#4
TEXTOS
DE LA
ACADEMIA

Texto de
Sergio Huidobro

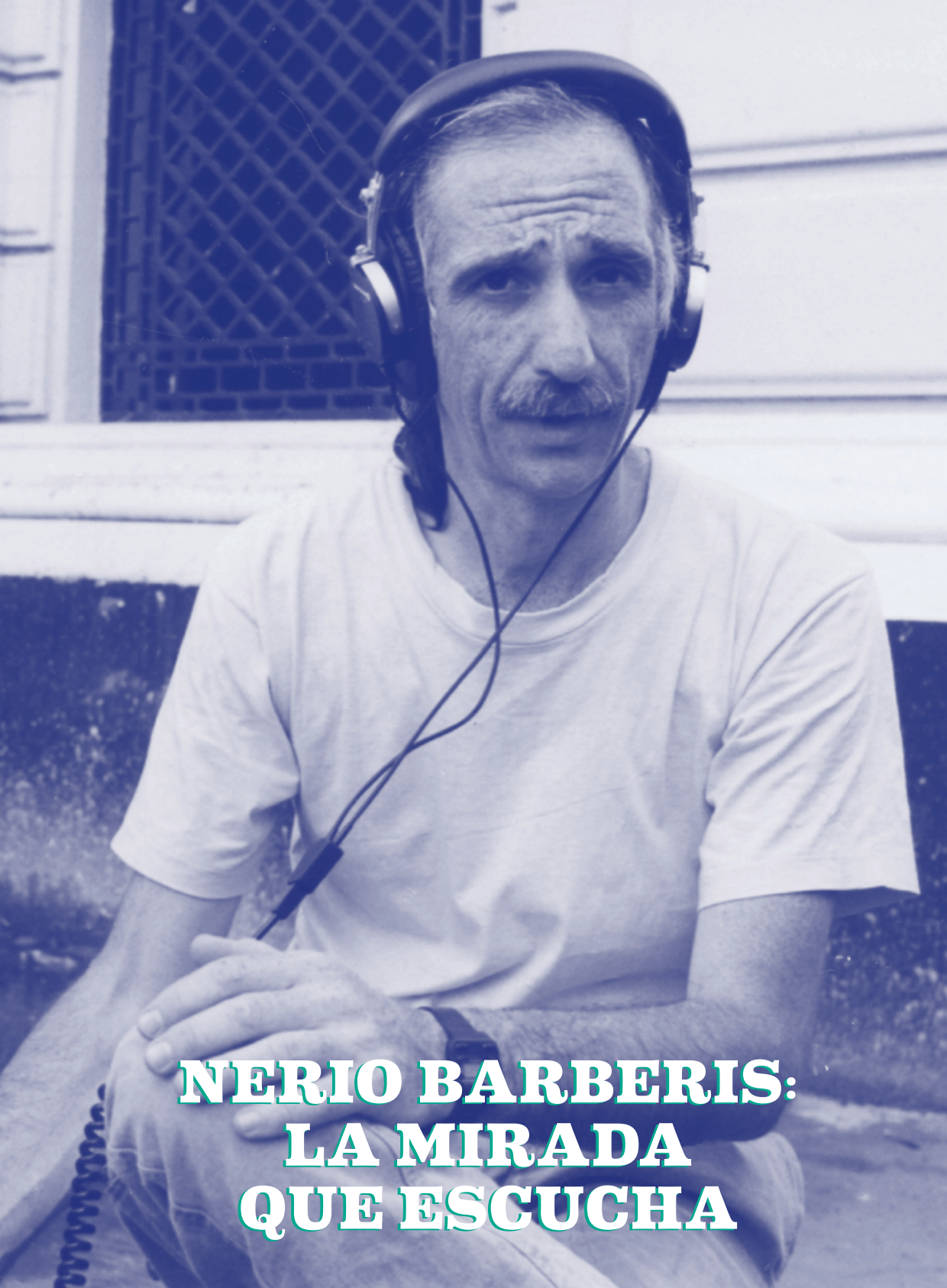
NERIO BARBERIS: LA MIRADA QUE ESCUCHA

AMACC
ACADEMIA
MEXICANA
DE ARTES Y CIENCIAS
CINEMATOGRÁFICAS

Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, A.C.

Ernesto Contreras, Presidente
Lucía Gajá, Secretaria
Rodrigo Herranz, Tesorero
Armando Casas, Vocal
Juan José Saravia, Vocal
Marina Stavenhagen, Vocal
Mónica Lozano, Vocal
Nerio Barberis, Vocal
Daniel Hidalgo, Comisión de fiscalización y vigilancia
Guadalupe Ferrer, Comisión de fiscalización y vigilancia
Kenya Márquez, Comisión de fiscalización y vigilancia

Sergio Huidobro
(Ciudad de México, 1988). Escritor y periodista. Licenciado en comunicación y maestro en letras latinoamericanas, ambas por la UNAM. Formó parte del jurado joven France 4 Revelation de la Semana de la Crítica del Festival de Cannes en 2014 y del programa Berlinale Talents Press del Festival de Cine de Berlín en 2016. Escribe de forma regular en las revistas *La Tempestad* y *Cine PREMIERE* y ha colaborado también en prensa (*Reforma, La Jornada*) y radio en línea (*Cine Garage*). Es panelista semanal en *Mi cine, tu cine* de Canal Once del IPN y de la serie *Enfoque crítico de Zoom F7*, en línea. Recientemente, fue incluido en los libros: *Dos amantes furtivos: cine y teatro en México* (Coord. Hugo Lara, 2015), *Los retos de Retes* (Cineteca Nacional, 2018) y *Correspondencias: cine y pensamiento* (FICUNAM / TV UNAM, 2018).En 2017, coordinó el volumen de crónicas *Pies en la tierra: crónicas de septiembre*. Es tallerista de cine documental en el programa nacional Polos Audiovisuales, del IMCINE.



NERIO BARBERIS: LA MIRADA QUE ESCUCHA

D. R. © 2019, Sergio Raúl Bárcenas Huidobro
D. R. © 2019, Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. A.C.

Diseño
Taller de Alejandro Magallanes
Giancarlo Taverna

Edición e investigación iconográfica
Roberto Fiesco

Colección: Textos de la Academia No. 4
Edición de 500 ejemplares
Impreso en México

Colecciones fotográficas
Archivo de Nerio Barberis, pp: 1, 6, 12-13, 18-19, 22-23, 46-47, 48 / IMCINE, pp: Portada, 28-29, 33, 34-35, 36-37, 44-45 / Archivo Mil Nubes – Foto, p: 4

Sergio Huidobro

NERIO BARBERIS: LA MIRADA QUE ESCUCHA

Para Raymundo Gleyzer
Para cada desaparecido
en México y Argentina
Sergio

A mi compañera Shula Erenberg
A mis cuatro hijos
A mis ocho nietos
Nerio

Durante el rodaje de *La tarea*, protagonizada por José Alonso y María Rojo, Barberis revolucionó las técnicas de sonido directo y de mezcla utilizadas hasta entonces en el cine de ficción mexicano. F: Roberto Hernández.

Uno de los objetivos que nos planteamos en la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas al comenzar esta colección de textos, era no sólo honrar a algunas de las figuras más importantes de nuestro medio cinematográfico a través de la entrega del Ariel de oro a su trayectoria, sino acompañar el reconocimiento con una memoria escrita, que partiera de su testimonio oral, para hacer una recapitulación de algunos de sus recuerdos más significativos.

En ese sentido, la trayectoria profesional –y geográfica– de Nerio Barberis, sonidista, revolucionario y hombre de cine (todo ello en la más amplia extensión de las palabras), es francamente ejemplar y daría para muchos tomos, donde sus aventuras en el cine –y también fuera de los sets– pudieran ser consignadas. Aplaudimos por ello el riguroso trabajo de Sergio Huidobro, quien logró sintetizar algunas de ellas con la misma dulzura y generosidad con la que Nerio habla de los amigos, las películas, la docencia, la tecnología, la política y el exilio.

No nos resta más que agradecer la insustituible colaboración del Taller de Alejandro Magallanes y de Giancarlo Taverna en el diseño; así como el apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía para que la edición de este cuarto Texto de la Academia pudiera ser posible.

Roberto Fiesco
Coordinador editorial

Rodaje de *Los chicos de la guerra*. Nada más parecido a un arma –según Godard– que una cámara. Cine y política, dos vocaciones siamesas de una Latinoamérica que se transformaba a tal velocidad que apenas daba tiempo de filmarla. F. Graciela Portela.

NERIO BARBERIS: LA MIRADA QUE ESCUCHA

BUENOS AIRES, ARGENTINA.
1944 - 1976

Su segundo nombre es Ulises, y aunque nunca lo use como firma, lo lleva en la biografía: para Nerio Barberis, la vida ha sido un eterno volver a casa. La cosa es simple para quien sabe dónde está el hogar y dónde el afuera. Para él, que enterró su ombligo en dos terruños –México y Buenos Aires, dos ciudades antitéticas que en algún momento se llamaron Distrito Federal–, el retorno a Ítaca es de ida y de regreso: no es el retorno ni a la patria materna ni a la adoptiva, sino a los viejos sitios donde, como dice la canción, uno amo la vida o como dice Nerio, le pasaron las mejores cosas.

Nos encontramos por primera vez en el cuarto en que alguna vez estuvo la sala de Luis Buñuel, en su antigua casa de Félix Cuevas. Después de la sonrisa y el abrazo, uno se siente obligado a hacer algún chiste alrededor de don Luis y de *El ángel exterminador*: "ojalá podamos salir" o algo así. Ahí me conoció Nerio a mí, porque yo a él lo conocí de oído mucho antes de saber su nombre, que es lo que le pasa a cualquier espectador de cine mexicano. El arte de Barberis, el sonido, es al mismo tiempo el más universal y el más invisible de las pantallas. Uno puede cerrar los ojos y dejar de ver, pero el sonido es aire y del aire nadie se escapa. De todas las artesanías posibles en el cine, la sonora es la más ineludible y natural. Por eso la damos por sentada, porque nadie se para a examinar lo que tiene pinta de estar ahí desde siempre.

