

*Alberti* es un film cuyo montaje es el que hace el film. Tenía una idea de lo que quería hacer, naturalmente, previa al film, pero el film lo hago después que tengo el material. La *materia prima*, siempre hablando del montaje, son los primeros planos, los que vamos a llamar, para entendernos, primeros planos (como si todo *Alberti* se pudiera resumir en un único Primer Plano); y a partir de los primeros planos, nace la necesidad de lo que técnicamente se llama *insert*, pero que yo prefiero llamar "iluminación". Como ya se los dije también, lo uso como una especie de eco de la palabra rimbaudiana, *illuminations*, o fulguraciones si les gusta más. Y esas iluminaciones, lo que dan como suma es un caleidoscopio, o por lo menos esa es mi intención, un cambiante caleidoscopio. Un caleidoscopio compuesto por tantas figuras, una como ejemplo: por sus "liricografías" que son los poemas que graffia *Alberti* en el estilo de los pintores árabo-andaluces, de los calígrafos mozárabes —escritura que es pintura al mismo tiempo— él inventa el nombre, eso también lo van a ver, lo van a ver hacer una "liricografía" frente a cámara.

Pero compuesto también, otro ejemplo : por mucho material de archivo.

Y otro ejemplo más: al final hay un dibujo animado de un dibujante argentino y una dibujante italiana —Enrique Butti y Adriana Moltedo— que eran pareja y lo hicieron juntos. Y verán ustedes cómo uno mismo, sin querer queriendo, retoma los *leitmotius* de la memoria, porque ese dibujo animado es *Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca*. Así, se repropone lo que les conté antes, sobre Santa Fe, sobre el teatrillo de títeres : era en la década de 1940 y se repropone en la década de 1980, casi cuarenta años después, esta vez bajo forma cinematográfica, un recuerdo que

me vino acompañando, como una sombra luminosa, desde los años de la adolescencia.

¡Ah!, y sucedió algo interesantísimo. Hay un momento en este material que ilustra una de las técnicas que yo utilizaba, una técnica secreta (técnica de dirección de actores-polivalencia...) Un día yo quería que Alberti hiciera una cierta cosa, pero sabía que él tenía, también, sus aristas, y no sabía si lo iba a querer hacer o no. De sopetón le digo (yo lo llamaba Rafaelito), "mira Rafaelito, tú has hecho de todo en tu vida, has hecho poesía, teatro, has pintado, has cantado, has silbado, zapateado, pero hay una cosa que no hiciste...". "¿Qué, chico?" me pregunta aguijoneado. "No filmaste nunca", le espeto. "Bueno, ...eso es técnico, pero yo no sé", me replica casi despreciativamente. "Mira", insisto, "ésta es una camarita de super 8, no tienes que hacer foco, no tienes que hacer diafragma, te la pones en el ojo y lo que tú ves, aprietas el botón y sale". Y me retruca inesperadamente, sonriendo burlón "...pues dame acá". Ahí cogió la cámara —y eso también se ve— la cogió como el "arroseur arrosé" de los primeros films de los hermanos Lumière (el regador regado, el filmador filmado, ¿no?... o el filmado filmador). Coge la cámara y empieza a moverla y ustedes lo van a ver, por primera vez tiene una cámara en sus manos y mueve la cámara con una gracia que el super maestro del off off newyorkino Jonas Mekas no hubiera tenido: porque se comporta con un desprejuicio único, con una libertad total, reproduciendo la gestalt de su mano cuando pinta. Movía la cámara, yo lo miraba hacerlo también por primera vez y me decía "este hombre está moviendo la cámara como mueve sus pinceles". Y, como resultado, la escena está montada con los planos donde se ve a él que filma, las fugaces escenitas de *Trastevere* donde se ve lo que él filmó "a mano libre" y a éstas las intercalo con *raccordi*

de movimientos hechos en truca sobre sus "liricografías", eso también lo van a ver, con una música de fondo de laúdes arabo-andaluza.

