

# Vidas DE PELÍCULA

## LA GENERACIÓN DEL 60

**HÉCTOR OLIVERA**

**HUMBERTO RÍOS**

**JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ**

**MANUEL ANTÍN**

**OCTAVIO GETINO**

**PINO SOLANAS**

**SIMÓN FELDMAN**

El presente libro reúne los testimonios de los protagonistas más destacados de un colectivo de realizadores que formaron parte de lo que se conoce como la "Generación del 60" o el "Nuevo Cine Argentino". El ciclo televisivo que logró reunirlos en una experiencia inédita, **Vidas de película**, permitió su transcripción bibliográfica y constituye el primer capítulo de una secuencia de programas y libros que comprenderá las dos décadas subsiguientes, las del 70 y el 80. Esos treinta años de nuestra historia, con cambios políticos traumáticos, censura, persecuciones, y que también convivieron con el renacimiento democrático, no fueron obstáculo para que nuestros directores siguieran haciendo cine en condiciones políticas y económicas que en cualquier parte del mundo hubiesen desalentado la producción cinematográfica. A partir de 1983, con la censura derogada y las libertades públicas restablecidas, los directores supieron expresar y dar testimonio de los profundos cambios que se habían producido. Así es como nuestro país logra el primer Oscar, en 1986, con *La historia oficial*. Una vez más, el cine expresaba, como ningún otro arte, los sentimientos y anhelos de nuestra sociedad.

En suma, creemos que esta colección será un aporte de gran valor para que el público cinéfilo, estudiantes y especialistas se aproximen a la intimidad y el contexto histórico que les tocó vivir a nuestros directores y seguramente iluminará nuestra mirada sobre sus obras.

*Vidas*  
DE PELÍCULA

LA GENERACIÓN DEL 60



*Vidas*  
DE PELÍCULA  
LA GENERACIÓN DEL 60

**lcrj'**  
LA CRUJÍA

 **DAC**  
Directores Argentinos  
Cinematográficos

Desaloms, Daniel

Vidas de película : la generación del 60 . - 1a ed. - Buenos Aires : La Crujía; DAC Editorial, 2013.

160 p. ; 23x16 cm.

ISBN 978-987-601-196-9

1. Cine Argentino. I. Título  
CDD 791.430 982

Entrevistas: Daniel Desaloms

Coordinación de producción: Matías Arilli

Edición y notas: Azucena Galettini

Corrección: Alicia Di Stasio - Mario Valledor

Diseño y composición: Willy Weiss

© DAC Editorial - Directores Argentinos Cinematográficos

Maipú 42, Pb. Of. 103 (C1084ABB), CABA

(54-11) 43 31 14 90 / 43 31 14 92

[www.dacdirectoresdecine.org.ar](http://www.dacdirectoresdecine.org.ar)

© La Crujía Ediciones

Tucumán 1999. CABA. Argentina

[www.lacrujaediciones.com.ar](http://www.lacrujaediciones.com.ar)

ISBN: 978-987-601-196-9

Abril 2013

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723.

Impreso en Argentina. Printed in Argentina.

Queda expresamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

## PRÓLOGO

---

Repasar los nombres y la obra de un grupo de cineastas contemporáneos entre sí nos hace pensar inevitablemente en una generación, más allá de sus diferencias y aunque no se reconozcan como tal. Y si el tiempo en que realizaron lo más importante de su producción abarca desde finales de los cincuenta hasta principios de los setenta, es muy difícil no encuadrarlos en una época de cambios profundos, de renovación constante, de cuestionamiento, de provocación, de correr los límites... Los años en que el cine pasó a ser –como nunca antes, como nunca después– el arte de su tiempo, el que mejor lo narraba y lo expresaba. Tiempo de cines jóvenes, rabiosos, de nuevas olas, de vanguardias masivas, de un cine comprometido con su audiencia y con su época. Todas las corrientes políticas, ideológicas y estéticas, en unos años particularmente convulsos y creativos, se expresaban en el cine y encontraban en él su medio ideal. El cine estaba vivo y marcaba la agenda: la profunda, la que importaba, la del año siguiente.

Años de nuevos cines: el *free cinema* inglés, la *nouvelle vague* francesa, el *cinema novo* brasileño, los jóvenes cineastas checos y polacos. Años en que los grandes maestros en la cúspide de su creación –Bergman, Kurosawa, Fellini, Antonioni, Visconti, Welles y tantos otros– estrenaban año a año en los cines del mundo obras que provocaban un constante barajar y dar de nuevo. Años en que jóvenes como Bertolucci, Scorsese, Coppola o Spielberg rodaban sus primeras obras. Años en los que el cine inventaba el mundo y en los que el mundo gozaba al verse del modo en que el cine lo inventaba.

Años de revoluciones y de revueltas, en los que el mundo estaba partido por una Cortina de Hierro que lo dividía entre Oriente y Occidente. Tiempo de espías glamorosos y de sórdidas guerras secretas. Y, sobre todo, la época en que un reclamo de libertad surgió de todas las juventudes del mundo, expresándose de modos inimaginables hasta ese momento. La religión, la

---

moral, el poder... todo era cuestionado. Y el cine fue el medio elegido para portar el relato de esos nuevos tiempos.

Política, religión, sociología, psicología, filosofía... ningún territorio era ajeno al cine. Y una nueva audiencia surgía en el mundo exigiendo más y más de las películas y de sus autores.

La Argentina no era ajena a este contexto. Pero su particularidad es que vivió este período atravesada por golpes militares, breves interregnos democráticos, cruciales exclusiones políticas y una creciente represión por parte del Estado a la población civil que desembocaría en la más feroz dictadura que jamás haya vivido el país. En el ámbito de la cultura se vivía esta dicotomía con particular intensidad: la necesidad de expresar estos cambios profundos chocaba con una censura creciente.

El 11 de julio de 1957 Leopoldo Torre Nilsson estrena *La casa del ángel*, y este film es el punto de partida para una honda renovación de nuestra cinematografía. Torre Nilsson es, sin dudas, uno de los nombres clave del cine argentino, por el valor de su propia obra y por la influencia que ésta ha tenido en todo el cine posterior a él. Su obra es la de un intelectual preocupado y atravesado por los conflictos de su tiempo y de la historia. Un autor complejo, desprejuiciado, inencasillable, dueño de un universo propio y con una infinita capacidad de riesgo. La dupla creativa que conformó con Beatriz Guido, una de las más brillantes escritoras de su generación, plasmó obras clave para comprender una de las miradas posibles de la Argentina, y particularmente el ciclo que se inicia en la segunda mitad de los cincuenta y atraviesa toda la década del sesenta. Films como *El secuestrador*, *La caída*, *La mano en la trampa*, *Fin de fiesta*, *La terraza* son obras esenciales de nuestro cine, no sólo por sus indiscutibles méritos artísticos y por la evidente renovación que traían consigo, sino también por las claves que encierran para entender la complejidad de un preciso momento histórico. Y por lo que su obra provocó en toda una generación de cineastas que, emulándolo o cuestionándolo pero jamás ignorándolo, comenzó a materializar sus primeras películas aprovechando la senda abierta por él.

Hablábamos al comienzo de que un grupo de cineastas contemporáneos entre sí nos hace pensar en una generación. Más allá de sus diferencias y contradicciones, los une el hecho de haber desarrollado lo principal de sus obras en un mismo contexto histórico. Obviamente, sus respuestas

al momento histórico en que les tocó vivir son diferentes, tanto en sus búsquedas estéticas como ideológicas –en caso de que nos atrevamos a escindir estética e ideología–. Como nunca en el cine argentino, el profundo debate que vivía la intelectualidad llegó a la pantalla. Se discutía el rol de la izquierda, el peso histórico de la derecha, el sentido del peronismo –ese gran expulsado del banquete del *establishment*, acerca del cual la izquierda empezaba a interrogarse–.

Cine y literatura comenzaron a retroalimentarse de un modo nuevo. Ya no se veía la literatura como mero proveedor de tramas y argumentos. Autores cinematográficos y autores literarios se entrelazaban, se entremezclaban y debatían al mismo nivel, con la misma urgencia y la misma pasión. La relación entre escritores y cineastas nunca fue tan enriquecedora. Cortázar, Antín, Viñas, Martínez Suárez, Kordon, Murúa, Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez, Mugica, Bayer, Olivera, Borges, Bioy Casares, Hugo Santiago, Torre Nilsson, Beatriz Guido, Fernando Ayala, Del Peral, Urondo, Kuhn, Oski, Feldman, Dragún y tantos otros conformaban una misma línea de artistas que se entremezclaban en los créditos de las películas, en las que se formulaban los interrogantes que resultaban cruciales para esa nueva pequeña burguesía urbana que se consolidaba en esos años.

Los intelectuales –y este grupo de cineastas formaba parte de ellos– eran fuente de consulta permanente para una sociedad que se cuestionaba su historia y su destino. Y esto es lo que creo que perfila a esta generación. Más allá de sus profundas diferencias, incorporaron al cine argentino la reflexión intelectual. El eje, para unos, estaba en lo político e ideológico, para otros, en lo social, pero también en revelar la hipocresía de la moral burguesa, en exponer los costados más oscuros del nuevo fenómeno de la cultura de masas, en buscar en la historia el origen del *error*, en explorar la sexualidad, en la experimentación con el lenguaje, en el cuestionamiento de las formas tradicionales del relato.

Un conjunto de cineastas que marcó una impronta imborrable en nuestro cine. Aparte de los que conforman el grupo de entrevistados de este libro, no podemos dejar de mencionar a Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Lautaro Murúa, Leonardo Favio, Ricardo Alventosa, René Mugica y Osías Wilenski. Exilios, prohibiciones, censura impidieron a muchos de ellos lo que hubiera sido el normal desarrollo de su obra. Pero a pesar de eso, dejaron tras de sí un grupo de películas que engrandecen nuestra cinematografía. Títulos como *Prisioneros de una noche*, *Tres veces Ana* o *Breve cielo*, de David

---

José Kohon. *Los jóvenes viejos* y, sobre todo, *Pajarito Gómez*, de Rodolfo Kuhn. La fundacional *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa, que firmó otros dos títulos imprescindibles: *Shunko* y *La Raulito*. Toda la obra de Leonardo Favio, que, felizmente, ha recibido el reconocimiento que merece. Y joyas ocultas, como *La herencia*, de Ricardo Alventosa, *El perseguidor*, de Osías Wilenski, sobre el cuento homónimo de Julio Cortázar, o *El hombre de la esquina rosada*, de René Mugica, sobre el cuento de Jorge Luis Borges.

De la obra de los entrevistados hablarán ellos mismos en este grupo de reportajes que vuelca al papel la primera temporada de *Vidas de película*, el excelente ciclo televisivo que produjo Directores Argentinos Cinematográficos con la intención de colaborar en la preservación de nuestro maltratado patrimonio cultural.

*Marcelo Piñeyro*

## INTRODUCCIÓN

---

El presente libro, como el ciclo televisivo que lo antecedió, *Vidas de película, la Generación del 60*, es un reconocimiento de la DAC a un conjunto de directores que marcaron un hito en la historia de nuestra cinematografía. *Manuel Antín*, en un tramo de la entrevista, alude irónicamente a aquel colectivo de realizadores como: “Más que una generación, éramos una degeneración”, por la poca o nula conexión personal que había entre ellos y, también –aportamos más de cincuenta años después–, por las divergencias políticas y estéticas que impidieron que se consolidaran en un movimiento programático, como lo fue, por esa misma época, el *cinema novo* brasileño. Aquella década, atravesada por urgencias políticas –proscripciones, gobiernos democráticos débiles, dictaduras y censura–, habilitó ásperos debates en el interior del ambiente cultural argentino, al que el cine no era ajeno, tales como peronismo vs. antiperonismo, cine de entretenimiento vs. cine comprometido, etc. No obstante, aquel conjunto de films que se produjeron contra viento y marea, en muchos casos arriesgando patrimonios personales, fue conformando, sin proponérselo, una suerte de dogma estético que cambió para siempre nuestro modo de hacer cine: rodaje en locaciones reales por fuera de los grandes estudios, utilización de la luz con un criterio naturalista, adaptación al cine de autores noveles, como Julio Cortázar, David Viñas, Osvaldo Dragún, entre otros, que narraban conflictos e historias ancladas a la realidad de las nuevas generaciones; la irrupción de jóvenes actores debutantes que, merced a su formación, podían actuar frente a cámara sin acartonamientos y, por último, en las bandas sonoras, la aparición de compositores musicales que renovaban el género tanguero, como Piazzolla o Salgán, o el Gato Barbieri desde el jazz, entre otros.

---

Todos estos directores realizaron sus films bajo el riesgo de sus propias búsquedas conceptuales y estéticas, por fuera de los estándares de la industria de entonces. En sintonía con lo que ocurría en Francia y Gran Bretaña y no imitando, como alguna vez se dijo, fundaron el cine de autor en la Argentina, también conocido como cine independiente.

El criterio de selección tuvo como eje que los films hubieran sido estrenados durante los 60 y que no se tratara de autores de una única película, así como que sus obras hayan marcado un momento destacado en ese período. En este libro hay dos ausentes notables que desde ya figuraban en el proyecto: *Leonardo Favio* y *Fernando Birri*, ambos aquejados por problemas de salud que impidieron la grabación de las entrevistas. Mientras finalizábamos el ciclo fuimos golpeados por la noticia del fallecimiento de Favio, posiblemente el director más reconocido entre sus pares de todo el cine argentino, y luego por el deceso de *Octavio Getino*, quien dejó registrados sus recuerdos y reflexiones en las páginas del presente libro.

*Daniel Desaloms*  
*Entrevistador*

---

## Índice

---

José Martínez Suárez .....	2
Manuel Antín .....	22
Simón Feldman .....	38
Humberto Ríos .....	52
Octavio Getino .....	72
Héctor Olivera .....	98
Fernando "Pino" Solanas .....	118

# José MARTÍNEZ SUÁREZ

---



Nació en 1925. Comenzó a trabajar en el mundo del cine, desde muy joven, en los estudios Lumiton y se desempeñó como asistente de dirección de Mario Lugones, Manuel Romero, Lucas Demare y Leopoldo Torre Nilsson. Fue docente en el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, escuela creada por Fernando Birri en Santa Fe, y realizó su primer largometraje en 1960: *El crack*, adaptación de la obra de teatro homónima de Solly Wolodarsky.

En 1965 se instaló en Chile, donde ayudó a otros directores a trabajar en la industria. Ya vuelto al país, filmó *Los chantas* (1975), gran éxito de taquilla para la época. Su siguiente película, *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976), estrenada en plena dictadura, es recordada como una metáfora de lo que ocurría en el país con la desaparición forzada de personas.

Martínez Suárez ha sido maestro de grandes realizadores, y desde 2008 es presidente del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. En 2002 le fue entregado el Premio Cóndor de Plata a la Trayectoria por parte de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina, y en 2010 fue declarado Personalidad Destacada de la Cultura por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires.



# JOSÉ MARTÍNEZ SUÁREZ

## Filmografía

---

*Noches sin lunas ni soles* (1984)

*Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976)

*Los chantas* (1975)

*Viaje de una noche de verano* (1965)

*Dar la cara* (1962)

*El crack* (1960)

*Altos Hornos Zapla* (cortometraje) (1959)

# Orígenes: recuerdos de infancia y formación cinematográfica

*¿Tiene algún recuerdo de infancia que lo vincule con el mundo del cine?*

Frente a mi casa, en Villa Cañás, Santa Fe, estaba el cine Dante; allí vi mi primera película. Es posible que haya visto otras antes, pero es la primera de la cual recuerdo el título y el argumento: *Entre los platos del día*; era de cine mudo. Siempre la recuerdo. Ese cine era como mi patio de juegos, porque el dueño, don Humberto, era amigo de mi padre y yo jugaba con el hijo. En aquella época el cine era la atracción popular. Don Humberto no tenía, en ese momento, que decir “Vamos a pasar tal película”. La gente sabía que el domingo a las cinco de la tarde se iba al cine. Sobre todo si había venido la camioneta desde Rosario, que está a 204 km –en aquel entonces, por camino de tierra–, con las copias. Ahora, si había llovido, la mano se ponía dura. Tal como [Luis Mario] Lozzia tiene un libro que se llama *Domingos sin fútbol*, nosotros teníamos “domingos sin cine”. Duro.

***Otros directores, como Manuel Antín o Simón Feldman, lo recuerdan a usted como el único de la Generación del 60 que tuvo su formación dentro de la industria del cine sin haber transitado otras disciplinas artísticas, como la literatura o la plástica. ¿Cómo fue que se inició en el mundo del cine y cuál fue su recorrido?***

Dos de mis hermanas trabajaban en cine<sup>1</sup> y, a diferencia de otros, que se ocultaban cuando había que acompañar a las hermanas, yo era el primero en estar vestido, porque así me permitían entrar a EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), a los Estudios San Miguel, a Sonofilms o a Lumiton. En un momento, una de mis hermanas tuvo un trabajo continuado en Lumiton en una película que se llamaba *Los martes, orquídeas* (1941), así que yo me puse muy contento: “Por lo menos por cuarenta días voy a poder

---

1 Se refiere a Mirtha Legrand (nombre real, Rosa María Juana Martínez Suárez) y Silvia Legrand (María Aurelia Paula Martínez Suárez de Lópina).

---

venir para ver esto”. Y así fue como el primer día me quedé en la portería, sentado, leyendo, y, más o menos, vi cómo era la mecánica. Los chicos, los jóvenes, los ayudantes, los electricistas, los empleados del estudio entraban y se dirigían a sus labores a través de un patio arenoso y con pedregullo, muy bien cuidado. Así que el segundo día había advertido un banco de plaza en la pared de la portería, y allí me senté. Desde ahí vi que había dos o tres puertas que parecían inexpugnables porque eran gruesas, pero tenían dos luces arriba: una verde y una roja. Cuando sonaba un timbre y se encendía la roja, esa puerta quedaba cerrada a cal y canto, no entraba nadie. Cuando se encendía la luz verde, quedaba abierta. Descubrí, entonces, cómo me podía colar dentro del estudio. Era verano. Hacía un calor tremendo en aquellos veranos notables de los años 1942-1943 de Buenos Aires, y había aparecido la Coca-Cola; la gente decía: “Tiene gusto a remedio, tiene mucha efervescencia”, pero se morían por tomarla. Así que me veían a mí, dando vueltas, con toda discreción como buen pajuerano, calladito, pantalón corto, y me decían: “Nene, ¿me vas a comprar una Coca-Cola a la Cuchara de Palo?”, que era un sitio de comidas, a unos cien metros del estudio. Y efectivamente ahí iba yo, cruzaba la avenida Mitre para comprar la Coca-Cola a veinte centavos. Volvía y eran las tres de la tarde; en el estudio, con los diez o doce cinco mil encendidos arriba hacía, como mínimo, cuarenta y dos, cuarenta y tres grados... Entonces me veían llegar con aquella botella perlada... “Nene, tomá veinte centavos; traémela, por favor, ya”. Todavía me estoy preguntando por qué no compraba seis y me evitaba cinco viajes. Evidencia de que yo soy un negado para lo comercial.

### ***¿Así comienza su carrera como pizarrero?***

No todavía. En ese momento yo estaba por ahí, acompañaba a mi hermana, hacía lo que tenía que hacer. Cuando había un descanso largo, por algún motivo, siempre estaba leyendo, llevaba un libro... Cuando elegía los sacos nunca elegía los que más me gustaban, sino los que tenían los bolsillos más grandes para poder llevar dos libros en lugar de uno. Entonces, un día, un funcionario del estudio que se llamaba Francisco Oyarzábal me dijo: “Josecito, ahora vamos a empezar una película que se va a filmar en el Delta. ¿No querés venir?”. Aunque todavía en las películas viejas figura su nombre como “encuadre de Francisco Oyarzábal”, no era así, él era una especie de director de producción, el hombre que les daba información y sugerencias

al doctor Guerrico<sup>2</sup> y a la gente que comandaba el estudio por posibles trabajos, contratación de directores y actores. Cuando me invitó a ir a la filmación en el Delta mi respuesta fue que tenía que pedirle permiso a mi mamá. “Bueno –me dijo–, dame el teléfono que yo la llamo a tu mamá”. Mamá, por supuesto, le dijo que sí, porque sabía que era mi pasión. En esa película trabajaban José Olarra, Virginia Luque y Tito Gómez y la dirigía Mario Carlos Lugones,<sup>3</sup> primo de Carlos Hugo Christensen.<sup>4</sup> Ésa fue mi primera película, y, cuando volví al estudio, me dijeron que me quería ver el administrador. Era un muchacho checoslovaco que se había varado en Buenos Aires y lo habían contratado en el estudio como empleado. Cuando llegué, me dijo con entonación centroeuropea: “Esto es suyo, Josecito”. Abrí el sobre y había sesenta pesos adentro: mi sueldo. Yo no sabía que me iban a pagar. Esto fue en Lumiton, que sería mi segundo hogar, trabajé diez años ahí. Fui asistente de Lugones, Christensen, [Manuel] Romero,<sup>5</sup> [Augusto César] Vatteone,<sup>6</sup> [Antonio] Ber Ciani,<sup>7</sup> entre otros. Mi carrera la hice aprendiendo de todos ellos.

***Al no haber escuelas de cine, ésa era la manera de ir aprendiendo el oficio, empezando de cero. ¿Existía en usted, ya en aquella época, la fantasía de ser director, hacer su propia película?***

No, lo que pasa es que había autorización para que tres o cuatro jóvenes pudiéramos dormir en el estudio... A la noche, cuando salíamos a comer a la Cuchara de Palo, a la salida, después de haber hecho la citación para el día siguiente, nos íbamos a trabajar al estudio, encendíamos las luces y hacíamos un remedo de cómo iba a ser el rodaje del día siguiente, con el guión. “Mario lo va a mover así”, o “Antonio lo va a mover

---

2 César José Guerrico, productor y fundador, junto con Enrique Telémaco Susini y Luis Romero Carranza, de los estudios Lumiton. Los tres amigos, conocidos como “Los locos de la azotea”, fueron responsables de la primera emisión radiofónica del país, el 27 de agosto de 1920, desde el techo del Teatro Coliseo.

3 (Buenos Aires, 1912-1970), actor y director.

4 (Santiago del Estero, 1914 - Río de Janeiro, 1999), destacado guionista y director de cine. Realizó numerosas películas en Argentina, Chile, Perú, Venezuela y Brasil.

5 (Buenos Aires, 1891-1954), dramaturgo, letrista de tango y director de cine. Escribió unas ciento ochenta obras de teatro y dirigió cincuenta films, en los cuales aportaba el argumento y componía la música.

6 (Buenos Aires, 1904-1979), director de cine y guionista. Obtuvo el Cóndor de Plata a la Mejor Película, por *Juvenilia*, en 1944.

7 (Santa Fe, 1907 - Buenos Aires, 2001), actor y director, fue uno de los iniciadores de la cinematografía argentina. Entre 1975 y 1976 se desempeñó como subdirector del Instituto Nacional de Cinematografía y luego ejerció los cargos de presidente del Comité Asesor de Cultura de la UNESCO y de director del Centro Experimental de Cinematografía.

---

así”, o “Carlos Hugo lo va a mover así...”. Al día siguiente veíamos que a veces lo hacían como lo habíamos imaginado y a veces no. Y después sacábamos conclusiones de cuál de las dos opciones habría sido la mejor. Aprendíamos cine jugando, y se nos pagaba, encima.

## El inicio como director: *El crack* (1960)

*¿Es verdad que se enteró por los medios de que iba a filmar su primera película?*

Sí, era la década de 1960; Fernando [Birri]<sup>8</sup> había creado, con esa “guapeza” que tuvo siempre, una escuela de cine en Santa Fe [el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral]. Y llamó a una gente en la que confiaba: el productor Alberto Parrilla, Antonio Ripoll,<sup>9</sup> el jefe de fotografía Adelqui Camusso,<sup>10</sup> a mí...; por lo tanto, viajábamos semana por medio a Santa Fe. Yo daba Gramática Cinematográfica; Simón Feldman, también. En algún momento, un alumno me preguntó si yo iba a dirigir, le dije que no. “Sin embargo, hoy en la prensa hay una noticia que usted va a dirigir”, me contestó. Yo me sentí molesto, porque a veces esas gacetillas no eran verídicas, se hacían con el solo fin de ver si conseguían algún inversionista, algún productor con dinero y decirle: “Mire, salió esta noticia

---

8 (Ciudad de Santa Fe, 1925), cineasta, teórico y artista plástico, es considerado el impulsor en Latinoamérica del cine realista, crítico y social. Formado en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma, donde cursó de 1950 a 1953, en 1956 regresó al país y fundó en Santa Fe el Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Durante su larga carrera desarrolló una variedad estilística enorme, desde películas de crítica social como *Tire dié* (1958) y *Los inundados* (1961) hasta films experimentales como *ORG* (1968-1978). Fue el fundador de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños de Cuba, de la que también fue director. Entre los numerosos galardones que ha recibido a lo largo de su carrera cabe destacar el premio de honor del Festival Internacional de Cine de Innsbruck (Austria), en reconocimiento de su trayectoria e influencia sobre el festival, que incluyó una retrospectiva de su obra llamada “Soñar con los ojos abiertos”, y el Cóndor de Plata a la Trayectoria (2010) de la Asociación de Cronistas Cinematográficos.

9 (1930-2011), uno de los más renombrados compaginadores del cine argentino. Trabajó en la mayor parte de las películas de la Generación del 60, a partir de *Los de la mesa 10* (1960), de Simón Feldman. Acompañó a Leonardo Favio en casi toda su filmografía. Otros títulos en los que participó son: *El televisor*, de Guillermo Fernández Jurado; *Tres veces Ana* (1961), de David José Kohon; *Una cita con la vida*, de Hugo del Carril; *Los tallos amargos*, de Fernando Ayala; *La Mary*, de Daniel Tinayre; *Comedia rota*, de Oscar Barney Finn, y *Con el alma*, de Gerardo Vallejo, su último trabajo, realizado en 1995.

10 Jefe de fotografía, se graduó de profesor en Letras (1952) y en 1955 egresó como director de Fotografía Cinematográfica del Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. En Italia trabajó para los grandes realizadores: Visconti, Pietrangeli, Antonioni, De Sica; y en París, en Neocolor, para las grandes ediciones de *slides* del *Tourisme français*. De 1960 a 1969 fue director del Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral (Santa Fe, Argentina). Allí acuñó rigurosas metodologías técnicas y creativas a partir del fotodocumental (Zavattini / Paul Strand) y la cultura del realismo italiano. Durante su gestión en el Instituto fue director de producción de cortos y medimétrajes como *Tire dié* (Fernando Birri); López Claro y *Los 40 cuartos*, y también del largometraje *Palo y hueso*, de Nicolás Sarquís.

en la prensa, si tenemos ya empezada la película...”. Pero no, era cierto. Alberto Parrilla, que era el hermano que me dio la vida, sabía que había una obra de teatro que se llamaba *El crack*, de Solly Wolodarsky,<sup>11</sup> que a mí me gustaba muchísimo porque tenía todos los elementos del neorrealismo italiano en la Argentina. Una especie de transporte de aquellas grandes películas del neorrealismo, pero que transcurría en la Argentina y en el ambiente del fútbol, aunque el fútbol no era sino el vehículo que permitía criticar la forma de vida, las conductas, los problemas que los países suelen vivir cada tanto. Alberto Parrilla había estado en una reunión con alguien que quería ingresar en el cine, tenía capitales y andaba buscando un director joven. Alberto le dijo: “A José le gustó mucho una obra, si la vamos a ver usted puede sacar sus conclusiones. A José lo pueden tener”. La obra se daba en un baldío de la diagonal Norte al 1100, cruzando el Obelisco, a mano derecha: se dieron cuenta de que era buena, hicimos la adaptación, la filmamos. Costó 110.000 pesos de aquella época; no sé cuánto puede significar hoy, pero le aseguro que salió muy barato, hoy también lo sería. El elenco: Jorge Salcedo, Aída Luz, Tacholas, Mirco Álvarez, Fernando Iglesias. En la película, que no deja de ser sobre fútbol, hablamos del Mundial de Suecia, en el que Argentina pierde 6-3 contra Checoslovaquia, un resultado defenestrante para un equipo como el nuestro. Para hacer esa película yo no tuve que aprender fútbol, yo sabía. Seguía a un equipo que me dio una filosofía de vida, es decir, enseñar a perder. Yo sé perder... porque soy hinchas de Racing. Así que, ante la derrota, una sonrisa. Porque el domingo vamos a tener posibilidades de volver a ser derrotados, pero por menos goles.



*El crack* (1960)

11 (Buenos Aires, 1927), dramaturgo y productor de cine y teatro, nacionalizado español en 1977. Como guionista y director ha intervenido en cuarenta películas, entre las que figuran *Carlos Gardel, historia de un ídolo* (1964) y *Dos en el mundo* (1966). Escribió seis comedias, algunas de las cuales han sido premiadas en la Argentina y en Moscú.

---

### **¿Cómo fue el impacto del público? ¿Qué paso con El crack (1960) cuando se estrenó?**

Cuando yo hago una película, me siento en un caballo que tiene que llegar a la meta, y si no entra primero, que entre segundo y, como dicen los burreros, que pague un buen sport. Porque han apostado por mí, y yo tengo que rendir todo lo que esperaban que diera. La película, por suerte, recaudó lo invertido, fue bien, se estrenó en el cine Normadie, tuvo críticas elogiosas porque el público y la crítica en general apoyaban al movimiento llamado, después, la Generación del 60, toda esta cantidad de gente joven que estaba haciendo películas. *El crack* anduvo bien, no fue declarada la película del año, ni mucho menos, pero tuvo un buen recorrido, porque el fútbol en cine siempre se había hecho con motivo de comedia liviana, entretenido, divertido... Acá estábamos mostrando su otra cara, todo lo que se juega a espaldas del hombre que va a comprar su entrada y tiene su distintivo del club. Y aunque eso podría haber sido contraproducente y ponernos al público en contra, a mí me gusta mucho meter la mano en el guante y sacarlo al revés.

## **Un cine más político: *Dar la cara* (1962)**

### ***Dos años después, usted encara el proyecto de Dar la cara (1962). ¿Cómo fue adaptar la novela de David Viñas?***

El guión no fue una adaptación de la novela, sino que David escribió, mucho tiempo después, una novela basada en el guión. Había un concurso de Sudamericana y David me dice: “¿Que te parece, José, si escribo la novela sobre el guión?”. “Me parece macanudo, David, es muy buen tema para una novela”. Y la escribió. Lo que teníamos cuando empezamos el proyecto era un libro de David que llevaba por título *Salvar la cara*. Juntos, David y yo nos potenciamos mucho el uno al otro, así es como discutíamos también. Para bien. Logramos el libro que queríamos después de unos cinco o siete meses de trabajo. En un momento, él me dijo: “Bueno, José, llevamos ya siete versiones del libro”. “No importa la cantidad, lo que importa es la calidad del libro”, le contesté. Para él ya estaba terminado, para mí no. Entonces David me sugirió que buscáramos a un tercero: [Leopoldo] Torre Nilsson.<sup>12</sup> Estuve

---

12 (Buenos Aires, 1924-1978), renombrado director argentino, de marcada influencia en los directores de la Generación del 60. En 1947 debutó en la dirección con el corto *El muro* y en 1949 realizó su primer largometraje, *El crimen de Oribe*, adaptación de la novela *El perjurio de la nieve*, de Adolfo Bioy Casares. Con *Graciela* (1955) fue reconocido como el mejor realizador del año por el Instituto de Cine de la Argentina. Con *La casa del ángel*, en 1956, inició una intensa colaboración y producción con su esposa, la escritora Beatriz Guido.

de acuerdo. Eran las ocho de la noche, así que lo llamamos por teléfono, estaba viviendo en la calle Perú al 500, fuimos a verlo y le dijimos: “Tenemos este problema, ¿puede leer este libro, anda con tiempo?”. “En dos o tres días les respondo”, nos dijo. Y sin que yo hubiera hablado, por supuesto, con él y le hubiera advertido de lo que yo entendía eran las debilidades, las marcó. Señaló tres o cuatro, que eran las mismas por las que yo instigaba a David para que las corriéramos. Así que él, que era una persona íntegra, dijo: “Tiene usted razón, José, sigamos trabajando”.



*Dar la cara* (1962)

***En Dar la cara (1962) trabajaron Adolfo Aristarain, Fernando Birri y Fernando “Pino” Solanas, quien aparece como extra, lo cual marca su relación con todos ellos.***

Intervinieron once directores, contando el equipo técnico. Estaban, como pizarrero, Oscar Cántaro, que dirigió; como ayudante, Fernando Birri. Asimismo, Federico Padilla, como escenógrafo, que también dirigió.<sup>13</sup>

***También llama la atención su don para elegir colaboradores, en especial por los autores musicales que participaron en sus obras: el joven Astor Piazzolla, que recién estaba surgiendo, en El crack (1960), y en Dar la cara (1962), el “Gato” Barbieri,<sup>14</sup> compositor de jazz, que luego haría la música de El último tango en París (1972).***

<sup>13</sup> Dirigió la película *Somos los mejores* (1968).

<sup>14</sup> Leandro Barbieri (Rosario, 1932), destacado saxofonista y compositor, miembro del Jazz Latino, formó parte en su juventud de la banda de jazz de Lalo Schifrin.

---

En realidad, en *El crack*, le compramos la melodía a Piazzolla, pero él viajaba a Puerto Rico y la desarrolló un maestro: Víctor Schlichter,<sup>15</sup> hermano de Hedy Crilla,<sup>16</sup> la gran actriz y formadora de actores. Debo reconocer que sé elegir músicos, supongo que –aunque no me gusta decirlo, porque nunca llegué a ser tan bueno como hubiera querido– porque soy pianista.

### ***¿Cómo fue filmar la secuencia de la carrera en Dar la cara (1962)?***

Estábamos sin dinero, por lo tanto teníamos muy pocos elementos técnicos. A mí me gusta filmar sin dinero porque acucia mi ingenio y el de los colaboradores, que los sé elegir también. Pero yo no elijo al mejor técnico, sino a la mejor persona. Sé que ese hombre, mi amigo, se va a poner la camiseta de la película y va a dar todo lo que pueda e incluso un poco más. En *Dar la cara*, Antonio Ripoll, el responsable del montaje, hizo un trabajo realmente tan detallado, tan delicado, tan preciso, que aun ahora, cincuenta años después, cuando veo la secuencia de la carrera de bicicletas, me asombro. Una vez la vi en el Sha y cuando salí –todavía no existían los celulares–, en el primer teléfono que encontré, llamé a Antonio. “Acabo de ver *Dar la cara*”, le dije. “Ah, ¿la viste? ¿Dónde? Me hubieras dicho e íbamos juntos. Y ¿qué me querés decir?”. “Mirá, te quiero decir que la secuencia de montaje que hiciste para la carrera de bicicletas es magistral”. Su respuesta, y no lo digo por vanidoso, fue: “Sí, pero vos me diste material para que yo hiciera ese montaje”.

***De hecho, recibió una carta de felicitación del primer director de cine español que ganó un Oscar, José Luis Garci: “Me gustó la soltura con que sabes rodar una carrera ciclista, con que diriges actores, cómo los mueves en un decorado, cómo los aprovechas, cómo utilizas las luces y, sobre todo, cómo mides los planos. Creo que eres un autor cinematográfico con un mundo propio, con ideas propias. Gracias a tu película yo conozco una generación de gente de tu país”.***

---

15 (Viena, 1903 - Buenos Aires, 1986), destacado compositor y director musical.

16 (Viena, 1898 - Buenos Aires 1984), actriz y reconocida formadora de actores, llegó al país escapando del nazismo. En la década de 1940 actuó con asiduidad en el cine nacional, dirigida por conocidas figuras, y en especial por Mario Soffici. En 1947, fundó la Escuela de Arte Escénico de la Sociedad Hebrea Argentina, con departamentos de niños, adolescentes y adultos. Allí formó también el Taller de Dirección, donde capacitó a futuros directores. Convocada en 1958 por un grupo de actores del Teatro Independiente La Máscara para profundizar en el método de Stanislavsky, creó un vínculo que perduraría a hasta 1961, gracias al cual surgieron, entre otras, las puestas de *Cándida*, de Bernard Shaw, con dirección de Crilla-Gandolfo (Premio Críticos Teatrales, mejor puesta en escena 1959); *Una ardiente noche de verano*, de Ted Willis, con dirección de Crilla-Gandolfo (1960), y *Espectros*, de Ibsen, con dirección de Crilla (1961).

Esa carta, en realidad, no me la mandó a mí: apareció en una revista de cine. Y la señora de [Ernesto] Arancibia,<sup>17</sup> que era bibliotecaria en el INCAA [Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales], la descubrió y me dijo: “Josecito, tengo una cosa que le interesa” y, efectivamente, me interesó mucho. Yo no sabía de esa carta. Con el tiempo nos hicimos amigos con Garci, de hecho tiene una película también titulada *El crack*. Como es un amigo, tuvo la gentileza de decirme: “Si hubiese sabido que tú hiciste esa película yo no la hubiera llamado *El crack*, porque es muy buena”. No es demasiado cierto, pero son las cosas lindas que dicen los amigos.