Cuando Nerio cuenta su vida, no empieza nunca por el Buenos Aires de su nacimiento, el 22 de septiembre de 1944 –mezcla de tangos

de barrio y migrantes italianos–, sino por la radio de onda corta con la que, de niño, iba buscando transmisiones interoceánicas. No todas eran inteligibles, pero, de rato en rato, aparecían las voces de Radio Habana Cuba. Con una máquina hechiza, parte radio y parte grabadora, llegó a registrar un discurso completo que parecía ser del Che. En la Argentina de aquellos golpes de estado y peronismo proscrito, las noticias eran las de París, Londres y a veces Nueva York. México era apenas algo más que un nombre vago de aire precolombino, un país en algún lugar del continente entre Bolivia y el Polo Norte.

La casa familiar era de músicos: padres pianistas y una hermana que empezaba el camino de la danza moderna. Se escuchaba folclor argentino, tangos y música de concierto en un tiempo en que empezaban a importarse equipos de alta fidelidad. Un periódico técnico de kiosco, Radio Técnica, anunciaba cómo construirse uno mismo una grabadora casera. Tardó casi tres años, pero una vez terminada, no la soltó. En las clases de danza de su hermana Adriana, y de Mirta, quien fuera su primera esposa, comenzó a ayudar al grupo grabando experimentos sonoros para las coreografías, basados en los ojos verdes de García Lorca o en los tranvías pasando de Oliverio Girondo. Combinando su equipo *amateur* con otro prestado, que se habían traído de Europa unos tíos adinerados, lograba hacer bandas sonoras sobre cinta magnética, que las bailarinas usaban para saltar y dar giros como si fueran pluma de ganso.

Ya era cinéfilo sin saber que en Francia le habían puesto un nombre a eso. Apasionado por la política, desde antes de lo que hoy alcanza a recordar, el cine no se le apareció en primera persona hasta un encuentro casual:

> En alguna ocasión, mi hermana y sus amigas bailarinas hicieron una presentación en Buenos Aires. Yo aún no llegaba a los treinta, y faltaban unos cuatro años para que saliera de Argentina. Había un baterista famoso cuya hija bailaba ahí, y cuando escuchó mis pistas, me dijo: "Pibe, vos tenés que trabajar en un estudio de grabación", y me dio un contacto. Hice una cita, hablé con una persona, y a los tres meses me llamaron. Fui y comencé a aprender lo que me enseñaban, aún sin darme cuenta que estaba comenzando una carrera. En la industria audiovisual de aquella Argentina, como en la de México de esos mismos años, todo era cosa de escalar puestos, y escalé porque aprendí rápido.

Aquella empresa pequeña –Phonal–, que empleaba a Nerio y a un puñado de técnicos más, se asocia con los Laboratorios Alex, S.A., que habían sido fundados a finales de los veinte por el ingeniero Alex Connio, quien después de aprender el negocio del cine en Pathé, había perfeccionado una máquina de revelado que, en poco tiempo, le permitió contratar a más de cien empleados y dominar buena parte del incipiente mercado de producción desde su sede en Buenos Aires:

> Unirse a Alex era como unirse a los Estudios Churubusco. Hoy, los Alex ya no existen por la depredación de la industria latinoamericana, en la que México es una relativa excepción. Ahí sí había cine: mezclaban películas, y me fasciné con aquello. A partir de empezar a ver eso, de empezar a hacerlo –todo era analógico, mecánico, con moviolas y cinta perforada– llegué a hacer una carrera profesional en todos los pasos de la producción de sonido de una película, desde sostener el micrófono hasta la mezcla final. Hice mucho doblaje: en ese momento no había cámaras insonoras (todas hacían trrrrr al funcionar), y el sonido que se hacía en el set era un sonido guía; luego había que doblarlo todo. Era el nuevo cine argentino que coincide con el resto de América Latina. Venían sonidistas y directores al doblaje, y aprendía de ellos. La gran etapa del cine argentino había coincidido en los cuarenta y cincuenta con la mexicana, pero en los sesenta ya se sentía su decadencia, y comenzaba un nuevo cine.

Autodidacta natural, casi sin esfuerzo, iba archivando cada indicación que le daban. Había gente que le enseñaba y otros que se guardaban con celo los secretos. A esos había que espiarlos y recordar: "¡Ah!, le dijo al actor que dé un paso atrás, ¡ah! le dijo que hable de ladito al micrófono". Ahí conoció a Bebe Kamin, sonidista y futuro director, quizá el primer cineasta importante que le habló de tú a tú. Habían terminado el doblaje de un largometraje y le dijo: "Ahora quiero que vos la mezcles, ¿te animás?" El director del estudio le preguntó: "Pero Nerio, ¿vos sabés hacer eso?", y le dijo que sí. Empezó a mezclar fuera del horario de trabajo: primero, sala de doblaje de 8 de la mañana a 4 de la tarde, y de ahí a la mezcladora: "Yo era el sueño de cualquier jefe de estudio: un entusiasta que lo hacía todo por la misma paga".

El propio Bebe Kamin un día, comiendo en el *buffet* en Alex, S.A., le ofreció a Nerio dejar el estudio y asociarse en una empresa propia:

"Tengo tal cantidad de comerciales, películas y otros materiales que no los saco nunca a tiempo. Nos vamos mitad y mitad con la facturación", le dijo. "Pero es que yo no tengo equipo propio, Bebe, ni capital para invertir en eso". Kamin le dijo, como si hubiera preparado la respuesta: "No importa. Ya lo vas a tener."

Era 1974 y Leonardo Favio, el gran escritor, cantautor y actor, preparaba su quinta película como realizador. Se llamaba *Nazareno Cruz y el lobo*, y cuando el sonidista que buscaban resultó no estar disponible, alguien mencionó el nombre de Barberis:

> Aquella era una película muy grande, no se comparaba con lo que yo había hecho hasta entonces o con cualquier otra película de la Argentina de esos años: tenía más del doble del presupuesto habitual, y si antes me tocaba ser creativo por el poco dinero que tenía para trabajar, acá tocaba ser creativo porque había plata para hacer lo que quisiera. Cuando Favio me buscaba, preguntaba por "el pibe del sonido", ¡y a mí me daba mucha rabia!... Sentía que no me estaba tomando en serio, así que tomé una actitud como de hacerme respetar, yo con mis treinta años. En ese *set* no se hacía sonido guía, y Favio les ponía a los actores un *loop* de Vivaldi que yo había editado. Favio me decía: "Pibe, poné *Carmina Burana*", y yo les ponía música a los actores.
>
> Un día me enojé porque no me dejaban opinar sobre el doblaje y le grité: "Te vas al demonio", y me fui. ¡A Leonardo Favio, el director de la *Crónica de un niño solo* (1964)! Pero él salió corriendo y me pidió regresar. Desde ese día, los dos nos respetamos y yo nunca dejé de agradecerle esa segunda oportunidad: pude ser el sonidista cuya carrera se acabó por gritarle a Favio, pero me convertí en el que hizo el sonido para *Nazareno Cruz y el lobo*, una película que hoy sigue fascinando tanto a algunos estudiantes que, cuando les digo que trabajé en ella, me miran como si fuera Benito Juárez.

Como un agente, o un justiciero, que usa las noches para mudar de identidad, Barberis transitaba del cine industrial al clandestino cuando había cumplido su horario en los Laboratorios Alex. Por fuera, y a escondidas, formaba parte del grupo Cine de la Base, un colectivo de cine militante que en 1973 había sido formado por el bonaerense Raymundo Gleyzer, quien tampoco rebasaba por mucho los treinta cuando conoció a Barberis. Los unía la urgencia por hacer, en el menor tiempo posible, películas combativas y militantes que,

apenas salidas de la mezcladora, partían escondidas en cajuelas o en mochilas para proyectarse en casitas de barriada, sedes de sindicatos, bodegas vacías de alguna fábrica o en la pared trasera de la casa de algún obrero arriesgado que no le tenía miedo a la clandestinidad:

> Si yo he tenido dos grandes vocaciones en la vida han sido el cine y la política: dos cosas que a veces se unen y a veces se separan. En casa de Raymundo armábamos la pista de sonido, en una grabadora Nagra, de forma rudimentaria, porque no podíamos ir a un estudio a mezclar cosas como esas. Salía de ahí y me iba a la cabina a mezclar un anuncio de autos Fiat. Había tanta necesidad de pagar las cuentas como urgencia por hacer ese otro cine y no había que dudar al momento de comprometerse dejando las urgencias del arte por un rato. Aunque parecía esquizofrénica, esta doble vida complementó mi estilo, y hoy sigo pasando de hacer *Tesoros* (2016), la película de María Novaro, a mezclar un documental testimonial, una serie de televisión sobre la vida de Julio Cesar Chávez (El César, 2017), o a diseñar las pistas para una película industrial, con el mismo gusto por el oficio.

Un día estaba en casa y recibió una llamada del trabajo, de los Laboratorios:

> –Nerio, se pasaron por acá preguntando por ti.
> –¿Quién?
> –Uno de esos. Muy discretos. Mejor ni te aparezcas ahora.

No había más que decir. El 24 de marzo, un nuevo golpe militar había depuesto al gobierno de Isabelita Perón, viuda de Juan Domingo, para sustituirla por una junta militar comandada por Jorge Rafael Videla. Por esos días, una tarde, Raymundo Gleyzer, quien recién volvía de Nueva York para filmar de cerca el nuevo proceso político, había salido por la puerta del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina y nadie volvió a verlo. Su casa había sido allanada. Por más veces que su esposa Juana Sapire, también compañera en Cine de la Base, se hubiera preparado para un escenario como ese, el abismo se abría de frente como una ventana a un vacío inerte. Con el tiempo, pudo confirmarse que Gleyzer fue visto por última vez en un centro de detención periférico a Buenos Aires, conocido en clave militar como Empresa El Vesubio y ubicado con horrible ironía en el municipio de La Matanza.

No obstante las amargas circunstancias que lo expulsaron de Argentina en 1976, es en el exilio mexicano en donde a Barberis le han pasado –como suele afirmar– las mejores cosas.

