5.ª Lección

29/3/94

Polivalencia y Montaje:

RAFAEL ALBERTI, UN RETRATO DEL POETA POR FERNANDO BIRRI

"Arquitectura hecha en la luz, como los pétalos,
a través de tus versos de embriagador aroma,
yo vi el agua de antaño, la nieve hereditaria,
y a tí más que a ninguno debo España.

.....

Sí, de nuestros destierros nace la flor, la forma
de la patria que el pueblo reconquista con truenos."

Pablo Neruda, "A Rafael Alberti (Puerto de Santa María, España)",
XII Los Ríos del Canto, Canto General.
(En los títulos del film).

Birri: En 1980 nace el LAB, que era o es, una abreviatura de "Laboratorio de Poéticas Cinematográficas". El título completo era "Laboratorio de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri" o, más completo todavía, "Laboratorio Ambulante de Poéticas Cinematográficas de Fernando Birri". Este último era el que más me estimulaba, después se perdió por el camino la palabra ambulante... Es una idea que nace de los viejos portadores de linternas mágicas que a fines del siglo XIX recorrían los caminos del mundo, llevaban sus linternas mágicas y proyectaban imágenes de otros mundos, proyectaban sus imaginerías. Importante es subrayar, una vez más, la palabra "poéticas", para evitar equívocos. Cuando uno dice poética piensa, inmediatamente, en versitos y no es

eso lo que yo he querido decir con el nombre "Laboratorio de Poéticas Cinematográficas". La palabra poética está usada allí en su acepción más profunda: la etimología de poesía –poética o poesía– es *poēsis*, creación (por ejemplo, la función generativa, regenerativa del glóbulo rojo en la sangre: hematopoiesis). *Poēsis* tiene, y poesía y poética en este caso, tienen específicamente el sentido de creación. Al usarla como Laboratorio de Poéticas Cinematográficas, quiero dar a la palabra poética un sentido de clave creativa, como les diría, una *weltanschauung*, con palabra alemana, una cosmovisión, eso quiero decir con "poética". Y así, cuando digo, por ejemplo, la poética de Glauber Rocha, o la poética de Sanjinés, o la poética de Paul Leduc, o la poética de Solanas, estoy refiriéndome a esta acepción de la palabra, es decir a la acepción de la palabra poética como clave creativa. Como cosmovisión, como visión del mundo, como visión de la vida, como visión (re-visión) de la historia y, en última instancia –porque entiendo que son dos elementos que se conjugan– como estilo. Diría que la poética es el alma y el estilo es el cuerpo, es decir, el estilo es la forma a través de la cual una poética adquiere expresión, adquiere concreción expresiva.

Escribí en algún momento en un informe que hacía para un seminario en Manheimm y, más sintéticamente todavía, cuando el laboratorio organizó una retrospectiva de Geraldo Sarno en el Festival de Bilbao (primeros años 80...) y trataba de explicar ¿Qué es el laboratorio?: "El Laboratorio de Poéticas Cinematográficas es un espacio para ver cine, hablar cine, escribir cine, hacer cine, **pensar cine**". Ésta es la concepción que da origen al Laboratorio de Poéticas Cinematográficas: pensar cine.

Esta concepción encarna, a su vez, un concepto muy pragmático –a partir de esta intuición que hemos formulado

sintéticamente– que es el de ser también (digo también pensando en la Escuela, aunque la Escuela viene después) una productora. O sea, el Laboratorio, entre todas estas actividades que se propone y que cumplió a principios de la década de 1980, como les digo, cumplió también una función de producción, una función activa. Polivalencia: producción. Una forma de producir fue una vez más la de inventarse algo que no se podría llamar canónicamente, ortodoxamente, tradicionalmente, una productora pero que, de hecho, producía cine. Por eso siempre les digo, vuelvo a decir y repito (polivalencia: producción) pensando en aquellas miles de formas que tendrán que inventarse en el futuro para poder hacer, seguramente, lo que querrán hacer: no tener ningún temor a proponer fórmulas que hasta ese momento no hayan sido experimentadas o puestas en práctica.

