



El lirismo documental de Gerardo Vallejo

Fernando Svetko

El nombre de Gerardo Vallejo está asociado a dos de las más importantes experiencias cinematográficas de América Latina, que tuvieron lugar en Argentina en la época de proscripción del peronismo: el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (fundado por Fernando Birri en 1956, también llamado “Escuela de Cine Documental de Santa Fe”), y el Grupo Cine Liberación (fundado en 1966 por Octavio Getino y Fernando Solanas). Vallejo estudió en la Escuela de Santa Fe entre 1960 y 1965, y se incorporó al Grupo Cine Liberación en 1967.

Ambas experiencias, aún con todo lo que las diferenciaba, tuvieron algo en común: la proclamación explícita de la primacía del documental, como modo cinematográfico privilegiado de aproximación al conocimiento de la realidad, en el marco de las tesis tercermundistas sobre el subdesarrollo y el neocolonialismo.

En un breve escrito fechado en septiembre de 1962, conocido como “El manifiesto de Santa Fe”, Fernando Birri decía:

El subdesarrollo es un dato de hecho para Latinoamérica, Argentina incluida. Es un dato económico, estadístico. [...] Sus causas son también conocidas: colonialismo, de afuera y de adentro. El cine de estos países participa de las características generales de esa superestructura, de esa sociedad, y la expresa, con todas sus deformaciones. Da una imagen falsa de esa sociedad, de ese pueblo, escamotea al pueblo: no da una imagen de ese pueblo. De ahí que darla sea un primer paso positivo; función del documental. [...] Y al testimoniar cómo es esta realidad —esta subrealidad, esta infelicidad— la niega. Reniega de ella. La denuncia. La enjuicia, la critica, la desmonta. [...] Como equilibrio a esta función de negación, el documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños. Consecuencia y motivación del documento social: conocimiento, conciencia, toma de conciencia de la realidad. [...] Conclusión: ponerse frente a la realidad con una cámara y documentarla, documentar

el subdesarrollo. El cine que se haga cómplice de ese subdesarrollo, es subcine¹.

Es inevitable leer hoy estas líneas como una anticipación de las principales tesis de la Estética del hambre, el estentóreo manifiesto que Glauber Rocha leyó en Génova en 1965, como presentación en sociedad del movimiento brasileño del cinema novo, y como llamada de atención al viejo continente sobre el desarrollo de los nuevos cines del Tercer Mundo. Ahora bien, el cinema novo no preconizaba la primacía del documental, y esta diferencia con las más importantes experiencias argentinas del momento —que incluyen también, por supuesto, al Grupo Cine de la Base, encabezado por Raymundo Gleyzer— se haría mucho más pronunciada aún en el segundo manifiesto del director bahiano, sugestivamente titulado *Eztétyka del sueño*², y leído en la Universidad de Columbia, en Nueva York, en el año 1971.

Allí Rocha señala que es preciso distinguir “lo que es arte revolucionario útil al activismo político, de lo que es arte revolucionario lanzado a la apertura de nuevas discusiones” (p. 136), y despacha a La hora de los hornos diciendo que se trata de “un típico panfleto de información, agitación y polémica, utilizado actualmente por activistas políticos en varias partes del mundo” (p. 137, bastardillas son nuestras).

En esto último se cifra una crítica que, así como Rocha la dirige al Grupo Cine Liberación, también era dirigida con frecuencia a su propio cine, y que, desde dos modulaciones distintas, constituyó una de las preocupaciones fundamentales del nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: por un lado, la no coincidencia de lo moderno y lo popular, de una renovación de los temas y las formas cinematográficas que no llega a tocar motivos populares encarnados por sujetos populares; por otro lado, la no coincidencia de lo popular y lo masivo, de las obras de vanguardia que están hechas *para* el pueblo pero que no llegan a entrar verdaderamente en contacto

1 Publicado en La Escuela Documental de Santa Fe. Una experiencia piloto contra el subdesarrollo cinematográfico en Latinoamérica, Documentos del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 1964, pp. 12-13. Bastardillas del original.