Esto para repetir que el film, por lo que concierne al montaje, es un caleidoscopio, que aún cuando en apariencia todo esté muy libre, muy suelto, muy descoyuntado, tiene en verdad una rigurosa estructura interna. Y así, a diferencia de la estructura que les expliqué para el montaje de *Mi hijo el Ché* (en el padre, del ayer al hoy, y en el hijo, del hoy al ayer) en *Alberti*, en cambio, los tiempos se entremezclan, las imágenes se entrecruzan, se enmarañan, se enredan, se desenredan, pero también hay una columna vertebral secreta. Una médula poética donde el ayer se repropone de forma reiterada hasta llegar al último ayer, que es, cronológicamente, su nacimiento en el puerto de Santa María. Porque repito por última vez, este film —como *Mi hijo el Ché*— son dos films, no **sobre** la memoria, sino **de** la memoria, o mejor todavía, **en** la memoria de quien viene retratado, de a quien se le hace el retrato.

Quiero todavía decir, para completar, que las "iluminaciones", ya que estamos hablando del montaje, proceden de diversos modos. Hay veces en que las iluminaciones, es decir los *inserts*, para entendernos técnicamente, proceden por "ilustración", es decir él está contando una cosa y lo que se ve, que ya no es él, ilustra lo que él dice, de la manera más directa, más didascálica. Van a tener un ejemplo cuando él habla de un libro de poemas suyo que se llama *Los ocho nombres de Picasso*, donde recita el poema de uno de los ocho nombres de Picasso y se van viendo las ilustraciones que Picasso garabateó en el libro cuando Rafael fue a llevárselo como regalo (después, sobre eso se hizo otro libro con los garabatos de Picasso). Otra técnica, otro modo expresivo es el iluminar lo que él está diciendo, por "resonancia", no

es por ilustraciones, sino por "resonancias". Está hablando de la generación del 27, dice los nombres de los poetas y entonces interrumpo con una foto, por ejemplo, de Juan Ramón Jiménez, de Hernández, y en esa foto está la voz de Alberti que lee un fragmento de un poema de Juan Ramón o de Hernández. Y esto vale también para Quevedo y para Góngora, que son otras dos figuras que también él cita. Aquí aparecen por resonancia y en la generación del 27 aparecen también otras figuras que han tenido que ver con ella : hay una foto de Lorca con su madre, por ejemplo. O aparece la Argentinita, o Margarita Xirgu, una gran actriz que estrenó las obras de Federico y también *El adefesio*, una obra teatral de Rafael Alberti.

Hay otra forma de iluminar que es por "contraste", por ejemplo... Este retrato sobre esta luminosa figura revolucionaria de Alberti, activo militante en la guerra civil española, comunista, comienza con un fragmento del noticiero franquista ("Nodos") donde se anuncia que la guerra de España ha terminado y que Franco está en el balcón de los dictadores triunfantes. Esto fue algo que también chocó muchísimo, porque "coño!, hacen un documental sobre Alberti y al primero que vemos es a Franco..." Pero eso se entiende inmediatamente después. ( Entre paréntesis, éste era un material que cuando lo usé, todavía en España no era accesibles y yo lo pude hacer gracias a la colaboración de la Filmoteca de Madrid y a un querido amigo que trabajaba ahí, que es Chema Prado, hoy su director, quien me permitió el acceso a los archivos y ahí pasé más de una semana viendo kilómetros de película hasta decidir los fragmentos que iba a utilizar). Pero digo, la inclusión de ese fragmento se entiende cuando, inmediatamente después de la retórica impresionante de ese *speaker* (porque es un fragmento de noticiero tal cual

como era con toda la retórica del franquismo, del fascismo, del nazismo, una cosa tremebunda: "...las campanas de España redoblan, de aquí para allá, clang! clíng! clung!..." y "España! España! Arriba Franco! Franco es eterno!", y otras cositas así por el estilo), hay un corte y se escucha en silencio la serena voz de Alberti que dice: "Total, que Franco murió y..."

