

► **Octavio GETINO**

España, 1935

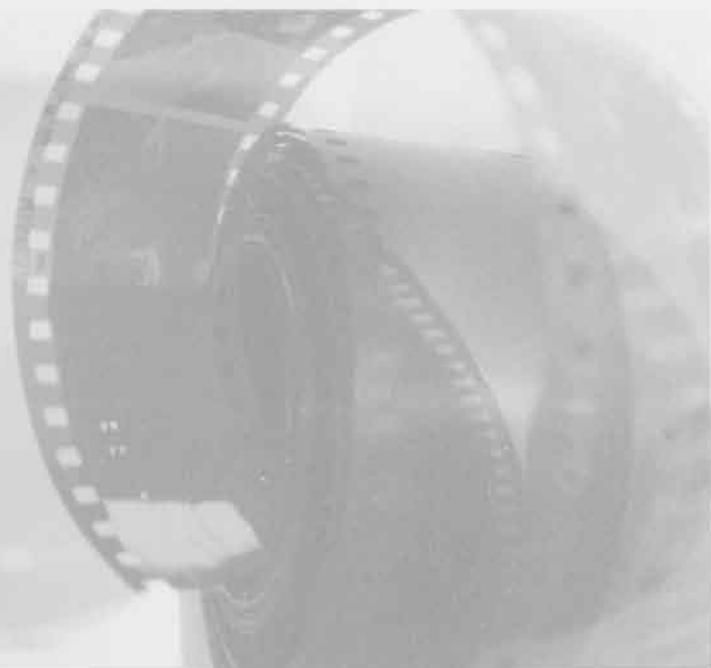
Algunas de sus películas:

La hora de los hornos

Perón, la revolución justicialista

El familiar





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Roberto Lanza.

Sonido: Arsenio Cadena.

Producción: Manuel Tamayo.

Dirección: Osvaldo Daicich.

Foto fija: Ovidio González.

Octubre 1999, EICTV.

La hora de los hornos es una obra arquetipo del cine político del continente. Está presente en muchos museos de Europa y Estados Unidos, y en algunos países aún se le tiene censurada. ¿Cómo surge el proyecto entre Solanas, Getino y compañía?

Surge casi como una necesidad personal de hacer una especie de autobiografía nuestra, pero ubicada en el contexto social, indagar en qué situación estábamos y expresar lo que pensábamos en una situación en donde hacerlo estaba casi prohibido. No fuimos nosotros los que inventamos *La hora de los hornos*, más bien la realidad social, política, histórica que vivía el país en esos años hizo que surgiera la necesidad de que existieran este tipo de producciones que escapaban de los marcos de la institucionalidad de la dictadura. Esta, evidentemente, no nos permitía filmar el guión que habíamos elaborado dos años atrás con Valentino Orsini, realizador italiano que trabajaba con los hermanos Taviani. Habíamos armado, a propósito de ese guión, un equipo de trabajo donde estaban Alberto Fischerman, Agustín Mahieu, un historiador de cine argentino, Fernando Arce y Horacio Verbistky, hoy un periodista muy militante en la prensa nacional. Ese guión de alguna manera lo prohibió el Instituto de Cine, manejado por la dictadura.

En consecuencia Pino Solanas y yo nos preguntamos:

qué hacemos. Hagamos algo totalmente distinto, pero hagamos lo que realmente sentimos. Además sabíamos que si no lo hacíamos a esa edad, en que éramos jóvenes, no lo íbamos a hacer nunca. Y fue allí en donde arremetimos con un proyecto de producción de una idea que en principio era sobre los caminos de la liberación en la Argentina, una abstracción muy grande, pero la desarrollamos a través del propio proceso de investigación y aproximación a la realidad, en una labor que nos llevó dos años. Recorrimos el país, hablamos con militantes, intelectuales, dirigentes sindicales, políticos y demás y fuimos cambiando, porque lo que cambia a uno no sólo sentarse en la computadora y escribir un guión cuando se trata de este tipo de trabajo, sino el contacto con la realidad para percibir lo que está pasando y devolver una imagen a esa realidad, de alguna manera re-procesada por nuestra visión, y que aporte a la misma.

