

Galeano, primer tomo de la *Trilogía de Memorias del fuego*, *Los nacimientos*:

1524

Quetzaltenango

El poeta contará a los niños la historia de esta batalla.

El poeta hablará de Pedro de Alvarado y de quienes con él vinieron a enseñar el miedo.

Contará que cuando ya las tropas indígenas habían sido arrasadas, y era Guatemala campo de carnicería, el capitán Tecum Umán, se alzó por el aire y voló con alas y plumas nacidas de su cuerpo. Voló y cayó sobre Alvarado y de un golpe feroz le arrancó la cabeza del caballo. Pero Alvarado y el caballo se partieron en dos y divididos quedaron: el conquistador se desprendió del caballo decapitado y se levantó. Nuevamente se echó a volar el capitán Tecum y subió, fulgurante, hasta muy arriba. Cuando se precipitó desde las nubes, Alvarado lo esquivó y lo atravesó con su lanza. Acudieron los perros a despedazar a Tecum Umán y la espada de Alvarado se interpuso. Largo rato estuvo Alvarado contemplando al vencido, su cuerpo abierto, la plumería de quetzal que le brotaba de los brazos y las piernas, las alas rotas, la triple corona de perlas, diamantes y esmeraldas. Alvarado llamó a sus soldados. Les dijo: "Mirad", y los obligó a quitarse los cascos.

Los niños, sentados en rueda alrededor del poeta, preguntarán:

-Y todo eso, ¿lo viste? ¿Lo escuchaste?

-Sí.

—¿Estuviste aquí?— preguntarán los niños.

—No. De los que estuvieron aquí, ninguno de los nuestros sobrevivió.

El poeta señalará las nubes en movimiento y el balanceo de las copas de los árboles.

—¿Ven las lanzas?— preguntará—. ¿Ven las patas de los caballos?

¿La lluvia de flechas? ¿El humo?

—Escuchen— dirá, y apoyará la oreja contra la tierra, llena de estampidos.

Y les enseñará a oler la historia en el viento, a tocarla en las piedras pulidas por el río y a conocerle el sabor mascando ciertas hierbas, así, sin apuro, como quien masca tristeza⁷.

Bueno, ¿hay alguien que quiera decir algo (intervenir, preguntar, criticar)? Tienen la palabra o si no nos vamos a dormir que son las 10:15 pm.

(Nos están grabando para después transcribirlo y me decía Teresa que las preguntas a veces no se oyen, que hablen en el micrófono).

Alumno, pregunta: Háblanos un poco más de la música...

Birri: Sentí la necesidad de cortar con un hacha la música, digamos así, en los dos silencios que ya expliqué. Y es así, está cortada con el hacha porque pensé que no tenía necesidad de recurrir a ese expediente estilístico (*sobreentiende el "dissolve" musical*) que, pensado plásticamente, funciona como un esfumado, como un color pastel que se esfuma, que la esfuma. Aquí la música está tratada como un acrílico,

se corta, neta, y queda ahí, matéricamente plasmada antes del plano de silencio que sigue. E ídem cuando retoma. No trabajo nunca con una sola cifra estilística, porque creo que eso sería inhibitorio, trabajo sólo con una clave abierta (que es lo contrario de una fórmula o, peor, receta). Te pongo otro ejemplo de esa clave, en la música. En general, la música funciona en las escenas donde no hay hablado, por ejemplo, las escenas de la Sierra Maestra tienen, casi todas, un fondo musical. Pero hay otra escena, que es la escena en la que el viejo Guevara está tomando mate y habla de su exilio, donde *Volver*, que es el tango que se está escuchando como una referencia sentimental y temática, está mantenido *piano piano*, suave, suave, por debajo de las palabras. Esa clave, como queda demostrado, no es ortodoxa.

Esto es así —ya lo dije hace dos o tres lecciones— porque no concibo mi entera obra más que como una búsqueda, un tentativo y, en ese tentativo, el tentativo príncipe, mi diapasón más estridente, es la trasgresión. Uso la trasgresión como elemento expresivo (explosivo); trato en lo posible que no sea nunca una trasgresión fin a sí misma, que esté integrada a la cifra estilística de la película pero, digamos, como que hay alguien dentro de mí que me tienta para hacer lo que no se debe hacer. Y eso de cortar la música así, con un hacha, ni siquiera con una tijera o con una gillé, con un hacha no se debe hacer, pero yo creo que sí, quiero intentarlo, no me interesa si se deba o no se deba hacer, ¿se puede hacer?

Alumno: ¿Se pueden hacer dos preguntas? La primera es ¿cómo compusiste, cómo montaron la coproducción, como montaste la producción entre Televisión Española, tu Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas y el ICAIC? Y la otra pregunta es ¿por qué no le hiciste una

pregunta con relación al cine que él hacía y al cine como memoria?

Birri: Me gusta que uses la palabra "compusiste", "cómo compusiste la producción", porque, en efecto, la palabra componer tiene un poco —o un mucho— de sentido privilegiadamente estético, musical, pictórico. Pero es verdad, una producción también se compone, una producción se compone en el sentido de que se diseña, se planifica. Aquí tenemos varias compañeras especialistas en componer producciones: yo soy un especialista en descomponerlas. Porque si voy a medir la proporción, la relación, entre las cosas que quise hacer, entre los guiones que escribí y los que conseguí hacer, la cuota me es alegremente en contra. Pero algunas veces consigo también yo componerla y ésta fue una de esas. Esta coproducción se compone, primero a partir de mi interés real por el tema, pero esto puede parecer obvio, es menos obvio porque este tema me permite, por *transfert*, interesar al ICAIC, es decir, es el tema de una figura que para Cuba tiene la dimensión que tiene.

Estudiante: ¿Cómo te nació la idea de este film?

Birri: Imagínate..., tener al padre del Ché acá, y no hacerle una entrevista sobre las vivencias de su hijo. Imagínate que estuviera aquí, como lo decía hace un poquito en los apuntes del diario, que estuviera aquí dando vueltas en San Antonio el papá de Jesús por ejemplo, que estuviera Don José (...o San José) serruchando y clavando en una carpintería de San Antonio de los Baños, sería casi impensable que a alguien no se le ocurriera ir a hablar con él, a hacerle una entrevista. A mí me pareció casi increíble tener aquí al viejo

Guevara y no dejar un testimonio vivo, oral, directo, porque la película transmite una serie de vivencias, de datos, de pistas, para una aproximación al Ché chiquito (y joven), que son fundamentales para comprender esta figura de grande, fuera de la hagiografía académica. Entre otras cosas, lo que la película muestra y demuestra es que el Ché chiquito era la piel de Judas. Esa figura que se trepa a la mesa jugando con los otros chicos, sus hermanos, cabalgando un perro, tirándoles flechitas de papel y haciendo juntos la mar de travesuras —lo cual llevaría ciertos padres a decir “nene no hagas eso, nene no te toqués”— este padre, el viejo don Ernesto, no reacciona así, es un poquito más abierto, más comprensivo, más liberal en el tratamiento de sus hijos. Y el contacto personal con él, su frecuentación durante años, maduró, hizo nacer, casi te diría, espontáneamente, la idea de este film...

Volviendo a la pregunta anterior, para cerrar la respuesta: ¿Cómo compuse la coproducción?

Años atrás, yo había trasladado a Mérida, en el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, Venezuela, el “Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri”, creado años antes en Roma (... primeros años 80). Este Laboratorio, que fantasmagóricamente continúa, (rey Luis XVI: “L'état c'est moi”...), este Laboratorio soy yo. Porque es un Laboratorio Ambulante, que se desplaza adonde yo me desplazo. La idea propulsora del tal Laboratorio era crear un pequeño núcleo donde se hablara de Cine, donde se viera Cine, donde se discutiera Cine, sobre todo, donde se **pensara Cine**. No incluía la producción, porque yo mismo no tenía ningún respaldo, no tenía ninguna fuerza económica para poder crear una productora pero, con el andar del tiempo, me di cuenta que, en definitiva, hay una fuerza, siempre hay una fuerza, que es la imaginación: “inventemos cosas y

después demos nombre a las cosas que vendrán" (San Gabo en su sermón de Macondo). Y es verdad, pero también es verdad lo otro: inventemos nombres y después demos fuerza a las cosas que hemos nombrado. Concretamente, lo primero que yo tenía era este nombre, con un objetivo más o menos diseñado. (Ejemplo y recuerdo: el cinetren de Medvedkin, un estudio cinematográfico sobre rieles, impulsado por el lema "Hoy filmamos, mañana exhibimos", Unión Soviética, 1932-33). Y les pido por favor, tomen en consideración el plural: no es un "Laboratorio de Poética Cinematográfica", sino un "Laboratorio de Poéticas Cinematográficas"; esto ha sido malentendido más de una vez. Cuando yo hablo de poética, hablo de las claves de la creación y si después lo escribo en plural estoy queriendo decir las claves de sentido y lenguaje con que los distintos creadores, en este caso específicamente latinoamericanos, se han enfrentado con su obra. En tal sentido, puedo hablar de una poética de Glauber Rocha, de una poética de Sanjinés, puedo hablar de una poética de Alea, etc. etc., podrían ser tantos nombres como autores de verdad tenemos en nuestro movimiento. Se puede hablar de una poética (para quedarnos en el perímetro de la Escuela) de Patricio Riquelme, por ejemplo, un alumno chileno que cuando hace su trabajo de tesis lo hace con una carga de originalidad muy grande, expresa un mundo que –aunque tiene referentes porque nadie nace por "autopartenogénesis"– él se asume como un autor que tiene algo que decir, un mundo por descubrir y por lo tanto descubrínos. El Laboratorio impulsa esta onda, el Laboratorio lo que pone es la imaginación, el ICAIC pone la buena voluntad más aquel reducido aporte técnico que era imprescindible para la película (no vamos a menospreciarlo, no podía poner más que eso). Y entonces surge la necesidad del tercer partner, que es el que tiene que poner lo que ni la

buena voluntad ni la imaginación tienen, que son los dólares, porque en nuestro arte, un lápiz y un papel no bastan, tenemos que tener película, tape, comida, gasolina, electricidad, y todo eso ya se sabe que no es gratis. Se va entonces a la Televisión Española, se va es un eufemismo, voy a la Televisión Española, toco el timbre y propongo este proyecto. En ese momento hay una coyuntura favorable. (Aprovecho, de paso, para darles algunos datos: hoy está todo mucho más restringido que en ese momento, la década del 80 es una década en que los españoles apoyan mucho al cine latinoamericano, había una política pro-latinoamericana. Hay tres o cuatro personas (1) que son amigos, verdaderos amigos de los latinoamericanos, que comprenden lo que hemos tratado de hacer por más de treinta años, que adhieren a esto y que en ese momento tienen cargos de responsabilidad directiva en un sector que se llama Coproducciones con Terceros, una cosa más o menos así...) Los españoles apoyan este proyecto y, finalmente, se consigue el dinero o/y pesetas o/y dólares: dinero, pesetas, dólares... pecunia non odorat. Es así como se compone la producción, la coproducción. Podría agregarte que es una producción de bajo costo, y casi me animaría a decirte que de bajísimo costo.

Ahora, la segunda respuesta. La verdad que —y éste es otro dato, vale como memento— los norteamericanos de Hollywood dicen una cosa que parece muy estúpida y no es nada estúpida, es bien pragmática, es casi un juego de palabras en inglés: "You make a film with film": "un film se hace con film". Es decir, una película se hace con celuloide. (Ya con el video es otra cosa, la cosa se facilita, hablo en términos económicos, pues tú trabajas sin sentirte tan asfixiado por la falta de un material tan costoso).

Asfixia que hemos sentido todos en nuestro trabajo. En ese entonces, la preocupación obsesiva era la de tener

material suficiente como para poder trabajar con respiro, como para no sentirse con un chaleco de fuerza (por la dicha falta de medios). He renunciado a muchísimas cosas en mi vida con tal de hacer una película, he cambiado cosas siempre y cuando estuvieran en la línea de lo que uno quiera hacer, no las entendí como concesiones: son transmutaciones como en alquimia. Es decir, vas cambiando una materia prima en otra, vas volatilizando, coagulando, disolviendo, haciendo operaciones que te permiten llegar, al final, a tu obra, por grande o pequeña que sea. Pero en una cosa no he transigido nunca, no he cedido y es en el material virgen. No se puede filmar en tres meses y hay que filmar en un mes, bueno, vamos a estudiar este guión y ver si lo podemos cambiar, adaptar por esta razón. Siempre he encontrado o he tratado de encontrar –sin rigidez o *a priori* dogmáticos– un punto de factibilidad para realizar el film. Y, además, a veces es no sólo obligatorio sino inteligente ponerse frente a ciertos límites, porque también los límites te obligan a desarrollar este otro juguete (*se toca la frente*). Como nos lo contaba Chaplin en el monólogo con la bailarina de "Limelight"/"Candilejas": "Éramos muy pobres, y el único juguete que mi papá me pudo regalar era éste", y se toca la frente. Hagan funcionar ese juguete...

Muchas veces acá, cuando a las generaciones precedentes a la de ustedes se le terminaba la película –me parecía muy bien que hubiera un límite, porque también eso enseña–, si lo que faltaba eran treinta metros, de alguna parte aparecían, como creo que siguen apareciendo ahora. Lo útil es tener una medida de la proporción con la que se filma. Aprendí a hacer cine filmando 6 a 1, también se puede filmar 4 a 1 y hay compañeros nuestros que han hecho cosas hermosas filmando prácticamente 1 a 1, ¿o no, Dolly?

Dolly: Para una película de entrevista como ésta 1 a 1 es poco, porque cuando estás filmando una entrevista con alguien que está contando cosas a cámara hace falta mucho material, fuiste muy ahorrativo.

Birri: ¿Así que partirías en base a una proporción mayor? ...y con relación a lo ahorrativo no fui yo, fueron ellos, los coproductores, yo traté de sacarles lo más posible... (*carcajea bajo las barbas, risitas de los estudiantes*)

Todo este ex-cursus, João, que todavía no contestó tu pregunta, me sirve para decir otras cosas que quería decirles. Ahora contesto tu segunda pregunta: el material fue mucho, cinco o seis horas de grabación. Temas que después no fueron a parar a la película, pero entre esos temas no estaba el cine, te lo digo con toda honestidad, el cine no estaba, no sentí la necesidad de trabajar sobre el tema del cine en el cine. Me pareció que se escapaba un poco de la cosa, (a pesar de que a mí me gusta divagar y me gusta que mis películas divaguen, pero siempre dentro de una columna vertebral, de una "másmédula", como le gustaría a Girondo). Y la verdad que, en esta película, esto no era tema o sub-tema del guión.

Pero dicho esto también quiero decirte que, indirectamente, mi fugaz homenaje al cine está en la película. Hay un plano, no sé si se escuchó bien, donde el viejo cuenta que él iba al cine, que se veía cine por dos centavos —está hablando de eso cuando habla de su infancia, de su juventud—. Y mientras lo cuenta monto esas palabras con fragmentos de noticieros de viejos film argentinos y un breve *insert* de una película de Carlos Gardel, Gardel, Gardelito, disfrazado de gaucho y cantando con su guitarra. (Que era, a mi modo, quizás críptico, de poner el cine en el cine en la película, ¿entiendes?) No sé si esto te responde...

El cine en el cine está muy presente en *ORG*, en cambio. Si tienes la temeridad de ver la película cuando la pasen de nuevo, hay una escena que se llama "La Cámara Oscura", la escena 24. Una escena hermética, autobiográfica: el cine es su referencia constante. Incluida en ella, hay una breve secuencia muy grotesca –y esto no lo he dicho nunca en público, pero te lo confío a lo mejor porque llegó la hora – que es un recuerdo mío de cuando yo tenía siete u ocho años y el Niño Dios me había traído (mi papá irresponsablemente me había comprado) un proyectorcito Pathé Baby, un chirimbolo negro, todavía lo recuerdo bien, tenía un redondel de metal con un gallito plateado.

En las calurosas noches de verano de Santa Fe, después de la cena ese papá ponía su proyectorcito en la mesa del comedorcito de diario, toda la familia reunida alrededor, venían los vecinos y en una sábana que se colgaba de una alacena al fondo, veíamos película de pocos minutos de duración con Harold Lloyd o una gorda vigilante o de dibujitos animados (me gustaba mucho una con un misterioso avioncito que pasaba...) Eso formó parte de mi infancia. Y en *ORG*, con estilo caricatural, y así como te digo muy traspuesta metafóricamente, está esta fantasmagórica escena.

Pero con la inclusión privilegiada del famoso filmíto familiar no sentí más necesidad de que otro cine estuviera en "Mi hijo el Che".

Y en *Alberti* vas a ver el cine de nuevo. *Alberti* es una película que termina con un poema suyo dicho por él, forma parte de un libro que se llama *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* sobre los cómicos del cine mudo. Donde, entre otros, hay un poema dedicado a Charlot (*Cita triste de Charlot*), otro a Tripitas, otro a Harold Lloyd, otro a Harry Langdon, otro a Stan Laurel y Oliver Hardy, y el que

dedica a Buster Keaton: *Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca*. En ese poema, un "poema representable", un poema cómicodramático, el mismo Alberti, caricaturizando a Buster Keaton con una gorra al revés como en el *cameraman* y unos anteojuelos bizcos, empieza a decir el poema interrumpiéndose su Primer Plano con un dibujo animado surrealista que lo ilustra, proyectado en una pantalla cinematográfica detrás suyo. Todo lo que con estilo traslato o metafórico hace que aquí también esté presente el cine; operaciones "multimediales" que me atraen mucho.

Y volviendo a "Mi hijo el Che", para terminar la respuesta sobre el cine, creo que es bastante comprobable lo que dije, que se trató de evitar la presencia de la cámara pero, al mismo tiempo, volviendo a ver la película y pensando en la pregunta, me di cuenta que es verdad también lo contrario, aunque pueda parecer incoherente: escuchándolo, viendo como él habla, mira a cámara, el cine estaba descubierto ahí, él sabía que se estaba filmando, no es que se ocultaba la operación cinematográfica, la cámara era como si no estuviera, pero no era una cámara oculta. O sea, lo que se hizo fue toda una operación de desmitificación de la tecnología, de la aparatosidad tecnológica (para perderle el miedo, deshinbirla). Hay un plano donde en un ángulo del fotograma se ve uno de los dos reflectores que teníamos, es una prueba que la comunicación se consiguió con una técnica primaria/a bajo costo/esencial, como les dije antes.

O mejor, se consiguió gracias a un contacto humano que llevó años para volverse íntimo y después gracias a una técnica que consistió en que esa intimidad real no fuera interrumpida o entrara en cortocircuito por el hecho de que hubiera una cámara y una grabadora. Estaban, se sabía

que estaban, pero era como si no estuvieran (no eran sino una cámara y una grabadora): esto es lo que hace que una contradicción deje de serlo.

¿Alguna otra pregunta, opinión, o respuesta, o bostezo, o alarido, o llanto, o alguien que vuele?

(alguien habla pero no se oye)

Birri: Tienes razón, no hablé de "Entreacto Habanero" porque para mí la película se quedó en la versión que circula, más que en ésta. Cuando la pienso, pienso un poco más en la otra que en ésta, pero es ésta la que en realidad yo siento como más mía. Y Benny Moré está al "Entreacto Habanero" como los Van Van están al Ché. Es decir, el "Entreacto Habanero" es La Habana, el "Entreacto Habanero" es, en definitiva, la cotidianidad de la vida. Benny Moré es uno de los íconos más puros de la expresión musical cubana en el momento en que esta identidad se va, en lo contemporáneo, conformando. Además porque me gusta, me gusta mucho, me gusta Benny Moré, me gusta verlo, este cuerpo que se articula y se desarticula, ondea como una palma con una flexibilidad y un poder de comunicación magnético. Hay como un *ricordo* entre los Van Van hoy y Benny Moré ayer. Estaba pensando –y lo estoy inventando mientras te respondo– que es también y una vez más volver a la clave de la memoria. Pero no, esto sí, no la memoria como nostalgia sólo –aunque también hay un elemento nostálgico: basta ver como está vestido, sus largas faldas, su sombrero, su bastón, ya eso causa nostalgia– sino como un elemento que, no obstante un velo nostálgico, tiene una carga de vitalidad tan impresionante que nos hace que mañana a la mañana nos despertemos todos a las cinco y media para seguir trabajando.