Y como último ejemplo de *insert* por contraste, un momento en el cual filmamos a Alberti, el Góngora contemporáneo, el Góngora y el Quevedo juntos, contemporáneos, que está haciéndose un par de huevos fritos en una sartén (que además él se jacta de hacerlos muy bien). Mientras se está haciendo los huevos fritos en la sartén, en la columna sonora se escucha un poema muy hermoso, un poema a la muerte de Anna Magdalena Bach (Anna Magdalena Wilcken), que era la compañera de Bach (...*Cuando estás a mi lado, / ¡con qué alegría iría / a la muerte, al descanso! / ...¡Oh, qué suave, qué dulce / mi final, de ese modo! / Tus adoradas manos / cernían mis fieles, / enamorados ojos...*, más o menos).

Está jugado en un agrídulce, está jugado en el sentido de tentar, una vez más, de juntar lo en apariencia dividido, separado, irreconciliable: los huevos fritos y la poesía.

Quiero ahora aludir, —simplemente, aludir—, ya que el hecho de contar el film y de contarme haciendo el film, no tiene otra intención que, en lo posible, serles útil para sus propias experiencias, después ustedes harán el uso que quieran de todo lo que estoy diciendo, obviamente —aludir, digo—, a la técnica con la que monto este film. Esta película es muy compleja, dos horas, tenía una cantidad de material desbordante. Primero había que seleccionar los temas. Después, cuando con los temas surgieron todos los materiales posibles para los *inserts* o "iluminaciones", todavía se hizo más compleja. Había muchos momentos en

los que yo, de veras, me perdía, y además todo ese material no había sido ni siquiera cortado, estaba todavía casi como lo habíamos filmado. Me dije "bueno, ¿cómo hago para empezar a mover este material acá adentro (*se toca la sien*), en la moviola que tengo acá dentro? (*se vuelve a tocar la sien*)". Y comencé a escribir en tarjetitas, pequeñas tarjetitas de cartón de diversos colores, fui escribiendo los temas de cada una de las conversaciones con Alberti que me parecían más significantes, más centradas. En esas tarjetitas fui haciendo un elenco, además, de aquellas imágenes que sabía que podían iluminar lo que él estaba diciendo con cualquiera de estas modalidades que expliqué antes: por ilustración, por resonancia, por contraste, por lo que fuera. Y también, de aquellas otras escenas que me hubiera gustado incluir —por ejemplo, de *Tierra de España*, de Joris Ivens y Hemingway— que yo sabía que existían pero que todavía no había conseguido. En aquella época viajaba mucho y me llevaba mi mazo de tarjetitas y en los cuartos de hotel las ponía por el suelo, montaba el film en el suelo, lo miraba y decía "esto parece que sí, esto funciona, esto no funciona así... no, quizás este tema funciona mejor anticipándolo". Entonces sacaba esta tarjetita allí, ponía esta otra aquí, ponía ésta en lugar de esta otra, eliminaba una y pensaba "ya, bueno, así puede que funcione un poco mejor". Aunque a ustedes les parezca un método *naïf* y bárbaro, les digo que sí, que realmente lo es, pero a pesar de eso, me fue de muchísimo apoyo. Me ayudó porque, al no hacer definitivo este trabajo en la moviola encolando los planos—e inclusive, me animaría hoy a decir que aún teniendo la moviola hubiera elegido esta técnica—...el material tenía una seducción tal que, quizás, la moviola no me hubiera permitido entender con claridad cómo vincular y conjugar (y qué eliminar de) todos estos

temas. Y en la película, como ustedes verán, estos múltiples temas se dan con una fluidez totalmente abierta.

Y esto es lo último que quiero decir por ahora, son las 9:00.

