
“EL RETO CREATIVO”

FERNANDO SOLANA

Esto es como aquella conferencia en la que había una sola persona y entonces el conferencista empezó: Estimado público: y el único que estaba le dijo: “llámame Pedro no más”.

El problema de la creación es siempre inventar. Inventar importa riesgos e importa buscar. Buscar quiere decir estar dispuesto a fracasar y a caer muchas veces porque sólo se aprende de los errores que uno va cometiendo, o de los errores de los compañeros que uno tiene al lado. Hay que saber aprender de todo esto. El público es — más en esta época de los medios de comunicación de masas— algo así como una especie de plasma muy misterioso. Creo que en la industria del espectáculo el cine es el que tiene más alto grado de riesgo porque nadie puede predecir cómo va a estar la sensibilidad o el deseo del público de acá a seis meses, cuando lancemos esto, o esté el montaje de nuestra obra. Eso es totalmente aleatorio y eso es lo que tiene de aventura. Quienes nos aventuramos en producir cultura —hay algo muy raro y misterioso: ¡tengo ganas de ver tal película!— nos formamos imágenes que son compatibles con algo, con el aquí y ahora, pero nadie puede prever tanto el aquí y ahora de acá a unos dos años, cuando nuestra obra esté terminada.

Por eso siempre digo que el momento de la comunicación es un momento angustiante y misterioso, y sólo un loco o un suicida podría abandonar este momento o no estar absolutamente angustiado, tan absolutamente angustiado como quien sigue la carrera de su caballo favorito. No se sabe lo que va a pasar. Yo les digo esto porque yo sigo mis películas hasta con el público. Tengo la costumbre de que cuando se estrenan mis películas todas las noches las acompaño en un cine diferente y lo anuncio en los diarios. Quiero decir con esto que digo que voy a tal cine a conversar con el público. Las películas nacen en las historias de la gente. Por supuesto, con toda la intermediación de lo que es un escritor o un hombre que hace cine.

Yo hago cine porque me interesa comunicarme con la mayor cantidad de gente. Una vez Coddard me dijo: pero ustedes pasarían las películas por televisión. Nosotros rechazamos entrar en el sistema y pasarlas por televisión. En mi país tanto importa la televisión que hay gente que hasta opera militarmente para poder pasar un comunicado por la televisión. Date cuenta de lo importante que es, que hay gente que arriesga hasta la vida por pasar un aviso. Por supuesto que nos interesa la televisión. Sí, la televisión es la gran uriversidad. Todo: el Ministerio de Cultura, las escuelas y las universidades no significan en la formación cultural y en la mirada de una persona, lo que significa la televisión. Entonces, sería absurdo no preocuparnos por eso, porque me gustaría dirigirme a todo el mundo por el mayor canal de difusión; si no, haría otras co-

sas mucho menos angustiantes. Admiro el trabajo del escritor, que es cómodo, en cualquier parte donde viaje, el hombre escribe, o el del pintor, que es muy buen oficio. Yo elegí el de la imagen. Yo me busqué en varias disciplinas y finalmente el cine las sintetizaba, pero esencialmente mi lenguaje es el lenguaje plástico visual.

Pero está esa preocupación de comunicarse con el público. Si esa es la preocupación, de comunicarse con un gran público, sería idiota que no estuviéramos muy preocupados de a dónde va la mirada del público o qué ve el público. Yo me he metido muchas veces a ver bodrios infernales en los cines, pero para ver qué le pega a la gente, hay que conocer qué es lo que ve el público, qué falta. Yo respeto mucho al público porque el público no se equivoca. ¿Qué quiere decir que no se equivoca? Cuando hay silencio en una sala, no se equivoca; el efecto está bien logrado; puede ser horrible, feo, pero el efecto, la comunicación, está bien lograda. Yo hago esto inclusive en el rodaje. Cuando, en el rodaje, las cincuenta personas que están detrás de uno y los actores hacen silencio y no vuela una mosca, o si te das vuelta y están emocionados, esa escena no falla.

Ahora, con todo el despliegue otro día ¿qué haces? La gente come, se va, entra y sale del set y a nadie le importa un cuerno, estáte seguro, absolutamente seguro que lo que están haciendo es flojo. Cuando hablo de técnicos es gente que algo entiende, ve, ha estado trabajando toda la vida. Entonces yo me he acostumbrado también a poner en duda mis intuiciones, no hay nada más traicionero que la intuición; al mismo tiempo la intuición es la única linterna que tienes para andar en esa noche oscura que es salir a buscar tus imágenes. Pero de pronto las intuiciones fabulosas son fabulosas para vos solo, no expresan nada para el que está al lado, entonces estas cosas hay que chequearlas y cuando digo que las imágenes hay que trabajarlas —no hay imágenes en estado puro como margaritas en el bosque— es un disparate, eso no existe —estoy hablando del cine de ficciones, estoy hablando del cine de puesta en escena, no del cine documental, antropológico, sociológico—, ya es otro problema, que tiene otra técnica, que tiene otras dificultades.