> Tenía dos hijos, poco más de treinta años y estaba casado. Había hecho ya tres largometrajes: *El búho* (Kamin, 1975), *Nazareno Cruz y el lobo y Adiós Sui Géneris* (Kamin, 1975) cuando ocurrió el golpe de marzo. Era un profesional en toda regla. Apenas supe que se habían llevado a Raymundo, dejé mi casa y pasé un mes saltando entre casas de amigos, sobre todo de unos tíos maravillosos que me tuvieron escondido mientras hacía lo que podía para saber de los amigos. Lo que recuerdo es que no había rencor entre compañeros: yo no podía acusar nunca a nadie de que dijera mi nombre en medio de esa tortura terrible y siniestra. Más allá de la Argentina, yo no tenía mundo. Nunca había salido del país más que un solo día de 1973 en que fuimos con [el cineasta] Julio Jaimes a Montevideo para filmar una entrevista con el escritor Juan Carlos Onetti, que estuvo todo el rato tendido en su cama.
>
> Como pude, averigüé en donde estaba un amigo que había tenido que irse del país. Resultó que estaba en Lima. Marqué a su teléfono y después de saludarnos rápido con emoción, le dije directo: "Alberto, es que me acaba de pasar lo mismo que te pasó a ti". No hubo que explicarle nada, lo entendió todo con esas palabras. Según me acuerdo, hubo un silencio largo y al fin me dijo: "¿Puedes esperar una semana?". Por dentro no podía, pero le dije: "Sí, sí puedo". A la semana exacta me llamó al número que acordamos, y me dijo: "Nerio, tomá un avión, ya tenés trabajo aquí". Después de que fueron a buscarme al trabajo, no volví a tener noticia de que siguieran tras de mí. Igual yo no era nadie, no era un asunto tan importante en esos días, pero por dentro supe que yo ya había dejado de vivir en la Argentina. Me salvó, como nos salvó a muchos, el silencio valiente de mi amigo Raymundo, que murió sin denunciar a nadie. Debió haberse ido conmigo o por su parte, vivir más para demostrarle al mundo lo que valía como cineasta, que era algo que nosotros supimos desde siempre. Pero aquello era una dictadura y él fue uno más entre treinta mil desaparecidos.

Bill Susman, productor neoyorquino y amigo cercano de Raymundo, se había reunido con él justo antes de su vuelta a Argentina y desaparición. Al enterarse de lo sucedido, convocó a firmar una carta exigiendo a la junta militar que aclarara la situación de Gleyzer y lo presentara con vida. Entre los firmantes estaban Francis Ford Coppola, Elia Kazan, Roberto Rossellini y Carlos

Saura, quienes se habían familiarizado con Cine de la Base a través de Susman.

La respuesta de la dictadura fue el silencio, con algún comentario breve que negaba conocimiento alguno sobre el paradero o el estado de salud del director. Cuando Barberis tuvo conocimiento de esto, ya desde Perú, supo de golpe que la salida de Argentina no sería una etapa breve y, quizá, ni siquiera temporal. Ya en México, Nerio fue invitado como representante de Cine de la Base a hablar sobre Gleyzer en un evento de protesta convocado en el auditorio del Museo Nacional de Antropología. Aunque es muy probable que Gleyzer ya hubiera sido asesinado aquella tarde, el destino final del cineasta aún era desconocido fuera de El Vesubio, y el evento en Antropología era, sin que nadie lo supiera o quisiera creerlo, una despedida para el hombre que eligió no denunciar a sus compañeros.

EXILIADO EN LAS RUINAS DE ANTIGUOS IMPERIOS: DE PERÚ A MÉXICO, 1976 - 1979

> México podrá tener diferentes identidades, pero todas son las de una cultura gestual. Habla una parte con el idioma y el resto con el rostro. La Argentina no es así: se expresa mejor con variaciones al hablar, con entonaciones de la palabra. Como alguien que presta atención al sonido, pero está igual interesado en observar, en México aprendí a entender la palabra unida a la gestualidad. Creo que muchas de las culturas que han atravesado grandes mestizajes comparten esto: hay que observar cómo se contrae una cara o hacia dónde se marca una sonrisa para ver qué se quiere decir. Por eso defiendo tanto el sonido directo frente a la moda del doblaje. Es un asunto muy cinematográfico: la unidad artística entre lo que veo y lo que escucho. Esto sólo lo pude aprender al irme de mi país, como aprendí muchas de las cosas más importantes. Primero lo intuí en Perú y luego de forma definitiva en México.

La llegada a Perú fue una revelación que le llevó tiempo asimilar. Acostumbrado desde siempre al diálogo directo con las clases trabajadoras en Argentina, Nerio no había llegado a asimilar la evidencia de nacer en un país en donde la conquista europea había

arrasado, casi hasta el exterminio, a las culturas originarias. Lima significó que, en la vida diaria, saliera al paso aquello que se había leído en los libros: acercarse a un cholo limeño para preguntar una dirección, dar un "salud", o pedir la hora, y tener por respuesta una mirada de piedra clavada en el piso, la cabeza baja y la voz grave que decía: "Yo no sé darle razón". Nerio, con una cara espigada de rasgos mediterráneos, un nombre de resonancia novelesca y una altura que sacaba varios centímetros al indígena peruano promedio parecía, de pronto, más que un aliado de las clases oprimidas, una imagen de las opresoras. Aquello fue un choque: el primer aprendizaje directo de las muchas contradicciones que llamamos América Latina.

Un joven de unos 29 años de edad, originario de Tacna, crítico de cine y realizador formado en Argentina, había regresado a Lima para filmar su ópera prima. Se llamaba Francisco J. Lombardi y el proyecto: *Muerte al amanecer* (1976). Ante la sequía casi absoluta de sonidistas peruanos, Lombardi buscaba a algún argentino dispuesto a viajar a Lima. Fue entonces cuando le llegó la noticia de que uno de los más jóvenes y talentosos estaba exiliado ahí, lo cual ahorraba las molestias de pagarle los pasajes. Así, al mes de llegar a Perú, Nerio Barberis ya estaba trabajando en el primer largometraje de quien a la larga sería uno de los cineastas más relevantes del cine andino.

Durante una estancia en Venezuela, en 1977, Jorge Denti, otro compañero del exilio peruano y otrora integrante de Cine de la Base se reunió con Barberis durante un encuentro del Comité de Cineastas de América Latina, en la ciudad de Mérida, ubicado en el occidente venezolano. El Comité, que había sido fundado en 1967 como un organismo de integración de los cineastas de izquierda de la región, reunía a figuras tan relevantes como Nelson Pereira dos Santos, Jorge Sanjinés o Manolo Pérez. Fue ahí, que Denti lo convenció de marchar juntos a México, en donde existía una industria por entonces revitalizada por el Echeverrismo, pródiga en obras maestras y autores iconoclastas, además de refugio para exiliados entre los que ya se contaba, entre otros, Miguel Littín, miembro destacado del Comité que, en su delegación mexicana, también incluía a Bertha Navarro, y Paul Leduc, quienes, en el futuro cercano, tejerían con Barberis complicidades duraderas.

> En noviembre de 1977, pisé México por primera vez. Yo llegaba a lavar platos, si era necesario, pero acá estaba Humberto Ríos, director argentino-boliviano maestro de muchos documentalistas, quien después del primer saludo me preguntó si me animaba a dar clases en el CUEC, que, aunque había sido fundada

recién en 1963, ya era un imán para todo el cine en español. Por poco me suelto a llorar cuando supe que el CUEC tramitaba de inmediato mi visa migratoria, el famoso FM3, para mí y toda mi familia. Una tranquilidad maravillosa e inmediata que otros compañeros exiliados tardaban más tiempo en alcanzar.

Unas semanas después, por ahí de marzo de 1978, supe que Alfredo Joskowicz, quien acababa de sustituir a Carlos Velo como director del CCC, había construido una salita de 16 mm con una buena consola y ecualizadores. Además de tantas cosas, Alfredo fue para mí un gran maestro de la mexicanidad, y terminó por aclimatarme a la que hoy es mi patria. Me empezaron a llamar para hacer cortometrajes, en rodaje, y luego postproduciendo, con los hermanos Navarro, cuya madre, Piti, me introdujo a la abundancia de la hospitalidad mexicana: llegábamos a su casa a las 6 de la mañana y nadie podía irse de ahí a filmar sin haber desayunado maravillosamente bien.

Cuando Nerio entró por primera vez a un aula del CCC como profesor, coincidió con la fundación de la cátedra de sonido y con los cortometrajes iniciáticos de las primeras tres generaciones del Centro. En ese momento, coincidían en las aulas y en sus primeras cátedras alumnos noveles o ya en proceso de egreso como Juan Arturo Brennan, Gerardo Pardo, Juan Antonio de la Riva o Busi Cortés, algunos de los cuales volverían a coincidir con Nerio en el futuro, ya como realizadores. Al día de hoy, más de cuarenta generaciones han pasado por sus clases.

Por esos mismos meses, Nerio conoció a un sonidista joven, quien más tarde habría de trabajar en rodajes con Guillermo del Toro, John Huston, Baz Luhrmann, Peter Weir o Mel Gibson, pero que en ese momento estaba recién llegado de Londres y buscaba socios para fundar un estudio sonoro. Se llamaba Fernando Cámara y el proyecto era Resonancia, que se plantó en una casona frente al parque México de la Condesa. Un tercer socio, David Baksht –quien tenía en el futuro proyectos fundamentales como *Lola* (María Novaro, 1989), *El callejón de los milagros* (Jorge Fons, 1994) *o Cobrador: In God We Trust* (Paul Leduc, 2006)–, ayudó a construir ahí un microcosmos sonoro que, además de aportar el sonido de buena parte del mejor cine mexicano de los años siguientes, funcionó como estudio de grabación para todas las estrellas del canto nuevo mexicano y latino, desde Amparo Ochoa hasta Los Folkloristas.

Un día, Fernando le pidió salir a caminar para platicar con un

Noviembre o diciembre de 1982, final de rodaje de *Nocaut*, el primer largometraje mexicano de Barberis, quien observa desde el centro del grupo derecho en plena Arena México.
F: Carlos Somonte.

Corona

egresado del CUEC que buscaba cómplices para producir su primera película: era *Nocaut* (1982), de José Luis García Agraz. Aunque algunos no terminaban de darse cuenta, la gran época del cine estatal ya había sucumbido frente al *videohome*, las comedias industriales de albures, las telenovelas y Margarita López Portillo, hermana del presidente, apodada la "pésima musa", y mandamás de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), que controlaba en su totalidad todos los medios públicos. José Luis y su hermano Carlos habían conocido el cine gubernamental anterior al haber sido asistentes de todos aquellos directores con mirada de genio y estilo de capataz: Ripstein, Fons, Hermosillo, Cazals y José Estrada. Los hermanos García Agraz, José Luis y Carlos, eran parte de una generación convencida de que el cine que debía hacerse tenía que superar al de sus maestros, aunque ahora costara el triple de esfuerzo y tuviera tres veces menos recursos.