## El autoexilio en Chile

***Después de Dar la cara (1962) usted hace un cambio en su vida y se exilia voluntariamente en Chile. Era el año 1965. ¿A qué obedeció ese exilio?***

Rodolfo Taboada, un excelente escritor y guionista, había escrito un libro y me lo dio para que yo lo hiciera. Y cuando lo leí, no me gustó. Por elegancia le dije que yo no sabía hacer esa película, que buscara otro director. Taboada me dijo: “No, José, lo que pasa es que a usted no le gusta el guión”. “Bueno, en verdad no me gusta demasiado”. “Hágame un favor –me dijo–, elija, de los seis *sketches*, uno; y yo, con ese *sketch*, diciendo que lo dirige usted, tal vez pueda conseguir capitales”. Había uno que se llamaba “La Salamanca”, donde después trabajaron Atahualpa [Yupanqui] y Luis Medina Castro, y elegí ése. La película<sup>18</sup> no anduvo bien. Muchas manos en un plato, mucho garabato: éramos seis directores. A tal extremo no funcionó que cuando terminó la función privada en Alex, aunque era una noche fría de invierno, volví caminando, llorando, desde el laboratorio, que quedaba cerca de River, hasta casa (yo vivía en Arenales y Malabia). Había hecho algo y había aconsejado a tanta gente que lo hiciera, y había sido un error, un error que se debía pagar. Así que a partir de ese momento, si aparecía un joven que me decía: “Tengo un guión, José, que me gustaría que leyeras”, decía que no, de ninguna manera. “No puedo leerlo, porque si le digo que no me gusta

17 (Buenos Aires, 1904-1963), director, guionista y escenógrafo. Entre sus películas puede mencionarse: *La novia* (1961), *La pícara soñadora* (1956), *La mujer de las camelias* (1953), *La gran tentación* (1948), *Mirad los lirios del campo* (1947), *Casa de muñecas* (1943) y *Su primer baile* (1942).

18 Se refiere a *Viaje de una noche de verano* (1965), dirigida por Rubén W. Cavallotti, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, René Mugica, Carlos Rinaldi y Fernando Ayala.

---

y usted recuerda que yo hice esta película, o parte de esta película, va a considerar que yo no me di cuenta de lo que estaba haciendo”. Así que en un momento muy casual apareció un señor que se llamaba Carlos Ducci. Era dueño de una empresa en Chile y me invitó a que fuera a manejar el estudio, yo lo acepté y pagué mi culpa durante cinco años.

***Otro director, Humberto Ríos, recuerda con mucha gratitud la época que usted pasó en Chile, y la solidaridad que tuvo con él para lograr la coproducción que permitió el rodaje de Eloy (1969), la primera película de ficción de Ríos.***

Sin duda, en Chile yo me puse el cinturón de silicio, pero no tenía por qué hacérselo poner a los demás. Por otra parte, Humberto no solo era un buen amigo sino un estupendo documentalista, y además la obra con la que venía era de Juan Carlos Droguett, premio nacional de Literatura en Chile. Me hice amigo de Droguett y compartíamos largas charlas sobre literatura latinoamericana, porque él sabía una barbaridad. De todas formas, no tiene demasiado mérito ayudar a alguien cuando necesita ayuda. Es lo que se debe hacer. Y si no es algo común, tenemos que tratar de que lo sea.

## **La vuelta al cine nacional: *Los chantas* (1974) y *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976)**

***Ya de regreso a la Argentina, después de cinco años de ausencia, encara en 1974 otro proyecto, Los chantas. ¿Cómo fue volver al filmar en el país después de esos años?***

Cuando volví, yo ya era un personaje casi desconocido, olvidado. Estuve haciendo algunas labores cinematográficas, pero era difícil conseguirlas. Fue un momento económico muy duro en mi vida, incluso me cortaron la luz en alguna oportunidad, y mis hijas me preguntaban: “¿Por qué las chicas de arriba ven televisión y nosotras no?”. Y yo les decía: “Porque debe venir un cable distinto de la empresa”. Esas mentiras que se les dicen a los hijos para evitar ciertas verdades que pueden ser dolorosas. Pero en un momento

aparece [Norberto] Aroldi,<sup>19</sup> el Flaco, querido amigo, y me dice: “José, tengo un problema: me están rechazando este guión que a mí me gusta mucho. Decime, por favor, si me lo están rechazando con fundamento”. Le pedí dos días para leerlo y ahí le dije que sí, que estaba bien que se lo rechazaran, que era una buena idea mal desarrollada. “Vos la escribiste muy apurado”, le dije. “No –me respondió–, tardé como una semana”. Al poco tiempo aparece en casa el productor Héctor Bailez y me dice: “José, me dijo el Flaco Aroldi que le ha gustado mucho un guión que él le presentó”. Yo abro los ojos todo lo que puedo y le respondo: “No, Héctor, a mí no me gustó el guión, lo que me gustó es la idea”. Hablamos con el Flaco, tocamos el libro con Augusto Giustozzi,<sup>20</sup> que en televisión firmaba con el nombre de Gius, e hicimos una película que se llamaba *Los chantas*. Fue una obra que anduvo muy bien de público. Estuvo siete semanas en sala de estreno, y es fácil recordar la cantidad de espectadores que tuvo: 222.222. Es la única película que sé cuánto recaudó; anduvo bien, era divertida, con muy buen elenco. Me enseñó [Daniel] Tinayre<sup>21</sup> a armar el elenco. Trabajan Jorge Salcedo, Ringo Bonavena, Ángel Magaña, Olinda Bozán, María Concepción César, Cacho Espíndola, Héctor Pellegrini, Elsa Daniel y Lautaro Murúa, que era el protagonista...

***Ya en 1976, durante la dictadura militar, filma Los muchachos de antes no usaban arsénico, en la que los personajes desaparecían, en evidente denuncia a lo que estaba pasando en la época.***

Sí, se repite un dramático gesto que hizo Videla, el dar una palmada en el aire, como quien hace desaparecer algo. En la película lo hace don Mario Soffici.<sup>22</sup>

19 (Buenos Aires, 1931-1978), guionista y actor.

20 (Buenos Aires, 1927-2001), guionista y libretista, fue el autor de celebrados éxitos televisivos como *Soy porteño*, y coordinador autoral de *Grande, Pa' y Amigos son los amigos*. Conocido en el mundo del cine por su humor burlón y picaresco, logró ganar el reconocimiento en temáticas más serias por su trabajo, junto a José Martínez Suárez, en los guiones de *La Mary* (1974), *Los chantas* (1975) y *Los muchachos de antes no usaban arsénico* (1976).

21 (París, 1910 - Buenos Aires, 1994), director, productor y guionista de gran popularidad, era cuñado de Martínez Suárez.

22 (Florencia, 1900 - Buenos Aires, 1977), director, actor, guionista y productor. Inicialmente dedicado al teatro, entró en el cine como actor. En 1935 debutó como director con *El alma del bandoneón*, y con el tiempo se convertiría en uno de los más claros representantes del cine argentino nacionalista de posguerra. Dirigió *La barra mendocina* (1935) y *Cadetes de San Martín* (1937), gran éxito de público; *Viento norte* (1937) y *Prisioneros de la tierra* (1939), melodrama con tono de denuncia política sobre una revuelta en una plantación de mate. Este film fue muy aplaudido por la intelectualidad argentina encabezada por Jorge Luis Borges. Su obra más notable fue *Tres hombres del río* (1943). Tras ella continúa una amplia filmografía que se extiende hasta *Propiedad* (1961).

---

***Es increíble cómo la película no fue leída ni vista por los censores como una metáfora de lo que estaban haciendo ellos. ¿Tuvo problemas en ese aspecto?***

Absolutamente ninguno. Es más, fue seleccionada para competir por el Oscar, por la misma gente que yo estaba señalando como responsable de hacer desaparecer personas.

***En 1984, con Noches sin lunas ni soles, retoma un tema caro a su gusto cinematográfico: el policial negro.***

Sí, era un género que ya me gustaba en la época que iba al cine Dante y veía las películas de pistoleros de Humphrey Bogart. Don Humberto tenía contratada a la Warner y la Warner tenía a George Raft, Edward Robinson, Pat O'Brien, Humphrey Bogart... todos los malos de la década del 30. El malo que se recrea en *Noches sin lunas ni soles* (1984), protagonizado por Alberto de Mendoza, es un malo con códigos. La película se basa en la magnífica novela homónima de Rubén Tizziani, que trabajó conmigo el guión, a pedido de él, porque quería aprender a hacer guiones. Y tanto fue su agradecimiento que un día, cuando estábamos en rodaje –él venía a menudo al rodaje–, aparece y desde lejos me tira un libro. “Agarrá”, me dice, y yo agarro el libro en el aire. “Qué bueno, Rubén, sacaste una segunda edición de la novela, qué alegría”, le dije. Entonces, me pidió que abriera la primera página. La dedicatoria decía: “A José Martínez Suárez, que me enseñó otra forma de contar esta historia”. Mayor elogio de un autor, imposible. Si siempre dicen: “Me cambió el personaje. Era un personaje que caminaba torcido y lo hace caminar torcido para el otro lado...”. En *Noches sin lunas ni soles* (1984) pude finalmente introducir un personaje que venía



*Noches sin lunas ni soles* (1984)

trabajando ya hacía tiempo en otros libretos y lo terminaba sacando porque no funcionaba en esas historias: el anarquista. Cuando lo llamé a José María Gutiérrez para interpretarlo, le dije que tenía un personaje con el que iba a ganar el premio al mejor actor de reparto. “Lo acepto”, me contestó, y recién después leyó el guión. Y, efectivamente, ganó el premio al mejor actor de reparto. En cuanto al personaje que interpreta Alberto de Mendoza, es un hombre encerrado en una ciudad, tema muy borgiano. No es un hombre que está encerrado en una cárcel, ni en una casa, ni en un departamento... Por eso todos los pasillos son angostos en la película, oprimen.

## La docencia y los proyectos por venir

***Aunque usted nunca dejó de ser maestro de futuros directores, durante un tiempo se abocó de lleno a la enseñanza. ¿Por qué decidió dejar la docencia?***

Enseñar es una pasión para mí; es aprender también. Cuando el alumno le plantea una pregunta que uno no sabe responder con solvencia, lo primero que tiene que hacer es agarrar el libro y empezar a buscar para decirle en la próxima clase: “Mire, lo que le dije el otro día estaba incompleto: me faltó decirle todo esto”. Así que para mí era un placer tener ese taller. Lo tuve hasta que acepté ser presidente del Festival de Mar del Plata. No se podían hacer las dos cosas, eran demasiado difíciles ambas para cumplirlas a la vez.

***Si hoy pudiera emprender un nuevo proyecto, ¿qué película le gustaría hacer?***

*De dioses, hombrecitos y policías*, de Humberto Costantini. Una de las mejores novelas contemporáneas de la Argentina. Por el momento no está en los planes... Cuando tenía alumnos nunca sentí que había dejado de filmar, porque yo estaba al lado de mis alumnos cuando dirigían. Ahora estoy haciendo un festival y veinticinco horas por día me resultan poco para atenderlo como se merece... Pero, como no creo en la edad, sino en la capacidad, algún día voy a hacer *De dioses, hombrecitos y policías*.



José Martínez Suárez.



José Martínez Suárez preside el Festival de Cine de Mar del Plata.



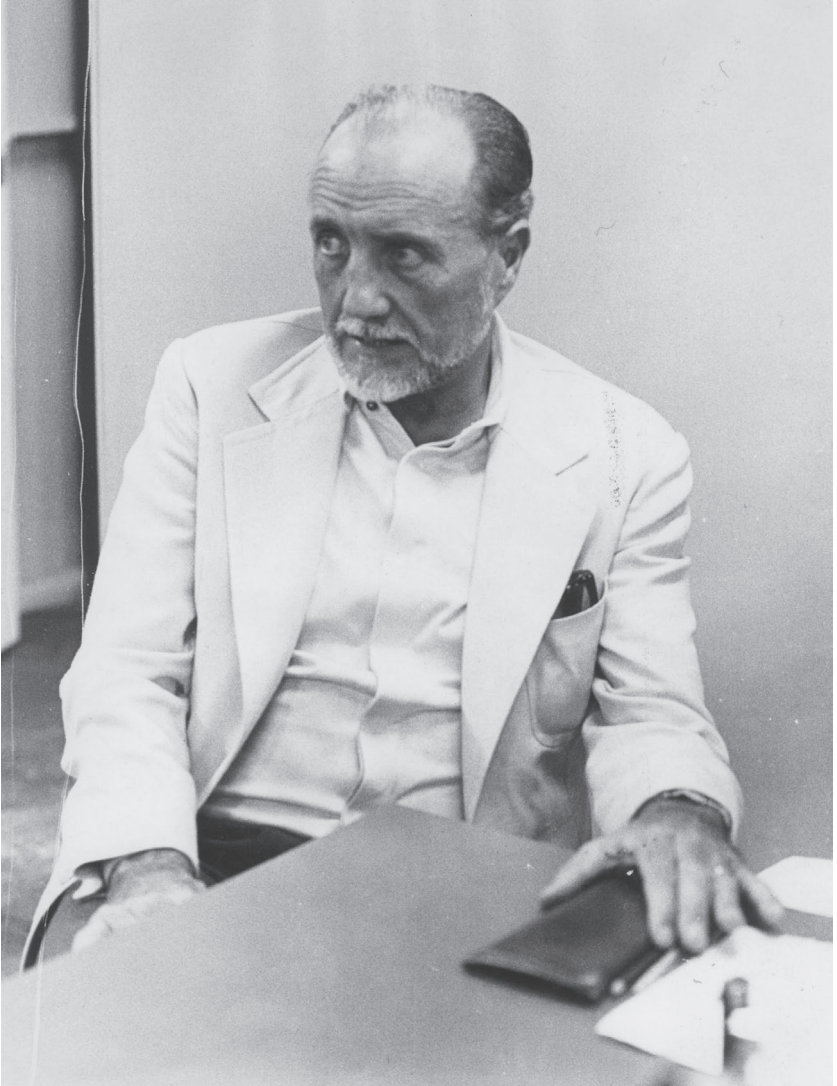
José Martínez Suárez.



José Martínez Suárez en su tierra natal, Villa Cañas,  
provincia de Santa Fe, Argentina.



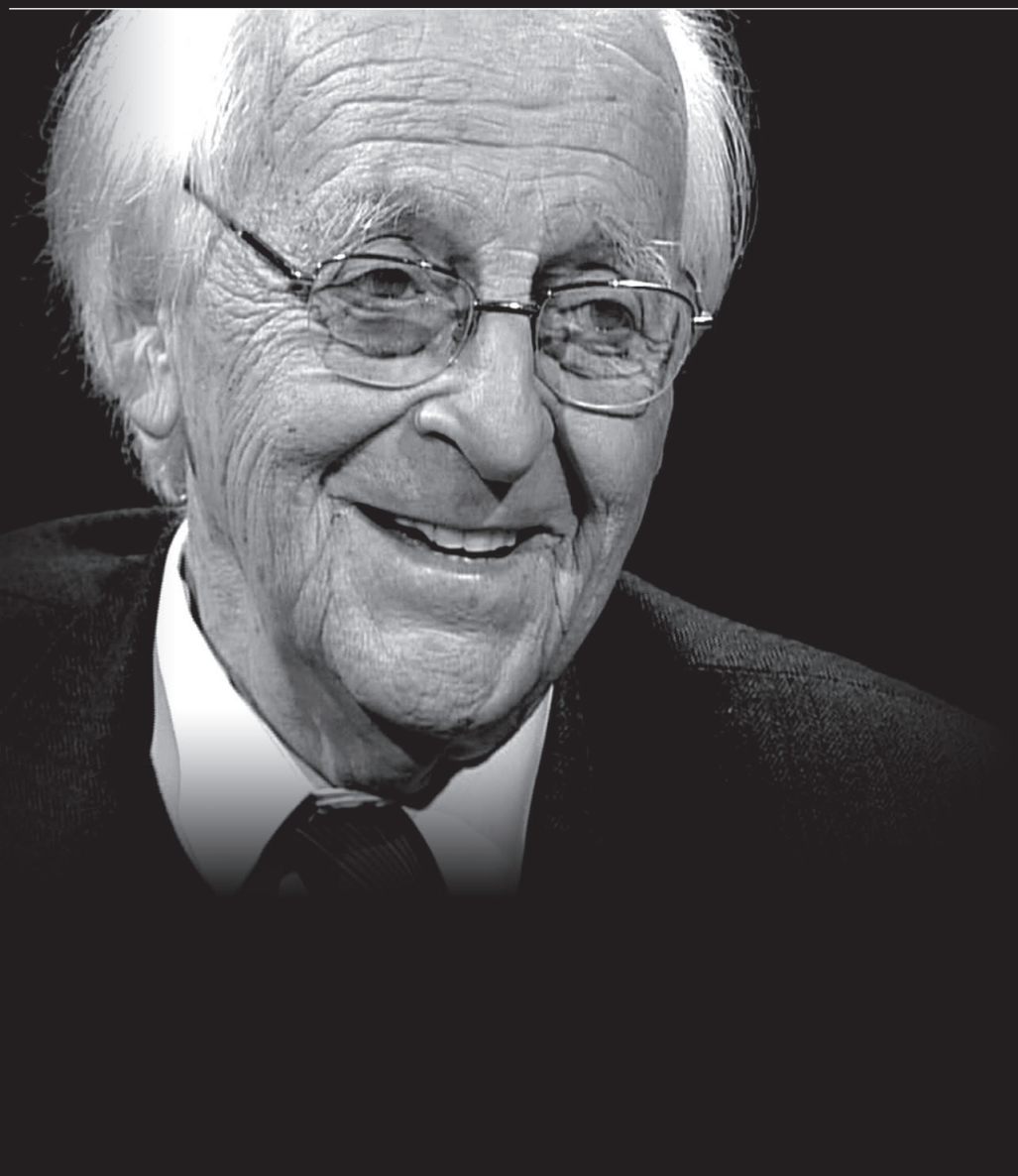
Martínez Suárez en un salón del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) durante un sorteo, a su lado Víctor Tomaselli.



Retrato de José Antonio Martínez Suárez por José Luis Guillemet.

# Manuel ANTÍN

---



Nació en 1926, en Las Palmas (Chaco). Sus primeros trabajos en el mundo del cine fueron como coguionista de los cortometrajes de Rodolfo Kuhn, *Contracampo* (1958) y *Luz, cámara, acción* (1959). En 1962 dirigió su primer largometraje, que le valió el Cándor de Plata al Mejor Director, *La cifra impar*, basado en el cuento “Cartas de mamá”, de Julio Cortázar. También llevaría a la pantalla grande otras obras literarias como *Don Segundo Sombra* y *Allá lejos y hace tiempo*.

Por otro lado, en la década de 1960 realizó una serie de documentales destinados a la televisión titulada *Los argentinos*, dedicada a personalidades como Benito Quinquela Martín, Ernesto Sabato, Bernardo Houssay, Amadeo Carrizo y Leopoldo Torre Nilsson, entre otros.

Ha escrito dos novelas: *Alta la Luna* y *Los venerables todos* (que luego llevaría él mismo al cine), los poemarios *La torre de la mañana*, *Sirena y espiral* y *Poemas de dos ciudades*, y piezas de teatro, como *El ancla de arena*, *Una ficticia verdad*, *No demasiado tarde*, *La desconocida en el bar* y *La sombra desnuda*.

Desde 1983 y hasta el fin del gobierno de Raúl Alfonsín, dirigió el Instituto Nacional de Cinematografía, ayudando al proceso de apertura hacia la libertad de expresión luego de los años de dictadura.

En 1991 fundó, y desde entonces dirige, la Universidad del Cine, institución dedicada a la enseñanza de las artes cinematográficas en la que se forman muchos de los directores del cine argentino.

Obtuvo los premios Leopoldo Torre Nilsson, Vittorio de Sica (Incontri Internazionali del Cinema de Sorrento), Gran Premio Anual del FNA (PK) (1994), UNLP a la Trayectoria (1995), Gran Premio de Honor 2008, otorgado por Argentores, y el Cándor de Plata a la Trayectoria (2010).



# MANUEL ANTÍN

## Filmografía

---

*La invitación* (1982)

*Allá lejos y hace tiempo* (1978)

*La sartén por el mango* (1972)

*Juan Manuel de Rosas* (1972)

*Don Segundo Sombra* (1969)

*Castigo al traidor* (1966)

*Intimidad de los parques* (1965)

*Psique y sexo* (1965) (episodio “La estrella del destino”)

*Circe* (1964)

*Los venerables todos* (1962)

*La cifra impar* (1962)

*Biografías* (cortometraje) (1960)

## Orígenes: sobre la “degeneración” del 60 y el pecaminoso arte de escribir

*¿Cómo dirías que se conformó la Generación del 60, también denominada el “Nuevo Cine Argentino”, de la que formaste parte junto a directores como Rodolfo Kuhn, David Kohon, René Mugica, Lautaro Murúa, José Martínez Suárez, Leonardo Favio...?*

Yo no sé si Leonardo pertenecía a esa generación... creo que es posterior. Era una generación muy compacta y con características que no tienen nada que ver con la aparición de Leonardo en la cinematografía argentina, que es, indudablemente, una aparición espléndida, pero despojada de generación, digamos. En realidad, se ha dado en llamar “Generación del 60”, pero de hecho es una especie de “degeneración”, porque ninguno de nosotros tenía comunicación entre sí. No éramos amigos, no éramos un grupo, no teníamos complicidades. Ni siquiera competencias. Es una idea un poco gregaria la de la Generación del 60, que no se condice con el exceso de individualismo que tenían aquellos directores. En alguna oportunidad fueron, incluso, acusados de individualistas. Recuerdo haber dicho, o repetido, porque esto no creo que haya sido un pensamiento mío: “Yo soy un individualista que sabe que va a morir en una epidemia junto con cuarenta mil personas”. Es una manera de definir la incertidumbre y el contraste y, además, la falta de concordancia que teníamos.

Yo no tenía relación personal con ninguno, excepto con Rodolfo Kuhn,<sup>23</sup> y ésta no venía del cine, sino del colegio secundario. Para él escribí algún guión de cortometraje. Nuestra comunicación, sin embargo, no era cinematográfica sino estudiantil. Más allá de eso, yo no conocía

---

23 (Buenos Aires, 1934 - Valle de Bravo, 1987), director de cine, guionista y productor, perteneció a la llamada Generación del 60. En 1957 ganó la medalla de bronce del Festival de la Feria de Bruselas por el cortometraje *Sinfonía en no bemol*, y fue nominado al Oso de Oro del Festival de Berlín en 1964 por *Pajarito Gómez*. Esta nominación se repitió en 1967 por la película brasileña *El ABC del amor*, en la que escribió y dirigió “Noche terrible”, en tanto Eduardo Coutinho dirigió “El pacto” y Helvio Soto, “Mundo mágico”. En 1974 fue presidente del jurado del Festival Internacional de Cine de Berlín. En *Todo es ausencia* (1983) da cuenta de los horrores de la dictadura argentina y de la lucha de las Madres de Plaza de Mayo.

---

personalmente ni a José Martínez Suárez, ni a Fernando Birri,<sup>24</sup> ni a David Kohon,<sup>25</sup> y tampoco teníamos el hábito de reunirnos. Digo esto con toda simplicidad porque es un hecho real, no por hacerme el aristócrata. No teníamos contacto, no teníamos comunicación. Después nos agruparon, pero creo que ese reunirnos en un grupo se debió a que todos teníamos, a pesar de nuestras características diferentes, un mismo punto de vista acerca del cine, sobre todo respecto de lo vivido. Un punto de vista no industrial, aun aquellos –me atrevo a decirlo– que de alguna manera tenían más contactos con la industria, como es el caso de Martínez Suárez.

Para ejemplificar esta situación tengo que recurrir, por falta de riqueza propia, a una anécdota ajena. Cuando [François] Truffaut entró por primera vez a un set, preguntó: “¿Cuál es la cámara?”. Esto lo cuenta Truffaut y yo creo que es una fantasía, pero de todas maneras es muy ilustrativa. Le señalaron la cámara, se acercó a mirar; sorprendido, le preguntó a la persona que lo acompañaba: “¿Por dónde se mira?”. Yo creo que esa anécdota, si bien es una metáfora, marca la falta de identificación que había con el oficio en esa generación; salvo excepciones, como Martínez Suárez, que de todos nosotros era el que traía un bagaje cinematográfico previo. Pero ni yo, ni Rodolfo, ni Fernando, teníamos el menor contacto ni conocíamos los equipos. No es como hoy. Yo tengo muy en cuenta lo que pasa actualmente, porque la universidad me permite conocer un poco el modo de trabajar de los jóvenes. Todos forman parte de lo mismo, es decir, todos saben todo. En cambio, nosotros, al menos los tres que he nombrado, no sabíamos nada, ni teníamos la menor idea de lo que era filmar una película cuando empezamos a hacerlo. Veníamos de otro mundo.

### ***Haciendo un flashback, muy al estilo de tus películas, ¿qué imágenes tenés de tu época en Las Palmas, ciudad del Chaco donde naciste?***

La verdad que ninguna: yo soy un accidente chaqueño, se podría decir, porque en realidad me fui del Chaco a los pocos meses de haber nacido. Mi padre trabajaba en el Chaco y por eso yo nací ahí. Después, mi familia pasó

---

24 Véase nota 8.

25 (Buenos Aires, 1929-2004), director de gran importancia dentro de la Generación del 60. Sus primeras obras fueron un cortometraje experimental, *La flecha y el compás* (1950), y un documental de corte social: *Buenos Aires* (1958). Su primer largometraje, *Prisioneros de una noche* (1960), protagonizado por un jovencísimo Alfredo Alcón, fue premiado internacionalmente. En su filmografía se encuentran, además, *El agujero en la pared* (1982), *¿Qué es el otoño?* (1976), *Con alma y vida* (1970), *Breve cielo* (1969), *Así o de otra manera* (1964) y *Tres veces Ana* (1961).

de Las Palmas a Resistencia y de ahí a Corrientes. Cuando tenía once años ya estaba en Buenos Aires y, desde entonces, no he vuelto al Chaco. Así que no tengo ninguna imagen del pasado, más que algunas fotos de mis padres.

***En una entrevista contás que, si bien había chicos en tu casa, no había mucho diálogo. “Me la pasaba mirando”, decías.***

Sí, en realidad yo fui precedido por cinco hermanas mujeres y un varón. Después de mí, nació otro varón. Ese hermano y yo somos los únicos que nos hemos incorporado a un mundo intelectual o a un mundo literario. No había libros en casa, hasta que nosotros empezamos a llevarlos. Mis hermanas eran maestras, pero, en fin, lo intelectual no existía en absoluto en casa. Mi hermano menor heredó ya un mundo distinto, un mundo un poco más afín a lo literario, porque el que introdujo los libros fui yo, por haber estudiado en un colegio especial como es el Nacional Buenos Aires. Pero incluso crear y escribir eran actividades absolutamente sospechosas... A tal punto que yo tenía que escribir encerrado en el baño o de noche, en la oscuridad, porque todos los hermanos compartíamos un mismo cuarto. Lógicamente, la situación despertó muchas sospechas en mis padres, que me preguntaban qué hacía tanto tiempo en el baño... Fue una actividad secreta y pecaminosa la de escribir...

***Pero fructífera, porque de 1944 a 1948 escribís tres libros de poemas, dos novelas, cinco obras de teatro... fue una producción realmente extraordinaria.***

Sí, la cortó el cine, digamos. Vino el cine y se acabó mi escritura, porque además yo nunca llegué a ser un escritor reconocido. En cambio, de un modo u otro, llegué a ser un director de cine reconocido. Sin entrar a calificar esta circunstancia, lo cierto es que, cuando la gente habla de mí, sabe que soy director de cine, cosa que no ocurría antes, a pesar de mis tres libros o dos novelas. En realidad, creo que esto fue el resultado de escribir en el baño: mi literatura se mantuvo en mi propia intimidad.

---

## La delictiva entrada al cine

***Alguna vez dijiste: “Como no funcioné como autor literario, me volqué al cine”, a pesar de que luego filmaste una novela tuya que fue Los venerables todos...***

Pero ya era un segundo trabajo, era otra cosa: una adaptación, no era un trabajo de creación. En primer lugar, yo entré al cine, diría, de una manera casi delictiva... Descubrí a un escritor, desconocido entonces, en la biblioteca de un amigo. Tenía un cuento que se llamaba “Circe”, que tenía mucho que ver con cosas que me ocurrían en esa época a mí, y pensé: “¡Qué linda forma de escribir! ¡Cómo me hubiera gustado escribirlo yo! ¿Cómo podría plagiar esto?”. Descubrí que la manera más legal de plagiar era transformar eso en otro producto artístico, y el cine me daba todas las posibilidades de poder plagiar legalmente. Sin conocer a ese escritor, le escribí una carta. Él me convenció de que ésa no podía ser una primera película, por la complejidad y las dificultades argumentales que tendría, enclavada en un momento de la Argentina que no era propicio para ese tipo de relatos. Entonces busqué algo más accesible, también del mismo autor –me refiero a Julio Cortázar, claro está–, y filmé “Cartas de mamá”, que es mi primera película. Mantuve una relación de muchos años con Cortázar. De hecho, filmé tres relatos de él, e incluso, en uno, colaboró como guionista.

***¿Cómo fue que le vendiste tu primera película a un grupo de amigos, [Axel] Harding entre ellos, en el Petit Café?***

En realidad, en esa época ir al cine era mi actividad paralela a la literatura. Ir al cine, para mí, era casi una obligación diaria. En aquel entonces, la gente iba mucho más al cine que ahora, y yo veía dos o tres películas por día. Esto me dio un *training*, una capacidad de comprensión. Veía un determinado tipo de cine, además, que no era precisamente lo que hoy podríamos llamar “cine espectáculo”, y me gustaba desentrañarlo... En realidad, siempre he tratado de salir del baño, ¿no? Y de salir limpiito del baño. Trataba de comprender los distintos significados que tenían los argumentos y las palabras que yo veía en las películas. Esto hizo que con mis amigos –uno de ellos era Harding<sup>26</sup> y otro Raúl Schön, y sus respectivas esposas– fuéramos

---

26 Axel Pauls, conocido como Axel Harding (Berlín, 1943 - Buenos Aires, 2009), productor y actor.

muy frecuentemente al cine, y saliéramos y conversáramos... Un día, uno de ellos, mientras yo explicaba una película, me dijo: “Vos deberías filmar. Contás las películas de una manera muy especial, me parece que deberías filmar”. En ese momento, a mí me nació la idea de que mi amigo podía tener razón, y decidí contarles ese cuento que yo había leído. Lo conté de tal manera que la primera reacción que tuvieron fue: “¿Ves?, ése es el tipo de cine en el que te vemos nosotros”. Bueno, hagámoslo, pensé, porque además ellos disponían de los medios económicos para producir: Axel Harding tenía una agencia de turismo. De manera que les dije: “Bueno, sí. Acabo de contarles una película que no existe, que he visto en privado pero que no he visto en privado”. Filmamos esa película en 1961; *La cifra impar*, se llamó. Tuvimos muy poco público –como casi todas mis películas–, pero muy buena repercusión crítica, y esto me dejó empantanado en esta profesión.



*La cifra impar* (1962)

*Tu experiencia previa eran dos cortometrajes: uno en el que colaboraste con Rodolfo Kuhn y otro de autoría tuya, Biografías (1958). De hecho, en algún momento dijiste que no sabías cargar una Arriflex, la cámara de 35 milímetros que se usaba en ese momento. Sin embargo, en La cifra impar (1962) usás una serie de recursos, como los flashbacks –insertar imágenes del pasado–, que están adelantados a la época.*

Sí. Pero tené en cuenta algo bien importante: más que el estilo de la película, es el estilo del cuento. Cuando la gente, la crítica sobre todo, la emparentaba con el cine francés de [Alain] Resnais, o de Truffaut, o de [Jean-Luc] Godard, que yo no había visto todavía, lo hacía precisamente por ese uso del tiempo tan entrecortado, tan intercalado. Pero, en realidad, este uso del tiempo no es otra cosa que el plagio al que yo hice alusión. Es el estilo exacto del cuento, que lleva, además, a unas circunstancias tan conmovedoras... Recuerdo, por ejemplo, cuando Cortázar vio la película

---

por primera vez, en una época en la que no teníamos casi amistad, en el laboratorio Alex. Era una proyección privadísima, porque estábamos él y yo, nada más, en la sala 7. Entonces, en la escena en que la madre sube la escalera y Luis –Lautaro Murúa– le dice: “Mamá –y, aludiendo a la novia de los dos–, Laura es vos”, Cortázar me dio un golpe en el hombro y me dijo: “Pibe, entendí mi cuento”. Ésa es la forma de descubrimiento que a mí me parece que tiene valor en la irracionalidad de la creación, ¿no?

## **Adaptar la propia obra, y la amistad con Cortázar**

*Al año siguiente filmás tu segunda película, adaptación de tu propia novela: Los venerables todos (1962). Algunos estudiosos de tu obra la consideran tu mejor película; sin embargo, no se estrenó comercialmente en la Argentina. ¿Por qué ocurrió eso?*

Esta película, y la novela, tienen una historia casi patética. Porque no solamente no se estrenó la película, sino que, además, Cortázar perdió la novela. Cuando él vio la película, me dijo que al final le faltaban algunos puentes, que le gustaría leer la novela. Yo le presté el manuscrito y en un viaje lo perdió. Además, se perdió el negativo de la película. Desapareció, no se sabe cómo, del laboratorio Alex, por lo que existen solo dos copias. Una está en la Cinemateca Suiza y otra en poder del Instituto [de Cinematografía y Artes Audiovisuales], que tiene la obligación y el derecho de conservar una copia de las películas que produce o que ayuda a producir. De manera que todo se perdió.

*Viéndola casi cincuenta años después, se puede apreciar en una secuencia que un extra es Leonardo Favio. ¿Cómo llegó ahí?*

La realidad es que Leonardo, que en esa época no era conocido, me pidió si le permitía aparecer en una escena de una película, y yo le dije que sí, como quien le dice que sí a cualquier persona que le pide un favor a uno, ¿no? Qué iba imaginar yo que cincuenta años después iba a contar esta anécdota y que la persona sobre la cual estaba hablando iba a ser tan importante, que iba a haber crecido mucho más que yo. Yo me quedé chiquito y Favio, Cortázar... todos se fueron para arriba.



*Los venerables todos*, con Leonardo Favio como extra (1984)

***En Los venerables todos (1962) el dominio y el ensañamiento con el más débil parecen ocupar un lugar central. ¿Era algún tipo de metáfora política que querías expresar en ese momento?***

Me cuesta mucho explicar *Los venerables todos* porque, para poder hacerlo, tendría que ponerme del lado de afuera. Y no puedo: es una novela que yo escribí, dolorosamente, además; y dentro de la cual, de alguna manera lo intuyo, está la Argentina. Es una interpretación tal vez arbitraria de mi parte, es también la que se dio en Francia. Y es muy parecida a la interpretación que tuvo *Circe* (1964) en Alemania. La Argentina, este bello país, maltratado por grupos, o por individuos, que hacen lo posible para que no sea tan bello, para disimular su belleza... Yo creo que, intuitivamente, lo estoy explicando porque no es lo que yo he querido decir. He querido contar una historia, una historia de supremacías que se producen en grupos de amigos, pero tanto el personaje femenino de *Circe* como el de *Los venerables todos* (1962) fueron interpretados en muchas partes del mundo como una representación de la República Argentina.



*Los venerables todos* (1962)

---

***Un año después, abordás un cuento de Cortázar, “Circe”, y lo particular es que esta vez Cortázar escribe con vos el guión. ¿Cómo fue esa experiencia?***

Mi amistad con Cortázar, nacida en aquel gesto de la sala 7 de Alex, es una amistad ultradependiente, porque Cortázar era, desde un cierto punto de vista –hoy parece inaceptable lo que voy a decir–, el dependiente. Él era el escritor, estaba a mis órdenes. Ésa es la función del director de cine, que es una función jerárquica superior, en un sentido práctico y de trabajo. Es quien elige los argumentos, los actores, los autores. Entre *La cifra impar* (1962), que fue esa primera película, y *Circe* (1964) hay casi tres años. En ese tiempo, Cortázar y yo nos escribimos muchísimas cartas. Yo creo que debe de haber más de doscientas o trescientas entre uno y otro desde 1960 hasta 1975, aproximadamente. Pero en ese plazo, él trató de recuperar al director, porque lo había perdido cuando yo hice una película escrita por mí. A él le parecía que había encontrado al director propio y, de pronto, el director propio filmaba una cosa que era de él. En ese ínterin, me propuso –se ve con absoluta claridad en las cartas– por lo menos cinco o seis argumentos que yo rechacé olímpicamente. Por eso digo que los demás se van volando y yo me quedo en la tierra. Yo rechazaba como si se tratase simplemente de un aprendiz. Ese aprendiz hoy es Julio Cortázar y ¿yo quién soy? Cuando recuerdo aquella etapa de mi vida me resulta casi absolutamente ajena. No es mi vida aquélla, mi vida fue siempre otra.

