

“Del exilio no se vuelve”: entrevista con el cineasta, guionista y escritor mexicano-argentino Sergio Schmucler

Ana Adams

Angelique Dwyer

Darío Sánchez-González

Gustavus Adolphus College

Desde su nacimiento en Córdoba, Argentina, el 5 de abril de 1959, Sergio Schmucler Rosenberg, hijo segundo del reconocido filósofo posmoderno Héctor Schmucler, crece en un ambiente intelectual privilegiado, rodeado de libros, y en una familia que estimuló su gusto por la literatura desde edad temprana. Los traumas vividos en la infancia —el traslado a París cuando su padre recibió una beca de doctorado, la separación de sus padres, el asesinato de su hermano y consecuente exilio a México— han formado su identidad de desarraigado, de la que parten su obra literaria y fílmica y su visión del mundo. Su trayectoria artística está marcada por la politización de su vida, al provenir de una familia militante de izquierdas (aunque no identificada con el comunismo).

El inicio de la Guerra Sucia y la desaparición de su hermano Pablo durante la dictadura de Videla lo obligan a exiliarse a México en 1976. La temática del desarraigo comienza a explorarse en su testimonio “Apuntes para el diario de un exiliado adolescente”:¹ “Me fui de Córdoba y Argentina sin tener la menor idea de lo que iba a significar eso en mi vida [...]. En ese momento no lo supe, [...] pero lo que realmente estaba haciendo era abrir un paréntesis en el que quedarían encerradas miles de asignaturas pendientes, que [...] se volvieron imposibles. Años después, cuando pude regresar, nada pudo ser igual” (165). Schmucler reconoce que el exilio ha marcado gravemente su vida y que, de cierta manera, domina su obra: “quedó un hueco para siempre. Un hueco que no se llena con nada, que a veces parece no existir, pero que no deja de estar”.²

La trayectoria audiovisual de Schmucler comienza cuando el autor ve que su grado de antropología social obtenido en la Escuela Nacional de Antropología Social de México (1981) no le aporta lo suficiente para subsistir. Decide entonces formarse como guionista, primero a través de capacitaciones en Televisa, y después en el Centro de Capacitación Cinematográfica, utilizando su habilidad para la escritura creativa y el melodrama en el medio televisivo. En su larga y fructífera carrera destacan el guion para el largometraje

Crónica de un desayuno (2001), premio Ariel al mejor guion adaptado, y guiones para telenovelas como *Buscando el paraíso* (1991-92), *Agujetas de color de rosa* (1994-95), *Mujer, casos de la vida real* (1997), *Amigos por siempre* (2000) y *Aventuras en el tiempo* (2001).

Con esta experiencia, Schmucler decide dirigir sus propios títulos. En 2007 rueda el documental *La canción de Mariano* (2007), conceptualizado en torno a la canción de Walter Ramón Magallanes en honor a Mariano Pujadas, activista cordobés ejecutado en la Masacre de Trelew. En 2010 estrena *Curapaligüe, memorias del desierto*, crónica de un pueblo que, como muchos otros en Argentina, ha desaparecido víctima de la devastación del monte nativo, del comercio de la madera, la carne y la soja; la película recuerda a otro tipo de desplazados: “Curapaligüe, nunca serás olvido”, subraya. El último documental del autor, *Guachos de la calle* (2015), lo protagoniza un grupo de raperos de las villas miseria de Córdoba, en línea con la temática del desarraigo.

Por lo que respecta al largometraje de ficción, Schmucler se inicia con *Laberinto mortal* (1989) y sigue con *La herencia* (2008), seleccionada para festivales nacionales e internacionales. Esta película explora las relaciones familiares y la reconciliación de un pasado traumático con la historia de un hijo y su padre quienes, al reencontrarse después de 30 años, han de superar rencores para cobrar una herencia de diez kilos de oro. Su tercer y último largometraje, *La sombra azul* (2012), enfoque de esta entrevista, se inserta tanto en la serie de narrativas históricas que intentan exorcizar el terrorismo de estado vivido bajo la dictadura de 1976-83, como en los procesos legales que las acompañaron y que siguen abiertos en algunos casos. La película es una adaptación libre de la novela homónima de Mariano Saravia (2005) que esclarece el caso del cordobés Luis Urquiza, policía y estudiante universitario torturado por sus colegas y detenido por dos años por ser acusado de infiltración al negarse a picanear. Tras sobrevivir condiciones de detención inhumanas, en 1978 consigue asilo político en Dinamarca; al volver a Argentina quince años después descubre que sus torturadores ocupan altos puestos en la administración. Cuando exige justicia, las amenazas y la falta de apoyo del estado le llevan a regresar a Dinamarca, convirtiéndose en el único exiliado de la democracia argentina. Schmucler ofrece varias razones para hacer esta película:

1) La mayoría de la izquierda no estaba de acuerdo con el método de lucha de las organizaciones guerrilleras; 2) [...] la historia oficial respecto a la violencia de los 70s se está construyendo sobre mentiras [...] que hacen que las nuevas generaciones [...] se alejen decepcionados de nuestros relatos del pasado. 3) Los represores tenían y tienen un discurso, una ideología, un argumento que justifica lo que hicieron, en ese sentido, ésta es la primera película en la que se le da lugar al discurso de “los malos”.³