(Cuando explico la técnica del montaje con los cartoncitos, por supuesto, es una de las tantas posibles. Lo que quiero decir es que no sólo es lícito sino recomendable que, más allá de las cosas que se aprenden en una escuela, que se enseñan y se transmiten en los libros, se inventen ustedes sus propias técnicas de trabajo, según sus necesidades. Por ejemplo, la formulación del primer tema de *ORG* fue para mí el gran dibujo de un mapa delirante con *luoghi e fatti* de la acción, no estaba ni siquiera escrito. Y volviendo al caso concreto del *Alberti*, después perfeccioné el proceso de las pequeñas tarjetas, de los cartoncitos recortados: a lo que era imagen-autobiográfica le di un color, a lo que eran imágenes de archivo le di otro, a lo que eran imágenes-pintadas por Alberti, otro: al final tenía secuencias geométricas de colores y en última instancia mi esperanza era encontrar, con el documental, una copia audiovisiva de este cuadro de Kandinsky desparramado por el suelo).

(se proyecta "RAFAEL ALBERTI, UN RETRATO DEL POETA POR FERNANDO BIRRI")

Son las 11:05. Pienso que todavía, si tienen ganas y resistencia, podemos intercambiar algunas opiniones. Querría, simplemente, decir algo, viéndolo el film después de bastante tiempo. Es posible que sea, de mis obras más recientes por lo menos, aquella que más se acerca o mejor define el concepto de lo que es para mí un cine poético-político. Es decir, creo que, ya sea por el tema/personaje o personaje/tema o por el estilo,

es la que más y mejor expresa estas dos palabras que por lo general aparecen siempre como diversas; no sólo diversas sino opuestas; no sólo opuestas sino antagónicas. Porque poesía se entiende a veces como algo cuya "pureza" es indiferente a la realidad y porque política se entiende siempre como algo demasiado "sucio" por la realidad. Entre estos dos extremos parece ser como si las dos palabras y los dos conceptos que implican exigieran un esfuerzo de reinención.

La otra cosa que quiero decir es que, dado que habíamos colocado específicamente la lección de hoy en función del montaje, tengo que confesar que mi concepción sobre el montaje –aún cuando después haya evolucionado, haya sido verificada en la práctica, haya sufrido metamorfosis– proviene y tiene como maestro irrenunciable y lección a la concepción del montaje de Eisenstein. Una concepción fundamental porque aun cuando referida a formas audiovisuales, revela las estructuras conceptuales del montaje (dinámicas) subyacentes en todas las formas expresivas. Recuerden, si no, que uno de los ejemplos archiconocido de Eisenstein, no cinematográfico, literario, era aquella frase "un águila vuela, un perro está sentado sobre su cola". Me atrevería a preguntarles ¿qué ven ustedes escuchando esto? Les voy a decir lo que yo vi cuando leí esa frase por primera vez: un perro sentado sobre la cola de un águila que vuela. Eso es un producto del montaje, porque la frase no enuncia eso, lo que enuncia es que un águila vuela y un perro está sentado sobre su cola, la cola del perro (son dos imágenes autónomas). Pero en el momento en que la libre asociación funciona, tú haces tu montaje acá (*se toca la frente*) y el perro se va muy ufano sobre la cola del águila que vuela...

Y también afiliado a la concepción eisensteniana del montaje, otro *topos* que este film recoge como herencia es la del "montaje de atracciones", el montaje como montaje



de atracciones: en tal sentido el ejemplo privilegiado en el que se apoyaba Eisenstein era específicamente el teatro de variedad (con su sucesión de *sketches*). Y el circo (ambos también predilectos de Maiakovsky). Y en efecto, si a mí me preguntaran "¿qué es esto?" (el "Alberti"), respondería que sí, que es un poco circo, teatro de variedad, radio novela, poesía visual, audiovisual y quizás, a lo mejor, también un poco cine y un poco televisión.