Rafael Alberti, un retrato del poeta por Fernando Birri, que es su nombre completo, es justamente la primera producción del Laboratorio de Poéticas Cinematográficas y es posible gracias a que: 1º, planteamos esa producción a muy bajo nivel económico, es decir, muy bajo costo; y 2º, esa productora estaba integrada por un grupo de amigos que tratábamos de empezar este tipo de actividad. Y a partir de ese bajo costo entramos en coproducción con el Departamento de Cine de Mérida que es –era y es– una dependencia de la ULA, Universidad de Los Andes en Venezuela. El documental ya estaba bastante avanzado, el rodaje ya había sido hecho, estábamos en una fase de pre-montaje largo, cuando me invitaron a ir allá a cumplir un trabajo estable, como digo, en el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes, en Mérida, Venezuela. Acepté. Y por eso este film –que les propuse terminar allá y ellos estuvieron de

acuerdo, aunque después la terminación técnica definitiva, es decir los proceso de mix y tiraje de copias los hicimos en Roma– su terminación creativa, se hizo en Mérida. Y por eso también, coloco esta película como la última película de un ciclo del cual ya les había hablado, el ciclo del exilio interior. *Rafael Alberti* forma parte de ese segundo ciclo. El primero dijimos que era el ciclo de la identidad argentina -*Tire Dié* y *Los inundados*; el segundo dijimos que era el ciclo del exilio interior –ahí colocamos a *ORG* y ahora a *Alberti*; y el tercero y último, el ciclo del reencuentro americano –donde están *Mi hijo el Ché* y *Un señor muy viejo con unas alas enormes;* con el cual cerraremos el seminario el jueves a esta hora, en la sala de proyecciones.

Vamos ahora a ejercitar un punto de fuga hacia la polivalencia/guión: ¿qué es *Alberti*, qué quiere ser? Aunque no sea técnicamente la formulación de un tema, creo que se puede definir bastante bien *Alberti* diciendo: *un retrato del poeta español en Trastevere, Roma.* Porque cuando hablo del ciclo del exilio interior, en este caso se juntan dos exilios, el mío y el de Alberti. Franco acababa de caer en el Infierno, el film yo se lo hago como un homenaje cuando él cumple 80 años, él nace con el siglo.

Un retrato del poeta español en Trastevere, Roma, con motivo de sus 80 años: "Protagonista y testigo privilegiado de este siglo, Alberti cuenta de sí mismo, su infancia, su adolescencia, la generación del 27 en Madrid, su formación poética y política, la guerra civil española, el exilio en Francia, Argentina e Italia, su retorno a España con la caída del franquismo, su elección como diputado En sus palabras el recuerdo de los personajes más importantes de la cultura de este siglo: García Lorca, Neruda, La Pasionaria, Picasso, Aragón, Miró, Jiménez, Asturias, Fellini, Ehrenburg, Guillén,

Hemingway, Hernández, Dalí, Buñuel, Brecht, como en un caleidoscopio de la memoria.

Su toma de conciencia comunista, su poesía –habitada por el "ángel"– y su arte pictórica. Su memoria personal y la historia colectiva, que con humor y militancia son recuperadas para el presente y a futura memoria.

La entrevista incluye pinturas, liricografías, dibujos y "graffiti" en fotogramas de diapositivas hechos por Alberti, y un material de archivo original, recuperado en varias cinematecas del mundo, que comprende fragmentos de "Tierra de España" de Ivens-Hemingway".