Para Schmucler, al igual que para otros cineastas como Lucrecia Martel, el mayor problema del cine actual es que está dominado por la clase media-alta y ha homogeneizado la manera de mirar el mundo. Su producción se enfoca, por ello, en los marginalizados y está dirigida al público local de Córdoba, que la entiende mejor. Schmucler también afirma que, en un mundo globalizado y dirigido por empresas transnacionales, el cine alternativo es una herramienta de representación eficaz para las minorías y los resistentes

que defienden la diversidad cultural.⁴ Dado que las películas en Argentina se producen con subsidios públicos, esto permite organizar circuitos de exhibición gratuitos en locales diversos. Desilusionado con la presentación de *La herencia* en el Festival Internacional de Cine de Montreal, Schmucler ha puesto en práctica esto con sus últimos títulos. En *Guachos en la calle* ha comenzado a experimentar con el concepto de cine vivo, presentando el documental en barrios marginales de Córdoba.

Ana Adams: Infórmame sobre tu experiencia personal como exiliado. ¿Qué ha significado para ti el exilio?

Sergio Schmucler: Del exilio no se vuelve, es un nuevo arranque de la vida: la imposición, o la negación o la imposibilidad de volver al lugar de donde uno es, al territorio propio. Cuando Mario Benedetti tituló a su libro *Desexilios*, yo me enojé mucho; la idea del desexilio me parece infundada. Claro que siempre se vuelve con la frente marchita, pero sobre todo en el reconocimiento de que uno ya no vuelve. [...] No hay regreso a ningún lado, porque se encuentra uno con otro mundo.

Darío Sánchez-González: Pensando en eso, ¿crees que la distancia que te ha proporcionado el exilio te permite una mejor perspectiva, o una perspectiva diferente sobre la historia de Argentina?

SS: No creo en “mejores” o “peores”; sí “diferente”, sin duda. Sí estoy convencido de que no pienso igual que alguien de mi edad que no se movió de mi lugar.

AA: Para un cineasta que ha usado el tema del exilio, el trauma, la historia, la memoria en sus obras, ¿qué diferencia tu punto de vista de otros?

SS: Hay unos que lo han asumido por el lado de la nostalgia del intento de recuperación de las emociones. Yo viví en lo personal la resolución de las asignaturas pendientes, y después descubrí que las desaprobé de nuevo. Esa es una forma de encarar el exilio. Confieso que me costó mucho ver las películas sobre la dictadura, sobre el exilio; en general, me negaba los primeros años a verlas. *La historia oficial* la vi muy tarde. Me provocaba una angustia muy fuerte y después, la vida me fue llevando a eso, y terminé hablando solo de eso.

DS: Es curioso porque *La historia oficial* acaba en el 82 y cierra un poco ese proceso de exilio. Tú niegas que se cierre.

SS: Los exiliados regresan a su país, vuelven a militar en política, a hacer o rehacer sus vidas. En términos generales sí se acaba su exilio, pero en términos espirituales, no. Definitivamente no.

AA: ¿Sigue siendo controversial en Argentina tratar estos temas? ¿Qué impedimentos has encontrado?

SS: Impedimentos no hay; al contrario, desde el ascenso del presidente Néstor Kirchner y sobre todo de Cristina Kirchner, toda la temática vinculada a los 70 y al exilio está muy abierta, por lo que recibe mucho apoyo oficial. En ese sentido, tenemos un lugar privilegiado. Si yo digo “fui exiliado o soy exiliado” en ciertos nichos sociales, sobre todo oficiales, hay un sentimiento de una gran reivindicación. De hecho, los organismos de derechos humanos, los espacios de memoria, son muchos, y los directores son o del grupo H.I.J.O.S. o de las Madres de la Plaza de Mayo. Tienen una presencia muy fuerte, tanto que la derecha la considera excesiva. En ese sentido, yo me siento muy amparado por mi

estado. El problema es la sociedad, que ya no se queja porque socialmente estaría mal visto o sería políticamente incorrecto decir “ah, pero si tú eras comunista y guerrillero, qué bueno que te tuviste que ir”, que es lo que en realidad piensa una gran mayoría de la población que tiene una edad suficiente para acordarse... porque los jóvenes no tienen la menor idea. Hoy un chico de veinte años se confunde y, a pesar de que en la escuela le enseñan mucho de esta historia, no entiende que nosotros hemos sido guerrillas desde antes de la dictadura. Entonces “¿ustedes luchaban contra quién?” Contra el gobierno democrático. “¿Cómo? ¿Usted no quería la democracia?” No, nosotros queríamos la revolución socialista, la democracia era una porquería. “Pero, ¿cómo?” No entienden porque se ha mezclado todo convenientemente para construir un relato oficial que no da cuenta de las cosas que ocurrieron y genera una confusión muy grande a las generaciones que siguen.

DS: Entonces, ¿hay para ti algo de peligro en ese olvido?

