

▶ **Humberto RÍOS**
Bolivia, 1929

Algunas de sus películas:

Faena

Eloy

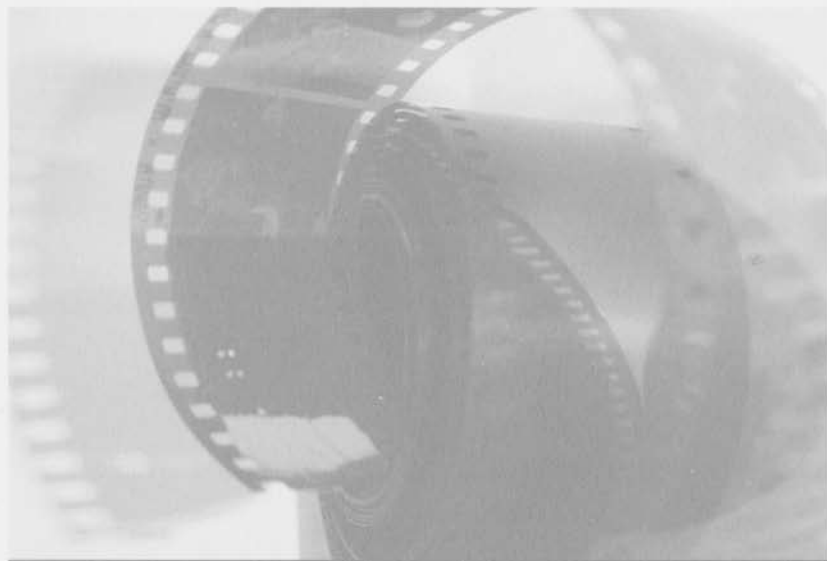
El tango es una historia

Del viento y del fuego

Para vencer al olvido

Rerum Novarum





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Dervis Espinosa.

Sonido: René Portillo.

Producción: Carlos López.

Dirección: Osvaldo Daicich.

Foto fija: Ovidio González.

Diciembre 2001, FNCL.

¿Cómo accediste al cine?

Una larga carrera. Empiezo por la pintura, termino yendo a París a seguir pintando, estudio e ingreso al IDHEC (Instituto de Altos Estudios Cinematográficos) y allí comienzo a conocer el mundo del cine. Era la época gloriosa del cine francés, que es la época de la Nouvelle Vague, con algunos de sus componentes, entre ellos Agnès Varda, Rivette, Truffaut, Godard y sobre todo encontré a alguien que no era de la Nouvelle Vague, que era un español muy importante: Buñuel, a quien conocí y estuve tratando junto con el poeta cubano Nicolás Guillén, que estaba en esa época en París. Él me llegó a transmitir, a hacerme ver cómo era Buñuel y al mismo tiempo cómo era Chaplin. Eso marca mucho.

Cuando regresé a la Argentina, lo primero que hice fue un documental de veinte minutos que es casi un clásico -todavía lo siguen utilizando algunos alumnos-, que se llama Faena, en el cual intento demostrar -vía metáforas- la violencia de una sociedad, la muerte cercana que nos conmueve constantemente en un mundo muy cerrado. Ese documental tuvo una importancia que recién hoy el tiempo está ubicando. Luego empecé a enseñar, a dar clases de cine en la Universidad de La Plata, hasta que volví con mi primer largometraje de ficción, Eloy, el que hice con Chile. Luego seguí haciendo

documentales, que es lo que hago fundamentalmente. Estuve trabajando mucho tiempo en México, en donde hice un documental llamado *Del viento y del fuego*, en donde están casualmente García Márquez y Ruy Guerra. Luego hice un documental sobre los legendarios abuelos zapatistas, una ficción sobre el exilio y un material, en blanco y negro, muy modesto, que era un documental testimonial sobre las Madres de la Plaza de Mayo que estaban en exilio en México y que tenían como meta utilizar ese material en las conferencias de prensa o en las conferencias internacionales para demostrar la violencia inusitada de la Junta Militar Argentina.

Humberto: hay una figura central en el Nuevo Cine Latinoamericano, con el que vos trabajaste en México, que es Raymundo Gleyzer, un cineasta que también la dictadura se llevó, dejándonos solo sus materiales. ¿Cómo fue tu experiencia de trabajo con él y cómo valoras ahora, desde el 2000, su cine?