2 Rocha, Glauber, La revolución es una *eztétyka*, Caja Negra, Buenos Aires, 2011, pp. 135-140.

con las grandes mayorías postergadas, sino tan solo con un reducido número de activistas políticos o de miembros de las élites culturales. Según Rocha, una verdadera cultura popular no puede ser “la inspiración de un arte creado por artistas aún sofocados por la razón burguesa” (p. 139), y la razón revolucionaria, en tanto *razón*, no deja de ser una *razón burguesa*. (Una de las secuencias más brillantes de su producción cinematográfica se encuentra en su última película, *A idade da terra* (1980), y es la que recrea el famoso episodio evangélico de las tentaciones de Cristo en el desierto; pero en este caso poniendo en escena a un Cristo Indio, que debe resistir las tentaciones en una playa, pues el Diablo llega desde el mar, bajo la figura de un hombre barbado, vestido con ropas de conquistador, y silbando *La marsellesa*, el primer himno de la razón revolucionaria de Occidente.) Este es el contexto de discusión en el que se enmarca el conocido epigrama glauberiano: “El Pueblo es el mito de la burguesía.” (p. 138) Pero también, y esto es importante, tenemos que entender que esta crítica de la razón revolucionaria que hace Rocha implica sobre todo una impugnación de cualquier experiencia cinematográfica pretendidamente liberadora que sucumba a los procedimientos de la estadística, esto es, de cualquier enfoque de la realidad del Tercer Mundo en el que lo objetivo se fagocite a lo subjetivo, y en el que el predominio de lo informativo por sobre lo afectivo se emparente con el modo en que los organismos internacionales de cooperación entienden al hombre latinoamericano: como un objeto a ser alimentado, y no como un sujeto con sueños, vivencias particulares y capacidades de creación independientes del paternalismo y la filantropía. “Ninguna estadística”, dice Rocha, “puede informar sobre la verdadera dimensión de la pobreza” (p. 138).

Ahora bien, en el mismo año en que Rocha lanza estas diatribas y esgrime estas prevenciones contra el cine militante, Solanas y Getino ofrecen una justificación de la prioridad del documental que se asienta en las diferencias de los procesos políticos de los distintos países latinoamericanos:

En países liberados, como Cuba, donde existe un nivel de información veraz en todos los planos, un cine de carácter documental, testimonial o informativo puede pasar por momentos a segundo plano frente a un cine narrativo, histórico o de personajes, ya que la información

transmitida a través de todos los medios de comunicación suple aquellas carencias que en países como el nuestro son de primerísima importancia. En los países no liberados, saturados de una falsa información o directamente carentes de ella, asume carácter prioritario la elaboración de un cine (o de cualquier herramienta de información: literaria, plástica, musical, etc.) que tienda a suplir, en la relativa medida de sus posibilidades, ese vacío de información que es peculiar a las situaciones neocoloniales. [...] ¿Qué es un cine de imágenes documentales, de hechos-testimonios, o de abordaje directo de la realidad sino un cine de dato y de prueba irrefutables? Una imagen verídica es en sí misma —a ojos del pueblo— un fragmento de realidad que se ilumina. La imagen documental, el dato que no se discute, es decir, la prueba, alcanza su importancia total frente a las “pruebas” del adversario³.

¿Cómo se podían combinar esta apuesta por la *prueba* documental que preconizaba el Grupo Cine Liberación y el *conocimiento afectivo* del pueblo que propugnaba Rocha? Es cierto que la explicación de tipo contextual que los dos realizadores argentinos utilizaban para justificar su propia preceptiva también podría ser utilizada para justificar sus diferencias con el líder del *cinema novo*. En efecto, desde 1970 Glauber Rocha se hallaba en el exilio europeo, y ni antes ni entonces había estado involucrado como miembro activo de algún grupo político que disputase el poder real en Brasil; Solanas y Getino, en cambio, eran intelectuales “orgánicos” —encargados a su vez de la formación de *cuadros*— dentro de la resistencia peronista, con una llegada directa al General Perón, y por tanto muy profundamente involucrados con uno de los movimientos de masas más importantes de América Latina.