***Pero para eso están tus películas, para que quienes no sepan quiénes puedan verlas y apreciarlas. Después de Circe (1964) –en la que las fracturas en lo narrativo plantean una suerte de reconstrucción fragmentada de la memoria–, afrontás el desafío de otro cuento de Cortázar, “Las babas del diablo”, que será Intimidación de los parques (1965). Tuviste que filmar esta película en Machu Picchu, Perú, por razones de conveniencia, de producción. Y es en la primera que trabajás con los tres tiempos narrativos, porque también jugabas con la idea del futuro.***

Mirá, yo creo que, más que un estilo cinematográfico, es un trasplantar a la pantalla lo que es nuestra memoria y lo que es nuestra condición intelectual. Todas las personas vivimos simultáneamente muchas cosas; a veces, hacer algo nos lleva a pensar en algo más. La vida es tan múltiple, la percibimos de manera tan absolutamente fragmentada para comprenderla desde

nuestra capacidad intelectual... Además, seguramente nosotros somos una presencia permanente de nuestra memoria, somos una memoria que camina. Esto es algo que yo siempre he pensado, que está de hecho en lo que he escrito: en *Alta la Luna*, una novela inédita que por suerte no perdí, y que solamente recurre al futuro. Todos los personajes están en el futuro, ninguno está en el pasado. Todos viven el futuro. A mí me parece que este rompecabezas que uno ha organizado en la pantalla o en la literatura es, en realidad, nuestra vida de todos los días, la vida de todos. Conscientes o inconscientes de ello, todos somos literatura, todos somos eso.



*Intimidad de los parques* (1965)

## Transformaciones narrativas: *Don Segundo Sombra* (1969)

*Después de Intimidad de los parques (1965) transcurre un período de cuatro años sin filmar, tiempo considerable para quien venía realizando una película por año. Y entonces llega Don Segundo Sombra (1969). ¿Es posible afirmar que en ese film hay un cambio respecto de todo tu lenguaje anterior?*

Creo que efectivamente es así, y tengo la sensación de que yo ya no era la misma persona en esa época. Esos cuatro años fueron productivos –trabajé en televisión, realicé un programa de documentales, cine publicitario; armé mi propia productora–, pero sentí que me había desconectado del cine, me había “desangelado”, en algún sentido. En esos cuatro años me había acercado mucho a la realidad, por varios motivos, alguno de índole personal, como el nacimiento de mi primer hijo. A la realidad y a la búsqueda de una realidad

---

distinta, menos conflictiva, tal vez. Todas esas cosas fueron cambiando mi idiosincrasia y mi punto de vista. Cuando llegué a *Don Segundo Sombra* (1969) fue porque me di cuenta de que el mundo del cine, en el cual yo estaba incluido, ya no existía más, había desaparecido, se había ido. Me parece que con *Don Segundo Sombra* (1969), no porque yo lo determinara, empezó un cambio para el cine en general, si uno mira lo que se estaba haciendo en aquel entonces. En lo personal, hasta ese momento yo creo que no era un director de cine y, a partir de allí, me convierto en director de cine.



*Don Segundo Sombra* (1969)

***Este nuevo director siguió haciendo películas. Realizás un largometraje sobre Rosas, Allá lejos y hace tiempo (1978) –un libro de [William] Hudson–, y una comedia negra sobre un texto de Javier Portales, La sartén por el mango (1972). Y después tu última película, La invitación, en 1982, sobre la novela homónima de Beatriz Guido, todo durante un período de dictaduras, que no debe de haber sido nada sencillo.***

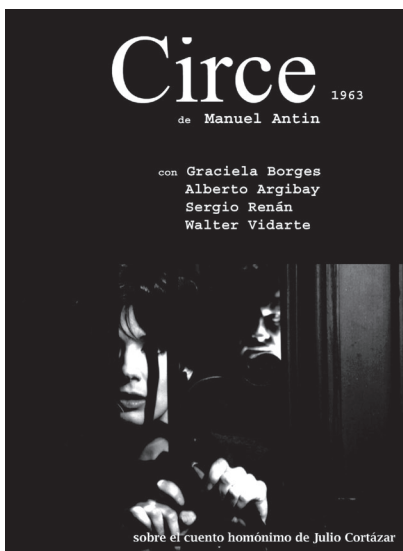
Sí, desde ya. Ahora, considerando lo que decía recién: *Don Segundo Sombra* (1969) termina una etapa de mi vida, la del escritor, y nace una nueva, la más definitiva y visible de todas, la de director de cine. Aquél no estaba sujeto a ninguna ley, a ninguna condición, a ninguna limitación. Este otro tiene que empezar a trabajar con la metáfora y con las negaciones, con las limitaciones. Y además con las contradicciones. La contradicción de un país que pasaba de una etapa a otra casi sin darles tiempo a respirar a sus habitantes. En ese sentido, yo te diría que el personaje que empieza en 1969-1970, con *Don Segundo Sombra*, más que un habitante es ya un sobreviviente de la Argentina. Creo que Unamuno decía –él lo aplicaba a la ciudad de Buenos Aires y al clima, yo lo aplico al país–: la Argentina es un país, no de habitantes, sino de sobrevivientes. Y yo estoy absolutamente de acuerdo con Unamuno.

***En alguna nota mencionaste que hubieras querido realizar Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal, gran escritor de cuya obra prácticamente no se han hecho adaptaciones al cine. ¿Estás a tiempo? ¿Tenés ganas aún de realizar esta película?***

No. Ya no. De verdad que no, porque creo que estoy en la etapa del examen más que en la de la práctica. Yo tuve una relación muy afectuosa con Marechal, muy respetuosa, por otra parte, y a él seguramente le habría complacido que yo filmara esa película. Además, él, como había visto algunas películas mías, veía la novela trasladada al cine con esa identidad y con esa fidelidad... Pero yo hoy no podría hacer una película, porque la vida me ha convertido en espectador. Ya no soy ni el escritor, ni el director de cine; ahora soy el espectador.



Manuel Antín.



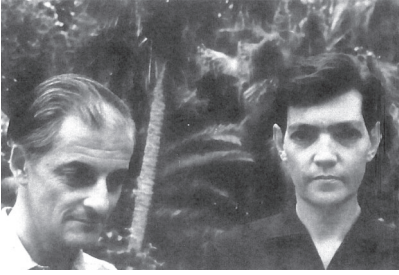
Afiche de *Circe* (1963).



Afiche de *Intimidad de los parques* (1964).



Afiche de *La cifra impar* (1962).



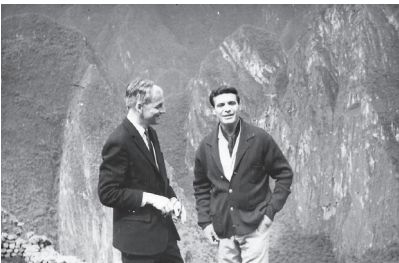
Con Cortázar en *Sestri Levante* (1964).



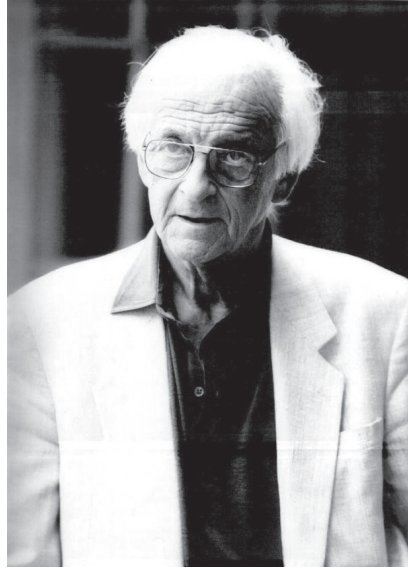
Con Lautaro Murúa, filmación de *La cifra impar*.



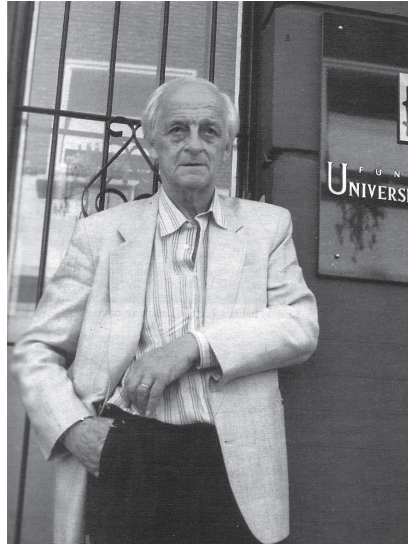
Con Amelia Bence.



Con Francisco Rabal en *Machu Picchu*, *Intimidad de los parques*.



Manuel Antín.



Manuel Antín frente a la Universidad del Cine.

# Simón FELDMAN

---



Nació en 1922 en Buenos Aires. Estudió cine en la Escuela de Altos Estudios Cinematográficos de París (Institut des Hautes Études Cinématographiques) en 1952. De regreso en Buenos Aires, fue cofundador de Seminario de Cine de Buenos Aires, y desde entonces se dedicó a la docencia y escribió varios libros sobre cine y pintura, entre los que se destacan *La Generación del 60* y *Cine, técnica y lenguaje*. Fue, además, director de la revista *Cuadernos de Cine*.

Asimismo, produjo y participó del montaje, guión y dirección de fotografía de más de una decena de títulos.

En 2000 recibió el Premio Cóndor de Plata a la Trayectoria por parte de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.



# SIMÓN FELDMAN

## Filmografía

---

- Memorias y olvidos* (1987)  
*Caraballo mató un gallo* (cortometraje) (1983)  
*Happy end* (cortometraje) (1982)  
*Los cuatro secretos* (1976)  
*Tango argentino* (inédita) (1969)  
*Mundo nuevo* (cortometraje) (1965)  
*Génesis del Chaco* (cortometraje) (1965)  
*Grabado argentino* (cortometraje) (1961)  
*Los de la mesa 10* (1960)  
*Gambartes, pintor del litoral* (cortometraje) (1960)  
*El negocio* (1957-1958)  
*Trescientos millones* (cortometraje) (1958)  
*Un teatro independiente* (cortometraje) (1954)

## Orígenes: la entrada al coto cerrado del cine y la formación académica en París

*Casi cincuenta años después, ¿cómo ves ese movimiento que se llamó la “Generación del 60” o “Nuevo Cine Argentino”? ¿Cuál es tu visión de esa etapa?*

No es fácil dar una visión objetiva, habiendo formado parte de ese grupo. Pero, de cualquier manera, por el recuerdo que tengo, fue una época, fundamentalmente, de mucho fervor, de mucho entusiasmo, de muchas ganas de hacer y de decir cosas. Tengo un muy buen recuerdo, que aún hoy me emociona y me trae la imagen de los demás compañeros de ese tiempo. Y no solo los realizadores, sino los técnicos, los sonidistas, los directores de fotografía... todo ese grupo de personas, en las distintas ramas de la técnica de la realización. El fervor nos unía a todos, vivíamos esa época con mucho entusiasmo, con muchas ganas. Eso es lo que más recuerdo y lo que más me impacta hoy.

*Una característica común de esos directores era que la mayoría no provenía de la industria del cine, sino de diferentes disciplinas artísticas: [Manuel] Antín de la literatura, [Fernando] Birri del teatro de títeres y vos de la pintura; la excepción sería [José] Martínez Suárez, que había sido asistente de dirección de [Mario] Lugones. ¿Cómo fue tu descubrimiento del cine?*

Hay que recordar que, tanto para mí como, creo, para quienes nombraste, el cine era una suerte de torre fortificada con una tecnología desconocida, porque no era abierta como lo fue después. En ese sentido, tengo que agradecerles mucho a los directores veteranos de esa época, que nos

---

prestaron una gran ayuda. [Ernesto] Arancibia,<sup>27</sup> por ejemplo, que no es un director que se recuerde mucho hoy, pero fue un personaje extraordinario y una gran persona que nos ayudó enormemente. El cine, si bien nos entusiasmaba como espectadores, permanecía como una especie de castillo feudal con sus fortificaciones, que no nos dejaba ver mucho qué había adentro. De ahí que la mayoría de nosotros viniera de otras disciplinas. En pintura, yo tuve un maestro en Francia, André Lothe,<sup>28</sup> que nos decía siempre: “Tienen que buscar a su padre, y síganlo”. Y eso se dio, para mí, mucho más en el cine que en la pintura. Cuando se abrió la oportunidad de entrar al mundo del cine, que hasta ese momento era una especie de coto cerrado que tenía su escalafón, nos llenamos de entusiasmo.

***Sin embargo, no te conformaste con que alguien te abriera las puertas de la práctica del cine, también te interesó el estudio formal: en 1952 cursaste en el Instituto de Cine de París [IDHEC], de gran prestigio en Europa.***

Como venía del terreno artístico de la pintura, yo ya había viajado a Francia para estudiar con ese gran maestro que fue André Lothe, a quien conocí primero por su libro *Tratado del paisaje*. De modo que yo tenía bien claro el enorme poder de la enseñanza y el aprendizaje. No bastaba con el fervor, con el entusiasmo, con las ganas de hacer, sino que había que tener una formación lo más sólida posible. Por eso fui a estudiar al Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (los franceses son siempre un poco hiperbólicos, de ahí que sea de “altos estudios” y no “estudios” a secas). Ahí obtuve, y lo agradezco hasta el día de hoy, una formación sólida, realmente sólida. La verdad que ese período fue muy hermoso.

***Cuando volviste a Buenos Aires, consecuente con esa idea, organizaste seminarios de cine, algo inédito en el país. ¿Cómo eran esos seminarios? ¿Había público?***

Sí, absolutamente, había un público joven con mucho fervor, porque, como dije antes, hasta ese momento, el cine era más bien un coto cerrado. Se formaban desde adentro. Es decir, uno empezaba como empujador de carros para el *travelling* y seguía con otras tareas de ese estilo. A la gente de cultura que quería entrar se le cerraban las puertas,

---

27 Véase nota 17.

28 (Burdeos, 1885 - París, 1962), pintor cubista francés.

no había manera. Por suerte eso se modificó y, a pesar de ese aparente coto cerrado, yo descubrí dentro gente muy valiosa: [Román] Viñoly Barreto,<sup>29</sup> por ejemplo, que no es muy conocido ahora, fue una gran persona y un tipo que ayudaba.

***Y, de hecho, Viñoly Barreto fue supervisor de dirección en tu primer largo, que inicialmente filmaste en 16 milímetros y después pasaste a 35 milímetros.***

Sí, ése fue *El negocio* (1957-1959). Viñoly Barreto fue el supervisor de dirección, porque si no, por cuestiones del Sindicato de la Industria Cinematográfica Argentina (SICA), yo no podía trabajar.

## La parodia en *El negocio* y la ciudad como escenario en *Los de la mesa 10*



*El negocio* (1957-1959)

***El negocio es un retrato de una república “bostera”, porque se trata de negociar con los excrementos de caballo en Villa Caballote, parodia de la Argentina. La corrupción está a la orden del día, y el presidente, un militar condecorado de guerras que nunca hizo, recibe coimas. En el exterior fue muy bien recibida, incluso Andrzej Wajda<sup>30</sup> afirmó que es una película de Chaplin sin Chaplin. ¿Qué visión tuvo la crítica nacional de esta representación paródica del país, aquí que también hubo golpes, protagonizados por militares corruptos, con batallas inexistentes?***

29 (Montevideo, 1914 - Buenos Aires, 1970), guionista y director, filmó más de una veintena de películas, entre las que cabe mencionar *Orden de matar* (1965), *La pérgola de las flores* (1965), *La familia Falcón* (1963), *La potranca* (1960), *Los dioses ajenos* (1958), *El abuelo* (1954) y *La bestia debe morir* (1952).

30 (Polonia, 1926), director de gran reconocimiento internacional. Recibió un Oscar honorífico en 2000 y un Oso de Oro honorífico en 2006 por su trayectoria.

---

La crítica iba al hecho de la bosta. ¿Cómo hacer una película con la bosta? Ésa fue la mayor crítica. No a todo lo otro, que era el fundamento. Pero hubo quienes la apreciaron; por ejemplo, Homero Alsina Thevenet, un periodista uruguayo, gran crítico, que la elogió mucho. La crítica más oficial se agarró del asunto de la bosta: ¿cómo hacer una película exaltando la bosta?

***Prácticamente un año después filmás Los de la mesa 10 (1960), en la que se reconoce el estilo del cine que empezaba a surgir: trabajar en locaciones reales y no en decorados. La ciudad aparece, entonces, como marco, como escenario. ¿Cómo llegaste al texto de Osvaldo Dragún,<sup>31</sup> en aquel entonces dramaturgo totalmente desconocido?***

Creo que primero vi ese texto de Osvaldo en teatro: una escena dialogada, no recuerdo en qué sala... fue algo que ocurrió hace más de cincuenta años. Sentí que podía ser la base de un cine que me interesaba más, el “cine de la realidad”. Tratar de mostrar el Buenos Aires que yo quería como pintor, como dibujante, como amante de la ciudad. De ahí que considerara que envolver esa pequeña historia de pareja en el ámbito real de la ciudad era lo que correspondía, y eso traté de hacer.



*Los de la mesa 10* (1960)

***Los de la mesa 10 (1960) es una película con anécdotas.***

Sí; por ejemplo, la escena de la bajada al subte, con la lluvia, tiene su pequeña historia: los Bomberos Voluntarios hacían la lluvia en la película. En el primer ensayo tiraron una cosa que a mí me pareció enclenque. “¿Pero es son lluvias? ¡Eso no se nota!”. Bueno, los liquidaron a los pobres.

---

31 (Colonia Berro, 1929 - Buenos Aires, 1999), dramaturgo, fue uno de los promotores de Teatro Abierto y dirigió la Escuela de Teatro de Latinoamérica y el Caribe, con sede en La Habana (Cuba), y el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires. Entre sus obras se encuentran *La peste viene de Melos* (1956), *Historias para ser contadas* (1956), *Túpac Amaru*, *Los de la mesa 10*, *Milagro en el mercado viejo* (1963), *Heroica de Buenos Aires* (1965), *El jardín del infierno* (1975), *Mi obelisco y yo* (1981), *Al vencedor* (1982) y *Hoy se comen al flaco* (1983).

Otra anécdota es la crítica que recibe Ricardo Aronovich,<sup>32</sup> que debutaba en esa película como director de fotografía. Ricardo, que es considerado hace rato como uno de los mejores directores de fotografía del mundo, era amigo de quienes hacían la fotografía de nuestros primeros cortos. Entonces, yo quise que él hiciera la fotografía de *Los de la mesa 10* (1960). Como no había hecho otra película antes y no estaba afiliado, no querían dejarlo trabajar. Había muchas trabas entonces, parece una cosa estúpida dicha hoy, que todo fluctúa normalmente y muy bien. De modo que, cuando en una escena él ilumina un interior con una fuente única, una lámpara, hubo quienes –no doy nombres– dijeron: “¿Pero cómo? Si está todo oscuro cuando se mueven para acá”. La tónica en ese momento era que todo tenía que estar muy bien iluminado. Y él hizo una iluminación realista, que le daba mucho más sentido a la historia. Pero siempre es así, hay que esperar que el tiempo pase, que las cosas evolucionen. Lo que ocurre es que Ricardo respetaba la luz natural. Él diafragmaba para la luz natural, mientras que el criterio general marcaba que había que iluminar de manera totalmente opuesta.

***Esta película fue muy bien recibida por la crítica, pero el Instituto de Cine no te dio ninguno de los quince posibles premios a la producción.***

Así es, ninguno. Por otra parte, tampoco tuvo estímulos para la exhibición. Pero, en fin, es historia antigua. Ya pasó.

## La actividad docente y el secreto amor por el cine de animación

***Después de filmar esta película, volvés a Francia en 1962, te formás en gestión institucional. No como docente, que ya lo eras, así como un destacado teórico del cine, sino en el ámbito de la gestión institucional. Y tenés una suerte de reencuentro, después de diez años, con los treinta compañeros de estudio de cine.***

32 (Buenos Aires, 1930), director de fotografía de gran trayectoria, ha trabajado con grandes directores, no solo de la Argentina, sino del Brasil y Francia.

---

Sí, y con un poco de vergüenza les confieso que solo había hecho dos largometrajes. Y Ruy Guerra, el famoso director brasileño, había hecho creo que uno solo. Ahí me entero de que los otros veintiocho compañeros no habían filmado ninguno. ¡Pasé a ser el director con más producción de mi camada del Instituto de Altos Estudios de Cine de París, imagínate!

***A tu retorno, tu tarea fue la docencia, la investigación y el desarrollo teórico. Como docente siempre enseñaste algo que para algunos de nosotros, en aquella época, pudo haber sido una verdad cruel, que antes de filmar una película hay que escribirla, desarrollarla.***

Insistir en la necesidad del guión apunta a obligar a que se piense antes. Porque en muchas etapas hubo una especie de “espontaneísmo”: salir a filmar y ya después, en el montaje... Y no, si no se piensa a priori la película, el montaje no arregla lo que está mal hecho. De manera que ése era el sentido: pensar antes. Pero son épocas.

***Pocos conocen tu deleite por el cine de animación. Pero en 1976, en una época tan difícil, luego de haber hecho una serie importante de cortometrajes, estrenás Los cuatro secretos, un film de animación. ¿Cómo fue encarar este proyecto?***

Como mis orígenes vienen de la pintura y el dibujo, la animación me interesó de entrada. Yo he enseñado a mis alumnos a hacer lo que se llama “libretitas de animación”, hojita por hojita, para aprender los rudimentos. Nuestra visión no es instantánea, no se apaga inmediatamente, sino que la imagen tarda un poco en desaparecer de la vista. Y eso permite que, en una película, que tiene veinticuatro imágenes por segundo, cada una de ellas se enganche con la siguiente para crear una continuidad. De modo que trabajar con libritos de animación me permitió enseñar eso. Siempre me gustó enormemente la animación. Creo que es un género que se ha despreciado, pero se han hecho películas de animación extraordinarias. De modo que yo incursioné en el género. Recuerdo un cortometraje que hice –se llama *Happy end, Final feliz*–, que está basado en un texto del humorista, o satírico, irlandés [Jonathan] Swift. Él, en un libro, recuerda a los lectores la enorme cantidad de niños que mueren de hambre y propone una solución: comerse a los niños. A mí me pareció un

elemento de sátira extraordinario. Porque, ¿qué le podés reprochar a un tipo que recomienda comerse a los niños para que no mueran de hambre? Teóricamente no podés reprocharle nada, pero demuestra lo monstruoso de la situación. Así que yo hice ese corto, *Final feliz*. Siempre me interesaron la sátira y el humor.

## El regreso al cine de ficción: *Memorias y olvidos* (1987)

*Después de finalizar Los cuatro elementos (1976), transcurren casi veinte años sin filmar un largo de ficción. En 1987, retomás el género con una obra muy interesante, con elementos de documental, Memorias y olvidos, en la que retratás los debates tan fuertes que se estaban dando en esa época, durante el alfonsinismo. ¿Cómo recibió el público esta película?*

Es muy difícil evaluarlo, sobre todo para mí, ¿no? En algún sentido la respuesta fue positiva, se llegó a entender el contenido y la dirección a la que yo apuntaba. Porque, justamente, lo que quería era ayudar, si se podía, a una etapa del país. Si se consiguió, y hasta qué punto, no lo sé. Pero sí sé que me satisface haberla hecho. Volverla a ver –hace mucho que no lo hacía– me conmueve. No es solo por lo que muestra la película, sino por el recuerdo del momento personal que vivía cuando la hice. Está dedicada a mis hijas... la menor es una de las desaparecidas y sé que fue asesinada...



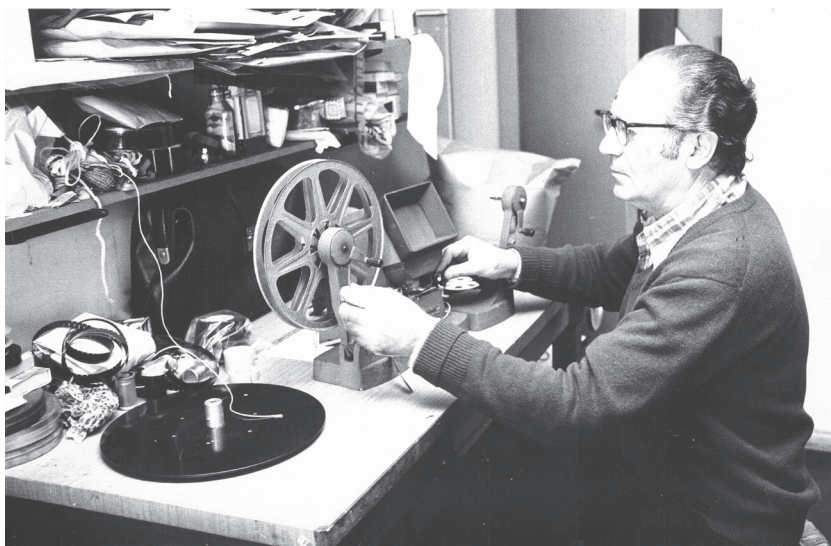
*Memorias y olvidos* (1987)

---

*¿Hay alguna película que te haya quedado en el deseo, que, si pudieras, filmarías?*

Más que una película, lo que quedó es la necesidad de seguir produciendo, realizando. La cosa no se dio, por varias razones, ahora incluso cronológicas. Tengo ochenta y nueve años, entonces la cosa no es tan sencilla. Aunque siempre me lo tengo que recordar: “Ojo que tenés ochenta y nueve, no te hagas el piola. Ni se te ocurra hacer una película...”

---



Simón Feldman compaginando uno de sus films.



Equipo de filmación de *El negocio* (1959).



Simón Feldman durante el rodaje de *Los de la mesa 10* (1960).



Con Ricardo Aronovich en *Memorias y olvidos* (1987).



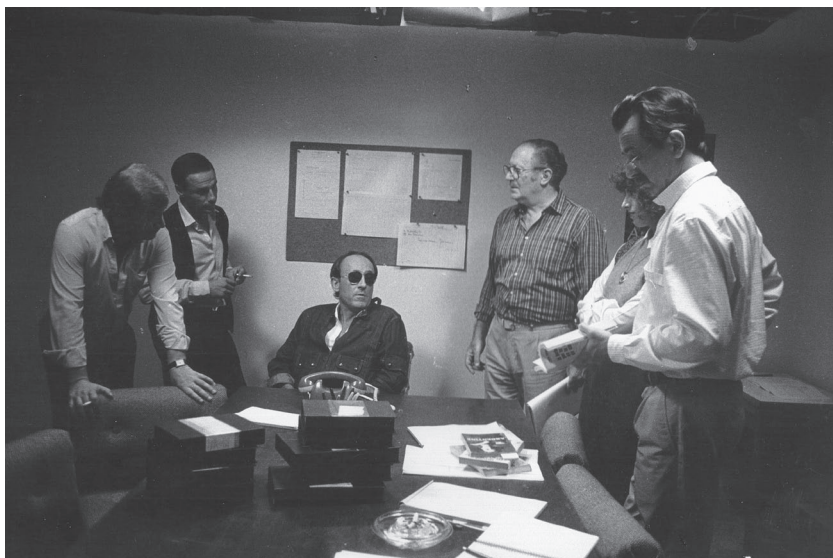
Con Marcela López Rey.



Con Fernández Jurado durante una conferencia.



Rodaje de *El negocio*.



*Memorias y olvidos* (1987).



Simón Feldman (1962).



Isaac Rajlevsky y Simón Feldman (1963).



Simón Feldman (2011).



Simón Feldman (1983).

# Humberto RÍOS

---



Nació el 30 de noviembre de 1929 en La Paz, Bolivia, y emigró cuando era un niño a Buenos Aires. Se forma en la academia de Bellas Artes “Manuel Belgrano” como pintor y escenógrafo y en la Escuela de Altos Estudios Cinematográficos de París (Institut des Hautes Études Cinématographiques), donde estudia cine. Ya de vuelta en el país, filma su primer documental, *Faena* (1960). Durante varios años se dedicará a los films publicitarios y trabajará, entre otros, con Fernando “Pino” Solanas. En 1976, a causa de la dictadura, debe exiliarse en México, donde continúa su labor como documentalista y docente. Con el regreso a la democracia, vuelve a la Argentina, donde filma *Para vencer al olvido* (1984), en la que trata de dar cuenta de la experiencia de quienes tuvieron que exiliarse.

En la actualidad se desempeña como docente en la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC) y produce, junto al Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), una serie de documentales sobre vidas de documentalistas.



# HUMBERTO RÍOS

## Filmografía

---

*Luisa Vehil y los días felices* (cortometraje) (1989)

*Hombres de puerto* (cortometraje) (1974)

*Prensa* (cortometraje) (1974)

*Al grito de este pueblo* (1972)

*Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969)

*Eloy* (1969)

*Pequeña ilusión* (cortometraje) (1962)

*Juego cruzado* (cortometraje) (1961)

*Faena* (cortometraje) (1960)

## Orígenes: lo que guarda la memoria y la formación artística

*¿Qué recuerdos tenés de tu ciudad natal, La Paz, y de tu llegada a Buenos Aires?*

La memoria siempre ha sido un misterio para mí: ¿qué es en realidad? No sé si es un afecto, o una constatación, o un llamado a estar presente... imágenes que conservaron su impronta en la memoria. Una sombra mía proyectada contra la pared de un espacio, en el cual un tiovivo, es decir, una calesita, proyectaba mi sombra mientras giraba. Ésa es la primera imagen que tengo, y guardo constantemente esa memoria. La segunda es la terraza de una casa, de lejos se divisaba un aeródromo y ahí aterrizaban los aviones. De esa casa, de esa terraza, yo caí unos tres metros y por suerte no pasó nada. Ésa fue mi primera niñez. Después, de lo que era La Paz, Bolivia, no recuerdo nada. Recién la recuperé muchos años después; ya casi anciano, recordé, caminando por La Paz.

Mi primera infancia, entonces, transcurrió en Sucre; de allí recuerdo varias cosas importantes. Una de ellas: la voz de Gardel. Mi familia salía a pasear por las noches, tendría yo unos cinco años, y en la plaza central, en los altoparlantes, pasaban a Gardel cantando. Otro recuerdo es un cine, situado cerca de la plaza principal, donde estaba la catedral que se hundió. Frente a ese cine había un mercadito y ese mercadito era mi tentación, porque mi abuelo, con quien yo vivía en Sucre, nos daba a mi tía y a mí unos dineros para ir el domingo al cine, a un palco que era nuestro palco. Pero antes de entrar, íbamos al mercadito a comer unos chicharrones y a tomar chicha. Después íbamos al cine. La primera película que recuerdo ahí es una del Gordo y el Flaco en la había un auto cortado por la mitad como por una sierra. Nunca más me olvidé de eso.

El otro recuerdo fue el incendio de la catedral; yo vivía a una cuadra y media. Rememoro el alboroto de la ciudad, con gente corriendo por todas partes con baldes de agua, con carretillas, tratando de apagar el

---

incendio. Otra escena que recuerdo está asociada con la Guerra del Chaco. Nuestra casa estaba ubicada cerca de una cárcel, que estaba habitada por los prisioneros paraguayos. Y me acuerdo que siempre comentaban en mi familia que los paraguayos podían salir de la cárcel e ir a la casa de los bolivianos que los invitaban a comer. Al otro lado de la calle estaba el seminario, que se había convertido en un hospital de guerra, donde un tío mío, que era cirujano, atendía a los muchachos que venían de la guerra. A los que en aquel momento se llamaba *patapilas*, que eran los paraguayos. Con mi abuelita hacíamos una enorme cantidad de té y sopa y cruzábamos la calle para llevarla al hospital de guerra y repartir entre los heridos.

¿Por qué recuerdo tanto eso? Porque cuando se me infectó el oído, mi tío, que era médico, me operó en ese lugar y yo estaba viendo cómo operaba a los heridos: les cortaban la pierna o les abrían una herida para sacarles una bala. Yo lo vi y era para mí impactante, muy fuerte. Hasta que llegó el algodón con cloroformo, con éter, que se usaba en aquella época para dormir. Bueno, ahí corté con el recuerdo de esa imagen y volví a la de la casa normal, habitual, que era la casa donde pasé mi infancia: la recuperaré en un viaje. Hace dos años fui a Sucre, fui a ese lugar y el frente de la casa está. No está el interior, salvo la escalera de caracol del fondo, que sí permanece todavía. Recuerdo que esa escalera me llevaba al primer piso, donde estaba el dormitorio, y había una soga muy larga que atravesaba el patio, de la cual se colgaban las sábanas, que al moverse daban sensación de ser fantasmas. Me acuerdo porque mi abuelita me decía: “Ahí viven los fantasmas”. Yo tenía mucho miedo y me arropaba con las frazadas en el dormitorio de ese primer piso. Ésos son los recuerdos de la primera infancia.

Después de ahí, de pronto me encontré en un tren atravesando el sur de Bolivia, Potosí, Uyuni, Villazón, La Quiaca... ¡Duraba como cuatro días el viaje! Hoy lo recuerdo como una hazaña, porque, ¿cómo es posible que uno pueda estar, siendo muy niño, tan travieso como uno puede ser, cuatro o cinco días en un tren? La más inmensa impresión fue que, llegando a Retiro, escuchaba a la gente: ¡el mar, el mar, el mar! Y si me asomaba a la ventanilla del tren veía el río de La Plata, que para mí era el mar. Yo nunca había visto el mar. Esa inmensidad y ese horizonte profundo, esa inmensidad de agua para mí era el mar. Todavía recuerdo cuando bajé de ese tren en Retiro. El tranvía 31 y su recorrido, el *tracatraca, tracatraca, tracatraca* te marcaba las llegadas a las esquinas, ¡con las campanillas! ¡*Blan, blin, blan, blan!* Ésos fueron los ruidos, las sensaciones, el descubrimiento de un mundo totalmente nuevo, totalmente inesperado; tuve que empezar a conocer lo que era la distancia

de un día a otro. La percepción del tiempo en la ciudad es diferente a la de la montaña. Y para mí, muy niño, esa percepción me permitía ver que estaba en un mundo absolutamente dominado por la técnica. Y para mí era un descubrimiento enorme, gigantesco.

***En tus años como estudiante de la escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano” y tu formación como artista plástico y escenógrafo, ¿sentiste alguna atracción hacia el cine, algo que presagara tu carrera como director?***

Bellas Artes fue para mí poner en marcha mi vocación, que era ser dibujante, escenógrafo y pintor. Hice la carrera normalmente bien y conservo de esa instancia un amigo, que vive en el Brasil, también cineasta, Mauricio Berú. Pasamos a trabajar y a estudiar en la [Escuela Superior de Bellas Artes Prilidiano] Pueyrredón. Allí conocí a un muchacho que también venía de la Belgrano, era dibujante y quería hacer dibujos animados. Entonces, un día intentamos hacerlos para cine. Ése fue mi primer acercamiento a lo que sería el movimiento en cuanto a dibujo.

En esa escuela, la Pueyrredón, tuvimos como maestros a [Antonio] Berni, [Jorge] López Anaya... una cantidad de docentes maravillosos. Berni era una cosa impresionante: cada vez que se acercaba para ver tu trabajo, te ponía su sello, te corregía el dibujo, y tú decías: “¡Caramba! ¿Cómo es posible que yo no haya visto esto? ¿Cómo es posible que yo no haya pensado que esta línea iba a ir ahí y no iba a ir allá?”. Esa experiencia fue muy importante, por Berni, pero también por otro docente que hace muchísimo tiempo quise reencontrar: Héctor Cartier. Él fue quien nos enseñó cómo ver el espacio, el tiempo, cómo usar los espacios que genera una tela blanca, cómo entender la abstracción, cómo entender la línea dibujada, cómo entender los equilibrios, que no solo eran para un cuadro sino que eran para la vida. Ese docente despertó en mí una vocación muy fuerte por lo que sería, fundamentalmente, el conocimiento de la vida. ¿Por qué? Porque Cartier te enseñaba no solo cómo era el arte abstracto sino cómo se abstraía de la realidad para volver a ser realidad. Es decir, había un ida y vuelta en el juego romanesco de los colores y de la vida, la vibración del sentimiento, del tiempo y del espacio en cuanto a movimiento, que te hacía ver, percibir, que no era simplemente un dibujo, que todo era una representación. Eso me ayudó entender que el lenguaje del cine no es solamente representación, sino que también es un sentido.

---

***¿Qué te hizo cambiar de vocación, de querer ser pintor a ser cineasta? ¿Por qué viajaste a Francia y estudiaste durante cinco años en la Escuela de Altos Estudios Cinematográficos de París?***

Se debió a un hecho muy particular. Yo, en Francia, para poder mantenerme, trabajaba de lo que hoy se conocería como “cartonero”: recogía libros, papeles, cartones, los llevaba en una carretilla, que era una especie de triciclo con una caja muy grande, e íbamos a un depósito de la Sorbona donde se vendía lo recolectado. Con esto vivíamos todo el día. Enfermé, y al enfermarme me internaron. Ahí, internado, vino de visita una muchacha a la que conocía del Pabellón Argentino, y me contó que ella iba a estudiar cine, y que conocía a un estudiante de cine en Roma, del Centro Sperimentale. “¿Quién es?”, le pregunté. “Adelqui Camusso”.<sup>33</sup> Yo me encogí de hombros: “¿Y quién es?”, le dije. “Es un fotógrafo que estudió en Roma y viene a hacer la fotografía de un documental con un belga”. Mientras estaba en el hospital recuperándome, alguien me trae una fotografía grande, en la que un niño toma agua de una canilla en un barrio. Pregunté qué era eso. “Es de una película de un argentino que también estudió en Roma. El señor Birri, se llama. Creo que la película se llama *Tire dié*”.<sup>34</sup> “Bueno, no conozco *Tire dié*, no conozco al señor Birri, pero la imagen es muy linda”. A mí me interesaba mucho poder estudiar cine si estaba la posibilidad de estudiar con más tiempo, pero esa imagen fue la que, en algún punto, me terminó de decidir: había visto una cosa muy concreta. ¡Alguien que yo conocía, o que estaba por conocer, había hecho eso! Porque hasta ese momento el cine era una lejanía muy profunda, muy profunda. Nadie llegaba a ese lugar.



