ernesto ¿tú estarías dispuesto a que viéramos este material?, ¿qué es ese material?", y él dijo, "sí, sí, no hay ningún problema". Claro, como, según sus palabras, había estado cincuenta años metido ahí, llevamos el material al ICAIC, hicimos un proceso muy cuidadoso de restauro del mismo, no sabíamos de qué color iba a aparecer, si en negro si en blanco o nada. Y entonces, apareció todo, los fantasmas volvieron a encarnarse con carne de transparente celuloide y el film —no lo podíamos creer— sorprende al Ché pequeñito, a sus hermanitos, al mismo Don Ernesto, a su esposa Celia —la madre del Che— en muchos momentos de sus vidas que dieron al film, en definitiva, la tónica que yo quería: contar, a través del padre, la personalidad vivaz y viva de su hijo.

Tema polivalencia/dirección: la preocupación se centró, en lo fundamental, en conseguir esta espontaneidad del diálogo, permitir que su diálogo fluyera frente a cámara. La dirección fue no dirigir, fue crear una situación donde la cámara estaba ahí porque estaba, pero era como si no estuviera, para evitar cualquier tipo de inhibición, cualquier tipo de retórica (con respecto a una figura donde la retórica, es decir,

el riesgo de caer en la retórica, era grande. Y que yo quería evitar). Por eso tuvimos un equipo muy pequeño: fotografía (ahora retomo el análisis en clave de polivalencia) : un equipo muy pequeño, una cámara en 16 mm y un camarógrafo que era Nano y un asistente de cámara; un ayudante de dirección y una coordinadora de producción; en el *set* (!) éramos cuatro o cinco personas. Fue un trabajo muy simple, se trató de hacer con mucho respeto, en el sentido sincero de la palabra, es decir respetuoso con la casa, respetuoso con los objetos, respetuoso con la familia, respetuoso con el perro, respetuoso con todo. A veces, las filmaciones son como una invasión de elefantes de Aníbal en una cristalería, inclusive por razones técnicas: hay una serie de "aparatajes" y otros excesivos chirimboles. Todo eso se evitó al máximo, la luz eran uno o dos spots, se jugó con la luz natural, (Quiero decir—de paso, cañazo— que me reconforta ver, cada vez que asisto a una ejercitación fílmica de ustedes tanto en los viejos tiempos como en los nuevos, que ese respeto que no es un respeto formal, que es un hecho de sensibilida, subsiste. Porque mal podemos extraer de manera profunda la verdad de quienes tenemos delante de la cámara — y esto vale para el documental como para la ficción— si quienes estamos detrás de esa cámara no nos colocamos en sintonía de onda muy íntima —y otro tanto profunda— con respecto a ese ser. Sea un ser en carne y hueso el que vamos a documentar, sea un ser imaginario —pero que se encarna en un actor de carne y hueso— el que vamos a inventar).

Y con esto querría dejar apenas planteados tres temas que conciernen a la polivalencia con respecto al film: guión, dirección y fotografía,

Y explicar ahora, muy de paso, su producción. *Mi hijo el Che* fue hecho pensando, principalmente, en su proyección televisiva. Y aquí también podría hacer un largo discurso,