Bueno, ¿hay alguien que quiera opinar, tomar la palabra como se dice?

**Pregunta:** Es en relación con la música, tú decías que la montabas así porque las palabras de Alberti funcionaban como si fueran música. Creo que lo que produce en el espectador, sobre todo, es que te crea un clima en cada momento que va a intervenir con relación a un tema o una opinión, te va creando un clima. Es como los melodramas más antiguos, que te ponen un bolero justo cuando la cabaretera entra en escena y te crea el clima. Eso me gustó, aunque, por momentos lo sentía insistido. Pero, más que como un circo, yo lo veía como un retablo de imágenes e imágenes que se iban intercalando y el eslabón era la música, era la música en determinados momentos. Eso, en la cuestión de la estructura. Y por el tema, me hubiera gustado que Alberti hablara un poco más de la Residencia de Estudiantes, de la vida cotidiana en la Residencia de Estudiantes. Estaba esperando que al hablar de la generación del 27, empezara a hablar de la Residencia, de su convivencia en ella. Y en otra parte, después de tener la música como apoyo para el montaje, las imágenes en función de su ritmo, hubo un momento en que él recitaba un poema y eran las escansiones de su voz que te daban el ritmo para hacer los cortes de la misma manera que lo habías hecho con la música antes. Esa parte me pareció muy

visual, ilustrativa de lo que decías, que sus poemas también eran usados como música... pero el hueco que me quedó es que no hablara más de la Residencia de Estudiantes.

**Birri:** ¿Este poema que tú dices preguntome, puede haber sido el último de *Tres recuerdos del cielo*, un poema que yo dejo sin música?, en la tercera parte, y que, para mí, es la obra maestra de Alberti. Su título es, lo repito completo, *Sobre los ángeles (1927-1928); Huésped de las nieblas, Tres recuerdos del cielo, Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer*, y es uno de los poemas más bellos de la lírica española de todos los tiempos, sin inflación.

## TRES RECUERDOS DEL CIELO

### TERCER RECUERDO

*...detrás del abanico  
de plumas de oro...*

G. A. Bécquer

Aún los valsos del cielo no habían desposado al jazmín y la nieve,  
ni los aires pensado en la posible música de tus cabellos,  
ni decretado el rey que la violeta se enterrara en un libro.  
No.

Era la era en que la golondrina viajaba  
sin nuestras iniciales en el pico.

En que las campanillas y las enredaderas  
morían sin balcones que escalar y estrellas.

La era

en que al hombro de un ave no había flor que apoyara la cabeza.

Entonces, detrás de tu abanico, nuestra luna primera.

Te digo que sí, que comparto tu apreciación porque, en efecto, está montado sobre la base de un sentido de ritmo. Pero están las dos cosas, también el *sensu*. Es decir, hay un montaje de tipo —como se decía en los viejos tiempos— de contenido, o de sentido; y rítmico, es decir formal y métrico.

Sobre la Residencia de Estudiantes: la verdad es que para mí trabajar en el film fue entusiasmante, había una identificación total con el tema, había un real enamoramiento del tema. Pero fue muy difícil a causa de ese enamoramiento —el amor es ciego, y sordo— y por la cantidad de material que vi y que había que seleccionar, optar, descartar, y que fuimos encontrando más y más a medida que se fue trabajando...

(Aquí abro un paréntesis sobre esas apariciones milagrosas del material: ese breve film donde se ve el homenaje a Buñuel, esa cosa irónica, satírica, homenaje a Buñuel y Dalí, "un perro come el cráneo del feto de una niña en la basura", algo así, en el que después se ven Madame Eluard y Dalí; luego "la crisis de los intelectuales españoles" y se ven estos intelectuales caminando de aquí para allá por una azotea; y en la didascalia se lee "el ángel de Rafael Alberti" y se ve a Rafael Alberti que, repetidamente, levanta y baja las puntas de las faldas de su chaqueta, como si fueran mentidas alas... Ese material apareció —un poco así por este juego mágico que se da cuando empiezas a buscar obsesivamente sin saber por dónde empezar— en la Cinemateca de Suiza, señalado por Fredy Buache, que es el encargado de la Cinemateca, un tipo que conoce muchísimo de cine y que, por casualidad, un día que estaba hablando con nosotros, se enteró que estábamos preparando la película y dice "sí, yo tengo un material sobre Dalí..."),