Nocaut, un drama *noir* de alto vigor literario sobre los bajos fondos del boxeo capitalino, con personajes de carne, sangre y hueso, era el proyecto ideal para abanderar ese ímpetu, y habría sido imposible llevarlo adelante sin haber conseguido a un productor que aportara 50 mil dólares, sumados a lo aportado por el equipo de Resonancia. Así nació Cooperativa Kinam y Asociados, una fructífera sociedad de productores independientes cansados de esperar la postergada apertura sindical en la industria. Al igual que la Cooperativa Río Mixcoac, de Gabriel Retes, Kinam estuvo precedida por los notables esfuerzos de Cinematográfica Marte, y alumbró a una nutrida generación de profesionales del cine que no estaban dispuestos a estudiar cine para debutar en comerciales de TV, comedias sexuales o narco-dramas fronterizos.

El elenco de *Nocaut* reunía a varios de los mejores talentos de al menos tres generaciones fílmicas: Gonzalo Vega, Blanca Guerra, Wolf Ruvinskis, Roberto Cobo, Alejandro Parodi, Ignacio Retes y Salvador Pineda. El equipo técnico, mezcla de rebeldía y profesionalismo, de juventud creativa y cinefilia madura, reunía a los hermanos García Agraz –director y editor–, con el fotógrafo Ángel Goded y dos asistentes de producción y estudiantes del CUEC entusiastas hasta el delirio: Luis Estrada y Alfonso Cuarón.

El 6 de octubre de 1982 inició el rodaje de *Nocaut* en exteriores nocturnos del Centro Histórico del entonces D.F., con un negativo original en 16 mm y una posible ampliación posterior a 35. Había una sensación de estar haciendo el cine que debía hacerse, y Barberis lo recuerda hoy como "el nacimiento de un formato con el que el cine joven mexicano comenzó a hacerse adulto". Con un estreno en

1983 en la XVI Muestra Internacional de Cine y un estreno comercial, casi un año después, en catorce salas de la capital, en *Nocaut*, el público mexicano escuchó por primera vez la fina y rigurosa artesanía sonora de Nerio Barberis, quien, aunque en esa ocasión se había encargado del sonido directo (la post-producción quedó en manos de Fernando Cámara), ingresó con pleno derecho en el cine mexicano del futuro.

LOS SONIDOS DE LA REBELDÍA:
DE NICARAGUA A CUBA, 1979 - 1983

En 1979, al mismo tiempo que se fraguaba el proyecto de *Nocaut*, con Barberis como coproductor, había tenido lugar otro llamado profesional aún más intempestivo y aventurado. Bertha Navarro y Jorge Denti –su antiguo compañero en Cine de la Base– y los fotógrafos Miguel Ehrenbergh y Gonzalo Infante, lo invitaron a integrarse a un equipo de filmación coordinado con el Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua, para ir a filmar la guerra contra la dictadura en el país centroamericano, que desde 1978 se había intensificado en su empeño por derrocar a Anastasio Somoza. El dictador, tercer gobernante de una dinastía familiar, encarnaba para Barberis y Denti un espejismo pavoroso de aquellos militares que los habían expulsado de Argentina.

> Después de viajar de México a Honduras, estuvimos 17 días en Tegucigalpa esperando poder entrar a Nicaragua. Para entrar al territorio uno tenía que armarse de mucho valor, locura, de fe o lo que tuviera. Estuvimos doce horas caminando en el cerro hasta poder entrar a alguna zona liberada por los sandinistas. Creo recordar que Bertha tuvo un esguince en ese momento. Queríamos hacer una película que sirviera como herramienta internacional contra la dictadura de Somoza: había que filmar porque la memoria viva del levantamiento se estaba perdiendo a medida que sucedía.
>
> Al entrar a Nicaragua, nos incorporaron de inmediato a un grupo de sandinistas y los acompañamos a la toma de un cuartel de la Guardia Nacional en el poblado de Estelí. Para ese momento, nuestras ropas no daban más. No recuerdo los demás, pero yo no había llevado ningún recambio: me fui con lo puesto. Incluso a los revolucionarios en combate debíamos

La entrada victoriosa a Managua del equipo de filmación, hombro a hombro con el Frente Sandinista. Lo acompaña un militante anónimo.

> darles pena, porque una vez que el cuartel estuvo tomado, nos ordenaron tomar uniformes limpios que habían dejado los soldados, aunque amarrándonos un pañuelo rojinegro para que nadie nos pudiera confundir.

Fue en la entrada a Managua que Barberis y el equipo de filmación marcharon al lado de los sandinistas triunfantes. Una mujer se acercó a él envuelta en lágrimas para abrazarlo: "¡Gracias, gracias!", no dejaba de repetir. Había pensado que el micrófono tipo *boom* y las grabadoras portátiles que colgaban de su cinto eran armas de combate y que Nerio, más que el sonidista, era uno de los insurrectos. "Intenté sacarla del error, pero por dentro aquello se sentía como entrar con Pancho Villa a la Ciudad de México o con Fidel a La Habana".

El equipo comandado por Bertha Navarro y Jorge Denti entró a la capital, Managua, al lado del Frente Sandinista, ya victorioso, registrando todo en primera fila. Sin embargo, el episodio más tenso llegó al final de esa jornada: no podían salir de Nicaragua para tomar un vuelo internacional de vuelta a México. En las fronteras no había guardias somocistas porque todos ya habían huido: políticamente, era un país sin bordes y era imposible entrar a ningún territorio vecino al no tener visa ni documento migratorio que acreditara las razones de su presencia en el país, ni explicar que habían entrado escabulléndose entre cerros.

> Era natural que desconfiaran de nosotros y el riesgo era muy grande. Todas las noches había tiroteos a lo lejos, y los compas, como se decían ellos, perseguían a los guardias somocistas que se estaban replegando hacia la frontera con Honduras. Estuvimos más de un mes así, mientras seguíamos filmando, entrevistando comandantes, viajando a los pueblos. Todo ese documental se fue después a Cuba junto con Bertha, quien dirigió el montaje de la película final. Un ministro costarricense llegó y nos hizo a mano unas visas que nos permitieron viajar a Costa Rica con todas las latas de película y de ahí tomar un avión a México.
>
> En total, fueron más de dos meses: una mezcla de utopía y pesadilla, de limbo y de una aventura maravillosa. Estaba seguro de que Joskowicz me iba a echar del trabajo en cuanto entrara a su oficina, pero no fue así. Después de que me jalara las orejas por la ausencia y de que le hubiera contado todo con

detalle, me dijo: "¡Bueno, pero vete ya mismo a recoger tu cheque, que lo cancelan!"

Hoy, los materiales filmados en Nicaragua, sonorizados por Nerio y editados finalmente por Bertha Navarro, son casi imposibles de ver. Sin embargo, un recuerdo físico queda de aquella aventura: la credencial de fotógrafo con la que se acreditó a Nerio como reportero de guerra. Debido a las prisas, o por un lapso involuntario, aquel combatiente que le redactó el gafete no alcanzó a escuchar bien el nombre, y escribió en su lugar: NERIO BARBARIE. Desde entonces conserva la credencial y, de vez en cuando, su apodo nicaragüense: su *nom de guerre*.

CONSTRUIR FUTUROS POSIBLES.
LA DEMOCRACIA ARGENTINA Y EL NUEVO CINE MEXICANO, 1984 – 1991 – ...

Pero el periplo latinoamericano estaba lejos de terminar. En diciembre de 1983, casi al mismo tiempo que *Nocaut* debutaba en salas comerciales, Argentina se abrió dramática y festivamente a su periodo de democracia sostenida. A pesar del recuerdo punzante de los mil y un golpes de estado en el pasado, a partir de 1984, Nerio Barberis y una multitud de exiliados consideraron por primera vez la posibilidad de volver a la patria.

Después de la odisea nicaragüense –lo dijimos ya: Ulises es su segundo nombre–, la decisión de no volver a aventurarse en la política parecía tomada. El regreso a Argentina era para hacer cine y nada más, "pero los colegas de mis antiguos Laboratorios Alex, que seguían funcionando, me invitaron a escuchar una asamblea sobre los nuevos procesos del sindicato. De verdad que yo iba a escuchar, pero en algún momento levanté la mano para tomar la palabra. ¡Gran error!" –dice entre risas. "Al final de aquello, ya estaba inscrito en una planilla, después ganamos las elecciones y me pasé tres años ahí, luchando por abrir el sindicato a la gente más joven. Aquello había estado funcionando con la estructura de los gremios medievales, y convencer a los viejos de la necesidad de abrir la puerta a veces parecía más difícil que cuando entramos a Managua".

El proceso era un reflejo tardío de la misma apertura sindical por la que habían luchado los cineastas jóvenes de la industria mexicana, unos quince años atrás, y que dio como resultado ese nuevo cine que le permitió a Barberis, y a tantos otros, hacer el cine que mantuvo vivo el fuego creativo de la industria. Al final de ese recorrido,

que significó hacer las paces, despedirse en buena lid y cerrar algunos dolores pendientes con Argentina, Barberis partió a Cuba para fundar la cátedra de sonido de la Escuela Internacional de Cine y Televisión, de San Antonio de los Baños. Permaneció ahí año y medio, dejando ahí el que sigue siendo uno de los polos fundamentales de formación de sonidistas de habla hispana.

Volvió a México más de cuatro años después de haber partido, pero esta vez la vuelta a su segunda Ítaca sería definitiva, porque, como dice él, uno vuelve a donde le pasaron las mejores cosas. La década de los ochenta estaba a punto de terminar y la industria audiovisual había cambiado en formas radicales: el VHS ya era una realidad omnipresente y en los rodajes, sobre todo de documental, se empezaba ya a usar Betacam; estaban a punto de explotar nuevos lenguajes derivados del video casero y empezaba el reinado de los sistemas no lineales para el montaje de video y sonido. Había que dejar de lado las moviolas de 16 y 35 mm y la cinta magnética perforada, que ya eran prehistóricas: el Dolby Sorround ya estaba tocando a la puerta, y el CCC, por instrucciones de Gustavo Montiel, su director, abrió una sala de proyección THX, bajo la idea de que nadie podía aprender cine sin verlo y escucharlo adecuadamente.