*Faena* (1960), min. 23:02

---

33 Véase nota 10.

34 Véase nota 8.

## El retorno a Buenos Aires y el primer documental: *Faena* (1960)

*Cuando volvés a la Argentina, realizás Faena (1960), con Mauricio Barú como coguionista. Se trata de un documental con connotaciones metafóricas en el que se muestra un matadero real, cerca del centro de Buenos Aires. En algunas declaraciones señalaste la metáfora de un campo de concentración. ¿Ésa fue tu intención?*

Al comienzo hablamos un poco de la memoria. ¿Qué es la memoria? Aquella que, de algún modo, representa un hecho vivido o una imagen que uno trae de algún lugar de la propia existencia. En París, durante mucho tiempo, fui junto con alguna gente importante de la *Nouvelle vague* francesa, [François] Truffaut, [Jacques] Doniol-Valcroze, [Claude] Chabrol, [Jean-Luc] Godard, Pierre Kast, al cine de la Cinemateca Francesa, éramos *habitués*, y ahí vi *Noche y niebla* y *La sangre de las bestias*. Las dos películas fueron un impacto muy fuerte para mí, porque, de algún modo, el hecho de que Resnais haya hablado del campo de concentración donde la muerte es la vida cotidiana –vaya paradoja, ¿no?–, y *La sangre de las bestias*, de George Franju, en la que se unía esa especie de categoría entre el animal y el hombre, esa simbiosis, me llevaron a pensar, cuando llegué a Buenos Aires, en 1960, que no tenía un tema de Buenos Aires. Empecé a buscar alguna idea que me permitiese evocar a esta ciudad. Encontrarme con Buenos Aires después de tanto tiempo era para mí muy significativo. Pero no podía filmar cualquier cosa. Yo estaba viendo mucho documental y mucho cortometraje de aquella época, y una gran parte de la gente que hacía cine estaba dedicada a ilustrar pajaritos, mostrar barquitos de papel en las acequias o cables de trolebuses circulando... Para mí era una pérdida de tiempo horrorosa. ¿Cómo era posible gastar tanto dinero en un celuloide –porque no había video– en un juego que no era trascendente para nada? Ni siquiera tenía una fortaleza de ideas.

En ese momento entró a jugar la idea de la memoria. Por un lado, por esas dos películas que vi cuando estaba en París; por otro, por haberme comprometido, por primera vez, en un acto político en Francia, que tenía que ver con la Guerra de Argelia. Yo formaba parte de una célula de la escuela que tenía por misión reunir dinero para exportarlo a Suiza, desde donde se embarcaban armamentos que iban a Argelia, con la finalidad de

---

ayudar a su liberación, a su independencia. Esos elementos, tanto la guerra, el compromiso, como las imágenes que llegaban de Argelia con cabezas cortadas por los paracaidistas, fueron una influencia para mí. Lo que no podía era ubicar ese lugar en la Argentina, por lo tanto mi obligación era caminar por la calle para ver qué era lo que pasaba en este país o qué podía servir de base a un cineasta que estaba recién llegado. Lo que sentí en esos días fue algo muy particular, porque veníamos de conocer la Revolución Cubana. En 1960 estaba ya instalándose el gobierno cubano y había una especie de reacción en la sociedad argentina que no era muy favorable a esa experiencia: aunque había expectativas, la visión todavía no era favorable. Al mismo tiempo, uno podía caminar por la calle y sentir que seguía existiendo lo que yo había dejado como una anotación. Cierta visión negativa del ser humano: los provincianos eran excluidos de cualquier reunión o de cualquier círculo en la capital, manejada por los porteños.

En aquella época, me habían contratado como docente en La Plata y estaba obligado a tomar el tren en Constitución todos los días: ahí es donde conocí a Raymundo Gleyzer.<sup>35</sup> En uno de esos viajes descubro, por la ventanilla del tren, en una visión muy lejana, las tres chimeneas de un edificio muy alto que me recordaron, inmediatamente, las chimeneas de Auschwitz. Cuando pude bajar, en algún momento, ahí en Avellaneda, y cruzar hasta Dock Sud, buscar ese lugar y encontrarlo, vi que era un frigorífico. Logré entrar e inmediatamente se juntaron la memoria de *Noche y niebla*, *La sangre de las bestias*, la Revolución Cubana y el sentimiento de ostracismo que había en Buenos Aires. Tenía toda la sensación de que ésa podía ser mi vida de cine en la Argentina. Y así lo propuse al productor. También se lo propuse a Ricardo Aronovich,<sup>36</sup> que se alarmó, se asustó, pero finalmente hicimos la aventura.

### ***¿Cómo fue recibida esta película?***

Yo pensé que *Faena* (1960) podía tener un efecto inmediato muy fuerte. Pero, contrariamente a lo que yo había pensado, esta película fue ninguneada, como dicen los mexicanos. Por un momento casi, digamos, salvajemente criticada, de algún modo se reían de la poesía. Se reían, se mortificaban con la metáfora. Se desprendía una suerte de bronca, de enojo, con las imágenes

---

35 (Buenos Aires, 1941-1976), crítico y director de cine argentino. Durante la dictadura militar, fue secuestrado y detenido en el mismo centro clandestino donde fue torturado y asesinado Haroldo Conti.

36 Véase nota 32.

de *Faena*. Así que yo la dejé un poco de lado para no seguir enfrentándome a las críticas y a las burlas. Hasta que llegó, en 1961, el Festival de Río Hondo, donde recibió la medalla de honor, junto con *Alias Gardelito*. Me sentí muy satisfecho por el simple hecho de que una porción pequeña de la gente de cine pudo ver en esa película ya no a un salvaje que intenta que la gente sea vegetariana, sino a alguien que tenía algo que decir y que estaba metido adentro, entre las imágenes. Pudieron ver lo que tenía de poesía, de un lenguaje asociado a la metáfora, una película que circunscribía el espacio a un pequeño lugar y además lo hacía en veinte minutos. Sentí por primera vez que el cine era un arma de convencimiento y de conducción del pensamiento y ya nunca más abandoné la idea de ser cineasta. Me dediqué al cine y abandoné la pintura. La sigo queriendo, la sigo amando, voy a exposiciones, sigo viendo mucha pintura, pero es como una amada que quedó en el olvido.

## ***Eloy* (1969) y el cine de ficción**

***Después de cuatro cortometrajes y luego de casi cuatro años trabajando en cine publicitario, incluso junto con Pino Solanas en Swing Producciones, surge Eloy (1969), una adaptación de la novela homónima de Carlos Drogett.<sup>37</sup> ¿Cómo fue pasar de un documental como Faena (1960) a una obra de ficción?***

En 1969 concuro al primer o segundo Festival de Nuevo Cine Latinoamericano que se hace en Viña del Mar. Allí vuelvo a encontrarme con José Martínez Suárez. No recuerdo bien cómo fue, si yo le pasé el libro que me había prestado un amigo pintor que estaba viviendo ahí en Chile o si él me pasó el libro. No lo recuerdo bien. La cuestión es que cuando lo leo, descubro las posibilidades que tenía esa figura del bandolero legendario, independientemente de que ya existía la película de Glauber [Rocha],<sup>38</sup> y también la de Miguel Littin.<sup>39</sup> Mi intención era armar una historia que tuviera que ver con los perseguidos, con los que, de algún modo, son chivos expiatorios de la sociedad, a los que ésta persigue hasta la muerte.

37 (Santiago, 1912-1996), autor chileno que obtuvo el Premio Municipal de Santiago en 1954 por su obra *Sesenta muertos en la escalera* (1953). En 1970 recibió el Premio Nacional de Literatura, y al año siguiente, el Premio Alfaguara de España por *Todas esas muertes*. No obstante, *Eloy* fue su obra más aclamada.

38 Se refiere a *Dios y el diablo en la tierra del sol* (1964).

39 Se refiere a *El chacal de Nahueltoro* (1969).

---

Era perfectamente factible pensar en otra metáfora al estilo de *Faena* (1960). Pensé la película casi constantemente en la noche: la imaginaba con una fotografía muy fuerte, muy contrastada, y quería transmitir la imagen del encierro. *Faena* (1960) era el encierro en un frigorífico y aquí era un encierro en sí mismo. Porque el hombre, Eloy, medita toda la noche y se disparan los recuerdos, las memorias, que nos abren el espacio hacia otros lugares, donde los acontecimientos precipitan la ferocidad de su propia esencia, que es ser bandolero. Esa rebeldía contra las fuerzas, contra la “justicia” entre comillas, contra la “policía” entre comillas... Todo eso me generó la sensación de que hay algo en América Latina que tiene que ver, esencialmente y frontalmente expuesto, con una rebeldía constante. Una rebeldía de muy larga data. Y tenía que poner en ese lugar a Eloy, como una suerte de representación de esa rebeldía. Ésa fue la idea.



*Eloy* (1969)

***Evidentemente tenías, junto con muchos de tus contemporáneos, una visión del cine como herramienta de reflexión y concientización. ¿Qué entendían ustedes por eso que se dio en llamar cine militante? ¿Se oponía al cine de entretenimiento?***

Antes que como cineasta, uno se piensa como hombre testigo de la historia, de la cual también es partícipe. Mi experiencia del compromiso político se radicaliza en Buenos Aires a través de ese movimiento que la sociedad va llevando. Sus enojos, sus broncas, sus peleas por la injusticia imperante. El cineasta tiene una herramienta, el cine, pero tiene un sentimiento que es su vida política y su ideología. Por lo tanto, una cámara en la mano y una idea en el espíritu y en la cabeza, como decía Glauber, nos permitían pensar que eso no podía ser un juego inútil. Que podía convertirse en una herramienta de concientización, de compromiso y de ayuda a una evolución de la sociedad hacia la completa liberación. De ahí la militancia. Entonces, convertirse en

un cineasta militante fue absolutamente natural, normal, corriente y aceptado como la vida que tenía que ser. Es decir, no había un esfuerzo por serlo, ya éramos. De algún modo, el momento en el que vivíamos nos permitió hablar sincera y claramente sobre cómo éramos y qué éramos y para qué estábamos en el cine. Ésa fue la militancia, el despertar.

## Narrar la violencia en Bolivia y la revolución en México



*Al grito de este pueblo* (1971)

***En 1971 encarás un proyecto que te hace volver a Bolivia: Al grito de este pueblo (1971), un documental que retrata la Bolivia gobernada por el general Torres,<sup>40</sup> una clara muestra de ese cine comprometido con la política y el momento histórico. ¿Qué significó este film para vos?***

En ese documental se ve claramente qué era lo que pasaba en Bolivia en aquellos tiempos. Pero en la película hay un momento mucho más interesante que ése: es la primera experiencia en América Latina de un congreso obrero que está tomando el poder. Simón Reyes<sup>41</sup> evoca al Che Guevara como el que de algún modo está ayudando al desarrollo de la idea de liberación de Bolivia, que era un país en el que los parlamentarios de la vieja ortodoxia política eran los dueños. Allí hay una asamblea popular, la primera. Era el germen de algo nuevo. De ahí el ensañamiento tan fuerte

40 Juan José Torres González (Sacaba, 1919 - Buenos Aires, 1976) fue un militar y político boliviano que se desempeñó como presidente de la República de Bolivia entre el 7 de octubre de 1970 y el 21 de agosto de 1971. En 1970 llega al poder debido a un levantamiento popular y es derrocado, el 21 de agosto de 1971, por un golpe de Estado dirigido por Hugo Banzer. Se exilió primero en Perú, después en Chile y finalmente en la Argentina. Fue secuestrado y asesinado en Buenos Aires el 2 de junio de 1976, en el marco del Plan Cóndor, que implicaba la colaboración de las dictaduras de Hugo Banzer y Jorge Rafael Videla.

41 (Tarija, 1933 - Santa Cruz, 2012), presidente del Partido Comunista Boliviano (PCB), prominente líder de los trabajadores de las minas y secretario para los asuntos internacionales de la CONADE.

---

y brutal de [Hugo] Banzer... Lechín<sup>42</sup> se tiene que esconder en un ataúd para escaparse, el “Coco” Peredo<sup>43</sup> ya había huido a Chile, Torres fue exiliado y muerto, perseguido. Porque esa experiencia, inédita en América Latina, no había logrado cuajar totalmente en el gobierno. También fue inédito que en Bolivia se hubiera impuesto una guerra imperialista entre dos compañías petroleras comandadas por [John] Rockefeller y el que fue enemigo de Perón, [Spruille] Braden. Era como descubrir que en América Latina no éramos los dueños de nuestra tierra, que realmente América Latina era un feudo del imperialismo.

***También en 1971 participás como director de fotografía en un film de un alumno tuyo en La Plata, Raymundo Gleyzer. ¿Cómo fue la experiencia de México, la revolución congelada (1971)?***

En primer lugar, existieron dos experiencias anteriores. Dos cortometrajes, de Córdoba, uno sobre ceramiqueros de Traslasierra y el otro sobre las pictografías de Cerro Colorado. Esa experiencia preliminar nos hizo conocernos bien y compartir pensamientos e ideas respecto de América Latina. Cuando terminamos esos trabajos, Raymundo se va a Europa, primero con la idea de una beca, que no le sale, y después para buscar posibles financistas para filmar un documental sobre la guerrilla de Tailandia. ¡Tailandia! Estamos hablando de hechos internacionales, ya no sólo de América Latina. Pero tampoco sale. Entonces en Inglaterra se encuentra con una gente que conoce a Bill Susman,<sup>44</sup> un productor de cine publicitario que estaba viviendo en Nueva York, y le facilita a Raymundo la idea de hacer un documental en México. Inmediatamente

---

42 Juan Lechín Oquendo (Corocoro, 1915 - La Paz, 2001), dirigente obrero boliviano. Militante del Partido Obrero Revolucionario, impulsó la fundación de la Federación Sindical de Trabajadores Mineros y promovió la creación de la Central Obrera Boliviana, de la que fue nombrado secretario general. Lideró el ala izquierda del Movimiento Nacional Revolucionario. Con la Revolución Boliviana de 1952, que supuso el ascenso al poder del Movimiento Nacional Revolucionario, fue el ministro de Minería de Víctor Paz Estenssoro (1952) y vicepresidente de la República (1960-1964). Fundó en 1964 el Partido Revolucionario de Izquierda Nacionalista, al frente del cual encabezó una insurrección popular que fracasó ante el golpe militar de René Barrientos, y hubo de exiliarse en la Argentina y Chile. Regresó brevemente a Bolivia en 1971 y apoyó el gobierno reformista de Juan José Torres, pero, cuando éste fue derrocado ese mismo año, tuvo que exiliarse nuevamente.

43 Roberto “Coco” Peredo Leigue (Cochabamba, 1938 - Quebrada de Batán, 1967) fue un político y revolucionario boliviano. En 1963-1964 integró la red de apoyo al Ejército Guerrillero del Pueblo que Jorge Masetti dirigió en la Argentina, en Salta, sobre la frontera con Bolivia, e integró la Guerrilla de Nancahuazú, comandada por Ernesto “Che” Guevara en 1966-1967 en el sudeste de Bolivia. Murió en combate el 26 de septiembre de 1967.

44 (EE.UU., 1915-2003), productor y activista político, produjo, entre otros, los documentales *México, la revolución congelada* (1973) y *Los traidores* (1973), ambas de Raymundo Gleyzer. Como activista, fundó el Comité de Emergencia para la Defensa de los Cineastas Latinoamericanos, para difundir los nombres de los artistas desaparecidos durante la dictadura chilena, primero, y argentina, después.

él me invita a analizar la situación de México y a pensar en un documental allí. Con mi mujer estudiamos la Revolución Mexicana y partimos luego a encontrarnos con él. La experiencia fue muy particular... Lo digo porque uno puede ubicarse normalmente en cualquier situación sabiendo dónde está el enemigo, dónde están los amigos. Pero en México había un enemigo que enarbolaba la misma bandera que uno tenía. Y uno decía, ¿pero cómo es posible? ¡No se entiende! ¡No se podía entender! Y eso fue lo que a mí me produjo una serie de interrogantes: ¿qué se está manejando con esta historia? ¿La verdad? ¿La mentira? Te robo las banderas, las impongo y a través de ellas te hago un vasallo de mis ideas. Era deslumbrante.

Por otra parte, México acababa de salir de una matanza muy fuerte que fue la de Tlatelolco, por lo cual todo el mundo tenía miedo de filmar. Nosotros, para poder hacerlo como cineastas, teníamos que tener la autorización del gobierno, o bien, sin ella, actuar como turistas. Elegimos la semiclandestinidad: ser turistas y filmar México insurgente. Insurgente en sus ideas, insurgente en su clase obrera dominada, insurgente en su campesinado rebelde, insurgente en su clase media enojada. Y se hizo una película que marca la idea de que la revolución fue traicionada y congelada por el poder, que la institucionaliza. Le pone un sello: “La revolución institucionalizada”, toda una contradicción semántica.

## El exilio que hermana y el documental sobre los documentalistas

*Debido a tu compromiso político, en 1976 tenés que exiliarte en México, donde seguís filmando; de hecho, entre tus documentales de esa época se destaca, por ejemplo, El tango es una historia (1982), en el que se presenta una visión política e ideológica del origen del tango. Dos años después, ya con el retorno de la democracia en la Argentina, volvés a filmar una película ficcional, género que no explorabas desde Eloy (1969). ¿Por qué encaraste ese proyecto?*

En la escuela de cine del CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), que pertenece a la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México), se produjo un proyecto encabezado por José

---

Rovirosa,<sup>45</sup> un cineasta maravilloso, director de la escuela. La idea del proyecto era que los docentes no dejaran de filmar al dedicarse a la docencia. Entonces, yo le propuse hacer ficción, un poco tenía que ver con la historia del exilio. Me aceptó la idea y encaramos ese proyecto, *Para vencer al olvido* (1984). Trata, principalmente, sobre la posibilidad de la memoria: los convocados como actores eran todos exiliados, no había ningún actor profesional, salvo la actriz principal mexicana; el resto, inclusive la producción, eran todos exiliados. De manera tal que había un compromiso con la idea de hablar del exilio argentino –no latinoamericano, sino argentino– en México. Con lo que significaba hablarlo en un momento en el cual la democracia empezaba a nacer en América Latina. La filmación era también una especie de reafirmación de la memoria. ¡No se puede olvidar nada de lo que pasó! Y es una obligación constante recordar a los compañeros que han sido desaparecidos, las historias que hemos vivido. Porque al entregar esas memorias a la juventud, ellos pueden eventualmente retomarlas, mejorarlas y seguir adelante con ellas. De ahí que el rescate de las memorias sea un hecho favorable para todo el mundo.



*Para vencer al olvido* (1984)

***Una de las escenas de gran carga emotiva de Para vencer al olvido (1984) es la que retrata la despedida entre los que se quedan y los que vuelven a su país. ¿Qué significación tenían para vos esas despedidas?***

Las despedidas en el aeropuerto eran tremendas: los llantos, los abrazos, los gritos casi indígenas de la gente que se iba y de la gente que se quedaba.

---

45 (Veracruz, 1934), documentalista mexicano, se desempeñó como director (1978-1985), secretario técnico (1991-1993) y miembro del Comité Editorial (1992-1997) del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. De su obra cabe destacar: *Nuestro idioma* (1969, primer intento de documental educativo en la UNAM), *Ayautla* (1972, Premio Rollo de Oro como mejor documental en el Festival de Nueva York en 1981), *Palacio de Minería* (1975) y *Perdón investidura...* (1991, ganador del Ariel de Plata al Mejor Cortometraje de ese año).

Era como un rompimiento del corazón. Sabían que se iban, pero, a pesar de que sabían que no estaban yéndose para siempre, que se podrían volver a encontrar, los desgarraba el dolor de romper una atmósfera de convivencia, la comunión de una causa común... La gente que practicó la amistad, el cariño, el compartir alegrías, cumpleaños, cenas, y peleas, luchas y militancia para denunciar lo que estaba pasando tiene un vínculo muy fuerte. Son casi como lazos de sangre. No hay forma de destruirlos; por más que uno quiera enojarse con alguien, no hay forma de destruir que se ha compartido una causa mucho más fuerte y elevada que fue dignificar al ser humano en su extravío de la patria. Porque México se comportó como no recuerdo a ningún otro país en ninguna historia de exilio: es una nación que ha quedado profundamente hermanada por el exilio latinoamericano. Allí se juntaron los exilios brasileños, salvadoreños, peruanos, bolivianos, argentinos, uruguayos... toda Latinoamérica. Cuando nos encontramos con los amigos que hicimos en México, no importa dónde sea, es siempre retomar la historia que habíamos hecho y que empezó a germinar allí. Lo de México fue una cosa muy, muy impactante. ¡No hay olvido! Hay un reverdecer constante de la memoria. Cada vez que viene algún amigo argentino que está en México, o algún mexicano, es toda una alegría. Porque es como que viniera de visita un hermano a quien vos querés enormemente. Para mí el exilio no tiene más esa connotación de rompimiento y dolor profundo que sí tuvo para mucha otra gente en otros países: Francia, Alemania, Inglaterra... que vivían casi aislados. En México no, nos juntamos y nos confundimos con los mexicanos y los mexicanos nos adoptaron como parte de su patria. Y eso es impagable. Eso me ha reafirmado la idea de que es posible que en América tengamos un ámbito común. Y que el idioma que compartimos es un idioma no solamente de palabras, es un idioma de gestos y de sentimientos. Nos podemos entregar al otro simplemente porque lo queremos. ¡Y respetamos! Y trabajamos juntos y estamos haciendo un proyecto común para América Latina. Desde nuestros gobernantes que están soñando con América Latina, así bien en grande, como país único, desde las épocas de Simón Bolívar o de San Martín hasta hoy, estamos recogiendo esas ideas. Creo que eso es lo que hoy en día está afirmando esta identidad latinoamericana. Creo que en la película de algún modo se vislumbra ese hecho de que, pese al alejamiento, a la despedida en los aeropuertos, sabés que no es un adiós para siempre, que vamos a volver a encontrarnos, ya sea en Argentina, Perú, Brasil, Colombia o donde fuere, y encontramos, siempre, en cada lugar, un hermano.

---

***En la actualidad estás en el ENERC [Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica] y en el INCAA [Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales], produciendo una serie de documentales que son retratos de documentalistas: Jorge Sanjinés, Fernando Birri... ir localizando a estos grandes realizadores que tuvieron siempre una propuesta continental en sus obras. ¿Cómo surgió este proyecto?***

Lo inventé a partir de una conversación con Rodolfo Hermida.<sup>46</sup> La idea era hacer documentales que tuvieran que ver con la revisión, por un lado, de la identidad de cada realizador, pero, además, investigar sobre los resortes de la creación documental. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Cómo es el misterio de un director de cine que se pone a realizar un documental cualquiera? El caso de [Jorge] Prelorán con, por ejemplo, su *Hermógenes Cayo* (1967), el caso de [Fernando] Birri<sup>47</sup> y la cantidad enorme de documentales que tiene, el caso de [Jorge] Sanjinés<sup>48</sup>... ¿Por qué se hacen estas obras? ¿En razón de qué? Es un legado que estamos armando para las juventudes que vienen. Ellos tienen que conocer, no solamente la historia de libro, escrita en una novela, o en un reportaje, o en una biografía, sino saber lo que los creadores mismos dicen: qué es lo que han pensado, qué es lo que querían hacer y qué es lo que han hecho. Contar la historia para el futuro es una obligación que me parece que tenemos la gente de cine.

---

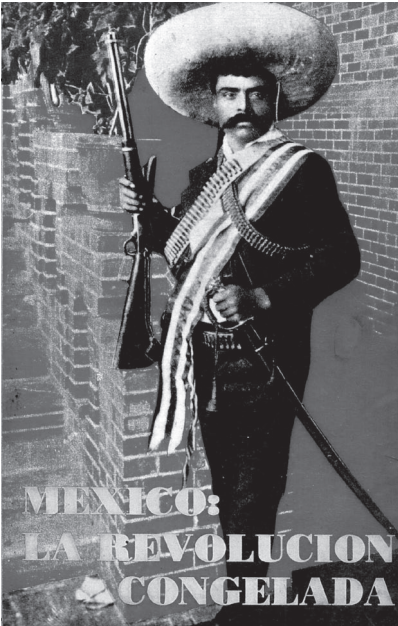
46 Actual gerente a cargo de la Coordinación General del Programa Bicentenario del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, anteriormente se desempeñó como director de Fomento, Difusión y Acción Federal en la misma institución.

47 Véase nota 8.

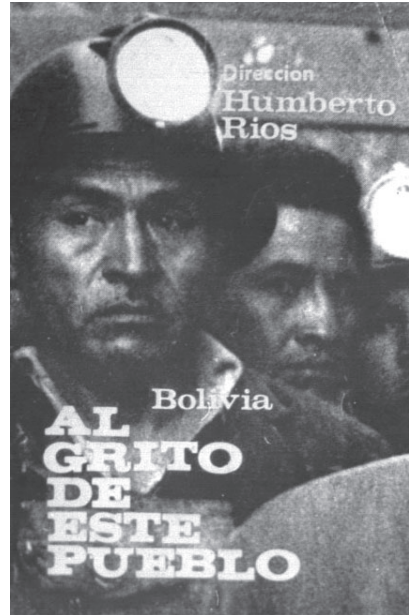
48 (Bolivia, 1936), reconocido director boliviano que, luego de graduarse en la Escuela Fílmica de la Universidad de Chile, regresa a su país natal y funda el grupo UKAMAU, que recibió ese nombre debido al título del primer largometraje del grupo de 1966. UKAMAU fundó la primera Escuela Fílmica Boliviana, de la cual Sanjinés fue subdirector. El grupo también organizó la primera institución de cine-debate, con el nombre de Cine Club Boliviano, y llevó a cabo el Primer Festival Fílmico Boliviano, en el cual se exhibieron la mayoría de las películas bolivianas producidas desde 1948.



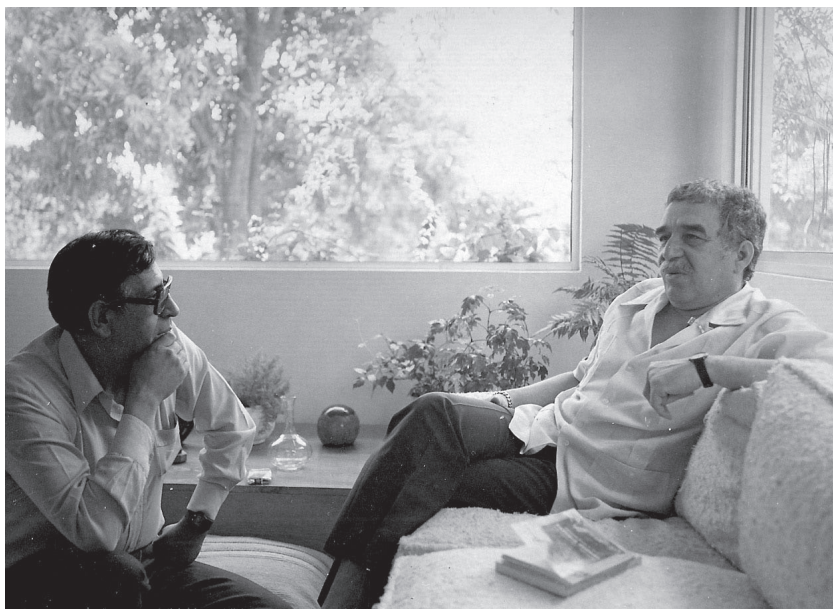
Humberto Ríos revisando cinta de *Para vencer el olvido* (1984).



Afiche de *México: la revolución congelada* (1971).



Afiche de *Al grito de este pueblo* (1972).



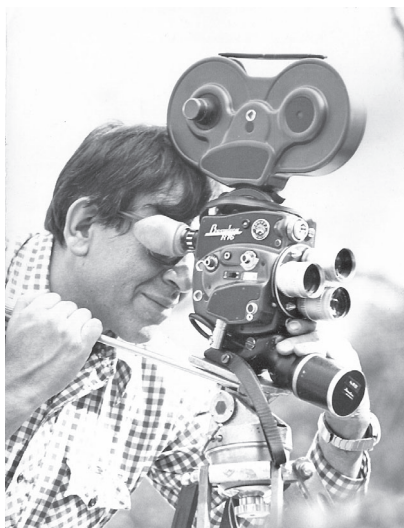
Con Gabriel García Márquez.



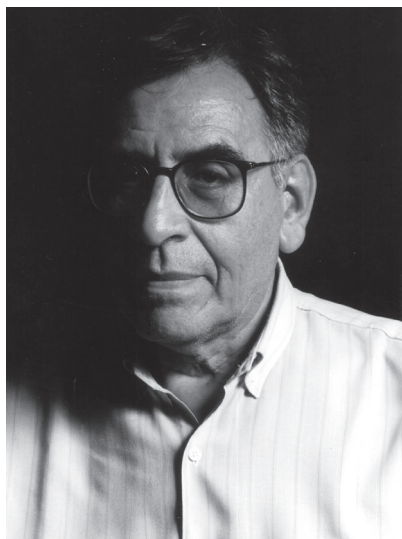
Con François Truffaut.



Humberto en el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques).



*Esta voz entre muchas.*



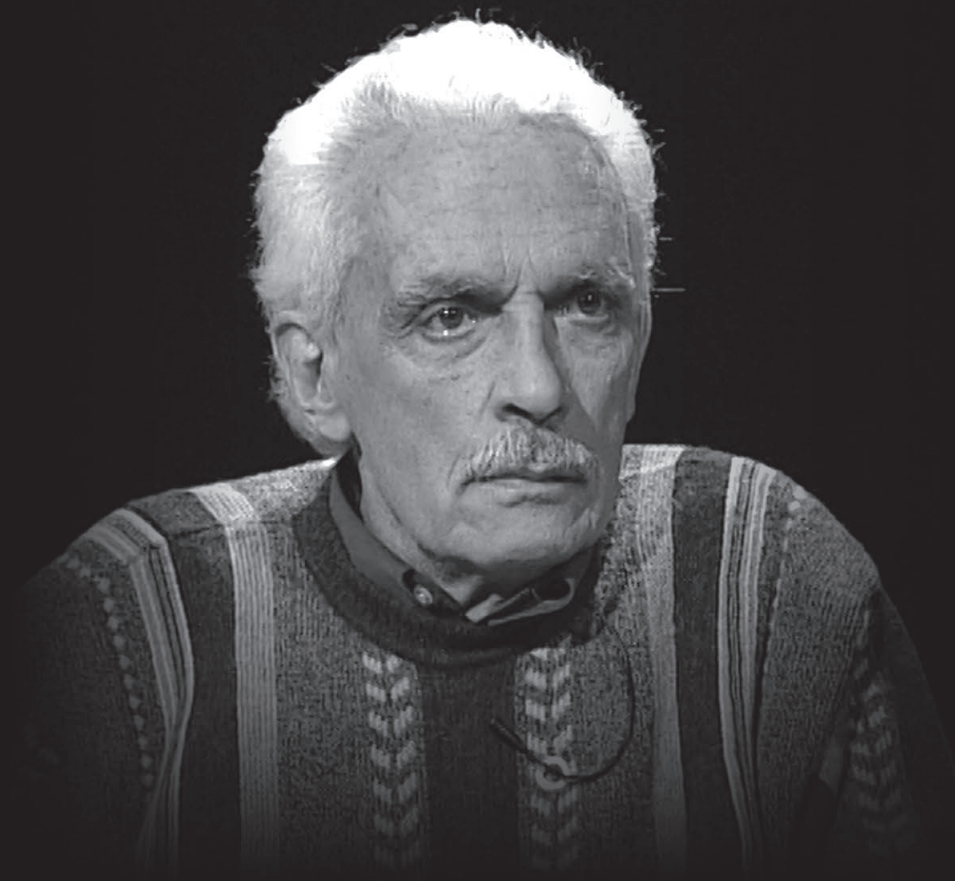
Humberto Ríos.



Silvia Barales, Octavio Getino, Humberto Ríos;  
entrega de diplomas del CERC (1991).

# Octavio Getino

---



Nació en León, España, en 1935 y emigró a la Argentina a los diecisiete años. Obtuvo en 1964 el Premio Casa de las Américas, de Cuba, y el del Fondo Nacional de las Artes, con *Chulleca* (cuentos). Coautor, con Fernando Solanas, del largometraje *La hora de los hornos* (1968), fue cofundador de los Grupos de Cine Liberación en la Argentina, en 1968.

Fue director del Instituto Nacional de Cine entre 1989 y 1990, y del Ente de Calificación Cinematográfica en 1973.

Dirigió, en 1987, una investigación sobre “Incidencia del video en las cinematografías de siete países latinoamericanos”, y en 1992 estuvo a cargo del primer estudio realizado en América Latina sobre “Dimensión económica y políticas públicas de las industrias culturales”.

Entre 2004 y 2007 coordinó el Observatorio de Industrias Culturales (OIC) de la Ciudad de Buenos Aires y el Observatorio Mercosur Audiovisual (OMA) de los organismos nacionales de cine de la región.

Fue coordinador regional del Observatorio del Cine y el Audiovisual Latinoamericano de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (OCAL-FNCL) y se desempeñó como consultor de organismos internacionales (UNESCO, PNUD, FAO y PNUMA) en temas de medio ambiente, comunicación y cultura en varios países de América Latina (Argentina, México, Perú y Costa Rica).

Reconocido ensayista, publicó, entre otros, *El capital de la cultura: las industrias culturales en Argentina y en la integración Mercosur*; *Cine iberoamericano: los desafíos del nuevo siglo*; *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable* y *Turismo: entre el ocio y el neg-ocio*.

Falleció el 1º de octubre de 2012, a los setenta y siete años.



# OCTAVIO GETINO

## Filmografía

---

*El Familiar* (1972)

*Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971)

*Perón, la revolución justicialista* (1971)

*Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969)

*La hora de los hornos* (1968)

## Los comienzos: el enamoramiento con la Argentina y la militancia sindical

*En 1952, cuando tenías diecisiete años, tu familia vino de España, por un lado debido a las necesidades económicas y, por otro, a causa de la dictadura. Al llegar, ¿qué impresión te dio Buenos Aires?*

Veníamos del infierno de la Guerra Civil Española –me tocó vivirla, aunque no la percibí mucho porque era muy chico– y de todos los efectos catastróficos que tuvo la Segunda Guerra en Europa. Veníamos carentes de muchas cosas: un aparato de radio, una heladera... las cosas más elementales. En Europa todo eso no existía. Entonces, al llegar a Buenos Aires, me tocó ver la primera transmisión de televisión –un aparato allá en la avenida Perón en Lomas de Zamora–; tuve la posibilidad de un trabajo inmediato... Empecé de lavacopas y a los quince días estaba de cadete en una librería, lo cual me ayudó mucho con la lectura. También, en ese entonces, había una organización sindical muy fuerte, que defendía los derechos del trabajo en blanco. Y al mismo tiempo se vivía en un clima social y cultural en el que no se te preguntaba nunca “¿de dónde vienes?”, ni “¿a dónde vas?”, sino que se te asimilaba totalmente.

El cambio fue muy brusco, fuerte, muy saludable. Me integré al proceso cultural argentino de manera inmediata. Me afectó, porque venía de una etapa en la que no había definido todavía mi inserción real en la juventud, una adolescencia un poco estirada. Fue una época muy difícil, porque me obligó a pasar de golpe de la adolescencia a la madurez. Mi padre murió dos años después; mi madre, a los tres o cuatro: tuve que asumir todas las cuestiones del hogar y de mi hermana, entonces no viví lo que sería propio de la juventud. Si me hubiese quedado en España, a lo mejor lo hubiese hecho. Esa realidad me marcó bastante, de tal manera que pronto me inserté en todo lo que era la actividad acá. En un primer momento pasé a

---

ser secretario de Prensa y Propaganda de las Juventudes Republicanas en el Exilio para el Centro Republicano Español, que funcionaba en Bartolomé Mitre 950. Y ahí empecé a retomar mis inquietudes por el lado de la literatura. Comencé a escribir mis primeros cuentos, allá por 1953-1954. Después viví todos los acontecimientos del 55, fui voluntariamente a Plaza de Mayo a la movilización contra la tentativa de golpe, viví los bombardeos. Pasé luego a insertarme en el proceso de la resistencia político-sindical que se desata entre 1956 y 1960. Fui dirigente fabril... Viví todo eso de una manera natural.

***¿Es verdad eso que alguna vez contaste en un reportaje: que tu padre te buscaba una novia española porque las argentinas eran vagas?***

Claro, eso me lo decían mi padre y mi tío. También querían que fuera hincha de San Lorenzo y me llevaron al primer partido que vi acá: San Lorenzo contra Huracán, en la cancha de Huracán. Ni me enamoré de una hija de españoles, ni me enamoré de San Lorenzo: soy hincha de Banfield desde siempre, porque viví en la zona. Pero sí estaban presentes ese tipo de cuestiones. Era propio de los inmigrantes de la comunidad española, igual que de la italiana, tratar de que los hijos mantuvieran los lazos con su lugar de origen, con su familia... Sin embargo, yo rompí inmediatamente con todo eso, me olvidé de todo eso, a tal punto que no volví a España hasta muchos años después. Y cuando volví, me asusté tanto de encontrarme con gente de mi generación que me dije: “Esta gente está totalmente inepta para afrontar la realidad de este tiempo”. La Argentina fue el lugar del que me enamoré y al me integré totalmente.