Por otra parte, también es verdad que se buscó mucho: todo el material de la guerra civil española, que como ya les

dije antes, son horas y kilómetros de película que pasaron bajo nuestros ojos.

El trabajo no fue muy, muy largo en tiempo, pero fue muy, muy intenso como producción. La filmación, días más, días menos, tomó un mes de trabajo, pero con intervalos. En efecto, esto que tú sientes con la Residencia de Estudiantes yo lo siento con todo, los poemas del libro sobre los cómicos del cine mudo, por ejemplo, ahí también hubiera querido poder dar más, pero ahora, inclusive, viéndola así, a posteriori ya me parece superdensa, super, ya en el límite de la saturación. Y, si no alcanza a saturar, pienso que es por ese famoso "montaje de atracciones" eisensteniano, del cual les hablé. La película incluye todas estas cosas (citaciones, referentes), usándolas más de una vez, como tú decías, con esa "autoironía" del lugar común, ... los boleros... El paso doble, por ejemplo, en los títulos de cola va a jugar así, explícitamente, con la alegría de poner la cosa más obvia de este mundo. Pero claro, dentro de un cierto contexto, esa música obvia adquiere, a su vez –aparte de que me produce de veras mucha alegría escucharla– una connotación irónica, como digo, e inclusive "autoirónica".

Dicho material termina por funcionar dentro de este caleidoscopio delirante, cambiante todo el tiempo, porque cada vez el nuevo material rompe inesperadamente con el precedente. Y cuando ya una situación se estabiliza y parecía que va a seguir así, se rompe, se desmorona, se deshace y viene otra cosa que, por lo general, no tiene nada que ver, ni temática ni estilísticamente con la anterior. Está leyendo Alberti el poema del atardecer y los murciélagos de "El Adefesio", rompe con eso y aparece una escena con los cañoneos de la guerra civil española entre los olivos; rompe y está el primer plano de él contando su vida como viajante de

vinos; rompe y aparece un fragmento del Don Quijote con Sancho y los molinos de viento de Pabst...

Lo de la Residencia de Estudiantes, para volver al tema, forma parte de un material –la generación del 27– sobre el cual abundar más hubiera conspirado contra la economía del film. Porque hay una economía expresiva y, haberle dedicado más espacio hubiera podido –con respecto a las otras propuestas temáticas– desequilibrar el film.

Y diría además que, de forma indirecta, la Residencia de Estudiantes está presente –aún cuando no está tan presente como tú querías– por ejemplo, en como se establece la simbiosis amistosa Alberti-Neruda. Neruda es fundamentalmente la Residencia de Estudiantes, es decir, el encuentro entre Neruda y la generación del 27 que se produce en la Residencia de Estudiantes: es allí que un joven poeta, que se llamaba Federico García Lorca, presenta a otro poeta joven diciendo, más o menos: “Esta noche les voy a presentar un poeta que está más cerca de la sangre que de la tinta, más cerca de la muerte que de la filosofía y que lleva en las venas ese gramo de locura sin el cual no vale la pena vivir”. Y ese otro poeta se llama Pablo Neruda, melancólicamente flaco y con su negra capa romántica... Sé que no está, quizás, la referencia logística-histórica de forma explícita pero sí que está presente en los vínculos secretos que aunó la generación del 27. (...y de ellos conmigo).

¿Alguna otra pregunta, alguna otra opinión, algún otro insulto? Si no hay más que decir, nos vamos a soñar, nos vamos a dormir.