Además de un cortometraje con Carlos García Agraz (*El espejo de dos lunas*, 1990) y el largometraje *Mi querido Tom Mix* (1991), con el mismo equipo, lo esperaba la oferta de cuatro proyectos que marcarían su filosofía del sonido y su quehacer profesional: *La tarea*, de Jaime Humberto Hermosillo; *Danzón*, de las hermanas María y Beatriz Novaro, *La mujer de Benjamín*, de Carlos Carrera, *Desiertos mares*, de José Luis García Agraz (que involucró a la vieja pandilla de Resonancia, en donde Barberis fungió como diseñador sonoro) y *Ángel de fuego*, de Dana Rotberg. Con tales películas, filmadas y estrenadas entre 1990 y 1992 durante la presidencia de Carlos Salinas de Gortari, no solo comenzaba la etapa más fulgurante de la obra sonora de Barberis; también se levantaba un nuevo cine mexicano que salía al fin de las cenizas industriales de los años ochenta. Otra vez, estaba amaneciendo.

> Cada director es un mundo específico. Un profesional del sonido tiene que saber habitar el mundo propuesto por ese director y trabajar en él. Al mismo tiempo, tiene que saber cuando trazar una línea para hacer su trabajo dentro de un territorio creativo que le pertenezca.
> Cuando trabajaba en el diseño de sonido de *Desiertos Mares* (1992) en los estudios Resonancia –que por entonces ya estaban

en su sede de San Jerónimo– le pedía a José Luis García Agraz que estuviera fuera de la sala; y cuando había terminado de mezclar cada rollo, entonces lo llamaba y me hacía observaciones detalladas, sigilosas, precisas, y corregíamos juntos. Nos entendimos bien así.

Otros directores son distintos, se quedan al lado tuyo, les gusta entender el proceso mirando en silencio, por encima del hombro. Carlos Carrera es alguien que sabe con mucha claridad lo que quiere y es muy respetuoso del trabajo de los demás. Juntos hicimos *La mujer de Benjamín* (1990), *Sin remitente* (1994) y *El crimen del padre Amaro* (2002). Fueron proyectos en donde la naturaleza del sonido, los ambientes y las texturas eran muy distintas cada vez, pero Carrera siempre era el mismo: no habla mucho, deja trabajar, como todos los directores con solidez, porque están esperando lo que uno puede aportar para completar la idea inicial. El director necesita ver la totalidad, y los demás estamos trabajando en el detalle, en los pedazos minúsculos, en la visión de microscopio.

Dos películas de esos años fueron un desafío profesional: *La tarea*, de Jaime Humberto Hermosillo, con Toni Kuhn como cómplice en la fotografía, fue el primero. Un lente angular en una escenografía casi teatral en donde se veía todo y en donde no podían usarse micrófonos en los personajes, debido a la abundancia de montaje interno y a la escasez de ropa en varios momentos. La solución fue rodar con tres microfonistas escondidos que cubrían todas las áreas del *set*, e ir mezclando en el momento. El reto mayor venía cuando se veía el techo del decorado; ahí, Barberis copió una técnica usada en *El ciudadano Kane* (Orson Welles, 1940), en donde los techos no eran sólidos, sino telas blancas muy delgadas, que permitían poner un micrófono por encima, sin que se viera. La película tenía que rodarse y el sonido mezclarse en el momento, sin grabadoras *stereo*, ni como se hace ahora, que es posible grabar hasta en doce canales separados, con grabadoras chiquitas. La adrenalina de aquello era impresionante: no había posibilidad de repetir nada.

La segunda experiencia que marcó su quehacer en esa etapa fue *Danzón*:

En *Danzón*, Barberis fue el responsable de todo el proceso sonoro, desde el sonido directo hasta la mezcla final, pasando por todos los registros musicales. En la foto, Víctor Carpinteiro y María Rojo. F: Edgar Ladrón de Guevara.z

> Hice de todo ahí, sonido directo, edición, diseño y mezcla final. Pero es que aquello involucraba música en vivo, danzoneras, bandas de son y salones de baile. Todo grabado en su ambiente natural, nada de pistas existentes, sincronización, o doblaje en estudio. Era sonido monoaural, sin que tuviéramos acceso a Churubusco. Nosotros la mezclamos en el estudio de David Baksht, amigo de la vida y de Resonancia. La película fue a Cannes, a la Quincena de Realizadores, y en una nota, Tomás Pérez Turrent alabó el sonido de la película y lamentó que para poder escuchar bien nuestro cine hubiera que salir al extranjero. El año pasado conseguimos que se restaurara el sonido de *Danzón,* y se volvió a mezclar de monoaural a 5.1, lo que mejoró mucho la presencia de la música en la película. Valeria López Mancheva, diseñadora de sonido cubano-mexicana, muy joven, apoyó también en el proceso de transformar la película, de ser una que se escucha de frente, a otra con un sonido que envuelve y tiene eco, como en los salones de las orquestas danzoneras. Con esa mancuerna hicimos *Tesoros,* también de María Novaro.

En 1993 llegaría la primera de diez nominaciones al Ariel, de las cuales tres serían victoriosas: *Elisa antes del fin del mundo* (1996), *El crimen del padre Amaro y Nicotina* (2002). Las tres resultan de la colaboración con directores habituales en su currícula –De la Riva, Carlos Carrera y Hugo Rodríguez–, lo que da fe de lo relevante que resulta la complicidad creativa en su labor. Tres años después, se encontraría compitiendo contra sí mismo en la terna de mejor sonido con dos nominaciones: *Salón México* (1994) y *Sin remitente.*

Nerio Barberis ingresó a la AMACC en 1998, precisamente cuando recibió su primer Ariel, en su sexta nominación, por *Elisa antes del fin del mundo.* En ese momento, el IMCINE de Eduardo Amerena, reformula el proyecto cultural de la Academia permitiendo, bajo la dirección de Jorge Fons, que la composición tradicional de directores y guionistas se abra a otras ramas de la producción: sonidistas, vestuaristas, montajistas, etc. Esto permitió que, en palabras de Nerio, "la Academia comenzara a ser representativa del conjunto de la industria, en especial de las generaciones jóvenes, y no una que representara solamente a su historia y a sí misma. Se convirtió en una comunidad integrada que, mediante los Arieles, premia a sus pares".

Con *Nicotina,* a poco de cumplir sesenta, tomó la decisión de retirarse del sonido directo en rodajes para dedicarse, desde entonces,

al diseño sonoro, mezcla y restauración. Tomó la decisión al darse cuenta de que, por mucha juventud que uno sienta en el alma, "llega una edad en la que afrontar los llamados a primera hora de la mañana, estar en rodaje catorce horas y luego ir a revisar las pistas, se va volviendo difícil". *Nicotina* fue un cierre significativo a su trayectoria como sonidista directo al ser una reunión de lo que él llama "la generación argen-mex" o "los mexi-tinos", muchos de ellos compañeros del exilio: el fotógrafo Marcelo Iaccarino, la productora Laura Imperiale, con quien había participado de Cine de la Base en Buenos Aires, y el director, Hugo Rodríguez.

Desde entonces, sólo ha aceptado volver al ruedo con un proyecto que le significó mucho a nivel político y personal: el documental biográfico *Rosario* (2013), sobre la activista Rosario Ibarra de Piedra, dirigido por Shula Erenberg.

Con todos los elementos digitales contemporáneos, en años recientes Barberis ha encontrado una nueva y excitante vocación al reconstruir películas a través de la restauración y remasterización de su sonido, sin modificar el relato sonoro que tenía originalmente, sino agrandándolo.

> Acabo de restaurar *El grito* (1968), de Leobardo López Arretche, respetando el concepto, pero sin tener miedo a la remasterización digital. En 1970, el editor [Ramón Aupart] era muy joven, y el sonido original al que se enfrentó era una catástrofe. Elegimos restaurar de modo que un chico de hoy pueda tener la misma experiencia emocional que otro chico habría tenido en 1971, aún con el movimiento estudiantil en el aire, en los cineclubes de Ciudad Universitaria. El sonidista original [Rodolfo Sánchez Álvarado], el que armó las pistas originales, las conservaba todas, menos el rollo uno, todas en sonido magnético de 16 mm. Algo milagroso. Hay que pensar hoy en preservación para que en el futuro inmediato pueda haber restauración: hay cine que se va y cine que se queda, y es una tarea urgente que el cine que merezca quedarse lo haga en las mejores condiciones para el futuro.

Esta vocación por el resguardo del cine en el futuro se traduce en la otra carrera que Barberis ejerce con el mismo ímpetu juvenil de siempre, y que tiene poco de periférica o secundaria en su quehacer profesional: la docencia en aulas. Desde que Alfredo Joskowicz lo invitara en 1978 a formar cineastas en el CCC, Barberis ha afrontado, gozado y pensado la acelerada evolución de su oficio –del monta-