Las imágenes hay que construirlas y la construcción de una imagen es un proceso lento, es un proceso de reflexión donde uno la va buscando y se va acercando y aporta mucho y en la composición de las imágenes entra todo: entra el trabajo interpretativo, la puesta en escena, los actores, la luz, la cámara, es una imagen.

Y termino llevando las películas a los cines. Lo hice con "La Hora de los Hornos" con propósitos de militancia política y después lo seguí haciendo cuando en el año 84 volví del exilio a la Argentina y estrené "Los Hijos de Fierro"; yo creía que iba a hacer realmente una gran fiesta de público, el exilado siempre piensa que su historia fue seguida y que la vuelta es muy esperada por toda la gente: ¡a nadie le importa un cuerno! Cuando regresas a tu país cada uno está regresando. Está regresando el que se quedó adentro y está lleno de odio porque le hicieron "tragar mierda" durante siete años y todo el mundo que viene de fuera y muestra su película y a la semana me barrieron de todas las salas por cincuenta entradas, por la famosa media de continuidad y me refugié en una sala en la Calle Corrientes pero de 200 localidades. Remontada la depresión me dije "voy a resistir" y le hablé al público todas las noches con los actores y lo convertimos en una pequeña trinchera, en una pequeña fiesta y la gente nos acompañó. Nos quedamos 21 semanas en esa sala. Fueron pocos espectadores, pero fue una corriente de opinión enorme que se formó. Desde aquel entonces en cada pelu-

la que hice tuve esa costumbre de ir siempre a la sala, presentar la película, las funciones nocturnas, y decirle al público que esto y acá con los actores y los técnicos para conversar con ellos.

Quiero decir con esto que hay una actitud, lo traigo como experiencia personal, lo que es válido para uno, a lo mejor al otro no le significa nada, pero es una manera de respetar a la gente; las películas nacen en la gente y terminan en la gente. Yo a las latas de mis películas les pongo un gran anuncio y le invito a tomar un café al proyectorista y lo saludo y le digo: —no es demagogia, en un libro lo acabo de sacar— el proyectorista es uno de los más importantes miembros del equipo de la película; nadie le da bola, es un tarado ahí que recibe las latas (poneme bien el foco y si no patealeamos) y es el que presenta la película, el que va a cuidarte el foco, el que no la va a romper, el que va a cruzar los actos en el momento preciso, el que la va a encuadrar bien, entonces yo le he dado bola al proyectorista, me ha defendido la copia, me ha defendido la proyección y todas estas cosas.

Y las experiencias con el público han sido muy buenas: Por supuesto la gente sale motivada de la película. **Yo he tratado de poner una lupa sobre la problemática cotidiana de la gente, creo que el gran ausente del cine contemporáneo es la gente, la vida cotidiana.** Generalmente en la preocupación de hacer algo que interese se te escapa la vida como el agua entre las manos; se te escapa y no ves nada y se te escapan las historias más lindas. En esa película "Sur" hay una escena que hago que golpeado mucho en mi país porque es muy común. Muy común es pedir dinero prestado, siempre te falta algo, muy raro que alguien alguna vez no pida prestado a tu amigo, tu hermano, tu mujer. En la vida siempre nos faltó plata para algo, yo descubrí que esa escena no estaba en el cine argentino. Si hay una escena cotidiana realmente argentina, es pedir unos pesos. Te peleaste con tu viejo, no te da, y yo puse esa escena en la película "Sur" y es una escena que emociona mucho en mi país. Pero, bueno, si la hemos vivido siempre, al menos una vez al mes. No hay nadie en las capas medias y populares que no haya pedido un dinero prestado. Poner una lupa en la problemática de la gente, contar las historias que vive la gente. Uno escucha hablar a cualquier amiga, amigo, su historia: pero ¿qué te pasa? Te cuenta su historia y su historia es impresionante. Si le pones una lupa es una grandísima historia digna de una muy buena novela, de una muy buena película. Estas cosas de la vida son las que generalmente se nos escapan, y cuando se nos escapan, las películas terminan sin comunicarse, por temática, con la gente.

A nivel de divertimento y distracción la gente ya tiene —y nada lo podrá sustituir— a la televisión. La televisión se ha transformado en la gran cadena de exhibición cinematográfica en todo el planeta. No haces televisión, difundes cine. Ha vampirizado al cine, en lugar de profundizar el específico televisivo, encontró muy buen negocio en determinados horarios y funde al cine. Ha terminado por destruir al cine con su complemento, que son las películas proyectadas en video en la misma pantalla chica. Esto ha provocado una deformación fabulosa en la relación espectador-obra. En esto alteraron; en los últimos diez, veinte años, de una manera extraordinaria, esa relación.