**Pregunta de un alumno:** Alberti vio la película? Y si la vio, qué dijo?

**Birri:** Sí, es una buena pregunta para terminar.

No me parece desacertado para jóvenes aprendices de cine, video y televisión, que en estos casos, cuando haya una relación profesional así, de tipo personal, que se basa en lo humano, esa persona o esas personas tengan derecho a la primera audiencia (o confrontación o verificación), al pre-estreno, digamos en jergo. Antinóche, que hablamos de *Tire Dié*, ya dijimos que nuestro interlocutor, nuestros primeros interlocutores, fueron los mismos personajes de *Tire Dié*. Y que, cuando después que tuvimos la película terminada en una hora de duración, la mostramos a la población del bajo de Santa Fe y alrededores: y de una hora la dejamos en media hora en base a sus críticas. En Alberti usamos ese mismo criterio, criterio de respeto y de cariño por el retratado, por el encuestado. Si no hay eso, ¿será verdad esa necesidad de comunicar recíprocamente con las vísceras, en lo profundo, será verdad esa relación que va de ojo a ojo, de boca a oreja, pero que va también de plexo a plexo, de mente a mente, de corazón a corazón? El concepto es: mantengan lúcida esta capacidad real de vivirse con profundidad frente al otro del cual se pretende, también, que se viva con profundidad (y con verdad frente al medio de registro: la cámara filmadora).

Alberti fue la primera persona a quien yo tenía que mostrársela, como es obvio. Apenas se terminó la película, con la primera copia todavía chorreando ácidos, me fui a Madrid desde Roma, porque la película se copió en Roma, terminó de mixarse en 1983 en Roma. Me fui a Madrid y, en la pequeña salita de un estudio privado, le mostré la película. Yo lo miraba un poco así, de reojo, para ver qué pasaba y vi que él estaba siguiéndola. Y cuando terminó le preguntó: "¿Y?" Y él me jaranea: "...pues viste que no me dormí!". Porque, entre sus múltiples dotes de cráneo privilegiado, tiene una muy curiosa: él va al cine a dormir (va y se sienta en

las últimas filas e, *ipso facto*, se duerme. Después, cuando se despierta, te habla de la película, pero ha estado durmiendo a pata suelta todo el tiempo, se sobresalta intermitentemente, hace su propio montaje onírico...) Pero lo cierto es que la película le gustó. Se reconoció: hablamos luego un poco más, así me dijo: "Es retrato, es caricatura, es fotografía, está bien, soy yo". "Bueno", le dije, "por lo menos es una parte de tu yo, de ti: eres un personaje muy difícil, Rafael, un personaje polifacético, poliédrico, poliortochipirifláutico (ni él ni yo sabíamos lo que quería decir esta palabra). Y él volvió a decir (con sus ojillos brillantes, a 80 años): "Se me parece".

Se vio en la Televisión española, se vio en la Televisión cubana, en Venecia. Se presentó en uno de los Festivales de Venecia, en la Sala para Proyecciones Especiales Conte Volpi, una sala que queda en el *Palazzo del Cinema*, más pequeña (la misma donde años atrás habíamos hecho el caótico *happening* de Org), estaba repleta, estaba de bote en bote. Y tuvo su camino por el mundo, estuvo en muchos festivales, fundamentalmente en festivales y retrospectivas, en Alemania, en la Unión Soviética, la India, en los Estados Unidos... No sé si se vio en la Argentina esta película. Y en Brasil la pasaron en una retrospectiva que se hizo en San Pablo, en Colombia. Tuvo un destino así..., de saltamontes, incierto, no predecible, no fue tampoco una película vendida, se vendió poco, en Italia también se vio, se vio mucho. Pero creo que, en parte, es también mi responsabilidad, porque en realidad, son tantas cosas, uno está metido en tantas cosas que, o tienes una organización que se ocupa o eres un poco como esos escritores que hay en Buenos Aires que hacen pequeños libros de poemas, ellos mismos los escriben, ellos mismos los imprimen, y ellos mismos después se ponen al pie del Obelisco y los venden: "yo lo hago y yo lo vendo" ¿no? Bueno, la primera parte, más o menos, la cumplo,

lo hago; la segunda, ya me cuesta un poco más de trabajo. "A cada uno según sus capacidades", dijo el viejo Don Karl...

Este es el primer retrato, el segundo es *Mi hijo el Ché* y hay toda una serie de personas/personajes en Nuestra América, a los cuales me gustaría hacerles un retrato, es uno de mis tantos proyectos que no cumpliré (los harán otros); pero para muestra basta un botón.

El retrato documental es un género fascinante porque en cine tienes el Primer Plano. Si soy un pintor, pienso siempre en el retrato donde, físicamente, tú estas retratando a tu interlocutor como si fuera un Primer Plano pero, además, el cine te da la posibilidad de retratarlo dentro, de retratar lo que está pasando por su mente, por sus venas abiertas y en sus sueños. Y de retratar también lo que está a su alrededor, en el paisaje de fondo de la Historia. Por eso siempre pienso en cuándo se inventará, finalmente, esa cámara microscópica con una especie de sonda que pueda entrar por el iris del ojo, por una oreja, a ver qué piensan esos retratados. Poder fotografiar, grabar, filmar adentro del cerebro : tus sueños, tus pesadillas, tus miedos, tus corajes, tus delirios. Se lo ve llegar, se llega, es cuestión de tiempo, hay que tener la capacidad de aguantar un poco, vivir dos mil años más, quizás menos, y se llega...

Pruebas al canto : ya les conté los otros días en nuestra piscina la fábula del faraón egipcio (polivalencia: televisión).

La repito, por las dudas: si ustedes hubieran sido egipcios, si hubieran vivido 4.000, 5.000 años antes de Cristo, y si hubieran sido uno de los extras pelucones con un abanico de plumas de cola de pavoreal y un taparrabos con jeroglíficos de las películas "en serie" —que yo veía en las calientes *matinées* de un cine piojoso en Santa Fe, que se llamaba Cine Doré, ahí se pasaban todas estas fantásticas series— entonces, ustedes hubieran visto cómo el gran sacerdote calvo del faraón hacía



sus pases magnéticos delante de la piscina del faraón, sus conjuros y cómo se levantaba un espeso humo blancuzco de esa piscina, y cómo, cuando ese humo se dispersaba, el faraón veía en las tersas aguas como en un espejo lo que estaba pasando en otro lejano lugar de su imperio, en un confín remoto del exterminado desierto, en ese mismo momento. Y hubieran descubierto, con sentido retrospectivo, que ese espejo mágico que daba el *hic et nunc*, el aquí y el ahora del tiempo en los 360 grados del espacio, era –pero había que aceptar la premonición– era simplemente un televisor: el espejo mágico del faraón era un televisor, lo que tenía el faraón en su piscina no era sino un aparato de televisión gigante y subacuático. En ese momento, claro, era difícil darse cuenta, pero 4.000, 5.000 años después es fácil saberlo, nadie se engaña.

También se puede invertir la fábula, se puede decir que todavía no hemos llegado a darnos cuenta que, mirando un televisor, tenemos delante de los ojos a un espejo mágico: a lo mejor tienen que pasar otros 4.000, 5.000 años para que finalmente lo sepamos...

Mientras tanto, nos vamos a dormir.

A Rafael Alberti  
(Puerto de Santa María, España)

Rafael, antes de llegar a España me salió al camino  
tu poesía, rosa literal, racimo biselado,  
y ella hasta ahora ha sido no para mí un recuerdo  
sino luz olorosa, emanación de un mundo.

A tu tierra reseca por la crueldad trajiste  
el rocío que el tiempo había olvidado,