***De la denominada Generación del 60 vos sos el único director que viene del sindicalismo, de la militancia en un gremio muy pesado como era la UOM, y el textil, donde te vinculás con dirigentes como [José Ignacio] Rucci, [Augusto] Vador, Rosendo García. Todos, en el lapso de diez años, murieron de forma violenta.<sup>49</sup> ¿Cómo fue que terminaron con [Fernando] Pino Solanas filmando imágenes del entierro de Rosendo García?***

---

<sup>49</sup> Rosendo García murió en un tiroteo entre dirigentes sindicales dentro de la confitería La Real, en 1966. Augusto Vador fue asesinado en su propio despacho de la Unión Obrera Metalúrgica, en 1969, y José Ignacio Rucci, al salir de su casa, en 1973.

Lo filmamos a pedido de Rodolfo Ortega Peña<sup>50</sup> y de quien hoy está a cargo de la Secretaría de Derechos Humanos, [Eduardo Luis] Duhalde,<sup>51</sup> que eran los asesores principales de Vandor. Pino [Solanas] y yo estábamos filmando *La hora de los hornos* (1965-1968). Creo que ya la habíamos terminado, o estábamos terminándola, y nos dijimos: “Bueno, vamos a filmar algunas imágenes”, así, cámara en mano. Me acuerdo de que nos llevaron a las oficinas de Vandor, que estuvo cinco minutos mudo. Nosotros no estábamos ni con Vandor, ni con Rosendo García –yo había peleado mucho con él en la metalúrgica, en Avellaneda–, y me acuerdo que Vandor se largó a llorar.

## Cine y literatura: del Premio Casa de las Américas a la Asociación de Cine Experimental

*Sin embargo, más allá de tu militancia sindical en gremios tan duros, también tenías un antecedente en la literatura. ¿Qué significó para vos que tu libro de cuentos, Chullecas, ganara el Premio Casa de las Américas en 1964?*

A mí me estimuló haber presentado ese libro en Casa de las Américas. También haber compartido con Ricardo Piglia, Miguel Briante y Germán Rozenmacher el premio al mejor cuento que organizaba la revista *El Escarabajo de Oro*.<sup>52</sup> A veces participábamos con Piglia en reuniones con la gente de *El Escarabajo*... en el Tortoni. Nos encontrábamos a las ocho de la noche, los viernes, para leer los cuentos de cada uno, con Abelardo

50 (Buenos Aires, 1936-1974), intelectual, abogado, político y diputado nacional asesinado por la Triple A. En 1972 formó parte, junto con Eduardo Luis Duhalde, del grupo de abogados de los prisioneros políticos que se habían fugado de la cárcel de Rawson pero que luego, tras pactar su rendición, fueron fusilados en una base de la Armada en Trelew. En 1973, junto con Duhalde, lanzó la revista *Militancia Peronista para la Liberación*, y cuando ésta fue clausurada, editaron otra similar, *De Frente*, al poco tiempo también censurada. Al momento de su asesinato, era diputado nacional por el Partido Justicialista.

51 (Buenos Aires, 1939-2012), abogado, juez, historiador y periodista argentino. En la década de 1970, junto a su amigo Rodolfo Ortega Peña, defendió a presos políticos y editó publicaciones y ensayos que influyeron en la expansión del peronismo (véase nota anterior). A finales de 1976, debido a la persecución del régimen dictatorial, se vio forzado a exiliarse en España, donde participó de la denuncia internacional contra el terrorismo de Estado. Al retornar la democracia a la Argentina, ejerció la docencia en universidades nacionales y extranjeras, dirigió el diario *Sur*, fue consultor de Derechos Humanos de la ONU, integró misiones de paz y se desempeñó como camarista de los tribunales orales en lo criminal porteños. A partir de 2003 fue secretario de Derechos Humanos, cargo que ocupó hasta el día de su muerte. Al momento de la entrevista con Octavio Getino, Duhalde aún estaba con vida; a eso obedece la mención de “quien hoy está a cargo de la Secretaría de Derechos Humanos”.

52 *El Escarabajo de Oro* fue una revista literaria de gran prestigio, que se publicó desde 1961 hasta 1974, fundada por Abelardo Castillo y Liliana Heker, en la que aparecían relatos de quienes luego serían autores reconocidos.

---

Castillo, Liliana Heker y el resto. Pero el premio ese, junto con otro que me habían dado en una publicación que tenía el Partido Comunista –*Hoy en la Cultura*, se llamaba–, me estimuló para decir: “Voy a recopilar toda esta experiencia, que está en mis cuentos, armo un libro y lo mando a Casa de las Américas”. Fue importante para mí, que no tenía mucha producción literaria, salir premiado; fue una confirmación. Además, en ese momento, se otorgaban como reconocimiento mil dólares, que me ayudaron a comprar una camarita. Yo vinculaba la literatura con el cine.

***Es curioso que, a pesar de los estímulos que recibiste, que a cualquier joven lo habrían hecho dedicarse a la literatura, hiciste un punto de giro: empezaste a estudiar en la Asociación de Cine Experimental.<sup>53</sup> ¿Qué te impulsó a este cambio?***

Me impulsó a estudiar cine el hecho de que me echaran de todos los lugares: estaba en la lista negra de todo el aparato sindical textil y metalúrgico de Capital y Avellaneda. “Algo tengo que hacer”, me dije. Entonces me acordé de una experiencia de cine allá en León, en España, donde yo vivía. Porque allá empecé a estudiar el tema de la oferta y demanda de cine. Es decir, había tres o cuatro salas de cine en esa ciudad que programaban todo lo que se iba a dar en esa semana, y había lo que se llamaba “el mercado negro” de las entradas de cine. Yo estudiaba el secundario en ese momento en España, y alguien me dijo: “¿Por qué no compras algunas entradas y después las revendes?”. Yo me pregunté cómo sería eso, porque claro, nunca lo había hecho. Para eso tenía que conocer la oferta de contenidos, las películas que se iban a dar ese fin de semana, y al mismo tiempo percibir cuál iba a ser la demanda: si me quedaba con las entradas en el bolsillo, perdía. Digo esto como anécdota, pero me vinculó a todo el tema de la economía del cine, oferta y demanda.

Entonces, el cine también estaba muy presente en mi literatura: escribía mucho con construcción de imágenes. Cuando escribía un cuento ya me lo estaba imaginando en planos, en situaciones, en silencios... hasta me lo imaginaba con música y todo. Pero llegué a la Asociación de Cine Experimental (ACE) porque trabajaba de día, y de noche tenía que estudiar algo. Entré en Cine Experimental, que empezaba a las siete u ocho de la tarde y terminaba a las once o doce de la noche. Yo vivía en

---

53 Primera escuela de cine de la ciudad de Buenos Aires, fundada en 1956 por jóvenes realizadores, cortometrajistas y críticos, miembros de los cineclubes y las revistas especializadas, y desaparecida durante el gobierno de Onganía.

Temperley, es decir, tenía el último tren a la una de la mañana. Y fue difícil entrar: en la ACE hacían una selección enorme. El año que yo ingresé había cien, ciento cincuenta muchachos que también querían incursionar en los estudios de cine, y había un filtro: primero era contestar una encuesta muy larga para ver tu nivel de inquietudes de lectura y de cultura. Si pasabas, tenías que ir a un encuentro personal. El mío fue con Jorge Surraco, un hombre que luego trabajó bastante en cine y todavía sigue dando clases. Entonces le dije: “Mire, hice un cortito en ocho milímetros”. Porque cuando tenía la camarita yo había filmado una cosa de esas que hacía alguien que empezaba en el cine: un niño solo en un basural buscando algo para alimentarse. “Ocho milímetros no, imposible –me dijo Jorge–; acá no lo digas, que es una mala palabra. Acá entramos a 16, pero estamos formando para 35 milímetros”. Lo cual era una educación bastante inhibitoria. No cuento todas las anécdotas, pero ellos estaban pensando un cine para las salas, cine de ficción. El alumno que entraba tenía que hacer, a lo largo de tres años, lo que sería una secuencia o una escena de la película de largometraje que ya estaba proyectando y cuyo guión de largometraje ya estaba aprobado. No estaba permitido filmar antes del tercer año.

Entonces yo, con esa tentativa o esa experiencia de organizar siempre grupos y demás, pensé por qué no organizábamos un grupo entre los que estábamos ahí. Eran Oscar Smoje<sup>54</sup> y Guillermo Gutiérrez,<sup>55</sup> compañero antropólogo que sacó una revista muy fuerte, muy interesante, a principios de los 70, *Antropología Tercer Mundo*.<sup>56</sup> Con ellos y otro compañero dijimos: “Hagamos algo clandestino dentro de esta situación”. La gente que estaba ahí era muy bien intencionada, pero respondía un poco a la política del Partido Comunista: formar gente para ir ocupando espacios dentro del sistema. Entonces, si el sistema decía que había que filmar con veinticinco personas, ellos tenían que lograr que los que salían de ahí filmasen con veinticinco técnicos. “Éstos están locos”, pensé yo. Además, nos llevaron como muestra a ver una filmación en un espacio que no tenía más de cuatro metros por

54 (Buenos Aires, 1939), reconocido artista y docente universitario, participó en más de treinta muestras individuales y más de doscientas exposiciones colectivas. Desde 2006 dirige el Palais de Glace (Palacio Nacional de las Artes).

55 Fue director de *Antropología Tercer Mundo* y del Departamento de Antropología de la Facultad de Filosofía y Letras. Fue profesor de las universidades de Buenos Aires, La Plata, del Salvador y del Comahue. Escribió en las revistas *Crisis*, *Alternativa Latinoamericana* y *Notisur*. Colaboró en la CLAT, Central Latinoamericana de Trabajadores, y desde 1986 coordina trabajos de promoción social y desarrollo campesino e indígena. Actualmente es director del Instituto Cordillerano de Estudios y Promoción Humana.

56 Revista fundamental en el período 1968-1973. Por ella pasaron John William Cooke, Rodolfo Walsh y Norberto Habbeger, entre muchos otros. Fue reeditada en 2009, tanto en versión papel como en formato DVD, por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

---

cuatro. Había un piano que ocupaba casi todo el lugar y una pareja que se miraba arrobadamente a los ojos, y éramos como veinte personas las que estábamos ahí... “Esto no va, hagamos otra cosa”, me dije, y con todo este grupo, el Grupo 7 se llamaba, hicimos el primer trabajo con sonido: un documental que fue *Trasmallos* (1964), sobre una familia de pescadores en el río de la Plata.

Lo hicimos el primer año, y justo al terminar el ciclo lectivo, la ACE convoca un concurso de todos los cortos que, supuestamente, estaban hechos por los egresados. “Metamos el nuestro en el concurso –nos dijimos–, ¿por qué no?”. Nos dieron el primer premio. Así rompimos el esquema de que había que esperar a tercer año para filmar y de que había que hacer obligatoriamente ficción para la sala de cine.

Nosotros queríamos experimentar y probar la relación con la realidad a través de 16 milímetros de documental. Éramos cinco o seis personas en el equipo, nada más. Fue una experiencia muy buena que en algún punto resultó el puente para todo lo que iba a ser la relación con Pino [Solanas] y lo que vendría después.

## ***La hora de los hornos: la transgresión del género documental***

***Hay un proyecto que finalmente se frustra: hacer un documental con Horacio Verbitsky, Agustín Mahieu, Alberto Fischerman... pero sí sirvió para vincularse con Pino [Solanas]. De ahí surge lo que después se llamó, porque en esa época no tenía título, La hora de los hornos (1965-1968). ¿Cómo surgió el proyecto y cuál fue su disparador?***

Fue el proyecto que el Instituto de Cine prohibió en el gobierno de [Arturo] Illia: lo habíamos hecho con Verbitsky, Fischerman<sup>57</sup> y demás; se llamaba *Los que mandan*. Cuando se impidió la realización de ese proyecto, el grupo se disgregó, y Pino, que respetaba todo lo que había sido mi experiencia tanto político-sindical como literaria, me dijo por qué no seguíamos ese proyecto él y yo, de otra manera, en los ratos libres...

---

57 (Buenos Aires, 1937-1995), director de cine, se formó con el prestigioso director de teatro Witold Gombrowicz. Su primer largometraje fue *The Players versus Los Angeles Caídos* (1969), y su mayor éxito, *Los días de junio* (1985). También realizó un documental, *Gombrowicz o la seducción* (1986), sobre su maestro. Su última película como director fue la comedia *Ya no hay hombres* (1991).

Y nos pusimos a hacer algo que todavía no sabíamos qué era, una suerte de revisión de la memoria y de la situación de nuestro país, una especie casi de autobiografía nacional. Entonces, a fines de 1965, empezamos la primera versión. El aspecto técnico era un desastre: no había equipos de sincro, teníamos que trabajar de manera muy dura, muy difícil, pero siempre con mucho rigor. Empezamos con *La hora de los hornos* (1968) y la primera filmación fue una entrevista de Rodolfo Ortega Peña con Franco Mogni, un hombre que venía de la izquierda y que después se fue a Italia, poeta y crítico de cine. Luego arrancamos ya en 1966 a filmar.

***La película se estrena en 1968, por supuesto clandestinamente.<sup>58</sup> Era un cine que generaba una situación muy extraña con el espectador.***

Es que no era un cine para espectadores, era para actores sociales. El antecedente inmediato que podíamos tener acá, además del cine cubano, el documental, etc., era [Fernando] Birri con *Tire dié*<sup>59</sup> y todo lo que se había hecho, algo que nosotros respetábamos enormemente, pero queríamos dar un paso más. Vale decir, si queremos hacer una película que toque la realidad nacional, ya no se trata solo de describir las carencias, la miseria y desatar un poco la solidaridad del público por todos los problemas que se están viviendo en una u otra zona, hay que dirigirse a los actores potenciales de ese proceso, a quienes quieran cambiarlo. En consecuencia, tenemos que modificar la estructura misma, la narrativa de lo que es este documental, buscarle nuevas formas. Es decir, para hacer un material que revolucione la realidad o para intentar participar de esa revolución, lo primero que tenemos que hacer



*La hora de los hornos* (1965-1968)

58 Al aprobarse en 1968 la ley 17.741, el Ente de Calificación Cinematográfica (creado originalmente en 1957 para calificar los films de producción nacional) podía prohibir la exhibición de aquellas películas que no fueran aprobadas. Se convirtió así en un fuerte instrumento de censura. Para más información sobre la difusión de *La hora de los hornos*, referirse a la entrevista realizada a Fernando "Pino" Solanas.

59 Véase nota 8.

---

como cineastas o artistas es revolucionar también nuestra forma narrativa, nuestra manera de concebir lo que estamos haciendo. Hubiese sido muy difícil hacer una película convencional con la idea de que la gente cambie en términos radicales.

***Ustedes, de forma involuntaria, transgredieron el género transformándolo en otra cosa.***

Sí, la intención un poco era ésa: hacer con medios documentales algo que superase la tradición histórica narrativa de un documental tradicional de América Latina y de todas partes del mundo. Yo creo que eso fue lo que impactó. No era tanto un problema nuestro revolucionar el cine sino hacer una película que iba dirigida a los actores sociales, las juventudes que aparecían en ese momento en la Argentina. Una generación nueva –estamos hablando de los años 60– que ignoraba lo que había ocurrido en este país, o no tenía posibilidad de acceder a su memoria. Lo llamábamos Cine Acto precisamente porque era un cine para actores. En algunos lugares incluso colocábamos un cartel grande que decía: “Todo espectador es un cobarde o un traidor”. Era una frase de Franz Fanon, quien, igual que Sartre, nos había impactado mucho en ese momento. Fue una labor muy rigurosa y nos duró dos o tres años con Pino. No era cuestión de hacer un guión muy rápidamente, sino de ir construyendo una historia y una narrativa nueva, sobre la marcha. Si ni siquiera sabíamos el título. *La hora de los hornos* nos lo da la muerte del Che, quien, en el acápite con el cual había dirigido su última carta a La Habana, había citado el poema de José Martí: “Es la hora de los hornos / y no se ha de ver más que la luz”. “Aquí está el título”, dijimos, y justo coincidió con la muerte del Che.

## **“¿Por qué no hacer algo con Perón?”**

***“Pienso que la mejor forma de ilustrar estos temas sería dando las circunstancias y el clima de la mayor naturalidad, como sería, por ejemplo, la llegada de un grupo juvenil argentino, lleno de inquietudes y con ese fuego sagrado de nuestros muchachos, que me podrían preguntar: ¿Cómo se gestó la revolución justicialista?”. Esta suerte de consejo para un guión cinematográfico es de una carta de Juan Domingo Perón, que te dirige a vos, en relación con un proyecto que surge tres años después de La hora de***

**los hornos (1965-1968), y donde, con muchísimo cuidado, casi pidiendo disculpas, sugiere cómo desarrollar una estructura de la película.**

Yo creo que es la primera intervención de Perón en este tema, si bien a él siempre le habían gustado mucho el cine, las tecnologías audiovisuales y demás. Esto surgió porque un tiempo atrás Carlos Mazar, un compañero de Cine Liberación que estaba en Madrid, había filmado unos cinco minutos de Perón. Y acá, con otros compañeros, se pensó: “¿Por qué no hacemos algo con Perón?”. Porque él no iba a volver al país, ése era nuestro criterio. “No va a volver porque no lo van a dejar”. Ya estábamos en la década del 70. En enero de 1971 yo era jurado en Casa de las Américas, ahí estaban David Viñas, Haroldo Conti y otros, y pasé por Madrid porque los vuelos a La Habana, estaban prohibidos. Desde Buenos Aires se iba vía Madrid. Ahí, en Madrid, llamé por teléfono y me atendió [José] López Rega (en ese momento yo no tenía ni idea de quién era y mucho menos de lo que sería después). “Mire –le dije–, estamos haciendo un documental histórico y quisiéramos que Perón estuviese presente en él, sobre todo por la memoria de estos últimos años, en lo que tiene que ver con el justicialismo”. Y entonces me encontré con López Rega –no estaba Perón en ese momento–, le expliqué el tema y lo convencí.

Fui a La Habana y ahí me ofrecieron todo para que ese material se pudiese registrar. Me lo ofrecieron al nivel más alto, por lo que es la Revolución Cubana, por el respeto que tenían hacia Perón en ese momento, porque estaba la labor de John William Cooke<sup>60</sup> de unos años atrás con la Conferencia Tricontinental. Entonces les dije: “Miren, les agradezco toda esta colaboración, pero si el peronismo en la Argentina, el justicialismo, tiene que pedir ayuda a Cuba para hacer un documental histórico-biográfico sobre Perón, perdemos. Con eso se demuestra que el peronismo tiene menos fuerza que ustedes, y además, si lo difundimos así, toda la derecha, del peronismo incluso –que sigue hoy y en aquel entonces era fuerte; de ahí sale parte de las tres A y demás–, va a decir que esto es una confabulación marxista, trotskista, etc.”. A la vez, mis antecedentes eran militantes, y los de Pino, que venía del Partido Comunista, más o menos también. Entonces me dieron para Perón una caja de habanos y las obras completas del Che.

Cuando llegué a Madrid, a fines de enero, principios de febrero, ya me encontré con Perón a solas. Me acuerdo como si fuese hoy: Perón miró la

60 (La Plata, 1919 - Buenos Aires, 1968), abogado, político y militante del peronismo, fue designado como su representante en la Argentina por el propio Perón, cuando éste estaba en el exilio. En 1966 se lleva a cabo en La Habana la Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de Asia, África y América Latina, denominada corrientemente “la Tricontinental”. El representante argentino fue John William Cooke.

---

imagen del Che en la tapa del libro, le salió una palabra, así, que yo no sé si lo hizo políticamente o paternalmente, pero dijo: “Pobrecito”. El asunto es que quedé con Perón en que él iba a mandarnos unas notas. Le dije: “Mándeme una a mí, indicándonos cuándo lo podemos hacer –que es la que vos leíste– y otra hágala al Grupo Cine Liberación, porque el Grupo Cine Liberación no es Getino-Solanas”. Después del año 1968, quienes ayudan a crear realmente lo que fue *La hora de los hornos* y Cine Liberación fueron decenas y decenas de jóvenes que en todo el país, sin pedir nada –y nadie les dio nada–, se jugaron el pellejo por que ese material audiovisual sirviese en la resistencia. Entonces, Cine Liberación no son dos personas o tres. Es un colectivo anónimo, y tenemos una coordinadora de Grupo Cine Liberación. Además de esto, con Nemesio Juárez<sup>61</sup> y Gerardo Vallejo<sup>62</sup> habíamos hecho antes de 1971 el *Cineinformes de la CGT de los Argentinos*.<sup>63</sup>

En 1969, [Raimundo] Ongaro estaba como presidente general de la CGT de los Argentinos; Rodolfo Walsh, Horacio Verbitsky en el periódico, y nosotros, con doce o trece realizadores, habíamos filmado cinco minutos aproximadamente de la visión que cada uno tenía del Cordobazo, ya fuera en dibujo animado, ficción, poesía o documental...<sup>64</sup> Ahí no participé Pino, pero estaban Rodolfo Kuhn,<sup>65</sup> Eliseo Subiela,<sup>66</sup> Pablito Szir,<sup>67</sup> Nemesio Juárez, Humberto Ríos... Fue una experiencia muy linda.

---

61 (Buenos Aires, 1941), director, productor y guionista, formó parte del llamado Grupo Realizadores de Mayo, que promovió el film colectivo *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969), sobre el Cordobazo en la Argentina. También formaron parte de este proyecto su hermano Enrique Juárez, Humberto Ríos, Octavio Getino, Catú, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Rodolfo Kuhn y Jorge Cedrón. Además de los dos cortometrajes documentales *El ejército* (1969) y *Los que trabajan* (1964), Juárez ha realizado dos películas de ficción: *Historias de amor, locura y muerte* (1994) y *La revolución es un sueño eterno* (2010), basada en la novela homónima de Andrés Rivera.

62 (Tucumán, 1942 - Buenos Aires, 2007), director y guionista de cine. Egresado del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral (Santa Fe), formó parte de lo que fue en los años 60 y 70 el movimiento de Cine Liberación, además de intervenir en la producción y difusión de films militantes, documentales y de ficción, durante la época de las dictaduras militares en la Argentina y también con el restablecimiento de la democracia. Fue asistente de dirección de *La hora de los hornos* y camarógrafo de *Actualización doctrinaria para la toma del poder*.

63 Informativo cinematográfico sindical de la central obrera realizado entre 1968 y 1969.

64 Se refiere a *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, véase nota 61.

65 Véase nota 23.

66 (Buenos Aires, 1944), director de cine, fundador de la escuela de cinematografía que lleva su nombre, inició su carrera profesional en cine como ayudante de dirección. Ya con dos cortometrajes en su haber, *Sobre todas estas estrellas* (1965) y *Un largo silencio* (1963), realizó *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, en la que, al igual que los otros directores, también participó en el montaje y la fotografía.

67 (1936-1977?), cineasta y docente argentino, además del cortometraje que formó parte de *Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación*, realizó el largometraje *Los Velázquez*, perdido hasta la fecha. El 30 de octubre de 1976 Szir fue capturado y detenido ilegalmente en un centro clandestino. Durante un año aproximadamente se le permitieron ocasionales y restringidos contactos con su familia, hasta diciembre de 1977, fecha desde la que no volvió a saberse de él.

Entonces, en 1971, en Madrid, Perón resuelve que sí, que se haga el proyecto ese mismo año y nos manda esa carta. Luego acordamos allá la realización de esto que, paradójicamente, se financió con ayudas –Perón no tenía un peso, ni una peseta–: Jorge Antonio<sup>68</sup> adelantaba plata que luego, en el país, el justicialismo (las 62 Organizaciones o la CGT) le iba a ir devolviendo. Creo que nunca ocurrió. Pero el gesto de Jorge Antonio ayudó a que todo aquello se pusiese en marcha, se realizase y se terminase. Recuerdo cuando en octubre de 1971 yo le llevé a Perón *La revolución justicialista*, que es la primera parte. Pino se había quedado en Roma editando *La actualización política y doctrinaria*, la de más carácter ideológico, teórico, doctrinario. *La revolución justicialista* está hecha en función más de la memoria del General. La llevé y se mostró ante la plana mayor de lo que estaba ahí de las 62, del PJ y demás. Esto ya fue en octubre, y para mí, desde que la filmamos –mayo–, hubo un cambio muy grande allá, del que yo no tenía conciencia. Porque cuando estábamos presentándola, en un lugar un poco amplio dentro de la residencia, lo tenía a Perón a mi derecha, allá estaban Isabelita, Rucci<sup>69</sup> y todos, y yo reparaba, como autor de algo, como coautor de algo, en cómo reaccionaba el protagonista, el actor principal. Me acuerdo que Perón, que era muy reprimido en ese aspecto, muy racional, estaba casi sollozando. No al nivel de Vandor, que había llorado en el entierro de Rosendo García, pero en el caso de Perón era una especie de lagrimeo. En ese momento estaban pasando las imágenes de Eva Perón. Lo que yo no sabía era que el cadáver de Evita estaba en el piso de arriba y que había sido devuelto uno o dos meses antes. Yo creo que esto tuvo mucha significación.



*La revolución justicialista* (1971)

68 (Buenos Aires, 1917-2007), empresario y figura política, fue un asesor cercano a Perón. En 1946 fue designado coordinador del Primer Plan Quinquenal, y en 1951 se convirtió en el presidente de la filial argentina de Mercedes-Benz. El golpe militar de 1955 lo puso preso en la cárcel de Ushuaia, de la cual se fugó, para luego exiliarse en Madrid.

69 José Ignacio Rucci (Santa Fe, 1924 - Buenos Aires, 1973), secretario de la Central General de Trabajadores y uno de los impulsores del retorno de Juan Domingo Perón, fue asesinado el 25 de septiembre de 1973, al salir de su casa.

---

***Algo muy interesante de la presentación de Actualización doctrinaria para la toma del poder (1971) es que fue una película dirigida a los militantes, en la que se hacía una fuerte revisión del pasado y de las coyunturas del peronismo y su enfrentamiento con el imperialismo...***

Estaba dirigida sobre todo a los jóvenes, porque los jóvenes nunca habían visto la imagen de Perón hablando. Llegaban nada más que las cintas grabadas, en las que –como ocurre aquí ahora también– “si Perón dice las cosas que a mí me parece, está bien; si no dice lo que a mí me parece, lo han trucado; las cintas son falsificadas...”

## **La entrada al cine de ficción: *El Familiar* (1972)**



*El familiar* (1972)

***En 1972, corriéndote de una línea de documental, hacés un film que no tiene nada que ver ni con el realismo, ni con el naturalismo tan propio del cine argentino. Esa película, tu único film de ficción, se llamó El Familiar, y es totalmente atípica para la filmografía de esa época. ¿Cómo surgió la idea de esa obra?***

Conceptualmente, la idea surgió cuando nosotros percibimos, en 1972, que íbamos a vivir, a corto plazo, un proceso democrático. En ese sentido, lo que nos diferenciaba de otros grupos que no pensaban eso, como Cine de la Base y demás, era que considerábamos que si entrábamos en un proceso democrático, había que conseguir productos, no ya para la clandestinidad, sino para conquistar el espacio donde realmente estaba el gran público, las grandes masas: las salas de cine. Fue cuando Gerardo Vallejo y yo –hicimos el guión juntos– avanzamos en *Camino hacia la muerte del viejo Reales* (1968),

que se presentó en el Instituto Nacional del Cine para su calificación. Pino ya empezaba con *Los hijos de Fierro*, documental-ficción, igual que lo de Gerardo. “Yo también voy a hacer algo de ficción”, me dije, pensando en la nueva etapa que se podría abrir en el país. Coincidió esto con que Edgardo Pallero<sup>70</sup> –que intervino en la producción de la obra y colaboró mucho con Cine Liberación– y Walter Achugar<sup>71</sup> –un compañero uruguayo muy respetable que participó de todo lo que fue el Cine Nuevo Latinoamericano– habían conseguido apoyo de la televisión italiana para hacer una serie que se llamaba *Los nuevos realizadores de América Latina*. Y me llamaron a mí para que hiciese lo que se me ocurriera. Ahí estaban Raúl Ruiz<sup>72</sup> de Chile, [Jorge] Sanjinés<sup>73</sup> por Bolivia, [Joaquim Pedro de] Andrade<sup>74</sup> por Brasil, Marito Sabato<sup>75</sup> acá también por Argentina... y entonces dije: “Voy a hacer algo que me saque de este esquema documental, pero que al mismo tiempo los contenidos tengan que ver con la memoria y con la historia anterior”. *El Familiar* es una especie de alegoría sobre América Latina. Tomé como pretexto una leyenda de Tucumán que conocí cuando estaba allá con Gerardo, haciendo el guión: el personaje de *El Familiar*, al cual se le echaba la culpa de todos los peones rebeldes que desaparecían. Entonces, nadie sabía cuál era la imagen real del Familiar. “Ésta es la problemática nuestra, de América Latina”, me dije. Desde los españoles que llegaron con la conquista hasta nuestros días, el enemigo principal resulta difícil de identificar, porque el enemigo cambia también de rostro. Es un perro negro, es un culebrón, es

70 (Santa Fe, 1935-1992), productor del primer largometraje de ficción de Fernando Birri. Participó en el movimiento del *cinema novo*, produjo en el Brasil, junto con Thomaz Farkaz, una serie de documentales sobre la cultura popular del Nordeste brasileño. De regreso a la Argentina, se unió a Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo para formar el grupo Cine Liberación y trabajó en la filmación de *La hora de los hornos*. Fundó el Comité de Cineastas de América Latina e integró el Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

71 (Uruguay, 1938), productor cinematográfico que desde 1956 y hasta 1960 dirigió el Cine Universitario de Uruguay y fue miembro de la Dirección de la Federación de Cine Clubes de ese país. Fundó con otros colegas el Departamento de Cine del semanario *Marcha*. Ha sido un activo participante de los Encuentros de Cineastas de América Latina, desde 1967 hasta la fecha. Asimismo, es miembro fundador del Comité de Cineastas de América Latina y de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

72 (Puerto Montt, 1941 - París 2011), director de fama internacional. Su primer largometraje, *Tres tristes tigres* (1968), fue aclamado tanto por la crítica de su país como por el público. Su compromiso con el gobierno de Salvador Allende lo llevó a filmar una serie de películas que, ante la llegada de la dictadura, le valieron el exilio en Francia.

73 Véase nota 48.

74 (Río de Janeiro, 1932-1988), director, uno de los más notorios exponentes del *cinema novo* del Brasil. Entre sus películas más destacadas, *Macunaíma* (1969) ganó el Premio a Mejor Película en el Festival de Mar del Plata de 1970, y *El padre y la joven* (1966) fue nominada al Oso de Oro del Festival de Cine de Berlín.

75 (La Plata, 1945), director de cine, hijo del escritor Ernesto Sabato, sobre quien filmó un documental en 2010. Cuenta con una larga trayectoria en cine infantil y comedias de acción.

---

un ser humano... es algo muy cambiante e incluso está fuera, pero también puede estar dentro. “Voy a hacer algo que realmente tenga que ver con todo esto”, me dije. Estaba muy influenciado por la cultura andina –luego me fui a vivir al Perú– y, en consecuencia, los personajes tienen que ver con eso: Juan Tupac, Juan Atahualpa, Pachamama... Hice esa película, que se emitió por la televisión italiana en 1973 y que acá recién pudimos estrenar en 1975. Se pasó en el Libertador dos semanas, después en un cine-auditorio que estaba en Florida; ahí fue donde pusieron la bomba y desapareció.

## Ente de Calificación: ponerle fin a la censura y el escándalo de *El último tango*

***Es posible pensar la bomba en el auditorio Kraft como un atentado contra el director. Porque dos años antes del estreno habías tenido una función clave en el Ente de Calificación. ¿Cuál fue para vos el costo de cumplir esa función?***

Yo volví de Roma cuando se emitió *El Familiar* (1972). Ya estábamos en 1973 y existía la decisión de intervenir el Ente de Calificación, que era la censura. [Jorge Alberto] Taiana, ministro de Educación y Cultura, pide una nómina de cinco precandidatos para hacerse cargo del Ente de Calificación. No sé por qué razón me eligen a mí: yo había peleado siempre contra la censura. Con la gente de Cine Liberación habíamos dado fuerte batalla denunciando todo lo que hacía la censura, no solo con el cine argentino, no solo la censura de la Iglesia, no solo la del autoritarismo del gobierno de acá, sino la censura mayor de nuestro cine, que es la que ejercen las *Major* estadounidenses, que dominan el 70 u 80% de las películas que los argentinos ven anualmente. Entonces, acepté con la idea de que no era una cuestión burocrática, sino que había que cambiar las pautas. El problema de la censura es más complejo que autorizar o desautorizar. Entre tanto, formé un consejo de asesores dentro del cual había nombres representativos de la psicología, la sociología, la academia, incluso de la Iglesia, hasta de la CGT teníamos un asesor. Estaban Héctor Recalde, que hoy en día es un asesor de la CGT, Alcira Argumedo, Jorge Carpio, que era secretario académico de la Universidad de Buenos Aires, etcétera, etcétera. Por un lado se trataba de calificar, y por otro lado, de autorizar y liberar todas las películas que habían

sido prohibidas por razones ideológico-políticas. En esa época se permitió la difusión de *La hora de los hornos* (1968), de *Camino hacia la muerte del viejo Reales*, pero se autorizaron también películas europeas de primer nivel.

***Por ejemplo, El último tango en París, de Bertolucci, que fue el mayor escándalo que tuviste.***

El problema con *El último tango...* fue que a las dos semanas, creo, un juez interviene, con lo cual se generó la creencia de que yo había salido del Ente por esa razón. Pero en la práctica, el motivo por el cual salí fue el cambio de política que hubo en 1973. El nuevo secretario de Cultura, del cual dependía el Ente, me llama un día para decir que tendría que prohibir *Voto más fusil* (1971), una película de Helvio Soto,<sup>76</sup> chileno. Ya había caído el gobierno de [Salvador] Allende en Chile, y si autorizábamos ese film, implicaba entrar en conflicto con el gobierno de Pinochet, que ya estaba gobernando. La película me parecía excelente, yo no la iba a prohibir. Se siguió difundiendo, y en consecuencia elevé una nota a Taiana diciéndole: mire, o estamos en un proceso de liberación, que es el que el pueblo argentino eligió este año, o estamos volviendo para atrás. Taiana aceptó mi renuncia, es un dato también interesante, y a partir de eso se afirma una política represiva que continuó luego, a principios de 1974.

Sin embargo, ésa fue también una época muy linda, porque inauguramos las calificaciones en público. Convocábamos, por los medios, a una calificación en público de aquellas películas que podían ser conflictivas. La primera la hicimos en el Instituto de Enseñanza Superior Religiosa. Fue *Jesucristo superstar*. Después hicimos otra en el Sindicato Luz y Fuerza. Eran mil personas reunidas. Así que cumplíamos con la ley, porque yo no podía transgredir la ley, y poníamos a los tres asesores a que viesen la película, en el proscenio o en el escenario de la sala, y toda la gente estaba ahí esperando a ver qué pasaba. Entonces se sentaban, abríamos el acto formal –nunca se había hecho esto en el país–, se proyectaba la película y cada uno de estos asesores tenía que emitir su juicio sobre ella y recomendarme a mí, que era el interventor, qué calificación darle. Pero fijate cómo la presencia de mil personas

76 (Santiago de Chile, 1930-2001), prestigioso director chileno. Trabajó de muy joven en la industria cinematográfica argentina. En 1970, durante la presidencia de Salvador Allende, realizó tareas administrativas en la Televisión Nacional de Chile, donde dirigió, además, algunas series televisivas. *Voto más fusil* (1971) fue su tercer largometraje y presentaba una mirada crítica sobre la sociedad y la historia chilenas.

---

condicionaba ya lo que cada uno de ellos iba a decir. Entonces, para mí, ese proceso era más interesante que poner la firma y autorizar. Después, concluida ya la parte formal, yo abría el diálogo. Ya se había terminado el acto calificadorio y, ahora, las mil personas podían opinar cada una lo que quisiera. Yo creía que había que discutir el tema de la censura, que había que incorporar esa discusión al proyecto de ley de cine que estábamos elaborando con don Mario Soffici<sup>77</sup> y Hugo del Carril.<sup>78</sup> Eso era más importante: el proceso de formación de la sociedad, de la gente, en torno de lo que es la incidencia de los medios, de lo que es bueno y lo que es malo, para democratizar, en última instancia, la toma de decisiones y la libertad de información de la gente. Y a mí me vienen luego con un juicio por *El último tango...*: ahí todos, el consejo asesor que yo tenía, hasta don Mario Soffici, tuvimos que ir al Palacio de Tribunales a dar respuesta.

***Después de marzo de 1976 y la dictadura militar, te exiliás en el Perú. Entonces el Estado argentino pide tu enjuiciamiento y entrega, lo cual hubiera significado tu desaparición.***

Yo me enteré de lo que ocurría por los medios en el Perú. Habían secuestrado allá a un compañero con el cual yo trabajaba, Carlitos Maguid, en la Universidad Católica: lo trajeron y lo desaparecieron en el país. Pero yo me fui a trabajar al norte de la Sierra Andina en el Perú, en desarrollo rural y comunicación social. Me enteré de que el presidente Belaúnde Terry y el consejo de ministros rechazaron un pedido del gobierno argentino que solicitaba mi traslado a la Argentina para cumplir el trámite de juicio, y ahí el pretexto era *El último tango*.