EL MODELO HOLLYWOOD

En primer lugar, el modelo de película que se ha impuesto en la televisión mun-

dial es el modelo hollywoodiense; rara vez se va a proyectar cine de actores serios en la televisión. Este modelo hollywoodiense lucha por el rating; lucha por la audiencia; es cine producto, se fabrica como se fabrica un dentrífico más. En Estados Unidos el derecho al derecho al corte lo tiene el productor; hace rehacer las escenas, las monta cien veces, las testea, las corta como quiere. Es un producto. Los actores, desde la Jane Fonda que puede posar de intelectual y de viva y que ayuda a la cultura latinoamericana, es una marca como la Ford. Tiene abogados y auditores que defienden la marca y cuidan cada una de sus arrugas, el fotógrafo deberá fotografiarla de acuerdo a lo que le viene bien a esa marca, todo está pensado así. Yo no lo estoy diciendo en broma, lo sé por colegas que han trabajado con ella como con cualquiera. Es el cine hollywoodiense de una mediocridad cinematográfica y creativa que asombra, todas las películas son iguales, no sabes, siempre te da la sensación de que ya la viste ayer, es la misma, cambiaron los actores, todos los directores filman lo mismo porque son todos empleados del mismo circuito, de la misma corporación, en general.

Hablo del cine hollywoodiense, no del cine norteamericano donde hay también grandes talentos que se escapan de eso, pero ese cine responde a leyes muy concretas; como lucha por el rating de la audiencia. Le importa un verdadero carajo cualquier otra cosa que no sea la audiencia, su objetivo es la rentabilidad; el objetivo del autor y del creador no es la rentabilidad, es la comunicación, es distinto. Entonces es comunicar su visión, su concepción estética o su concepción del mundo, comunicar esa historia, pero no condiciona la obra a la rentabilidad. Son dos cosas totalmente distintas.

Entonces, este cine ha deformado la mirada, la mirada universal se ha empobrecido; si bien ha consumido muchísimo más cine, ha consumido solamente pero no ha avanzado esta mirada, todo el cine que ve en la televisión es el mismo, se va perdiendo la idea de que el cine es arte y si el cine es arte está ligado a la imagen poética, a una concepción artístico poética. El cine americano, el hollywoodiense no es ni artístico ni poético, es un cine deportivo, es un cine de grandes emociones, pero no toda emoción tiene que ver con el arte, en la vida cotidiana vivimos conflictos y emociones frente a muchos espectáculos que nada tienen que ver con el arte y como los deportivos, vivimos emociones muy intensas, se mata gente viendo un partido de fútbol. ¿Y qué tiene que ver el arte con esto?

El arte es aquello que emociona a través de un lenguaje estético, y los lenguajes estéticos siempre movilizan el imaginario, nunca son muy concretos, siempre tienen algo medio misterioso, ambiguo que es lo que seduce, que es lo que hace viajar. El cine hollywoodiense es concreto como una salchicha, una Coca Cola, una hamburguesa, es así, es para comerlo. Sufrimos bastante, estamos viendo la casa. Una sala popular de cine en Estados Unidos no difiere mucho de un pequeño estadio, la gente entra, sale, come, tira cosas en el suelo, oís el crac crac, de todos los pororotos y las cositas esas que se comen. Es una especie de gran divertimento con comestibles, y donde todo esto tiene que seguir más o menos el mismo esquema. Siempre se ve lo americano, esté en la latitud que esté, el ser humano es el americano; el inteligente con sentido común y con humanidad es el americano. El resto, lo que está fuera de los Estados Unidos es lo extranjero y lo extranjero es dudoso, salvo lo de Europa que lo toman con un poco más de pintoresquismo y a veces en serio.

El tercer mundo en la visión del cine americano es lamentable, muy lamentable; cuando más, es bobo o tonto, porque sí no, es artero, es violento, es misterioso, es des-

confiable; esto en todo.

No por algo el cine del mundo que no es hablado en inglés, significa en el mercado norteamericano menos del 0,25%. Esta cifra es interesante. Todo el cine no hablado en inglés; el latinoamericano, el español, el europeo, el asiático, el japonés, todos los cines del mundo, en el box office americano jamás pasó los 20 millones de dólares. ¿Entienden lo que significa esto? El box office llega a 4 mil millones de dólares, a cuatro mil quinientos millones de dólares. Entonces, lo grave no es por el cine; lo grave es la visión que el americano tiene del mundo y del cine. La visión del cine que tiene el gran público americano es ese producto: ese cine, que, del cine americano, que hacen los americanos. Y del hombre planetario del resto del mundo no tiene ninguna imagen; es la imagen que el propio intermediador, el americano, colono inefable e infinito por vocación realiza del mundo. Entonces, es el mismo americano en "África Mía" como en cualquier otra película en Viet Nam, en Oriente, en Europa o en América Latina. Siempre es ese cine y ese cine responde a leyes muy precisas, acentuadas por la televisión y de poder cambiar de botón como uno quiere, por supuesto la televisión es lo que pasa más rápido, está montado más rápido y hay que esmerarse para mantener el suspenso, reglas de intriga del suspenso muy feroces y todo tipo de efectos violentos, esto es lo que funciona. En la televisión.

VOLVER HACIA NOSOTROS

En la televisión no hay tiempo para rescatar el tiempo real del hombre. El tiempo siempre está adulterado, la cultura se desarrolla en el tiempo, el hombre se desarrolla en el tiempo; para mí el problema esencial de cualquier obra artística es que se desarrolle en el tiempo; yo juzgo al coreógrafo como al director de escena, como al cineasta, lo juzgo de cómo utiliza el tiempo. Culturalmente a mí me interesa rescatar el tiempo de cada cultura. Es decir, como autor, yo me ubico en un aquí y ahora que es América Latina, con una regionalidad que es el Río de La Plata —no digo Argentina— porque tengo mucho menos que ver con un correntino, un tucumano en mi país, que con un hombre de Montevideo, que es la otra orilla del Río de La Plata.

Con el hombre de Montevideo hablamos el mismo idioma, decimos las mismas cosas, tenemos la misma música, entonces las culturas son anteriores a las divisiones geopolíticas. Yo soy un hombre del Río de La Plata, de esta patria grande latinoamericana y por lo tanto cuando la recorro y hablo con su gente me doy cuenta que la misma capacidad de fabular cuando hablamos, el mismo sentido más o menos del humor, de la muerte, de la vida, de la sensualidad, de la capacidad de fabular y de transformar imaginariamente todas las historias reales sin reírnos de ellas, eso lo encuentro en casi todos nuestros países más o menos marcado. Entonces son rasgos de una manera de ser latinoamericana con la cual yo me identifico, porque he vivido muchos años afuera de esta patria grande.

Entonces, contra lo que hay que luchar es contra la enajenación. Vivimos enajenados en modelos ajenos; algo que muestra mucho nuestra dependencia y nuestra debilidad psicológica. Vivimos omnubilados un poco por lo extranjero que es lo europeo, americano; y claro, como tampoco valorizamos lo nuestro... ¿qué habría que hacer? En Buenos Aires cada vez que viene un extranjero insigne el periodista saca como su primera o segunda pregunta, de la manda, ésta: ¿Qué piensa usted de

nosotros? Es un verdadero horror. Entonces el personaje se asombra, acá me están tomando el pelo, yo acabo de desembarcar. ¿Qué piensa de nuestra política? ¿Somos verdes? ¿cuadrados? ¿corruptos? ¿amorales? ¿inteligentes?

Entonces, hay que volver hacia nosotros. Volver hacia nosotros, por un lado, es volver a poner el ojo y la mirada de espía o de cazador furtivo a la realidad nuestra, a cómo somos, a cómo nos comunicamos. Porque nosotros nos comunicamos distinto, hablamos distinto que los europeos, vivimos escenas, protagonizamos escenas, de manera distinta. Esto es lo que hay que ver. En el amor, en la amistad, en la política, actuamos distinto, tan distinto que ellos se horrorizan ante nuestra política y ante nuestros códigos cotidianos y horarios, de organización. Yo traté ese tema en "El Exilio de Gardel" a través de la disputa creativa entre un francés y un argentino por el montaje de una obra.

Es la experiencia que yo hice trabajando con ellos. Como tu manera de trabajar natural no coincide con la de ellos, el francés enseguida te va a decir que no tienes orden, que así no es, él te va a querer educar. Y, ¿qué es educar? ¿mandar gente por el mundo que te enseñe cómo se agarran los cubiertos? Por supuesto, eso todavía no lo han podido hacer los pueblos árabes que siguen comiendo con la mano con un gran señorío. Entonces, la educación, la educación fue coloniaje siempre. No es falta de orden, es otro orden, es esto. Entonces; tengamos realmente las pelotas de asumir nuestro orden, nuestros colores, nuestra poética en definitiva. Asumirla no es declamarla; hay un gran trecho entre profesar ideas y llegar a realizar las ideas. La concepción es un momento alegre y feliz, una noche de copas o una noche de amor; el problema es tener el hijo nueve meses en la panza, hacerlo salir y que no se muera a la primera enfermedad; hay que cuidarlo toda una vida. Entonces, realizar estas ideas es el desafío difícil.

Me he ido un poco por las ramas. Acá hay que someter a crítica el cine de ellos. El cine hollywoodiense es una gigantesca estupidez y plantea cualquier cantidad de leyes falsas; una de esas leyes falsas es la única posibilidad de tener público. Digo esto porque parecería ser, en los últimos tiempos en la América Latina, que la manera, entonces, de salir de la crisis creativa es copiar los éxitos americanos. Entonces, han salido muchas películas latinoamericanas que son películas con modelo americano, con sus personajes bien maniqueos, su narración y su historia bien enmarcada en intriga y suspenso, y hasta el tratamiento de la imagen, y hasta las angulaciones de tomas. Estás viendo una muy buena serie americana o una muy buena película de las que fabrica Hollywood.

Y esto sí que me parece no solamente deplorable sino deprimente, porque es asumirse como hombres o creadores de segunda, tercera o cuarta categoría. Yo reivindico con mayúscula la osadía de salir a inventar nuestros colores, nuestras palabras, nuestras formas, aunque nos equivoquemos mil veces. Pero sólo por ese camino de inventar nuestras cosas, de correr el riesgo, incluso de hacer obras de vanguardia, difíciles o impenetrables; es cien veces más saludable eso —porque demuestra coraje, demuestra identidad, demuestra dignidad cultural— que el camino de la copia.

LA IRRENUNCIABLE BUSQUEDA ESTETICA

En todas las artes hay géneros también. La poesía no vende tantos ejemplares



Fernando Solanas
Autor de la película "Sur"

como las novelas y sigue existiendo. En el cine ¿por qué no pueden haber películas de poetas que las vean cinco mil o diez mil espectadores? ¿Cuánto tira un libro de poetas? Un espectáculo de poetas ¿cuántos lo ven? Treinta a cuarenta mil espectadores quizás—no sé si estoy diciendo poco o mucho— pero no lo ve mucha gente.

Un espectáculo de ópera ¿cuánta gente lo ve? Muy cara la ópera, suprimámosla! Son artes que tienen que mantenerse vivas y desarrollarse aunque no tengan una difusión masiva grande. Quiero decir con esto que no hay que ser tan sectario porque caeríamos en una suerte de estalinismo al revés. Hay que respetar, por suerte, todos los lenguajes, todas las formas y todos los géneros.

De la multiplicidad de búsqueda y de experiencias puede ir surgiendo la construcción de una cinematografía

fuerte y vigorosa. ¿Qué es la literatura latinoamericana sino eso? Abarca desde los lenguajes más ascéticos como puede ser Rulfo, o puede ser Borges, a los más barrocos, a García Márquez, Guimaraes; es una gama muy rica y esta literatura es una literatura trabajada con una gran responsabilidad creativa porque al hablar de arte o de lenguajes artísticos, muchas veces hablamos de cine y siempre estamos hablando de cine de economía, pero en ningún festival, en ningún foro se habla de los problemas del lenguaje y de la estética, es un mundo de una alienación total o de un miedo enorme de hablar de estos temas.

El arte es inseparable de la belleza, la literatura latinoamericana es una literatura de una gran belleza. Borges seguía corrigiendo poemas de los años 20 cuando tuvo que editar las obras completas. Entonces una obra no se acaba nunca, la búsqueda de perfección o la búsqueda de la belleza es inseparable. Parecería que el cine latinoamericano para ser auténtico debe ser pobre, o para ser auténtico debe ser feo; estos son verdaderos disparates. Lo importante es que el cine latinoamericano alcance una capacidad de contestar los otros cines con obra. Hay que contestarlos también desde la crítica, pero lamentablemente nunca existió una crítica, un pensamiento crítico que precediera el advenimiento de las obras. No es lo que más luce en América Latina la lucidez crítica para criticar a fondo.

La estupidez o la pequeñez del cine hollywoodiense, la crítica mundial se ha empobrecido en los últimos veinte años después de la eclosión de los cines nacionales y los nuevos cines en la década del 60, donde está la "nouvelle", el cine italiano en todo su esplendor y el cine americano en retroceso y en todos los países del mundo la cinematografía europea le saca mercado a los americanos, y detrás de ellos también todos los cines de autor van ocupando espacio porque el dráma si está en la mejor fecha del año te sacan sala, o no; ¿cuál es el cine de Caracas? ¿El Radio City es el cine?

En la Argentina hay siete, ocho cine que por tradición va la gente; la pelea está por esa sala en los momentos donde va la gente. No cuando están las vacaciones, te regalan la sala pero no va nadie! O cuando hay 40 grados de calor. Cada vez que a los americanos les saca sala en las mejores fechas, cuando va el público, le haces un agujero. Los americanos se lanzaron a estudiar el mercado y se lanzaron a difundir de vuelta sus productos y revisaron críticamente su cinematografía, y en los años 70 volvieron a reaccionar e hicieron una serie y lanzaron el cine de ficción y todas esas cosas y volvieron a reinvertir y conquistaron y financiaron revistas de cine.

Como consecuencia de esto, en Francia —que era el país de la gran crítica cinematográfica— sólo quedan tristes comentaristas a sueldo de las distribuidoras americanas. "Cahiers de Cinema" da lástima; es un pasquín de terrorismo crítico de una incoherencia absoluta, capaz de dedicarle medio número a películas de la imbecilidad como la del señor Cimino cuando hace "Manhattan Sur" que es una típica película policial ampliada por el heroísmo Reaganiano; es una película de cuarta.

Estoy criticando en función de las grandes obras que están marcando la evolución del cine mundial. **¿Cuántas películas americanas de los últimos 20 años podemos decir que agregan algo a todo lo ya filmado por Estados Unidos antes?**

La búsqueda de cualquier artista en todas las cosas es eso. ¿Quién se anima a pintar un cuadro hoy? Da mucho menos miedo hacer una película que pintar un cuadro. Cuando ves todos los pintores que te han antecedido, ¿cómo haces para encontrar formas y colores propios? Te tiene que dar un síncope, un infarto, cómo hago para inventar colores nuevos. Porque de eso se trata. Un pintor es si tiene una paleta y si tiene imágenes propias, ¡qué difícil! Escribir una canción de amor, ¿quién se anima?, o un poema de amor, ¿quién se anima a inventar una nueva metáfora sobre los ojos o la boca? Son cosas muy difíciles éstas.

Por supuesto que de eso se trata. Si hay cincuenta grandes metáforas o cincuenta grandes temas, exprimes toda la historia de la literatura universal y te quedan cincuenta, sesenta temas: los celos, la traición, el egoísmo, ¿Qué haces? la cuestión es

cómo las presentas y qué peculiaridad local tienen ¿Cómo es el amor entre los siberianos? a lo mejor esto es curioso. ¿Serán eróticos? ¿sensuales? ¿cómo? pero sería imbécil que quisiéramos hacer un Ford para ir a venderlos a Estados Unidos, sería totalmente idiota.

Por eso cada cinematografía es rica, o cada arte, si cuenta una historia que sólo tú la puedes contar. ¿Quién puede contar Pedro Páramo? Lo puede contar Rulfo u otro mexicano. ¿Cómo voy a contar yo eso? Y por eso es universal, pero no universal porque cuenta una originalidad sólo, es universal porque cuenta un tema universal pero lo cuenta un grandísimo artista. Rulfo reescribió esa obra como un monstruo, habría que rendirle realmente un enorme homenaje por su capacidad de volver sobre sí mismo y de rumiar su obra. ¿Y cuántos libros tiene? Dos libros.

Es muy difícil escribir la historia contemporánea de la literatura latinoamericana sin Rulfo, es un verdadero monstruo. Baudelaire escribió "Las Flores del Mal", toda la vida se pasó corrigiendo esos poemas. Rimbeau escribió lo mejor de él antes de tener 20 años. Entonces hay que contestar a los que creen en la fórmula del suspenso y todas estas idioteces, que la relación entre espectador o destinatario y obra, pasa por muchos otros vínculos que no es ni la intriga ni el argumento ni el suspenso.

Vamos a dar ejemplos: todas las grandes novelas contemporáneas no tienen ningún argumento. ¿Me pueden contar cuál es el argumento de "Cien Años de Soledad"? ¿Qué argumento? Cuenta una historia imposible de ser narrada sintetizada, es un viaje por un pueblo, todo inventado, ¿Cómo yo sigo ese libro? ¿Por qué sigo ese libro donde hay tantos personajes que me vuelven loco? ¿Por qué lo sigo? Porque cada página me interesa lo que me cuenta, como me interesa la conversación, de chismoso que soy, que escucho de dos tías al lado mío. Se cuentan intimidades y cosas interesantes y me quedo ahí escuchando, ¡qué lindo viene esto! ¡por supuesto! Ahora, si me cuentan lo que ya conozco y me lo han contado todo, me voy del cine, me voy del teatro, me voy de la conversación. Hay que contar cosas que interesen.

Y otra cosa que es eterna en el arte: yo sigo leyendo, yo sigo viendo una obra de teatro que tampoco está construido todo el teatro ni la danza, ni la ópera, sobre las leyes del suspenso ni de la intriga; sigo relacionándome con ellas, por algo esencial en el arte, que es el lenguaje. El lenguaje en sí mismo emociona porque el lenguaje es materia estética pura que llega al corazón, a la imaginación y a los sentidos. La poesía emociona, ¿cómo no va a emocionar?, es lenguaje puro la poesía. Ver los cuadros de Jacobo Borges o de Bacon, o de cualquier artista emocionan. ¿Cómo no van a emocionar? ¿por qué me quedo en la exposición? Quedo atrapado en un mundo de imágenes que me hacen volar. ¿Qué suspenso hay?

Estas son las cosas reales que hay que investigar. —¿Cómo nos comunicamos con un libro? Esa especie de tesoro, lo guardamos, mañana seguimos, está tan lindo que no sigo, sueño y viajo y lo sigo leyendo—.

Estamos en la era del café en las películas, además se ven varias veces. Hay bibliotecas y hay discotecas y hay videotecas en la casa; entonces las películas deben ser retrabajadas como se trabaja un libro. En fin, todas estas cosas hay que someter a crítica todos los lenguajes; hay que someter a crítica sobre todo al cine colonizador; hay que ser feroces, basta de ser nenes de pecho esperando que nos digan mamá o papá europeo o americano cómo tenemos que hacer la película.

DISTANCIAMIENTO CRITICO

Hay que desarrollar espíritu crítico propio para darnos cuenta qué mal está esto. Si no tirás esto, si lo vas a dejar en la película te lo va a tirar el público y después no llores y no digas que el público no entiende, porque es muy malo esto. Hay que saber decir que lo que hacemos es malo, hay que estudiar toda la vida para que sea un poco mejor.

En cada una de mis películas pido mucho y lo modifico en el rodaje; veo; esto es horrible. Lo más difícil, la operación más difícil es poder objetivar lo que uno hace, uno está enmarañado porque la obra se hace como el gusano de seda teje de adentro, no se puede hacer nada si no te metes de cabeza, si no te zambulles, y el zambullirte no ves nada, crees que es divino; déjalo descansar, déjalo descansar 48 horas y después tú lo ves y lo ves pasar el cedazo y te das cuenta que no es muy bueno, chequeálo con tus compañeros, hay que desconfiar de uno, y lo que es malo no hay que filmarlo, hay que tratar de ver con ocho ojos. Por supuesto, en eso te ayuda el estudio de toda una vida o una formación crítica cultural que permita que tu mirada distinga qué es lo que es bueno o lo que es malo; hay cosas que son evidentes que son malas. Hay que tirar y hay que empezar de vuelta.

Yo escribo mis libros cuatro o cinco veces y algún actor desprevenido me ve con la máquina de escribir en el rodaje y me dice: "qué responsable, me está escribiendo el diálogo". —Boludo! le escribí cinco veces esta escena y además, ahora lo modifico porque recupero lo que vos le diste a la escena, te acaba de improvisar y sacaste de la galera con tu creación dos o tres cosas extraordinarias. Yo soy un tarado al no recuperarlas, te las aforo y las meto adentro, reescribo la escena, ahora está mucho mejor—. Esto no lo hago yo, Fellini modifica todo el tiempo, cambia el 50% del diálogo, lo cambia en el doblaje, lo reescribe en la masa de montaje y lo cambia en el doblaje, él dobla todas sus películas.

Hay que trabajar mucho, los americanos trabajan, terminan la película entera grabada, las trucan y las testean, las testean con equipos de sociólogos y psicólogos; y refilman, regraban y remontan, con otros fines. Hay una anécdota muy linda de Bonnard que contó un pintor argentino hace 40 ó 50 años: él, estando en París vio en el Museo de los Impresionistas a un viejo que estaba retocando una tela, corrió al guardia y le dijo: "hay un loco" —"No, déjelo tranquilo, tiene autorización del director, es Bonnard"—.

Entonces es lícito: eso, uno puede ver cosas, uno se aleja y puede ver. Si no vamos no aprendemos nunca, eso es así. La posibilidad de desarrollo está ligada a la capacidad de rever, críticamente nuestras obras y las obras de al lado y capacitarnos para hacer mejores películas porque cuando estrenamos un film está en competencia con todas las otras películas de todas partes del mundo y no cuentan ninguna historia que le diga que se rompió el negativo, que te prometieron 50 dólares y te dieron cinco; todo eso no cuenta nada, te van a mirar comiendo un helado y se van a reír; lo que cuenta es la obra y antes de largar una obra hay que rumiarla, modificarla, las veces que sea y que uno esté seguro y conforme.

Yo soy muy testarudo, en 35 años de estar haciendo cine, por defender un determinado tipo de cine he tenido que producirme yo las cuatro películas que hice. Pero escribí doce proyectos, escribí doce historias, soñé doce historias y puede producir

cuatro porque nadie creyó en ninguna y otra satisfacción que tengo es que no abandoné nunca la búsqueda de un lenguaje —no diría vanguardista—, pero de salirme de la norma de la cinematografía dominante, transgredirla. Yo nunca me voy a olvidar que en el "Exilio de Gardel" hasta mis amigos íntimos comentaban entre ellos que yo iba al mayor de mis fracasos y me había empeñado hasta la cabeza; tenía miedo, porque todo lo que tenía lo había puesto en la película y además lo que no tenía. ¡Qué buena! Pero la van a ver 500! Esta era la cosa.

Y bueno, porque es una película que rompía la narración tradicional; todo el tiempo la rompe, no tiene ningún argumento, por supuesto, el argumento es la vida y la de un grupo de personajes y no obedece a las leyes de la intriga y del suspenso y además mezcla los géneros, lo cual al francés le provocaba un gran cortocircuito, al público francés y al público americano menos.

La experiencia es que en nuestros países la película funcionó como una maravilla; en la Argentina fue una de las tres películas más taquilleras del año 86. Un enorme suceso de público. 22 semanas en sala de estreno. Y a la vez todas las proyecciones finalizaban con aplausos. En Uruguay fue la primera película del año. ¿Saben qué película le siguió? Rambo. Hizo 110 mil espectadores. En Brasil fue también otro éxito muy grande, y fue un gran suceso en Italia, Alemania, y se vendió en cincuenta y tantos países; me permitió eso hacer "Sur". Y "Sur" es una película tremendamente argentina, más argentina imposible. También una película muy ligada a la literatura, contrada como en cuatro cuentos, es un cine en el cual yo trato de unir literatura con pintura, rechazo la toma, no hay toma, hay cuadro, hay imagen, el mundo de la toma es el mundo de los americanos, donde no hay imagen, hay fondo de un actor que dice letra o interpreta una acción, son diálogos puestos en pantalla los del cine de hoy.

Entonces todas esas cosas, **recuperar el lenguaje de todas las artes partiendo de cómo nos comunicamos nosotros**. "Sur", creo que es un film muy argentino porque está la manera cómo nosotros hablamos, la narración aparentemente discontinua, tiene que ver con la incoherencia de cómo la narramos. Una conversación nuestra salta de un tema a otro como la comodidad más grande y tu interlocutor lo acepta como lícito. En eso no entra un francés ni un sajón. "¡Tanto tiempo que no te veo!, ¡sí! imagináte, me dejó mi mujer con catorce hijos y aquel drama espantoso", pero enseguida viene un chiste y ya no es tan espantoso, es una fiesta. "Yo dejé a la amiga y la política, y este hijo de puta y veinte minutos de política y seguimos con un negocio económico". Todo eso entra en una conversación de una hora y media con un trago o un café. Si eso existe en la vida, que hablamos dos o tres horas contándonos todo, cómo no va a existir con una película cuando tienes todos los medios para sintetizar esa historia y hacerla más expresiva.

Somos incoherentes al contar, pero hay una coherencia, algo que es lo que engloba todo. No hay género, los géneros los inventaron, los inventó la crítica después de que existieron las películas y las películas surgieron y sus héroes y sus formas de culturas muy específicas; solamente un tarado colonizador quiere universalizar géneros que son profundamente nacionales. Hay que inventar nuestro género como nuestras palabras. ¿Quién les enseñó "qué chévere"? No hay géneros, hay película, hay libro; ¿y qué género? ¿qué novela? La novela de Stendhal, la de hoy; la de hoy no sabes qué es; es un libro; es un viaje mezcla de sueño, crónica, aventura, narración, psicoanálisis, sociología, crónica y memoria.

Creo que hay una película que por las costumbres de hoy, los hábitos de comercialización, tiene determinada duración, determinada técnica; después quien viene a disponerte de dos horas en la intimidad de una sala. Si tienes el chance de que entre el problema es no desperdiciarlo. Hoy en día la crisis del cine es que nos faltan los espectadores. En estas dos películas me ha ido muy bien, son dos películas muy nacionales, muy argentinas, lo cual demuestra que la universalidad o el interés ajeno está casualmente dado por la peculiaridad de lo que cuenta. La literatura latinoamericana con algo más específico que las historias que cuenta García Márquez, algo más local es imposible y es posiblemente el mayor best seller de nuestra literatura.

Entonces creo que también en el público de hoy existe porque vive consumiendo productos, salchicha enlatada en televisión, necesita salir a tomar contacto con otra cosa, necesita hacer un viaje estético y emotivo e intelectual, un viaje cultural superior. Yo creo que mis películas son populares y las hago queriendo que sean muy populares; por supuesto, dentro de lo que es un cine de autor, el que viene buscando "Rambo" la pifió de género, porque no es un policial lo que va a ir a ver, va a ir a ver un cine ligado a la novelística, historias de vida, lo que estoy haciendo, sabiendo qué género o qué quieres ver: una película de violencia, un film policial, un film de intriga, una comedia. En cualquiera de estos géneros la obligación es reinventarlos, la gran frustración es ver qué poco talento tenemos que apenas llegamos a agarrar un poquito de la fantasía fabulosa; los fabulosos diálogos que escuchas entre los kurdas en las noches o en los cafés.

Cuando tengo un proyecto que tengo que empear, me vuelvo a cagar de miedo y me vuelvo a replantear todo y hago un primer guión, una primera aproximación y luego paso a una segunda visión crítica de ese guión y lo vuelvo a reescribir y vuelvo a escribir un tercer guión cuando hago toda mi selección de actores y de decorados, pero todo esto me va dando una seguridad en lo que estoy haciendo, que luego puedo llegar al rodaje, a enfrentar los inevitables imprevistos que suceden en un rodaje porque nadie puede prever cómo estará ella o él el día 14 o el día 5 o el día 27 de rodaje y un rodaje es una caja traicionera de sorpresas, como también de situaciones que quizás las pone Dios o vaya a saber quién, y que se te aparecen de regalo allí, que son magníficas, por eso hay que tener los ojos bien atentos porque muchas veces uno recupera cosas que ni se te pasaron por la cabeza, pero te las regala la vida o te las regalan los actores, o te las regala la luz, que son maravillosas, que hay que doblar la cámara y filmar eso, porque es agraciado.