SS: Para mi generación es algo terrible y también para la historia posterior. Después me pongo más escéptico y concluyo que, al fin y al cabo, la verdad nada importa, la historia siempre se construye con mentiras y con relatos que sustituyen a otros, y el que gana siempre construye a partir de haber derrotado a otros. Pero a mi generación sí le duele, como a mí, que cada vez soporto menos que digan que yo era un pobre inocente al que le obligaron a irse exiliado por la maldad de los militares, y no dicen que yo tenía armas y quería cambiar el mundo. Con este silencio, ofenden mi propia identidad. Yo era guerrillero, y cuando lo tengo que negar en nombre de lo políticamente correcto, me siento raro. Así le pasa a mucha gente. También entiendo a amigos míos que no eran de izquierda, que no eran guerrilleros y no querían la revolución, que cuando escuchan que yo era una “blanca palomita”, dicen “bueno, Sergio no era una blanca paloma”.

AA: Sergio, en general observo cierto pesimismo en *La sombra azul* (como en *Curapaligüe*). ¿Puedes explicar por qué tu pasado te ha dado una visión pesimista del mundo?

SS: No diría pesimista, no me gusta la palabra, pero creo que soy escéptico. En la medida en que dejé de creer en la idea de la revolución, me volví escéptico. No hay erupciones violentas, no existe tal cosa... Esa ilusión de que la Revolución Francesa o la Revolución de la Independencia Norteamericana nos cambió de una vez y para siempre, no la creo ya. No creo en estos ciclos que se interrumpen catastróficamente.

AA: Habla un poco de cine, literatura y demás. ¿Cómo se desarrolló tu interés por el cine, por la dirección de documentales y películas? ¿Fue por casualidad o era una mera aspiración personal?

SS: Como antropólogo social, la fascinación por la búsqueda cultural me es inmanente. Paralelamente, inicié mi carrera literaria con una revista de cuento y poesía en la escuela de antropología. Cuando terminé, un profesor me convenció a estudiar guion en la escuela de cine. Me contrataron muy rápidamente y empecé a vivir de escribir guiones para televisión, y eso ya marcó mi rumbo en mi vida. Dejé la antropología, pero no la dejé tanto porque toda la vida he estado en la ambigüedad del documental y la ficción, hasta que por suerte los grandes maestros empezaron a decir que un documental y una película son lo mismo: relatos cinematográficos. Mis películas no son de antropología visual como sistema, pero tienen mucho de etnografía, de búsquedas, tanto en las ficciones como en los documentales.

DS: Hablando de los grandes maestros, ¿qué directores inspiraron más tu trabajo?

SS: Para mí Herzog es el poeta. Andrzej Wajda me conmovió mucho en una época. Tarkovsky me vuelve loco. Béla Tarr. Hoy, para mí, los mejores directores de cine en América Latina, o por lo menos en Argentina y México, son Lisandro Alonso y Carlos Reygadas, que tienen un cine absolutamente minoritario, elitista, festivalero.

DS: Cámaras muy quietas.

SS: Y relatos casi inexistentes, y sin embargo con vueltas chejovianas: relatos donde parece que no pasa nada y pasan infinidad de cosas. Para mí, ellos dos son los grandes innovadores del cine, por lo menos en mis dos países.

DS: Hablando del cine argentino... Desde los años noventa se habla mucho de autores que han exportado filmes y de una facilidad de producción. ¿Alguna vez te has identificado con lo que suelen llamar el Nuevo Cine Argentino?

SS: Sí, me pareció saludable esta especie de enojo juvenil contra las estructuras más clásicas tanto de la comedia como del melodrama, creo que aportaron una lógica más vanguardista al cine.

DS: Algunas obras de este cine tratan de temas que ya no son necesariamente históricos, como por ejemplo *Bolivia* de Caetano o Lucía Puenzo. Vamos a las historias personales. ¿Piensas que existe una conexión con el cine de la memoria histórica y de la revisión del pasado? Esas historias contemporáneas, ¿son personales o existe un divorcio allí?

SS: Sí creo que hay un divorcio, una complementación y un enojo. Puenzo propone el relato hiperindividualizado, una especie de refutación de este momento hiperpolitizado de la Argentina, donde parecería que lo único importante es hablar de la memoria histórica. Frente a la saturación del cine y el relato en general acerca de la dictadura, hay esta especie de “uff, denme un poco de aire, déjenme contar otras historias”.

AA: ¿Por qué diriges tus películas al público local y consideras importante que ellos mismos se vean en la pantalla?

SS: Todo hecho creativo tiene que ver con una especie de espejo que uno pone frente a la gente. Toda obra es para mirarse a sí mismo, es absolutamente endogámica para mí, como productor creativo, o para mi pueblo. Creo que el arte tiene que ver con mirarse a sí mismo, no para que nos miren. Cuando uno lo hace para que nos miren está pensando hoy en el capitalismo actual, en vender. Venderme no lo soporto: decidí no volver a los festivales porque me siento ridículo, imbécil, ¿entiendes?

Angelique Dwyer: ¿Cómo decidiste emprender el proyecto de la película *La sombra azul*?

SS: Esto nació por una invitación del autor del libro que recaba el testimonio de Luis Urquiza, por ganas de que se haga una película con este. Inicialmente lo leí y no me gustó, pero como al año, año y medio, encontré la razón [para] utilizarlo. En el sentido del periodismo de investigación es un libro muy bien hecho porque da cuenta de este testimonio, explica el contexto de la represión concreta en Córdoba... En lo personal, no estaba muy de acuerdo con ciertas concepciones —en fin, diferencias con el autor—, pero encontré que una versión libre de ese testimonio me podía servir para cuestionar el relato oficial.