Pero lo cierto es que, a pesar de estas justificaciones, que son todo lo parciales y discutibles que se quiera, el problema de combinar la objetividad documental y las subjetividades populares, era un problema que subsistía, al menos para aquellos que creían, como el boliviano Jorge Sanjinés, en la necesidad de realizar una teoría y una práctica del cine, no hecha para el pueblo, ni en representación del pueblo, sino junto al pueblo⁴. Ese pueblo complejo al que no había

3 Solanas, Fernando, Getino, Octavio, *Cine, cultura y descolonización*, Siglo XXI, México, 1973, p. 161.

4 Sanjinés, Jorge, *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*, Siglo XXI, México, 1979. Cfr. especialmente las páginas 100 a 119, donde aparece la entrevista realizada originalmente por Jean-René Huleu, Ignacio Ramonet y Serge Toubiana para el número 253 de la revista *Cahiers du cinema*, y que

lleva por título “¿Cómo llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar?”: “Cahiers: ¿Cómo trataron de resolver la contradicción emoción-distanciamiento? ¿Cómo lograr al mismo tiempo emocionar con la reconstitución de hechos reales y permitir también la reflexión, el distanciamiento frente a la ficción elaborada? La supresión del héroe central permite evitar la identificación individual, pero puede desmovilizar al espectador.

Jorge Sanjinés: Sostuvimos siempre y pensamos firmemente que es importante conmover a la gente y al mismo tiempo obtener que los espectadores reflexionen sobre lo que ven. Se puede lograr eso solamente si la película alcanza cierto grado de humanidad. Es el problema más importante para nosotros: ¿Cómo llegar a una visión objetiva sin dejar de emocionar? Pensamos que un grado moderado de emoción lleva a una mayor reflexión. No se puede pensar sin estar sensibilizado. Más se conmueve y más grande es el grado de reflexión sobre la película. Debíamos hacer un cine para un público que hay que emocionar. Pero, por supuesto, el proceso de emoción y sensibilización sobre un personaje concentra todos los problemas de la ficción sobre un solo individuo y el proceso de identificación suprime toda posibilidad de distanciar después, de generalizar el problema. Al contrario, si se escoge una historia colectiva, se puede evitar la identificación. Esta historia es obligatoriamente objetiva, pues sabemos que son las masas que hacen la historia. La mejor forma de contar esta historia es la reconstitución de los hechos, y eso por una razón muy sencilla, elemental: estamos convencidos que no existe mejor conocimiento que el de la experiencia directa. Hemos visto muchas películas políticas que aburren al espectador con cifras y pensamientos graves, sin tener en cuenta el hecho que el cine exige del espectador un esfuerzo inmenso; no se puede pasar cierto límite de tolerancia. En la expresión escrita es diferente: un lector puede leer otra vez, enfatizar un dato que le interesa, pero el espectador no puede sino aceptar todo lo que la imagen le propone, de manera ininterrumpida; tiene menos posibilidades para asimilar el contenido. El compromiso del espectador delante de esta clase de conocimiento se obtiene solamente a un nivel objetivo. Es necesario también obtener su entrega subjetiva, solicitar su emotividad para hacerlo solidario, hacer que se identifique en el plan humano haciéndolo participar de los eventos que ve, obligándole a entender un problema a través de su propia experiencia. Así se podrán desencadenar las fuerzas de su reflexión más profunda, y más comprometida. No son cifras que ve o pensamientos abstractos que oye, son seres humanos que le transmiten directamente su experiencia, y el espectador, asistiendo y por consecuencia participando, a esos hechos reconstituidos aprende a conocerlos y a pensar” (pp. 106-107). También el gran director cubano Tomás Gutiérrez Alea, en su Dialéctica del espectador, propone para el arte cinematográfico revolucionario justamente una dialéctica entre las dos propuestas estéticas que él considera más relevantes en el siglo XX: el “efecto de distanciamiento” propuesto por Bertolt Brecht para el arte teatral, y el efecto de pathos implicado en el montaje de atracciones propuesto por Sergei Eisenstein para el cine. (Como problema,