## El exilio en el Perú y la vida en México

***En el Perú, país que te brindó apoyo y, de alguna manera, te salvó la vida al negarse a la extradición, empezás una etapa nueva, fuera del cine militante, fuera de la acción política concreta. Allí desarrollás un trabajo de documentalista desde un enfoque antropológico. ¿Cómo fue esa experiencia que completaste luego en México?***

---

77 Véase nota 22.

78 (Buenos Aires, 1912-1989), reconocido cantante de tango y director de cine.

En el Perú, empecé a trabajar con el centro de teleeducación de la Universidad Católica, haciéndome cargo del área audiovisual. La serie de imágenes del Perú y de Lima que filmamos gracias al documental me ayudó a comprender más su cultura, que yo respetaba mucho desde que había hecho *El Familiar* (1972). También ahí comencé a incursionar en el estudio de los medios de comunicación. Sacábamos una revista en la que fui coordinador: *Medios de Análisis en Comunicación y Cultura*. Después empecé a trabajar con Naciones Unidas en Huamachuco, a seiscientos kilómetros de Lima, en un proyecto de desarrollo rural integrado. Filmamos un documental, que buscaba hacer un diagnóstico en imágenes, para interesar a la sede de Naciones Unidas en Nueva York y motivar inversiones y financiamiento para toda esa zona, una de las más deprimidas del Perú. Era una provincia de ochenta mil personas, carente de luz y con un solo hospital en la ciudad, del que la gente huía. Sin televisión, nada más que con radio. Yo aprendí mucho ahí, me ayudó mucho y me preparó el camino para interiorizarme más de lo que era América. Mis hijos estaban ahí también, y pensé: “Las dos columnas vertebrales de la cultura latinoamericana están en Cuzco y en Tenochtitlán, vale decir, en el mundo incaico y en el mundo mesoamericano, azteca, maya y demás. Entonces, los chicos ya más o menos conocen toda la problemática del mundo andino, podemos ir a México” (había una invitación por parte de la UNAM para que fuese a trabajar allí un año). Así que nos fuimos a México. Allí también me tocó trabajar con organismos internacionales, con Naciones Unidas: yo era el responsable de toda la información de medio ambiente en América Latina. Hacíamos documentales sobre desertificación y erosión, trabajábamos también sobre temas de la problemática azucarera que había en la región, con compañeros de Cuba, Brasil... Pero lo más importante de toda esa experiencia no fueron tanto los documentales en sí, sino el conocimiento de esos dos espacios, que también me ayudó a pensar y repensar la necesidad de investigar la situación del cine y el audiovisual en América Latina. De tal manera que luego estuve unos meses trabajando en Costa Rica, y en La Habana empezamos a hacer seminarios de estudio sobre la incidencia del video y el cine. El video en ese momento –finales de los 80– estaba muy de moda... Iniciamos debates muy lindos en los festivales, seminarios, que me llevaron a hacer el primer trabajo de ese tipo que tuvo repercusión: el análisis de la problemática económica y política del cine en América Latina. “El libro verde”, lo llamaban los venezolanos, porque lo sacaron primero en Venezuela, pero después se editó en México, luego en la Argentina, en Cuba... Me abrió todo un camino nuevo, que ya

---

no era tanto el de producir o realizar, sino el de investigar la situación del cine y el audiovisual.

Cuando volvimos, en 1988, preparamos el Primer Foro del Espacio Audiovisual Nacional, cosa que nunca se había hecho en América Latina. Cuando me tocó asumir la dirección del Instituto [Nacional de Cine], una vez que renunció René Mugica<sup>79</sup> –a quien recuerdo y aprecio mucho–, empezamos a trabajar en dos objetivos principales. En primer lugar, tratar de que el cineasta y los productores, los trabajadores y demás, entendieran que la problemática del cine argentino hay que verla desde la problemática del cine latinoamericano. Firmamos en Venezuela, en 1989, los convenios de la CAACI –Conferencia de Autoridades Audiovisuales y Cinematográficas de Iberoamérica–, de lo cual surgió luego el programa Ibermedia. La primera reunión de la CAACI la hicimos aquí, en Buenos Aires. El segundo objetivo de mi gestión era instalar acá la conciencia de lo audiovisual, aunque esto era muy resistido por viejos productores de cine que seguían, y siguen, concibiendo el cine nada más que para los cinematógrafos, y el Fondo de Fomento Cinematográfico nada más que para hacer películas de largometraje para las salas de cine. Nosotros empezamos a trabajar en esta idea del concepto “audiovisual” que, de alguna manera, contribuyó, me parece, a que en 1994, junto con la nueva ley y con la potencia de las entidades de cine –Directores Argentinos Cinematográficos fue puntero en ese sentido–, se cambiara hasta el nombre del Instituto. Ya no es Instituto Nacional de Cine, sino Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. Así, televisión, cine y video fueron convergiendo cada vez más, como están convergiendo gracias a la Ley de Medios de Servicios Audiovisuales.

*Y, por supuesto, están los soportes digitales.*

Fue un aporte. Luego se extendió hacia las industrias culturales, lo que me permitió en los últimos años recorrer de vuelta América Latina, publicar, trabajar en este campo, dar charlas, conferencias... Me satisface, porque creo que ha cambiado mucho esta problemática en América Latina: empieza a ser atendida por las instituciones del cine en la región. Hay ejemplos en casi todos los países de avances significativos en este sentido. Es una tarea

---

79 (Provincia de Buenos Aires, 1909 - Buenos Aires, 1998), reconocido director y actor, fue presidente del INCAA durante la presidencia de Carlos Menem y renunció al cargo menos de tres meses después de ser elegido. Fue presidente de DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) en la década de 1980, y a finales de 1988, cuando renunció, fue designado presidente honorario por unanimidad.

política, igual que cuando hacíamos *La hora de los hornos* para denunciar a la dictadura... Hoy en día el tema, creo, es la denuncia de la situación crítica que se está viviendo en las cinematografías nacionales y la lucha contra el Gran Imperio que, de alguna manera, domina los medios audiovisuales mucho más que cualquier otro medio de expresión, de arte o de cultura.

## Los proyectos por venir

***Nunca se deja de ser director de cine, por más que se hayan cumplido funciones docentes, o de investigación. ¿Hay algún film, idea o tema del que dirías: “Si pudiera, haría esta película”?***

Cuando volví al país con mi mujer, que es mi compañera, mi guionista, mi crítica más rigurosa, hicimos unos veinte proyectos. Siempre armamos proyectos de cine, de televisión, de documentales... Entre los más recientes, que quedan quizá truncados, hay uno sobre Manuel Ugarte.<sup>80</sup> La historia de Manuel Ugarte, un hombre que empieza a hablar de la patria grande, pero al margen ya de la cosa ideológica y política; una personalidad que, en esa época de principio de siglo, viniendo del socialismo, se vincula a lo nacional. Tengo cartas privadas de Ugarte cuando era diplomático, porque lo nombra embajador Perón, y está en Cuba. Ahí se casa con una famosa, una mujer de mucho dinero y poder en Cuba, y le manda una carta al ministro de Relaciones Exteriores: “Me he casado porque este casamiento creo que ayuda a mejorar las relaciones entre la Argentina y Cuba”. Es decir, Ugarte era un personaje formidable.

Y el otro tema, que llegó a ser un guión, es *Tamuharé: la tierra de la promesa*. Trata sobre un grupo de supervivientes de la Guerra del Paraguay. Sobrevivientes del Paraguay, del Brasil, de la Argentina, incluso del Uruguay, que, en medio de la derrota de ese proyecto tan importante que fue el Paraguay, tratan de subsistir, pero rodeados de tensiones. Son personajes que viven los desastres de esa historia pero buscan un camino que los guíe a un depeador. Se llama así, un depeador, el que ayuda a la gente que ya está medio muerta a morir, con gran amor, con gran mística... Los quiere llevar a la tierra de la promesa: Tamuharé, porque ahí

80 (Buenos Aires, 1878 - Niza, 1951), destacado escritor y político, miembro del Partido Socialista. Fundó y editó el diario *La Patria* y la revista *Vida de Hoy*. Fue codirector de la revista *Monde* junto a Miguel de Unamuno, Máximo Gorki, Henri Barbusse y Upton Sinclair.

---

realmente está el paraíso. Ibermedia me apoyó para terminar el proyecto, para el cual también consulté con Pacho O'Donnell, entre otros. Está el proyecto de guión, pero quizá anímicamente, incluso físicamente, no esté en condiciones de emprenderlo con la energía que tuve medio siglo atrás con otras producciones. Esperemos que sí. Ojalá que sí.

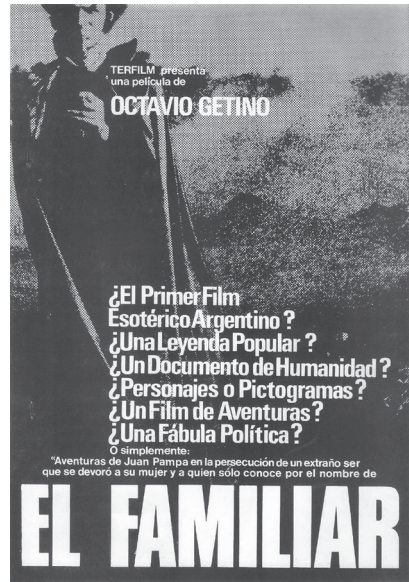
---



Octavio Getino en el rodaje de *El familiar* (1972).



Octavio grabando un *spot* publicitario.



Pressbook de *El Familiar* (1973).



Asumiendo la Dirección del Instituto de Cine (1989).



Octavio Getino con "Pino" Solanas y Perón (1971).



Con integrantes primer Grupo Cine Liberación (1970).



Premio Martín Fierro Spots Publicitarios (1968).



Dirigiendo el documental *Quintín Cumpa*, Perú (1977).



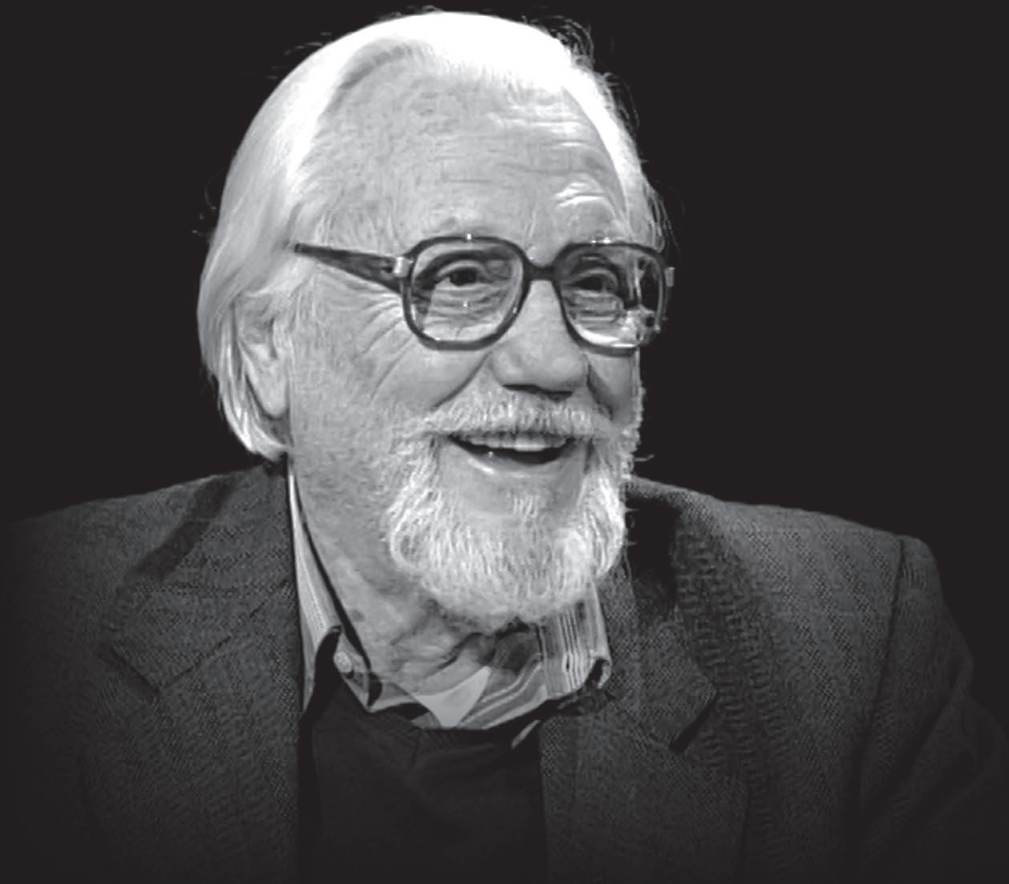
Dirigiendo el largo de ficción *La familia Pichilin Cetuc*, Lima (1977).



Conversando con Fidel Castro, junto a Susana Velleggia y Eliseo Subiela.

# Héctor OLIVERA

---



Nació en 1931. Su temprana vocación por el cine lo llevó, a los dieciséis años, a trabajar primero de ayudante de dirección y después de jefe de producción, para debutar finalmente como director con *Psexoanálisis* (1967). Fundó junto a Fernando Ayala la productora Aries, responsable de muchas de las producciones del cine argentino de las décadas de 1960 y 1970.

Como director, ganó dos Osos de Plata en el Festival de Berlín: uno por *La Patagonia rebelde* (1974), protagonizada por Héctor Alterio, y otro por *No habrá más penas ni olvido* (1983), interpretada por Federico Luppi y Lautaro Murúa, entre otros, basada en la novela homónima de Osvaldo Soriano. En *La Noche de los Lápices* (1986), narra los horrores de la dictadura argentina, y en *El caso María Soledad* (1993), relata el asesinato de María Soledad Morales. *Una sombra ya pronto serás* (1994), adaptación de la novela homónima de Osvaldo Soriano, recibió cinco premios Cóndor de Plata, y *Ay, Juancito* (2004), dos, además de ser premiada en el Festival Internacional de Cine de El Cairo.

En 1996 obtuvo el Premio Cóndor de Plata a la Trayectoria que entrega la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.



# HÉCTOR OLIVERA

## Filmografía

---

- El mural* (2010)
- Ay, Juancito* (2004)
- Antigua vida mía* (2001)
- Una sombra ya pronto serás* (1994)
- El caso María Soledad* (1993)
- Negra medianoche* (inédita) (1990)
- Matar es morir un poco* (inédita) (1988)
- La Noche de los Lápices* (1986)
- La muerte blanca* (1985)
- Reina salvaje* (inédita) (1984)
- Buenos Aires Rock* (1983)
- No habrá más penas ni olvido* (1983)
- Los magos del reino perdido* (1983)
- Los viernes de la eternidad* (1981)
- La nona* (1979)
- El canto cuenta su historia* (1976)
- El muerto* (1975)
- La Patagonia rebelde* (1974)
- Argentinísima II* (1973)
- Las venganzas de Beto Sánchez* (1973)
- Argentinísima* (1971)
- Los neuróticos* (1971)
- Psexoanálisis* (1968)

## Orígenes: el deslumbramiento por el cine y la formación en el oficio

*¿Hubo en tu infancia algún recuerdo “mágico” que te haya conectado con el cine?*

Sí, aunque más que “mágico” diría que está conectado con lo tenebroso. De chico vi *Yo acuso* (1938) y me impactó muchísimo, al punto de que me produjo pesadillas. Pero ese film no determinó en absoluto mi carrera. La película que sí fue significativa fue una que en realidad nunca vi. Yo era cadete del Liceo Militar, tenía quince años, no pensaba para nada en la carrera cinematográfica, tampoco en la militar, y un día mamá, que era vestuarista y trabajaba con Mario Vanarelli,<sup>81</sup> me llevó a los Estudios Baires. Nosotros no teníamos clase, no sé por qué, y me llevó a una filmación. Ahí, en el Estudio B, de Baires –fundamental para mí por todo lo que hice después como productor y director–, descubrí el mundo maravilloso del cine. Se abrió el portón y ahí estaba la Viena de 1800. Una película sobre la vida de Schubert que se llamaba *Inspiración* (1946). Los decorados, la escenografía, el vestuario, ese mundo del rodaje... A partir de entonces, con solo quince años, mi vocación estuvo absolutamente definida: quería ser director de cine. Y, para los jóvenes que hoy van a la universidad, a los veinte salen con el título y a los veintiuno ya quieren dirigir su primer largometraje: yo tardé, a partir de ese momento, veintiún años en dirigir mi primera película.

*En ese momento perdimos un general y ganamos un director.*

En realidad, yo estaba en el Liceo Militar porque no existía el Liceo Naval: quería ser marino. Iba ahí porque era muy conveniente. Además, entré becado, con lo cual le salía baratísimo a mamá. Mis padres se habían separado cuando yo era un bebé, así que siempre dependí de mamá, y el Liceo Militar

---

81 (Buenos Aires, 1917-2005), escenógrafo y director de arte.

---

era una solución para ella. Fue importante en mi formación también, a pesar de que nunca tuve vocación militar y fui bastante “calandraca”, como dicen los milicos.

### ***¿Cuál fue tu primera experiencia laboral en cine?***

Mi primer trabajo fue de lo que hoy se llama “meritorio”, en unos cortos que dirigía Enrique de Rosas, hijo del actor Enrique de Rosas. Y después, dos cortos comerciales con la Orquesta Francini Pontier, Goyeneche cantando, y al final la leyenda: “Esto está apoyado por cigarrillos Particulares”. Se filmaron en los Estudios Fasam, que estaban en Pavón 244, donde hoy funciona el viejo estudio de Telefé. El primer largometraje del cual formé parte fue uno dirigido por Ernesto Arancibia:<sup>82</sup> *La gran tentación* (1948). Yo tenía dieciséis, diecisiete años y hacía la pizarra. La película estaba basada en una novela inglesa que era *El molino a orillas del Floss*, de George Eliot. El río Floss se representó en los lagos de Palermo, y se construyó una casa muy *cottage* inglés del siglo XIX, sobre el lago. A mí me pusieron arriba de un bote a moverlo y a hacer olas. Y yo vivía muy cerca de ahí, frente a la escuelita Granaderos de San Martín, en la punta del Hipódromo Argentino. Entonces fueron todos los amigos del barrio. “¿Sabes de qué labura Héctor? De hacer olas”. Ése fue mi primer trabajo en la película de Arancibia.

### ***Dentro de lo que se ha dado en llamar la “Generación del 60”, sos uno de los pocos que se iniciaron directamente en cine y no venían de otra disciplina artística. ¿Cómo describirías tu formación?***

Yo empecé como ayudante de dirección. Trabajé primero con [Ernesto] Arancibia, después con Francisco Mugica<sup>83</sup> en una película que se filmó en Chile, *Esperanza* (1949), gloriosa para mí, porque fui como segundo ayudante y terminé como asistente. Era una de esas absurdas coproducciones donde el coproductor argentino firmó un convenio de coproducción con la Corporación de Fomento de Chile, en el que seguramente se comprometía a un 50%, pero pensaría: “Ellos pondrán el 80% y yo el 20%”. El hecho es que la película, que se iba a filmar en dos meses, llevó ocho, que yo viví en Santiago de Chile feliz de la vida. En el ínterin desfilaron dos directores: uno fue Francisco Mugica, con su asistente Fernando Ayala, que se volvieron

---

82 Véase nota 17.

83 (Buenos Aires, 1907-1985), director, guionista y director de fotografía.

a Buenos Aires al ver la hecatombe que era eso, y quedó Eduardo Boneo, director que pasó sin pena ni gloria en el cine argentino. Después trabajé como ayudante de dirección de Catrano Catrani<sup>84</sup> en una película que se filmó en Mendoza, *Lejos del cielo* (1949), y ya después fueron dos meses sin trabajo, con toda la angustia que genera: “¿Me llamarán para otra?”. Entonces me convocó Eduardo Bedoya, que era el productor de Artistas Argentinos Asociados. Filmaban en los Estudios Baires, que él había construido junto con Natalio Botana. Bedoya me ofreció ser ayudante de él en producción. Debo de haber sido muy buen asistente, porque estuve cinco años a su lado. Gracias a Dios, porque aprendí todo lo que podía aprender... En esos cinco años trabajé en veinticinco películas, y por ellas desfilaron Mario Soffici,<sup>85</sup> Lucas Demare,<sup>86</sup> Luis César Amadori,<sup>87</sup> Carlos Rinaldi<sup>88</sup> y tantos otros... Fue un aprendizaje formidable. Pero yo no estaba en filmación, estaba más en la calle. Dos años después de dejarlo a Bedoya, junto con Fernando Ayala creamos la productora Aries.

### ***¿Y tu formación como director?***

Bueno, en primer lugar Carlos Borcosque<sup>89</sup> viajó a Hollywood en los años 30 y se trajo las planillas, porque entonces el cine argentino no tenía una disciplina de trabajo ni una metodología industrial. Hasta tal punto que cuando Miguel Machinandiarena<sup>90</sup> inaugura los Estudios San Miguel, hacen tres películas para tirarlas a la basura, todo con el fin de que los técnicos aprendieran a trabajar. Era otra época... En fin, Borcosque le enseña a Mugica, “el chorizo Mugica”, como le decían. Mugica le enseña a Ayala, y Ayala, a mí. Ésa es la cadena de aprendizajes. A pesar de que, por supuesto, era toda una experiencia estar al lado de directores como Soffici, Demare..., yo no estaba continuamente en filmación, estaba más en procurar todas las cosas que corresponden a un ayudante de producción.

---

84 (Città di Castello, 1910 - Buenos Aires, 1974), director, guionista y productor.

85 Véase nota 22.

86 (Buenos Aires, 1910-1981), director, guionista y productor.

87 (Pescara, 1902 - Buenos Aires, 1977), director, guionista y productor.

88 (Buenos Aires, 1915-1955), director, guionista y montajista.

89 (Valparaíso, 1894 - Buenos Aires, 1965), director, guionista y productor.

90 Empresario nacido en España que, antes de fundar los Estudios San Miguel, había obtenido la concesión del Casino de Mar del Plata.

---

## Aries, el comienzo de los proyectos propios y el “cine de entretenimiento”

*Ya asociado con Fernando Ayala, realizan una película, El jefe (1958), en la que sos el productor. ¿Cuál es el origen de la productora Aries?*

La verdad es que la creación de Aries parece un chiste, porque es increíble que de una circunstancia tan particular pueda nacer una empresa que haya producido ciento trece largometrajes. Ayala era un director muy reconocido, había hecho *Ayer fue primavera* (1955), después *Los tallos amargos* (1956), *Una vida difícil* (1957)... Un día lo llama un contador, ha pasado tanto tiempo que no recuerdo el nombre, y le dice: “Yo quiero formar una empresa de cine”. Estamos hablando del año 1955, 1956, cuando la industria estaba paralizada porque la Libertadora había anulado toda la legislación cinematográfica del tiempo de Perón. Y Ayala dice: “Mire, yo no entiendo nada”, pero me convoca a mí: teníamos una amistad nacida de cuando él era asistente y yo ayudante. Entonces yo preparo todo un plan de cómo se tendría que constituir una empresa S.L., y en la segunda reunión este contador se aparece con una rubia tetona: era evidente que nos estaba usando para engrupirla a la rubia. Y era un momento muy duro. Se formó la UCA (Unión del Cine Argentino), de la que formábamos parte Ayala, en representación de los directores, y yo de SICA, porque era jefe de Producción. Estábamos René Mugica<sup>91</sup> y yo. Habíamos tenido una reunión con Francisco Manrique, capitán de navío, secretario general de la Presidencia de Aramburu, a quien todos fuimos a ver: “Mire, nos han dejado sin legislación, sin industria, es un desastre”. El tipo dijo: “Yo me comprometo –y lo hizo– a que salga una ley de cine muy positiva, que los ayude”. A tal punto fue positiva esta ley de cine, hecha por militares, que en ella se equiparaba la libertad de expresión cinematográfica con la libertad de expresión de prensa. Un artículo inconcebible para un gobierno militar. Tan inconcebible que Onganía después la borró con la ley 17.741.<sup>92</sup> Entonces,

---

91 Véase nota 79.

92 En 1957, durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, se creó el Ente de Calificación Cinematográfica, que les asignaba una calificación (A o B) a las películas de producción nacional pero que no tenía potestad para evitar la exhibición. En 1968, con la aprobación de la ley 17.741, el Ente tendría la opción de prohibir la exhibición, transformándose de este modo en un instrumento de censura.

yo le dije a Ayala que iba a salir una ley –porque era inevitable, no podía quedarse la industria cinematográfica argentina paralizada– muy positiva, muy benigna, con créditos blandos, sin necesidad de garantías, porque era lo que se había hablado. “¿Por qué no hacemos nosotros la empresa que íbamos a hacer para el contador?”

Con un mínimo capital, constituimos Aries. Hicimos dos cortometrajes a través de una vinculación de Jaime Potenze,<sup>93</sup> crítico de cine, con Guido Di Tella, sobre don Torcuato Di Tella, la vida de él, y sobre Siam Di Tella. Dos cortos que tristemente se han perdido y que nosotros no guardamos, porque en aquella época se filmaba en 35 milímetros y no podíamos hacer un contratipo y guardarlo. Es una pena, porque ellos mismos no lo tienen; Andrés Di Tella no tenía ni idea de que eso existía. También trabajamos para la General Motors de Detroit, haciendo algunos cortos de producción local... Tuvimos un proyecto que no se concretó, se llamaba *Los que fueron a marzo*, sobre la epidemia de polio que hubo en 1956.

Un buen día Fernando Ayala lo conoce a David Viñas en casa de Beatriz Guido, lee el cuento “El jefe”, y de ahí surge la película, la primera de Aries, que fue también el primer crédito otorgado por el flamante Instituto Nacional de Cinematografía, constituido en 1957, pero que no empezó a operar hasta 1958, porque los legisladores le hicieron una guerra absoluta: no querían saber nada. Como veníamos de la dictadura a la libertad, primaba el “no me impongan cuota de pantalla, no me impongan porcentajes para los productores, no me impongan...”. Además, los productores no tenían muy buena fama: había habido mucho negociado con el Banco Industrial, así que hubo que palearlo mucho. El hecho es que Aries nació con el primer crédito otorgado por el Instituto y fue una película maravillosa, porque tuvo una crítica excelente, recibió el Premio a la Mejor Película de Habla Hispana en el Festival de Mar del Plata. El mejor film fue uno de Bergman, no me acuerdo cuál, pero competíamos con Ingmar Bergman, no era chiste. Y además hubo un premio en efectivo, una de las formas de la nueva legislación, que era maravilloso. Gracias a ese dinero, Aries pudo seguir produciendo, porque pedíamos un crédito y lo pagábamos con el premio. Si la película andaba bien, perfecto; si andaba mal... siempre estábamos en negro con el Instituto, nunca en rojo.

93 (Montevideo, 1918 - Buenos Aires, 1991), abogado y periodista, fue cofundador de la Agrupación Cine y miembro del directorio del Fondo Nacional de las Artes. Ocupó cargos en el Museo Social Argentino y en el Instituto Grafotécnico de Periodismo, fue oficial en el Festival Cinematográfico de Venecia y en la Subsecretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires.

---

### **¿De dónde surge el nombre “Aries Films”?**

Porque la productora nace en abril, de ahí Aries. Ayala era de cáncer y Cáncer Films era un título muy feo. Todavía existe la productora y está en actividad. Nosotros tenemos la filmoteca más valiosa del cine argentino, porque en los años 70 y 80 fuimos los que más filmaron: hacíamos seis, siete películas por año. Entonces, de los ciento trece largometrajes que tiene Aries, ciento y algo son en colores y solamente nueve en blanco y negro.

### **¿Cómo comienza tu rol como director?**

Con Ayala tuvimos un gran problema: nosotros creímos que la cosa era tan fácil como hacer *El jefe* (1958). Éxito de taquilla, éxito de crítica, premios internacionales, etc. Pero con *El candidato* (1959) y *Sábado a la noche, cine* (1960), empezamos a andar mal y a endeudarnos. En una circunstancia así yo no iba decir “quiero dirigir”. Tuvimos alguna película exitosa como fue *Primero yo* (1964), pero no lo fue tanto; *Paula cautiva* (1963) fue un estu-pendo film de Fernando Ayala, pero no tuvo nada de éxito en boletería... Entonces, un buen día le dije: “Fernando, te pido esto. Mirate al espejo y decí: ‘Voy a traicionarte’. Pensá en tus amigos y decí: ‘Voy a traicionarlos’. Pensá en tus colegas y decí: ‘Voy a traicionarlos’. Pensá en los críticos y decí lo mismo. Por favor, hagamos una película que sea un éxito. ¡Por favor!”. Teníamos treinta y tres juicios, era una situación insoportable. Tres años antes se había hecho *La cigarra no es un bicho*, que fue un éxito formidable.

Hicimos entonces *Hotel alojamiento* (1966), que costó 80.000 dólares –era en blanco y negro– y dio de boletería medio millón. Fue una cosa así, escandalosa. Y eso cambió la filosofía de Aries: sí, hagamos las películas que nosotros queremos hacer, porque como directores es algo que nos llena, que nos da satisfacción, pero además pensemos en el público. Y ahí empezaron primero la era de [Luis] Sandrini y luego la de los musicales, de las *Argentínísimas*, de los *Éxitos del amor* (1979)... todas esas series distintas. Incluso hemos hecho tres clásicos del rock, que fueron *Hasta que se ponga el sol* (1973), *Buenos Aires Rock* (1983) y *Que sea rock* (2006). Se incorporó a Aries Luis Osvaldo Repetto, que fue un personaje clave y sigue siéndolo; es mi socio actual, el único a partir de que Fernando Ayala murió. Hicimos treinta y seis películas con Olmedo y Porcel, una cosa insólita en el cine de Occidente, que fueron la columna vertebral económica de la empresa.

Si Aries fue una empresa única, es porque se mantenía con la doble línea de producción. Esto no quiere decir que todas las de Olmedo y Porcel fueran exitosas. Estrenamos *Plata dulce* (1983) pensando que iba a ser desastroso, porque se presentó quince días después de la Guerra de Malvinas, cuando la gente estaba deprimida, ¿y nosotros íbamos a estrenar esta película en la que mostramos el fracaso argentino en materia económica? Y, sin embargo, fue un éxito brutal. Éste es un negocio muy particular en el que no se sabe por dónde va a saltar la liebre... Ahora bien, yo había postergado dirigir por los problemas económicos de la productora, pero después de *Hotel alojamiento* (1966) Aries se estabiliza, y digo: “Me ha llegado el momento”. Entonces surge *Psexoanálisis* (1968), una sátira sobre el psicoanálisis. Fue una película que se preestrenó en trasnoche en el cine Iguazú y llenó la sala. La crítica le puso “muy buena” y fue un éxito de público. Pero hoy, si la ves, es de una ingenuidad enorme, porque el psicoanálisis recién empezaba en la Argentina y, claro, todo estaba relacionado con el sexo... Tuve la fortuna de contar con Edgardo Giménez,<sup>94</sup> que hizo esos decorados oníricos. Por ejemplo, el dormitorio de Libertad Leblanc, con los monos y demás, fue exhibido, hace dos temporadas, en arteBA, y la réplica de ese decorado va a ser incorporada al Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, el MAMbA. Me parece maravilloso. Y después, la segunda, que fue *Los neuróticos* (1971), todavía más delirante, porque era puro delirio en materia escenográfica, de vestuario...

## El acercamiento al “cine social”: *Las venganzas de Beto Sánchez* (1973) y *La Patagonia rebelde* (1974)

*¿La Patagonia rebelde (1974) fue tu primera incursión en el cine de temática social?*

No, antes de *La Patagonia*... hice una película que pasó casi desapercibida, aunque algunos memoriosos la rescatan; se llamó *Las venganzas de Beto Sánchez* (1973). Se hizo en tiempo de Lanusse. El director del Instituto de

94 (Santa Fe, 1942), artista plástico y escenógrafo. En 1980 se desempeñó como director de arte del Teatro San Martín.

---

Cinematografía, que era el coronel Ridruejo, me dijo: “Yo no puedo apoyar esta película, pero, por supuesto, hágala. Total, se va a estrenar después de las elecciones”. Era un film que casi me cuesta la vida, porque luego de *La Patagonia rebelde*, de las amenazas de la Triple A a Ayala y a mí, un coronel amigo me dijo: “Mirá, yo lo he estado hablando con mis camaradas de armas. Vos tendrías que haber sido boleta, pero no por *La Patagonia rebelde*, en la que el coronel estaba hecho con mucho respeto –se ve que tenés formación militar–, pero ¿cómo se te ocurrió hacer esa película, *Las venganzas de Beto Sánchez*? ¿En qué pensabas? ¿Un ex colimba le mete un revólver al oficial instructor, veinte años después, y lo humilla! Eso es darles ideas a los muchachos, ¿cómo se te ocurrió hacer una cosa así?”. Esa película fue el antecedente, fue mi primera vinculación con una problemática social. La historia era que Pepe Soriano tenía una crisis al ver cómo moría su padre en un hospital y se vengaba de la sociedad a través de su primera novia, a través de su maestra, a través de su cura confesor, a través de su primo rico y de su oficial instructor de ejército. Y después, cuando quería vengarse del patrón, se encontraba con que estaba en las Bahamas o con una multinacional que no tenía cara. En fin, una película que, ya te digo, pasó desapercibida pero que yo valorizo mucho porque además fue importante como momento en mi carrera cinematográfica.

Ahora bien, evidentemente *La Patagonia rebelde* (1974) es, en muchos sentidos, la película más importante que yo he realizado y, además, setenta críticos, en los años 80, la señalaron como la más representativa del cine argentino en colores.

### ***Te significó ganar el Oso de Plata del Festival de Berlín.***

Sí, como director fue mi primer Oso de Plata, pero no fue el primero que recibió una película de la que formé parte. Entre los disparates que hicimos para sobrevivir en la época dura de Ayala, figuraron dos versiones de *Huis clos*, la obra de Jean-Paul Sartre, *Puertas cerradas* (1962) en castellano, *No Exit* en inglés. Se presentó en Berlín y ganó dos Osos de Plata: mejor actriz *ex aequo* Rita Gam, que estaba ahí conmigo, y Viveca Lindfors, cuyo premio recogí yo. Pero sí, como director, el primer Oso de Plata fue con *La Patagonia rebelde* (1974) y el segundo con *No habrá más penas ni olvido* (1983).

***La Patagonia... se exhibió durante cuatro meses en Buenos Aires. Tuvo mucho éxito y no fue prohibida a pesar de las amenazas que tanto vos como Fernando Ayala, la productora e incluso alguno de los actores recibieron. ¿Por qué deciden levantar la exhibición?***

Por un lado, en dos o tres oportunidades guerrilleros del ERP tomaron cines; uno iba a la cabina y le decía al operador: “Pare la proyección” y el otro subía a la pantalla y decía: “El ejercito fusilador que ustedes están viendo es el mismo que hoy reprime”. Era septiembre, octubre de 1974, todas las semanas había un muerto en la calle por las tres A. Primero [Héctor] Alterio y [Luis] Brandoni en una lista, luego Fernando Ayala y yo junto con el Clan Stivel, etc., amenazados de muerte por las tres A. Evidentemente, se retiró. Pero fue muy gracioso, porque en esa época no se hacían tantas copias por el enorme costo que tenían, entonces *La Patagonia rebelde* a muchas plazas pequeñas de la Patagonia no llegó, porque las recibían a los seis meses.

Siempre me lo echaron en cara, pero no fue una decisión muy sencilla. Después se reestrenó en tiempos de Alfonsín y fue un gran éxito nuevamente. Pero, para mí, la película, entre otras cosas, tenía algo muy significativo, que era la enunciación de lo que iba a pasar en la Argentina. El personaje de Alterio le dice al capitán Anaya: “De mí se podrá decir que fui un capitán sanguinario, pero nunca un militar desobediente”. Es decir que, dos años antes del golpe militar del 24 de marzo de 1976, la película enunciaba la teoría de la obediencia debida. También habla de los ingleses en las Malvinas con sus barcos; se dice: “Piense en Chile, capitán. Piense en Chile que nos va a invadir”, y casi fuimos a la guerra con Chile en el ínterin. La película fue premonitoria en muchos sentidos.