que no se asusten, no lo voy a hacer, sobre la televisión y el cine, cómo hasta hace cierto tiempo, se presentaban estas dos formas como opuestas cuando no enemigas. Yo no comparto ese criterio. La televisión y el video me parecen dos fenómenos, y digo fenómenos en el sentido de *phainómenon* (del griego "aparecer, brillar", digamos "manifestaciones"), que han introducido una revolución dentro de la cabeza del hombre a través del ojo y sus orejas. Ahora, que de la televisión se haga un mal uso, esa es otra música —y sobre eso también podemos discutir— pero el hecho en sí mismo es, a decir poco, inquietantemente deslumbrante. Nunca he sentido esa contradicción (odiosa) que, más de una vez, se ha querido normar entre televisión y cine, salvo por lo que concierne en la búsqueda del lenguaje y códigos específicos (y correlativos públicos). Eso sí, es evidente que hacer un trabajo para la televisión implica un uso de códigos que no son los del cine. ¿Cuáles son las diferencias? Ese es otro análisis que tenemos que hacer, que hay que hacer. Cada uno tiene que plantearse para sí esa alternancia de códigos que, por otra parte, se contaminan entre ellos. Así, como para el Doc y el Fic no se puede establecer un límite preciso entre lo que es Doc y lo que es Fic —y esto lo vengo diciendo ya desde la primera clase y mucho más referido al Nuevo Cine Latinoamericano— no se puede establecer (¿no se debe?, agrego) un límite preciso, una frontera cerrada entre lo que se entiende por documental y lo que se entiende por ficción. Porque hay zonas donde un género entra en simbiosis con el otro, o sea, lo que he llamado sincretismo. Y así como en América Latina tenemos sincretismos religiosos, así tenemos un sincretismo imaginario, imaginífico, imaginativo. Y creo que, aún teniendo esas especificidades de código, tampoco estas dos formas expresivas —cine y televisión, doc y fic— no se

pueden separar y cada vez menos. En última instancia, desde el punto de vista sensorial y perceptivo, se apoyan en los ojos y las orejas, para cuya utopía, como ustedes bien saben, ha sido creada esta escuela: Utopía del Ojo y de la Oreja. Mejor dicho, no para esta utopía, sino para cumplir esta utopía, para dejar que la utopía sea cada vez menos utopía y más realidad concreta, visible y audible.

Antes de la proyección de la película, quiero leerles –esto me permite sintetizar lo que quiero decirles– unos apuntes: es un fragmento de los Apuntes del Diario de Filmación de *Mi hijo el Ché*. Después de la proyección analizaremos aquellas dos voces que todavía nos quedan pendiente y para las cuales elegí el film como referente: el sonido y, en parte también, el montaje. Y, naturalmente, vamos a abrir un diálogo si a ustedes les interesa intervenir, a mi me interesaría que lo hicieran.

De los Apuntes del Diario de Filmación de *Mi hijo el Ché*: “Más de una vez pensé qué imagen hubiéramos podido tener de Cristo, de Espartaco, de Bolívar, en cambio de las oleografías oficiales, si hubiéramos podido poner frente a una cámara a su padre, a las personas de su entorno familiar que con ellos convivieron, amaron y sufrieron, para que nos contaran cómo realmente eran, cómo realmente sufrieron, amaron, odiaron y vivieron. ¿Negación del mito, por lo tanto? No, negación de la mistificación, que es otra cosa. Afirmación de que el Mito o Héroe Cultural, que ha conquistado justamente su espacio en la Historia, es decir, en el Tiempo, antes de ser Mito ha sido simplemente una criatura en carne y hueso”.

Esta era la gran pregunta que yo me hacía, es decir, quién era el Ché antes de ser “el Ché”. Ese mito que consumísticamente invadió el mundo, ese mito que se llevaba

en todas las camisetas, en los T-shirts a la moda de los años 1967/1968, pero que cuando esa moda pasó de moda, la gente se lo sacó de arriba como quien se saca una camiseta. Y se puso otra: y en el lugar del Ché apareció Michael Jackson, o quienes ustedes quieran. Yo no tengo nada contra Michael Jackson, aclaro, me despierta curiosidad (risueña), pero quiero decir que la actitud, la actitud cultural implícita en ese gesto, era de una superficialidad extrema, paranoica. Desaparecido el mito, desaparecido su momento de gloria, qué era lo que quedaba, qué quedaba de todo esto, qué era lo que había después del mito? Y la respuesta que me supe dar fue muy simple: después del mito vuelve a estar el hombre o la mujer. Antes y después del mito hay, simplemente, un hombre (o una mujer).