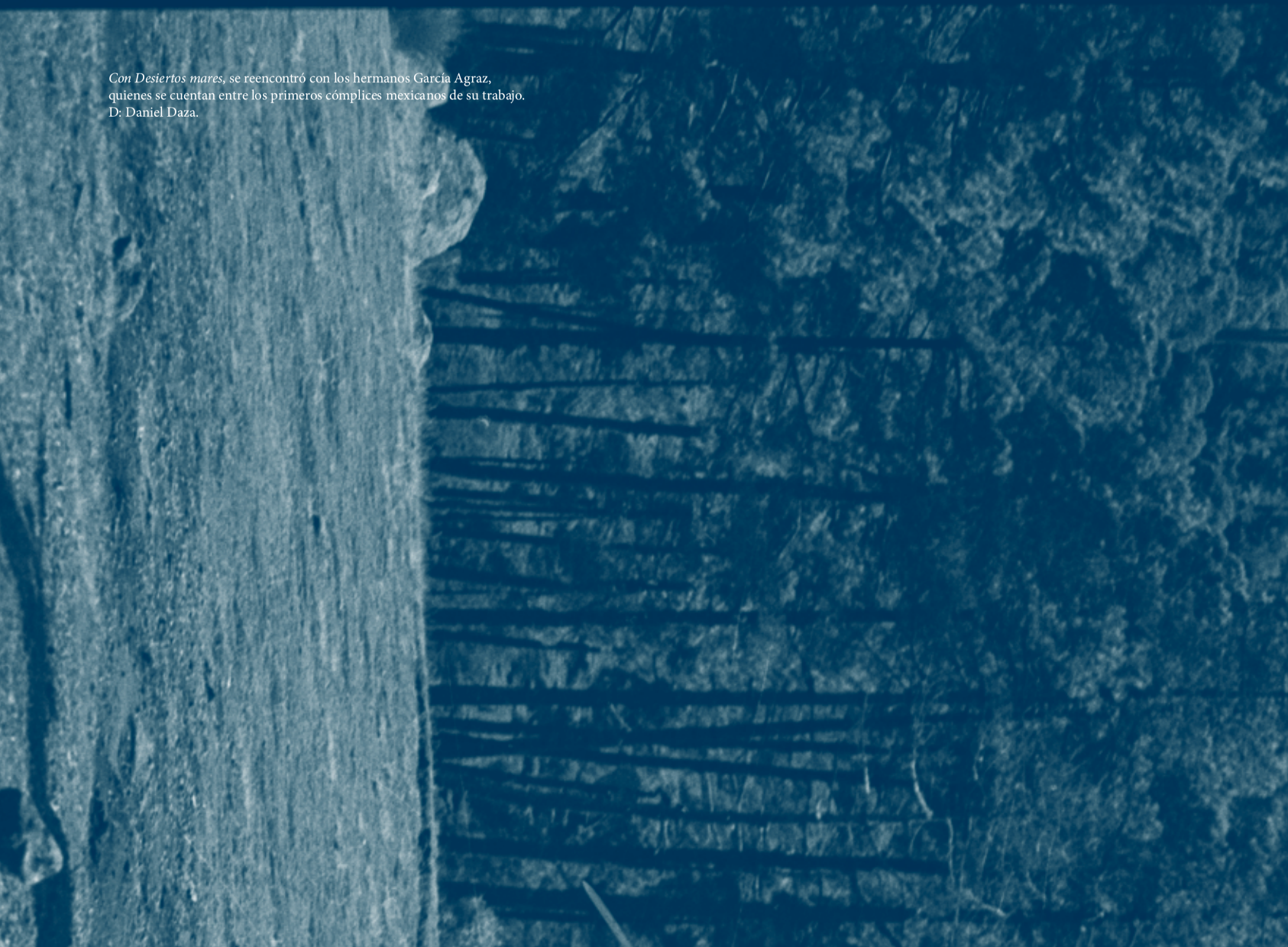
je monofónico en cintas magnéticas perforadas al 7.1 canales– con una pericia, curiosidad y entusiasta naturalidad que desmienten su edad, y que mantienen su vitalidad creativa ahí en donde casi toda la plantilla de sus colegas generacionales se han ido quedando en el camino, vencidos ante el huracán de lo digital, las experiencias inmersivas, las nuevas plataformas o la súbita expansión estética de géneros como el documental o las series televisivas.

La reciente mudanza de su estudio a la colonia Anzures ha supuesto una serie de reformas en su entorno de trabajo, todas encaminadas a sonorizar con un pie en el presente y otro en el futuro del medio, con el pasado como un catálogo de experiencias, pero nunca como un lastre. Aunque hoy son escasos los proyectos en los que, como antes, él mismo se encargue de todo el proceso, desde el sonido directo hasta la mezcla final, la continua colaboración de exalumnos ha permitido no sólo una continuidad inaudita en su filmografía –que ya roza el medio siglo de producción ininterrumpida en rodajes, estudios de mezcla y salones de clase–, sino la prolongación generacional de una filosofía del sonido que bien podría llamarse Escuela Barberis, basada en el respeto por la calidad dramática del sonido directo y la conexión íntima del trabajo sonoro con la fotografía, el montaje y el trabajo actoral.

En el último día en que lo visito para planear este libro, Nerio me recibe entusiasmado por el progreso en la mezcla de una secuencia que le gusta especialmente de *La afinadora de árboles* (2018), una coproducción entre México y Argentina, dirigida por Natalia Smirnoff, que deberá estrenarse en algún momento de los siguientes meses. A espaldas de la consola y de cara a la pantalla con las que trabaja, descansan los tres Arieles recibidos. Pronto estarán acompañados por el Ariel de oro, y pienso que Nerio, trashumante iberoamericano que ha construido una casa con dos pilares y con un techo que cubre a todo el continente, se parece en algo al otro Ariel, ese ser del futuro anhelado por José Enrique Rodó que le prestó nombre a la estatuilla: un creador panamericano que ha hecho puentes con cada frontera.

Gael García Bernal estelarizó El crimen del padre Amaro (2002), la tercera colaboración de Barberis con Carlos Carrera, con la cual llegaría su segundo Ariel. F: Federico García.

La mujer de Benjamín, ópera prima del CCC con Eduardo Palomo y Arcelia Ramírez, da cuenta de los años salvajes y prolíficos entre 1989 y 1992, llenos de obras mayores sonorizadas por Barberis. F: Diego Muñoz.



Con Desiertos mares, se reencontró con los hermanos García Agraz, quienes se cuentan entre los primeros cómplices mexicanos de su trabajo. D: Daniel Daza.

FILMOGRAFÍA

La casi inabarcable filmografía de Nerio Barberis se extiende a lo largo de casi medio siglo, un amplio abanico de registros –documental, ficción, animación, televisión– y una multitud de rutas iberoamericanas que alcanzan a Argentina, Perú, Venezuela, Brasil, Nicaragua, Cuba y, por supuesto, México. Es sabido que el sonido en el cine, más que un área bien acotada de la producción, es un entramado de procesos técnicos y artesanales que se suceden sin descanso, desde la captura de sonido directo hasta la mezcla final para salas. La versatilidad de Barberis, hombre orquesta del sonido fílmico, merece ser consignada a detalle. En la siguiente filmografía, se consigna su participación en cada proyecto indicando el crédito que le corresponde, en todos los casos en que se ha podido cotejar.

SD – Sonido directo
SSD – Supervisión de sonido directo
ES – Edición de sonido
DS – Diseño de sonido
MS – Mezcla sonora
PREM – Premezclas
RD – Restauración digital
RM5.1 – Re-mezcla en 5.1
M – Montaje
PT – Producción técnica

1972 *Los traidores* (Arg. D: Raymundo Gleyzer) – SD
Ni olvido ni perdón 1972, la masacre de Trelew [cortometraje] (Arg. D: Cine de la Base)
1973 *Juan Carlos Onetti: escritor* (Arg. D: Julio Jaimes) – SD
Me matan si no trabajo y si trabajo me matan: la huelga obrera en la fábrica INSUD [mediometraje] (Arg. D: Raymundo Gleyzer) – SD/MS
Nazareno Cruz y el lobo (Arg. D: Leonardo Favio) – SD/ES/DS/MS
IV Congreso del FAS [cortometraje] (Arg. D: Cine de la Base) – SD/MS
V Congreso del FAS [cortometraje] (Arg. D: Cine de la Base) – SD/MS
1975 *El búho* (Arg. D: Bebe Kamin). Argentina – SD
Adiós Sui Generis (Arg. D: Bebe Kamin) – ES
1976 *Muerte al amanecer* (Per. D: Francisco J. Lombardi) – SD/ES/DS/MS
1977 *Las AAA son las tres armas: carta abierta de Rodolfo Walsh a la junta militar* [cortometraje] (Arg-Per. D: Jorge Denti) – M
1978 *Nicaragua, los que harán la libertad* (Mex-Pan. D: Bertha Navarro) – SD
1979 *Crónica del olvido* [mediometraje] (Mex. D: Bertha Navarro) – SD
Victoria de un pueblo en armas [mediometraje] (Mex. D: Bertha Navarro) – SD
1982 *Nocaut* (Mex. D: José Luis García Agraz) – SD

1983 *Malvinas: historia de traiciones* (Arg-Mex. D: Jorge Denti) – SD/ES/MS
1984 *Los chicos de la guerra* (Arg. D: Bebe Kamin) – PT/MS
1985 *Adiós indio* (Mex. D: Héctor Cervera) – SD/DS/MS
1986 *Chechechela, una chica de barrio* (Arg. D: Bebe Kamin) – SD/DS
1987 *Quiroga* (Arg. D: Eduardo Mignogna) – SD
1990 *Con el amor no se juega, episodio El espejo de dos lunas* (Mex. D: Carlos García Agraz) – DS
La mujer de Benjamín (Mex. D: Carlos Carrera) – DS/MS
La tarea (Mex. D: Jaime Humberto Hermosillo) – SD/ES/DS/MS
1991 *Ángel de fuego* (Mex. D: Dana Rotberg) – SD/DS/MS
Nominado al Ariel a mejor sonido, 1993
Danzón (Mex. D: María Novaro) – SD/ES/DS/MS/RM5.1
Mi querido Tom Mix (Mex. D: Carlos García Agraz) – SD/DS/MS
1992 *Desiertos mares* (Mex. D: José Luis García Agraz) – DS
Lolo (Mex. D: Francisco Athié) – SSD
Un muro de silencio (Arg. D: Lita Stantic) – DS
1993 *Algunas nubes* (Mex. D: Carlos García Agraz) – MS
Ámbar (Mex. D: Luis Estrada) – DS
Nominado al Ariel a mejor sonido, 1994, compartido con Luis Estrada, Salvador de la Fuente y Aurora Ojeda
Bienvenido/Welcome (Mex. D: Gabriel Retes) – SD/DS/MS
En medio de la nada (Mex. D: Hugo Rodríguez) – DS
Novia que te vea (Mex. D: Guita Schyfter) – DS/MS
Peor es nada [cortometraje] (Mex. D: Javier Bourges) – DS
1994 *Días de combate* (Mex. D: Carlos García Agraz) – DS/MS
Juego limpio (Mex. D: Marco Julio Linares) – ES/DS/MS
Luces de la noche (Mex. D: Sergio Muñoz) – DS
Nominado al Ariel a mejor sonido, 1997, compartido con Antonio Diego
Salón México (Mex. D: José Luis García Agraz) – SSD
Nominado al Ariel a mejor sonido, 1996, compartido con Samuel Larson
Sin remitente (Mex. D: Carlos Carrera) – DS
Nominado al Ariel a mejor sonido, 1996, compartido con Salvador de la Fuente
Tres minutos en la oscuridad (Mex. Dir: Pablo Gómez Sáenz) – DS
1995 *Casas de fuego* (Arg. D: Juan Bautista Stagnaro) – DS
Edipo alcalde (Col. D: Jorge Alí Triana) – SD/DS
1996 *Elisa antes del fin del mundo* (Mex. D: Juan Antonio de la Riva) – DS
Ganador del Ariel a mejor sonido, 1998, compartido con Miguel Sandoval
Pasajera [cortometraje] (Mex. D: Jorge Villalobos) – DS
Sol de otoño (Arg. D: Eduardo Mignogna) – MS
1997 *Adiós mamá* [cortometraje] (Mex. D: Ariel Gordon) – DS
El evangelio de las maravillas (Mex. D: Arturo Ripstein) – SSD/ES/DS/MS
Kenoma (Bra. D: Eliane Caffé) – SD/ES/DS/MS
Outras estórias (Bra. D: Pedro Bial) –ES/DS/MS
Por si no te vuelvo a ver (Mex. D: Juan Pablo Villaseñor) – ES/DS/MS