que subestimar “hablándole fácil para que entienda”, como quería el populismo reaccionario, y que parecía mostrarse tan esquivo a los documentales de agitación y propaganda como a la aventura de la creación del cinema novo.

Ese pueblo era el que buscaba retratar Gerardo Vallejo. Y no sería imprudente afirmar que lo logró. Su obra es, tal vez, uno de los mejores ejemplos de esa síntesis buscada entre la objetividad del documento y la subjetividad del otro, un verdadero “lirismo documental”⁵. Particularmente su primer largometraje, *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968-1971), que a nuestro entender contiene elementos de gran relieve, y que es el que ahora nos proponemos analizar.

La película cuenta la historia de Don Gerardo Ramón Reales, un viejo trabajador de la zafra retirado, viudo y padre de doce hijos, de los cuales sólo tres permanecen viviendo con él en Tucumán: Ángel, Mariano y el Pibe. El resto de sus hijos, de los que nada sabremos, han migrado aparentemente en busca de trabajo. En 1966, la dictadura encabezada por Juan Carlos Onganía ha cerrado 11 de los 27 ingenios azucareros que funcionaban en Tucumán, dejando así a miles y miles de obreros del surco en el más absoluto desamparo. Y esta situación funciona como una línea argumental discontinua en el film, que se hace explícita sobre el final, en dos anexos documentales que cuentan, el primero, una apretada síntesis de la historia de opresión del pueblo tucumano, que comienza en los tiempos de la conquista y llega hasta el presente; y el segundo, una historia del presente de las luchas de la FOTIA (Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar, fundada en 1944 bajo el signo del peronismo en ascenso,

esta dialéctica de razón y pasión es casi tan vieja como el arte; sin embargo, como apuesta estética o programa explícito, hay que esperar casi hasta 1803, cuando un breve texto de Friedrich Schiller, *Sobre el uso del coro en la tragedia*, propondrá la reposición del coro de la tragedia antigua en el teatro moderno, entendiendo que este tipo de coro, como personaje conceptual, introduce un necesario efecto de distanciamiento, de reflexión y de calma en medio de la tormenta de afectos que suscita la acción —una tormenta de afectos que, de otro modo, desencadenados sin este contrapeso racional, nos confunde y paraliza moralmente, nos reprime cuando más parece que nos libera).

5 La idea de lirismo documental es propuesta por Georges Didi-Huberman en *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Manantial, Buenos Aires, 2014.

y convertida en bastión de la resistencia desde el comienzo de la proscripción), a través de los testimonios de varios de sus afiliados, y en especial de dos de sus principales referentes: Benito Romano y Raúl Zelarayán.

Respecto de los personajes principales del film, el Viejo, Ángel, Mariano y el Pibe, el proyecto inicial de Vallejo tenía un formato de entrevistas en las que los protagonistas contaban sus historias a cámara como en cualquier otro documental. Pero el director decidió rápidamente deshacerse de ese material, por hallarlo demasiado periodístico, y eligió otra vía más arriesgada, y sin duda más compleja: hacer que sus protagonistas recreen y actúen sus propias vidas.

La densidad de las imágenes conseguidas con este procedimiento de recreación excede en gran medida a toda la información que brinda el documental. Y lo que llamamos “lirismo” hace referencia al modo de poner en primer plano los sentimientos más íntimos, las vivencias y las significaciones propias de unos sujetos que no habían sido usualmente retratados por el cine, o que lo habían sido usualmente desde la objetividad documental de su situación o desde una subjetividad puesta en marcha por el desenvolvimiento de una trama de ficción.

Aquí, en este film, lo documental y la ficción no se contraponen como géneros cinematográficos, sino que se mezclan como el registro de lo real y la ensoñación de lo posible (los dos orígenes del cine, al fin y al cabo). Y la evocación y la actuación son puestas en marcha por aquellos sujetos que, debido a sus condiciones materiales de existencia, no habían sido nunca considerados como los naturales ejecutores de estos sofisticados procedimientos performáticos.

Los R/reales (nombre propio y condición) se representan a sí mismos, y ofrecen también un permiso —a los amantes de las alegorías— para interpretarlos como emblemas. Ángel, el trabajador golondrina, sería así la resignación, o la afirmación impotente de una realidad injusta: la mirada que dirige desde la ventanilla del tren hacia los hijos que lloran desconsolados su partida, es una mirada que encarna todo el cansancio y la desesperanza de su pueblo. Mariano, el agente de policía, sería la degradación, o la negación del sujeto en pos de la afirmación de la realidad alienante: su pasado de sindicalista combativo, y su presente de “comisario en Caspinchango,

mandadero en Acherar”, con su condición de “sirviente y patrón”, introduce una complejidad de lo popular que casi podríamos decir que convierte a los tres hijos del viejo Reales en la contracara realista de la idealización de Los hijos de Fierro (que son también los hijos de otro Viejo⁶). Pero el Pibe es la rebelión, o la negación de la realidad injusta en pos de la afirmación de un hombre nuevo: y aquí, esa posible contracara realista se vería matizada por un sueño, que es el sueño militante del Grupo Cine Liberación, al fin de cuentas, pero que parece también haber sido el sueño del propio Pibe Reales. Según Vallejo, este “último hijo” de la opresión del pueblo, es en la vida real un ser “más introvertido, que llega a tener pensamientos propios de crítica y autocrítica respecto de su propia vida y de la de sus hermanos”⁷. Cuando se le propone, de hecho, a raíz de estos pensamientos, encarnar a un militante sindical, la aceptación por parte del Pibe es interpretada por los realizadores como una confirmación de que están imaginando lícitamente, juntos, una vida posible.

Este tipo de decisiones y propuestas de trabajo con esta clase tan particular de “actores”, han llevado siempre a toda una serie de interrogantes que tienen que ver con la plausibilidad que en cada momento histórico se le otorga a diversas estrategias de emancipación, que van desde la representación de los intereses de los oprimidos por parte de los intelectuales burgueses —proletarizados o no—, del hablar *por* los otros, a una pretendida liberación de la “palabra obrera” o del habla del subalterno, que implicaría una crítica explícita de los procedimientos de *mediación*. ¿Cómo es que “se le otorga” la palabra al otro, cómo se asume esta mediación? ¿Son lícitas estas ensoñaciones de vidas posibles, o no son más que la afirmación forzada de tesis que sostienen los “directores” pero que los “actores” no necesariamente hacen propias —en el sentido de poder *utilizarlas* luego de algún modo? Y si se asume la crítica a la mediación en su

6 Los hijos de Fierro es una película argentina de 1975, dirigida por Fernando Solanas, en la que se construye una alegoría entre el relato de la Vuelta de Martín Fierro, de José Hernández, que está centrado en la historia de los hijos del gaucho perseguido, y la situación del pueblo peronista durante los años de la lucha por el retorno de su “padre” (recordemos que “Viejo” era el apodo que la juventud peronista utilizaba para referirse a su líder).

7 Vallejo, Gerardo, Un camino hacia el cine, El Cid Editor, Córdoba, 1984, p. 153.

sentido más radicalizado: ¿Qué hacer —la pregunta leninista nunca más pertinente? ¿Cómo se emancipa la voz de los pueblos? ¿Hay que esperar a que quieran y puedan hablar por sus propios medios? ¿Cuáles son “sus propios medios”? ¿Cómo se hace posible esto? ¿No se esconde un facilismo paralizante y un tanto cínico en la acusación de “paternalismo” lanzada contra toda mediación?

En estas vías de interrogación, algo importante para entender lo que se ve en las imágenes de *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, es tener en cuenta que se trata —como veremos a continuación— de la culminación de un proceso de casi diez años de conocimiento y de trabajo, de una experiencia genuinamente compartida. Y, por otra parte, reparar en que uno de los pilares del ideario en el que Vallejo se había formado en la Escuela Documental de Santa Fe era precisamente esa apuesta que Fernando Birri declaraba explícitamente en el Manifiesto ya citado de 1962: “Como equilibrio a esta función de negación, el documental cumple otra de afirmación de los valores positivos de esa sociedad: de los valores del pueblo. Sus reservas de fuerzas, sus trabajos, sus alegrías, sus luchas, sus sueños”.

En 1960, Gerardo Vallejo era un joven estudiante de cine que viajaba regularmente entre Tucumán y Santa Fe en el tren *Estrella del Norte*. En uno de esos viajes conoció a Mariano, el hijo mayor del viejo Reales, y allí surgió la idea de visitar la Colonia San José, a cuatro kilómetros de Acheral, en la que vivían los peladores de caña del Ingenio Santa Lucía. Allí, en el invierno de 1961, se instaló junto al fotógrafo Diego Bonacina, durante quince días, para filmar *Azúcar* (1962), un corto de diez minutos sobre la realidad de los zafreros. Luego, en 1964, convivió nuevamente con los Reales en Colonia San José, esta vez junto al sonidista Gustavo Moris, con quien realizó la tesis para obtener el título de director nacional de cinematografía documental: un corto de veinte minutos llamado *Las cosas ciertas* (1965), que narra los pensamientos y los recuerdos de Ángel y el Pibe, mientras viajan en el tren hacia el sur, a realizar la cosecha de la manzana en Río Negro.

Este corto sorprendió entonces a dos jóvenes realizadores que estaban iniciando un proyecto alternativo de cine, y que se dedicaban a rodar durante los fines de semana los materiales de la que lue-

go sería una de las obras más importantes del cine político de todos los tiempos: *La hora de los hornos*.

En efecto, Fernando Solanas y Octavio Getino habían estado proyectando *Las cosas ciertas*, junto a otros cortos, en Buenos Aires. En esas sesiones entregaban a los espectadores unos cuestionarios bastante detallados sobre los materiales que habían proyectado y sobre la situación prospectiva del cine nacional. En casi todos los cuestionarios los espectadores colocaban en primer lugar al corto de Vallejo, como ejemplo de un camino a seguir para un cine verdaderamente revolucionario y popular. Así que, cuando ambos realizadores viajaron a Tucumán, en 1966, a filmar materiales para *La hora de los hornos*, se acercaron al novel director para pedirle que se uniera al Grupo Cine Liberación.

El inicio del proyecto para *Las cosas ciertas* remite a la vez a *Tire dié* (1958) hacia atrás en el tiempo, y a *La Hora de los hornos* (1968) hacia adelante. Según cuenta Vallejo⁸, la idea se le presentó en la estación de trenes de la localidad de Herrera, Santiago del Estero, cuando presencié desde arriba del tren una situación que era casi un montaje de atracciones producido por la realidad misma: unos niños se acercaban al tren a mendigar, mientras en el aparato de radio de un pasajero sonaba un jingle que decía “todo va mejor con Coca-Cola”⁹. Finalmente, y ante la imposibilidad legal de utilizar dicho jingle en la mezcla definitiva del sonido de su tesis, el director decidió musicalizar esa secuencia final de los niños mendigando al costado del tren con la canción *Nací en el Jardín de la República*, de Palito Ortega, en lo que constituye hoy una brutal anticipación del rol que jugarían las canciones y la figura del ídolo popular tucumano en los aciagos tiempos de la última dictadura.

8 Ídem., pp. 49-50.

9 Un mismo procedimiento de montaje “ideológico” seguiría después Vallejo en el corto de cuatro minutos *Ollas populares* (Argentina, 1968), contrastando una triunfalista versión del Himno Nacional Argentino con las imágenes de ancianos, mujeres y niños que comen en una olla popular las sobras del sueño argentino del progreso. La versión del Himno está rayada sobre el final, y repite inquietantemente la penúltima frase: “o juremos con gloria... o juremos con gloria... o juremos con gloria...”, por lo que al espectador le toca la eisensteiniana tarea de agregar —sin ninguna gloria— el “morir”.

Hacia adelante, esta clase de montajes “ideológicos” serían muy utilizados en la *opera magna* de Solanas y Getino. Hacia atrás, es muy importante recordar que, según Vallejo, sus dos fuentes principales de conocimiento —del cine y del mundo— habían sido su maestro Fernando Birri y el tren *Estrella del Norte*.

Birri había logrado en *Tire dié* la crudeza del registro —los chicos descalzos corriendo a la par del tren— y la potencia de la metáfora —el tren como emblema del progreso que algunos no pueden alcanzar. Ese había sido nada más ni nada menos que el inicio de todo el cine social latinoamericano. Pero en *Las cosas ciertas*, y en todo el cine de Vallejo, el tren funcionaría también de dos maneras complementarias, una subjetiva y otra objetiva, que se cruzan virtuosamente. Por un lado, son las miradas de Ángel y el Pibe desde la ventanilla; por el otro, la mirada que los mira mirar. Por un lado, el tren es el emblema de las migraciones forzosas de los trabajadores golondrinas, que tienen que viajar de un extremo a otro del territorio, en busca de un trabajo que no llega a ser progreso sino más bien una mera y casi siempre dramática subsistencia. Por el otro, el tren es explícitamente presentado como lugar de enunciación del realizador (el propio Vallejo ha sido uno de esos pasajeros que miraron desde la ventanilla del tren a los niños que iban al “tire dié”, da lo mismo si en las afueras de Santa Fe o en Santiago del Estero); como fuente de conocimiento y, por tanto, como el lugar de una distancia que es vivida y transmitida con cierto dramatismo, porque es la distancia respecto de la realidad del propio pueblo (una distancia que el realizador intentará superar en la cercanía¹⁰ de su primer largometraje).

El tren es, así, como la cinta en movimiento del propio cinematógrafo (no es casual que las primeras imágenes que proyectó Lumière en 1895 hayan sido las de una locomotora arribando a una estación); pero no tanto como una cinta que nos hace ver una ilusión de movimiento, sino más bien como una cinta en la que, a través del movimiento, *vemos la realidad*. Y es también el desajuste entre la aldea

10 En el comienzo de su libro de memorias, escrito en los dos últimos meses de su exilio en Madrid, finalizado en abril de 1983 y publicado en Argentina en febrero de 1984, aparece como epígrafe del breve prefacio que lleva por título “Las motivaciones”, la siguiente frase de Juan Domingo Perón: “Estar cerca del pueblo, que aporta su misteriosa creatividad, que lo convierte —además— en testigo insobornable” (idem., p. 15).

y el mundo (el viaje como escuela de escepticismo), que forma parte de toda novela de formación que se precie y que, por las conexiones que suele establecer entre lo particular y lo universal, también llamamos desde hace mucho tiempo conocimiento (*theoria*).