Sobre esa base trabajé, tratando de hacer un film que no tratara al Ché retóricamente —aún cuando hay momentos en que se subraya toda la dimensión de esta figura— sino de *profundis*, digamos. Por otra parte, ya con el Ché se habían hecho una serie de documentales valiosos, van a ver algunos fragmentos en el mío, hechos por Santiago Álvarez, por Bernabé Hernández, por Giannonni, por Solanas y Getino. Yo no necesitaba repetirlos, ya eso estaba hecho, yo quería entrar en otra dimensión, que era ésta que estoy tratando de explicarles.

Retomo la frase final, cuando decía **“Afirmación de que el Mito o Héroe Cultural que ha conquistado justamente su espacio en la Historia, es decir en el Tiempo, antes de ser Mito ha sido simplemente una criatura en carne y hueso. Que no es negar la fuerza y la luz del mito, sino afirmar, democráticamente, que cada hombre y cada mujer es depositario virtual de esa fuerza y esa luz que un orden social injusto apagará en la mayoría de ellos.**

(Aquella página de Saint-Exupéry, donde se advierte que esta sociedad "en cada niño asesinará a Mozart").

Quiero recordarles, en efecto, aquella página de Saint-Exupéry (de "*Terre des Hommes*", creo) donde se advierte, lo dicho, que esta sociedad injusta, en cada niño que nace asesinará a Mozart: en cada niño que nace hay un Mozart, en cada niño que nace hay un Einstein, en cada niño que nace hay un Chaplin... en cada niño que nace hay un Ché Guevara, que una sociedad injusta asesina. El Ché como anti-mito o, más simplemente, como hombre (virtuoso y virtual).

Prosigo: "...El Che como antimito, entonces, o más simplemente, como hombre. Y esto termino de aprenderlo al hacer la película, mientras sigo su errante figura con su carga de aventura y de *pietas*. Puesto que ya se han hecho otras y bellas películas del Ché en la Historia, con mayúscula, intentemos un retrato del Ché con minúscula, como él mismo firmaba su nombre (en los pesos cubanos, cuando era Ministro de Economía). Es decir, un retrato íntimo por interpuesta persona: su padre, Don Ernesto Guevara padre, 84 años, lúcido, con el don de contar, testigo comprometido con su siglo, imparcial con su hijo del que con sus mismas, sinceras palabras de la entrevista y a partir de la muerte en Bolivia "entenderá lo que hasta entonces no había entendido". El padre aprende la lección del hijo, y lo confía en su serena madurez de hoy: "El cumplió su Destino". Doble retrato pues, donde retratando al padre se retrata al hijo y viceversa, o si se quiere con palabras técnicas, un retrato por sobreimpresión.

Un retrato de Don Ernesto Guevara Lynch, y del Ché —estábamos diciendo— por transparencia. Por transparencia de la memoria. Como el del poeta español "Rafael Alberti" que inauguró esta serie y los de otros

que quiero todavía hacer. Primeros Planos en el gran mural colectivo de la Historia, en la pantalla de plata del Tiempo. Una estructura filmica de la Memoria, un cine dentro de la Memoria (las estructuras de Joyce en el *Ulises*, del *Popol-Vuh* maya, tanto para entendernos). Esta es mi preocupación, mi actual incógnita y el experimentar. ¡Ah, si ya dispusiéramos de microcámaras como las usadas para gastroendoscopia que pudieran subir a fotografiar las constelaciones de la memoria! De allí que el film rehúse didascalías y didactismos cronológicos para intentar ser flujo espontáneo de esa memoria o, mejor, recomposición de un flujo espontáneo de la memoria". (...que es lo que les decía antes sobre su estructura, les recuerdo que estos son apuntes que escribía mientras trabajaba en la película). "El libre ir y venir de los fantasmas desencadenados por una confesión o una sesión psicoanalítica, o dicho más sencillamente, los recuerdos evocados en una conversación familiar, una tarde caliente, en un patio de La Habana con ecos de tango. En el presente contenido el pasado: en el pasado, el presente. Memoria y Futuro. Sin uno de los dos no hay ni Historia, ni Mito, ni Hombre. Ir y venir de uno a otro, mágicamente, a la velocidad de 24 fotogramas por segundo".