1998 *A la media noche y media* (Mex-Ven-Per. D: Mariana Rondón y Marité Ugas) – ES/MS
Bajo California, el límite del tiempo (Mex. D: Carlos Bolado) – MS
Un dulce olor a muerte (Méx. D: Gabriel Retes) – ES/DS/MS
En un claroscuro de la luna (Méx. D: Sergio Olhovich) – SSD
Hans Staden (Bra. D: Luís Alberto Pereira) – ES/DS/MS
Iremos a Beirute (Bra. D: Marcos Moura) – ES/DS/MS
Milagre em Juazeiro (Bra. D: Wolney Oliveira) – ES/MS
El último profeta (Méx. D: Juan Antonio de la Riva) – ES/DS/MS

1999 *Botín de guerra* (Arg-Esp. D: David Blaustein) – ES/DS/MS
En el país de no pasa nada (Méx-Esp. D: María del Carmen de Lara) – ES/DS/MS
Minha vida em suas mãos (Bra. D: José Antonio Garcia) – ES/DS/MS
Por la libre (Méx. D: Juan Carlos de Llaca) - SSD

2000 *Bolívar soy yo* (Col. D: Jorge Alí Triana) – SSD
Duas vezes com Helena (Bra. D: Mauro Farias) – ES/DS/MS
El gavilán de la sierra (Méx. D: Juan Antonio de la Riva) – ES/DS/MS
Perfume de violetas: nadie te oye (Méx. D: Maryse Sistach) – ES/DS/MS
Nominado al Ariel a mejor sonido, 2001, compartido con Antonio Diego, Eduardo Vaisman, Gabriela Espinoza, Lena Esquenazi y Leonardo Heiblum
Sin dejar huella (Méx-Esp. D: María Novaro) – ES/DS/MS
Nominado al Ariel a mejor sonido, 2002, compartido con Leonardo Heiblum y Juan Borrel

2001 *¿De qué lado estás?* (Méx-Esp-Al. D: Eva López-Sánchez) – ES/DS/MS
Seis días en la oscuridad (Mex. D: Gabriel Soriano) – ES
Vidas privadas (Arg. D: Fito Páez) – SSD/ES

2002 *El crimen del padre Amaro* (Méx. D: Carlos Carrera) – ES/DS/MS
Ganador del Ariel a mejor sonido, 2003, compartido con Santiago Núñez y Mario Martínez Cobos
Nicotina (Méx-Esp-Arg. D: Hugo Rodríguez) – SD/ES/DS/MS
Ganador del Ariel a mejor sonido, 2004, compartido con Lena Esquenazi y Ernesto Gaytán
Zurdo (Méx. D: Carlos Salces) – ES/DS/MS

2003 *Club Eutanasia* (Méx. D. Agustín Tapia) – ES/DS/MS
Como tú me has deseado (Méx. D: Juan Andrés Bueno) – ES/DS/MS
Conejo en la luna (Méx-RU. D: Jorge Ramírez Suárez) – ES/DS/MS

2004 *Bienvenido/Welcome 2/@Festivbercine.ron* (Méx. D: Gabriel Retes) – ES/DS/MS
Noticias lejanas (Méx. D: Ricardo Benet) – ES/DS/MS
Tapete vermelho (Bra. D: Luís Alberto Pereira) – ES/DS/MS
Ver, oír y callar (Méx. D: Alberto Bravo) – ES/DS/MS

2005 *Encontrando a Víctor* [cortometraje] (Méx. D: Natalia Bruschtein) – ES/DS/MS
Kilómetro 31 (Méx-Esp.) D: Rigoberto Castañeda) – ES/DS/MS

El violín (Méx. D: Francisco Vargas) - SSD

2006 *Cavallo entre rejas* (Méx. D: Shula Erenberg, Laura Imperiale y María Ines Roqué) – ES/DS

Cuando las cosas suceden (Méx. D: Antonio Peláez) – ES/DS/MS

Una película de huevos (Méx. D: Rodolfo y Gabriel Riva Palacio) – ES/DS/MS

Quemar las naves (Méx. D: Francisco Franco) – ES/DS/MS

2007 *Los caídos, un derrumbe silencioso* (Méx. D: Rudy Joffroy) – ES/DS/MS

Cinco días sin Nora (Méx. D: Mariana Chenillo) - SSD

Cosas insignificantes (Méx-Esp. D: Andrea Martínez Crowther) – SSD/DS/MS

Los ladrones viejos (Méx. D: Everardo González) - SSD

Mi vida dentro (Méx. D: Lucia Gajá) – ES/DS/MS

2008 *Carrière, 250 metros* (Méx. D: Juan Carlos Rulfo) - SSD

Del amor y otros demonios (CoRi-Col. D: Hilda Hidalgo) – ES/DS/MS

Marea de arena (Méx-Arg. D: Gustavo Montiel) - SSD

Purgatorio (Mex. D: Roberto Rochín)

Trazando Aleida (Méx. D: Christiane Burkhard) – ES/DS/MS

La última y nos vamos (Méx. D: Eva López-Sánchez) – ES/MS

Vaho (Méx. D: Alejandro Gerber) – SSD/DS/MS

2009 *El atentado* (Méx. D: Jorge Fons) – ES/DS/MS

El mar muerto (Méx. D: Ignacio Ortiz) – SSD

Otra película de huevos y un pollo (Méx. D: Rodolfo y Gabriel Riva Palacio) – ES/DS/MS

Reencarnación: una historia de amor (Méx. D: Eduardo Rossoff) – ES/DS/PREM/MS

Rosario (Méx. D: Shula Erenberg) – SSD/DS/PREM/MS

Tlatelolco, verano del 68 (Méx-Arg. D: Carlos Bolado) – SSD

2010 *A tiro de piedra* (Méx. D: Sebastián Hiriart) - SSD

Bajo el mismo sol (Méx. D: Shula Erenberg) – ES/DS/MS

Cuates de Australia (Méx. D: Everardo González) - SSD

As doze estrelas (Bra. D: Luís Alberto Pereira) – ES/DS/MS

Fecha de caducidad (Méx. D: Kenya Márquez) – SSD/DS/PREM/MS

El sueño de Iván (Méx-Esp. D. Roberto Santiago) - PREM

Viaje al paraíso (Méx. D: Lillian Lieberman) – ES/DS/MS

2011 *Nos vemos, papá* (Méx. D: Lucía Carreras) - PREM

Tercera llamada (Méx. D: Francisco Franco) - SSD

Todo el mundo tiene a alguien menos yo (Méx. D: Raúl Fuentes) - SSD

2012 *Colosio: el asesinato* (Méx. D: Carlos Bolado) - SSD

Flor en otomí (Méx. D: Luisa Riley) – ES/DS/MS

El hombre detrás de la máscara (Méx. D: Gabriela Obregón) – SSD/DS/PREM/MS

Huérfanos (Mex. D: Guita Schyfter)

La jaula de oro (Méx-Esp-Gua. D: Diego Quemada-Díez) - SSD

Made in Bangkok (Mex. D: Flavio Florencio) - MS

2013 *Ella es Ramona* (Méx. D: Hugo Rodríguez) – SSD/DS/PREM/MS
Gloria (Méx. D: Christian Keller) - SSD
Olvidados (Bol-Méx. D: Carlos Bolado) – SSD
Todos están muertos (Esp-Méx. D: Beatriz Sanchís) – SSD/DS/PREM/MS
2014 *Busco novio para mi mujer* (Méx. D: Enrique Begné) – SSD/DS/PREM/MS
2015 Ayotzinapa: el paso de la tortuga (Méx. D: Enrique García Meza) – SSD/DS/PREM/MS
Un gallo con muchos huevos (Méx. D: Rodolfo y Gabriel Riva Palacio) – DS/PREM/MS
2016 *El caído del cielo* (Méx-Arg. D: Modesto López) SSD/DS/PREM/MS
Las siete muertes (Méx-Esp. D: Gerardo Herrero) – SSD/DS/PREM/MS
Tesoros (Méx. D: María Novaro) – SSD/DS/PREM/MS
Violeta al fin (Mex-CoRi. D: Hilda Hidalgo)
2017 *Asfixia* (Méx. D: Kenya Márquez) - SSD
No sucumbió la eternidad (Méx. D: Daniela Rea) – SSD/DS/PREM/MS
2018 *La afinadora de árboles* (Mex-Arg. D: Natalia Smirnoff) – MS
El grito (Restauración 50 aniversario de 1968 – Filmoteca de la UNAM) – (Méx. D: Leobardo López Arretche) – RD/PREM/MS/RM5.1
Menores de edad (D: Miguel M. Delgado)
Entre abogados te veas (D: Adolfo Fernández Bustamante)
Casa de vecindad (D: Juan Bustillo Oro)
Perdición de mujeres (D: Juan Orol)
Hombres sin alma (D: Juan Orol)
Vivillo desde chiquillo (D: Emilio Gómez Muriel)
1951 *Un gallo en corral ajeno* (D: Julián Soler)
Acá las tortas (Los hijos de los ricos) (D: Juan Bustillo Oro)
Chucho el remendado (D: Gilberto Martínez Solares)
El derecho de nacer (D: Zacarías Gómez Urquiza)
1952 *Se le fue la mano* (D: Julián Soler)
El jugador (D: Vicente Oroná)
Dos tipos de cuidado (D: Ismael Rodríguez)
Tal para cual (D: Rogelio A. González)
Canción de cuna (D: Fernando de Fuentes)
1953 *Retorno a la juventud* (D: Juan Bustillo Oro)
Reportaje (D: Emilio Fernández)
Siete mujeres (D: Juan Bustillo Oro)
La ladrona (D: Emilio Gómez Muriel)
El valor de vivir (D: Tito Davison)
1955 *Primavera en el corazón* (D: Roberto Rodríguez)
1956 *Los hijos de Rancho Grande* (D: Juan Bustillo Oro)
1959 *Santa Claus* (D: René Cardona)
El proceso de las señoritas Vivanco (D: Mauricio de la Serna)
1960 *Las memorias de mi general* (D: Mauricio de la Serna)
1966 *Estrategia matrimonio/Cómo casarse con un millonario* (D: Alberto Gout)
Don Juan 67 (D: Carlos Velo)