La Argentina de esos años era un desastre. Los años 65 -cuando empezamos a hacer esto- y 66 eran años donde todavía a primera vista la sociedad argentina no daba para mucho; incluso cuando vino el golpe militar de Onganía parte del sindicalismo, si no lo aplaudió, se puso de su lado pensando que se podía desarrollar una política nacional. Sin embargo, nosotros percibíamos que detrás de esas apariencias había otra situación de fondo que no se explicitaba del todo y que daba pie para producir este tipo de estudio de la situación argentina que nos obligaba a trabajar simultáneamente en varios campos. Significaba hacer una cosa distinta frente a un pensamiento dominante en el campo de la cinematografía que suponía que lo único posible era hacer películas para las salas de cine, de acuerdo a las leyes vigentes, a lo que imponían los sindicatos de la industria, etc.

Hacíamos todo a nivel marginal, desde la técnica, que eran máquinas de 16 mm a cuerda, y después con cámaras Bolex con motorcito y demás, cosa que era totalmente insólito en la realidad nacional. Al mismo tiempo, entrevistas y estudios de los problemas de la resistencia política a las dictaduras a lo largo de los últimos años en Argentina, que nunca se habían presentado en el cine. Desde el punto de vista de la concepción de la película fue un trabajo bastante intenso, porque no era solo decir cosas, denunciar cosas, sino de qué manera podíamos llegar, a través de un tratamiento original o distinto de lo común, a emocionar, a estimular en la gente reacciones que no fuesen meramente racionales, intelectuales, sino acciones más viscerales. Por otro lado, cómo armar una producción que al mismo tiempo se concibiese en un circuito de difusión y de distribución, porque no existía espacio tampoco para ello. Además, elaborar un pensamiento crítico sobre un tipo de cine que estábamos haciendo y sobre el cual no había muchos o ningún antecedente hasta ese momento en nuestro país. Era una labor que nos consumía bastante tiempo, pero que también encarábamos dentro del marco no solo de la situación nacional, sino dentro de la experiencia de lo que estaba ocurriendo en América Latina, en el Tercer Mundo y en el mundo entero, problemas parecidos a los nuestros que el cine también se había puesto a cuestionar, analizar o enfrentar.

¿Cuáles fueron sus referentes?

La experiencia del documentalismo cubano nos ayudó mucho, la obra de Santiago Álvarez, los documentales *Now, 79 primaveras*, eran cosas que nosotros recibíamos muy bien como jóvenes cineastas. Además, el documentalismo brasileño,

Leon Hirszman, con *Mayoría absoluta*, Sanjinés en Bolivia con lo suyo: *Revolución, Aysal*, y algunos antecedentes que había en Argentina como la Escuela de Santa Fe, la experiencia de Birri con *Tire dié* y demás. No es casual que en el tratamiento de la película, que lo concebimos como una especie de ensayo, también nos animásemos a introducir, como se hace en un libro, citas de autores a los cuales respetábamos tanto por lo que habían hecho como por lo que decían con sus imágenes. Aparecen en *La hora de los hornos* imágenes de *El cielo y la tierra*, de Joris Ivens, un gran documentalista holandés que vivió de cerca todo el conflicto del Oriente lejano, de la China y demás, también los conflictos de la huelga y los problemas de la sociedad europea, un fragmento de *Mayoría absoluta*, del documentalista brasileño, imágenes del cortometraje *Faena*, de Humberto Ríos, además de *Tire dié*, de Birri. Vale decir que se introdujeron aquellas referencias que entendíamos como homenaje pero al mismo tiempo se inscribía en esta articulación de cine ensayo que trabajaba sobre capítulos temáticos diferenciados, cada uno de ellos con un tratamiento distinto, desde el más convencional, con todo lo que ello implica, hasta un tratamiento francamente publicitario, usando todas sus técnicas. Pino Solanas venía de esas técnicas, yo también incursioné un par de años en la actividad publicitaria, me fue muy bien en ese sentido en cuanto a trabajo y en cuanto a experimentación de lenguajes para la publicidad en Argentina.

El concepto de hacer una película también, igual que hoy, no era hacerla, producirla, sino hacerla circular y que tuviese alguna incidencia. Yo recuerdo que, del mismo modo, la película para producirse se tenía que hacer en términos clandestinos -ahí están los recortes de prensa de Getino y Solanas haciendo un documental turístico sobre Argentina-

, manejábamos carnet que eran de una supuesta empresa italiana de cine, teníamos que procesar los negativos de determinada manera en Argentina, aunque la película luego se tuvo que terminar en Italia.