Esa intuición está jugada en la estructura de montaje contrapuntísticamente: son dos flujos que traducen el flujo verbal de lo que cuenta Don Ernesto: su vida (como subtexto) y la de su hijo (como hipertexto).

El primer flujo, su vida, de Don Ernesto, el padre (que llamaremos AZ, para entendernos) va del ayer al hoy, cronológicamente: empieza con los antepasados y termina con sus últimos días en Cuba.

El segundo flujo, la vida del Che, su hijo (que llamaremos

ZA, para entendernos) va del hoy al ayer: el film empieza con el Che muerto —que hasta este film no se había mostrado nunca en Cuba— y termina con el Che niño haciendo cabriolas en una playa en Mar del Plata.

Ambos flujos se intersecan, van montados en secuencias paralelas y alternadas: lo que se interseca, en verdad, es el Tiempo con mayúscula (y minúscula), el Tiempo de la Historia Grande y de la historia mínima: una sobreimpresión que no está en la imagen sino en la cámara oscura —¿o Cámara Luminosa?— de la memoria.

Esta es la clave con la cual yo trabajé el film que vamos a ver ahora.

(se proyecta MI HIJO EL CHE)

Ahora sí, quiero tocar las especialidades para las cuales esta película puede servir como referente, las dos que dejé anteayer, en la lección anterior (ORG), sin profundizar respecto a la polivalencia: el sonido y el montaje.

El sonido, en este film, está compuesto por la voz. Hablo de la columna sonora: es la voz de Don Ernesto y ya les mencioné qué técnica elemental se había utilizado para grabarla. Quiero agregar dos palabras, que no se lo dije antes, sobre la misma voz de Don Ernesto con respecto al "film" familiar: porque toda la película es un poco un *home movie*. Pero, precisamente en ese momento, es cuando el *home movie* cobra su máximo nivel de fuerza expresiva.

Lo hicimos así: después de lo que les conté antes a propósito del paquetito de hule negro, después que se consiguió ver el material, y que yo vi que realmente ese material todavía existía, le pregunté a Don Ernesto si él estaba dispuesto a venir al estudio de grabación, le propuse ver la película y

comentarla mientras la estaba viendo, después de este lapso que, según él, ya hasta se había olvidado que esta película existía. Me dijo que sí. Entonces armamos (ojo! : técnica de dirección), armamos en el estudio la proyección, le pusimos frente a la pantalla una mesa con un micrófono, él sentado, apagamos todas las luces y proyectamos la película. Le digo en voz baja "coméntala, Ernesto, decí lo que estás viendo..." Y, en efecto, en este despertar de los fantasmas resucitados del celuloide, también se despertaron los fantasmas interiores de la voz y de la palabra. Y por eso sus interjecciones, todo lo que él habla y comenta, todas sus expresiones, todo está naciendo mientras lo dice: imágenes que forman parte de ese tiempo de la memoria de Don Ernesto. Que el cine recupera para la memoria colectiva, de nosotros espectadores, llamémosla así. Porque, y lo sigo repitiendo, lo que yo quería exorcizar en el film era la retórica, es decir, quería hacer un film lo más comunicativo, lo más "común" posible; común en el sentido de lo que también ya dije antes sobre Mozart, Einstein, Chaplin o el Ché: cualquier criatura que da su primer vagido puede ser uno de ellos.