A Raymundo lo conocí justamente siendo yo docente en la Universidad de La Plata. Descubrimos que podíamos tener una relación particular muy especial. La Escuela del Litoral, de Birri, estaba dedicada al mundo social y al documental. La Plata era casi un oponente, casi la versión del cine de ficción. No obstante, dentro de ese carácter de ficción que tenía la Escuela de La Plata, había gente que tenía mucha importancia o mucha necesidad de expresarse desde el punto de vista del documental; uno de ellos era Raymundo Gleyzer. Así que cuando él partió a Brasil a filmar su primer documental importante, al regreso me convocó, me pidió que lo acompañara a hacer dos documentales culturales en Córdoba. Me conmovió la sinceridad, la valentía de pedir a un docente que se

convierta en su cámara y esa audacia sirvió de trampolín a la amistad. Fui a Córdoba, trabajé con él y de ahí nació una gran amistad. Cuando vino a México me convocó a filmar un documental en Argentina, cuya investigación hizo mi señora y cuyo material de explotación o de producción iba a surgir de un encuentro que tuvo Raymundo Gleyzer con unos productores americanos en Londres. Estos americanos pusieron el dinero para producir el documental en México. Allí nos encontramos y estuvimos recorriendo casi toda su geografía, tratando de poner en pantalla nuestras preocupaciones sobre el mundo político y lo que era la Revolución Mexicana. Descubrirla era como descubrir un mundo que no conocíamos. A poco de andar, descubrimos que esa revolución estaba fracasada. Y la idea era que si la revolución se constituía en institución, no era una revolución que se fuera cambiando y que fuera mejorando y que fuera revitalizándose, sino que era una revolución que se quedaba estancada en el tiempo y eso es lo que hicimos. Esa fue una de las experiencias más ricas que tuvimos con Raymundo y la amistad que surgió con él fue muy intensa.

Cuando pasó su secuestro y posterior aniquilación lo único que pudimos hacer fue reclamar internacionalmente a todo el mundo, para que, por favor, apoyara la búsqueda y el reclamo por su vida. No lo logramos y pasaron años y años y esa obra, México, la revolución congelada, es fundamental en la cinematografía latinoamericana. Porque a partir de ese momento la revolución era cuestionada.

¿Qué importancia tiene el Grupo de Cine Liberación y la película *La hora de los hornos* para el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano?

En realidad tomó materiales que utilizó en función de una idea mayor, de analizar lo que es la Argentina. Lo que pasa es que en esos tiempos la amistad entre toda la gente militante en torno al deseo de cambio social era muy intensa. Estaban Pino, Octavio, Glauber, yo mismo. Los brasileños, los chilenos, los bolivianos, estábamos todos inuidos en un deseo de armar, de crear el cine latinoamericano que solamente existía para unas pantallas muy pequeñas. Las pantallas pertenecían y siguen perteneciendo, ya un poco menos, al cine norteamericano. Y nuestras pantallas tenían que ser nuestras y el deseo de recuperarlas para una idea política, una idea que significara el cambio social, nos invocó e impulsó a realizar todos nuestros trabajos. De ahí que cada uno tomara de alguien algo. Se ayudaban, se prestaban y copiaban materiales. Era casi como una gran hermandad. Hoy hay que retomar ese espíritu, hay que retomarlos porque los tiempos han llegado no solamente con los cambios tecnológicos, sino también con los ideológicos.

¿Cuáles son los principales logros o aciertos del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y cuáles sus carencias?

Aquel Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta adoleció de falta de rigor en lo estético, salvo las cinematografías que tenían una industria armada, caso Cuba. Tenían una carencia de tipo estético, lo que hizo que las pantallas empezaran a ser visitadas por muy poca gente. Hoy es a la inversa, hay una renovación tecnológica que está al alcance de todo el mundo y todos los jóvenes la pueden poner en pantalla. Hay ciertos juegos formales que atrapan y seducen. Les está faltando lo que teníamos nosotros: el ánimo

de cambiar el mundo. Lo que hay es una visión bastante sutil y muy tibia.

¿Crees que eso está relacionado con la formación de los jóvenes? Una vez mencionaste que una cosa es dirigir películas y otra cosa es hacerlas.

Hay mucho más que eso. Una cosa es dirigir películas como director de cine; yo me siento en una silla, tengo un equipo alrededor, ordeno: cámara, luz, acción y me siento un director. Otra es poner el cuerpo, el alma, el vientre, la saliva de la lengua, todo en un acto que es hacer cine, que es hacer una película que contenga todo lo que uno piensa.

¿Qué es el cine para Humberto Ríos?

Ya es historia, no mucho más.