El problema principal que nosotros veíamos metodológicamente era cómo la hacíamos llegar y ahí volvieron a cruzarse las relaciones con el cine latinoamericano, porque yo recuerdo que en el año 1967 experimentamos una especie de circuito de distribución en manos de las organizaciones estudiantiles, políticas, sindicales. El lugar donde se estaba exhibiendo, que era un sindicato, fue allanado y más de cien personas detenidas. Todo eso nos dio experiencia para ver de qué manera, cuando estuviese terminada *La hora de los hornos*, podíamos funcionar mejor en este sentido de la distribución y la exhibición. Esto llevó a una serie de medidas que tenían en cuenta esto; hacer un cine de esas características en Argentina no se limitaba a hacer la película, sino a pasos ulteriores que nadie había dado. Igual que nosotros proponemos una línea distinta para la producción, lo más importante es que circulase en términos nuevos. Cuando nosotros empezamos la película, el país parecía medio muerto, medio ahogado, pero con el tiempo, cuando terminamos la película en el año 1968, ya la dinámica de este proceso que nosotros intuimos de algún modo empezaba a aflorar y estallar en un movimiento juvenil muy importante, en todas las fuerzas políticas más progresistas del país. Coincidió, prácticamente, cuando nosotros estábamos en Pesaro, con el Mayo Francés. La película creo que se estrenó en junio. Eran jornadas formidables de ebullición en Europa, que comenzaban a darse en América Latina de alguna u de otra manera. Recuerdo que cuando la película se pasó en Pesaro, Birri y otra gente que estaba ahí nos sacaron en andas a Pino Solanas y a mí a la calle y hubo enfrentamientos con la

policía, incluso detenidos. O sea, que la película servía como elemento movilizador interesante. Lo mismo ocurrió cuando la película se exhibió en Uruguay, que en ese momento todavía estaba con instituciones democráticas. Fue en la semana que hacía el Cine Club del semanario Marcha, un cine muy grande de unas dos mil, tres mil butacas, que había en la avenida 18 de Julio en Montevideo, en donde, después de pasarse *La hora de los hornos*, hubo manifestaciones políticas a la salida.

La película cumplía su cometido. La repercusión que tuvo en el exterior estimuló en el interior del país el interés por verla, lo cual ayudó mucho a todo el nivel de complicidad con la gente para ver dónde se podía ver. A través de cierta metodología de trabajo que muchos imprimieron se capacitó gente para eso, la película comenzó a circular. Pero insistió en esta idea de concebir materiales a nivel integral de producción, distribución y exhibición más o menos asegurados, porque si no, no hubiese tenido éxito el proyecto. Incluso el sentido crítico, porque nadie estaba haciendo teorías críticas de algo que era nuevo, lo que nos llevó a nosotros, sin ser teóricos, a elaborar manifiestos como el del *Tercer Cine* y otros que fueron apareciendo posteriormente y que tuvieron bastante difusión internacional, en la medida que no teníamos ni una crítica, ni una distribución, ni una exhibición, ni una producción propias, tuvimos que hacer todo esto. Ese proceso, poco después, influyó o se cruzó con experiencias que venían de otras partes, como la *Cinemateca del Tercer Mundo*, que se funda en Uruguay con Walter Achúgar y Mario Handler, que algunas cosas habían hecho en documental; ellos comienzan a incorporar la distribución y difusión de materiales de este tipo y empieza a radicalizarse también el uso del cine también en Uruguay. Sanjinés, quien tenía antecedentes de cortometrajes, en un proceso todavía importante en Bolivia, estaba

desarrollando conceptos que luego plasmaría a nivel teórico en algunos trabajos. Vale decir que estas cosas llegan también a Venezuela, donde se forman movimientos semejantes, y a otras partes de Europa y Estados Unidos, a Nueva York y a la costa este, con experiencias de cine vinculadas al Poder Negro y a todos los movimientos políticos y sociales que se estaban dando en ese país. Éramos de alguna manera expresión de un movimiento internacional, pero adaptado a las circunstancias que se vivían en Argentina en esos años.

Desde el lado de ustedes: ¿cuál era el público al que apuntaban?

La intención era pasarla primero en Europa y que tuviese repercusión allá partiendo de que nuestra crítica y nuestros medios eran y siguen siendo bastante colonizados: basta que algo triunfe en el exterior para que rápidamente eso sea bueno en el interior del país. Como nadie la había visto, toda la prensa, las noticias y los cables que llegaban del exterior creaban la expectativa: una película argentina ganó el primer premio del Festival Internacional de Pesaro, entonces salía en todas las tapas. Había incluso algunos críticos que empezaban a hablar bien de la película y no la habían visto. Paradójicamente, los que empezaron a hablar mal vinieron del lado de la izquierda, del Partido Comunista Francés, o del Partido Comunista Argentino, que más o menos estaba dentro de la óptica de la política stalinista, que también veía en la película no un peligro, pero sí una desviación de lo que podía ser un pensamiento revolucionario. Les irritaba mucho la presencia del Che en la película como alternativa y les preocupaba un tipo de cine que escapaba al control orgánico, político e ideológico de lo que había sido toda la izquierda marxista en el mundo. Paralelamente, también la derecha,

desde el diario *La Nación*, la revista *Gente* y los periodistas más conspicuos -algunos de ellos la habían visto en Cannes-, salieron a denostar la película. Pero nosotros no apuntábamos a ellos, sino a muchos militantes a los que queríamos llegar, sobre todo a la generación media de los argentinos, aquella que estaba insatisfecha de lo que se estaba viviendo y que de alguna manera buscaba canales para mostrar su rebeldía.

Tuvo cien, ciento cincuenta mil espectadores y se formaron grupos en diferentes partes y una coordinadora que estaba vinculada a una política que era la política del Movimiento Peronista, desde centro hasta la extrema izquierda. También nosotros abrimos el diálogo a otros grupos, a otros realizadores que se empezaron a acercar: Rodolfo Kuhn, Eliseo Subiela, Humberto Ríos, Pablo Szir, Nemesio y Enrique Juárez, Jorge Cedrón y demás. Pudimos hacer, un año después de terminar la película -el *Cordobazo* es del año 69-, otro material, del cual debe haber copia acá en la isla: *Argentina, los caminos de la liberación*, que eran doce o trece capítulos de tres a cinco minutos cada uno, en donde cada autor enfocaba el *Cordobazo* desde su propia visión, con tratamientos muy personales que iban desde lo argumental, a lo descriptivo o la crónica, incluyendo el género didáctico para enseñar como se prepara una *Molotov*, lo que se hizo entonces con bastante humor. Empezó a circular también, ya no solo en el Peronismo sino en grupos de izquierda, en los que estimuló también la aparición de alguna gente que desarrolló líneas más o menos parecidas. Una de ellas es la del *Cine de la Base*, de Raymundo Gleyzer, vinculado más a una política marxista, revolucionaria -así se anunciaban-, con el cual nosotros no compartíamos los mismos ideales. En consecuencia cada grupo, desde su perspectiva política, utilizaba metodologías parecidas en producción y circulación

clandestina. Desarrollábamos una labor que continuó con una serie de productos. *Cine de la Base* hizo otras películas; Los traidores es la culminación de todo eso. Nosotros hicimos dos grandes documentales: *Perón, la Revolución Justicialista y Actualización política y doctrinaria para la toma del poder*, que circularon tanto o más que *La hora de los hornos* en Argentina. Era la primera vez que la imagen y la palabra de Perón, que estaban prohibidas desde hacía muchos años en el país, llegaban a miles de argentinos. Fue un proceso histórico y como expresión sirve para ver qué pasaba en ese momento.

Si pudieras hoy elaborar un proyecto como *La hora de los hornos*: ¿cómo lo realizarías?

En relación al tiempo que ha transcurrido, evidentemente en estos últimos treinta y dos años las circunstancias históricas, políticas y sociales en América Latina y en nuestro país en particular han cambiado y esto obliga a cambiar la reflexión sobre lo que habría que hacer hoy, porque *La hora de los hornos* no fue solo una película, sino todo un proceso de utopías donde varios compañeros de *Cine Liberación* y otros de otros grupos de cine fueron muertos o asesinados por la policía y las Fuerzas Armadas, o desaparecidos, en una etapa de la historia argentina que todos conocemos, de 1976 a 1983, la más represiva de este siglo. Por otra parte, lo que me parece interesante es que eso dejó huellas muy fuertes en la cultura, en la sensibilidad de la sociedad argentina: es otra Argentina hoy si la comparamos con la de los años sesenta, una Argentina muy herida en su autoestima, en su sentido de dignidad, muy inculcada por la cultura del miedo, porque ha sufrido mucho todo esto, con características un poco distintas a las de otros países, también de América

Latina, donde los problemas fueron de otro tipo.

No sé si reflexionar sobre si tiene vigencia o no ese tipo de labor, yo creo que la tiene en relación con la memoria, como referencia de lo que fue una época. Volveríamos a hacer más o menos lo mismo que hicimos si las circunstancias fueran exactamente iguales o parecidas a las de entonces, pero las circunstancias de hoy son distintas no porque uno quisiera que fuesen distintas, sino porque se han dado así al margen de la voluntad y uno se inserta en ellas o queda afuera de la historia, fuera de todo. Hoy hay cientos de videastas en América Latina que han registrado en estos últimos veinte años buena parte de la memoria, de la resistencia, de los enfrentamientos, de las denuncias sociales, políticas, étnicas y de todo tipo y eso está disperso. Recuerdo cuando decenas de videastas fundamos acá en La Habana el Movimiento del Video Latinoamericano -*A veinte años de Viña del Mar* se llamó ese manifiesto- y después, cuando nos volvimos a reunir en Cochabamba, en Bolivia, en Santiago de Chile, en distintos eventos, ya aparecía también la preocupación por darle continuidad a ese tipo de obras que tienen que ver con las reivindicaciones democráticas y los derechos humanos de nuestros pueblos. Estas obras siguieron haciéndose y siguen haciéndose. En el terreno del video reconozco el aporte, insisto, de decenas y decenas de jóvenes realizadores y algunos no tan jóvenes que han testimoniado todo este proceso. Si dentro de cincuenta años quisiéramos ver lo que pasó en América Latina, quizás haya que ir más al video que al largometraje cinematográfico.

En esta última época hay una nueva generación, en el caso argentino, que no tiene los traumas ni los miedos que han golpeado mucho a la generación nuestra y que han hecho desaparecer a otra y que sin ningún prejuicio, casi de manera ingenua y virgen, trata de rescatar la humanidad de cada

realizador y la humanidad del contexto que lo rodea. Hoy en Argentina hay películas que de una u otra manera, al margen incluso de las instituciones oficiales, en contra incluso de los parámetros que marca el cine tradicional y convencional, con mucho esfuerzo, economía de recursos, incluso con lo que tiene que ver con el lenguaje expresivo, logran motivar la reflexión y la indignación, sobre todo de las generaciones jóvenes, sobre lo que se está viviendo en el país. Hay un hilo conductor que es el hecho del hombre joven o no joven que se revela contra las circunstancias adversas, trata de exigir los derechos mínimos que le corresponden como ser humano y cuando encuentra contextos sociales y políticos que lo ayudan, hace películas a la altura de ese contexto. Cuando pasa por otra circunstancia se adecua a ese otro contexto, pero la línea que une es siempre la misma. *Tire dié* en su momento, igual que otras obras antes que ella, expresó lo que era la Argentina de esos años, en el cine de esos años. *La luna de los buenos* explicó lo que eran los años sesenta. En los años ochenta y noventa empiezan a aparecer otras películas que expresan este tipo de cosas, no hay antagonismos, no hay contradicciones, hay, sí, diferentes miradas y creo que eso es muy positivo.

La cultura, la política, igual que la democracia, se enriquece en base a la diversidad y no en base a la uniformidad ni a los autoritarismos. El futuro, los primeros años del siglo que viene, van dar a la luz muchas obras más importantes y esto exige de los jóvenes una capacidad innovadora y creativa y sobre todo una actitud de transgresión. Si el joven acepta todo lo que está hoy en día puesto sobre el tapete como certeza absoluta, creo que no tiene ningún futuro. Si se empieza a cuestionar lo que está pasando, empieza a aportar creativamente, entonces el joven, nuestra sociedad, pueden

tener futuro.

¿Cuál es la relación entre artista y político en los sesenta y hoy?

El tema tampoco se puede plantear en esos términos, porque sería repetir el esquema neoliberal y globalitario que trata de inculcar en las generaciones jóvenes que la política está terminada. Yo creo que no, que la política no está terminada. La propia acción del neoliberalismo es una acción eminentemente política, por más que la guíen, como en otro momento las guiaron, intereses económicos y financieros poderosos. Pero son intereses políticos de dominación, sin los cuales no podrían desarrollarse esos intereses. En las instituciones políticas tradicionales hay una crisis, hay un desgaste, hay una repetición de viejas metodologías, de viejas fraseologías que no alcanzan a interpretar los cambios profundos que se están dando en nuestras sociedades. El ama de casa se ha modernizado mucho más que la dirigencia política nuestra. Porque el ama de casa se tuvo que empezar a rodear de tecnología moderna en el hogar, en la cocina, para poder resolver los problemas de la comida cotidiana. El político, en la mayor parte de América Latina, viste, habla y repite la misma cosa de veinte o treinta años atrás. Esto no significa que la política se haya acabado, significa que estas dirigencias políticas se están acabando, no porque a ellas se les ocurra acabarse, sino porque nuestras sociedades todavía no encuentran los caminos ni las situaciones que les permitan cambiar o reformular su propia dirigencia política. Es un proceso de reflexión, de cambios, y todavía no salen a la luz las soluciones.

Cuando nosotros estábamos planeando un guión en el año 1964, que nos lo prohibió el Instituto del Cine, la gente que nos veía decían: ustedes están locos, mira que ponerse a

hacer algo si la gente está en sus casas, no quiere saber nada si la dirigencia peronista, sindical y demás están trezando con el poder militar. Ahí estuvieron en Casa de Gobierno, recibiendo y aplaudiendo a Onganía cuando asumió, ahí están las imágenes documentales inclusive en *La hora de los hornos*. Si tú mirabas lo que pasaba en Argentina, no pasaba absolutamente nada, era un poco la Argentina de hoy, la Argentina resignada, golpeada por sucesivas dictaduras, gobiernos democráticos que aparecían durante algunos meses y luego se acababan. En consecuencia, si uno se resignaba a esa situación, evidentemente no hubiese hecho cosas. Nosotros hicimos un producto y acertamos porque el proceso histórico coincidió con él. Creo que si entendemos que el ser humano quiere cambiar, que hay una política neoliberal que trata de excluir, exterminar y hacer desaparecer a un tercio de la población mundial, corresponde a los jóvenes creadores, o a los jóvenes que están inquietos por esto, organizarse, participar, intervenir -no marginarse, porque eso es lo que se intenta hacer-, a fin de inventar y encontrar la manera que sirva para volver a recuperar fuerzas en la sociedad y construir las nuevas dirigencias que hagan falta. Creo que hay síntomas, particularmente en los últimos cuatro o cinco años, de que algo está cambiando también en algunos países del mundo, aunque no sea en los términos masivos o explosivos a los que asistimos en los años sesenta.

¿Qué relación hay entre las democracias en América Latina y las leyes de cinematografías? ¿De qué manera esto potencia a las producciones audiovisuales?

Creo que en el camino del cine se acabó la etapa de clandestinidad, porque estamos llegando a un estadio

democrático y lo que queremos es también conquistar las pantallas grandes del cine y también las chicas de televisión. Es el desafío de los procesos democráticos que se están viviendo en América Latina, mientras duren (ojalá duren toda la vida): diseñar políticas (de nuevo a la necesidad de la política), que permitan a las nuevas generaciones de realizadores hacerse presentes con imágenes propias en todas la pantallas. Si nosotros no producimos imágenes que reflejen nuestras memorias, nuestros deseos, nuestra voluntad de lo que queremos hacer, alguien se va a ocupar de hacerlo, porque la gente consume cada vez más imágenes, más películas, más programas de televisión. Es ahí donde intervienen toda una serie de acciones que en aquel entonces uno descartaba, acciones de tipo legal para mejorar legislaciones de cada país a fin de atender todos los cambios que se están dando en el cine y las nuevas artes audiovisuales, acciones desde el punto de vista de los cineastas para estar representados en los organismos de gobierno y a nivel internacional, para plantear el derecho del cine a existir en el concierto de la cinematografía mundial, reivindicar el derecho a la democracia audiovisual, que se está perdiendo cada vez más por la creciente hegemonía y autoritarismo de un solo tipo de cine que es el norteamericano, la formación de nuevos realizadores en todas sus áreas y sobre todo para no perder de vista el sitio del realizador, en dónde está ubicado. La posibilidad del cineasta está en la relación con su sitio, con su gente, en la medida que la gente lo reconozca como su expresión, como su imagen, como el hombre que construye su imagen, ese hombre se va a sentir bien desde el punto de vista cultural, también político, porque está haciendo política a través de su imagen. También económica y financieramente, porque si la gente da un respaldo favorable, las películas se pueden seguir haciendo y mientras más independientemente

sean de los poderes estatales y gubernamentales, mucho mejor. Que el cineasta mire más a la gente que al funcionario político de turno o a la mayor norteamericana o al festival equis de cualquier parte del mundo. Que busque el respaldo de su público, de su gente, como cuando nosotros estábamos haciendo nuestro cine, como cuando Sanjinés estaba haciendo su cine, Mario Handler su cine, Gerardo Vallejo su cine, o los cubanos su cine en la época de los 60 o principios de los 70. Sobre eso se va construyendo una cinematografía, una memoria audiovisual y también se van encontrando formas narrativas, discursos distintos de los que quiere imponer una sola narrativa, un discurso único, un pensamiento autoritario que es este de la globalización, que también necesita una imagen global que terminaría homogeneizando y uniformando todo y que creo que el propio ser humano, por sus propias características, no lo va a permitir.

Es importante recuperar los mercados regionales y mundiales a través de las identidades cinematográficas nacionales.

A lo largo de este siglo el cine latinoamericano, las artes audiovisuales y la televisión de América Latina se financiaron y se hicieron con recursos humanos, técnicos y creativos de América Latina. Basta analizar las cifras para ver cuáles son los mercados, los públicos, la repercusión mayor que tuvo. Perder de vista esto es renunciar a toda la memoria histórica del siglo, porque me parece que es importante que el cineasta vuelva a intentar llegar a su gente, que en vez de mirar hacia fuera mire hacia adentro, que ya no es solo el contexto nacional sino regional, latinoamericano o iberoamericano. En la medida que lo logre simplemente no inventa la pólvora, sino que está repitiendo la historia de las grandes cinematografías del mundo.

La americana, cuando hace una película, piensa primero en su público y el resto del mundo aparece colateralmente. El italiano, el francés, el ruso, el cubano, si no piensan primero en su público, no tienen demasiado público afuera. No hay experiencias en las cinematografías del mundo que indiquen que una industria local o una producción cinematográfica nacional, haya logrado trascender sus fronteras si previamente no gustó a su gente, a su público, a su comunidad. Entonces, siendo coherentes con esta memoria, con esta historia y con toda la experiencia que tenemos, mantengamos esto, porque también la política neoliberal y las estrategias de los grandes estudios hollywoodenses y demás, tratan de separar al realizador de su sitio, ubicarlo en un universalismo abstracto que no existe, sino que está manipulado por ellos, y lo que intentamos es entrar a la universalidad pero con un concepto de "universalidad situada", coherente con un lugar, con una historia, con una memoria, a partir de lo cual podamos contribuir a la cultura universal.

¿Qué dirías a los jóvenes que hoy se vuelcan a la actividad audiovisual pensando en el continente?

Que estudien rigurosamente a fondo, que elijan la disciplina que quieran, ya sea fotografía, sonido, cámara, producción, que lo hagan con el rigor más absoluto y que conciban la capacitación como permanente y de por vida y no en una escuela o una institución. Que actúen con el rigor de darle a la gente lo mejor; como en una frase que decía el Che: devolverle al pueblo lo mejor. Si se actúa con ese rigor y esa tentativa de crecimiento técnico y profesional y si a eso se incorpora un sentido sobre lo que se está queriendo comunicar, creo que hay futuro para todos ellos, no solo para los cineastas,

sino para la relación entre los cineastas y las comunidades de las cuales forman parte. Hay tendencias también a distraer el sentido de los discursos, que están a veces auspiciados por todo el desarrollo tecnológico, que en nuestros años estaba bastante contenido porque no había demasiados cambios. Cuando uno trabajaba con cámaras de 16 o 35 mm, los modelos cambiaban sólo cada varios años. En este momento basta ver esta cámara y la tecnología que ustedes tienen, se están renovando permanentemente porque es una industria que necesita renovarse para hacer plata. Esto puede ser un elemento de dispersión o distracción si a todo este manejo técnico no le vamos dando un sentido que tenga al hombre como sujeto protagonista de todo esto, el hombre manejando los medios y no los medios manejando al hombre. Este es el sentido principal. Es una reflexión que puede producir crítica o polémica, porque la inquietud del joven cuando ve que las ideologías están en crisis, que la gente en general está desmovilizada o en proceso casi de despolitización, es aferrarse a los instrumentos más idóneos que tiene a su alcance, que son los tecnocráticos o los tecnológicos. No es casual que el neoliberalismo triunfe más por el lado de la tecnocracia y en el campo económico que por el lado de la política en el sentido democrático ella debe tener.