AD: Y entonces, ¿era eso lo que querías que tu audiencia —los que lo vivieron y los que no entienden nada de esa época— hiciera, cuestionar el relato oficial?

SS: [Quería] que se cuestionaran, mostrar la complejidad de la situación, y que cuando se dice que los militares actuaban porque eran demonios, malos y monstruos, no era así; había un objetivo y una estrategia. Ellos odiaban a los que querían instalar el comunismo en Argentina porque eran católicos, porque éramos liberales, porque consideraban que la democracia era lo correcto y tenían un mandato de Dios. Videla siempre insistió en eso: “es Dios el que nos guía para salvarnos del comunismo ateo, hay que castigar y eliminar al enemigo, y a su vez, implementar el programa económico del neoliberalismo”; en términos ideológicos, no eran unos locos. Bueno, yo considero que eso es ser loco, pero hay una gran mayoría de la población que no, que va a la iglesia y que reza al mismo Dios que guió a Videla. Y es que Videla no era un hombre malo, era un hombre convencido, que no es lo mismo.

AA: ¿Dirías que, cuando tratamos el pasado, realmente no se trata de este pasado solo, sino en función o en relación al presente?

SS: Claro, porque eso es la memoria. La memoria es el presente, se vive en el presente, se piensa en el presente, uno recuerda en el presente. Es más, el pasado daría la impresión que no existe. Es como un relato que nos llega o nos acontece hoy.

AA: Me parece que *La sombra azul* es una película muy local en el sentido de que trata la historia cordobesa. No obstante, al mismo tiempo trata una temática más amplia, sobre el tema de la dictadura, la memoria y el trauma colectivo. Incluso trasciende al nivel internacional, por estos mismos temas y otros universales como la relación entre presente y pasado, la historia, el recuerdo, etc. ¿Has tenido que balancear conscientemente estos aspectos, lo local, lo nacional, y el mensaje más universal?

SS: Absolutamente no, no me importa. Ahora, sí soy consciente de que estoy diciendo cosas que un ucraniano puede entender perfectamente. No lo concreto, pero que el alma de un torturado queda pusilánime e incapaz de reaccionar [...] pasa en cualquier parte del mundo; la sensación de que el poder político o el relato oficial construyen como marioneta la vida de los hombres... te puedo asegurar que esto es universal, pero lo descubrí después. En ningún momento pensé en que la vea nadie que esté fuera del ámbito de ciento cincuenta personas.

AD: Hablemos de los aspectos filmicos de *La sombra azul*. En la primera escena, cuando Javier entra a la celda, la cámara lo sigue, pero no llega a traspasar la puerta; después realiza un *zoom out*. La altura de la cámara en este plano no corresponde a la altura de un adulto. El efecto es, por lo menos, inquietante. La pregunta es: ¿qué se oculta detrás de la puerta?

SS: No solo es inquietante por eso, también es porque está filmada al revés. Cuando nos vamos de la celda y sale, y se ve la bandera negra y la bandera argentina, llega un taxi donde él está sentado, mirando... está filmada exactamente al revés para generar ese efecto inquietante. Eso lo descubrí con el director de foto, pues yo le decía “quiero que esto me inquiete, que la sensación sea rara, incómoda, que la gente se sienta mal” [...] No sé si recuerdan que hay dos bancos que apenas se ven del lado derecho, en el pasillo, cuando sale de la cámara. Los cordobeses saben muy bien que se trata del tren de la muerte donde se sentaban los muchachos antes de entrar a la sala de tortura, y que desde ahí se escuchan

las campanas de la catedral de Córdoba. Necesitaba que fuera tan inquietante porque los cordobeses conocen el lugar.

AD: La película incorpora varios sonidos para contribuir a ese ambiente inquietante del que hablas: el sonido del teléfono, la gente barriendo, las campanas para marcar el tiempo, las botas, el piano, el violonchelo... ¿Qué dificultades se presentaron en el rodaje para recrear el momento histórico de tensión y terror? Sé que la llamada telefónica donde el protagonista atiende el teléfono pero nadie responde evoca mucho terror a nivel local. ¿Hay algún otro ejemplo que nos puedas dar?

SS: Bueno, la toma más difícil que hicimos fue la toma que arranca con él mirando al lago y que recorre las montañas mientras él reflexiona “debería estar muerto”: él tendría que estar muerto en su mundo; yo en el mío, por lo imposible de juntar el mundo del torturado y el torturador. La culpa de la víctima me interesaba mucho —el síndrome de Estocolmo, etcétera—. Esa toma tiene un sentido dramático e inquietante muy directo. Es una cámara que baja, descubre el abismo infinito del horror de esa caída, pero cuando vuelve vemos que [Javier] ha sufrido un ataque de pánico: no mostré el ataque pero mostré esto. A su vez, es un símbolo para la gente que conoce ese lugar: allí se dice que tiraban cuerpos de desaparecidos. Sin embargo, a quienes no conocen el lugar, también los inquieta. Si yo hubiera mostrado objetivamente el lugar, hubieran dicho “qué lindo el lugar”, o feo, no sé... Tuve que inventar una maldita toma que nos llevó horrores para dar esa sensación de “¡me caigo!”