El modo lírico-documental que asume, en *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, esta mirada aprendida en el movimiento del tren, este tránsito entre lo conocido y lo desconocido, es tanto un modo de relación entre lo subjetivo y lo objetivo, como un modo de relación entre lo particular y lo universal —aunque no sean directamente homologables. Y es también un movimiento general de las formas: la música, los ángulos, los encuadres, la luz, el inicio y el fin de los planos, la dirección de los actores y el tipo de intervención en el guión o en las recreaciones. En todas estas decisiones, el cercano y profundo conocimiento que tiene Vallejo de los hombres y del paisaje de su provincia es quizá —y paradójicamente— lo que más universalidad le otorga a su film.

Significativamente, las únicas dos tomas de los primeros días de filmación que se conservaron en la edición final fueron una del inicio y una del final, que corresponden a las disoluciones de la fiesta y de la muerte. La del inicio corresponde a lo que sería el “tercer prólogo”: el primer prólogo es la propia autopresentación del Viejo Reales, con un primer plano de sus manos y su rostro; el segundo prólogo es un *travelling* de acercamiento que encuadra primero el cielo entre las hojas en contrapicado y que pasa luego entre las ramas de los árboles hasta llegar a la entrada del rancho; el tercer prólogo es una fiesta de noche, con música de cumbia y chacarera, que se armó con motivo del inicio de la filmación, y que Vallejo decide filmar en el acto, para testimoniar esa alegría y esa emoción, iluminado tan solo por cuatro “soles de noche” —uno de ellos sostenido por el sonidista Abelardo Kuschnir. La toma conservada del final es la de la propia muerte del Viejo, tal como él se la imaginaba, cayendo entre las cañas, “machadito, para no sentirla”. La cámara en mano, sin trípode y encuadrando con teleobjetivo, también parece emborracharse y tambalear, comprimiendo la perspectiva y respetando a la vez la máxima distancia posible con ese acontecimiento de suma soledad que es la muerte de un hombre.

Poco después del rodaje, el viejo Reales moriría de verdad, asesinado en el mismo lugar en el que había fingido esa muerte tanto más apacible. El plano de su cadáver, que cierra el film, ejerce un contraste impresionante, incómodo, casi polémico, con el célebre plano del cadáver del Che Guevara que cierra la primera parte de *La hora de los hornos*.

Así como, para Rocha, el *cinema novo* había aportado una *contribución afectiva* al conocimiento de Brasil, podríamos decir que el cine de Gerardo Vallejo aportó también una contribución afectiva al conocimiento del pueblo argentino, una documentación lírica en donde hasta entonces sólo se conocía, del pobre, su pobreza —así como de los que luchan muchas veces sólo se conoce su muerte. Por supuesto, no se trata de que Vallejo desdénara las estadísticas ni los documentales informativos; de hecho, él mismo consideraba que su obra más importante habían sido los *Testimonios de Tucumán*: dieciocho episodios acerca de la realidad tucumana que fueron transmitidos por televisión entre 1972 y 1974, y que lamentablemente se han perdido, la mitad en el mismo canal que los había puesto al aire originalmente, y la otra mitad quemada por la propia familia del director, en el comienzo de la última dictadura, y luego de que una bomba estallara en la puerta de su casa.

Ahora bien, en estos *Testimonios*, al igual que en *El camino hacia la muerte del viejo Reales*, los puntos de vista, los rostros y las voces que articulan los relatos son los de los propios protagonistas, y el narrador se libera a una filmación sin guión que, por un lado, independiza al cine de la literatura, y por otro lado deja hablar a la realidad misma, convirtiendo a su cine mucho más en un cine de *indagación* que en un cine de tesis.

Una verdadera apuesta por darles voz para proferir ideas de justicia e injusticia, representaciones y formas, modos de ver, sentir y decir, a aquellos que hasta ese momento solo habían gozado del módico privilegio de proferir gritos de placer y de dolor.

