

“¡Tire die diga, tire die, tire die diga, tire die!”, es la gritería general.

Con una encuesta al guardavía se completa el cuadro de riesgo y lo cotidiano del hecho.

Al tomar la curva el tren acelera y retoma su ritmo normal. Después de la “manga”, hacemos una encuesta entre los pibes que se van dispersando, para saber cuánto dinero sacaron y qué harán con él: jugárselo, llevarlo a sus casas para contribuir en el presupuesto familiar, comprar cigarrillos y golosinas, ir al cine.

La barriada recobra su fisonomía habitual.”

Este tratamiento —y el tratamiento en general— es una versión todavía literaria de lo que va a ser el documento: “Y estructurábamos nuestro primer guión común en páginas como estas:” (*ver anexo pag. 1*). Esto lo pueden encontrar, si quieren profundizarlo, aquí en la biblioteca: es una copia fotostática de *La Escuela Documental de Santa Fe*, libro que ya les mencioné, del cual se hicieron mil quinientos ejemplares y la dictadura argentina quemó mil doscientos. Y que gracias a Dolly y a su compañero Edgardo Pallero, que con terrible dolor hemos perdido hace dos años, fueron enterrados, estuvieron clandestinamente enterrados en cajas en la quinta de la casa de los Pallero en Guadalupe, los trescientos que se pudieron salvar de la quemazón. Por eso, éste es un libro que pertenece también a la triste categoría de los “desaparecidos”, no hay más libros.

Y de los pocos que hay hicimos estas fotocopias.

De ese primer guión común, vamos a tomar una secuencia para entender cómo fue tratada esta materia: la secuencia de Alejandro Sosa, el hombre que hace los anillitos con los cepillos de diente, porque es fácilmente identificable. En la primera aproximación al tema, en que iban todos los

estudiantes con sus lápices y papeles a hacer las encuestas y con sus cámaras a fotografiar los encuestados y su hábitat, encontraron a Alejandro Sosa, como encontraron a otras personas y fueron dividiendo los temas de acuerdo al resultado de esa encuesta. En ese guión común, primigenio (*ver anexo pag. 1*), escribían, por ejemplo, en la primer columna (escena): 6- "Mientras el tren se va acercando los pibes abandonan sus juegos en el arenal y basural vecinos". En la columna paralela, la segunda (diálogos): "Encuesta sobre la vagancia: 1) Mario Oscar Vera (Cachilo) 2) Ramos..."; en la tercera columna paralela (ruidos): "Tran-tran del tren a paso de hombre". En la cuarta y quinta (locutor y música): nada por ahora. Y de nuevo en la primera columna: 7- "Otros pibes que ambularon todo el día se encaminan hacia el terraplén...". Más abajo: 8- "Otros apresuran sus changas...". Más abajo: 9- "Otros sus rebusques...". Aquí, en la columna paralela: "Encuestas sobre rebusques: 1) Padre del Chiche (equipo 8)...". O sea, que cuando se salió a filmar esas secuencias que ustedes vieron con Alejandro Sosa, que es el padre del Chiche, el padrastro del Chiche, cuando se filma esa secuencia, el equipo que sale a filmar, sale con tres renglones. Pero ese equipo tiene claro, habiendo cumplido todo un trabajo previo de análisis –o exploración de campo, si quieren darle un nombre sociológico-científico– el vínculo con el tema de este personaje que después aparece en el documental. Este guión con el que se salió a filmar, más que un guión era una guía.