DS: Estás hablando de historias muy locales, lugares muy concretos. Quería saltar al tema de Dinamarca. Cuando se exilia Javier, lo vemos en una habitación totalmente oscura con una radio al fondo sobre la mesa. La luz del exterior parece formar una bandera danesa en la pared... ¿es intencional?

SS: No, en realidad la idea es dar sensación de enrejamiento, una cárcel.

DS: Me interesa mucho este primer encuentro decepcionante, también el tema lingüístico. Madeleine, la esposa de Javier, le habla danés sencillo para que entienda, se nota una barrera que el personaje no ha superado. Lo mismo con las escenas familiares, cuando sus hijas están cantando y él no. ¿Cuál es tu visión general, no solo del exilio en Dinamarca, sino de este período?

SS: Allí lo que quise mostrar es esta especie de abismo prácticamente insoslayable, pero [que] en una película necesitaba marcar de forma no sutil. Sí veo la pasión y el cuidado del extranjero hacia el exiliado. Madeleine es una mujer fuerte que decide la vida de Javier y le insiste que se quede a luchar [en Argentina]. Así, cuando Javier hace la maleta para irse, ella saca las cosas y dice “no nos vamos”, pero también es la que decide “hay que irse”: él no tiene ninguna capacidad de acción. Ni la tuvo cuando la torturaron ni ahora en la película. Que la mujer es la extranjera también es una metáfora más profunda en muchos sentidos: es el otro el que conforma, el que articula, el que moviliza... y por eso pedí al traductor, inclusive al de inglés, que no traduzca al español los textos, porque lo que quería remarcar era que nadie entiende, solo él.

AD: Me interesan mucho las reacciones que tiene el público a ciertas escenas. En algunos casos se les escucha un grito ahogado, como una expresión de suspenso y luego, en otro caso, cuando ocurre la puñalada fallida de Javier al torturador Ludueña, algunas risitas. En mi mente veo dos escenas yuxtapuestas: la toma subjetiva del torturado

dentro de la celda, acostado en el piso mirando hacia arriba a su torturador y, en completa contraposición, la voz de Ludueña explicando su postura al final de la película. La pregunta es: ¿por qué darle esa voz en pantalla? ¿Por qué esa osadía de otorgarle voz y opinión al torturador?

SS: Por osado nomás [bromea]... porque me parece que para el debate público nacional es fundamental aprender a escuchar al otro, no para tenerle piedad ni perdón. No creo en la idea del perdón ni del olvido, pero sí en la capacidad de entender la complejidad tanto humana como social. Me pareció fundamental mostrar esta disputa porque lo que nos pasó, ocurrió porque había buenos y malos. Martín Caparrós, un gran autor de mi generación con gran presencia mediática que tuvo la misma militancia que yo, pero en la Unión de Estudiantes Secundarios de Buenos Aires, tiene juicios parecidos a los míos en términos de crítica a la idea de revolución, a la guerrilla y a cómo estamos mirando este pasado. Él hizo un artículo en un periódico cuando empezaron los juicios. Cada vez que hay un juicio donde [Luciano] Menéndez es el juzgado, acusado de ser dueño de vida y muerte de miles de seres humanos, Menéndez, cuando tiene la posibilidad de hablar, se levanta —es un hombre elegante, poderoso, tiene ochenta y seis años, todavía con mucha fuerza— y lee un texto donde dice “nosotros cumplimos con el mandato oficial constitucional de aniquilar al enemigo. Nosotros combatimos a las personas que habían inventado grupos armados que se autodenominaban ejército”. Cada vez que lo lee, la gente, las víctimas, los de derechos humanos dicen “hijo de puta, maldito mentiroso, ¿por qué no dices dónde están los muertos?” Miente sobre lo que esconde, sobre dónde están los campos de concentración con desaparecidos, sobre el hecho de que lo que hicieron es ilegal —porque es terrorismo de estado—, pero no sobre que él cumplió cristiana y legalmente, en el sentido de mandato, y en que la población quería eso. Entonces, Caparrós escribió un día algo que le provocó peores calamidades que a mí esta película; puso a ocho columnas en un diario: “debo reconocer que el hijo de remilputas de Menéndez tiene razón”. No sabes lo que le provocó, creo que se tuvo que exiliar de Argentina. Si lees con atención la nota, [afirma] “esto no lo salva a Menéndez de lo que hizo”, pero lo que está diciendo en este discurso es [que] nosotros nos asumíamos como ejército, teníamos uniformes militares, secuestramos, matamos y ajusticiamos. Hay cosas que tenemos que escuchar, no para perdonarlas... Bueno, en Argentina rápidamente te acusan de ser del ejército: “tú eres de derecha, estás con ellos”. No, yo no estoy con ellos pero tengo que escuchar, no por mí, sino por el resto de la gente que sí sabe que la guerrilla quería cambiar el mundo y no quería la democracia. Ahora, ¿puede estar bien no querer la democracia? A mí tampoco me gusta mucho la democracia. Lo que quiero decir es que, para entender, no hay que mentir.

DS: Estaba pensando, para aligerar un poco el tema, que en la película —a pesar de todo lo profunda y sombría que es— hay momentos de mucho humor...

SS: ¡Y mucha ironía!

DS: Por ejemplo, el momento en que Madeleine y sus hijas están viendo el vídeo de Menem bailando con la odalisca.

SS: Para romper la seriedad de lo político. Se vuelve onírico el universo cuando un presidente baila en un programa de televisión estúpido.

DS: Y hay otro momento de humor en que la chica viene a comprar cospeles de teléfono al negocio de Javier cuando este intenta asesinar a su verdugo Ludueña.

SS: Esta escena se basa en el efecto de distanciamiento que propone Bertolt Brecht para obligar al espectador a dejar de sentir, para pensar y tomar distancia. También usé este efecto para insistir que esta es una circunstancia absolutamente anómala. Era un riesgo pero, efectivamente, cuando se estrena la película, al público se le oye decir como “¡puta, se vengó!” Lo va a matar como Tarantino a Hitler —pero él me copió a mí, yo lo hice antes [risas]—. Después, cuando no [muere], saca los cigarros como diciendo “yo quería fumar nada más, no te quería matar”, la gente empieza a reírse, pero es risa histérica. Se vuelven a reír cuando llega la chica más francamente porque se dan cuenta que es un chiste. Sigue lentamente sin cortar la escena, Ludueña se sienta y explica su posición; entonces nadie se ríe. Y cuando se saca el cuchillo, vuelven a entrar en la magia del cine, a entender que esto es una ficción que debo creer en términos del sentir. Además, el actor hace un gesto que es realmente genial, casi imperceptible: cuando se saca el cuchillo hace como si le doliera un poquito.

DS: Y la periodista que entrevista a Javier y confunde el país de su exilio.

SS: Un *rolling gag*, efectivamente. Cumple las tres veces, como mi gran maestro de cine me decía. El wéstern nos enseñó que a la tercera disparas, pero no a la segunda ni a la cuarta. La primera vez ves la cartuchera, la segunda vez desenfunda, la tercera dispara. Ese código yo lo respeto mucho en el cine, por eso aquí [se oye] tres veces lo de Dinamarca; por eso te acuerdas. Subraya lo absurdo de la población, que ni siquiera escucha al otro, sino que lo niega. Quien mejor describió esto es Milan Kundera en una hermosa novela donde justamente habla de la imposibilidad de reconocer que tú estás viviendo una experiencia distinta. Todos los exiliados vivimos esto, por eso lo quise ejemplificar. Conmovió muchísimo a Luis Urquiza. El que más entiende ese chiste es él porque le ha pasado toda la vida: Francia, Inglaterra... ¡no, Dinamarca! [risas]

AD: Hablemos de las ocasiones en la película en que se ven repetidamente los reflejos de Javier: en la tele, en la ventana de la tienda, en la ventana de la casa... ¿Por qué se incorporan tantos reflejos?

SS: Es una obsesión mía desde mi primer novela, *Detrás del vidrio*. La realidad siempre está como distanciada de uno, o es el reflejo pero nunca es. Dramáticamente funciona para cuestionarse, ¿estoy viendo el reflejo o la realidad? ¿Dónde está la realidad, en la construcción de la memoria o dentro de uno?

DS: La película es un *flashback*. En la conversación entre Javier y la joven que lo entrevista hay una comunicación intergeneracional. ¿Qué papel juega la nueva generación en *La sombra azul* para mantener viva la memoria de la dictadura, o del activismo izquierdista de los guerrilleros?

SS: En mi película es justamente acusatoria. Si no les decimos toda la verdad a estos jóvenes, van a darse la vuelta e irse, que es precisamente lo que pasa con los personajes. No le puse nombre a la chica para que representara al público joven general. El sentido que le doy es, primero, que la joven sí quiere saber (ella pregunta y está atenta) pero después de contarle toda la verdad, Javier miente en el homenaje: él no torturó, porque no le pidieron que torturara, sin embargo allí afirma que él se negó a torturar. Con esa mentira, la joven deja de creer en él, que es lo que generacionalmente está ocurriendo en Argentina.

AA: ¿Podrías comentar esa secuencia final, desde el himno, la presencia de los medios, y cuando la chica sale?

SS: Es el momento más importante de la película, por eso lo marco con una chispa humorística, otra ruptura brechtiana. Cuando la periodista se equivoca, lo que quiero es justamente este descoloque porque lo que va a venir ahora es el momento clave, que también lo apunto antes del himno: el momento en que él es interpelado por la periodista que le dice “¿qué se siente al ser un héroe que defendió los derechos humanos?” Y él, en vez de decir “no, eso es mentira”, contesta, “sí, se siente...” Se emociona. Entonces mira a la joven, ella se decepciona y se va. El himno es la fresa del pastel: cuando él decide cantarlo, acepta la mentira oficial que lo distancia de la generación que representa la joven. Igualmente hay otro detalle en esta escena con el amigo al lado: ambos dudan si deben cantar el himno. Si cantas, aceptas el modelo del relato homogéneo, de la memoria oficial; si no cantas, te niegas a ser parte de este juego. Javier decide cantar y, cuando lo hace, el amigo baja la cara. El amigo soy yo, o el público, que entiende que no tiene que cantar el himno porque en ese momento no es correcto hacer un acto de creerse el espectáculo. La chica se va desilusionada al descubrir que es un espectáculo de mentiras. La consecuencia es que ahora nuestros relatos, la historia, ya no le importan. Así pasa al lado de un cartel que habla de un desaparecido y no le hace caso.

DS: Entonces hay optimismo.

SS: Exactamente. Las juventudes, cuando no se les dice toda la verdad para que puedan construir algún relato que contenga esa complejidad histórica, se vuelven cínicos. Son relatos que institucionalizan formas de la memoria que después hacen que los jóvenes digan “al carajo con esto” o “sí, creo en los héroes patrios que nos dan la libertad y van a matar malos por todo el mundo”. Pero yo creo que la mayoría de los jóvenes pensantes dicen: “esto es mentira, no hay tanta gente mala por el mundo masacrando pueblos”. Tengo la sensación de que yo no invento nada, en Argentina esto ya está discutido, hay teorías que hablan de qué pasa con la sociedad cuando no hay transmisión histórica. También hay teorías que explican por qué es imposible esa transmisión. Yo cumplo con decir lo que pienso, que es quizás lo único que se puede hacer.

DS: Háblanos de *La Intemperie*, una revista que fundaste y dirigiste hasta el 2007. Dicen que algunos de los artículos publicados causaron revuelo. Dado que la película trata de política también, ¿qué opinas del volumen de política en particular?

SS: La revista se llama *La Intemperie* en homenaje a Juan L. Ortiz, que tiene un poema titulado “La intemperie sin fin” que a mí me gusta mucho, pero sobre todo utilizamos el nombre porque era un momento en Argentina donde había ocurrido una crisis política y económica brutal. Había caído un gobierno, hubo seis presidentes en una semana; si hay una crisis política en la Argentina es esa, y yo llegué a vivir justo en los humos de ese fuego. En ese lugar, en ese momento histórico de acción civil impresionante nació la revista *La Intemperie*. No tenemos un paraguas ideológico, ni somos los revolucionarios ni tan peronistas. ¿Qué somos? Estamos a la intemperie, no hay quién nos cobije, ese es el sentido de esa revista. Y en el medio de esa revista, apareció un debate que toda la izquierda de América Latina (y probablemente del mundo) se debe, [sobre] el uso de la violencia armada para cambiar el mundo. ¿Es lícito? ¿Qué consecuencias éticas y políticas trae? Ese es el debate “No matarás”, [surgido de] una revista pequeña de una ciudad secundaria, Córdoba, absorbido como debate a nivel nacional. Participaron todos los intelectuales de la Argentina: de izquierda, [de] derecha. Entonces aparecíamos en los periódicos de

ultraderecha, promilitares, diciendo “¡miren lo que dicen! Se arrepienten de haber matado. ¿Ven que era cierto que ellos eran los malos?” Nos usaron por todos lados, pero esto provocó un debate muy interesante, tanto que la Universidad Nacional de Córdoba lo retomó y publicó en dos volúmenes las cartas que llegaban a la revista. Ese es el espacio que hacía falta para discutir en profundidad un tema que para mí era muy importante desde que había dejado de ser guerrillero en el 77. Mi padre fue uno de los que primero empezó a cuestionar el tema de la acción armada ya en el exilio en México. *La sombra azul* está atravesada por esa preocupación: pongo a un ex-policía que sufrió la represión ilegal por azar y error a preguntarle a una ex-militante izquierdista —no guerrillera— el porqué de las acciones armadas, para mostrar que en realidad la mayoría de la izquierda no estaba de acuerdo con estas. Pasa que después el relato oficial hace pensar lo contrario; el mensaje de la película es que dicho relato genera confusión. El mismo policía después insiste con eso cuando, en su relato de memoria, dice “cuanto más se habla de esto, más oscuridad ocurre”. Cuando la prensa y los medios hablan más de lo que pasó, menos se sabe, menos se entiende. Después, añado un relato pragmático, coherente y brutal al malo de la película, al asesino, que honestamente dice “la gente ahora te aplaude a ti, pero ayer me aplaudió a mí”; eso nadie lo quiere aceptar.

AA: En general, ¿cómo se recibió la película?

SS: Contradictoriamente, hay mucho enojo con la película. Me han acusado de traidor, me dicen que de esto no se habla, que no puedes darle la voz a un torturador criminal. Me acusan de haber puesto a la diputada izquierdista cuestionando a la guerrilla. Dicen que es políticamente incorrecto porque le da armas a la derecha. Por otro lado, en los sectores de la clase media reconocen que hay que abrir un poco los códigos de la reflexión. La ven como una bandera, dicen “qué bueno que dijiste, qué bueno que... finalmente”. Por ejemplo, mucha gente de izquierda no armada que eran amigos míos —los partidos trotskistas: salvo uno que conformó una guerrilla, los otros no estaban de acuerdo con la lucha armada [sino con] la lucha de masas—, muchos de ellos me decían “gracias que nos reivindicaste”, que ser de izquierda no quería decir ser guerrillero. Luego hay otro sector, como mi actriz jovencita, que de pronto descubre cosas en la película. Por ejemplo, una joven que levanta la mano y dice: “en esta película, ¿dice que los guerrilleros actuaban antes que Videla tomara el poder?” Claro. “¿Pero cómo? ¿Entonces la guerrilla no nació para luchar contra la dictadura?” No. Allí nace un debate. Yo no empecé a militar en el 76, [sino] antes, por eso me tuve que ir. La guerrilla siguió uno o dos años más, pero ya transformándose en una lucha anti-dictatorial: en las escuelas no se dice esto.