El otro elemento —aparte de la palabra—, que tiene un valor psicológico presente todo el tiempo, es la música: donde jugué con dos motivos contrapuestos para lo que es el clima de la película: usé música de los "Van Van" y viejos tangos argentinos revividos por Tata Cedrón y su conjunto. Esto, dicho ahora, resulta totalmente inofensivo, pero, en su momento, aunque no lo crean, causó escándalo, causó una polémica aquí mismo en Cuba. Porque a niveles "oficiales" era sacrílego poner a los "Van Van" en una película del Ché, año 1984. Y era sacrílego porque los "Van Van" en sus conciertos provocaban situaciones de mucha vivacidad, llamémosla así, vivacidad que más de una vez terminaba con las sillas por

el aire y otras vivacidades por el estilo (... y además de que alrededor de este conjunto se movía una cierta atmósfera lumpen de santería y cuchillo). En ese entonces pareció muy irrespetuoso ideológicamente que, en un film dedicado al Ché, yo introdujera la música de los "Van Van". Como es natural, también contesté de forma polémica, y dije que a mí no me interesaba el Ché como un ornato burocrático, a mí no me interesaba el Ché transformado en un pequeño busto de yeso metido ahí en un nicho, sino que me interesaba el Ché vivo, ahora y siempre. Porque, sinceramente, pienso que no soy el único en creer que el Ché sigue vivo dentro de cada uno de nosotros y dentro del proyecto americano, martiano, bolivariano, sanmartiniano. Así quedó la cosa.

La película se pasó en televisión, aquí y allá, en América y Europa, se pasó más de una vez y, para quien no la vio con este tipo de filtro o sea —dicho con todas sus palabras— prejuicio político, funcionaba. Con otro argumento a favor, si ustedes me permiten, y es que de alguna manera, o de todas las maneras, también había otro punto de coincidencia: el Ché era un hombre que, como lo dice su propio viejo, pertenecía ya al pueblo cubano y los "Van Van" eran músicos que —como su música— pertenecían y pertenecen al pueblo cubano.

El segundo tema, que lo jugué en contrapunto, como les digo, fue el tango argentino. A este tema del tango, lo jugué en el lugar donde menos podía haber estado (tratando lo dos temas en paralelo): en casi todas las escenas de la Sierra Maestra, cuando se ve la marcha de los barbudos en la Sierra, y cada vez que se vuelve a ver el Ché. Hubiera podido parecer más coherente, aunque la coherencia es una cosa que no tiene nada que ver con la búsqueda expresiva o, mejor, artística, haberle puesto a Don Ernesto (bicho de ciudad, porteño) el tango, música de Buenos Aires, y al Ché la música cubana,

puesto que su epopeya se consumaba en Cuba. Pero lo jugué al revés porque me pareció que eso daba una dimensión tridimensional, una profundidad emotiva a la imagen (que no era música sólo de apoyatura, como por lo general se la trabaja en un film: música como apoyo temático, argumental). Aquí la música trataba de introducir una nueva, tercera dimensión. Volviendo a ver ahora la película quizás la escucho con más claridad que cuando lo hice. Ese tango argentino se escucha también en los ecos de la memoria. Ese tango argentino es de Tata Cedrón, un músico argentino que también pagó su precio de exilio, es un post-piazzolano... Ustedes saben que con Piazzola se rompe el tango tradicional, porque Piazzola bandoneonista nacido en Buenos Aires, pero por su formación, por toda su infancia transcurrida en los Estados Unidos, así como llevaba al Ché en la sangre, y llevaba a su Argentina y su tango en la sangre, también llevaba en esos glóbulos rojos al jazz (otra vez la nueva síntesis, esta vez una síntesis contemporánea). Y cuando toda esta historia personal se plasma en su obra, hace un tango que fue discutidísimo, contrariadísimo, negadísimo en su propio país, la Argentina. Recuerdo haber estado presente con un puñado de fans íntimos (el pianista Enrique Villegas, el poeta Mario trejo) a una de las primeras grabaciones en estudio que hacía Ástor en Buenos Aires, "la reina del Plata". Y recuerdo también que cuando el disco apareció los tangueros, o tangadictos o tangómanos como se quiera decir, tradicionales, le rechazaban esa su herética música porque, obviamente, era una agresión, una trasgresión, una violación del gotán clásico. Después, como pasa siempre, se aceptó: moraleja: la resistencia no tiene que asustarnos nunca cuando hagamos un trabajo, porque es también un *test* de lo nuevo, lo nuevo no se acepta nunca gratuitamente, fácilmente, indoloramente. (En la vida, cuando

uno nace el aire de la primera inspiración raja los pulmones y su precio es la música del llanto, del berrido inaugural). En tal sentido, Piazzola confirió al tango una nueva dimensión, cuyo *fortissimo* es el acento elegíaco (o melancólico, si ustedes quieren una palabra más tranquila). Tata Cedrón, que repito, viene después, asume el tango con otra vuelta de tuerca (o de clavija de su guitarra, para machacar la metáfora...), no renuncia a ninguna de estas transmutaciones precedentes, pero le da al tango tal fuerza –sin renunciar a este dejo melancólico– tal fuerza y con un arrebató y con una rabia tal, que me permite decir que la diferencia la hace el ser explícitamente un tango combativo, déjenmelo llamarlo así, o si ustedes quieren una fórmula ya consagrada, un tango militante. Pero a pacto de no darle a esta palabra ninguna afiliación partidaria específica: su militancia está en ser un tango feroz. Acabo de ver una película argentina que se llama así, *Tango feroz*, donde un director muy joven, Marcelo Piñero, intenta la simbiosis tango-rock, pop. Lo que forma parte del aire de los tiempos. Aire de los tiempos cuya expresión, en política como en arte, es la razón de ser de un revolucionario como el Ché, o de un artista como sospechamos serlo cualquiera de nosotros.

Hay también otro elemento presente en la columna sonora, usado poco, con mucha discreción, que es el silencio. Hay determinados momentos en que el silencio está jugado, digamos, por contraposición; está jugado como sonido. Les pongo, dos ejemplos. El primero, que funciona como un estilema más fuerte, es el Cristo depuesto de Mantegna, al principio, donde están los tambores abacua, otro elemento sonoro muy importante, los tambores rituales abacua, invocadores de ancestrales dioses africanos. En el momento que entra el plano del Cristo se produce un bache de silencio y después, inmediatamente, sigue la imagen sobre el Ché muerto, de *La*

hora de los hornos de Solanas y Getino, y retoman los mágicos tambores. Ahí el silencio juega por contraste, por lo general la música se usa para subrayar una situación, en este caso lo que la subraya es el silencio. Y vuelve a reaparecer este estilema, este montaje con otra significación, con otra carga, en el plano final de Don Ernesto, cuando Don Ernesto, al que hemos escuchado todo el tiempo contándose y contándonos de su hijo el Che, en ese plano final –que es un plano muy breve, pero que también tiene esa misma función sonora– habla, mueve los labios pero ya sin sonido, ya no se escucha.

Y el último elemento que compone la columna sonora son los ruidos ambientes. Pero los ruidos ambientes en lo que yo filmé no están, yo no incluí ruidos ambientes, es decir, están en los fragmentos de archivo, en los fragmentos de documentales, que respeté en la medida en que estaban en los originales y que me parecía que cumplían bien su función de animar esa imagen de vida con una referencia directa.

Sobre el montaje, lo esencial lo dije al iniciar esta lección. El montaje es, fundamentalmente, un Primer Plano –aunque después de hecho no sea tan así, hay Close Up, hay Plano Medio, Medio Primer Plano, llegamos también a un Plano General y a su opuesto, el Detalle– pero como concepción digamos, la imagen clave, el diapasón (así como una orquesta tiene un diapasón para ponerse de acuerdo), el diapasón de la imagen es el primer plano sobre el rostro de Don Ernesto, los primeros planos de Don Ernesto; interrumpidos por las “iluminaciones” que son los otros fragmentos que componen el film, ya vista la película no creo necesario volver sobre esto. Sólo una última acotación y pasamos al diálogo.

Ustedes han visto la versión integral de la película, porque existen dos versiones de la misma, o sea, han visto

la versión que circula normalmente por este mundo ancho y ajeno.... La que se puso por televisión tiene una hora, dura diez minutos menos y es todo lo que ustedes han visto pero sin el "Entreacto Habanero", un rollo que introduce a mitad de la película, dividiéndola en 1er. y 2do. tiempo (y recordando el breve film experimental "Entr'acte" de Clair, nacido como "intemezzo" de Relache (Reposo). Espectáculo que la Compañía de Ballets Suecos de Rolf de Maré puso en escena en el Théâtre des Champs Elysées el 22 de noviembre de 1924, con argumento de Francis Picabia y músicas de Erik Satie; teniendo entre sus actores a Marcel Achard, Georges Auric, Jean Borlin Il mago, Marcel Duchamp, Francis Picabia, Man Ray, Erik Satie y el mismo Rolf De Mare: un divertissement dadaísta).

Para mí la película es ésta, por eso quise que la vieran así, pero la versión que se conoce no es ésta, la versión que anda por las Cinematecas y que anda, como les digo, por el mundo no es ésta. Cuando concebí la película la concebí con el entreacto habanero, que se llama "Entreacto habanero o una orquídea salvaje en la mochila", porque intuí que el flujo de la entrevista debía romperse con algo que la hiciera respirar desde otro punto de vista, que retratara La Habana. Y que, de forma indirecta, también diera esta otra imagen del Ché que me conmovió cada vez que vine a Cuba: más allá del gran mural donde estaba el Ché en la Plaza de la Revolución, me impactaba cuando yo me echaba a caminar así, por la libre, por La Habana, espiaba por las ventanas y, veía que en todas las casas, una foto más grande, otra más chica, había, hay fotos del Ché en todas las paredes. Era la mejor prueba de lo que estamos diciendo, porque no son las formas oficiales y retóricas las que conservan el verdadero legado de la memoria, sino esa memoria, cuando se disuelve y se hace cariño —esto

es lo que este pueblo quiere decir con esas humildes, muchas de ellas desteñidas fotos— y ese cariño se hace referencia de pueblo, se hace vivencia, revive en un Ché vivo.

Recuerdo, (no tiene que ver directamente con lo que estoy diciendo, pero...) que cuando se presentó la película en el Festival de Venecia, en la sesión especial —una minúscula anécdota, se las cuento porque es reveladora— en el año 1984 o 1985, a la salida de la proyección, se me acercan unos muchachos, muchachos italianos, muy jovencitos, tenían 16 o 17 años, y me dicen *"ah, tante grazie, tante grazie!"*. Y yo pensaba que era muy raro, porque después que la gente ve una película lo que te dicen es "me gusta o no me gusta" o no te dicen nada, casi nunca te dan las gracias. Le pregunto a uno de ellos que por qué me daba las gracias y me respondió: "te decimos gracias porque nosotros no sabíamos quién era el Ché". Les pregunté todavía: "¿y entonces por qué vinieron al cine?". Y me respondieron "porque la ponían a las 3 de la tarde": ellos venían a ver todas las películas que se ponían a esa hora. Dos constataciones en una: Lo significativo era constatar cómo esta figura, que para nosotros tiene la dimensión que tiene, no era exactamente así para el resto del mundo (aún cuando se sabe que el mundo da vueltas y en ese dar vueltas sobre su eje, vuelve esta imagen —o sus alias— a reaparecer como el sol de cada día o de cada año o de cada siglo).

Voy a terminar leyéndoles un fragmento de Galeano, después pasamos al diálogo. No me pidan mucha coherencia —o ninguna coherencia— entre el poema de Neruda con que abrí esta lección y este ensayo de Galeano con que la cierro porque, en apariencia, no la tienen... pero si la tuvieran, lo dejó a la interpretación del respetable público: cualquier parecido o semejanza de los textos que yo leo con los temas que desarrollo **no** es pura y mera coincidencia.