Continuando nuestro trabajo en base a los puntos de fuga hacia las específicas polivalencias: guión y dirección yo las englobaría en una sola voz para esta película

Pero antes tengo la necesidad de aclararles algo: la película fue hecha pensando en la televisión, dura dos horas, pensadas a su vez en tres capítulos de cuarenta minutos cada uno, total ciento veinte: esta es la estructura de la película, y nosotros hoy vamos a verla de esa manera. Pero dicho esto, para que empiecen a colocarse "audiovisivamente" frente a lo que estoy hablando –sobre el guión y dirección de la película– aclaro que ésta nace de antecedentes comunes autobiográficos, de Alberti y míos. Y esto lo aclaro porque quiero insistir sobre aquel concepto de profundización del personaje del cual ya les hablé en la primera lección, a propósito de *Tire diè*. A *Alberti* podemos también colocarlo en este arriesgado malabarismo del Doc-Fic, del Fic-Doc, podemos colocarlo más en Doc que en Fic, pero también tiene fragmentos que participan de una estructura –no me atrevería a decir de ficción– pero sí narrativa, que puede tener referentes en lo que tradicionalmente se entiende como una creación ficcional.

Siendo en lo fundamental un documental, lo importante es, una vez más, para mí, la humanidad del personaje y el concepto de que no hay humanidad posible en un personaje si no hay profundización de ese personaje a través de los ojos, de la mirada del documentalista. En *Tire dié* les dije, cuando vimos la película, que ese tentativo de aproximación al personaje lo habíamos hecho a través de la frecuentación de sus personas, a través de estar y compartir con ellos el lugar de la virtud y del crimen, de conocernos mejor a partir de la primera vez que nos echaron a pedradas hasta que, finalmente, se consiguió crear una relación recíproca y honesta, un flujo. Y ese flujo corrió descongelado –en *Ché* como en *Tire dié*– como resultado de la frecuentación de la persona/personaje. En *Ché* la profundización del personaje de su padre, Don Ernesto, fue el resultado de la vivencia reiterada de su persona: ese personaje lo fui conociendo a través de los años. Inclusive, lo dije y lo repito para los que no estuvieron en la otra clase, que no pensaba hacer un retrato del papá del Ché Guevara, pero a través de los años, cada vez que lo visitaba y escuchaba, participando de sus vivencias, nació y fue madurando en mí la idea.

Mientras que en *Alberti* la profundización del personaje viene, no ya de la vivencia del personaje, sino de la convivencia, es decir, de estar a lo largo de casi toda una vida en una relación profunda con el personaje, una historia compartida desde mi adolescencia.

Alberti llega a Santa Fe, mi ciudad natal, cuando me estoy poniendo mis primeros pantalones largos. Y él viene con un aura de gran prestigio, de magnética figura, que ha tenido que exilarse de su país, porque la guerra civil española ha terminado como ha terminado (con la derrota de los republicanos entre los que él milita, con el triunfo

del franquismo, versión ibérica del fachismo europeo, de Mussolini e Hitler), me detengo en esto porque creo que es una forma de entender como nace un film así. Y Alberti, para ganarse la vida, recorre el interior de la Argentina haciendo recitales de poesía. En uno de esos recitales llega a Santa Fe y allí nosotros, que éramos muy jóvenes, muchachas y muchachos muy jóvenes, teníamos un teatrillo de títeres : ese teatrillo de títeres se llamaba "El retablillo de Maese Pedro", que era una manera de rescatar el retablo de Maese Pedro, del Don Quijote cervantino. (En el capítulo cuando Don Quijote se enfrenta con los títeres de los moros, en la escena con Gaiferos y Melisenda, cuando viene raptada por los moros y en la cual Don Quijote, mirando la escena –lo que sería ideal para estudiantes de cine– ya no distingue más entre la realidad y el sueño, entre la representación y su delirio y saca su espada y empieza a no dejar títere con cabeza… cortando los hilos de los moros, "matándolos" para salvar a Melisenda). Nuestro teatrillo al que, como dicho, recordando el retablo de Maese Pedro, lo bautizamos con el diminutivo "Retablillo de Maese Pedro", era una suerte de girovagar por nuestro pequeño mundo municipal... Y al mismo, una tarde, en coincidencia con su visita para su recital en Santa Fe, invitamos a Alberti. Y –en "función especial"– le representamos lo que también anticipé en la última clase, uno de sus poemas de un libro dedicado a los cómicos del cine mudo que se llama: *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Ese poema era *Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca:*

BUSTER KEATON BUSCA POR EL BOSQUE A SU NOVIA, QUE ES UNA VERDADERA VACA

(POEMA REPRESENTABLE)

1, 2, 3 y 4.
En estas cuatro huellas no caben mis zapatos,
Si en estas cuatro huellas no caben mis zapatos,
¿de quién son estas cuatro huellas?
¿De un tiburón,
de un elefante recién nacido o de un pato?
¿De una pulga o de una codorniz?

(Pi, pi, pi.)

¡Georginaaaaaaaa!
¿Dónde estás?
¡Que no te oigo, Georgina!
¿Qué pensarán de mí los bigotes de tu papá?

(Paapáááááá.)

¡Georginaaaaaaaaa!
¿Estás o no estás?

Abeto, ¿dónde está?
Alisio, ¿dónde está?
Pinsapo, ¿dónde está?

¿Georgina pasó por aquí?

(Pi, pi, pi, pi.)

Ha pasado a la una comiendo yerbas.
Cucú,
el cuervo la iba engañando con una flor de reseda.
Cuacuá,
la lechuza con una rata muerta.

¡Señores, perdonadme, pero me urge llorar!
(Guá, guá, guá.)

¡Georgina!
Ahora que te faltaba un sólo cuerno
para doctorarte en la verdaderamente
útil carrera de ciclista
y adquirir una gorra de cartero.

(Cri, cri, cri, cri.)

Hasta los grillos se apiadan de mí
y me acompaña en mi dolor la garrapata.
Compadécete del smoking que te busca
y te llora entre los aguaceros
y del sombrero hongo que tiernamente
te presiente de mata en mata.

¡Georginaaaaaaaaaaaaaaaa!

(Maaaaaaa).

¿Eres una dulce niña o eres una verdadera vaca?
Mi corazón siempre me dijo que eras una
verdadera vaca.
Tu papá, que eras una dulce niña.

Mi corazón, que eras una verdadera vaca.
Una dulce niña.
Una verdadera vaca.
Una niña.
Una vaca.
¿Una niña o una vaca?
O ¿una niña y una vaca?
Yo nunca supe nada.
Adiós, Georgina.
(¡Pum!)

Alberti estuvo ahí, se divirtió y empezamos a querernos y ya nuestras vidas, siguiendo azarosos rumbos diversos, no se separaron más.

Después, en un período en que me transferí a Buenos Aires y trabajé como actor en una obra vanguardista de Federico García Lorca que se llama *Así que pasen cinco años*, fue él quien me llevó de la mano para que yo me introdujera en esa compañía, *Los pies descalzos*.

Cuando después de la Argentina se despidió prolongando su exilio español y vino a Roma, vivíamos en el mismo barrio –*Trastevere*– muy cerca, a unas cinco cuadras uno del otro y teníamos trato cotidiano. Como resultado de todo esto nació la necesidad de este... a mí me parece que la palabra homenaje es demasiado hueca, demasiado almidonada, yo diría... de este acto de profundo cariño, de reconocida amistad. Y al mismo tiempo, como un tentativo de hacer historia, de hacer justicia con este maltratado personaje. (No tuvo nunca el Nobel).

Alberti encarna un fenómeno –me parece indispensable que lo tengan en cuenta, y aquí hay compañeros españoles y compañeros latinoamericanos– que es la transfusión

permanente de estas dos culturas que, a su modo, esta Escuela, afortunadamente, vuelve a renovar. Pero que empieza desde muy atrás. Y para irnos lo menos atrás posible, sólo al siglo pasado, podemos decir que en él empieza con el modernismo, empieza con Rubén Darío – como en un juego de "ping-pong" de influencias recíprocas– y estimula a Juan Ramón Jiménez; Juan Ramón Jiménez, quien a su vez influencia y estimula a la famosa generación del 27 española, donde están Alberti, Lorca, Hernández y una cantidad de nombres increíbles, una nueva Edad de Oro de la poesía española. Que comparte su destino, definitivamente, con el de nuestro Pablo Neruda.

También esto recuerda Galeano en su "Memoria del fuego", tomo III El siglo del viento: La Guerra de España.

Leo:

> 1936
> Madrid
> La Guerra de España
>
> La sublevacion contra la república española se ha incubado en cuarteles, sacristías y palacios. Generales, frailes, lacayos del rey y señores feudales de horca y cuchillo son sus tenebrosos protagonistas. El poeta chileno Pablo Neruda los maldice invocando a las balas que les hallarán un día el sitio del corazón. En Granada ha caído Federico García Lorca, su más hermano. Los fascistas han fusilado al poeta de Andalucía, *relámpago perpetuamente libre,* por ser o parecer homosexual y rojo.
>
> Anda Neruda sobre el suelo español empapado de sangre. Viendo lo que ve, se transforma. El distraído de la política pide a la poesía que se haga útil como metal

o harina y que se disponga a mancharse de carbón la frente y a luchar cuerpo a cuerpo.

Y a su vez, esta generación de españoles –que con el exilio se desparrama al voleo por América Latina, desde la Argentina a México– nos influencia de esta suerte a nosotros, son determinantes en nuestra formación. Esta transfusión ibero-latinoamericana a través de los glóbulos rojos de un idioma común, es un fenómeno que, si bien entendido, no puede dar otra cosa que fuerza y salud, las que tienen también aquellos frutos que son productos de injertos. Este es un fenómeno que no tiene nada que ver con el colonialismo cultural. (Y sí con la ósmosis intercultural, con el nomadismo intercultural).

Refiriéndonos a esta generación del 27, y refiriéndonos específicamente a guión y dirección de nuevo, el conocimiento y la profundización del personaje que tienen frente a ustedes tiene que ser el resultado de una compenetración muy profunda con el mismo. Y en este caso, un poeta, con su poesía.

Les recomiendo que en esta búsqueda de lo que es una concepción poética (como consecuencia de una intuición poética), lean un hermoso ensayo de García Lorca que se llama *Teoría y juego del duende*. Es una conferencia reveladora donde, con mejores palabras que éstas que estoy empleando ahora, García Lorca está definiendo tres poéticas, tres estilos, tres claves que se reiteran a lo largo de la historia de la poesía. Él termina su conferencia con una imagen de tres arcos, tres monumentales arcos arquitectónicos, como de acueducto romano: "en el primero está la musa (y lo dice muy bien), con sus rígidos pliegues de mármol en la túnica triangular": y está dando la clave de una poética clásica tradicional. En el segundo

arco está el ángel, "con la transparencia luminosa de sus alas" y también coloca al ángel, que podría ser un equivalente o un mensajero del modernismo. Pero del modernismo no como escuela que corresponde a una época determinada (fines del 800, principios del 900) sino como una presencia de lo anti-clásico a lo largo de la historia de la cultura y la literatura: lo moderno. Y en el tercer arco, "está el duende... pero no, ya no está!... dónde está?", porque el duende encarna a su vez este sentimiento de lo popular, una clave de lo popular, y del juego, de la picardía, del misterio: la sorpresa de lo inasible.

Y van a ver cómo Alberti dice esto mismo, pero cuando llega el momento de definir qué es el duende, quién es el duende, él también sopla y resopla, bufa y rebufa porque el duende es casi imprevisible, casi indecible, casi imposible de definir: el duende es el duende y se tiene duende o no se tiene y es muy difícil de explicar y más aún de echarle sal en la cola....

Analicemos a la fotografía. La fotografía es un Primer Plano, retomo la idea que les había explicado para *Mi hijo el Ché*, pero ésta es precedente a *Mi hijo el Ché*. La retomo ahora como explicación, pero como secuencia histórica, cuando la idea se plantea por primera vez es para *Alberti*. Como les expliqué es la idea de la película como un único Primer Plano (aunque después hay otros planos de *inserts*: Alberti caminando por las callejuelas del Trastevere, junto a los mascarones de las fuentes romanas, en el sillón o trono mozárabe de su casa y otras...).

Es un primer plano cálido y frío, porque hay una luz natural que entra por una ventana a su izquierda y es como fría (azul), pero también hay una luz artificial a su derecha que está detrás de un sillón de mimbre donde él está sentado, que es cálida (anaranjada), entonces un primer plano cálido y

frío, solar y lunar, natural y artificial. Aquí también hay una especie de discordia-concors.

El sonido lo sintetizo con este mantra: "Voz que es música y música que es voz: flujo, eslabones, ola". Trabajo la columna sonora citando una gran cantidad de autores, la cantidad de material musical es tanta: desde Cristobal Halffter, con la *Elegía a la muerte de tres poetas españoles* (Machado, Hernández, Lorca) para coro mixto y cinta electrónica, a breves estribillos (*stornelli*) romanescos cantados a capella por una cantante italiana (Lucilla Galeazzi) que es una Anna Magnani de la música popular pasando por *inserts* de temas de repertorio y archivos de época.

Un gran caldero, un ajíaco de los Andes venezolanos (donde el film se cocina) mezclando todos estos ingredientes en contrapunto con la voz de Alberti.

Y eso de que "voz que es música y música que es voz", lo dije porque Alberti es muy musical, cuando él habla y recita es muy musical, es un gaditano que habla y la voz le sale con música. Intenté crear en la película un flujo en el cual, cuando él habla, sus palabras finales de un período son cubiertas por la música, mueren en la música, sigue la música, viene otro plano, otra escena, y las palabras iniciales emergen de la música, como en un mar, se hunden en el mar, en el agua de la música y emergen de las aguas, del mar de la música. Esto, que es un tentativo estilístico, una propuesta, para algunos espectadores ha funcionado, para otros no. Hay espectadores que me han reprochado "¿pero por qué censurar las palabras de Alberti cubriéndolas con música?" y les respondo que, por supuesto, no era ése mi propósito. En primer lugar porque lo que no se escucha de Alberti, él ya lo dijo con otras palabras, o sea, que lo que importa de su *discursus*, de su monólogo, lo que importa, está dicho.

Y éste era un recurso, una forma expresiva para tratar de fundir música y voz. Es al principio y al final de cada tema, de los planos de cada tema, que pasa esto. Pero hago una excepción cuando él cuenta la muerte de Lorca –que para mí ese fue un episodio muy tremendo, ahora no lo voy a contar, después de mi diálogo, si les interesa se los cuento– él no sabe que se lo voy a preguntar, porque nos hemos puesto de acuerdo antes de empezar en esto: que las preguntas eran espontáneas, no premeditadas, no concordadas, y cuando le hago la pregunta enmudece: se le ve el rostro pálido, tenso, inmóvil... y después empieza a contar y ahí sí ya uso este recurso de encadenar la voz a la música, la música a la voz reiterándolo a lo largo de todo ese plano. Búsqueda de tipo expresivo por la cual, me animaría a decir, más allá de la voz, más allá de la música, "habla" el rostro fotografiado con un lenguaje que es "meta-verbal": en silencio.

Polivalencia/producción: Ya se los dije más arriba, es una producción de bajísimo costo y la invención –una vez más– de una productora que se apoya en otras coproductoras: el Departamento de Cine de la ULA (Universidad de los Andes) y el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos).

Y ahora sí, sin postergarlo más, vamos a aquella especialidad de la polivalencia para la cual ha sido elegido el film como ejemplo, que es el montaje.

(Sería esquizofrénico separar las especialidades en el quehacer del film, las separaciones se hacen simplemente a título didáctico para su análisis –para transmitir informaciones y conocimientos específicos; así para este Seminario cada film tiene un aspecto en el cual quiero, ejemplarmente, poner la tónica, el acento, un subrayado). Si puedo subrayar algo, para Alberti subrayo el montaje.