AA: Mencionaste también que gente de derechos humanos recomendaba que no hicieras la película. Después de hacerla, ¿cambiaron de opinión?

SS: La que me quiere, me sigue queriendo, y la gente que no me quería, corroboró por qué. Se dieron cuenta de que no era tan grave la incidencia de una película en el sentir popular. Como me dicen mis amigos de las villas miseria: “a nosotros la policía nos sigue torturando y reprimiendo igual que a ustedes hace cuarenta años”. Muchas veces los de los derechos humanos dicen “no, porque en la dictadura...”, y ellos nos miran como [gesto de interrogación]... Entonces, es relativo, ¿no?

AD: Con todo este tema de Brecht y del teatro participatorio, yo lo entiendo como un *performance* porque, no importa cuánto muestre una película, en cuántos lugares distintos, siempre va a ser entendida de manera diferente.

SS: Sin duda. Estoy convencido de que el cine no es cine si no es vivo. Esto lo acabo de descubrir con mi última película, *Guachos de la calle*. Los protagonistas son chicos marginales —entre ellos hay pobres, drogadictos, ladrones...— que hacen rap. Los llevé a un hipercine con mármoles, en Córdoba, y detrás de la película estaba preparado su equipo de sonido. Cuando *Guachos* termina con un tema muy fuerte, en *beatbox*, arreglé que ellos empezaran a tocar al levantarse el telón; quiero reivindicarlos como grupo musical. De los mil doscientos [espectadores], cuatrocientos eran intelectuales de Córdoba que me siguen. Los otros, logré que la universidad me ayudara con camiones y omnibuses trayendo de las villas miseria de Córdoba a gente que no frecuenta los cines. Terminó la película y reaccionaban emocionados. Allí empecé a pensar esto de cine vivo: cada vez que la película pasa en villas miseria hay un vínculo con [ella]. Cuando pasa en un lugar intelectual o de clase media, las preguntas y las respuestas son otras. A partir de aquello, hago a los chicos del grupo ir conmigo.

AA: Para concluir, sobre *La sombra*, ¿qué has aprendido en el proceso de hacer esta película?

SS: Que hay temas que siguen siendo tabú, que yo pensaba que ya se habían consolidado como reflexiones, que era más fácil que se aceptaran. Y no, la verdad que me topé con cerramientos, con gente que lo considera peligroso, que darle armas a la derecha sigue siendo un problema acuciante, que hay que disimular ciertas cosas para que no les sirva a ellos, una discusión que a mí cada vez me parece más patética. Creo que la Argentina transcurre a partir de otras preguntas y otros temas, no quedándose aquí con viejos fantasmas, peleándose por cosas viejas que a casi nadie le atañen.

AD: Has vivido entre México y Argentina. ¿Crees que eso aporta algo a tu creación artística? ¿Cuál es el aspecto menos agradable de esta doble identidad resistente?

SS: Supongo que la distancia hace que uno vea ciertas cosas de [cierta] manera en ambos países. A mí no me encrespa ni me violenta la política como a los mexicanos y argentinos. Tengo una leve distancia que me hace sentir un poco menos las desgracias políticas. Las desgracias en términos éticos, o las miserias humanas, me impactan de igual manera. Un crimen en México, un crimen en Argentina, me provoca la misma angustia. Supongo que todo esto genera que mi obra gire alrededor del tema del desarraigo. *Detrás del vidrio*, el nombre de la primera novela, es claro: uno termina estando detrás de un vidrio cuando se es de dos lugares. Ya no eres de uno ni del otro, sino de los dos. Quizás (y allí viene la parte escéptica) dejé de ser argentino y nunca terminaré de ser mexicano en un sentido completo. Lo que estoy seguro es que no puedo prescindir de ninguno de los dos. Yo creo que en todo migrante se instala en una cierta melancolía, hay algo de opacidad que puedo distinguir entre un migrante y un no-migrante. Hay un vidrio que se nota, o yo ya lo sé detectar. Lo reconozco en Argentina con los que estuvieron mucho tiempo afuera. Luis Urquiza y yo somos muy distintos —él fue policía, yo guerrillero—, pero nos reconocemos en la otredad, aunque Dinamarca y México sean muy diferentes. Aunque si viniera Dios y me dijera “empecemos de vuelta”, yo le diría “no me saques de la calle donde nací”.

Notas

¹ Ver, Yankelevich, Pablo (coord.). *México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*. 1.^a reimpr. México DF: Plaza y Valdés, 2001. 157-80.

² Ver, Micheletto, Karina. “*Detrás del vidrio*, el debut de Sergio Schmucler. El largo exilio adolescente”. *Página 12* [Argentina] 26 de abril de 2001: s.p. Web. <https://www.pagina12.com.ar/2001/01-04/01-04-26/pag25.htm>.

³ Ver, López, Verónica. “*La sombra azul*: una adaptación de Sergio Schmucler”. *Toma uno 2* (2003): 240-41. PDF.

⁴ Se refiere a “Cultura latina, política e identidad colectiva”. Presentación en Gustavus Adolphus College, 21 de octubre de 2015.