***¿Fue una búsqueda consciente que en La Patagonia... se mostrara una mirada positiva sobre el anarquismo?***

Yo siempre fui honesto conmigo mismo: no soy un hombre de izquierda, soy un burgués; aunque suene para muchos como un insulto espantoso, soy realista. Por eso hice la película, porque dije: “¿A mí que me van a decir? Tengo formación militar, no soy un extremista, no tengo nada que ver... yo puedo hacer una película crítica”. Fue un acto de soberbia. Fue un acto de soberbia hacer una crítica sobre el Ejército, además había que hacerla, porque nos habíamos tragado siete años de gobierno militar. Onganía, Levingston, Lanusse... Pero nunca imaginé que esa primavera camporista que tuvimos

---

iba a degenerar en una situación como la que vivimos. Ya el solo hecho de que a los tres días de que Perón fuera elegido presidente por tercera vez, por casi dos tercios de los ciudadanos, le mataran a Rucci,<sup>95</sup> que era su brazo derecho gremial, tenía que habernos hecho recapacitar que era todo una gran ilusión y que no teníamos que hacer la película. Estábamos en Santa Cruz, filmando, con Osvaldo Bayer, que siguió toda la filmación, y el ERP atacó el regimiento de Azul, mató al jefe del regimiento, a su mujer, al subjefe lo tomó preso, mató a soldados, etcétera... Al día siguiente Perón apareció en televisión, en radio, le pidió la renuncia a Bidegain,<sup>96</sup> el gobernador de la provincia de Buenos Aires, pero básicamente dijo: “Hay que aniquilar la guerrilla subversiva allí donde se la encuentre”. Ahí dijimos: “Esta película no se estrena nunca”. Pero no cambiamos ni una línea. Porque era absurdo, ¿qué íbamos a hacer, *La Patagonia rebelde* sin fusilamientos? Seguimos filmándola tal cual. Y en un viaje a Buenos Aires, Repetto y Ayala me dicen: “Tenés que apurar el rodaje porque Perón está muy enfermo, se nos puede morir”. Esas cosas que solamente pueden pasar en ciertos países... que uno no puede estrenar una película porque se muere un presidente y aparece otro. “El rodaje no lo puedo apurar”, les dije, pero en cuanto terminé de filmar, me puse a trabajar en el montaje con Oscar Montauti, el compaginador, por las noches, los sábados, domingos... la cuestión es que cuatro semanas después estaba la copia A para censurar. Y la película no fue autorizada: tenía una definición que la hacía imposible para esos tiempos, y si no hubiera sido porque Perón tomó la decisión de que se diera, quince días antes de su muerte, no se hubiera dado nunca hasta Alfonsín. Tengo dos versiones de por qué Perón dijo que sí, que había que pasarla cuando ya había sido detenida: la mía y la de Bayer, pero sería extenderse mucho...



*La Patagonia rebelde* (1974)

---

95 Véase nota 69.

96 Oscar Raúl Bidegain (provincia de Buenos Aires, 1905-1994), médico cirujano, dirigente y político peronista, fue gobernador de la provincia de Buenos Aires durante el período 1973-1974.

## De la narrativa al cine: *El muerto* (1975) y *No habrá más penas ni olvido* (1983)

**¿Cómo fue adaptar un cuento de Jorge Luis Borges, gracias a lo cual surgió *El muerto* (1975)?**

Fue una experiencia fascinante, fueron tres o cuatro noches de comer con él... pero no le pude sacar más que “la Colorada era irlandesa”, el resto era lo que estaba en las cuatro páginas del libro... Pero bueno, si no, él hubiese escrito novelas y no cuentos. Igual fue una experiencia maravillosa, en especial cuando lo trajimos a nuestro colaborador en la adaptación: Juan Carlos Onetti. Además, él me recomendó a Julio César Castro (Juceca) –el creador de *Don Verídico*– para que escribiera las cosas gauchescas, porque *El muerto* transcurría en el Uruguay en 1900, en la zona de Tacuarembó y de Rivera, en la frontera con el Brasil, aunque está filmada en Colonia y Tacuarembó. Fue fascinante el encuentro de esos dos personajes.

**¿Cómo fue la experiencia de *No habrá más penas ni olvido* (1983), una película que en un comienzo parece una comedia a la italiana y se transforma, primero, en un grotesco y, después, en una tragedia?**

Oswaldo Soriano vivía en París, exiliado. Leí su novela y pensé: “Esto es fascinante”. Yo siempre fui antiperonista, y el día que se estrenó la película, tenía sentado atrás a Carlos Galettini, el actual presidente de DAC, que en un momento gritó: “¡Olivera, gorila!”. Y bueno, sí, yo siempre fui antiperonista y no tengo ningún problema en admitirlo. Ayala, que era mucho más sensato que yo, me dijo antes de filmar: “En este momento hay tres afiliados peronistas contra un radical, todo el mundo dice que en las próximas elecciones vuelve el peronismo. ¿Cómo la vamos a hacer? ¿Por qué no esperamos?”. Yo le contesté que si ganaba el peronismo iba a ser imposible hacerla –nuestro recuerdo del peronismo en el cine era el de Raúl Alejandro Apold–,<sup>97</sup> y si ganaba Alfonsín se transformaba en una película oficialista. “¡Hagámosla antes!”, le dije. Fue realmente jugarse, porque no sabíamos qué iba a pasar. Tanto es así que la película se preestrena en el cine Maxi 1, y fue tal el bullicio que ese día tuvimos que habilitar el Maxi 2. Los amigos

97 Subsecretario de Prensa y Difusión de 1949 a 1955.

---

salían diciendo: “Te felicito y mi sentido pésame”. Era septiembre y las elecciones fueron en octubre: todo el mundo daba por sentado que ganaba el peronismo... Era una época muy dura, eso es lo que buscaba mostrar: en esos años el peronismo de izquierda y el de derecha se agarraban a los tiros, en la provincia de Buenos Aires, en La Plata, en el Teatro Cómico... Ahora bien, a pesar de los insultos por “gorila” que recibí, hay que señalar que los dos personajes más rescatables son los que interpretan Miguel Ángel Solá y Julio de Grazia, que se salvan al final. El cabo y un preso que, como en el cuento de Payró, es el único que queda en la comisaría, son los más puros, son los más queribles. Y ellos representan cierta ingenuidad del pueblo peronista. Eso me hace recuperar imagen ante mis amigos peronistas. Pero bueno, a pesar del “pésame”, la película fue otro Oso de Plata en Berlín, fue mi película más premiada internacionalmente...



*No habrá más penas ni olvido (1983)*

***Después de No habrá más penas ni olvido (1983), realizás dos films sobre dos grandes casos que conmocionaron a la sociedad: La Noche de los Lápidos (1986) y, casi diez años después, El caso María Soledad (1993). Se los podría denominar como una suerte de revisionismo histórico dramatizado; sin embargo, fueron un éxito de público. ¿A qué lo atribuí?***

A una palabra que odian los críticos y los colegas muy especiales: “entretenimiento”. En un país donde hay bastante pobreza todavía, donde hay mucha gente que no llega a fin de mes, etcétera, si nosotros estamos subsidiados por el pueblo argentino –porque desde 1948 rige el impuesto cinematográfico–, que va a ver las películas, que alquila videos, que los compra, etcétera, etcétera, lo menos que podemos hacer es entretener a ese público. Si se puede hacer una gran obra, genial. Si no se tiene talento, que no se la haga, pero, por lo menos, que no sea algo aburrido. Ésa es mi

posición, siempre la ha sido. Creo, fundamentalmente, que lo que tenemos que ser es respetuosos de nuestro público, sobre todo en una cinematografía como la nuestra, que depende del aporte del impuesto cinematográfico.

## El presente: *El mural* (2010) y los nuevos proyectos

*En tu última película hasta ahora, El mural (2010), aparece un personaje muy ligado a tu historia personal: Natalio Botana, director del diario Crítica, por donde pasaron Roberto Arlt, Borges, González Tuñón... casi todos los intelectuales, en su momento. ¿Cómo surgió este proyecto?*



*El mural* (2010)

Toda la película se basa en hechos reales. Hay cinco personajes, que son Natalio Botana y su mujer, Salvadora, [David Alfaro] Siqueiros y su mujer, Blanca Luz Brum, y Pablo Neruda. Cada uno de ellos hubiera dado para un largometraje o, en algún caso, para una miniserie televisiva, porque fueron vidas tan ricas, tan incoherentes, tan particulares... Yo estuve cinco años al lado de Eduardo Bedoya escuchando historias de Natalio Botana, de Salvadora, de *Crítica*, porque él había sido subdirector y administrador del diario. Por eso habían hecho Baires junto con don Natalio. Cuando formamos Aries y la empresa ya se había estabilizado y era sólida, con Ayala decíamos: "Ah... los Botana". Porque eran personajes mucho más míticos entonces que ahora, y el diario *Crítica* tenía un peso enorme sobre el periodismo argentino, tenía una tirada de un millón de ejemplares por día en un país de diez millones de habitantes...

El problema era que iba a ser una película para la que había que reconstruir cuatro épocas distintas, desde 1900, cuando Botana empieza a luchar

---

a las órdenes de Aparicio Saravia<sup>98</sup> en el Uruguay, hasta que muere en 1941. Era carísima y absolutamente argentina, no había forma de coproducción internacional. Entonces, al leer la autobiografía de Pablo Neruda, *Confieso que he vivido*, descubrí que podía juntar a los personajes. Neruda describe una fiesta de manera muy interesante: “Esas fiestas que solo los millonarios argentinos pueden dar”. Era una época en que los argentinos éramos considerados los ricos, era nuestra época de oro, los años 20, en la que en la ruleta de Montecarlo se podía jugar con el franco francés o el peso argentino, y no se te ocurriera poner una libra esterlina o un dólar, era más fuerte el peso argentino. Entonces pude encontrar la estructura de la película, algo fundamental para un director ortodoxo como yo: la llegada y la partida de Siqueiros me daban la apertura y el cierre para la historia, una historia que de lo contrario hubiera sido una saga imposible de realizar. Me dio un enorme placer hacer ese film, porque fueron años de estar pensando en los Botana... Allí en México encontré el mundo de Siqueiros, ese loco que intentó matar a Trotsky, que fue a luchar a la Guerra Civil Española, que empezó como capitán y llegó a teniente coronel y que en una de las múltiples grabaciones que tengo dice: “El arte de la guerra está por encima de todas las artes”. ¿Un gran artista plástico diciendo eso? Sus memorias se titulan *Me llamaban el Coronelazo*. El Coronelazo, ¡un pintor! Así son las memorias de uno de los tres grandes muralistas mexicanos. Bueno, toda esa gente, Blanca Luz Brum, la poetisa uruguaya que fue de armas llevar... Imposible no contar la historia de estos personajes.

***¿Hay alguna película que te haya quedado en el deseo, que, si pudieras, filmarías? ¿Puede ser la historia de Severino di Giovanni?***

No actualmente, al menos. Osvaldo Bayer se enojó mucho, porque habíamos comprado los derechos de su ensayo, empezamos a hacer la película en coproducción con Italia y un buen día ocurre el famoso atentado de la estación de trenes de Bolonia, donde murió una gran cantidad de gente. Yo lo llamé a Osvaldo, que estaba en Alemania, y le conté lo que había pasado... Le expliqué que ni yo ni ningún productor italiano íbamos a hacer una película sobre un terrorista con lo que había pasado en Bolonia. “Pero si Severino di Giovanni era un romántico de la violencia”, me dijo

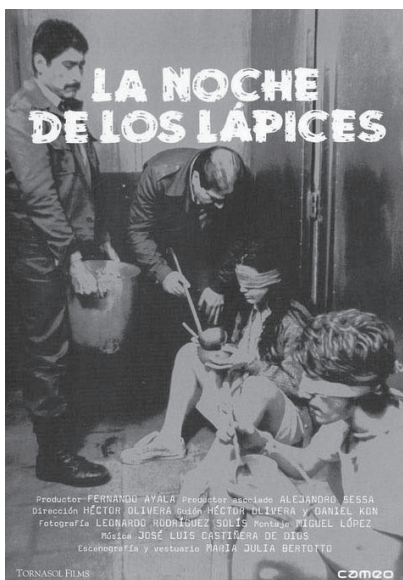
---

98 (Cerro Largo, 1856 - Masoller, 1904), caudillo rural uruguayo, líder de la revolución de 1887, impulsada por el Partido Blanco o Nacional, que buscaba que se reconociera el derecho de las minorías a estar representadas en el Parlamento.

Oswaldo. “Si, ya sé, pero puso una bomba en el consulado italiano acá y murieron como cuarenta y pico de personas”. “No, no, murieron solamente tres y eran todos burgueses”. Le dije entonces: “Oswaldo, los productores, los que ponemos plata en cine, somos todos burgueses”. En fin, ahora está en Alemania y cada vez que nos vemos me dice: “¿Y Severino? ¿Cuándo la hacemos?”. Pero no, no es esa película la que me ha quedado en el deseo... Tampoco podría decirte cuál. He tenido muchos proyectos cercenados por la censura. Si revisás mi filmografía dirás: ¿pero este tipo, qué cosas ha hecho? Ha hecho películas horribles para Roger Corman<sup>99</sup> en inglés, porque había que mantener la empresa y el estudio Baires en activo. Es decir, de lo que no se puede dudar es de nuestra devoción por el cine. Cuando ganamos plata, compramos los Estudios Baires; cuando nos fue muy mal, los vendimos; cuando tuvimos plata, construimos los estudios estos de Fitz Roy y Costa Rica que ahora son C5N; cuando nos fue mal, los vendimos. Es decir, siempre hemos reinvertido en cine con Ayala, y con Luis Oswaldo Repetto más recientemente. Porque, evidentemente, mi vida ha sido del cine para el cine. Pero en cuanto a tener alguna película guardada en la fantasía... no. Después de haber hecho *La Noche de los Lápices* (1986) le dije a Daniel Kon: “Mirá, fue una película muy dura y horrorosa de hacer y de exhibir. Llantos por todos lados. Hagamos entretenimiento puro”, y me puse con un proyecto que se llamaba *La bandolera inglesa*, que iba a hacer antes que *El mural* (2010) y que se cayó junto con la crisis de Wall Street. Pero si no la hago –y no creo que la vaya a hacer, porque es una película demasiado costosa, se necesita un hombre joven que vaya a filmar semanas y semanas a la Patagonia–, no diría que es una frustración no haberla hecho.

---

99 Roger William Corman (Estados Unidos, 1926), productor y director de cine de culto conocido por sus numerosas películas de bajo presupuesto.



Afiche de *La Noche de los Lápices* (1986).



Afiche de *El mural* (2010).



Afiche de *No habrá más penas ni olvido* (1983).



Héctor Olivera en *Buenos Aires Rock* (1983).



Héctor Olivera en *La muerte blanca* (1985).



Héctor Olivera rodando *La Patagonia rebelde* (1974).



Filmando el documental *Tango for two*, con Pichuco.

# Fernando "Pino" SOLANAS

---



Nació en la Argentina en 1936. Cursó estudios de teatro, música y derecho. En 1962 realizó su primer cortometraje de ficción, *Seguir andando*, y formó su casa de producción. En 1968 filmó en forma clandestina su primer largometraje, *La hora de los hornos*, trilogía documental sobre el neocolonialismo y la violencia en el país y América Latina. En 1969 fundó el grupo Cine Liberación, junto con Octavio Getino, e impulsó el desarrollo de un circuito alternativo de difusión a través de organizaciones sociales y políticas que formaban parte de la resistencia a la dictadura. En 1971, el grupo Cine Liberación fue convocado por Juan Domingo Perón para filmar en Madrid sus dos testimonios cinematográficos: *La revolución justicialista* y *Actualización doctrinaria para la toma del poder*.

En 1975, mientras realiza *Los hijos de Fierro*, su primer largometraje de ficción, recibe amenazas de muerte por parte de la Triple A, y en 1976 un comando de la Marina intenta secuestrarlo. Parte al exilio hacia España y se establece finalmente en Francia. En París, con Envar El Kadri, Arienne Mnoushkin, Miguel Ángel Estrella y otros artistas e intelectuales, participa en la creación de la Asociación Internacional en Defensa de los Artistas. Caída la dictadura, en 1983, regresa a Buenos Aires.

Referente de Proyecto Sur, ha sido diputado nacional por la provincia de Buenos Aires y por la Ciudad de Buenos Aires, candidato a la presidencia de la Nación en 2007 y a jefe de Gobierno porteño en 2010.

Se ha desempeñado como jurado en los principales festivales cinematográficos y desarrolla una importante tarea en la docencia, dictando seminarios en las principales escuelas de cine de América Latina, Europa y Estados Unidos. Ha escrito numerosos artículos sobre cine, cultura y el acontecer político en publicaciones de la Argentina, América Latina y Europa. En la actualidad prepara la edición de una recopilación de sus trabajos.



# FERNANDO "PINO" SOLANAS

## Filmografía

---

- Tierra sublevada 2: oro negro* (2011)
- Tierra sublevada: oro impuro* (2009)
- La próxima estación* (2008)
- Argentina latente* (2006)
- La dignidad de los nadies* (2005)
- Memoria del saqueo* (2003)
- Afrodita, el sabor del amor* (abandonada) (2001)
- La nube* (1998)
- El viaje* (1992)
- Sur* (1987)
- El exilio de Gardel (Tangos)* (1985)
- La mirada de los otros* (1980)
- Los hijos de Fierro* (1975)
- Perón, la revolución justicialista* (1971)
- Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder* (1971)
- Argentina, mayo de 1969: los caminos de la liberación* (1969)
- La hora de los hornos* (1968)
- Reflexión ciudadana* (cortometraje) (1963)
- Seguir andando* (cortometraje) (1962)

## Orígenes: la música y la actuación

*Como protagonista de la Generación del 60, ¿por qué creés que no era homogénea en su representación y en su expresión política o estética? ¿Cómo lo ves después de tanto tiempo?*

Una generación siempre tiene puntos comunes y, a la vez, la heterogeneidad de distintos orígenes. Cada uno de nosotros venía de distintos agujeros. Empezamos siendo todos cortometrajistas y nucleándonos alrededor de la Asociación de Cortometrajistas Argentinos. Ahí estaban Mabel Itzcovich,<sup>100</sup> Pedro Stocki,<sup>101</sup> Agustín Mahieu,<sup>102</sup> Humberto Ríos, Alberto Fischerman...<sup>103</sup> y seguramente olvido a muchos. Yo estudiaba teatro en el Conservatorio Nacional, pero mi pasión era hacer cine, y no había una escuela de cine. El sindicato era tan duro que para llegar a hacer carrera de asistente tenías que hacer dos o tres películas en la categoría tres, después otras tres o cuatro para llegar a segundo asistente, media vida para alcanzar el título de cuarto asistente profesional. Así que era muy difícil aquéllo. Entonces, ¿dónde se aprendía cine? Colándose en algunos rodajes, viendo cómo se filmaba... Mi escuela de cine fue ver películas en el Lorraine. ¡O haciendo de extra! Yo fui de extra en muchas películas.

---

100 (Rosario, 1927 - Buenos Aires, 2004), cineasta y periodista, fue guionista de *De los abandonados* y del mediodiámetro, que también dirigió, *Soy de aquí* (1965) (con voz en off de Leonardo Favio). Asimismo, fue una de las pioneras del periodismo cinematográfico: en la década de 1950, dirigió la revista *Cuadernos de Cine*, junto con su esposo, el cineasta Simón Feldman, y en los 60 fue integrante de *Tiempo de Cine*. Trabajó en *Página/12*, *La Opinión*, *Sur* y *Clarín*, entre otros medios, en los que escribió sobre cine, literatura y teatro.

101 (Buenos Aires, 1936), director y socio fundador de la Asociación de Cine Experimental (véase nota 53), realizó, entre otras, *Sostenido en La menor* (1986), *La casa de las siete tumbas* (1982) y la más reciente *¿Y dónde está el bebé?* (2002).

102 (Buenos Aires, 1924 - Madrid, 2010), crítico cinematográfico e historiador, enseñó Análisis Cinematográfico en las universidades del Litoral y La Plata y ejerció la crítica en *Clarín*, *La Opinión*, *El País* y revistas especializadas. En 1963 dirigió su única película, *Ella vuelve desde la mañana*, con María Vaner y Leonardo Favio. En 1978 debió exiliarse junto con su esposa, la dramaturga Roma Mahieu, en España. Entre sus publicaciones se encuentran *Historia del cortometraje argentino*, *Breve historia del cine argentino* y una biografía de Leopoldo Torre Nilsson.

103 Véase nota 57.

---

***Alguna vez dijiste que tu primera pasión fue la música. La mayoría de los realizadores de la Generación del 60 venían de otras artes: la pintura, la música, la literatura...***

Así es, y eso tiene que ver con que no hubiera escuelas y con las duras restricciones del sindicato. En mi caso, la música fue mi gran pasión, y aunque estudié mucho, fracasé. No llegaba a dar lo que yo quería, no tenía las condiciones. Fue la primera derrota que tuve que asumir. Ahí me metí en el Conservatorio Nacional de Teatro, que adoré, para demostrarme que no estaba muerto. Estuve tres años en el conservatorio y ya estaba vinculado con el cine. Es más, filmé mi primer largometraje, *Seguir andando* (1962), cuando todavía estaba en el conservatorio.

***¿Es verdad la anécdota de que cuando lo viste, como tenía ciertos visos autobiográficos y no te gustó, te descompusiste?***

No, no me gustó cómo estaba hecho. No era por ser o no autobiográfico. Para mí era una ficción. Pero claro, uno, al hacer una película, se mete mucho, perdés objetividad. Por eso es bueno tomar distancia, como un pintor que, para tener una imagen del conjunto, se retira.

***¿Cuándo sentiste que la música no iba a ser tu camino?***

Vi un ensayo que me cambió la vida. Era la primera vez que venía a dirigir acá Lorin Maazel, uno de los grandes directores de orquesta contemporáneos. Yo tendría unos diecinueve años y él unos veintiuno. Ya eso era un golpe. Uno se compara. Y aquel ensayo fue monumental, porque iba a dirigir *La consagración de la primavera* y *La passacaglia op. 44* de Juan Carlos Paz. En el ensayo, *La passacaglia* la hizo con partitura, *La consagración de la primavera*, no. Y decía: “Vamos a empezar del 34”, o “Volvemos al 16 de la partitura”. ¡De memoria todo! Una cosa monstruosa, tenía todo en la cabeza, le sonaba la orquesta en la cabeza. Salí mudo y viví la depresión de reconocer que yo estaba a años luz, porque ésas son casi dotes naturales. La oreja que tenía ese tipo... Está claro que para componer no se necesita tener el oído de un director de orquesta, pero era otro mundo. Yo tuve muchas dificultades para aprender. Lo mío era más la pasión que la posibilidad real.

***La música también tuvo una influencia en tu obra como director. Todas tus películas, desde La hora de los hornos (1968) en adelante, están estructuradas como una partitura: primer movimiento, segundo, tercero...***

Eso me viene de haber estudiado composición. Composición y teatro también, toda la dramaturgia clásica. El arte dramático, primero, segundo, tercer acto. Movimiento inicial, movimiento reflexivo lento y la caballería al final, rápida.

***Pero antes de la música y la actuación, estuvo el derecho. Pesaba sobre vos la amenaza de tu padre de desheredarte si no terminabas la carrera.***

Mi padre era médico, entonces deseaba que alguno de sus hijos fuera médico. Mi hermano mayor empezó los estudios de medicina y dejó. El candidato era yo. Estudié durante todo un verano para ver si ingresaba a la carrera de Medicina y me fui a ver operaciones (en aquel momento podías presenciar operaciones de cerebro desde arriba). Fui a verlas y le dije a mi viejo que no. Porque no es que no me gustara, me atraía lo social de la medicina, pero yo tenía inclinaciones artísticas muy fuertes. A mí me daba vuelta la música. Me ponía a leer una buena novela y decía: "Uy, quiero ser novelista". Vivía recitando poemas... Por eso, cuando dejé la música me puse a estudiar teatro, porque si había algo que me había deslumbrado era el cine. Se veía muy buen cine. Bergman, *Ladrones de bicicletas* (1948), de Vittorio de Sica, o *La dolce vita* (1960) o *Los inútiles* (1953), de Fellini; no lo podía creer. Para mí el cine era el arte supremo porque era la nueva ópera.

## **El proyecto que no pudo ser: *Los que mandan***

***¿Cómo surge Los que mandan?***

Bueno, era un proyecto de largometraje. Valentino Orsini,<sup>104</sup> gran director italiano, llegó a la Argentina para filmar un documental para el ENHI (Ente Nacional de Hidrocarburos). Tenía unos cuarenta años, y yo unos veinticinco o veintiséis. Valentino era un hombre muy formado, muy

---

104 (Pisa, 1927 - Cerveteri, 2001), su primera obra filmica fue *San Miniato, luglio 44* (1954), un documental sobre la carnicería perpetrada por los nazis en ese pueblo toscano. Colaboró con Joris Yvens (véase nota 112) en *L'Italia non è un paese povero* (1960). Realizó documentales en todo el mundo y abordó, como temáticas, las luchas campesinas en Sicilia, la ley de divorcio y la vida en los países no desarrollados.

---

apasionado, esos tipos generosos que te estimulaban. Y en el ámbito del Cineclub Núcleo –donde podías mostrar tus películas– nos vinculamos a Valentino: él vio nuestros films, nos dio impulso y ahí surgió la idea de hacer un largometraje entre todos. *Los que mandan* fue el proyecto. El título viene del libro del sociólogo José Luis Imaz,<sup>105</sup> que se publicó en esa época y fue *best seller*. El proyecto no tenía que ver realmente con el libro, el tema era los que mandaban. Cada uno hizo su pequeño argumento y se escribió un guión. Se presentó y el Comité de Lectura no lo aprobó. Hoy sería una estupidez, pero en aquella época el tema, cuestionar el poder... La imbecilidad era enorme. Hicimos un guión, bastante bueno, por cierto. Yo trabajé el mío con Enrique Wernicke, grandísimo amigo, cuentista y novelista. Yo era como un hermano de Enrique, a pesar de que me llevaba como veinticinco años, era como un pibe él. Vivía a tres cuadras de casa. Y estaban los asados los sábados en lo de Enrique, adonde iba todo el mundo, y ahí fue donde yo conocí a todos: a Torre Nilsson,<sup>106</sup> al actor Lautaro Murúa. Todos los directores, novelistas, Juan Gelman, Sabato, Augusto Roa Bastos... todo el mundo iba a lo de Enrique.

### ***Finalmente, Los que mandan no se realizó.***

Fue una frustración, pero de esa frustración nace mi idea de llevar adelante un proyecto que yo venía trabajando internamente: un gran fresco histórico sobre la Argentina. Yo ya había hecho un pequeño cortometraje. Cuando asume Illia, el 12 de octubre de 1963, filmé una larga secuencia que iba a ser parte de este gran documento histórico. Era fácil conseguir material de archivo, porque nadie se animaba a guardar historia del peronismo –era una época en la que si escribías “Perón vuelve” ibas en cana, había un decreto que prohibía cualquier símbolo que apelara al peronismo–. Un gran compaginador, Alberto Borello, que había trabajado en EMELCO o Sucesos Argentinos, no me acuerdo dónde, tenía un cuarto entero de material de noticieros de la época. Y me lo regaló todo.

---

105 (Buenos Aires, 1928-2008), doctor en derecho y sociólogo, fue ensayista e investigador del Conicet. Su obra *Los que mandan* (EUDEBA, 1964) es un clásico de la sociología argentina centrado en el análisis de las relaciones de poder; fue reeditada catorce veces y traducida al inglés, alemán, sueco y japonés.

106 Véase nota 12.

## La liberación y la cárcel del cine publicitario

*Cuando fundás tu primera productora, te dedicás al cine publicitario, ¿por qué?*

Sí, fui de los primeros. Al principio me inicié como autor de *jingles*. Y sufrí bromas pesadas: “Este que estudiaba música dodecafónica hace *jingles*. Y este que quiere hacer cine grande de autor hace cine publicitario”. Yo sabía que era muy difícil que alguien te produzca. Entonces me dije: “Para hacer mi práctica cinematográfica nada mejor que hacer películas publicitarias”. La práctica, la síntesis, el cuadro, la cámara, los movimientos: para mí la publicidad fue una escuela monumental. Porque además yo era director y productor. Eso te da sentido de realidad. Una pata, pájaro para volar, y otra pata bien metida en la tierra. Yo hice una gran experiencia productiva y además filmé en todo tipo de condiciones y terrenos, y así fui ganando confianza en mí.

Cuando llego a *La hora de los hornos* (1968) ya había hecho más de trescientas o cuatrocientas películas de publicidad. Así construí mi propia estructura y gané mi libertad. Al mismo tiempo era mi prisión, porque llegué a construir una fortaleza. Tuve mucho éxito. Mi segunda película de publicidad todo el mundo quería saber quién la había filmado. Fue una cosa muy simple, parecía una secuencia de Antonioni: a orillas de un mar, todos, hombres y mujeres, miraban a una chica muy linda. Ése era el guión. Treinta segundos de duración. El producto era un bronceador. Iban el nombre del producto y el eslogan. En aquel momento en que todo eran argumentos torpes, eso fue revolucionario: me trajo tanto trabajo que tuve que cambiarme de oficina y en un año terminé con catorce colaboradores, entre los que estaban Alberto Fischerman,<sup>107</sup> Raúl de la Torre,<sup>108</sup> Humberto Ríos... Pero yo me di cuenta de que había construido una trampa mortal: no tenía sábados ni domingos. Y mi sueño, la utopía de ser libre para hacer

107 Véase nota 57.

108 (Buenos Aires, 1938-2010), director de cine considerado como uno de los más importantes realizadores de films publicitarios contemporáneos. Sus distinciones obtenidas en este rubro incluyen el Gran Premio del Primer Festival de Cine Publicitario Hispanoamericano y los premios República Italiana y Presidente de la República en el Festival Internacional de Cine Industrial de La Spezia, Italia. Asimismo, dirigió doce largometrajes: *Juan Lamaglia y Sra.* (1970, Premio Cóndor a la Ópera Prima en el X Festival Internacional de Mar del Plata), *Crónica de una señora* (1971, Gaviota de Plata al Mejor Film en el XIX Festival Internacional de San Sebastián, España), *Heroína* (1972), *La revolución* (1973), *Sola* (1976), *El infierno tan temido* (1980, Makhila de Honor en el III Festival de Cine Iberoamericano de Biarritz, Francia), *Pubis angelical* (1982), *Pobre mariposa* (1986, Mejor Film en el XII Festival de Huelva, España), *Color escondido* (1988), *Funes, un gran amor* (1993), *Peperina* (1995) y *Cuadros de una exposición* (2010).

---

mis propios guiones y realizar el cine artístico que quería, aquel donde podían converger la música, la pintura, la literatura, el arte dramático... nada. Yo había construido una fortaleza y me había quedado adentro.

## ***La hora de los hornos (1968): un ensayo clandestino***

***¿Cómo se da el pasaje del cine publicitario a La hora de los hornos (1968) y tu relación con Octavio Getino?***

Cuando comprendí que mi productora me había atado, tomé la decisión de destruir mi fortaleza. “¿Vos te has vuelto loco?”, me decía mi hermano mayor, gran publicista. “¿Cómo cerrás? Tenés siete, ocho películas por mes”. Entonces programé un viaje iniciático. Quería descubrir el Viejo Continente. Yo había leído su literatura, su teatro, su música, pero no lo conocía. Recorrimos muchísimos países. Yo tenía amigos en varios lugares, fue un viaje extraordinario. Un viaje de reflexión. Cuando volví, lo hice con la idea de armar otra productora. Porque me di cuenta de que la gente busca al profesional, al creativo, no a la productora, lo mismo que si fueras un cirujano. Así que en 1965 formé otra productora, pero ya con el objetivo de poder producir mi primer largometraje, y para hacerlo fui buscando distintos colaboradores, porque la película me desbordaba en cuanto a la estructuración de la historia y del guión. Era una película de investigación. Había descubierto que quería hacer el ensayo en cine. Empecé a juntar material y busqué la colaboración de Franco Moggi, que era un cuentista y periodista muy inquieto, muy sagaz, pero después se fue a vivir a Italia. Busqué varios colaboradores hasta que le pedí ayuda a Octavio Getino, cortometrajista que había hecho un excelente corto, *Trasmallos*, sobre un libro de cuentos que le había premiado Casa de las Américas. Entonces le dije: “Octavio, vení, necesito tu colaboración para armar esta historia, este guión, y después en lo que sea”. Se quedó trabajando en la productora durante dos o tres años. Era multipropósito, Octavio; podía tanto grabar como organizar una producción, fue un aporte extraordinario el que hizo.

Las primeras filmaciones de *La hora de los hornos* (1968) empiezan en 1965 con algunas entrevistas. Era un cine de entrevistas, de archivo,

de recreación. A mí siempre me gustó la fórmula del cine que fusiona géneros y búsquedas.

***¿En qué sentido creés que La hora... se diferencia de los objetivos concretos del cinéma vérité<sup>109</sup> y su búsqueda de respuesta espontánea de la gente ante el retrato de lo social?***

Diría que lo nuestro fue más totalizador. Incluimos la reflexión. Ya no era el cine de los documentalistas ingleses asépticos, objetivos. Estaba ese nivel, pero también se hacían presentes los autores, que decían: "Esto es de esta manera". Reflexionábamos como si hubiésemos escrito un libro sobre el neocolonialismo. *La hora de los hornos*, en realidad, es una trilogía de películas. Cada una tiene una forma distinta. La primera parte es una película de *shock*, de agitación, de denuncia. Es un testimonial. ¿Cómo resolver este pastiche teniendo tanta heterogeneidad de materiales? Una cosa es cuando uno filma y le da su propia óptica, su propio movimiento de cámara, y otra muy distinta es cuando tenés que trabajar buena parte de la película con materiales que no son tuyos. Entonces la resolución que encontré fue tener un planteo para cada secuencia. Dividir la película en capítulos, e incluso dentro de ellos hay varias secuencias. Lo importante era que cada secuencia tuviera forma, unidad de lenguaje. Unidad de cámara, unidad de óptica, unidad de movimientos. Además de mucho trabajo de la banda sonora. Eso le dio una forma vanguardista importante. La incorporación de la gráfica, por ejemplo, me viene de la publicidad, pero también del cine mudo. Además, era época de dictadura: no podías ir con ese material a Alex ni pasear mucho. *La hora de los hornos* (1968) se logra, primero, porque hay una base productiva para financiarla, que es mi productora, y segundo, porque el plan era la discreción más absoluta. Silencio de radio. Tan así que todo el mundo pensaba que yo estaba haciendo una serie para la televisión europea; si hasta un nombre le dimos.

109 Corriente cinematográfica asociada principalmente con cineastas franceses de la década del 60. El énfasis en este movimiento está en la cámara como catalizador de situaciones "reales", por lo cual se les prestaba menos atención a los medios formales, como el guión, la edición y la iluminación. La película emblemática del movimiento fue *Crónicas de un verano* (1960), del cineasta y antropólogo francés Jean Rouch.

---

## ***¿Cómo pensaban dar a conocer la película si ni siquiera se podían arriesgar a que se supiera que la estaban realizando?***

Fue un momento muy interesante de nuestras vidas, porque Octavio es un tipo muy inteligente, muy inquieto, y se dio un diálogo muy fructífero. De ese diálogo, de esa confrontación, surgía una tercera idea. Le fuimos encontrando respuesta a lo que parecían ser trabas. La pregunta estaba siempre: ¿dónde vas a pasar esa película si estamos bajo una dictadura? La respuesta correcta fue: no se va a pasar en los cines. Sería tan idiota como llevar este proyecto de guión al Instituto Nacional de Cine y pedir un crédito. Y allí ayudó mucho una experiencia que veníamos realizando: las proyecciones en los barrios de cortometrajes prohibidos, sociales o políticos. Eran épocas de militancia. Hacíamos estas proyecciones en barrios, por ejemplo de zona sur, y pasábamos películas, como las de Santiago Álvarez,<sup>110</sup> documentales de brasileños, *Tire dié*,<sup>111</sup> Joris Yvens...<sup>112</sup> y era extraordinario aquello. Cuando prendías la luz para cambiar el rollo, que duraba unos cincuenta minutos, sin decir nada, la gente ya estaba hablando de lo que estaba pasando acá, porque traía a su presente la escena que acababa de ver.

## ***De ahí surge la idea del Cine Acto, ¿no es así?***

Exacto, el Cine Acto: la conciencia de que el presente era mucho más fuerte que la película. Y entonces nos dimos cuenta de que había un circuito extraordinario. Cuando lo que vos mostrás es excepcional, la gente va a un cine en el Tigre o en Lomas de Zamora. Esto yo lo constaté luego, en mi exilio en París. Si lo tuyo es excepcional; y ésa es la pregunta: ¿es excepcional lo tuyo? Bueno, acá nadie había visto en ese momento imágenes ni una revalorización de lo que fueron los diez años del peronismo. Nadie había hecho una crónica de la resistencia periodística, ni una crítica seria de lo

---

110 (La Habana, 1919-1998), documentalista, fundador y director del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, fue un gran defensor de la unión del periodismo con el cine y colaboró en *La hora de los hornos*. Fue nombrado miembro de la Academia de Artes de la República Democrática Alemana y maestro perenne de la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños. Fue asesor del ministro de Cultura de Cuba, presidente de la Federación Nacional de Cineclubes y, hasta 1986, miembro de la Asamblea Nacional del Poder Popular.

111 Película de Fernando Birri.

112 (Nimega, 1898 - París, 1989), documentalista de cine holandés, de marcado compromiso social. Filmó, entre muchos otros, *Tierra de España*, uno de los más estremecedores documentos sobre la Guerra Civil Española. Durante la década del 60 concentra su mirada en América Latina y la pobreza de la región. En Cuba filma *Carnet de viaje*, donde expone los beneficios de la Revolución Cubana liderada por Fidel Castro, y *Pueblo armado*, un documental sobre las milicias populares compuestas por campesinos y obreros cubanos. En Chile, dirigió *A Valparaíso*, muestra clara de las diferencias sociales de la ciudad, y *El tren de la victoria*, en la que da cuenta de la campaña presidencial del por entonces candidato socialista Salvador Allende.

que era la Argentina, que es la primera parte de la película. Porque eso aparece, y sin censura de ningún tipo. Para que la obra tenga fuerza, hay que decir las cosas como son. Y *La hora de los hornos* (1968) dice las cosas como son sin provocación alguna. Es el lenguaje de un escritor que hace un ensayo, pero deshace a la dictadura, deshace a la oligarquía, deshace a las fuerzas imperialistas. Por eso cruzaban el charco para ir a verla a Colonia y la gente arriesgaba su seguridad y la pasaba en todas partes.

### ***¿Y qué repercusión tuvo la película en el exterior?***

Tuvo un recibimiento espectacular en Italia, todos los diarios del mundo hablaron de ella, ganó premios por su calidad cinematográfica... *La hora...* puso a todos en cortocircuito porque daba una visión distinta del peronismo. El diario socialista *Avanti* decía: "¿Es posible que Perón y Evita sean algo distinto al mito folklórico o fascistoide que nosotros tenemos de ellos?". Esa revalorización también le llega a Perón a través de los diarios. Y me manda una invitación. Yo tenía un amigo en Madrid que de tanto en tanto visitaba al General, y yo, antes de regresar a la Argentina, creo que era julio de 1968, lo fui a visitar a la quinta. Fueron dos o tres horas de conversación maravillosa... el Viejo estaba inquieto, ¡quería ver la película ya! No podía creer todo lo que yo le contaba.

### ***¿Cómo trataron de dar a conocer la película y distribuirla?***

La película no tenía nacionalidad. No se podía distribuir en ninguna parte porque no tenía origen. Estudiamos qué origen darle: por supuesto, la Argentina la rechazaba. Cuando llega a Cannes, en 1969, el embajador argentino y un grupo de periodistas protestaron por la presencia de *La hora...* Cuando vieron la proyección de prensa, salieron escandalizados y sacaron un comunicado: "Los veintitantos corresponsales argentinos en Cannes protestan". ¿Quién encabezaba eso? Chiche Gelblung, que era secretario de redacción de *Gente*, revista que, por supuesto, hacía la apología de Onganía; según él, *La hora...* eran puras calumnias contra el país. Pero Louis Marcorelles, que era el director de la Semana de la Crítica en el Festival de Cannes, la presentó y le dio como antecedente a Sèrgei Eisenstein.<sup>113</sup> Toda la crítica italiana y francesa le dio un lugar importante. Yo estaba sorpren-

113 (Riga, 1898 - Moscú, 1948), director de cine y teatro reconocido por sus técnicas de montaje. Realizó, entre otras, la mítica *El acorazado Potemkin*.

---

dido, porque nunca me planteé hacer tanto, sí hacer un trabajo serio, pero no esperaba esa repercusión.

Mientras tanto, yo estaba acá en la Argentina, esperaba mi segundo hijo, todos mis clientes habían huido como ratas de un barco, estaba en una miseria espantosa. Porque, por más que muchos decían que yo era un esnob y había hecho *La hora...* para hacer giras por Europa, a los cuarenta y cinco días de presentarla en Pésaro, volví a la Argentina con la película bajo el brazo. Los directores italianos estaban sorprendidos de que yo regresara, pero, si no lo hacía, estaba negando la obra, que había sido filmada para ser difundida en circuitos no convencionales en la Argentina. Yo tenía que dar un gesto. Si volvía arriesgaba mi seguridad, por supuesto (en aquel momento había mil presos en las cárceles; eso sí, ibas encarcelado pero no te hacían desaparecer ni te tiraban de un avión, eran más elegantes). La película se empezó a difundir clandestinamente. Pudimos introducir un negativo 16 milímetros, y de ese negativo se empezaron a sacar copias, en el único laboratorio que había, o el más importante, Alex. Siempre había amigos, compañeros que te sacaban fuera de hora una copia clandestina. Incluso los dueños del laboratorio tenían simpatía por todas esas cosas. Yo he recibido apoyos insólitos de gente que no esperaba, y le dimos copia a todo aquel que la solicitara. Nosotros entendíamos que la película era un instrumento de lucha contra la dictadura. En 1972 recuerdo haber asistido a proyecciones en facultades. Ya nadie paraba nada. Mil personas, dos mil; una en Tucumán tuvo cuatro mil espectadores, en un estadio de box.

## **“Basta de hablar por casete, General”: Actualización doctrinaria para la toma del poder y La revolución justicialista (1971)**

***Con Octavio, realizan otros dos documentales: Actualización doctrinaria para la toma del poder y La revolución justicialista (1971). ¿Cómo fue el proceso de esas dos películas y cómo las evaluás, tanto tiempo después?***

Una vez que terminé *La hora de los hornos* (1968), pasé por la casa de Perón y él me entregó un casete de audio para llevar. Yo le dije: “General, usted no puede seguir comunicándose con un casetito. Se lo llevo con mucho

gusto, pero esto no puede ser. Hay una generación que no lo ha visto, General, que no le conoce la cara. Hay que hacer una película, usted tiene que contar toda su experiencia". Ése sería el resumen de esa entrevista, que fue maravillosa. Si hasta me regaló un reloj de arena con un hipocampo que tenía, porque yo se lo alabé. Quedó fascinado por que yo le hiciera la propuesta de filmar una película donde contara todo. Aquel proyecto llevó dos años para materializarse. De 1968 se pasó a 1971. En parte por nosotros, por el financiamiento, y en parte por las dificultades de comunicación que había con él. Era una época muy brava: entre 1969 y 1970 yo lo pasé mal en la Argentina. La SIDE vino a la oficina, perdí todos los clientes, eras un mal bicho... Un mal bicho, como cuando me fui al exilio; nadie te respondía las cartas por terror. Pasaban amigos tuyos por París, pero ¿cómo te iban a llamar por teléfono?



*Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder (1971)*

### ***¿Cómo fue el armado de estas dos películas?***

Con Octavio filmamos juntos, pero dividimos el trabajo. Había que llevarse las latas a Roma, montábamos allí; pasaron cinco o seis meses desde que nos fuimos en abril y finalmente en octubre se terminó. Fue muchísimo trabajo, porque podés llegar a tener cien horas de material. Es como un bosque en el que tenés que irte abriendo camino. Y todo tiene su propio tiempo, no lo podés apurar. Primero desgrabábamos, no eran cien horas, pero serían unas quince o veinte, y filmábamos una vez por semana. Se hizo larguísimo. Entonces decidimos dividir el trabajo y del material hacer dos películas. Una que fuera el relato de la experiencia de Perón, desde que hace sus viajes por Europa: va a la Italia fascista, ve la Guerra Civil Española y se da cuenta de la tragedia de una guerra civil, y después se traslada a la Rusia de Stalin. Y vuelve con las ganas de –lo dice él– impulsar una revolución social en

---

la Argentina. Pero la propia. Octavio hizo *La revolución justicialista* (1971) y yo tomé la película más conceptual, *Actualización...* Yo finalmente fui el último; Octavio regresó antes porque le nacía una hija, y yo le mostré a Perón *Actualización...* (1971). Fue una gloria ver aquella emoción del Viejo. En determinado momento, se levantó y dijo: “¿Qué vamos a hacer cuando juntemos todo esto en la Argentina, ustedes y allá?”. Al mismo tiempo era consciente de que había un gran hueco. En una oportunidad me dijo, caminando por el parque, cuando le pregunté si iba a regresar o no: “El problema es que es muy tarde para mí y es temprano para ustedes”. Faltaba el medio. Ésa fue la tragedia.

## La entrada al cine ficcional: *Los hijos de Fierro* (1975)

### ¿Cómo nace la decisión de filmar cine de ficción?

Yo me había formado para hacer cine de ficción, quería hacer ficción y por eso había estudiado mucho dirección de teatro, fui asistente de Hedy Crilla,<sup>114</sup> siempre estuve en ese ambiente. Pero eran más fuertes mi búsqueda de identidad personal, mi pasión por la Argentina y mi rebelión frente a la dictadura, esa época de Onganía donde no pasaba nada y se decía que era el Agustín P. Justo contemporáneo... ¡Me ponía los pelos de punta! Nosotros no podíamos estar haciendo ficción. Nuestra contribución, nuestra mayor protesta, nuestra ametralladora era hacer *La hora...* (1968). A lo largo de mi vida, he oscilado entre las obras poéticas, más íntimas o más personales, emotivas, ligadas a la literatura o a la poesía, y estas otras que son mis instrumentos de lucha. *Los hijos de Fierro* (1975) es para mí una de las películas más entrañables que he realizado, y al mismo tiempo sufrí enormes dificultades para hacerla: era el momento más tormentoso de la vida política argentina. La empecé a filmar en 1971 y la terminé en 1975. ¿Por qué? La filmación se inició durante el gobierno de Lanusse, después vino Cámpora, vino Lastiri, vino Perón, y la terminé con Isabel. Cinco presidentes mientras hago esa película en cuatro, cinco años. Fue espantoso. Empezabas a trabajar

---

114 Véase nota 16.

y todo era interpretado por militantes. Yo estaba muy concentrado en que fuera una película que juntara la concepción poética *martinferrista*. Tenía muchos niveles: el poético, el realista y el naturalista documental; pero además quería que tuviera una fuerza antropológica. En la transposición o paráfrasis que hago a la Argentina contemporánea, es el hijo mayor de Fierro, Julio Troxler,<sup>115</sup> quien va a la cárcel sin haber cometido ningún delito: por razones políticas lo meten preso. Era el testimonio vivo que le daba una fuerza política enorme. Por eso también me llegaron amenazas de la Triple A, fue la ola de amenazas a muchos artistas. Y yo no me podía ir. Si me iba, esa película no se terminaba. Entonces me exilié en la Argentina. Me alojó un amigo querido de aquella época, en un departamento, y viví ahí como un mes, un mes y medio. Durante esa suerte de pequeño exilio, me doy cuenta de que la película no funciona así, con un relato en *off* en prosa. Lo peor es cuando uno ve el error, porque lo tenés que cambiar. Me ha pasado siempre. Te digo más, acabo de venir de Venecia, de presentar *Oro negro*, y cuando vi la película, le vi defectos. Volví y regrabé los últimos dos actos.



*Los hijos de Fierro* (1975)

### **¿Qué pasó cuando te diste cuenta de que no funciona el relato en *off* en prosa?**

Probé escribirlo en verso. “Muy difícil, ¿cómo lo voy a escribir en verso?”, pensé. Pero finalmente me animé y probé, hasta encontrarle la veta. En los sextetos alejandrinos encontré el lenguaje. El tema es que no hay

115 (Buenos Aires, 1926-1974), militante peronista, fue jefe de Policía de la provincia de Buenos Aires. Le puso voz al narrador y se interpretó a sí mismo en *Operación Masacre*, versión filmica del clásico libro de Rodolfo Walsh dirigida por Jorge Cedrón, con guión del propio Walsh. Además del papel en *Los hijos de Fierro* (1975), participó en *La hora de los hornos* (1968). Fue asesinado por la Triple A en 1974.

---

lenguaje gauchesco en Buenos Aires. El equivalente sería hacer un lunfardo, pero no, opté por lo más sobrio, que era seguro. Una versificación que relatara con la mayor sobriedad, lo menos pretenciosa posible, pero con cierta nobleza.

Como esta película tenía una pequeña coproducción con Alemania –los alemanes se habían quedado enloquecidos con *La hora de los hornos* (1968)–, le pude entregar el *master* al cónsul o al encargado de negocios, no me acuerdo qué, alemán, y se lo llevó en valija diplomática.

## Recluirse en París: los proyectos que no fueron y *El exilio de Gardel* (1985)

***En 1976, debido a la difícil situación política del país, te exiliás y terminás en París, enseñando cine en una escuela...***

Primero me voy a España. En 1976 empiezo a escapar, se frustra un gran proyecto que yo tenía: los tangos de Homero [Manzi]. Ya tenía adjudicado el crédito en el Instituto, era de interés nacional, Piazzolla era uno de los protagonistas... Todo eso será luego el germen de *El exilio de Gardel* (1985). Entonces, primero voy a España y después a Francia. Allí hubo alguien que dijo: “Vamos a hacer todo para que te quedes”, Bertrand Tavernier.<sup>116</sup> Era gran crítico de *Positif*, y él había adorado *La hora de los hornos* (1968). Me recibieron muy bien: “Tenés que venir aquí a instalarte”. Yo estaba casado con Chunchuna [Villafañe],<sup>117</sup> y teníamos dos hijas de Chunchuna, y también Juan Diego, mi hijo mayor, vivía conmigo. Nos trasladamos todos a mediados de 1977 a París. Mi inserción fue muy interesante, porque los realizadores franceses me acogieron muy bien, me dieron su apoyo. La verdad es que les estoy muy agradecido. Tengo una deuda de gratitud con Francia porque me acogió con todo. Escribí ahí *La razón pura* y *Viento del pueblo*, que era sobre Miguel Hernández. Y de todo el dinero que tenía –cuando mueren mis padres, me dejan unos treinta o cuarenta mil dólares–, la mitad se me fue en

---

116 (Lyon, 1941), director y guionista. Se formó como crítico cinematográfico y filmó su primera película, *El relojero de Saint-Paul*, en 1973; cuenta en su haber con veinticuatro films.

117 Elba “Chunchuna” Villafañe (Buenos Aires, 1940), modelo y actriz, estuvo casada con Fernando Solanas durante diez años. Actuó, entre muchas otras, en *La historia oficial*, de Luis Puenzo.

comprar los derechos de autor de Miguel Hernández, y la otra mitad, en todos los viajes y en financiarme un año para poder hacer el proyecto. Producciones Zeta de España me iba a producir la película, pero fue toda una charlatanería, porque un mes antes del rodaje me dijeron que no la iban a poder hacer. José Luis Gómez, el gran actor español, iba a ser el protagonista. Aquello fue un golpe como si me hubiesen pegado una cuchillada por la espalda: yo había jugado todas mis cartas en eso. Y creo que hubiese sido una de mis mayores películas, porque José Luis Gómez tenía el personaje acá y era muy parecido. Era bárbaro. Yo estuve con la mujer de Miguel Hernández, Josefina; estuve con Manolo, el hijo, que después murió en un accidente. Me entrevisté con quien, en aquel momento, estuvo al lado de él cuando murió, uno de los presos. Hice todos los recorridos, estuve en Elche, en Orihuela... Todo lo recorrí.

***Después de la frustración de Viento de pueblo, ¿cómo se da La mirada de los otros (1980)?***

Fue un proyecto que me ofrecieron para el Año Internacional de los Discapacitados, un documental. La propuesta fue que hablaran solamente ellos. No hay ni una palabra mía. Es como un confesionario en una sesión de análisis; hablando a cámara van contando sus cuitas. Es muy interesante, porque si el relato y la emoción del relato son importantes, no se necesita acción. Vos te quedás la hora cuarenta enganchado. Se estrenó en cine, con la presencia de la mujer de [François] Mitterrand,<sup>118</sup> y se pasó en todas las televisoras de la Comunidad Europea. Y estuvo en la selección del cine francés en el festival de Cannes de 1980. Muy bien la película.

***Y ya después surge El exilio de Gardel (1985), ¿es así?***

Exactamente, ya sería 1981 cuando inicio el primer borrador del guión de *El exilio de Gardel* (1985). Me separé de mi mujer: Chunchuna no aguantó más y regresó a Buenos Aires... Fue una de las etapas más tristes y solitarias de mi vida. De ahí nació el tango "Solo": *Solo, como un perro solo / Cero y al costado / como un cero solo...*

---

118 (Jamac, 1916 - París, 1996), abogado y político, fue presidente de la República Francesa de 1981 a 1995.

---

*En El exilio de Gardel (1985) cumplís casi todos los roles: dirección de arte, colaborás en la letra y en la música de los tangos, sos el director, hacés cámara por momentos... Y surge una suerte de género nuevo: la tanguedia. ¿Cómo lo describirías?*

Lo mío fue siempre la búsqueda de identidad. El autor, el realizador de cine, como el pintor o el escritor, más allá de las ideologías y de todo, tiene un duelo con la muerte, el duelo con el acto creativo. El compromiso es generar ese universo personal que es el propio, porque en general nadie nace de la nada, el lenguaje y la creación artística es volver a “matrizar”, a colocar en ese plasma un poco de esto y de aquello otro. Pasa por tu tamiz y sale algo que tiene tu impronta. Yo vine buscando eso y por eso he vivido corrigiendo, perfeccionando y buscando. La tanguedia sería la comedia musical nuestra, mezcla del teatro de vodevil o de revista, la picaresca, la mujer con plumas, lo coreográfico, el drama, el grotesco. Todo eso es la Argentina.



*El exilio de Gardel (1985)*

## De los que se fueron a los que se quedaron: **Sur** (1987)

*Cuando rodás Sur (1987) en la Argentina, con Miguel Angel Solá de protagonista, ya es la historia de los que se quedaron, que es otra mirada del exilio.*

En realidad son dos películas complementarias. Como *Los hijos de Fierro* (1975), fue una tragedia: hubo que esperar diez años para estrenarla. Yo no la pude estrenar nunca en Buenos Aires porque tuve que exiliarme, y recién en 1984, cuando regreso, se logró estrenar, y no fue nadie. Nadie. Yo pensé

que iba a llenar las salas. Pero nadie. Se vivía la primavera de la democracia y nadie quería recordar la tragedia de la dictadura. Así como fue tan ingrata *Los hijos de Fierro* (1975), *El exilio de Gardel* (1985) recibió todas las glorias. Nos llevamos todos los premios, todos. La sensación fue de que por fin la cosa iba tomando otra forma. Por eso llegué a *Sur* (1987) rápido.

***¿Sur (1987) fue más fácil que las dos películas anteriores?***

No, la verdad que no, también tuvimos una pesadilla: quince días antes de comenzar el rodaje el coproductor francés me dice que no puede participar. “¿Pero cómo has esperado hasta este momento para decírmelo?”. Yo había firmado setenta y un contratos. Tres días después estoy con fiebre, nadie sabe lo que tengo. No se puede filmar, porque además sin el coproductor no venían ni los técnicos franceses, un desastre todo. Me hacen una tomografía computada, ven una sombra enorme, mala, en el riñón. “Hay que intervenirte”. Silencio. No se sabía si era un cáncer... cinco horas de operación: era un infarto en el riñón que había hecho morir la mitad del riñón derecho. Tardé cuatro meses en recuperarme, a pesar de que los médicos me dijeron que “en un mes usted camina...”. Se postergó la película ocho meses.

***¿Cómo ves Sur (1987), tantos años después? ¿Qué representa para vos?***

*El exilio de Gardel* (1985) es el exilio de afuera y *Sur* (1987) es el exilio de adentro. Es una película que adoro... En todos mis films hay varios niveles. *Sur* es varias películas juntas: la del amor, pero también está el tema del regreso, que es trágico, porque uno regresa con la ilusión de encontrar lo que dejó. No está. Nadie está. O todo está transformado. Pero el que regresa también. Es un desencuentro espantoso. También está el tema de la dictadura. La película comienza unas semanas antes, en la etapa preelectoral de fin de 1983. En la noche, en la medianoche, sale el prisionero, y finalmente no entra a su casa, porque es asaltado por los fantasmas de una historia de amor muy fuerte y de desencuentro, y a lo largo de esa noche rememora la historia y es la nueva conciencia. Es una balada nocturna. El proyecto fue, voy a hacer una balada nocturna, que suceda todo en la noche, con mucho *racconto*, pero esa balada nocturna va a tener una puntuación de tangos cantados en la calle. Así como *El exilio de Gardel* (1985) es Piazzolla instrumental y hay pequeñas canciones, que sirven para abrir las secuencias, canciones

---

que hizo Castiñeira de Dios,<sup>119</sup> aquí yo quise rendir un homenaje al tango canción de los años 40 y 50. Son los tangos de Troilo, esencialmente, y los de los hermanos Expósito.

***De hecho fue una película muy premiada, ganaste en Cannes el Premio a la Mejor Dirección, uno de los más prestigiosos que un director puede tener.***

Sí, ganamos muchos premios con *Sur* (1987).

## La participación en el mundo de la política

***A pesar de tu fuerte participación política, lograste que no interfiriera con el cine: entre 1992 y 1998 hacés dos películas: El viaje (1992) y La nube (1998).***

Sí, claro. *El viaje* nace con varios disparadores. Uno era los quinientos años de celebración del llamado “descubrimiento” de América (se podría decir desde la conquista violenta y sangrienta de América). El otro tema que me motivaba es que yo quería hacer un film de carácter latinoamericano, grande. Son los años del derrumbe, de la llegada de la democracia neoliberal corrupta. Lo de Menem tiene su correlato: Salinas de Gortari en México, Carlos Andrés Pérez en Venezuela, Collor de Mello en el Brasil. *El viaje* (1992) es, de alguna manera, la búsqueda de un proyecto para la Argentina de los años 90, navegando en medio de esas democracias archicorruptas. En realidad esta película, junto con *La nube* (1998), va a jugar casi en yunta, son las dos películas mías que se sitúan frente a lo que fueron los años 90. La entrega, el remate del patrimonio, la corruptela y, al mismo tiempo, el enorme cinismo, la hipocresía. Aquello me haría exigir, me haría iniciar la búsqueda de un lenguaje que yo llamé “grotético”: la mezcla del grotesco y de lo patético. Y era el sentimiento que había. Uno reía a carcajadas frente

---

119 José Luis Castiñeira de Dios (Buenos Aires, 1947), músico y compositor. Dirigió la Orquesta de París, la Orquesta Sinfónica Nacional de la Argentina, la mayor parte de las orquestas argentinas y la Orquesta Jazz Sinfónica de San Pablo (Brasil). Es autor de música para cine. Entre otros premios, ganó el César (Francia) a la mejor música de películas por *El exilio de Gardel*. En la Argentina, fue distinguido en tres ocasiones por la Asociación de Cronistas Cinematográficos con el Premio Cóndor. En 2009 finalizó su primer largometraje como director y guionista: *Manuel de Falla, músico de dos mundos*. Hasta 2012 fue rector de la carrera de Artes Audiovisuales del Instituto Universitario Nacional del Arte y director de la maestría en Gestión y Políticas Culturales en el Mercosur en la Universidad de Palermo.

a Menem vestido con todas las etiquetas de las corporaciones, o sacándose una foto en la Ferrari roja, y, al mismo tiempo, la náusea. Hay secuencias muy literales. El vómito y el antevómito a la ciudad cloacal, la Buenos Aires inundada por las aguas cloacales; el parte meteorológico es el parte de las aguas: el agua les va a llegar a la cintura, al pecho o a la nariz. Está lleno de todos esos sarcasmos. *El viaje* (1992) es una película que transita entre el burlesco, el sarcasmo y la caricatura política, que son tradiciones porteñas. Yo me acuerdo del día que se estrenaba la película; le tomaron declaración a Menem y estaba muy disgustado por la representación que se hacía de él. Yo le contesté que era muy desagradecido, porque yo lo había hecho a él muchísimo más elegante de lo que era en realidad. Y hablando más en serio, creo que esa película tiene alguna de las secuencias, para mí, más importantes que filmé, como es la llegada a la Villa Ajena.

***¿Cómo fue que resolviste filmar en una ciudad completamente bajo el agua?***

Los presupuestos para hacer esas escenografías de una Buenos Aires inundada eran gigantescos. Finalmente yo asumí la dirección escenográfica, recorrí bastante y encontré una ciudad que estaba inundada: Carhué Epecuén. Me sirvió para hacer los alrededores de la ciudad. La ruta por la que viene el chico en bicicleta, en la que se para y va a encontrar el bote de Alguien Boga, el chileno que había sido expulsado por la dictadura, existe, yo no le inventé nada. Por supuesto le agregué una silla y varias de esas casas cuando él va a visitar a su abuela. Pero esas grandes avenidas de plátanos gigantescos están. Y ese cementerio está.

Fue uno de los rodajes más complejos de mi vida. Porque no había previsto que el agua no es filmar en exteriores. En un bote en el agua, si hay un poquitito de marea, aunque no haya viento ni nada, es muy difícil. Había momentos en que era imposible filmar. Tres veces intenté entrar al cementerio. Había que ir muy de madrugada, porque después, a partir de las diez u once de la mañana, siempre había viento. Cuando pudimos llegar a ese cementerio y filmar el diálogo que tiene Juanita Hidalgo con su marido (“Portate bien, no salgas más que hace frío”), nos divertimos horrores.

Lo importante es crear la convención. Una vez que el espectador está convencido de que estás en una ciudad inundada –y lo está, porque eso

---

era real-, todo lo demás es convencional. Y es plano y contraplano. Los contraplanos filmados en los distintos puertos, en el puerto de Olivos, en alguno de los diques acá de Puerto Madero, y los edificios son simples *travellings*. Pero después, a algunos de esos departamentos los dobleimprimimos con el agua por truca. Lo mismo que el doble catamarán que ingresa por la calle Corrientes. Eso fue muy estudiado. Filmé el catamarán en el río y la calle Corrientes con el mismo ángulo, la misma óptica, la misma distancia, la misma luz. Después eso fue una truca cuadro a cuadro, como si fuera dibujo animado. Fue la toma más cara de toda la película. Creo que once segundos como un corto de animación, no me acuerdo, mucha plata, serían cinco o seis mil dólares de aquella época. Era un disparate, pero valió la pena: en 1992, en Cannes, le dieron el premio de la Comisión Técnica por el trabajo que tenía la imagen.

***¿Hay una búsqueda metafórica en la amenaza constante que es la lluvia?***

Esos años estuve tocado por las grandes metáforas de la imagen. El cine es imagen. La dificultad para hacer una película es inventar la película, que no es lo mismo que inventar el guión. Inventar la película es inventar el hecho filmico. Con el mismo guión mil directores hacen mil películas distintas. *El viaje* (1992) tuvo un trabajo monumental, creo que saqué 6.000 fotografías, hice tres o cuatro recorridas de todo aquello, porque fue como hacer varias películas al desplazarse entre tantos países. *La nube* (1998), al revés, fue un film muy concentrado en un solo lugar, el ex mercado de pescado en Barracas. Ahí fue un gran homenaje al teatro nacional. Y todas esas calles con las grandes iconografías de los grandes maestros del teatro, maestros y directores. Y también esa película tiene que ver con los años del menemato, tiene que ver con la impostura, con las falsificaciones, con el posibilismo, con la gente a la que le repugnaba Menem pero lo votaba.

***También fue una película premiada.***

Sí, era el primer rol protagónico de Pavlovsky en cine y de Ángela Correa, la actriz brasileña, y los dos ganaron premios en Biarritz y estuvieron muy cerca de ganar en Venecia. Ahí la película recibió el premio a la música. Eran cinco premios y ganó uno. Hubiéramos deseado algo más, pero estuvo ahí. Algún diario acá dijo: “Sacó un premio consuelo”, pero cuando cuatrocientas películas intentan estar en la selección oficial de uno de los

dos festivales más importantes, y se eligen veinte, y está la tuya, te ponés más que contento. Y si, de las veinte, quedás entre las cinco premiadas... Además ganó el Premio de la Juventud, de una asociación que presidía, en aquel momento, el queridísimo Gillo Pontecorvo. Eso fue muy importante.

***Además de los premios, fue bien recibida por el público nacional.***

*El viaje* (1992) aquí, en la primera semana, fue primera en recaudaciones, pero a pesar de eso nos sacaron: de las doce salas nos dejaron en una. Los exhibidores, inclusive, tanto miedo tenían de sufrir represalias de Menem que algunos hasta pusieron un cartelito diciendo que no compartían la película pero que tenían que pasarla. *La nube* (1998) fue el opuesto: un fracaso económico monumental. Esa crítica que había a una clase media intelectual arribista e impostora fue muy rechazada, la gente no la quería ver, se culpabilizaba con *La nube*. Fue un fracaso económico que me llevó casi a la muerte. Yo terminé esa película con un infarto. Fue en Noruega, y no se sabía ni lo que tenía: sufría unos dolores que no podía ni caminar, y finalmente, dos días después, llego a París y digo: "No puedo seguir así", y me voy a un hospital. No me dejaron salir. Una angioplastia a la mañana siguiente. Eso fue un golpe muy grande que cambió mi vida. Por supuesto, no volví más a hacer ficción. Primero, porque nunca tuve un productor.



*La nube* (1998)

***¿Cómo fue el proceso que te llevó del parate después de *La nube* (1998) a la serie que se inicia con *Memoria del saqueo* (2003)?***

Llegué después de un viaje, el 19 de diciembre de 2001, para pasar las fiestas. Me acosté temprano, estaba muerto, y al día siguiente, al despertarme, veo los diarios: Cavallo había renunciado. Parecía un sueño. Prendí el televisor y

---

estaba esa represión en la Plaza de Mayo. Decidí irme con mis hijos después del almuerzo –acababa de comprarme una camarita mini-DV, esas que se ven en algunas fotografías–; vamos a filmar, vamos a ver qué pasa. Fuimos; por supuesto el sueño de filmar fue relativo, fueron pocas imágenes. Si te acercabas, la nube de gases (te hablo de las cuatro o cinco de la tarde) era imposible, yo no lo soportaba. Esa noche vienen los acontecimientos de ese fin de año y el mes de enero con las manifestaciones continuas, las asambleas, que renunciara la Corte Suprema, varios presidentes en pocos días. Me fui dando cuenta de que la gente joven, los amigos de mis hijos, no entendían nada. ¿Cómo la Argentina podía tener desnutridos siendo una fábrica de alimentos? Y no entendían lo que había pasado en esos diez años. Me di cuenta de que tenía la obligación ética de contar mi visión sobre esa década y dije: ha llegado el momento de continuar *La hora de los hornos* (1968). Hacer algo equivalente, en el sentido de volver a reflexionar, dar testimonio y reflexionar. El cine de ensayo. Hacer una gran película de tres o cuatro horas. Y empecé a filmar ese fresco, pero el tema era tan enorme, que fueron naciendo varias películas. Primero *Memoria del saqueo* (2003), después *La dignidad de los nadies* (2005), que es la contraparte, cómo resistieron, cómo se defendieron las víctimas de aquel despojo. Después vinieron *Argentina latente* (2006) y *La próxima estación* (2008), que están en yunta, las dos tratan el tema de nuestras capacidades industriales, científicas, técnicas y universitarias. Y después nacieron *Oro impuro* (2009) y *Oro negro* (2011), las dos de *Tierra sublevada*. Esta serie me ha dado una enorme satisfacción. Primero, me permitió volver a descubrir el país con ojos de cine y con ojos de dar testimonio. *Crónicas de la Causa Sur*, las llamo. Todas esas películas expresan una mirada, una causa, que es la Causa Sur. Para mí, todo esto tiene que ver con el Sur. América del Sur es el vértice de muchos procesos civilizatorios, y tenemos que dar una sociedad y una comunidad distintas. Liberadas de la dependencia, la copia, la imitación de las sociedades europeas, del Oeste o del Este, inventar la propia. Somos ese punto de encuentro de muchos momentos culturales.

***¿Estás trabajando en algún proyecto cinematográfico? ¿Cuál es tu próxima obra?***

Tengo pequeñas cosas y dos o tres proyectos grandes que esperan. Dos documentales, que hay que ver si los puedo hacer porque actualmente me roba todo el tiempo mi actividad política, soy diputado nacional. Pero en las

vacaciones seguramente avance la imagen de alguno de esos documentales. Me faltan un gran documental sobre la propiedad de la tierra y un gran documental sobre los recursos del mar, sobre el Atlántico Sur. Es un mundo desconocido, he empezado a hacer la investigación y es extraordinario aquello. Eso totalizaría ese gran fresco que serían ocho películas cuyo objetivo es descubrirles a los argentinos las enormes potencialidades que tienen sus recursos, si los saben administrar.

***Y volver a la ficción, ¿sería una posibilidad?***

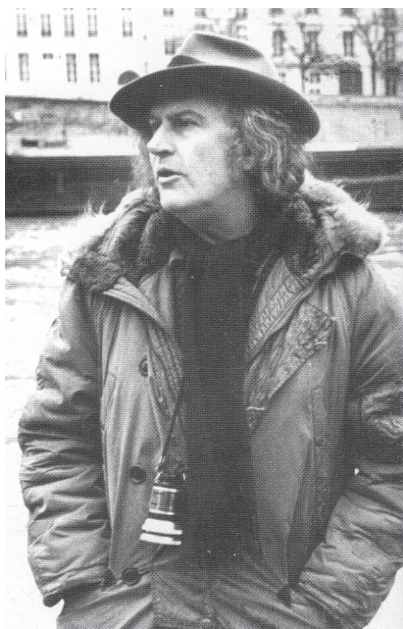
Me encantaría. Tengo un proyecto que empecé, *Los hombres que están solos y esperan*, el título del libro de Scalabrini Ortiz. Yo lo traté a él cuando fui cronista en la revista *Qué Sucedió en 7 Días*, donde él y Jauretche eran los columnistas. Además era el padre de Julio Scalabrini, con quien yo estudié dos años de Derecho. Ese proyecto, que es una enorme espina, porque había tenido media palabra del Instituto, en las épocas de Álvarez –“Largate nomás, ¿como no te vamos a apoyar?”–, y al final no salió. Veremos en qué queda.



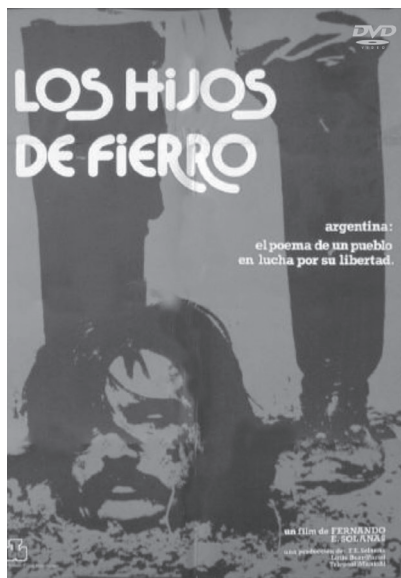
Pino, Piazzolla y músicos de *El exilio de Gardel* (1986).



Pino en rodaje.



Fernando "Pino" Solanas en París.



Añche de *Los hijos de Fierro* (1975).



Fernando "Pino" Solanas con Perón.



Con actores de *El exilio de Gardel*.



Registrando imágenes con su cámara personal.



Fernando "Pino" Solanas.



Afiche de *Sur* (1987).



Solanas rodando *Memorias del saqueo* (2003).

## FECHAS DE LAS ENTREVISTAS

Las entrevistas editadas en el presente libro fueron realizadas en las siguientes fechas:

---

**José Martínez Suárez:** 11 de julio de 2011

**Manuel Antín:** 13 de junio de 2011

**Simón Feldman:** 21 de junio de 2011

**Humberto Ríos:** 28 de junio de 2011

**Octavio Getino:** 5 de julio de 2011

**Héctor Olivera:** 19 de julio de 2011

**Fernando “Pino” Solanas:** 11 y 18 de noviembre de 2011





Este libro se terminó de imprimir  
en el mes de abril de 2013  
en los talleres gráficos de MINIGRAF  
Bs. As. - Argentina

## Acerca de DAC

En su nueva condición de **Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales de la República Argentina**, DAC decidió incorporar y privilegiar la acción cultural entre los esfuerzos que sus nuevos recursos posibilitan.

El cine es un fenómeno social que supera el marco de la sala cinematográfica. Interviene en la subjetividad del espectador enriqueciendo en muchos casos su mirada del mundo, aproximándolo a conflictos a veces propios y otras totalmente ajenos a su experiencia. Es una construcción cultural colectiva, y por ello sabemos que el progreso y desarrollo de nuestra labor como directores necesita la formación de espectadores activos y reflexivos.

Dentro de esas actividades programadas para vincular la actividad con el múltiple universo de cinéfilos, estudiantes de cine y especialistas, que abarca desde la producción de una serie televisiva hasta ciclos de cine, premios en festivales, charlas abiertas y clases maestras, la creación de un fondo editorial es fundamental y ya se encuentra en pleno desarrollo a través de esta colección.

Ella incluye literatura especializada como aporte a centros de estudio y público audiovisual.

Emancipar al espectador de su rol pasivo a través del conocimiento es nuestro propósito primordial para convertir la contribución bibliográfica de nuestra entidad en un significativo material de consulta dentro de la actividad.

“Los intelectuales –y este grupo de cineastas formaba parte de ellos– eran fuente de consulta permanente para una sociedad que se cuestionaba su historia y su destino. Y esto es lo que creo que perfila a esta generación. Más allá de sus profundas diferencias, incorporaron al cine argentino la reflexión intelectual. El eje, para unos, estaba en lo político e ideológico, para otros, en lo social, pero también en revelar la hipocresía de la moral burguesa, en exponer los costados más oscuros del nuevo fenómeno de la cultura de masas, en buscar en la historia el origen del error, en explorar la sexualidad, en la experimentación con el lenguaje, en el cuestionamiento de las formas tradicionales del relato”.

“Un conjunto de cineastas que marcó una impronta imborrable en nuestro cine”.

“Exilios, prohibiciones, censura impidieron a muchos de ellos lo que hubiera sido el normal desarrollo de su obra. Pero a pesar de eso, dejaron tras de sí un grupo de películas que engrandecen nuestra cinematografía”.

“De la obra de los entrevistados hablarán ellos mismos en este grupo de reportajes que vuelca al papel la primera temporada de *Vidas de película*, el excelente ciclo televisivo que produjo Directores Argentinos Cinematográficos con la intención de colaborar en la preservación de nuestro maltratado patrimonio cultural”.

Marcelo Piñeyro  
Director



ISBN 978-987-601-196-9



9 789876 011969 >

lcrj  
LA CRUJÍA

DAC  
Directores Argentinos  
Cinematográficos