De esa guía se llegó después al Guión Técnico (*ver anexo pag. 2*): "Por las características mismas del documental, queriendo aprehender la móvil realidad de un *lumpenproletariat*, el film no tuvo un "guión de hierro" –es lo que les acabo de decir: un guión donde todo ya estaba establecido, dividido en planos, contado *a priori*– y su guión

técnico fue extractado del mismo una vez concluido. (El guión técnico de esta película se hizo *a posteriori*, se hizo en moviola). Constaté, como corolario, la coherencia entre las secuencias seleccionadas más abajo y cada uno de los anteriores resultados parciales del método que se viene describiendo, inclusive con el primer fotodocumental: "Secuencia encuesta de Alejandro Sosa, padrastro del Chiche, guión técnico: "Toma 135. Escena: Detalle: manos de Alejandro volcando sobre su mesita de trabajo una caja de cartón con cepillos de dientes usados. Diálogos: nada. Ruidos: los ambientales, silbo del viento en el bajo. Toma 136. Escena: Detalle: los cepillos de dientes usados. Toma 137 Escena: Detalle a Media Figura (Panorámica, sincrónica). De las manos de Alejandro serruchando un cepillo con una sierrita a Alejandro que mira en cámara y habla sin interrumpir su trabajo. Diálogo: Alejandro: "...Y aquí vamos, tironeando... vamos peleando por la vida, haciendo algunos anillos...". Es lo que acaban de ver. El guión de esta película fue un resultado *a posteriori* de la filmación, o sea es una película que se creó en el momento en que se hacía, después de casi un año largo de investigación de campo, divididos los alumnos-autores en varios equipos, ocupándose cada equipo de uno de los temas y teniendo solamente en común los dos fotógrafos y los sonidistas. Querría ahora preguntarle a Dolly si algo de lo dicho corresponde a tu experiencia vivida en ese momento.

Dolly: Cuando Fernando dice muy bien que hay que tener claro el tema, llegar a la clarificación del tema, esto implica, precisamente, todo el trabajo previo de investigación, acercamiento a la realidad y conocimiento de todo lo que derivaba, no sólo de la charla con la gente, sino de la lectura de datos, la encuesta a otro tipo de gente que no era la del barrio,

porque las estadísticas previas que se escuchan al comienzo (y que incorporamos después de terminada la película) es bastante... ejemplifica mucho sobre la contradicción de una misma sociedad, una sociedad que es organizada y otra sociedad que es ésta, la marginal. Fue un trabajo largo de investigación y como éramos sesenta o cincuenta alumnos...

Birri:... ochenta y ocho alumnos...

Dolly: ... tiene más memoria que yo..., eran sesiones de discusión con el profesor, que era Fernando, con todos sus alumnos. Y llegar a ese tema, a esa frasecita de tres líneas fue todo un trabajo, fue bastante arduo llegar a clarificar qué era lo que queríamos decir. Pero a partir de eso todo se hace más fácil, a pesar de que fue difícil el trabajo porque éramos todos gentes que no sabían nada de cine. Y fue complicado por el aspecto técnico, fundamentalmente. Creo que lo importante es saber que llegar al tema no es fácil porque, como ya dicho, exige un largo trabajo de investigación, de acercamiento y sobre todo de sensibilidad: si uno no se sensibiliza con aquello que está contando, que quiere contar, se hace algo muy frío y el documental necesita transmitir emoción como cualquier expresión artística.

Birri: ... Todavía dos acotaciones, porque Dolly vuelve a insistir sobre la importancia del tema. Y efectivamente es así. Vamos a releer el tema. Si en vez de decir "el problema de los pibes que piden monedas en el puente", hubiéramos usado la palabra "historia": "la historia de los pibes...", ¿no?, sería otra película. Debemos trabajar con la mayor precisión lingüística en el tema, recordar aquella frase de Hegel: "las palabras contradicen el concepto, cuando el concepto contradice la

realidad". Si uno tiene claro lo que piensa, tiene claro el concepto; ese concepto es verificable en la realidad y viceversa, la realidad que se conceptúa con claridad exige, a su vez, una formulación clara en su escritura. Si nosotros, formulando este tema, en vez de escribir el "problema", hubiéramos escrito "historia", hubiéramos podido salir en búsqueda de otro tipo de documental. Primera cosa. Después dijiste otra cosa sobre lo cual me interesa también decir algo, hablaste de la cantidad de trabajo necesaria previamente, como también hablaste de las dificultades tecnológicas y hablaste de la sensibilidad. La sensibilidad no sólo es necesaria, es imprescindible, porque acordate, querida Dolly; que cuando llegamos el primer día con nuestras cámaras a la barriada, las cámaras fotográficas —estoy hablando todavía de la pre-historia del documental, de los foto-documentales— cuando llegamos... a los del equipo que habían elegido ese tema, nos sacaron a pedradas, y era comprensible. Cuando se empezó a fotografiar la gente... y acá en el cuaderno de foto-documentales hay fotos no solo de "Tire Dié", sino de otros foto-documentales, éste se llamaba "Los cuarenta cuartos". Los cuarenta cuartos era un conventillo —la palabra conventillo es argentina, quiere decir un solar muy degradado, un falansterio, con cada habitación habitada por un inquilino o familia de inquilinos con niveles económicos precarios— y en el patio del mismo, frente a una pileta de lavar ropa, una mujer dice —en el epígrafe—, "¿por qué no nos dejan tranquilos en nuestra miseria?". Y hay una carga de dignidad impresionante en esa sufrida figura, "¿por qué no nos dejan tranquilos, por qué vienen a joder aquí con esas cámaras?".

Uno de los trabajos previos a la filmación más delicados fue ese primer contacto, y eso lo entendimos después de esa primera experiencia, del apedreo: dejamos las cámaras,

dejamos todo y fuimos directamente a hablar con la gente, tampoco a ocultar ni mucho menos a contrabandear nada: no, fuimos a explicar lo que queríamos hacer. Dijimos, "miren nosotros somos esto, somos estudiantes de aquí, de allá", la escuela tenía una población muy compleja, era una escuela nocturna, la habíamos hecho de noche principalmente para que pudiera ir gente que no eran solo estudiantes, había estudiantes de química y derecho que eran de las dos facultades que tenía Santa Fe, pero había también amas de casa, había bomberos, albañiles, profesores de filosofía, había de todo. Y entonces esta gente iba, explicaba francamente lo que se estaba haciendo, lo que estaban haciendo, y a este punto se fue ganando la confianza en el sentido más limpio de la palabra. Y después se pudo volver cotidianamente, no solamente a trabajar en el tema: hubo un momento en que quienes desde el Gobierno la habían auspiciado hicieron un viraje y no nos dejaban terminar la película —ya estábamos en el año 1958, empezamos las encuestas en el 1956 ya estábamos en el 1958, la situación política en Argentina se había puesto muy tensa, Frondizi (antes autor del libro "Petróleo y política"), un presidente que había subido con un aura democrática, había empezado a echarse para atrás, traicionándonos—y hubo, como les digo, un momento en que la policía no nos dejaba terminar la película: ponían un jeep a la entrada del terraplén del medio que da acceso al puente como para que nosotros no pudiéramos pasar. Ahí fue cuando inventamos aquella táctica de dos equipos, un equipo que realmente tenía una cámara que filmaba y un equipo que tenía una cámara que no tenía película y no filmaba, entonces levantábamos una gran polvareda de ordenes, carreras, ruidos, una gran nube en el lugar donde estaba el equipo que tenía la cámara sin película y ahí iban con el jeep y se paraban y empezábamos a discutir: no

nos demoren porque llega el tren, que ahora pasa; no, ustedes no pueden filmar, porque no tienen autorización... y mientras estábamos en esa discusión el tren pasaba y el otro equipo estaba montado en él o en una de las otras dos extremidades del puente, y así pudimos terminar la película, con la complicidad del barrio, que es lo que quería terminar de decir.

Al final, nuestro equipo técnico –que no era como los que ustedes están manejando en esta escuelita que en realidad es una escuelota, era muchísimo más modesto, pero para nosotros tenía un gran valor– al final, cuando nos íbamos, después de un día de trabajo, lo dejábamos en uno de los ranchos, el rancho de Alejandro Sosa por ejemplo, generalmente las cosas quedaban cuidadas en esos ranchos de donde habían volado las piedras el primer día, uno era el de Alejandro y otro el de doña Ángela Echagüe que está al lado.

Dolly: Tan es así que en el estreno de "Tire Dié" todo ese barrio invadió un lugar que era sacro para la Universidad en aquella época: su paraninfo, templo ritual, todo alfombrado y donde pisaban solamente los grandes profesores. Y cuando se estrenó "Tire Dié" –que se estrenó ahí– fueron con sus carros de la basura, se bajaron todos, los niños, sus padres, las tías y se metieron todos en el paraninfo: fue un escándalo total, con inédito significado político para la de la Universidad. Porque ellos eran parte de la película, eran dueños de la película tanto como los realizadores. Eso se consiguió por lo que está diciendo Fernando: por la integración, la identificación, la unión de los que la hacían y los que eran sus protagonistas.

Birri: Y en tal sentido nadie va a poder conseguir –hablo ahora específicamente a los alumnos de primer año que van a hacer su primer ejercicio documental– nadie va

a poder conseguir, ustedes no van a poder conseguir una presencia creíble, o si prefieren verdadera, del personaje en su trabajo si ustedes no crean primero con él una relación profundamente humana, de profundo respeto y aunque la palabra esté bastante fuera de moda, de profundo amor. Si no hay eso para qué hacemos todo lo que hacemos, no lo entiendo. Es fundamental que trabajen con esa dimensión, sin esa dimensión a mí, personalmente, no me interesa trabajar. Pero creo que a nadie, nadie puede conseguir un honesto resultado si no hay esa base, si no hay esa base...

Tenemos media hora más para el dialogo y después nos vamos cada carancho a su rancho. No se trata tan sólo de preguntas, sino preguntas, críticas, conversación, en fin lo que se asome a la punta de la lengua...

Pregunta de un alumno: (no se oye)

Birri: Habla un poco más fuerte porque yo ya me estoy poniendo más sordo que Buñuel y más ciego que Borges, que es la condición ideal para un cineasta: ciego y sordo...

Pregunta: (la repite y no se oye)

Birri: La pregunta, si la entendí bien, te la voy a repetir para evitar dudas: ¿Por qué (para qué) hacer un trabajo como éste?...

Hay dos respuestas, hay una respuesta digamos seria, y de alguna manera esperanzada, proyectual, si me aceptas una palabra un poco más técnica y más fría. Y hay una respuesta joco-cínica (jodo-cínica), porque es cínica y jocosa (cínica y jodona) al mismo tiempo.

Voy a empezar por la segunda. Porque esa pregunta que tú te hiciste, nos las hicimos todos, esa pregunta era una pregunta que formaba parte íntima de la justificación de la existencia, no ya solo de "Tire Dié", sino de todo el planteo del Instituto de Cinematografía, que después pasaría a la historia como *La Escuela Documental de Santa Fe*.

La segunda respuesta es que años después –fines años 1960, 1970... – cuando yo, que ya me había tenido que exiliar por segunda vez de la Argentina, hice una pregunta a una niña muy joven que formaba parte del cineclub Santa Fe... se llamaba Patricia Nicolini, quien en el peor momento de la dictadura había venido con sus padres de visita a Roma donde yo estaba y me dijo, "sabes, Fernando, estamos filmando en super 8, ¿qué piensa usted de eso?", "¿qué quieres que piense?", le dije, "ya no pienso, siento solamente". Pues era casi increíble, era como si en medio de un paisaje de ruinas desastrosas, de pronto estuviera creciendo un diminuto trébol verde de cuatro hojas... a esa misma niña, yo le pregunté, le digo "¿y qué pasó con el tiredié, cómo está la situación en el barrio?" y me dice "ah, ya los pibes no corren mas en el puente del "tiredié", no existe mas el tiredié". Me sacudió una especie de electro-shock al pensar que, finalmente, ese drama social había acabado, el problema, al fin, resuelto. Y le digo "ah, y cómo fue?" y dice: "¡se cayó el puente!". El tiredié había desaparecido porque se había caído el puente, no porque la situación hubiera mejorado: la situación seguía siendo igual y peor que cuando habíamos filmado la película. Y esa respuesta, como te digo joco-negro-cínica, porque innegablemente es dura, no hay que ignorarla; pero frente a la cotidiana tentación de desilusionarnos hay que saber que en nuestro continente las cosas necesitan tiempos inéditos, que a veces esos tiempos explotan en situaciones luminosas,

a veces involucionan y se abisman en períodos de sombras impredecibles, eso hay que saberlo (para no caer en pecado mortal de flojera).

La otra respuesta —la primera de las dos— al “por qué/para qué” de tu pregunta, yo la daba en el manifiesto con que acompañábamos la presentación de “Tire Dié”. Ese manifiesto, que se llama **“Por un cine nacional, realista y crítico”** y que, aunque es del año 1958 —por lo tanto estamos ya casi cerca de medio siglo de su escritura— con algunas variantes, algunas leves variantes que conciernen el grado de ingenuidad o sobre todo de inexperiencia con el que enfrentábamos cierto tipo de problemas, desde el punto de vista intelectual, o si prefieren ideológico (por lo tanto político, por lo tanto moral), yo volvería a suscribir hoy, como casi medio siglo atrás. Y te lo leo a continuación, no tenía pensado leerlo, pero creo que es la mejor respuesta que te puedo dar. Este documento estaba en el programa de presentación de la película esa noche, esa tarde en el paraninfo de la Universidad, donde hubo que repetir la película dos veces más de lo anunciado, hasta la 1 de la madrugada por la cantidad de público que arrastró. Eso fue el 27 de octubre de 1958. Salto una breve introducción que explica lo que es —o quiere ser— el film que se va a ver y prosigue:

“Con esta primera experiencia, producto moral y técnico de la voluntad de hacer de sus alumnos, el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral espera:

1. Colaborar en la medida de sus jóvenes fuerzas a la superación de la crisis actual del cine argentino aportando al mismo una problemática nacional, realista y crítica, hasta hoy inédita.

2. Afianzar las bases para una futura industria cinematográfica local, santafesina, de repercusión nacional, en la medida que los alumnos se perfeccionen técnicamente con la periodicidad del aprendizaje cotidiano. La industria cinematográfica argentina ha alcanzado una técnica fotográfica y sonora casi perfecta. Las imperfecciones de fotografía y de sonido de *Tire Dié* se deben a los medios no profesionales con los cuales se ha trabajado forzado por las circunstancias, *las cuales al obligar a una acción y a una opción han hecho que se prefiriera un contenido a una técnica; un sentido imperfecto a una perfección sin sentido.* (Confróntese con la misma proposición retomada frontalmente por Julio García Espinosa en "Por un cine imperfecto", estaba en el aire del tiempo...).

3. Utilizar el cine al servicio de la Universidad y la Universidad al servicio de la educación popular. En su acepción más urgente esta educación popular va entendida como toma de conciencia cada vez más responsable frente a los grandes temas y problemas nacionales, hoy y aquí. Ante una colectividad local y nacional en su mayor parte indiferente o en el mejor de los casos engañada o desengañada como la nuestra, *Tire Dié* quiere ayudar—subrayo hoy, *ayudar, ayudar, no más que ayudar*—a la formación de esa conciencia social por medio de la crítica social latente que en él se ejercita. Esta actitud crítica podrá no ser la más espectacular pero si es auténtica es también sin dudas de las más eficazmente constructivas. Coherente con tal posición crítica, el documental se ciñe a plantear o dicho más objetivamente a mostrar uno entre tantos problemas,

mostración que si bien es sólo un primer paso no puede dejar de ser dado para proseguir avanzando en la solución de dicho problema. Tire Dié no da esa solución, no quiere darla, porque entiende que cualquiera que diera sería parcial, excluyente, limitada: quiere en cambio que el público la de, cada uno de los espectadores, ustedes, buscando y encontrando dentro de ustedes mismos la que crean más justa. Y llevándola inmediatamente fuera de ustedes mismos, a la práctica, *conmovidos pero lúcidos*”.

No sé si esto responde a tu pregunta. Alguna otra intervención... alguna otra pregunta que esté flotando por el aire.

Pregunta: La Escuela* está aislada, desconectada de la realidad cubana de todos los días. ¿Por qué?

Birri: La tuya no es una pregunta, es una afirmación. Y yo no puedo si no darte razón, yo también siento que es así, por otra parte, negarlo sería de avestruz, pero tiene su explicación.

La escuela, esta escuela, intenta cumplir un plan que no tenía precedentes en América Latina, un plan, un proyecto, de una importancia tal que siempre he dicho que lo que estamos haciendo todos nosotros aquí en estos momentos no es si no un ensayo general para lo que podrá ser la Escuela de Tres Mundos en el 2000.

Yo siempre vivo este momento inaugural así, lo viví cuando hicimos “Tire Dié” con la que después sería La

* (Se refiere ahora a la EICTV).

Escuela Documental de Santa Fe y lo sigo viviendo ahora. Siento que todo está encaminado, que las cosas están yendo para adelante pero que estamos todavía verificándonos, verificando la escuela, verificándonos a nosotros mismos. Y de esa verificación, una de las cosas, digamos, que ya no se necesita demostrar es lo que tú acabas de decir: su aislamiento del contexto cotidiano –cultural y político, histórico–cubano. Me permito decir más todavía, era predecible: tan es verdad que cuando la escuela nace, mi primera idea, la que yo pensaba que iba a ser concretada, era la escuela en La Habana. La escuela fue siempre pensada por mí en La Habana, no fue pensada en un ghetto verde, paradisíaco, digamos así, pero hablando con Fidel –para decir las cosas exactamente como han sido– hablando con Fidel durante una reunión de los compañeros de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, el problema que se plantea es que en La Habana, para un proyecto de estas dimensiones, no existe un espacio físico, no existe la posibilidad de poder crear esta estructura o mejor aún, esta infraestructura de servicios técnico-artísticos y habitacionales, para poder desarrollar el proyecto en toda su dimensión: ésta es la explicación que se me da, me la da Fidel en primera persona...

Para que ustedes entiendan mejor esto, quiero decirles también que esta hermosísima escuela que tenemos, porque en realidad es hermosa –salvo este problema que es un problema grande– es una escuela que todavía tiene que ser terminada de construir. Es una Escuela interrumpas.

Si un día Cuba consigue volver a recolocar su problemática económica tan lastimada en este momento por las causas que sabemos (bloqueo inhumano, agresiones, conjuras y todo el resto), si dentro de esa problemática, pero de forma autónoma, la escuela consigue articular –como brillantemente

se está haciendo con la gestión de Orlando y espero que se seguirá haciendo con la gestión del nuevo director, que es el cineasta colombiano Lisandro Duque, todas personas con mucho nivel de sesera*— nuestra Escuela consigue articular, digo, autónomamente la parte económica...

En fin, ustedes deben saber que en los planos originales de esta escuela —que los tenemos ahí a disposición de quien quiera verlos y sobre todo de alguien que quiera financiarlos— hay cantidad de proyectos no cumplidos, o mejor por cumplir todavía... como por ejemplo, a los dos lados de la avenida de entrada —de nuestro Sunset Boulevard— ese ancho espacio estaba pensado, está pensado, vamos a hablar futurísticamente... está pensado para sets, para la construcción de sets, allí iban sets cinematográficos de un lado y sets televisivos del otro. En ese otro gran espacio vacío que queda frente a los edificios de maestros y talleristas, el campito, ahí está, en el plano está dibujado un gran auditorio. Ésta en la que estamos era la salita para ver rushes, ahora todavía es nuestro microcine, pero en el proyecto inicial el cine de verdad, el auditorio en el que iban a tener lugar los actos comunitarios no era éste: sumen lo que es esta sala de actos, multiplíquenlo por tres generaciones, divídanlo por setecientos que serían los espectadores calculados y tienen una imagen de lo que sería la nueva sala de actos, el auditorio que realmente corresponde a esta escuela.

¿Por qué les cuento todo esto? Un poco para entusiasmarlos con el futuro, para que se siga trabajando pensando en que la escuela, así como ustedes la ven, no está ya terminada y empaquetada y lista para empezar a decaer, a

* Lo está consiguiendo finalmente ahora—2005— con la dirección de Julio García Espinosa —factorum del Nuevo Cine Latinoamericano— en un nuevo Renacimiento.

tumbarse; no, es todo lo contrario, la escuela tiene todavía que crecer y desarrollarse. Y dependerá mucho de ustedes, del trabajo que ustedes realicen en esta escuela, de los niveles de calidad, de riesgo y de invención de esos trabajos.

Del factor "prestigio", que la escuela ha logrado conseguir en todo el mundo. Y de la posibilidad de que cada vez tengamos económicamente una base más fuerte que nos permita desarrollar este proyecto. Este problema solamente se podrá resolver en la medida en que se instaure una dinámica mucho más abierta con el exterior de la escuela, porque me permito decirte que la dinámica de nuestro microcosmo ya se ha demostrado muy válida, la microdinámica, la dinámica interna de la escuela, el conocimiento de un estudiante de Santo Domingo con una estudiante de Guadalajara, con un estudiante de Tucumán, ya ha dado resultados que han superado las expectativas.

A veces pienso que de esos resultados, ese estudiante se va a dar cada vez más cuenta en la medida en que se aleje de la escuela. La micro realidad, la interna, después de siete años de vida de la escuela, se ha demostrado indudablemente útil y positiva. Me permitiría también decirte, que el viejo sueño tantas veces cacareado, tantas veces proclamado de la integración latinoamericana —idea en la cual no puede haber sino coincidencia, todos estamos en espera del momento en que frente a los Estados Unidos de América del Norte, los Estados Desunidos de América del Sur, pasen a ser los Estados Más Unidos— que ese viejo sueño de la integración latinoamericana esta escuela, su microcosmo, ha demostrado que es posible.

Esta es una realidad, una realidad a la cual me permito incorporar a los compañeros de África y a los compañeros de Asia, aún cuando también estos han venido todavía en pequeñas dosis, y las habrá que aumentar.

Pero volviendo sobre la pregunta, efectivamente el vínculo con el externo, la macro dinámica de la escuela, en parte ha sufrido de ese aislamiento, acentuado además, en estos últimos tiempos, por las dificultades concretas de la falta de gasolina, porque en un primer momento la escuela estaba muy vinculada con La Habana, teníamos hasta tres, cuatro, cinco viajes por día, ¿tú te acuerdas Julia*?

La única respuesta que te puedo dar son dos respuestas. Una: esperemos y hagamos todo lo que esté a nuestro alcance para que esto cambie, o sea, que es una respuesta que confirma y respeta tu constatación. La segunda, algo que lo digo no como una respuesta, lo digo porque tiene que hacernos reflexionar sobre la escuela como microcosmo, los límites de su perímetro y el trascenderlos con la imaginación creativa.

Es un ejemplo que me lo encontré un día en la pantalla de nuestro microcine, viendo las ejercitaciones de los alumnos y que problematiza (pone en crisis) el concepto tradicional de lo documental: un estudiante venido de la India (después quizás podamos entender por qué lo digo, yo mismo no acabo de entenderlo, sé que hay algo ahí, una verdad que tenemos que analizar) un estudiante de la India, digo, hizo un ejercicio sobre el río Ariguanabo, era un documental sobre el río Ariguanabo. Como ustedes saben el río Ariguanabo está acá cerca, es un río bastante loco, a veces fluye para un lado, corriente abajo, a veces fluye para el otro, corriente arriba. Todas esas cosas pasan en América Latina, llueven peces (consúltese Galeano), los ríos corren en un sentido y después en su contrario, los olmos dan peras.... En este documental sobre el río Ariguanabo, en uno de los planos hay junto al

* Julia Muñoz, estudiante chilena graduada en la 2da. promoción.

río unas piedras dispuestas de una cierta manera, unas frutas, unas piñas, unas bananas, también flores, veo unas imágenes líricas, hermosas... mientras las veo pienso "esto es hermoso, pero esto yo lo vi en otra parte, en el Ariguanabo yo no vi nunca esto"... ¡lo había visto en el Ganges! Y este estudiante de la India, haciendo un documental del Ariguanabo, yo no sé si de manera consciente, inconsciente, o en su inconsciente colectivo, había hecho un transfer de imagen: en un documental (que se supone objetivo) había documentado una imagen que correspondía a su propia cultura: era una imagen interior (subjetiva). Un transfert imago-psicanalítico...

Quiero decirte que en esta carencia por asfixia de límites que tú señalas, habría que pensar, tú, yo, todos, habría que buscar ciertas formas de comunicación con imágenes que puedan documentarnos aunque no sean las imágenes que tienes frente a tus ojos concretos en la realidad, "frente a los ojos de tu cara". (quizás sí frente al ojo interior de tu frente).

De ahí, que las diversas posibilidades del documental: el documental espontáneo como lo llama Orlando, el semi-espontáneo, el documental experimental, el docu-drama y el docfic, pueden darnos una gran libertad en la angulación —y quizás en la solución— de esta problemática.

Son las 10 y cuarto. Cerramos ya por esta noche con la lectura de este fragmento (el IX) de un poema de Pablo Neruda: "Alturas del Machu Pichu", de su "Canto General". Porque me gusta y querría que les gustara a ustedes también, y también porque creo que el concepto que hemos tratado de desarrollar hasta aquí, puede encontrar una traducción en este poema. En el que yo les pregunto y sobre todo nos pregunto, dónde está lo documental y dónde está lo ficcional: ambos límites se autodestruyen una vez más en el ara del

viento de lo nuevo, en la nueva dimensión de una vivencia latinoamericana:

Águila sideral, viña de bruma.
Bastión perdido, cimitarra ciega.
Cinturón estrellado, pan solemne.
Escala torrencial, párpado inmenso.
Túnica triangular, polen de piedra.
Lámpara de granito, pan de piedra.
Serpiente mineral, rosa de piedra.
Nave enterrada, manantial de piedra.
Caballo de la luna, luz de piedra.
Escuadra equinoccial, vapor de piedra.
Geometría final, libro de piedra.
Témpano entre las ráfagas labrado.
Madrépora del tiempo sumergido.
Muralla por los dedos suavizada.
Techumbre por las plumas combatida.
Ramos de espejo, bases de tormenta.
Tronos volcados por la enredadera.
Régimen de la garra encarnizada.
Vendaval sostenido en la vertiente.
Inmóvil catarata de turquesa.
Campana patriarcal de los dormidos.
Argolla de las nieves dominadas.
Hierro acostado sobre sus estatuas.
Inaccesible temporal cerrado.
Manos de puma, roca sanguinaria.
Torre sombrera, discusión de nieve.
Noche elevada en dedos y raíces.
Ventana de las nieblas, paloma endurecida.
Planta nocturna, estatua de los truenos.

Cordillera esencial, techo marino.
Arquitectura de águilas perdidas.
Cuerda del cielo, abeja de la altura.
Nivel sangriento, estrella construida.
Burbuja mineral, luna de cuarzo.
Serpiente andina, frente de amaranto.
Cúpula del silencio, patria pura.
Novia del mar, árbol de catedrales.
Ramo de sal, cerezo de alas negras.
Dentadura nevada, trueno frío.
Luna arañada, piedra amenazante.
Cabellera del frío, acción del aire.
Volcán de manos, catarata oscura.
Ola de plata, dirección del tiempo.

Uds. ven cómo Pablo maneja contemporáneamente una imagen tan concreta, documental, como águila o viña e incorpora un elemento "ficcional" como sideral a águila, como bruma a viña, como ciega a cimitarra, y transforma a través de una construcción verbal –metafórica, mágica– dos elementos en un tercer elemento, que ya no es más ni un elemento de la realidad naturalista (documental), ni tampoco un elemento de la pura abstracción mental (ficcional). O sea, cómo estas dos palabras juegan en contraposición, en armonía de contrarios, para crear una nueva imagen, una 3D de la imaginación. Un poema DocFic.

La próxima clase el viernes próximo a las 8:00 de la noche.