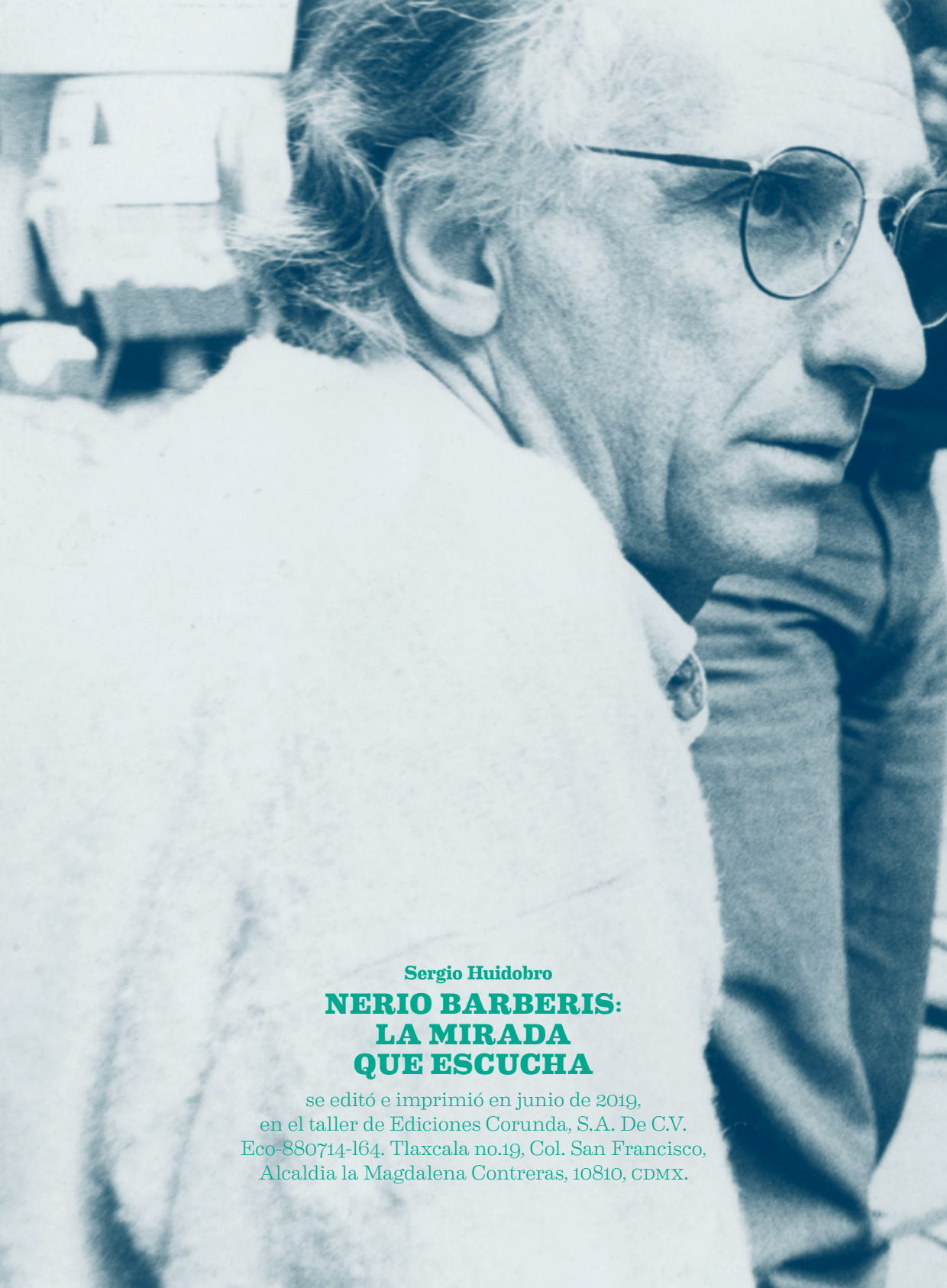
1967 *No se mande, profe* (D: Alfredo B. Crevenna)
María Isabel (D: Federico Curiel)
1968 *El aviso inoportuno* (D: Rafael Baledón)
1969 *Modisto de señoras* (D: René Cardona, Jr.)
La mujer de oro (D: René Cardona, Jr.)
Cruz de amor (D: Federico Curiel)
La hermana Trinquete (D: René Cardona, Jr.)
1970 *Ya somos hombres* (D: Gilberto Gazcón)
El ídolo (D: Alfredo B. Crevenna)
Me he de comer esa tuna (D: Alfredo Zacarías)
El deseo en otoño (D: Carlos Enrique Taboada)
El arte de engañar (D: Carlos Enrique Taboada)
1971 *Yesenia* (D: Alfredo B. Crevenna)
Peluquero de señoras (D: René Cardona, Jr.)

Agradecimientos
En tanto esta historia y estas páginas pertenecen a Nerio Barberis, no habría puerto de salida ni de llegada sin su complicidad y generosidad para compartir recuerdos, secretos y enseñanzas, que sólo pueden retribuirse con gratitud y humildad. En la AMACC, a Ernesto Contreras y Marcela Encinas por la confianza y libertad depositadas; y de forma especial a Roberto Fiesco, además de por esas mismas razones, por una labor editorial rigurosa y apasionada de la que sigo aprendiendo, todo el tiempo. Es gracias a él que se imprime aquí un texto mucho mejor que el que entregué en un inicio. Finalmente, a José Luis García Agraz y Axel Muñoz por ayudarme a completar el retrato de Nerio y a entender mejor la naturaleza de su oficio mediante largas conversaciones.

Para la edición de este cuadernillo fue imprescindible el decidido apoyo de María Novaro, Fernanda Rio, Lola Díaz-González y Lucía Guzmán, del IMCINE; así como de Dora Moreno y Tzutzumatzin Soto, de la Cineteca Nacional; y Antonia Rojas, de la Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM. De igual forma, el editor agradece a Julián Hernández su invaluable ayuda en la selección fotográfica.

Por si no te vuelvo a ver (1998) de Juan Pablo Villaseñor es una de numerosas ocasiones en que una película sonorizada por Nerio Barberis se alzó con el Ariel a mejor película. F: Manolo Caramés.

En Perú, durante el rodaje de *Muerte al amanecer*, con Alberto Vales y Juana Sapire, compañera y viuda de Raymundo Gleyzer, cuya desaparición a manos de la dictadura militar marcó la disolución de Cine de la Base.

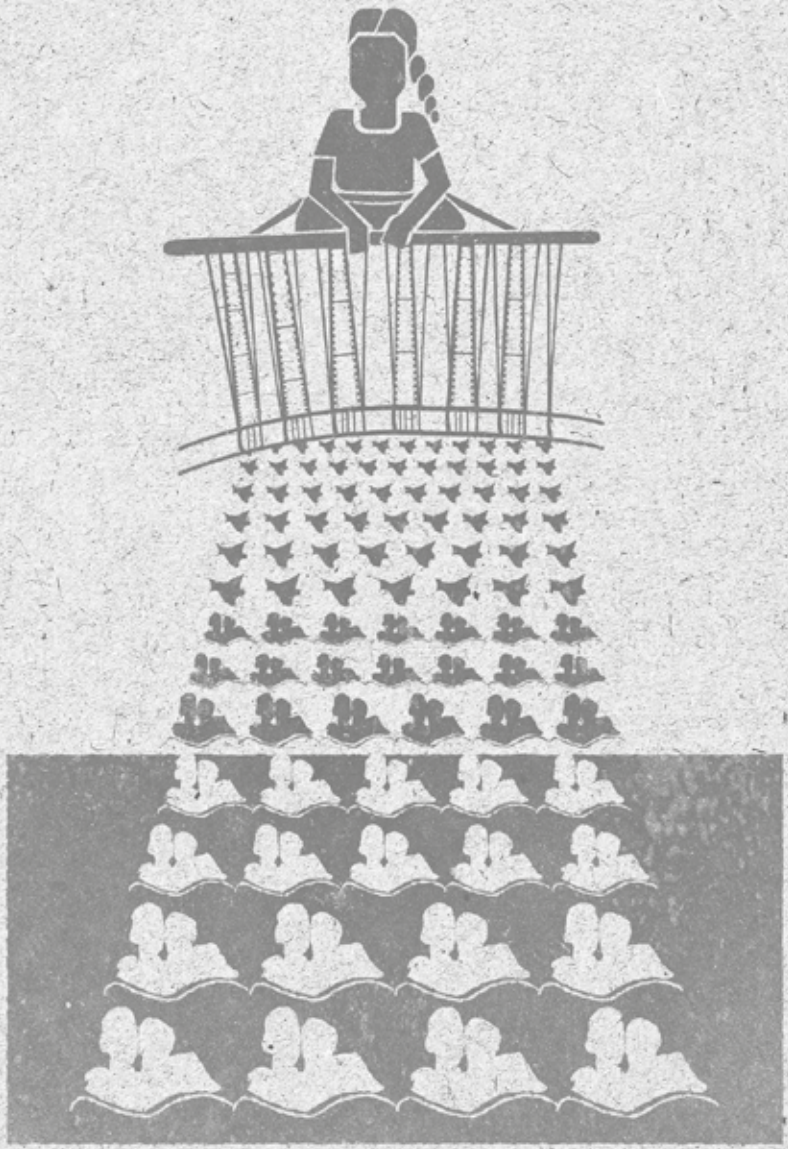


Sergio Huidobro

NERIO BARBERIS: LA MIRADA QUE ESCUCHA

se editó e imprimió en junio de 2019,
en el taller de Ediciones Corunda, S.A. De C.V.
Eco-880714-l64. Tlaxcala no.19, Col. San Francisco,
Alcaldia la Magdalena Contreras, 10810, CDMX.

MUCHOS CINES PARA TODOS



www.imcine.gob.mx

GOBIERNO DE MÉXICO | CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

IMCINE
INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA