

mente están de acuerdo con el ideario del realizador. Al final, lo conseguido por esta vía acaba pareciéndose a una reunión de partido.

Nos movemos, ya se ve, en el dominio de los tópicos. A juzgar por muchos comentaristas, aquí recobra vigencia un determinado modelo que identificó al cine latinoamericano de los setenta. Cine interpretado por actores no profesionales, a cuyo mal montaje se añaden el desorden de su encuadre, planos saltados de eje y una iluminación desastrosa. Por decirlo más crudamente: un producto diseñado para la exportación, que cumple esa norma porque algunos directores han caído en la cuenta de que los críticos simpatizan con su aparente humildad y son menos severos a la hora de establecer un juicio. Este carácter tercermundista contribuye al estereotipo pero, seamos sinceros, resulta difícilmente elogiabile. Si bien dicho planteo puede atraer a una audiencia minoritaria, elitista, interesada en los problemas de Latinoamérica, la realidad es otra: al público le da lo mismo si el cineasta tuvo que hipotecar su casa y vender a los suyos para completar la película. Aquí el sacrificio y las penalidades no importan; y defender lo contrario es pura condescendencia. En la actualidad, con los medios técnicos disponibles –pienso en el vídeo digital–, no ha de notarse la pobreza de recursos. Si exceptuamos trucajes más o menos espectaculares, sólo asequibles dentro de Hollywood, el nivel técnico de cualquier producción actual puede y debe cumplir unos requisitos universales de calidad técnica.

Por el camino, convendría desechar otras necedades, como ésta que, en el caso argentino, relaciona el resurgir del talento con la crisis económica. Ésa es una idea tan estúpida como aquella otra que, fiel a los modos de la bohemia, identificaba a los buenos poetas con la tuberculosis, la pobreza o el alcoholismo. De una vez, hay que dejar claro que la crisis no genera capacidad creativa; más bien la destruye.

Es verdad que, en el ámbito del gran espectáculo, el cine estadounidense nos aventaja con creces. Por esto la clave a respetar en nuestras cinematografías tiene que ser la originalidad de los planteamientos argumentales. No dudo de que podemos ser competitivos narrando historias muy personales. De otra parte, esa opción nos obliga a hacer siempre cine de autor, lo cual tampoco supone una inconveniencia, ni tampoco una ruptura. Al cabo, el hecho de introducir un diálogo más o menos profuso y consistente viene a reanudar una vieja tradición: la de ese cine clásico norteamericano que tanto nos ha gustado siempre (Véase que los filmes de Hawks o de Lubitsch están llenos de personajes que hablan hasta por los codos.) Teniendo claras las referencias, el

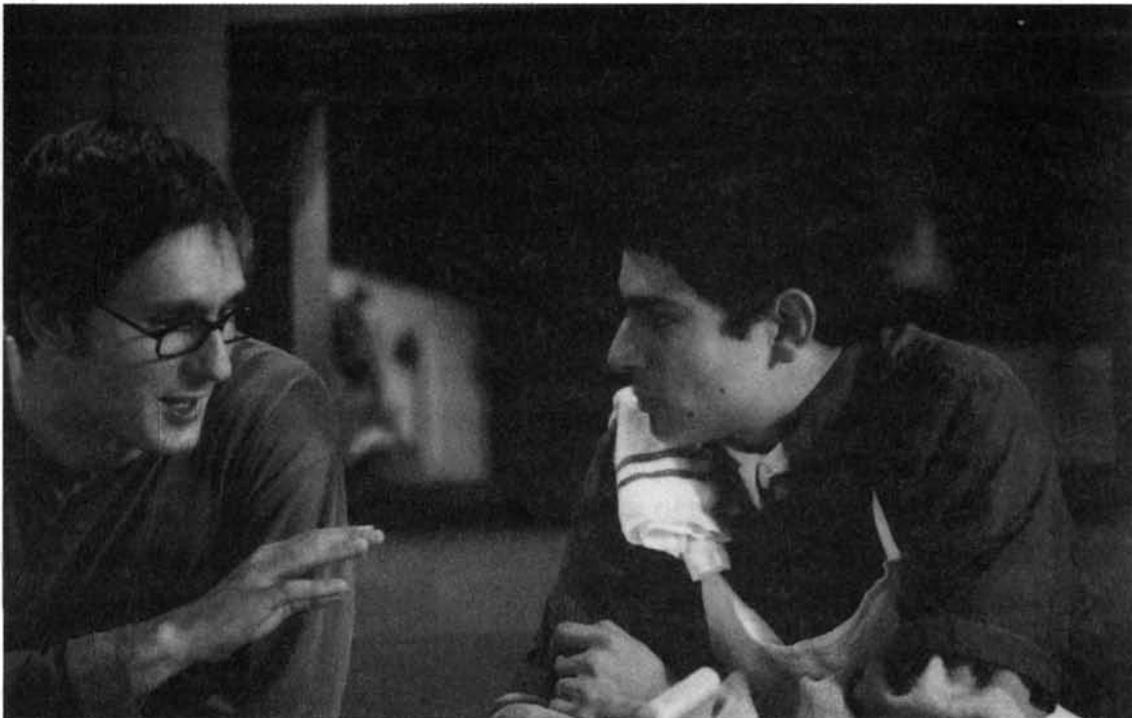
riesgo de esta práctica deriva, en cualquier caso, de la superfluidad; esto es, del empleo de la palabra para alcanzar un fin que ya cumple la imagen.

Como no redundo en el encomio del artista sacrificado, tampoco valoro convencionalismos del tipo: «Hice cine comercial para sobrevivir y así poder filmar lo que yo deseaba». Dejemos claro que esa frase no es digna de un temperamento profesional. Además, cuando alguien da sus primeros pasos como ayudante de dirección, ni siquiera le es posible elegir. En mi caso, por otra parte, no hubo un solo realizador –fuese elitista o comercial– de quien no recibiera lecciones. Cada secuencia precisa una puesta en escena determinada, y el ayudante puede comparar aquella que imagina con la que finalmente resuelve el realizador. Lo idóneo de esta práctica se mide en el hecho de que, cultivada de forma rutinaria, favorece inmejorablemente el aprendizaje. Por supuesto, si además se introduce cierta afinidad en el trato con el director, ya podemos decir que esta enseñanza cede hueco a la práctica. Como ejemplo dentro de mi carrera, vaya el caso de Giorgio Stegani, quien me urgía a orientar la cámara durante una escena característica del *spaghetti-western* que rodábamos: el consabido asalto de los indios a la diligencia. Ni que decir tiene que este tipo de ocasiones abundó en la época en que trabajé con Camus.

El proceso formativo que comento culminó en Argentina, en una época durante la cual aún existía una industria del cine. Al tiempo que seguía cumpliendo labores de ayudante, escribí y dirigí un policial, *La parte del león* (1978), a modo de carta de presentación. Héctor Olivera y Fernando Ayala disponían por entonces de una productora, Aries Cinematográfica, a través de la cual diseñaron una serie de largometrajes musicales. Estas películas debían promocionar unos discos antológicos de mucho éxito, y ello obligaba a incluir en su metraje nada menos que doce canciones. Partiendo de esta premisa, recibí el encargo de dirigir *La playa del amor* (1979) y *La discoteca del amor* (1980), protagonizadas, entre otros, por Cacho Castaña, Ricardo Darín y Mónica Gonzaga. En ningún momento consideré estos filmes como un producto menor. Es más: aunque Olivera se moría de risa, yo organicé el rodaje rigurosamente, con un respeto absoluto por lo que significa esta profesión. No podía traicionar estas convicciones, y por eso me obstiné en cada secuencia hasta que todas fueron de mi gusto. Sin embargo, no era un asunto fácil. Llegué a repetir hasta veinticinco veces cierta toma con Castaña y la coprotagonista. «¡Pero si son de madera..!», me dijo Olivera. Y yo le respondí: «Bien, pero si insisto, algo han de mejorar». De otra parte, compliqué la puesta en escena y me propuse desafíos

para mantener vivo el interés del espectador. Cada reto, para este oficio, significa adiestramiento, y es así que los dos musicales me ofrecieron una oportunidad de ensayo que, sin duda, cobra mayor sentido si se tiene en cuenta que mi carrera continuó con dos cintas en las que volqué esta experiencia, *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982).

En clave sentimental, los aciertos remiten a los títulos malogrados: aquellos que no llegaron a concretarse. Consciente de la dificultad que entrañaba, deseché rodar una película sobre Astor Piazzolla. Tampoco llegué a filmar *Brigada Estrella Roja*, justo después de la dictadura, y es lástima que no pudiera realizar una nueva versión de aquella novela de Pierre Mac Orlan, *La bandera*, adaptada en 1935 por Duvivier. Con sus errores, los productores españoles malograron este proyecto, que debía filmarse con inversión internacional. Al final, es en casos como éste donde se impone la certeza de que hay títulos malditos, cuyo fracaso está decidido desde el origen.



Paula Hernández: *Herencia* (2001)