

LA RIVADA
investigaciones
en ciencias sociales

Revista
electrónica
de la Secretaría
de Investigación
y Postgrado

FHyCS-UNaM

Nº7 Julio-Diciembre 2016



► www.larivada.com.ar





HOMENAJE

La pasión por el cine

1. Presentación
2. Entrevista a Miguel Riquelme
3. Entrevista a Guillermo Rovira

Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones.

Decana: Mgter. Gisela Spasiuk

Vice Decano: Mgter. Rubén Zamboni

Secretaría de Investigación y Posgrado: Mgter. Ana María Gorosito Kramer

Director: Roberto Carlos Abinzano (Profesor Emérito/Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Consejo Asesor

- Dra. Ana María Camblong (Profesora Emérita/ Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dr. Denis Baranger (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Dra. Susana Bandieri (Universidad Nacional del Comahue/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Comité Editor

- Héctor Eduardo Jaquet (Coordinador-Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Débora Betrisey Nadali (Universidad Complutense de Madrid, España)
- Esther Lucía Schvorer (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Zenón Luis Martínez (Universidad de Huelva, España)
- Marcela Rojas Méndez (UNIFA, Punta del Este, Uruguay)
- Guillermo Alfredo Johnson (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- María Laura Pegoraro (Universidad Nacional del Nordeste, Argentina)
- Adriana Carísimo Otero (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Ignacio Mazzola (Universidad de Buenos Aires-Universidad Nacional de La Plata)
- Juana Elisabet Sánchez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Mariana Godoy (Universidad Nacional de Salta, Argentina)
- Carmen Guadalupe Melo (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carolina Diez (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- Pablo Molina Ahumada (Universidad Nacional de Córdoba, Argentina)
- Pablo Nemiña (Universidad Nacional de San Martín, Argentina)
- Daniel Gastaldello (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
- Jones Dari Goettert (Universidade Federal da Grande Dourados, Brasil)
- Jorge Aníbal Sena (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- María Angélica Mateus Mora (Universidad de Tours, Francia)
- Patricia Digilio (Universidad de Buenos Aires, Argentina)
- Mabel Ruiz Barbot (Universidad de la República, Uruguay)
- Ignacio Telesca (Universidad Nacional de Formosa, Argentina)
- Bruno Nicolás Carpinetti (Universidad Nacional Arturo Jauretche, Argentina)
- María Eugenia de Zan (Universidad Nacional de Entre Ríos, Argentina)
- Juliana Peixoto Batista (Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, Argentina)

Consejo de Redacción

- Laura A. Kostlin (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Alejandra C. Detke (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)
- Christian N. Giménez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Claudia Domínguez (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Froilán Fernández (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)
- Carla Traglia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Asistente Editorial

Antonella Dujmovic (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

Coordinador Sección En Foco

Sandra Nicosia (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina)

Apoyo técnico

Federico Ramírez Domíñiko

Corrector

Juan Ignacio Pérez Campos

Diseño Gráfico

Silvana Diedrich
Diego Pozzi

Diseño Web

Pedro Insfran

Web Master

Santiago Peralta

Coordinador Intrainstitucional

Cristian Andrés Garrido (Universidad Nacional de Misiones, Argentina)

La Rivada. Investigaciones en Ciencias Sociales.

Revista electrónica de la Secretaría de Investigación y Posgrado. FHyCS-UNaM

La Rivada es la revista de la Secretaría de Investigación y Posgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Misiones. Es una publicación semestral en soporte digital y con referato, cuyo objeto es dar a conocer artículos de investigación originales en el campo de las ciencias sociales y humanas, tanto de investigadores de la institución como del ámbito nacional e internacional. Desde la publicación del primer número en diciembre de 2013, la revista se propone un crecimiento continuado mediante los aportes de la comunidad académica y el trabajo de su Comité Editorial.

Editor Responsable: Secretaría de Investigación y Posgrado. FHyCS-UNaM.

Tucumán 1605. Piso 1. Posadas, Misiones.

Tel: 054 0376-4430140

ISSN 2347-1085

Contacto: larivada@gmail.com

Artista Invitado

Francisco Sales Amengual
"Tu Guaina"

<https://www.flickr.com/photos/tuguaina>

La pasión por el cine

La expansión del campo audiovisual que tuvo lugar en los últimos años con la aparición de nuevos realizadores y la multiplicación de obras ficcionales y documentales, han colocado a Misiones como uno de los referentes para el desarrollo de esta actividad en el Nordeste argentino. A esto se suma la promulgación de la Ley Provincial de Promoción Audiovisual (2014), los avances en los procesos organizativos que llevan a cabo los realizadores misioneros nucleados en redes u asociaciones (Red de Realizadores de Misiones y ARAMIS) y la constitución reciente del Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones -o IAAviM- (2015), que pretende ser un ente de promoción, capacitación y regulación del campo audiovisual. Así, se observa que, como nunca antes, se vislumbra un ámbito propicio para el desarrollo audiovisual en Misiones, producto de los propios realizadores y de personas que, interesadas en el tema, han puesto su esfuerzo para pensar proyectos, gestionar iniciativas y producir obras en condiciones no siempre favorables. Y si bien el Estado nacional ha contribuido a la actividad cinematográfica y televisiva con diferentes líneas de fomento, creemos importante resaltar que este desarrollo es, sobre todo, fruto de las iniciativas de productores, directores, guionistas y técnicos locales, y de una historia –de por lo menos treinta años- que fundamenta los logros del presente y las proyecciones a futuro de esta actividad.

En esa historia es posible encontrar a los amantes del cine y a los cinéfilos que dedicaron parte de su vida a concretar esa pasión, más allá de su lugar como espectadores. Son éstos los artífices de obras que han construido un camino para la difusión y la realización del cine en Misiones y que apostaron al concepto del cine para pensar y crear, a pesar de que, en los últimos años, la presencia de nuevos medios tecnológicos impone la coexistencia con otros tipos de formatos audiovisuales.

La Sección *Homenaje* del presente número se desarrolla en base a entrevistas realizadas por **Héctor Jaquet** – uno de los editores de *La Rivada*-, a dos de esas personas que hallaron formas concretas de cristalizar su pasión por el cine: el periodista y conductor **Miguel Riquelme** y el joven realizador **Guillermo Rovira**. Las mismas giran en torno a la problematización del cine y su manifestación en Misiones, bajo la forma de cálidas charlas intermedias por nuestro colega editor y que a continuación compartiremos con nuestros lectores.



U
M
Universidad Nacional de Misiones

Miguel Riquelme, fue creador y conductor del programa radial *Morir de Cine por FM Universidad* (1995-2003) y coordinador y propulsor de la idea del Cineclub del MACUNaM (2002-2007). Ambas iniciativas permitieron no sólo el acceso del público misionero a los clásicos universales que integran el patrimonio cinematográfico de la humanidad, sino también reconocer la potencialidad del cine, integrado a otras formas de arte, para reflexionar sobre las pasiones humanas. Por su lado, Guillermo Rovira se empeña en hacer cine en Misiones desde la perspectiva del “cine de autor” anteponiendo esta visión a aquella que privilegia la producción bajo los parámetros de la industria.

Estas entrevistas, además de exponer los trazos biográficos que conectan a los entrevistados con su pasión por el cine, también se proponen un recorrido por sus experiencias personales, concepciones y creaciones; así como a la manifestación actual del audiovisual en la provincia. Y aunque sus esferas de actuación son diferentes, anticipamos que los lectores hallarán conexiones interesantes entre los planteos de Miguel Riquelme y Guillermo Rovira. Sus lúcidas reflexiones discurren a través del desarrollo de varios interrogantes que nos ayudan a repensar la historia de la difusión del cine y de su realización contemporánea: ¿cómo advertir las posibilidades para crear audiencias e instalar nuevamente un lugar relevante para la promoción, la crítica y la reflexión sobre el cine? ¿Desde qué concepciones se podría crear un cine regional con mirada propia? Y si bien sabemos que aún hay mucho que discutir sobre las conexiones entre la realización y la difusión de un cine misionero, creemos que es en la respuesta a esta problemática dónde radica una buena parte del futuro del audiovisual en esta provincia.

En este sentido, *La Rivada* se propone realizar un aporte a este debate. No obstante, lo que pretendemos, esencialmente, es rendir un homenaje a la pasión por el cine y a sus protagonistas locales: a Miguel Riquelme, por ser unos de los precursores de la difusión del cine y de la crítica cinematográfica en espacios que pertenecen a la Universidad Nacional de Misiones; y a Guillermo Rovira, por representar a una nueva generación de realizadores misioneros, pero desde una mirada particular y comprometida de hacer cine.

Al final de la entrevista a Miguel Riquelme, los lectores hallarán los audios de cuatro programas *Morir de Cine*, exquisitas piezas radiales que hemos digitalizado de viejos cassettes que sobrevivieron al tiempo gracias a Fabiana -esposa de Miguel- y que gentilmente nos fueron cedidos tras su búsqueda afanosa en el baúl de los recuerdos. El primero de estos programas está dedicado al director **Mathieu Kassovitz** y a su película *El Odio*, y a los directores **Bruno Stagnaro** y **Adrián Caetano** con su película *Pizza, birra y faso* (programa de abril de 1998). El segundo se centra en el concepto de “apocalipsis” y su tratamiento en varias películas del cine industrial norteamericano; así como también en el tema del “infierno” y sus consideraciones a través del entrecruzamiento entre el cine, el arte y la literatura (Programa de diciembre de 1999). El tercer programa está dedicado al director **Hugo Santiago** con su película de culto *Invasión*, y a sus guionistas: **Jorge Luis Borges** y **Adolfo Bioy Casares** (programa de agosto del 2000). Finalmente, el último programa que ponemos a disposición en esta Sección se desarrolla en torno al director **Raúl Ruiz** y a su obra *Espejos Fragmentados* (programa de noviembre del 2000).



um
Universidad Nacional de Misiones

Por otro lado, al final de la entrevista a Guillermo Rovira, y gracias a su gentileza, adjuntamos los links y las claves para acceder a tres cortometrajes del autor: *A1 Fuego*, *60 mil* y *Del lado de los frágiles*.

Para finalizar esta presentación, queremos resaltar el hecho de que, desde el presente número, aspiramos atender a las necesidades de difusión de las nuevas actividades de producción audiovisual, incentivando el debate acerca del crecimiento de una cultura cinematográfica local que ya ha empezado a echar raíces desde hace algunos años atrás; y que nos interpela desde el lugar de espectadores, pero también en tanto investigadores y difusores culturales actuales.

Esperamos que los lectores disfruten de este homenaje al cine y, sobre todo, a la pasión por el cine, porque, como dijo **Tarkovsky**: “Hay, además, aspectos de la vida humana representables tan sólo con medios poéticos”... Las trayectorias y las obras de Miguel Riquelme y Guillermo Rovira han seguido, a su modo, este designio.



Universidad Nacional de Malones

Como citar esta presentación:

Presentación Homenaje: La pasión por el cine. Revista La Rivada 4 (7) 2016, 124-164 <http://larivada.com.ar/index.php/homenaje/42-homenaje-la-pasion-por-el-cine>



Entrevista a

Miguel Riquelme

“

Y lo que yo intentaba hacer con Morir de Cine era vincular el concepto de la pasión por las cosas que a uno le gustan: la literatura, la música, el cine, la pintura y el arte en general (...) con la idea de que eso es contagioso. Si bien muchas veces la pasión es una ceremonia individual, me parece que también se puede contagiar apasionadamente el apasionamiento...”

“El Cineclub del MACUNaM se fue con el MACUNaM (...). Nos van a decir que esto es para poca gente, que no es popular. Y yo siempre pensé que no tiene que haber una relación directa entre popular y malo... entre popular y de mala calidad. Eso es una mentira absoluta y una mentira del mercado. Pero bueno, muchos compran ese discurso. Lo compran desde la izquierda y desde el progresismo...”



UNMdP
Universidad Nacional de Mar del Plata

-Nosotros estamos con la idea de hacer, en la Sección Homenaje de la Revista, un homenaje al cine, a la gente que le interesó el cine y que apostó en algún momento a hacer cosas que estén vinculadas con el cine. Y en ese sentido, desde La Rivada, creemos que el Cineclub del MACUNaM y el Programa de radio que vos creaste, *Morir de Cine*, constituyeron experiencias importantes para difundir el cine en Misiones. Me gustaría que charlemos un poco acerca de cómo surge la idea del Cineclub y del Programa de radio que salía por FM Universidad.

-Bien, eso tiene una historia. Viviendo en Trelew, dónde hace poquito volví después de casi 30 años a encontrarme con esas otras historias también, yo participaba siendo un adolescente de las actividades que generaba una biblioteca, muy parecida a nuestra *Biblioteca Popular* acá. Una biblioteca tan antigua como ésta de aquí, con unos poquitos años menos nada más, con una estructura muy parecida, con un mobiliario y un olor muy parecidos. En el ámbito de esa Biblioteca funcionaba un cineclub histórico. Tenía fácilmente cuarenta años cuando yo era pequeño, es decir, que hoy tendría ochenta años ese Cineclub. Se llamaba *Cineclub Platea Tres*.

En un momento la gente que lo llevaba adelante empieza a envejecer... a retirarse. Era muy difícil sostenerlo porque eran proyectores de dieciséis milímetros, películas enlatadas, convenios que había que hacer con embajadas, era un engorro infernal... pero se podía llevar adelante.

Llega a Trelew **Juan Arcuri**, que, bibliotecario jovencito recién recibido en La Plata, tiene como tarea ponerle orden a una biblioteca formidable que se llama *Biblioteca Vignati*, una biblioteca de incunables. Cada uno de esos libros vale millones. Hay, por ejemplo, un ejemplar de primera edición del libro de *Pigafetta*, por citarte sólo un caso.

Me hice muy amigo de Juan. Yo vivía en la Biblioteca. Entonces Juan me tomó como especie de ayudante suyo, yo tenía diecisiete años, dieciséis más o menos. Entonces andaba con eso de incu-

nables de acá para allá acompañándolo, laburando con él y charlando sobre varias cosas, surge la historia ésta de que él en La Plata coordinaba un cineclub. Entonces, le digo: "Vamos a hacerlo en el cole" y lo hicimos en el colegio. Él tomó algunas horas en un colegio también, muy poquitas, y yo iba a un colegio comercial. Armamos entonces como una especie de taller... armamos un cineclub. Conseguimos algunas películas alemanas y francesas con convenios con la *Alianza Francesa* y con el *Goethe*. Yo ahí conocí los mecanismos... cómo se hacía y cuáles eran los trámites. Y yo vengo, un par de años después, a La Plata a estudiar Antropología y Juan recupera el cineclub. Nos mantenemos en contacto y él logra recuperar el cineclub y volver a ponerlo en funcionamiento.

A mí la vida me llevó a tener que laburar de mil cosas, tener que trabajar mucho y muchas horas. Entonces siempre estaba ahí el proyecto de hacer el cineclub. Cuando llego a Misiones, dónde por diversas razones tengo la misma historia de siempre: tener que trabajar mucho, muchas horas, que se yo... se pierden mis documentos, mi título secundario, etc. Entonces, mi inclusión en la Facultad se demora dos años. En todo ese proceso yo empiezo a enloquecer y estoy trabajando de cualquier cosa para usar la cabeza en algo. Y cuando por fin logro empezar a cursar Antropología acá, en el primer año, estoy viviendo con **Lautaro Sosa**, que fue muy importante en ese primer momento -hoy es antropólogo Lautaro-. Lautaro y otros amigos... **Beatriz**, entre varios, fueron importantes para poder poner en marcha la idea del cineclub. Conseguimos un proyector de **Tito Pasquet** que hacía años que no se usaba, hacemos el convenio entre el Cineclub, la *Alianza Francesa* y el *Goethe* y empezamos a traer unas películas de 16 milímetros. Hicimos algunos experimentos... todos fallidos en el sentido de que yo trabajaba en una verdulería, me cambiaban el turno y no podía estar. En fin, se hicieron varios experimentos, se estropeó el proyector de Tito porque se quemaron las gomas... ¡fue una cosa! Los rodillos de tracción de la cinta se quemaron. Estaban tan viejos y gastados que el calor de la misma máquina los derritió y se pegaron en una película hermosa que se llamaba *El Samurai* de Jean-Pierre Melville...



UM
Universidad Nacional de Misiones

una película formidable. Entonces, vos te imaginás... yo después en la habitación de la pensión donde vivíamos con Lautaro, con toda la película tirada en el piso, estamos hablando de filmicos de 16 milímetros, con alcohol isopropílico limpiando las cintas de a centímetros.

Cuando por fin logramos tener algún tipo de idea más clara de llevar adelante el Cineclub es cuando viene **Francisco Ali Brouchoud**, que hace algún tiempo que estaba acá y me dice “Estoy con la idea de armar el *Museo de Arte Contemporáneo de la UNaM*”. Nace la idea del *MACUNaM* y participo de todo ese proceso. Se demoraban las cosas. Entonces le decía a Francisco: “Mirá Fran, tenemos la posibilidad de empezar con el Cineclub. No necesitamos tantas cosas o tanta inversión. O lo hacemos todo nosotros porque no requerimos de una gran cuestión”. La tecnología ya había mejorado. Pudimos usar una videocasetera y yo ya tenía un archivo de películas en VHS importante... o al menos para el momento era un archivo importante. Los cineclubes había muchos y uno podía pedir cosas y a veces te las traían. Entonces era cuestión de investigar y ver cómo se armaban ciclos. Y así fue: lo primero del *MACUNaM*, como institución que se lanzó y empezó a funcionar, fue el Cineclub... meses antes de que se hiciera la primera muestra del *MACUNaM*. Ahí surge, un poco pensando en aquel *Cineclub Platea Tres*, el contacto con la *Biblioteca Popular* de Posadas. La artífice de todo eso fue **María Blanca Iturralde**, que formaba parte de la Comisión de la *Biblioteca Popular* y, al mismo tiempo, era parte del proyecto *MACUNaM*, que con una amabilidad enorme, enorme... y un amor por estas cosas que hay que rescatar, cedieron de inmediato el espacio, lo reacondicionamos...no se usaba hacía años la sala/teatro. La Comisión de la Biblioteca, colaboró, retapizaron las sillas... esas butacas tan lindas que tienen de cuero. Y al mismo tiempo lo que no teníamos era un proyector y ahí hay que agradecerle a otro tipo enorme, como fue **Leopoldo Bartolomé**. Había sólo dos o tres proyectores en toda la ciudad. Estoy hablando de cañones... unos mamotretos que comparados con los de hoy, pesaban 200 kilos. Eran tremendamente grandes y pesados y costosos... eran muy caros. Uno lo te-

nía *ADUNaM*, la gente del gremio de los docentes universitarios... amigos que nosotros conocíamos, el *Colegio Médico* tenía otro y Leopoldo había terminado de comprar el equipamiento de lo que era el lanzamiento de la Maestría del *Programa de Postgrado de Antropología Social* y había comprado un cañón de proyección para ese trabajo. Entonces le planteé la idea que tenía. Él me dice “Esperá, voy a consultar con **Denis Baranger** y con **Roberto Abínzano**” que eran en esa época los coordinadores, los cabeza de ese proyecto de Postgrado. Me llamaron a una nueva reunión, y Roberto no estuvo, porque yo ya había hablado con Roberto antes. Me había dicho que no tenía ningún problema... que si Leopoldo accedía y si Denis accedía, no tenía problemas. Tengo una reunión con Leopoldo y con Denis y me preguntan un poco cómo era el proyecto. Fue una reunión de diez minutos o quince. Y no solamente me prestaron un proyector que, era el único y el más nuevo de todos los que andaban dando vueltas en la ciudad, el más moderno, sino que me dieron la llave de la oficina de Leopoldo, donde yo entraba a cualquier hora de la noche. Las funciones terminaban después del debate y a veces a la una de la mañana. Yo iba con el equipo, lo dejaba ahí, cerraba con llave y me llevaba la copia de la llave. Ese es el nivel de confianza que la gente tuvo. Y supongo que creyó en esto de la idea de difundir cine, que fue lo más importante. Eso en cuanto a cómo se generó la idea. La idea venía de antes, pero ese fue el contexto y las circunstancias. Si no hubiera sido por toda esa gente que fui nombrando, no se hubiera podido hacer nada porque dependíamos de la tecnología esa, del proyector sobre todo.

Y después el gran motor detrás es **Juan Carlos Giménez**, que fue mi socio en el bar. Juan era el que me acompañaba a todos lados a hacer todo. Vos imagináte que para una proyección que iba a las ocho de la noche, nosotros empezábamos a recorrer a las cuatro de la tarde. Porque había que conseguir la pantalla, que también nos prestaba Leopoldo a veces... otras veces la conseguíamos de otro lado, depende de si la estaban usando o no la estaban usando. El proyector, la película, el equipo de sonido, que era un equipo mío... pero todo eso había que buscarlo en diferentes lugares.



Universidad Nacional de Morón

Entonces había que buscar el sonido a un lugar, el proyector a otro, la pantalla a otro. Todo ese recorrido era en el auto de Juan, con la nafta del auto de Juan, digamos... pagábamos nosotros. Y cuando Juan no estaba, andábamos en remis... todo eso para llegar a la Biblioteca Popular antes de las seis y media, siete, que cerraba y que esté todo ahí guardado. Y después venía la gente de la Biblioteca, nos abría a las 8 y media, nueve, y se quedaban con nosotros y cerraban. Fijáte todo el esfuerzo que se hacía para esto. Y en cuanto a los ciclos y la modalidad, bueno... en todo caso lo vamos charlando, pero esto fue un poco el comienzo.

- ¿Y por qué hacer esa especie de “patriada”, digamos?

-A mí me parece que cuando uno tiene ganas de hacer algo, simplemente lo tiene que hacer, que se yo... Siempre cuento la misma anécdota: *Pedro Páramo*... “¿cómo fue escrito?”, le preguntaron una vez a Rulfo. Yo no sé si será verdad o será mentira... Rulfo era bastante mitómano, pero él tenía una biblioteca descomunal. He visto fotos de la biblioteca de Rulfo, es una casa entera tapizada de libros. Y dice: “un día lo fui a buscar a la biblioteca y no estaba, por eso lo escribí”. Yo creo en eso. Yo, ¿qué extrañaba de Trelew, de mi pueblito? que es menos de la mitad del tamaño de Posadas... la vida cultural. La cantidad de cosas que yo hacía allá. Participaba de un Club de Cine, escribía, formaba parte de la SADE... un montón de cosas. Y acá, además de trabajar y trabajar y trabajar, no hacía gran cosa... Leía, me reunía con los amigos, charlábamos, pero no alcanzaba a completar lo que me estaba faltando. Y bueno, si uno conoce los mecanismos como yo los había aprendido de Juan Arcuri... si conoce qué es lo que hay que hacer, cómo se hace y quién lo puede hacer, entonces era una cuestión de ver quién de los conocidos o amigos viajaban a Buenos Aires y armábamos una nota. Entonces íbamos a molestar a la autoridad de la UNaM. En esa época el Secretario de Extensión era **Pablo Vain**. Me acuerdo que fue Pablo el que nos firmó la nota para el *Goethe* y la otra notita para la *Alianza*

Francesa, a todos vendiéndole el mismo pescado: “Vamos a armar un cineclub”. Esas notas, tiempo después, nos sirvieron para otras cosas. Después ya lo pudimos resolver acá porque la tecnología cambió y ya no era necesario tener 16 milímetros. Con el VHS, yo a veces me dedicaba a perseguir los ciclos de cine que pasaban los canales de cable y me grababa algunas cosas y las completaba con lo que me traían los videoclubes. Alguien viajaba a Buenos Aires, pasó muchas veces, y yo les decía: “Mirá ¿sos socio de algún videoclub allá? -Si, tal. - Bueno, tráeme tal y tal y tal. Después se las mandamos por correo y les contamos para qué es...”

Y así hicimos. Hicimos ciclos, por ejemplo, un ciclo que no me olvido nunca... que fue muy lindo, fue sobre el cine expresionista alemán. Los clásicos que siempre se pasan son *El Gabinete del Doctor Caligari* y *Nosferatu*, pero este amigo, Juan Carlos, me dice: “Mirá, yo sé que *Gandhi* tiene una colección de expresionismo alemán completa. Tiene todas las películas.” Había una en especial que a mí me parecía que había que ver, porque fue la primera de todas: *El estudiante de Praga*. Y así armé una lista de cinco películas incluidas, obviamente, *Nosferatu*, *El gabinete*. Entonces va Juan, que era socio de ese videoclub, les cuenta cómo es la cosa, les pide las cinco y se las trae. Después se las mandamos por correo.

Nosotros hicimos un ciclo de cine mudo a sala llena... esas cosas son realmente lindas. Vos después lo contás, pasan los años y decís: “Bueno, nos dimos este gusto”. Además instalamos un modo de ver, que me parece que eso es de lo que más orgulloso me siento. No era solamente ir a ver una película: nos tomamos el trabajo de buscar material, de leer sobre la cuestión, de armar un criterio de orden para ese ciclo... darle un nombre y explicar por qué estaban incluidas esas películas y cuál era el criterio con el que se las seleccionaba, porque obviamente que por ahí había gente que no comulgaba con eso. Yo te digo que empezamos con que había cinco seis después de la función charlando y después se quedaba todo el mundo. Algunos no hablaban, pero se quedaron siempre... escuchaban o a veces esperaban que saliéramos y estuviéramos guardando las cosas para acercarse a hablar porque bueno... muy tí-



UNaM
Universidad Nacional de Morón



midos, yo que sé. Logramos instalar la idea de que hablásemos de lo que nos gusta, sobre cosas que nos gustan. Eso estuvo bueno. Porque además no inventamos nada... eso es el cineclub. Esa es la tradición *cineclubista* argentina. El cineclub más antiguo de toda América Latina y uno de los más antiguos del mundo es argentino: el Cineclub Núcleo. Es un emblema mundial. Entonces nosotros tenemos esa tradición también viste... me parecía que estaba bueno eso.

-¿El cineclub se mantuvo mientras duró el MACUNaM o tuvo una vida autónoma e independiente?

-No, el Cineclub del MACUNaM se fue con el

MACUNaM. Lo que pasa es que ya se había armado un espacio, un público, que fue lo más difícil de hacer. Porque eso también fue pensado con la gente del MACUNaM. Porque ¿cuál fue nuestra discusión? Y creo que por eso se cerró todo ese proyecto: "Nos van a acusar de elitistas". Nos van a decir que esto es para poca gente, que no es popular. Y yo siempre pensé que no tiene que haber una relación directa entre popular y malo... entre popular y de mala calidad. Eso es una mentira absoluta y una mentira del mercado. Pero bueno, muchos compran ese discurso. Lo compran desde la izquierda y desde el progresismo... compran eso y allá ellos. Pero cuando cambian las autoridades en la Universidad, lo primero que se cuestiona es el presupuesto del MACUNaM, que bueno, tenía obviamente algunos costos altos, especialmente



UM
Universidad Nacional de Malaga

las muestras plásticas. El Cineclub no los tenía porque lo financiábamos todos nosotros, de nuestros bolsillos. Muy, muy rara vez alguna plata del *MACUNaM* sirvió para alguna cosa o para pagar algo, porque no alcanzaba la gaita. Entonces preferíamos destinarlo a lo más difícil que era tener una muestra, ponerle, de Misrahi. Y si nosotros lo podíamos resolver, lo resolvíamos. Era un poco ese criterio.

Y el Cineclub del *MACUNaM* se cierra con el *MACUNaM* como experiencia coordinada por mí. Pero a los dos días ya estaba funcionando el Cineclub de la *Biblioteca Popular*, con la gente de la Biblioteca y con aportes que nosotros dejamos ahí: la colección de VHS que tiene, la dejamos nosotros. Hasta el mueble dónde estaban los VHS lo dejamos nosotros... con toda una estructura ya armada. Justo se da que logran alquilar ese enorme local que le pertenece a la Biblioteca, que es el local comercial de al lado, a una empresa que se dedicaba a la venta de electrónica. Entonces equiparon el Cineclub con tecnología de punta para entonces y bueno, nosotros ya nos estábamos yendo. Cuando vienen las mieles nosotros nos fuimos (risas)... pero eso es lo de menos. ¿Qué es lo bueno de todo esto? Que **María José Bilbao** y la gente de la Biblioteca siguen coordinando el Cineclub. Y si sumás lo que ellos ya tienen de trayectoria, que son casi nueve años, no quiero mentirme... creo que en el 2006 fue el último año que nosotros estuvimos, más los años nuestros, es un Cineclub que lleva un par de décadas. Está bueno eso.

- ¿Cuánto duró el Cineclub del *MACUNaM*?

-Yo soy malo para esas cosas... cuatro o cinco años supongo yo. Cuatro o cinco años en los que nos propusimos formar un público para el Cineclub. Y una vez hicimos un experimento y lo sabíamos tres o cuatro nada más. El ciclo tenía como pregunta si el cine podía o no abordar la alucinación, tomando nota de que la alucinación tiene diferentes aspectos, pero tiene uno visual o auditivo muy fuerte... pero, ¿puede dar cuenta de lo alucinante, lo alucinatorio, la alucinación?

Entonces, dijimos: “Bueno ¿cuántas películas trabajan esta idea?”. Hablé con gente que sabe. Fui a ver a un psicólogo, **Luis Nelli**, que después fue decano de la *Facultad de Humanidades*... hablé con varios. Y además les propuse a cada uno que eligieran una película y que estuvieran el día de la función y, si se animaban, explicaran por qué habían elegido esa película, con esa consigna de fondo. Y una la elegí yo, esa era la trampa.

En ese momento, recién había salido una película que abordaba la vida de un físico-matemático estadounidense o canadiense, que fue Premio Nobel y creo que sufría de esquizofrenia: *Una mente brillante*. Entonces pusimos primero esa película, después probamos otra... que a mí me parece lo mejor que se ha hecho sobre el tema alucinatorio: una película de un chileno, Raúl Ruíz, filmada en Francia. Luis Nelli elige una película de Allan Ward, que es un director australiano, y si no me acuerdo mal, Roberto Abínzano eligió otra. Entonces, los panelistas eran: Roberto Abínzano y Luis Nelli. **Cafe Azar** me daba una mano con una de éstas... con la de Raúl Ruíz me parece y yo presentaba en soledad la “película trampa”.

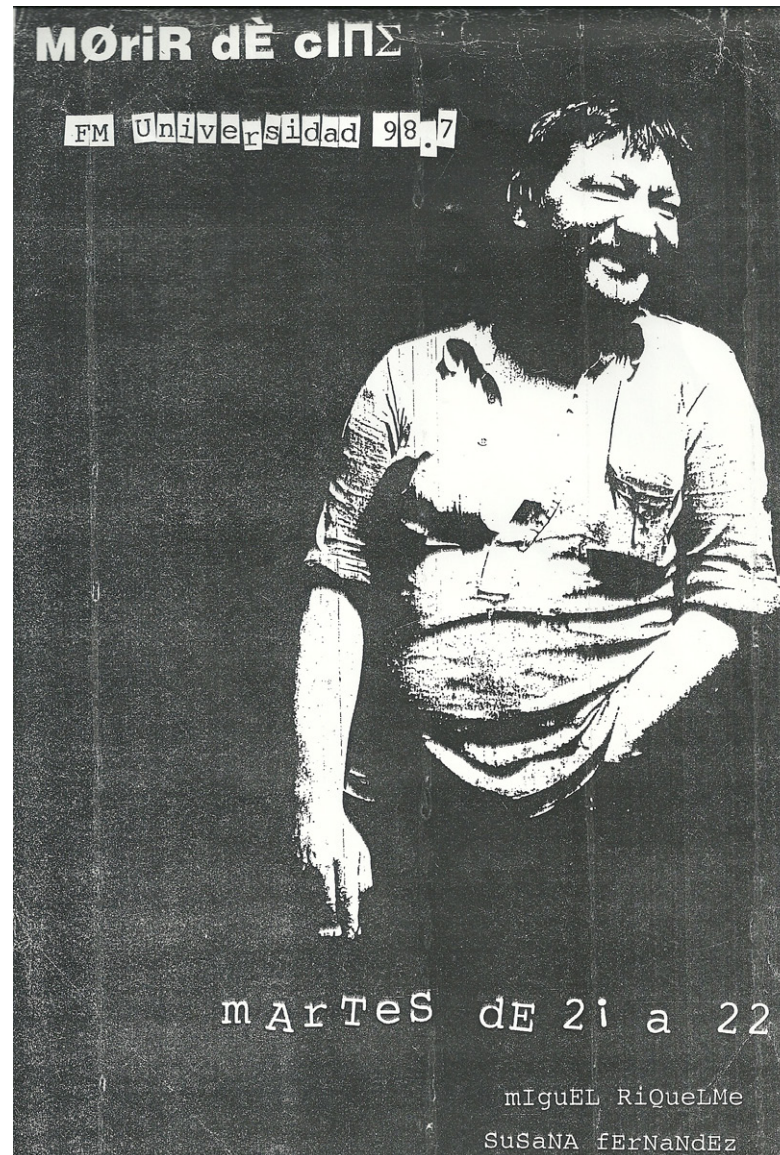
Terminamos de ver la primera película, *Una mente brillante*... primero que no se queda toda la gente. Nadie la había visto porque habíamos conseguido una cinta que todavía no había llegado acá ni al cine comercial. Y los que se quedaron lo primero que dijeron fue “¡Noo!... por una película así... tan obvia”, “la verdad es que el nivel decayó mucho...”. Entonces, a los que se quedaron les expliqué que precisamente era una trampa en función de lo que después venía. Que la idea era ver si nosotros habíamos logrado el objetivo que teníamos, que era el de hacer que la gente se acercara al cine de un modo más crítico, que prestara más atención a algunas cosas que habitualmente uno pasa de largo... el tema del ritmo narrativo, por ejemplo. Hicimos una vez un ciclo que se llamó *El elogio del aburrimiento*, porque el tema era precisamente romper el esquema de esperar la sucesión de actividad en la pantalla, como si eso fuera acción real. Contraponer el concepto de acción al concepto de actividad. Puede haber acción en un tipo estaqueado.... y con la cámara fija sobre el tipo estaqueado. Ahí hay acción, tremenda acción.



Y en una comedia de Darío Vittori solo hay actividad, por más que se mueva todo el tiempo todo el mundo, en la pantalla no pasa nada. Trabajar un poco con estos dos principios...

La impresión después, con los años, porque en ese momento uno no pensaba tanto... o sea, no pensaba tanto en éstas cosas. Sí tenía planes de esta índole, digamos: crear un público y generar con eso un espacio que no teníamos. O sea, la anécdota de Rulfo ¿no? "Lo fui a buscar a la biblioteca, no estaba, lo escribí" Un poco era eso... la síntesis de las dos cosas: los contextos favorables, bueno... la llegada del proyecto *MACUNaM* y la posibilidad de desarrollarlo. Cuando cambian las autoridades ¿qué es lo que sentí? Que no había ningún aprecio por eso. Y la verdad es que nunca lo utilicé para absolutamente nada. O sea, no gané un mango con eso. Pusimos plata nosotros, todo el tiempo. Plata y relaciones. Pero bueno, para lo que se sí sirvió es para que mucha gente, años después me enteré de esto, se le diera el gusto por el cine. Vos sabes que hace algunos años, nada más que tres años atrás o dos, salgo de una reunión en el Campus a principios de año, dónde se estaba discutiendo el *Plan Estratégico de Extensión*. Vino gente de todas las unidades académicas y se me acercó una chica de la *Facultad de Artes de Oberá*, para decirme que su tesis de arte había sido sobre crítica cinematográfica, los ejemplos en Misiones, y que había compilado todos los artículos que yo escribí para el suplemento *Sed*, que publicaba *El Territorio*. Y esos artículos estaban en buena parte basados en la actividad que hacíamos en el Cineclub. Otra gente... que sé que se fue a estudiar cine y que era habitué del Cineclub: la misma **Susana Fernández**, compañera mía, amiga tuya, que terminó estudiando cine en la *ENERC*, a partir de un programa de radio. Es decir, esas cosas son... y por lo menos hay tres o cuatro notas más de ese estilo. Aunque no era un objetivo del proyecto ni nada como eso, pero lograr una cosa como esa... tan chiquitita, tan modesta, pero bien hecha. Porque eso sí...eso lo voy a defender: lo hacíamos lo mejor que se podía. Con lo que había, lo hacíamos lo mejor que se podía; nos

tomábamos el trabajo de hacerlo bien. Y si eso le sirvió a alguien para desatarle una vocación, está súper bueno.



- Y esa experiencia del Cineclub... ¿cómo se vincula con el programa de radio *Morir de Cine*?

- Una cosa llevó a la otra. *Morir de Cine* fue la primera tabla de salvación. Eso fue hace veintiún años exactamente. Presento el proyecto de *Morir de Cine* a la Radio de la Universidad, cuando el director era **Oswaldo Mazal**. Le cuento cómo era la idea y era tan, tan pobre... no tenía cómo



Universidad Nacional de Misiones

arreglarme. Y Lautaro estaba en ese momento trabajando en un proyecto de *Humanidades* que coordinaba **Carlos González Villar** y entonces la idea era incorporar una cámara de video al registro antropológico. Estábamos trabajando juntos en eso, entonces yo, viendo un día que la cámara tiene salidas de audio, lo que hago es utilizar el micrófono de la cámara de video, una Panasonic M9000, para conectarlo vía cables a un grabador hecho mierda que tenía. Entonces grabé el programa utilizando semejante mamotreto que era la cámara, solamente por el micrófono. Y así grabé un *casete demo* que edité yo, porque tenía una doble casetera Phillips. Puse la música y armé un programa de cine. ¿Por qué? ¿Qué sentía? Que me iba a enloquecer si seguía sin poder estudiar, cursar materias o hacer algo... Y llevé el demo de media hora a Osvaldo Mazal y me dijo: “Si, vení. Hacé el programa”. Empecé de inmediato... en octubre. En ese mes nació mi hijo, por eso tengo bien clarito cuántos años hace. Y lo que yo intentaba hacer con *Morir de Cine*, que alguna vez lo voy a volver a hacer, era vincular el concepto de la pasión por las cosas que a uno le gustan, que a mí me gustan: la literatura, la música, el cine, el arte en general digamos, la pintura, yo dibujaba, etc. Con la idea de que eso es contagioso. Si bien muchas veces la pasión es una ceremonia individual, me parece que también se puede contagiar apasionadamente el apasionamiento, valga el juego de palabras. Y al mismo tiempo iba a ser una manera de poner en forma de texto todas esas cosas en que pensaba en soledad, en el laburo, mientras acarrea cajones, que se yo. Darle una forma e incluso seguir aprendiendo y buscar nuevas cosas a partir de ahí y funcionó. Lo que sí me di cuenta poco después de hacerlo, es que solo no tenía tampoco mucho sentido, ya que, si bien había tratado de salir del aislamiento con este programa, no era para hacerlo solo. Aparece entonces Susana Fernández de casualidad. No sé quién le comentó sobre el Programa o lo escuchó por casualidad. Me la presentaron un día, recién graduada de la *Universidad Nacional de Córdoba* en la Licenciatura en Comunicación Social, con mucha vida allá y acá también, llegando a un lugar donde no tenía tantas posibilidades de desarrollar eso. Le cuento

cómo era la idea, se enganchó y terminamos haciendo, bastante tiempo, el Programa juntos. En un momento vino una vez gente de la *ENERC* a ofrecer becas para estudiar allá. Le insistí bastante con que se inscriba. Finalmente se inscribió y se fue.

El segundo capítulo fue con Katy, con **Katy Schvorer**. También por mucho tiempo hicimos cosas muy lindas, muy divertidas con Katy. Nunca me olvido de una: *Titanic*. Viene *Titanic* al *Cine Sarmiento* -fijáte que todavía estaba el *Cine Sarmiento*-. Nuestro Programa empezaba a las nueve de la noche y Katy va a la primera función, porque había tres funciones ese día y le digo: “Hacemos una cosa: andáte a la función... yo ni borracho voy a ir a ver una de Cameron”, desde la ignorancia total de no haber visto la película. “Si te gusta te voy a volver loca y si no te gusta vamos a compartirlo”. Fue, volvió, le encantó la película. Estuvimos todo el programa discutiendo con ese criterio. Eso me parece lo más apasionante y lo más lindo de hacer una cosa como ésta. Y obviamente es solamente por el placer de hacerlo, porque no tiene otra explicación. Si vos me decís: “esto sirvió para una tesis”. No, para nada. Tanto para ella como para mí, me parece, era sobre todo muy divertido de hacer y se aprendían cosas.

-Hoy hablaríamos de un formato... ¿cómo era el del Programa?

-Sí, tenía un formato desde el punto de vista estrictamente radial. No era un magazine, era un formato pensado en términos -y que no suene pretencioso esto que voy a decir-, ensayísticos. Era un Programa que si bien tenía dos cosas muy chiquitas que tenían que ver con la agenda y con lo de la literatura, que fue después perdiendo territorio como espacio aislado y metiéndose más adentro de la estructura del programa, era como monográfico. Si uno piensa en una revista por ejemplo, no era un magazine clásico. Era directamente un unitario, un programa sobre un tema en específico. Siempre competimos y, las veces que mandamos el Programa a competir, lo hicimos en el rubro espectáculo, pero no hacíamos un programa de espectáculos. No tenía nada que ver con la lógi-



ca del espectáculo. Incluso muchas veces nos bur-lamos al aire de eso, aprovechando que Hitchcock ya había dicho mejor que nosotros “que los actores eran ovejas”. Entonces no nos importaba para nada el actor... salvo cuando fuera descollante y cambiaba la película, pero lo importante para nosotros era el director, el guionista, el fotógrafo, el iluminador... los que hacen el cine. El actor es uno más ahí y a veces, como dice Hitchcock, una oveja y tiene que hacer lo que vos le decís, no otra cosa. Obvio que hay películas en donde el actor hace la diferencia, pero no son todas. Son las menos. Entonces no hacíamos un programa de espectáculo, nunca lo hicimos. Una vez hicimos, y fijáte el vínculo Cineclub-Programa, consiguió Francisco Ali Brouchoud de un amigo en Buenos Aires que era el hijo del director de fotografía Aronovich, la película *Invasión* de Hugo Santiago. La única película que tiene un guión realmente escrito por Borges y Bioy Casares. Los demás son cuentos adaptados y que incluso ni ellos adaptaron. Conseguimos una copia en VHS, la traen y hacemos la función. Fue una cosa de sala llena y de mucha gente. Se quedó mucha gente hablando hasta tarde porque tiene muchas cosas muy ricas de trabajar esa película. Yo armo un programa de radio, la semana antes a la función, sobre esta película... la voy contando, que se yo. Mando ese programa a competir por un Martín Fierro y ganamos un Martín Fierro por ese programa. Entonces fijáte todo lo que está mezclado ahí. Y ese Programa fue un programa exclusivamente no sobre Borges, sino sobre esa película y que tenía muy pocos otros elementos.

- Y cuando decías que se proponían temas ¿quiere decir que podían en un programa aparecer comentarios o referencias a varias películas o a un director, en función del tema?

-Sí, eso pasó muchas veces. A ver... estoy tratando de recordar algo. Por ejemplo, hubo un programa donde trabajé la película *El Samurai* de Melville. Eso lo hice solo, no me acuerdo por qué, pero lo hice solo. En ese tipo de programas yo me metía más en cosas en las que venía laburando, en las que puedo llegar a dejar al otro afuera si no

está metido en la misma tontería en la que yo estoy metido. Entonces por ahí esas cosas las dejaba más para meterlas en momentos en los que yo me quedaba solo. Siempre fui un gran lector del mundo oriental y siempre me llamó mucho la atención el Japón medieval, la China... ahora estoy estudiando idioma chino, por ejemplo; la Corea medieval, etc. Y el concepto de *Bushidō*... ésta idea de las normas. Es como el código de caballería japonés, mucho más complejo que el código de caballería occidental y mucho más influido por cuestiones vinculadas con el arte, el refinamiento, etc. Un samurái es también un calígrafo, es también un poeta, un músico... muchas cosas. Entonces con esa idea voy a ver cómo trabajar lo del *Bushido* sin comentar películas japonesas: ¿dónde aparece el concepto? o ¿dónde aparece un tratamiento que el lector le da un personaje, mirándolo desde lugares como ése? Y claramente Melville, cuando piensa en el nombre de la película y lo tiene a Delon como protagonista, piensa en el samurái, piensa en el *Bushido* y lo ha leído. Entonces armé eso con tres o cuatro películas en donde apareciera un concepto, o una línea conceptual, para no ser tan pretencioso. O, por ejemplo, una charla con Roberto Abínzano, que siempre era un buen proveedor de ideas para estas cosas, ya sea porque te criticaba algo o porque aportaba más de lo que vos habías hecho. Él escuchaba el Programa.

-Roberto Abínzano había tenido un programa de cine antes...

-Claro, apenas llegué acá, del primer Programa que me hice fanático fue a *partir del cine*. Lo daban en *FM Classic*, y me acuerdo de todos los que estaban: **Roberto Vasiliades, Juanchi Galupo, Aldo Cerrutti, Roberto Abínzano, Tito Pasquet, Pepe Portaneri**, en un comienzo. Después Tito se va, pero finalmente siempre eran estos cinco más o menos los que siempre estaban.

Volviendo a lo que planteaba, te decía lo que aportaba Roberto. Ahí siempre aparecía la posibilidad de ampliar, de hacer algo más, de aportarle un poco más de cosas. Incluso fijáte cuando yo empecé a hacer *Morir de Cine*, enseguida aparece un grupo de personas que lo escuchó casi de



Universidad Nacional de Morón

inmediato. Al poco tiempo, ellos ya estaban en otra radio, estaban en una radio por calle Tucumán. Me parece que la radio que era de **Salvador Simsolo**, no me acuerdo como se llama esa radio. Sigue estando todavía. Ellos ahí hacían su Programa y me invitaron ¡Te imaginás... laburaba en una verdulería! un don nadie absoluto. Pero les pareció interesante eso, así como también a ellos les toco hacer mucho, esa generosidad ¿no? Porque eran gente muy instalada en la sociedad local, muy fuertemente instalada. Son referentes muy fuertes cada uno en lo suyo. No era cualquier cosa eso y fue muy interesante porque la propuesta que nosotros hacíamos era muy diferente. Ellos jugaban con el cine como una herramienta más para hablar de otras cosas, yo hablaba solo del cine, cine-literatura, cine-música...

-¿Ese programa lo armabas? ¿era grabado? ¿era en vivo? ¿la gente podía llamar? ¿cómo era?

-Siempre en vivo... muy pocas veces lo grabé porque a mí no me gusta mucho, nunca me gustó y no me gusta hacer cosas enlatadas. Me parece que la única herramienta que tiene uno cuando está haciendo radio es la voz, las inflexiones y los tonos. Esa radio, a mí me parece que es como hacer canciones: tiene que haber un clima, una melodía, un punto central que puede estar ubicado en cualquier lugar de ese recorrido, pero tiene que haber un nudo en algún punto, una densidad mayor y uno tiene que ir preparando para quien esté escuchando y tiene que ser consciente de lo que está diciendo. Cuando vos lo grabas te perdés eso. En vivo está el operador, pasan cosas en vivo que en lo grabado no me sale. Capaz otro sí lo logre, yo no puedo, y como sé que no puedo, prefiero hacerlo en vivo.

En cuanto a si la gente podía llamar o no, nunca saqué gente al aire. Soy bastante celoso con eso porque trato de concentrarme; como no es un programa periodístico, yo trato de concentrarme en lo que estoy diciendo y en cómo pienso que debo decir eso que estoy diciendo. A veces, por más buena voluntad que el otro tenga y por mucho que te

quiera, rompe con eso. No son muchas las veces que mejora lo que estás haciendo. No digo que uno siempre haga las cosas bien, digo que a mí, por lo menos, me cuesta mucho trabajo salir de esos niveles de concentración y pasar a otra cosa. Entonces, atendía siempre los llamados en la música, tomaba nota de lo que me contaban, me pedían o lo que fuere, comentaba que había llamado alguien, pero al aire no... no en ese tipo de formato del Programa.

-Cuando estaban tus Co-conductoras Susana Fernández o Katy Schvorer ¿sí conversaban?

-Todo el tiempo. Bueno, ese es el otro tema. Lo más difícil de hacer en este tipo de cosas es encontrar, como dicen los brasileños, el *parceiro*, y que en castellano es una palabra que se perdió, el *aparcerero*, como dice el gaucho nuestro. No es solamente tu amigo, tu compañero, es un poco más que eso porque es con quien compartís, en ese momento, ese flujo que se da y no se da con todo el mundo y tiene que ver nada más con que se da o no se da. Entonces, para hacer un programa de radio yo encontré a dos *parceras* formidables, que no fue fácil encontrar ¿Yo qué hacía? Probaba, hablaba con los que me parecía que podían ser y cuando me pareció que tenía que ser Susana fue Susana. Después, yo la conocía a Katy de hace mucho tiempo y la convencí, porque Katy no estaba tan segura de querer acompañarme, fue más de convencerla, pedirle y hasta que la convencí y fue. Con Susana fue al revés: ella llegó, charlamos, funcionó y se quedó.

-¿Cuánto duraba el Programa? ¿una hora?

-Una hora, una vez por semana.

-¿A qué hora era?

-De 21 a 22. Un horario raro, un horario donde la gente no suele escuchar radio. Sin embargo, se escuchaba.



Universidad Nacional de Morón

-¿Pudiste ver qué nivel de recepción tenía?

- ¿Sabés cómo funcionaba? -qué es lo que me pasaba con otras cosas que suelo hacer- impactaba mucho en un determinado grupo e impactaba mucho en algunos colegas que después lo replicaban. Antes de Internet, por ejemplo, la tengo por ahí guardada porque la recuerdo con mucho afecto, una nota de **Gustavo Marien** sobre el programa y eso que no guardo nada! casi nada tengo guardado del Programa *Morir de Cine*. Creo que sólo uno de los programas tengo guardado y esa nota.

-¿Podemos acceder a ese Programa?

-Tengo que buscarlo... ese es el Programa que te contaba de Borges. Creo que está guardado. Y la nota de Gustavo la guardé solo de casualidad porque estaba buscando otra cosa y encuentro una publicación del diario *El Territorio* que está en Internet y ahí la copié y la bajé pero estaba buscando otra cosa, no eso. Ahí Gustavo, por ejemplo, comenta un ciclo que íbamos a hacer sobre la mirada que los españoles tienen sobre la Guerra Civil, en plena época de Aznar, que fue una época muy fructífera para un muy buen cine español. Parece que los españoles cuando están complicados le salen más cosas y mucho mejores. En esa época se produjo mucho y muy buen cine sobre la Guerra Civil. Esa nota de Gustavo -que es un cuarto de página, en un diario como *El Territorio*... saliendo un sábado creo que fue-, ya cumplía el objetivo que estábamos buscando: hacer un poco de ruido en torno de estas formas. Me parece que a veces tuvo más esa forma de ser un programa replicado o mencionado pero nunca pude saber cuánta gente realmente lo escuchaba.

-En las dos experiencias, en la del Cineclub en la Biblioteca y en la del Programa de radio *Morir de Cine*, bien diferentes ambas, vos como coordinador de los dos formatos, por decirlo de alguna manera, ¿qué diferencias encontrás y qué particularidad tiene cada uno de ellos en términos

de poder transmitir el cine, de poder decir algo sobre el cine y vos también expresándote en ambos escenarios? Los actores dicen que el teatro es maravilloso porque están en contacto directo con el público. Cuando coordinabas el Cineclub, de algún modo, era eso también: veías la cara de la gente, si les gustó o no, a veces si no había comentarios vos tenías que remontarla, tenías que incentivar el debate. Yo recuerdo haber estado en varias proyecciones. Había un contacto directo con el público que te permitía tener, inmediatamente, una percepción sobre la experiencia. Y quizás la radio tenía menos contacto pero mayor posibilidad de crear un clima, de pensar las cosas. ¿Cómo ves esta cuestión?

-Yo pensé bastante esto, porque una cosa llevó a la otra. Una cosa era hija o deudora de la otra. El Cineclub, en algunas cosas era como deudor del Programa de radio. Cuando el Cineclub nace como tal ya había un nombre instalado a partir del Programa de radio y una referencia al cine a partir de él. A mí, estar en público, me molesta bastante, me pone bastante incómodo, inquieto, no me gusta. Yo me siento mejor expresado cuando pienso en voz alta y en la cuasi soledad o en la conversación con alguien que me interesa. Si no, prefiero quedarme callado.

De a poco yo le fui agarrando la mano a la coordinación del Cineclub y a estimular el debate. Cuando pasó el tiempo, me di cuenta que la mejor forma de ser un vehículo que transmite la pasión por el cine, era el Cineclub. En el sentido este que vos acabás de decir recién. Es decir, vos le estás viendo la cara a la gente, charlás con ellos. Te aporta muchas cosas porque es una cosa que la radio no tiene de inmediato ni en tal volumen. Siempre hay alguien que va a ver algo que vos no viste ¡siempre! Todas las ocasiones va a haber alguien que te va a decir: "Mirá, fijate esto" o "para mí no es así, es de otra manera".

-Había algo pedagógico, aunque tu interés no haya sido pedagógico, en la interac-



Universidad Nacional de Morón

ción con lo que te daba la gente, lo que opinaba el otro, en la referencia que le despertaba...

-En una ocasión estábamos con un ciclo de cine de la India y un chico que había vivido muchos años allá. Nos aportó un montón de cosas. Entonces, vos decís: "No loco, está bueno esto"... está buenísimo como experiencia vital. Está re bueno. La radio sigue siendo muy linda porque es como la escritura, a mí la radio se me hace más parecida a la escritura, incluso en el ejercicio de la elección de la palabra y todas esas cosas que uno tiene que tener cuidado. En cambio, lo otro es mucho más coloquial: charlás con los amigos y ahí se otorgan mayores libertades. En la radio no, porque en la radio sos más consciente de tu uso de la palabra. En el otro estás apoyado en otras cosas, un contexto diferente, un público más chico, quizás.

-Sin dudas que la experiencia del Cineclub es una experiencia histórica que pervive; incluso tiene continuidad. Pero Morir de Cine como programa de radio ¿crees que se puede reeditar hoy? ¿tendría el mismo impacto? ¿lo harías de la misma manera? Digo, porque hoy hay un montón de tecnologías, un montón de acceso a tecnología, incluso Netflix, para ver películas. ¿Lo harías de nuevo? ¿qué cambios le harías? O ¿creés que ya no tiene sentido un programa como ese?

-Muchas veces estuve tentado de volver a hacerlo. Obviamente que habrá que cambiarlo de raíz... de raíz no, cambiarlo mucho. Dos cosas no se modificarían: el cine como lenguaje y la pasión que uno tiene por ese lenguaje. Sí cambiar el formato por completo. Si va a hacer un programa monográfico va a tener que tener una cantidad de voces mucho mayor que las que tenía, no estar



mIguEL RiQueLMe

SuSaNA fErNaNdEz

tan apoyado -como lo estaba-, en su momento, en mi voz. Los recursos tecnológicos hoy te permiten hacer eso. Entonces, sería un programa, a diferencia de aquel que era una milonga, una guitarra, una voz y una idea que se desarrolla. Este debería ser polifónico, aunque se mantenga la misma idea de una estructura sólida, de los mismos elementos de la milonga pero sería una milonga sinfónica. Muchas voces haciendo eso: juntando esa misma idea por ese mismo camino. Pero ya no debería depender, sería muy tonto si lo hiciera, sólo de mi voz. Requeriría un trabajo de producción más grande, más dedicación, porque es un trabajo como de orfebrería: no dependiente tanto de lo que pueda salir en el momento, pero se podría hacer y estaría bueno hacerlo, pero con todo este contexto.

Hoy hay una cantidad enorme de fuentes de



Universidad Nacional de Mar del Plata

imágenes proyectadas en todo momento, en todo tiempo y en todo lugar. A la música le pasa exactamente lo mismo. Lo que sí se ha modificado a partir de esta proliferación de imágenes y de música es la percepción y la atención que la gente le pone. Aunque parezca una paradoja no lo es o en todo caso una paradoja interesante de analizar: hay más pero hay menos, más imágenes pero es una saturación de imágenes. Todo el mundo hace imágenes y las comparte, pero la lectura de la imagen es cada vez más pobre en su capacidad crítica. Cada vez se ve más acríticamente porque es un árbol más de la ciudad. Ya no es Tarkovsky que uno se va a sentar a mirar, con lo que implica mirar a Tarkovsky y mirarlo críticamente, con lo que habría que haber visto antes incluso, para no perderse en Tarkovsky. Entonces, eso no está o está en muy contados lugares. Incluso en la academia de formación de los pibes que hacen cine, no está esto. Te das cuenta por lo que producen, obviamente que hay casos que se salvan de eso como pasa con la música, pero están faltando estos espacios que antes teníamos y ahora no tenemos. Quizás por eso mismo cada tanto me agarra la locura de pensar que lo podría volver a hacer. Es extraño que nunca haya sido reemplazado por ningún otro programa. Me pareció siempre muy raro eso. A alguien le tuvo que haber pegado las ganas de hacer esto y de este modo.

- Una de las razones por las cuales queremos hacer un homenaje al cine, tiene que ver con eso. No ha habido, lo del Cineclub sí, porque otra gente como María José Bilbao que tomó la posta y continúa, porque es una experiencia histórica, porque tiene otro anclaje y otro arraigo -pero lo de *Morir de Cine* es una experiencia que no tiene réplica, que no se ha continuado y que también sería una pregunta para hacerse: ¿por qué habiendo gente que le gusta el cine - y hay un montón y muy jóvenes- no se produce una experiencia similar. Quizás la valoración del cine no sea la misma. Viste que ahora se usa más *audiovisual* como expresión

que abarca otras cosas, formatos, además del cine....

-Sí, claro, pero Cine es una palabra antigua que refiere a lo mismo. Yo puedo llegar a parecer un viejito stalinista pero se llama cine. Es una antigua palabra que refiere a la cuestión con bastante claridad. Hay que ver los nuevos formatos, pero siempre es imágenes en movimiento que simulan la realidad, sin lograrlo nunca (risas).

-Viste que del cine se ha dicho muchas cosas: que es entretenimiento, que es negocio, que es industria, que es arte...Para vos ¿que ha sido el cine en tu vida y, desde ese lugar, cómo se puede definir lo que ha sido el cine para vos? Nosotros vemos por el resultado de tu trabajo y de tu accionar, en relación con la difusión y la reflexión sobre el cine: el programa, el cineclub, las críticas, las notas...En ese sentido sos un referente.

-Es más arduo que eso. Dejar el proyecto *MACUNaM* fue un golpe durísimo que nunca lo asimilé del todo. Tanto así que dejé de ver cine por años. No volví a ver películas, no con esa misma fruición con la que lo hacía.

- ¿Porque se apagó la pasión?

-No. Porque falta que vea dos imágenes en acción y me engancho. No importa la altura de la película en la que me enganche, pero veo dos imágenes y ya estoy prendido. Hay algo que me parece que está bueno ahí y así me ha ido muy bien, por suerte. Pero ya no tengo el interés que antes tenía de seguir sistemáticamente lo que se está haciendo, quién lo está haciendo, qué aparece de nuevo, cómo modifica lo anterior. Esa sistematicidad la perdí, al menos hasta hoy. Me quedó otro modo de acercarme yo mismo al cine, no ya en función de un divulgador, un difusor, un comunicador de cine o un referente sobre el cine como vos decís, sino más bien como alguien que ve simplemente cuando tiene ganas.



Universidad Nacional de Matanzas

- Como espectador...

-Como espectador común y corriente. Quizás con la carga, con el *background* que se fue armando sobre la cuestión. No soy cualquier señor que mira cine. Mi mujer me detesta porque no puede mirar películas conmigo, dice ella, porque estamos mirando algo y yo me paro y me voy y me dice: "¿qué pasa, ya sabés cómo termina?" ¡y sí, más o menos sé cómo termina! Yo ya la vi a esta, entonces me voy. Ese *background* está y lo uso para ver películas, pero no ya como antes. Alguna vez se me va a curar, yo creo. Una buena forma de curarlo sería volver a armar *Morir de Cine* con esta otra idea. Si lo pensé significa que en algún momento lo deseé. Hoy para mí el cine es eso solamente: es un entretenimiento de los que más me gusta; junto con la lectura, junto con la música. Sigue siendo, desde que era chico, de lo que más me gusta. El tipo que me llevó al cine de chiquitito fue mi viejo. Él iba todos los lunes. Yo tenía 4 o 5 años e iba todos los lunes al cine con mi viejo. Eso es algo que me acompaña desde chiquito.

-Esa es tu experiencia iniciática. No fue entonces la de la Biblioteca en Trelew. Vos ya tenías un gusto y una experiencia infantil con el cine....

-¡Claro! Lo del Cineclub está vinculado con el cine en función de espectador y querer estudiar, aprender y comprar libros. Eso viene del Cineclub y de Trelew. Pero el que me llevó al cine por primera vez fue mi viejo. La primera película que vi no me olvido nunca: una mexicana con Antonio Aguilar donde había una riña de gallos. No me olvido jamás. Incluso en esa película hay una escena que siempre me ha parecido fascinante: la cámara está al ras del piso y con una ligerísima inclinación hacia arriba, pero muy leve, que hace que vos veas solamente desde la rodilla hacia abajo cuando el personaje, que es Antonio Aguilar, con su traje de charro, las botas y las espuelas, lleva al gallo muerto colgado de las patas. El gallo va chorreando sangre y vos ves cómo la cabeza del gallo y el brazo del tipo se bambolean y la cámara sigue los pies en un paneo corto. Esa escena es formidable

porque, además, esta filmada de noche. Tiene un tono gris, plomizo. Durante años estuve rastreando quién dirigió esa película y como no me acuerdo bien tengo que mirar todos los bodrios que hizo Aguilar para encontrar esa escena (risas).

-De lo que acabas de decir, esta especie de letargo, alejamiento, de ver cine como espectador simplemente... yo recuerdo en relación a *Morir de Cine* y al Cineclub que yo agradecía estos espacios. Cuando apareció al que empezaron a llamar el *Nuevo Cine Argentino*... quien nos hizo conocer a nosotros eso fuiste vos y nos llevaste a ver la película de Agresti: *Buenos Aires viceversa*. Después habíamos visto *Pizza, birra y faso*. Entonces, había algo ahí que estaba buenísimo porque como nosotros podríamos estar atrasados, atrasados en algún sentido, de poder acceder, 20 años atrás, a la movida del cine. Vos nos dabas la posibilidad de introducirnos en lo nuevo que se estaba produciendo junto con algunas herramientas para la reflexión y el análisis. Así conocimos a la generación de nuevos directores que aparecían como Caetano, Martel, Trapero etc. ¿Sería inútil que te pregunte hoy cómo ves el cine argentino?

También, nos interesa tu opinión respecto a si todo lo que fue el *kichnerismo*, en cuya etapa hubo un fomento a la producción audiovisual federal, o por lo menos así se planteaba, permitió que apareciera un montón de gente haciendo películas, haciendo cine que quizás en otro contexto hubiera sido más difícil. Eso ¿cómo lo evaluás? y también a nivel regional ¿conocés a realizadores locales, a misioneros, que estén haciendo cine?

-La primera vez que lo vi a **Axel Monzu** y la primera vez que presentó un film suyo fue en el Cineclub. En ese momento éramos referencia de un espacio que se había armado, que era útil para eso: un festival de video latinoamericano se armó y se presentó en el Cineclub con chicos que ya no



Universidad Nacional de Misiones

están viviendo en Posadas. En esa época nosotros estábamos muy ocupados en eso. Hoy, lo veo poco, muy poco.

Lo primero que te puedo decir con respecto a eso que se llamó *Nuevo Cine Argentino* y que nos dejó directores como Lucrecia Martel, por ejemplo. Lucrecia Martel es fuera de serie, fue compañera de Susana Fernández, de la misma promoción, de la misma generación, un poquito de años más que Susana pero en la misma época. La primera película de la Martel, *La Ciénaga*, la ves y decís iostia, que cantidad de cosas que hay ahí! Ahí hay un elogio formidable de la lentitud, hay escenas que el tipo que no está avisado siente que no pasa nada. Sin embargo, siente una tensión interna fuertísima. Entonces, hoy no encuentro “Lucrecias Marteles” en las nuevas generaciones. Quiero ver *El invierno*, pero parte de una lógica muy parecida, la lógica de la reticencia narrativa. Algunos toman la reticencia como un objetivo a lograr ¡y no! porque si no lográs una película podrísimos. El tema es, si tenés algo para contar que debe ser contado de ese modo. Yo me imagino y que se yo...fui a ver algunas películas y siempre me pasa lo mismo: son directores de Buenos Aires, y está bien que lo hagan, pero son las únicas que se difunden, son las únicas que se divulgan, son las únicas que se distribuyen. Ya en el último programa de *Morir de Cine* decíamos que la Argentina produce más de 70 films por año y a Misiones o a Posadas no llegan más de diez. Y de los cuatro films que quedan más de tres días, uno solo vale la pena ver. Vos podés fomentar que se hagan películas pero también tenés que empezar a presionar por cierto nivel. Da la impresión que se hizo mucho, pero no todo bueno. Muchas veces se financiaba a los amigos desde el INCAA. Pero algunas películas que se hicieron a los *ponchazos* y como se pudo, sin apoyo, resultaron mucho mejores que grandes producciones costosas y con actores muy caros que pagamos todos. Creo que también hay que tener una mirada crítica para con eso. “Mucho” no necesariamente significa que sea todo “bueno”.

Aun así de ese grupete del *Nuevo Cine Argentino* de aquella época, sobresalen tres o cuatro, que vos ya nombraste y que son todos contempo-

ráneos. Todos tienen la misma edad y hacen buen cine. El día que sale *pizza, birra y faso* todos ellos habían participado el año anterior de lo que fue su despedida del *ENERC* o de la *Universidad del Cine*, haciendo una serie de pequeños cortos.

- *Historias Breves...*

-Todos los de *Historia Breves* de ese año son grandes directores: Caetano, Trapero, Lucrecia Martel, Bruno Stagnaro. A Bruno le hicimos una nota apenas salió *Pizza, birra y faso*. Nos enteramos que se estrenaba y conseguimos la película. Siempre teníamos a alguien que viajaba y conseguía la película. Eso pasaba mucho. Así conseguimos el teléfono de Adrián Caetano. Lo llamamos. Obviamente a todo el mundo le parecía muy raro que un tipo de la loma del culo supiera algo y te llamara y te preguntara por la película. Entonces, las notas eran muy bonitas. En este sentido, y quizás lo más lindo que tengo como recuerdo, es cuando lo llamé a José Pablo Feinmann, no como guionista sino porque el siempre escribió mucho sobre cine y estaba dando un curso, un taller... algo sobre cine. Entonces, empezamos a hablar del tema del mal y de cómo se puede tomar el mal en el cine. Feinmann había escrito un artículo hace muchos años en la revista *Humor*, sobre Richard Widmark. Un artículo que se llamaba *Sobre el mal en estado puro*, donde analiza una escena en la que una viejita en sillas de ruedas cae por las escaleras. El argumento de Feinmann, filósofo al fin, era ver si el cine podía o no reflejar el mal en estado puro. Y en esta otra conversación lo llamo por ese tema para ver un poco sobre esa cuestión y sobre Auschwitz en relación con la frase famosa de Adorno: si después de Auschwitz se podía hacer arte o si el arte podía existir después de eso. Ahí empieza a desarrollar un par de argumentos. Muchos años después alguien me muestra una carpeta con recortes sobre críticas de cine y algunas cosas más. Había una pila de cosas y mirando ahí veo una contratapa de *Página 12*, donde estaba desarrollado todo el argumento que Feinmann me había contado al aire, en el Programa, con la firma de Feinmann. Cuando veo la fecha, voy a buscar y había sido posterior... muchos meses después. Esta nota estaba publicada, ponéle, en febrero del 2006 y yo le había hecho una



U
M
Universidad Nacional de Misiones

nota en noviembre del año anterior. Si uno logra que alguien se ponga a pensar en algo, aparece el laburo del periodista también. Así veo yo mi trabajo. Yo tengo que estimular al otro a que diga y elabore. Además, para eso lo llamo porque sé que sabe y yo no sé. Esos pequeños momentos son para mí la joya de aquel trabajo.

- ¿La crítica de cine sirve para algo?

-Sí, para mí sí, definitivamente. Porque o sí no yo no hubiera aprendido una mierda. Sirve porque, con Café Azar siempre lo charlamos, yo nunca voy a ver una película habiendo leído previamente una crítica ¡nunca! Es una regla que tengo: voy yo y me armo mis ideas. Después sí cotejo y lo que me alegra muchas veces es encontrar “¡Ah! Mirá tan errado no estaba” o “este boludo no entendió nada” porque eso también te pasa. Pero siempre es tu subjetividad y las otras subjetividades... Tampoco te crees gran cosa pero esta bueno para mí hacer ese ejercicio. Aprendo muchísimo. La mayoría de las veces lo que ocurre es que tipos sólidos... pienso en Claudio España que escribía en *La Nación*, Paula Félix Didier que antes hacía una revista que se llama *Films*, Fernando Peña... todos estos tipos muy muy sólidos, obsesionados con esto, historiadores de esto, coleccionistas, son tipos que te tiran un dato y habitualmente no le erran. Sigo a algunos, no es que leo a todos... Este pibe Santiago García, que es muy jovencito, no tiene ni 30 años pero escribe desde que tenía 15. Me interesa lo que piensan. Después de los viejos...un tipo que no está más se llama Pablo Capagna, un italiano pero naturalizado argentino, un ensayista increíble, gran analista de cine, yo de ese tipo aprendí muchísimo. A Capagna lo conocí. Él escribía en la revista *El Péndulo*, después escribió en *Minotauro*, siempre ensayos sobre el cine. Sí, para mí sirve la crítica de cine. Es como cualquier otro laburo de crítica cultural: tenés que estar a la altura del desafío que es una gran obra, sino te puede pasar frente a la nariz y ni te diste cuenta (risas)

-Para cerrar esta entrevista que pretende ser, desde *La Rivada*, un homenaje al cine, a vos, al Programa de radio, a los que hicieron que el cine pueda ser algo que se pudiera

entender y nos ayudara a pensar cosas ¿Qué faltaría decir?

-La verdad que no sé, me parece que está todo. Quizás decir que tenemos que multiplicar este tipo de experiencias. Creo que Axel Monsu, como gestor cultural, es admirable el laburo que ha hecho. Ahora también tenemos escuelas que antes no teníamos en Oberá. También el *Instituto Montoya* ha hecho un esfuerzo por ampliar la mirada para la formación de sus productores. La tecnología abarató muchísimos los costos de hacer; se está haciendo, pero me parece que hay que incentivar más. Nos toca a nosotros que estamos en los medios seguir aportando para que se haga más porque si no, al no haber circuitos de distinción y visibilidad a todo lo que se produce, se vuelve a caer en el problema que siempre fue de estas cosas que son muy para adentro y dentro de las organizaciones. Dentro de los circuitos bastante restringidos la gente cuando le preguntás te dice: “Pero acá no se hace nada” y se hace un montón de cosas pero no se ven. Entonces, ahí están los roles que les caben a la Universidad, a la formas que el Estado tiene, a cualquiera de las formas que el Estado tiene, les cabe responsabilidad en eso. Si no hay circuitos comerciales que te den pelotas, para eso están los otros circuitos. Mucho dinero que se gasta en pelotudeces se podría poner en esos circuitos para que esas cosas se vean más de lo que realmente se ven. Pero interesa más cubrir el acto del intendente, gobernador, rector, decano, etc., que la obra que le costó tanto laburo al pibe, que ha terminado el corto de ocho minutos que es formidable y nadie lo ve. Tiene que haber espacio para que eso suceda o tienen que haber más espacios. Hay algunos, pero tienen que haber más. En eso sí me parece que hay que insistir.

-Bueno, quizás ese mismo motivo sea un aliciente para hacer algo. Porque el programa de radio permitía eso: que esté instalada la cuestión, que no se produzca ese vacío... Tenía esa funcionalidad. A lo mejor, darte un aliciente para retomararlo, de manera diferente seguramente. Pero nos va a hacer bien a todos. Muchas gracias.



Acceso a los audios

1- Programa sobre “El Odio” y “Pizza, birra y faso”:

[Morir de Cine Pizza Birra Faso](#)

2-Programa “Apocalipsis” y “los infiernos”:

[Morir de Cine “Apocalipsis” y “Los Infiernos”](#)

3-Programa sobre “Invasión”:

[Morir de Cine “Invasion”](#)

4-Programa “Espejos fragmentados”:

[Morir de Cine Espejos Fragmentados](#)



um

Universidad Nacional de Malinas



Entrevista a

Guillermo Rovira

“

*¿Filmamos diferente los misioneros a como filma a Misiones un porteño?
No. Filmamos igual. Todavía no nos emancipamos y como tenemos tan colonizada la cabeza con el plano postal de Misiones, pasa que vamos siempre hacia el mismo lugar. Y lo mismo con las historias. Los problemas existenciales los tienen todos: lo tiene el tipo más primitivo que vive en la selva, como el cafetero de Buenos Aires. Pero parece que nosotros sólo tenemos que contar historias rurales o de problemáticas sociales y no podemos nunca reflexionar sobre el existencialismo en nuestras películas. Es como si los problemas existenciales fueran sólo para las personas que viven en las grandes ciudades. Es como que nosotros sólo somos para el ruralismo y para el paisajismo. Incluso te obligan a eso”.*

“Hasta donde sabemos, la historia del cine es la historia del cine de autor versus la industria. La industria no ha hecho nada, nada absolutamente, para que el cine sea de autor. En esa guerra, sólo el autor ha hecho algo por el arte. La industria sólo ha hecho algo comercial y de entretenimiento. Si el cine es arte, es gracias a los autores, a la pelea que dieron y siguen dando los autores”.



Universidad Nacional de Misiones

-Nosotros estamos tratando de hacer un homenaje a la gente que de algún modo hace cosas por el cine y que también ha hecho mucho para difundir el cine. Entonces, el núcleo que nos convoca esta vez en la Sección Homenaje de la revista, es el amor por el cine. En ese sentido, nos parece que tu trabajo como realizador pero también como amante del cine, amerita que nosotros podamos establecer esta charla con vos. La primera pregunta sería: ¿de dónde viene tu amor por el cine y este vínculo que vos tenés con esta disciplina o este arte?

-Yo todo el tiempo me planteo o pregunto eso ¿no? Y me vuelvo a preguntar: ¿por qué el cine y no otra cosa? Yo tengo en la memoria bien presente la primera vez que fui al cine: tenía cuatro años y mi abuela me llevó. Mi abuela era una mujer sumamente cinéfila en el sentido de ir mucho al cine, ver mucho cine y saber mucho de cine, pero de un tipo cine. Era el cine de una época, de una generación. Mi abuela venía de una familia sueca, una familia "bien", y se crió en Buenos Aires desde chica, ya que primero vivieron en Buenos Aires cuando mi bisabuelo vino de Suecia, antes de venir a Misiones. Entonces yo me imagino que desde muy chica ella iba al cine y después incluso mi viejo me cuenta que cuando él tenía seis o siete años, iba con mi abuela todos los días al cine: a ver noticieros, a ver películas, iban a ver hasta tres o cuatro veces la misma película... es decir, iban mucho al cine. Y yo me acuerdo bien... tengo presente que la primera vez que mi abuela me lleva al cine a los cuatro años, al Cine de Oberá a ver *E.T.*, que habrá sido en el año 84. Y después mi viejo que tiene también esa cosa que le gusta mucho ver el cine, a pesar de que yo no comparto mucho los gustos del cine que él mira, pero siempre mi viejo me reveló cómo se hacían las películas. Siempre me contó "esto se hace así... vos cuando veas o te enteres cómo se hacen las películas, te vas a decepcionar". Estas eran las palabras que él me decía: "Cuando vos te enteres cómo se hace el cine te vas a decepcionar".

-O sea, te cortaba la magia...

-Sí, me hacía perder la magia... "Vos vas a ver..."

esto es maqueta, esto es mentira. Acá no pasa nada"... una cosa así me decía. El día que nació mi hermana y que yo me quedé con mi papá, me acuerdo de la película que vi ese día... Siempre los hechos significativos de mi infancia estuvieron ligados con el cine y de chico miré muchas películas. Mucho cine. Alquilaba mucho, miraba mucho. En mi casa, mi viejo, hasta el día de hoy, vos entrás y seguro está sentado en la computadora mirando una película.... mucho western. Mi viejo es del cine western, del cine bélico y después cosas que, yo creo, lo llevan a él a su infancia. Las películas que vio de chico... algunos clásicos de *Disney* o *Cantiflas*, por ejemplo... Yo lo veo hoy y todo el tiempo está mirando las películas de *Cantiflas*... es muy loco eso. Pero después a mí el cine, hasta que yo terminé la secundaria, que es cuando miraba muchísimo cine, me llega por el lado de querer contar el cuento, que es el modo en que me parece les llega a todos. No sé... yo tenía anhelos de escribir, de ser escritor, no de ser director. Entonces a mí siempre me atraía la literatura y me atraía eso de contar historias, y por alguna razón, lo primero que terminé haciendo fue un taller de guion. Y ese taller de guion me llevó después con un grupo de amigos con el que hacíamos teatro en la Universidad. Yo estudiaba en ese momento abogacía, como se dice: "Serás lo que debas ser o serás abogado"... Y bueno, yo empecé por abogacía y no soy abogado (risas). Y con ese grupo de amigos terminamos haciendo los primeros cortos.

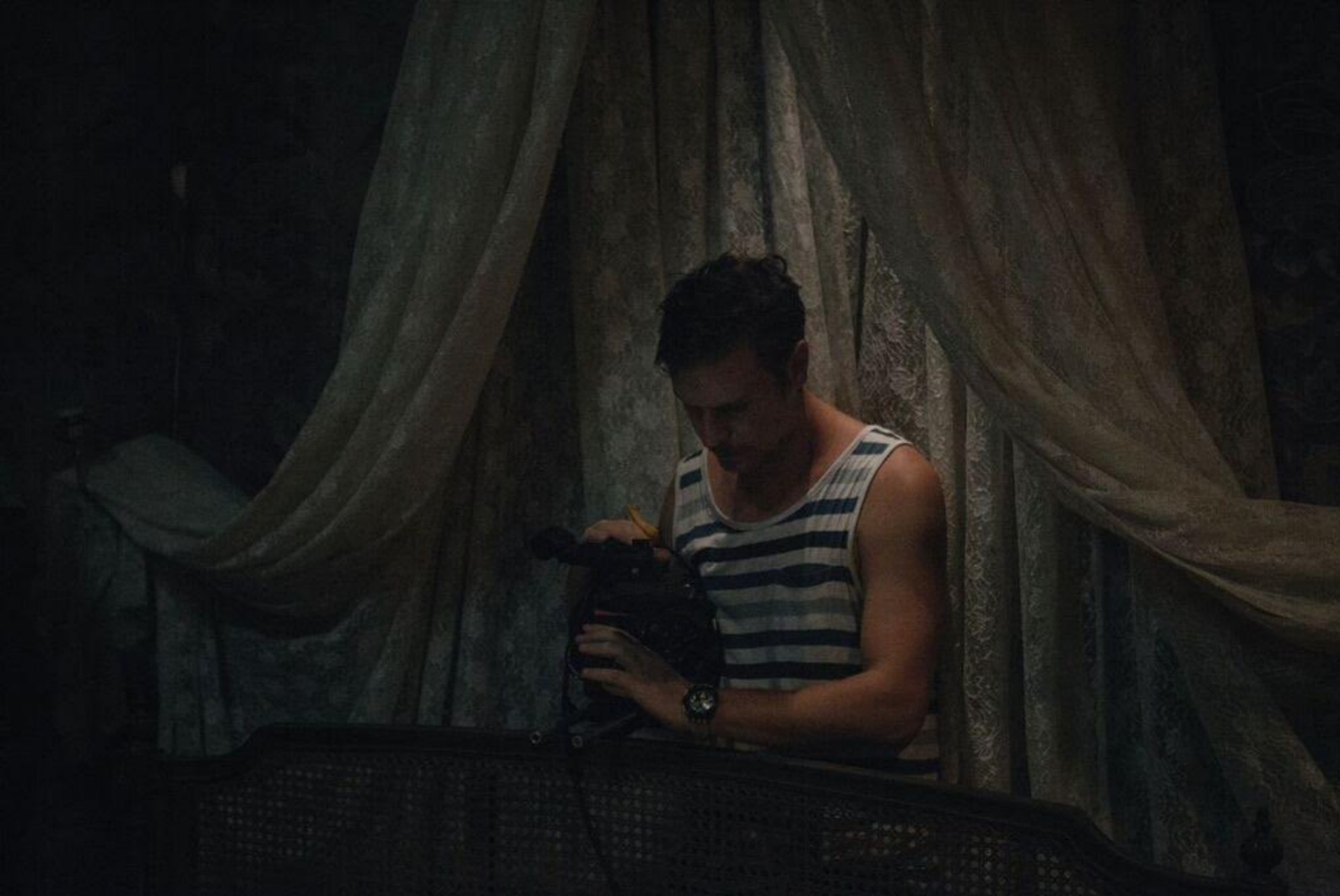
-Pero, ¿esto dónde era?

-En Corrientes. Yo terminé la secundaria en el 97 y ahí me fui a estudiar a Corrientes en el 98 y 99. En este tiempo conocí a mis amigos. Si bien fui con algunos amigos de Misiones, son los amigos que conocí allá con los que finalmente empezamos a filmar. Algunos de ellos todavía son amigos con los que trabajo.

-¿Y esa experiencia universitaria de empezar a filmar tenía que ver con hacer una película o más bien con divertirte con amigos? Que así podría haber sido jugar al fútbol, u otro tipo de actividad... ¿O vos tenías claro ya en esta experiencia iniciática que



UM
Universidad Nacional de Misiones



querías hacer películas porque las películas significaban algo especial para vos?

-Inconscientemente a mí me molestaba que mis amigos lo tomaran como un hobby. Me molestaba mucho eso porque yo me lo estaba tomando en serio. Después tardé una cierta cantidad de años en darme cuenta realmente que si yo quería esto debía salirme de ese grupo y vincularme con el cine de otra manera, porque si no era quedarse en el hobby. Si al fin y al cabo era eso lo que hacíamos: un hobby. Pero para mí era en serio la cosa... Desde un principio iba en serio, ¿entendés? Y de hecho una cosa llevó a la otra muy naturalmente y creí en filmar muchísimo... Esa era la clave: filmar y filmar mucho. Yo no me encontré con ningún libro de cine o de dirección, sobre todo hasta después de cuatro años de filmar una gran cantidad de cortos. Éramos una máquina de filmar. Teníamos hasta una productora con nombre, 750, porque en esa época siete pesos con cincuenta salía el VHSC. Filmábamos con una cámara prestada de la madre de uno de mis amigos y siete con cincuenta salía el casete. Entonces en las primeras producciones jodíamos: “¿Cuánto sale tu película?” y “7 con 50” decíamos... que era el

valor del casete. Entonces la productora se llamaba 750. De hecho, hasta A1 Fuego que vos viste, la del psiquiátrico, hasta ahí es 750 producciones. Pero ya era otro período. Yo en ese momento ya vivía de eso, ya trabajaba para la Universidad filmando documentales. Pero de algún modo seguía el concepto del 7 con 50, porque más o menos el grupo de amigos seguía igual. La diferencia es que yo, en ese momento, ya sabía que lo mío iba en serio y ellos, salvo algunos casos, todavía les costaba aceptar que debían renunciar a la vida de estudiantes, o seguir estudiando lo que le habían marcado desde su casa si querían dedicarse en serio o invertir el tiempo en esto. No había escuela de cine en la región. No había nada. Lo más parecido con estudiar algo audiovisual era estudiar la carrera de Comunicación. Pero a mí nunca me atrajo la carrera de Comunicación Social y entonces prefería filmar nomás y seguir mirando mucho cine. Hasta que llegó un punto en que yo hacía teatro y estudié fotografía analógica -bueno, en esa época estudiar fotografía era estudiar fotografía analógica- y estudié en una escuela de formación profesional que hay en Chaco, en Resistencia. Era con todo: con materias, laboratorio...



U.N.M.
Universidad Nacional de Misiones

Y estudiaba eso y hacía teatro. Estaba muy involucrado en el teatro. En esa época se había sancionado la *Ley del Teatro y el Instituto Nacional del Teatro*, tenía un plan de fomento que era muy interesante porque se aplicó con una idea bien federal: tomaron a los referentes de todo el país para que vayan a sembrar como “la semilla” del teatro independiente, en diferentes localidades del interior. Y ahí se intentaba instalar un grupo con alguien a la cabeza, con actores y demás. Nosotros agarramos toda esa movida: empezamos con este mismo grupo de amigos que te conté, hicimos un grupo independiente, nos inscribimos en el INT y estrenamos obra y todo. El teatro correntino siempre fue un teatro con un nivel, no digo superior, pero hay como una cosa así muy loca y es que –no sé cómo es ahora porque ahora estoy muy alejado de eso- en aquél entonces, estoy hablando del 2000 al 2005 -cuando yo trabajaba en el teatro- el correntino era un teatro no tan homogéneo como era en Misiones, en Chaco o en Formosa. Tenía referentes muy fuertes e incluso a nivel nacional... muy buenos. Había buenos directores como **Susana Bernardi, Gustavo Benítez, Dante Cena**; eran directores sumamente conocidos, con un nivel y una rigurosidad de trabajo profesional. Había pocos grupos pero muy fuertes. El tema era que eran una generación vieja que no había tenido un recambio. No habían aparecido actores jóvenes en veinte años; habían aparecido uno o dos, pero nunca eran un grupo de jóvenes, y nosotros fuimos los que aparecimos como una camada joven. Entonces esta gente nos adoptó y dijeron “estos son la nueva generación para el teatro” y nos dieron manija. Gustavo Benítez y Dante Cena, sobre todo a mí, me ayudaron un montón... trabajamos años con ellos. Nos formaron en el trabajo de los actores. Yo me sometía a ser actor, pero me sometía porque yo quería dirigir actores y para aprender, no me quedaba otra que ser actor. Que también era bueno eso... pero yo lo padecía un poco. Como actor lo padecía. La exigencia era mucha: salíamos de gira, nos pagaban y todo. Fue toda una época de primavera. Se podría decir que así como estuvo hace poco la primavera de la *Televisión Digital Abierta*, aquello fue la primera del teatro independiente. Yo

siempre tengo presente el amor del teatrero por su oficio... Creo que es mucho más amor el que tiene el teatrero por su oficio, que lo que nosotros creemos que tenemos por el cine. Porque si hay algo que pasa en el teatro independientes es que, a pesar de que los subsidios del INT son migajas, el teatro independiente se sigue haciendo y no es nada sustentable. Pero nadie se plantea eso de que hay que dejar de hacer teatro independiente porque no es sustentable. En el cine es diferente... en el cine independiente siempre te están haciendo recordar que hay una industria; que vos deberías de pensar que tus películas formen parte de la industria. Y en el teatro independiente no pasa eso. Nadie convoca a un elenco, ni el elenco ensaya durante seis meses como habitualmente se ensaya una obra. Nadie lo hace ni por la plata que van a ganar ni porque están insertos en una industria. Es puro amor al oficio, que además es un oficio que, como ellos mismos dicen, tiene una especie de *payé*: vos probás subirte a un escenario una vez y después te cuesta un montón bajarte. Y si ensayaste por años, te pasa que durante seis meses con sábados y domingos, tenés funciones y te pasás con tus compañeros haciendo las puestas de luces... todo. Y cuando no lo tenés, que es lo que me pasa a mí ahora desde hace muchos años, lo extrañas muchísimo. Yo de hecho hasta ahora voy a ver las puestas de mis amigos y no me quedo a ver la obra a veces. A la obra la veo una vez, pero voy los sábados cuando hacen la puesta.

-Vas a participar del proceso.

-Claro, porque necesito estar ahí... Me gusta verlo. Si tenés que colgar un farol en la sala, ayudar en algo, o después de la función te vas a comer, que se yo... Creo que ahí, en el trabajo con la gente de teatro, terminé de entender ese amor. Que más que por el teatro, ese amor es por el arte... Por un oficio que es un arte. Creo que nosotros en el cine tenemos que aprender mucho de eso.

-Y hablando de aprendizajes, ¿qué aprendiste de esa experiencia en el teatro para tu actividad cinematográfica o de hacer películas? Recién señalaste la cuestión de ser actor pero para aprender a dirigir,



Universidad Nacional de Misiones

¿eso tiene que ver con alguna impronta tuya sobre la importancia que le vas a dar después a la dirección de actores en tus películas?

-Sí, exactamente. Yo creo que si un director no tiene la suficiente sensibilidad para hablar de igual a igual con un actor, no debe meterse con la ficción. Hacer ficción es sumamente difícil. Si bien la industria te sugiere el *couching* de actores, el entrenamiento, el director de actores y un montón de cosas, los directores que yo admiro antes que nada son grandes directores de actores. Me gusta eso. Así como me gusta intercambiar opiniones con el director de fotografía, el sonidista y el músico, también me gusta intercambiar ideas con los actores. El cine es un arte colectivo y los directores somos músicos frustrados: compartimos el proceso que hacen los músicos para producir. Si yo fuera músico, me gustaría elegir tocar con este baterista, este bajista o aquel guitarrista. Y así nos pasa con los técnicos. Me gustaría probar a veces con este DF (Director de Fotografía) y a veces con este sonidista. Y en esa lista yo incluyo a los actores. A mí me encanta discutir o charlar con los actores que elijo para trabajar.

-¿Y cómo es tu vínculo con ellos? O sea, ¿vos tenés siempre claro lo que querés y le pedís lo que querés... o construís los personajes con ellos, dejás que ellos muestren su propia interpretación respecto de cómo están viendo a los personajes? ¿Cómo es esa relación tuya con los actores?

-Una de las cosas que te enseña el teatro es que todos los actores son distintos: TODOS LOS ACTORES SON DISTINTOS. Por eso es muy difícil dirigir y por eso hay una cuestión en las escuelas de cine con enseñar a dirigir actores: todo el mundo te dice que la dirección de actores no se puede enseñar, pero en realidad, no se puede enseñar dirección de nada. No te pueden enseñar a dirigir un equipo técnico, porque eso es una cuestión humana e innata. O sea, o sos una persona que no se puede comunicar con la gente, o sos alguien que más o menos se la rebusca, o sos alguien súper comunicativo... cada uno la va llevando como puede. Lo que tiene de particular dirigir actores, es que

cada actor es diferente pero lo que vos necesitás al final es lograr un tono o registro único. Entonces, entre todas las cosas que uno va probando, y yo te digo que aún sigo probando todo el tiempo ideas que tengo en la cabeza, que me surgen de leer a directores que cuentan cómo trabajaron en sus películas, cuáles fueron sus métodos con los actores... A mí me gusta construir con los actores. Pero también entiendo, y ahora entiendo bastante más que antes, que la diferencia entre un actor de cine y un actor de teatro es muy, pero muy grande... Yo diría que es casi como -si lo lleváramos al plano deportivo- la diferencia entre un maratonista y un velocista: vos no ponés a correr a un maratonista los cien metros y viceversa. Entre el teatro y el cine a los actores les pasa más o menos lo mismo: son muy pocos los actores que se pueden adaptar a las dos medios y son muy pocos los actores que tienen la capacidad de entender eso. El actor tiene que renunciar a su conocimiento o a la técnica que aplica para el teatro, en el cine. Esas técnicas en el cine no le sirven de nada. Yo discuto mucho con amigos que son fundamentalistas del ensayo -propio del teatro- sobre hasta dónde sirve ensayar en el cine. Por ejemplo: conseguís una sala de teatro para ensayar con tu elenco para una ficción y elegís una escena donde están los personajes sentados en una mesa hablando. Vos ensayás hasta que conseguís un tono determinado y lo que supuestamente querés lograr en la escena. Pero el día que vas a filmar ya no estás en esa sala de teatro donde ensayaste. De golpe hay faroles por todos lados, hay una cámara, hay técnicos dando vueltas, hay gente que los actores no conocen y hasta pueden modificarse las circunstancias de vida de los actores. Y frente a esto, los actores empiezan a cambiar totalmente su energía y de pronto el actor que en el ensayo le hablaba a su colega, ahora lo tiene que hacer a una cámara. Hay una frase que a mí me gusta mucho y que dice: "actuar es tan simple como mirar al otro y decir la verdad", pero yo le agrego: "actuar es tan simple como hablarle y decirle te amo a un enchufe". Uno no puede decirle te amo a un enchufe, pero el actor de cine se encuentra con que sí debe hacerlo. Entonces digo: o vos le hacés ensayar con el enchufe, o sino tu ensayo, al fin y al cabo, no



se parece al contexto del rodaje. Y entonces siempre me pregunto: ¿qué pasa ahí? ¿Un actor puede conseguir lo mismo cuando tiene al compañero enfrente que cuando tiene un enchufe? ¿Le pasa lo mismo? ¿Le pasa lo mismo cuando está tranquilo en la sala ensayando que cuando tiene un farol de seiscientos (watts) que le está calentando la oreja?... En fin, son un montón de cosas ¿no?

-¿Esto quiere decir que, de algún modo, frente a la aparente ineficacia del ensayo, vos apostás más a la espontaneidad de la situación de rodaje para sacar cosas de los actores?

-Sí, porque el método que yo más trabajé en teatro, como hacíamos realismo, fue la dramaturgia del actor: el texto del actor. Es decir, vos tenés una escena con diálogos y tenés ciertas consignas sobre lo que tiene que ocurrir en la escena sí o sí porque son las cosas que hacen que la historia avance. Pero muchas veces pasa que el actor lee el guión y te dice: "No sé... esto no sé cómo decirlo. No sé si el personaje lo podría decir de otra forma" Entonces ahí hay todo un proceso en el que el actor mastica el texto, lo traga y lo escupe a su manera, y eso le da mucho más realismo. Sobre todo le da más realismo al diálogo: el diálogo se transforma en algo más orgánico porque el actor lo está sacando de adentro suyo. Entonces sí, yo juego bastante con eso y dejo mucho margen para que los actores hagan también su aporte. O sea, apuesto a la dramaturgia del actor muchas veces. Lo que pasa es que en ficción igual tenés que saber controlar ese método. No podés permitir que el actor haga una anarquía del texto porque después no podés cortar, por ejemplo. Y ahí viene la cuestión del oficio. Los actores con oficio repiten los planos y los contraplanos de la misma manera, se mueven de la misma manera y lo dicen de la misma manera. Pero cuando vos tenés actores con poco oficio, que es lo que nos pasa a la mayoría de los directores acá, en nuestra zona, se dificulta bastante eso. A veces apostar a tanta libertad te lleva a un embudo que en montaje tenés que decidir por una o por la otra. Nunca pueden ir las dos, porque no podés montar una con otra ya que

después no podés pegar los planos y así te ves muy limitado en el montaje.

-Y en relación con los técnicos, ¿cómo logras que los técnicos puedan manejar tus criterios estéticos, más aún cuando vos haces fotografía también?

-A mí me pasa una cosa muy loca: yo no me considero un Director de Fotografía. Viste que es muy común que se diga a veces: "Esta es la película de un director de foto"... A mí no me pasa eso. De hecho, cuando yo soy el Director de Foto, cuando trabajo de Director de Foto, yo me pongo mucho más del lado del Director de la película que del lado del Director de Foto. Lo que quiero decir, para que se me entienda, es que yo nunca voy a imponer ni lo estético, ni una puesta ni nada. Nunca interferiría con un criterio de imagen mía lo que quiere contar el Director... NUNCA. Si me dicen, por ejemplo, "no hay dinero", "no hay tiempo" o "necesitamos ajustar los menos posible", yo renuncio a todas mis pretensiones de iluminación y le digo "bueno vamos con la luz que hay en el lugar". Yo trataré de arreglarme con la luz que hay en el lugar, o voy a sacrificar mi estética, mi idea de imagen, en función de lo que hay. Esto me hace confiar muchísimo en la gente que trabaja conmigo. Te juro Héctor, que cuando yo soy Director, soy Director. Yo ni siquiera uso monitor cuando dirijo. Prefiero escuchar. Eso sí, prefiero auriculares. Cuando yo dirijo, la persona que hace la foto o hace cámara tiene el total control de esa área. Yo no me meto. Yo me comporto como me gusta que me pase a mí también cuando me toca hacer la fotografía en las películas que dirigen otros. Muchos directores con los que yo trabajo, también trabajan sin monitor y confían plenamente en mí.

-Pero definís con ellos antes el encuadre, el movimiento, la toma, la luz...

-Sí, sí, claro. Hablamos y acordamos ciertas cosas. Si la cámara se va a mover... si vamos con trípode, los planos, obviamente... y hasta discutimos si será más o menos contrastada la imagen, el blanco y negro, etc. Impongo eso, pero trato de que entiendan por qué va por ese lado, o por qué es mi elección. Pero después el DF o el Cámara tienen control y dominio en su área. Yo confío el cien



UM
Universidad Nacional de Morón

por ciento; muchísimo confío. Soy más obsesivo con el sonido que con la imagen. Cuando yo filmé mis primeros cortos tuve muchos traumas con el sonido. Me costó mucho conseguir a alguien que pueda hacer el sonido. Yo tengo un respeto muy grande por los sonidistas, incluso como Director de Foto. O sea, yo no encuadro sin pedirle permiso al sonidista. Al revés de lo que pasa generalmente. Yo primero me preocupo por el sonidista y reencuadro en función del sonido, más que de la imagen. Yo tengo ese respeto por el sonidista porque creo que en el cine de hoy hay mucha tecnología de cámaras para registrar imágenes, pero justamente, si hay algo que se homogenizó gracias a la tecnología, es la imagen. Casi todo el mundo es capaz de obtener una buena imagen. Por eso creo que no vale la pena que yo sea un esteticista como Director de Foto, ¿entendés?

-Hay igualmente una especie de prepotencia de la imagen. En un rodaje está el Director y después el Director de Fotografía, que suele ser la misma persona que hace cámara también, al menos en nuestro medio, y el resto del equipo: sonidistas, productores, vestuaristas, etc., que se arreglan como pueden.

-Efectivamente. Siempre se le pregunta al Director de Foto cuánto tiempo le va llevar la puesta. Y si te dice “una hora” o “45 minutos”, le decís “bueno, perfecto”. Y después le decís al sonidista “tenés dos minutos para armar lo tuyo” (risas).

-Incluso el DF es el único que puede cortar una escena junto con el director ¿no?

-¡Sí, claro! A mí me gusta mucho darle, por ejemplo, la “acción” al sonidista: que el sonidista diga “acción”. Porque el sonidista está atento al ruido de una moto, de un avión, de un golpe o de un auto que pasa, que los que estamos en el set no percibimos. A mí me encanta eso. Y la primera vez que yo hice así, y bien en serio, fue cuando filmé *A1 Fuego* -me refiero a darle mucha importancia al sonido-. El sonido de esa peli es muy loco; ganó premios en sonido incluso. Es que me preocupaba mucho ese tema. Recuerdo que cuando empecé a filmar sufría mucho... Recuerdo que estrená-

bamos en lugares donde además los equipos de sonido eran malísimos, y es muy feo estar viendo algo y tener que estar haciendo esfuerzos para escuchar o entender lo que se dice. Yo creo que hoy en día la diferencia entre lo amateur -en realidad no quiero decir amateur porque a esa palabra la relaciono con el amor-... la diferencia entre el cine profesional y el cine vocacional en todo caso, está en el sonido y no está ya en la imagen. Vos te das cuenta, así sea Jonas Mekas que filma con su camarita y podemos decir que sus películas son *aestéticas*, digamos, suenan muy bien. Porque el sonido es lo que nos va a salvar ahora. Lucrecia Martel habla de esto. Lucrecia Martel habla de sus películas y habla del sonido, ella piensa todo en sonidos. Sus películas son preponderantemente sonoras y el sonido juega un papel protagónico. Cuando a mí me piden que hable en escuelas o carreras de cine sobre fotografía, yo les digo a los chicos que bajen la cámara, que miren y escuchen primero. Lo importante es lo que mirás y cómo mirás antes que la estética. Finalmente todos pasamos y todos pasarán en el ejercicio del oficio por muchas estéticas, muchas tecnologías, muchas modas por las que uno se ve influido... pero lo que va primar es la mirada. El que sabe, te va a llamar por tu mirada y no por tu estética, porque la estética se define por referencias. Es decir, vos buscás referencias estéticas y decís “yo quiero que la película se vea así o así, parecida a esto o aquello”. Si sos técnicamente capaz lo resolvés con referencias, pero después está la mirada y eso es lo fundamental.

-Hay una preferencia en tus películas por el blanco y negro. ¿Eso a qué se debe?

Yo soy sumamente nostálgico... todo el tiempo. Si yo tengo que definir qué es lo que a mí me pasa, es que todo el tiempo estoy ahí volviendo a la infancia con la nostalgia, la nostalgia, la nostalgia. Para mí el blanco y negro son sumamente nostálgicos. El cine es blanco y negro. Lo que pasa es que hoy en día parece que se filma en blanco y negro solamente cuando querés transmitir nostalgia, o recuerdo, o pasado. Pero también me pasó que en la época en que yo más me curtí con la luz con el tema de la imagen, fue estando lejos de



Misiones. Entonces cuando yo volví a Misiones, en vez de que me pase -como le pasa a la mayoría- que te enamora el color de Misiones, a mí me parecía súper invasivo el color de Misiones. Hasta el día de hoy a mí me parece súper invasiva la tierra colorada, el verde de la selva, ¿entendés? Me parece super invasivo. Viste que se dice acá: “El paisaje te obliga a que lo contemples”. Entonces, te quedás como anonadado con el paisaje... es muy común. Le pasa a muchos en realizaciones locales, o a gente que viene a filmar de afuera y que hacen un culto a toda esta belleza. O sea, muchos planos al paisaje, pero incluso planos sin justificar; por el solo hecho de decir “no podemos dejar de mostrar esto”. A mí me pasa al revés: cuando quiero contar historias intimistas, si yo quiero intimidad, quiero sacarme de encima todo y hasta el decorado (risas). Entonces para mí no hay nada mejor que el que sea lo más desaturada la imagen... Y cuando puedo, el blanco y negro, obviamente.

-¿O sea que el blanco y negro sería una manera de morigerar los efectos de la naturaleza, del ambiente natural y sus colores, para lograr una vinculación con algo más interno tuyo, que sería esta mirada nostálgica?

-¡Claro! Y aparte yo tengo toda una cuestión personal y es que me jode mucho que Misiones se transforme en una provincia turística. Y esto lo digo en todos lados donde puedo: yo quiero que Misiones siga siendo salvaje, primitiva... Me gustaría que la mayoría de la gente siga sin conocer Misiones. Me parece que está buenísimo que el misionero, o el que vive acá o viene de afuera con intención de meterse en el monte, lo haga... Pero no que me lleven en un trencito hasta el corazón de la selva y me digan dónde tengo que tomar una panorámica. A mí no me gusta la postal para nada.

- Pero hay mucho cine local postal...

-Sí, hay mucho, pero es por esto que yo te digo. Siempre escuchamos acá un discurso que dice “necesitamos contar nosotros nuestras propias historias”, pero todavía no nos emancipamos de la Colonia. Nosotros tenemos la cabeza colonizada de ver cine porteño o incluso de ver una Misiones

según la mirada de los porteños. Y si vos te ponés a pensar: ¿filmamos diferente los misioneros a cómo filma a Misiones un porteño? No. Filmamos igual. Todavía no nos emancipamos y todavía nos sigue pasando eso. Vos vez una imagen y como tenés tan colonizada la cabeza con el plano postal de Misiones, pasa que vamos siempre hacia el mismo lugar. Y lo mismo con las historias. Los problemas existenciales los tienen todos: lo tiene el tipo más primitivo que vive en la selva, como el cafetero de Buenos Aires. Pero parece que nosotros sólo tenemos que contar historias rurales o de problemáticas sociales y no podemos nunca reflexionar sobre el existencialismo en nuestras películas. Es como si los problemas existenciales fueran sólo para las personas que viven en las grandes ciudades. Es como que nosotros sólo somos para el ruralismo y para el paisajismo. Incluso te obligan a eso. Vos te vas a un *pitching*, a una clínica, o estás frente a un jurado, y te critican que tu historia no está inserta en el paisaje local: “aprovechen lo que tienen” te dicen. O “no vemos a Misiones...” ¿entendés? Pero siempre está el paisaje: la selva misionera, la tierra, el calor, la humedad, siempre van a estar. Así cuentes la historia de tres amigos que se van a tomar una cerveza, siempre van a estar. Pero eso no significa que vos tengas que enfatizar el paisaje y que tengas que decir todo el tiempo “miren que esto es Misiones: tierra roja, selva, cascadas...”, porque las historias son universales. Yo he viajado bastante y me he encontrado con un montón de paisajes muy parecidos al de Misiones. Si vos particularizás ciertos lugares de Misiones, se parece a un gran set de locaciones, porque imita a paisajes de muchos otros lugares del mundo. Por eso no seamos estúpidos. No somos todo el tiempo un paisaje único, exótico, irrepetible. No a todo el mundo lo vamos a sorprender con selva y tierra colorada. No es eso entonces lo que tenemos que contar. Viste que Borges dice “Yo no quiero un camello en el Corán” y tiene que ver con esto. Cuando vos te criaste en un lugar con carro polaco, para vos el carro polaco es un elemento más del paisaje... es como la selva, siempre está ahí. Siempre hay carros polacos y la tierra colorada es lo mismo. Pero cuando vos metés el carro polaco con la mirada del de afuera, se nota. Si forzás me-



Um
Universidad Nacional de Misiones

tiendo el carro porque es lo que quieren ver los de afuera, se nota. Es como si estuvieras metiendo un camello en el Corán. En las regiones del Corán hay camellos, entonces ¿por qué yo tengo que seguir metiendo camellos en el Corán?! ¿Entendés? No hace falta. Están ahí; son parte del paisaje. Pero ahí está el punto: ¿cómo hago para emanciparme de esas cosas? Porque todo el tiempo nos piden eso. Nos piden que pongamos el carro polaco, nos piden el gringo, nos piden los indios. Yo he escuchado disparates como “el guaraní que actúa” o “tenés que conseguirte un guaraní que actúe para ponerlo en tu película”. Es muy loco todo eso.

-Evidentemente tenés claro el concepto, pero ¿tenés también así de claro qué deberíamos hacer para descolonizar la mirada y para emanciparnos? ¿Tenés alguna propuesta o alguna idea en ese sentido?

-Yo creo que el único camino que nos queda es el camino de los autores. Como nosotros no tenemos autores referentes en el cine, porque la mayoría estamos construyendo un camino de autor, -y mejor digo algunos porque no son todos- algunos entienden esto, pero muchos no tienen ni idea de qué va esto de construirse en autor. Pero los que transitan el camino del autor, saben que tenés que tener toda una obra que te respalde y muchas veces ni siquiera en vida te reconocerán como autor. Porque también pasa eso ¿no? En el Cine de Autor pasa eso. Pero nosotros tenemos autores vivos en otras áreas que pueden ser nuestros referentes. Por ejemplo, en la música nosotros tenemos a Ramón Ayala, que es uno de los grandes autores que tiene Misiones y encima vivo. También va a tener su mayor reconocimiento cuando muera, a otro nivel incluso. Nuestro camino, nuestros guías para el cine, son los autores. La palabra autor trasciende las disciplinas. Ramón Ayala es músico, es poeta, es pintor, es todo eso. Además podemos incluir a gente que ha escrito libros, a literatos... en fin. Pero hay que pensar esto: Misiones necesita autores.

-Autores como creadores...

-Claro, autores como creadores... eso. Vos fijate que Corrientes tiene casi quinientos años de

historia, y en muchos sentidos, Corrientes sigue siendo igual que hace quinientos años. Nosotros nos sentimos orgullosos en Misiones de cómo avanzamos en infraestructura, caminos, puentes, edificios... de cómo Misiones parece una provincia pujante que va para adelante y de Posadas que se transforma en una urbe y qué se yo. Corrientes no. Pero Corrientes tiene una tradición de autores. Corrientes tiene chamameceros, poetas, incluso muertos... antiguos que ya trascendieron a los cuales remitirse. Y vos en el correntino encontrás eso. El correntino sabe de esos tipos, los mencionan, los recuerdan, los siguen. Si nosotros no hacemos lo mismo... Si no generamos autores o creadores, es muy difícil que Misiones vaya para adelante en las cosas que nos hacen como cultura e identidad. Para mí la cuestión de los inmigrantes está todo muy bien, pero nosotros le tenemos que encontrar la vuelta a la identidad entre lo guaraní y la inmigración. Y nosotros lo tenemos que lograr construyendo con autores esa identidad, pero no vendiéndonos una mixtura para las postales como un lugar donde se puede filmar un guaraní con un japonés, un alemán y un polaco.

-El famoso crisol...

-Claro. Una mezcla de postal.

-Ahora bien Guillermo, para clarificar un poco más esta idea tuya de los referentes ¿en qué sentido Ramón Ayala podría ser un referente para el cine misionero? Pensando en que Ramón Ayala también construyó gran parte de su obra haciendo uso del paisaje, la tierra colorada y las problemáticas sociales del hombre regional, ¿en qué sentido Ramón Ayala sería un autor que se podría convertir en un referente para construir nuestros propios referentes de un cine local?

-Ramón Ayala hizo una cosa que creo que nosotros todavía debemos hacer: Ramón Ayala se metió en el monte. Y nosotros tenemos que meternos también en el monte. Me parece que lo que Ramón hizo, y que creo que es la deuda que nosotros tenemos aún en el cine, es que nosotros no tenemos público. Nosotros no tenemos gente



Um
Universidad Nacional de Misiones

que nos mire, nos escuche, se interese por lo que hacemos. Ahí es donde está el trabajo por hacer. Ramón Ayala, cuando era joven, habrá recorrido con su guitarra todos los lugares del monte, de los ríos, de los pueblos que a nosotros nos falta. Interpretó esos lugares y terminó inventando un ritmo. Ramón Ayala podría haber hecho chamamé, pero él no se quedó con el chamamé. Se apropió de la cultura del lugar y creó un ritmo; lo inventó como obra de autor. Nosotros, en cine, tenemos que inventar nuestro ritmo. El cine de acá tiene que tener su propio ritmo y eso es lo que nos va a dar una identidad. Pero además tenemos que generar un vínculo con un público. El cine parece toda una industria y los cineastas parecemos todos unos paracaidistas que llegamos con los equipos a un lugar y filmamos y nos vamos. Nunca nadie termina de entender qué es lo que hacemos, ni nuestros amigos ni nuestras familias a veces terminan de entender qué es lo que hacemos. Por eso tenemos que desmitificar nuestro oficio. ¿Cuál es la diferencia entre un chipero y nosotros? ¿Por qué nosotros somos noticia y el chipero no? ¿Cuántas veces sale una noticia sobre una película que se va a filmar o que alguien ganó un concurso del INCAA, etc., y cuántas veces sale como noticia la cantidad de chipas que vendió un chipero? Nosotros tenemos que volvernos más tangibles para la gente y no ser algo extraordinario sobre lo que la gente tiene noticia de vez en cuando. Nos cuesta mucho que la gente entienda qué es lo que hacemos.

-De algún modo cuando vos decís “Ramón Ayala se metió en el monte”, ¿lo que querés decir es que la gente que se dedica al cine le faltaría un mayor arraigo, no paisajístico o superficial de postal, sino un verdadero arraigo en el lugar, o un compromiso con el lugar?

-¡Eso! No es un camino fácil porque no te enseñan eso. Es cierto que la música, si pensamos en Ramón Ayala, penetra por todos lados. No se puede reglar o limitar la música. Te puedes meter con la música en cualquier lugar, en el monte, en los pueblos, en cualquier cultura. Con el cine es más difícil. Pero también hay ejemplos de grandes cineastas: Herzog, sin más lejos... un alemán que podría ser un

tipo frío. Herzog se ha metido en cada lugares y ha entendido mucho mejor que cineastas latinoamericanos lo que es meterse en la selva. Nadie puede discutir que las películas de Herzog no son extremadamente comprometidas con el lugar donde filma y extremadamente viscerales. Si a vos no te sale de las vísceras, no te metas en un lugar para filmar. A los poetas les pasa lo mismo. Nadie escribe poesía para vender libros. La poesía es visceral; te atraviesa por las venas. No es sólo un jueguito de palabras. Con el cine pasa lo mismo y Herzog lo demuestra. Es un tipo que vino a Latinoamérica y se metió en el monte. Y a donde se va, se mete. Llega con su cámara y se mete profundamente. ¿Y adónde vos ves una película de Herzog que sea paisajística? No tira ningún plano de tipo paisajístico. Nada. No te cuenta el contexto mostrándote paisajes. Los personajes son

MILTON ROSÉS MAXIMILIANO JUAÑUK

AHORA DES

CHRISTIAN HARIKA BÁRBARA HOBECKER

RA DESPUES

NO PIENSO EN MAÑANA

Gulón y Dirección Guillermo Rovira Asistente de Dirección Lucrecia Rasetto Producción Lucía Alcalá Dirección de Fotografía Fernando Cattaneo Ramiro Carrera Gaffer Santiago Orti Montaje Emanuel Acosta Guillermo Rovira Dirección de Arte Axel Monsú Dirección de Sonido Hernán Ruiz Navarrete Música Original Maximiliano Juañuk Foto Fija Laura Caravaca Pazos

Laboratorio quoyro BICICLETA FILMS TERAVIB FILMS AYLU



Universidad Nacional de Matanzas

el paisaje. Vos vas descubriendo el paisaje a través de los personajes y por la historia que está contando.

-Hablemos un poco de tus películas. Este principio que estás señalando se ve en *A1 Fuego*, tu película sobre las personas que están en el Psiquiátrico y donde los rostros tienen una fuerza enorme. Vemos el contexto, sabemos dónde están, identificamos el patio, el lugar de encierro, aparece por ahí la calle donde está tirada una de esas personas, digamos, pero está más fuerte la cuestión humana de esta gente que aparentemente vive fuera de la realidad, o de lo que nosotros podemos entender como realidad. Y ahí aparece la cámara interpelada por los rostros. Y lo mismo pasa en *60 mil* con el protagonista: este pibe que además escucha unas voces que lo van interpelando y recorre espacios. Vemos que está recorriendo una calle, pero la cámara nunca se separa del personaje. Ahora bien, esto no sucede con *El lado de los frágiles*. En *El lado de los frágiles* el paisaje empieza a cobrar un lugar, que no digo que desplace a lo humano, porque sigue estando tu impronta de poner la mirada en la dramática del personaje que quiere vengar la muerte de su hija y sigue estando el drama psicológico, emocional o existencial del protagonista, pero aparece con mucha presencia el escenario del paisaje. ¿Cómo se explica esto? Porque aparece esta obra *El lado de los frágiles* que, en cierto sentido, contradice tus principios o se aparta de tus realizaciones anteriores.

-Para mí la única manera de explicarlo es, como dice Lynch “una cosa es surfear, otra cosa es hacer snorkel y otra cosa es bucear”. Vos no te podés meter con cualquier equipo a bucear en aguas profundas. No te podés ir con el snorkel, ni con la tabla de surf para bucear en las aguas profundas. La película *A1 Fuego* tuvo un proceso de búsqueda y de profundidad de buceo gigante. Yo tardé más de un año en filmar y editar. Pero no en filmar y editar... filmar y editar fue mágico. Fueron dos semanas intensas. A mí me terminaron echando del Psiquiátrico; nos echaron

a todos ¡Se armó un quilombo! Pero previamente a la filmación yo estuve yendo un año al Psiquiátrico. Iba sin filmar. Yo no sabía bien qué quería hacer, pero estuve leyendo e investigando mucho. Y si bien yo no sabía qué quería hacer, sí sabía lo que NO quería hacer. Yo no quería hacer un documental sobre la locura, ni sobre lo obvio de este tipo de temas. Yo no quería voyeurismo, no quería el morbo... para nada. Esa gente finalmente está mostrada de manera bella, creo yo. Y luego con la música creo que quedó una poesía, digamos. Yo lo fui llevando por lugares diferentes. ¡No sabés lo que era estar ahí adentro! La gente se masturbaba, por ejemplo. Yo llevaba música de Charly García y les ponía esa música. La gente quedaba loca, bailaba y hasta se masturbaba. Ese lugar te chupa toda la energía. Yo salía de ahí cada vez que iba como si hubiera corrido cinco mil kilómetros. Estar mucho tiempo ahí hasta te afecta psicológicamente, ¿no? Incluso nos decían que nosotros teníamos que tener asistencia psicológica del Borda para estar ahí. Yo no quería eso obviamente, hasta que nos echaron. Y *60 mil* también: surge de charlas con dos amigos míos con los cuales hablamos mucho y los textos en *off* surgen de esas charlas. Ese corto surge después de mucho tiempo que yo no filmaba con un actor solo, o sea, el actor y yo. Milton, el actor de *60 mil*, fue con quien empezamos a filmar hace quince años. Las primeras veces siempre eran el actor y yo nomás. Después, le digo a Milton “¡Qué loco! Uno se va acostumbrando a filmar sin equipos, con una cámara nomás, y con el tiempo uno va teniendo más equipos o posibilidades de más recursos técnicos y humanos.” Entonces le digo a Milton “Bueno, ahora tenemos todo. Vamos a filmar las cosas que nos pasan a nosotros.” Me río de lo que escribió un amigo sobre *60 mil*: “A los personajes que filma Rovira no se los puede acusar de burgueses”, porque viste que siempre se dice que el cine es un arte burgués y acá los personajes siempre parecen que no hacen nada. Alguien vio el corto *60 mil* y me dijo una vez: “¿por qué siempre tiene que ser un escritor el protagonista y el que reflexiona existencialmente? ¿Por qué no puede ser un albañil o un obrero?”. Yo no conozco todos los mundos. Yo trato de contar lo que yo sé, lo que a mí me pasa o lo que les



pasa a mis amigos. A mí me parecía interesante contar el absurdo que nos pasa a todos los que estamos tratando de ver lo que queremos hacer cuando escribimos un guion o un cuento: siempre nos bajan a la realidad. Como al protagonista del corto, que tiene un amigo como el del bar: un pibe que no le interesa nada lo que escribió su amigo. Esos amigos a quienes vos les das tus cosas y ni se toman el tiempo de leer siquiera lo que vos intentas escribir. Hay una parte del texto de la voz en off que a mí me gusta mucho... Es una parte en que el protagonista le habla a la madre y dice: "Eso que vos llamas mis locuras, o cuando decís ahí «él anda con sus locuras»... para mí es trabajo con el cual pago mi alquiler. Y los fines semana vos sentás tu culo gordo frente al televisor y yo sigo con mis locuras". A nosotros nos pasa todo el tiempo eso y es por esto que yo te digo: no sabemos todavía qué contestar sobre nuestro oficio. A veces vos te vas a una reunión de tus amigos de toda la vida y están los que son ingenieros, los que son abogados, médicos o gerentes de algo. Todos ellos tienen puntos en común para hablar de sus problemas de trabajo, pero vos nunca podés hacer entender tus problemas de trabajo, salvo que le metas la cuestión presupuestaria, la cuestión del dinero, que es de dónde se pueden agarrar. Todo lo demás para ellos es joda y no problemas. Te dicen: "¡Ah, dejate de joder boludo, esos no son problemas!" Y vos le decís: "No encuentro la actriz" y se te ríen en la cara: "¡Ah! Qué problema. Hacéte un casting y llénate de minitas el set...!". Es muy difícil conversar seriamente de nuestro trabajo con gente que no pertenece al cine. Nosotros todavía no le encontramos la vuelta de hacer entendible al resto la naturaleza de nuestro trabajo. Hasta que no le encontremos la vuelta, vamos a seguir siendo una especie de bichos raros.

-¿Y por qué *El lado de los frágiles* no tiene ese trabajo previo de buceo interior... de profundidad? ¿Por qué es diferente *El lado de los frágiles*?

-Porque *El lado de los frágiles* fue escrito formateado. Fue escrito como un proyecto de serie web y después se transformó en un corto -pero

inicialmente era una serie web-. Y para mí las buenas ideas no se pueden formatear. Todo lo que uno formatea no son grandes ideas. A veces tenés una gran idea, pero para escribirla de verdad necesitás mucho tiempo. Pero cuando una idea vos la tenés que meter en un formato tan cerrado, con capítulos de tantos minutos y cada uno con un cierre, en esta cosa que te exige la televisión: que los capítulos tienen que tener curva dramática, que tienen que terminar ahí para luego enganchar en el siguiente capítulo... Entonces las ideas se van distorsionando: "este capítulo no puede empezar tan arriba, sino que tiene que ir subiendo de a poco"... en fin, son cuestiones de fórmulas, digamos. Metés la idea y la vas adaptando a ese formato. Y en ese proceso sacrificás un montón de cosas. Es más, cuando yo escribí ese guion, como era serie web, me puse a estudiar un poco y a entender qué era eso de la serie web, que fue un fenómeno también. Aparentemente surgió en la época de crisis en España. Las productoras quebraron, se quedaron sin espacios en la tele, sin recursos para hacer grandes producciones, pero como tenían equipos empezaron a armar cosas para la web. Y ahí entrás en un terreno distinto; camino que aún estamos transitando con este tema de las *multiplataformas* ¿no? Todo el tiempo se habla ahora de esto y de que un producto tiene que funcionar para múltiples plataformas: televisión, celulares, web... ¡iqué se yo! Ahora, también ahí es donde empiezan las limitaciones para unos y las posibilidades para otros. Hay gente que es muy buena formateadora. Argentina es un país que ha vendido formatos al mundo, pero yo lamentablemente no puedo formatear ideas. Pero no es una cuestión de fundamentalismo *antiformato* ni nada. Es que no puedo... no me sale. Pero te digo una cosa: yo no estoy listo para renunciar a la pantalla grande. A mí que no me vengán con la web. Yo no puedo ni pensar en planos para la web; siempre pienso en planos para la pantalla grande. Un plano general no es lo mismo en el cine que en la compu o en el celular. A mí no me gustan los planos medios. Por ejemplo, me gustan los planos grandes o los primeros planos, pero así no puedo pasar de lenguaje. Por ejemplo, en *Bajo un mismo techo*, yo me encargaba de decirle a todo el mundo



Universidad Nacional de Morón

que era una serie del Productor, no del Director. Yo la dirigí, pero siempre tuve claro que era una serie del Productor, adaptada a la producción y no la creación del Director. Cuando filmo en esos marcos, me adapto; pero cuando filmo mis cosas, no. Y *El lado de los frágiles* es un híbrido ¿entendés? No responde dramáticamente a una película y me vi obligado a usar recursos que son para la serie web, como son los formatos cortos. Se utiliza mucho la voz en off porque tenés que meter mucha información en poco tiempo, y se transforma la voz en off en un recurso explicativo para el espectador de cosas que no podés contar de otra manera. Le das servida la información al espectador. Y eso le quita totalmente fuerza dramática. Yo había pensado incluso que el corto no debía tener voz en off, pero por esa cosa del formato se resolvió con voz en off. En la serie vos tenés un

chos realizadores se enojan cuando yo hablo de cine y no de audiovisual. Pero yo sé de cine, yo no sé de audiovisual, yo no sé hacer otro formato, ni televisión, ni web. No me gusta la televisión. Las pocas veces que hice algo para televisión nunca las vi. Yo no cuento historias para contarlas en televisión. Siempre pienso en cine y termino cometiendo errores cuando el formato es para tele. Hago un planteo cinematográfico que en tele no funciona. Para mí lo audiovisual es otra cosa. Los formatos audiovisuales son otra cosa, no mejores ni peores. Y esa diferencia hay que sostenerla para que se termine esa cosa de que los de televisión piensan que los de cine queremos estar por encima de ellos, o que todo es lo mismo y que todos podemos hacer cualquiera de las dos cosas. Son espacios totalmente diferentes para mí. Es como te decía antes: hay maratonistas y hay velocistas,



capítulo uno para explicar de qué va la cosa y en el corto no. Pero también hay que decir que, por esa adaptación al formato, uno gana los concursos. Los proyectos que ganan las convocatorias no son los mejores, ni los que pierden los peores; ganan los que mejor se adaptan al formato que se está pidiendo. Por eso digo, que hay gente que es muy buena formateadora y hay gente que gana muchos concursos. No digo que es fácil formatear, al contrario, creo que es difícil. Pero creo que tenemos que discutir ahora lo que es cine y lo que son otros formatos audiovisuales, sin que uno sea pensado como mejor que el otro, pero hay que discutir. No estoy de acuerdo con cerrar la discusión diciendo que ahora todo es lo mismo: audiovisuales. Mu-

pero no es uno mejor que el otro. Todos corren carreras de diferentes maneras.

-El tema es cómo hacer para que no se desnaturalice lo que uno quiere hacer por transitar ambos espacios. *El lado de los frágiles* me pareció que, comparada con las otras producciones, es menos Guillermo Rovira. Si uno quitara todas las referencias del Guionista y del Director, *El lado de los frágiles* podría ser atribuido a cualquier otro realizador. Es igual a muchas otras realizaciones... Y si bien estéticamente es muy bella y orgánicamente es bella en los planos, en los recursos y hasta en la gráfica, y yo sé que esto no es



UNM
Universidad Nacional de Matanzas

un elogio para vos conociendo tu punto de vista sobre lo estético, creo que se pierde la espontaneidad, la búsqueda y la experimentación del Director. Son cosas que quizás no lo ven todos, pero que hacen a la identidad genuina de la obra del Director como autor. En este sentido, ¿vos te acordás cómo termina tu corto *A1 Fuego*?

-Sí.

-¿Cómo termina?

-Termina con una frase que me dice Silvia, una de las protagonistas. Y es muy loco porque esa escena estaba guionada... Yo en un momento estaba tan desesperado con que no sabía qué iba a hacer... Me costó entender. Y hasta que pude entender, buscando el libro, que lo que yo tenía que hacer ahí era una acción... Por eso se llamó *A1*. A veces lo importante no es la película, no es la idea, no es el mambo que uno tenga. A veces hay cosas que funcionan por el solo hecho de poner una cámara. Yo puse una cámara, o alguien podría haber sacado una foto, o alguien simplemente se hubiera parado a ver lo que estaba sucediendo... era lo mismo. Lo que estaba sucediendo ahí era una película de *pe a pa*. Yo lo único que hice fue poner la cámara. Si bien ya tenía escrito que, en algún momento, debía haber un personaje que fume -porque todo el tiempo y de forma repetitiva te piden cigarrillos los internos- ...Bueno, Silvia era una de las tipas con la que yo más vínculo había construido, y lo mágico que pasa es que yo pongo la cámara para grabar a Silvia y sucede que pasa otro caminando y ella le pide el pucho. El tipo le da el pucho prendido y después pasa lo mágico -que era parte de esa construcción del vínculo que ella tenía conmigo- y me dice: "¿Qué motivos tuvo usted?" "¿Para qué?" le pregunto. "Para pensar" me responde. "¿Para pensar en qué?" vuelvo a preguntarle. "En ella" me dice. Ahí yo le digo una cosa que censuré de la peli, entonces ella se ríe y arranca la música final. Ahora yo tengo toda una revisión sobre ese trabajo, porque para mí nosotros la cagamos en el montaje. Éramos pendejos. Yo edité con dos amigos y teníamos muchas ganas de probar muchas cosas. Y yo creo que hay un exceso de manipulación del material.

-Exacto, yo creo eso también. Pero de todas maneras, esa escena final -por eso te preguntaba si te acordabas- a mí me impactó mucho, porque precisamente este exceso de manipulación del material que decís vos: los aceleres, la música *extra-diégetica*, los ruidos que sobreabundan... están y quizás no eran necesarios. Pero por alguna razón, en esa escena final, la película se salva desde la honestidad del Director. Porque me da la impresión que el que termina controlado, observado por Silvia... es el realizador. Creo que cuando Silvia te interpela con ese "En ella" genérico, en realidad su inquietud es saber los motivos que te llevaron a pensar en ella. La pregunta es por los motivos que te llevaron a construir ese vínculo con Silvia... con ella. En realidad, lo que Silvia quiso decir es "conmigo", en lugar de "En ella". Quiso decir "En mí"... "¿Por qué te interesaste en mí?". Y eso me parece que le da una honestidad al corto en la medida en que Silvia sorprende al Director con un estado de percepción que no estuvo pensado por el Director, ni tampoco previsto por la cámara. Me parece que en el documental no se puede controlar todo. En ficción capaz que sí, pero en un documental creemos que a veces no es así. Pero hay una conciencia en las personas que filmamos... al punto que son ellas las que manipulan la cámara y no nosotros.

-Justamente eso que decís, me hace acordar algo (busca en el celular). Mirá, hay una frase que me gusta mucho y que acá la tengo marcada. Está en esta película de Chris Marker, *Sans Soleil*. Es un documentalista de la *Nouvelle Vague* y tiene una frase que la tengo capturada, porque el otro día estuve revisando la película... que es un plano en que los personajes están mirando a cámara. La peli es un documental experimental sobre técnica de *Found Footage*, registros de viajes a Japón y al África, narrado por una mina en *off* como si fueran cartas y en un estilo tipo "Él me contó que vio esto...", "Él me contó sobre los trabajadores del puerto", "Él me contó tal cosa". Hay una parte



Universidad Nacional de Morón

en África en la que los trabajadores –todos- empiezan a mirar a cámara y la mina dice: “Francamente ¿has oído algo más estúpido que decir a la gente, al dar clases en las escuelas de cine, que no miren a la cámara?”. Eso se dice en las escuelas de cine y en los documentales especialmente ¿no? Es como decís vos: isinceráte loco! Vos no sos invisible y la gente no es estúpida. Vos estas ahí y las personas saben que vos estás ahí.

-En ese sentido, lo que me impresionó en tu película es que a veces uno cree que porque están locos uno puede poner la cámara y hacer cualquier cosa. Total, supón que no se dan cuenta, o que les da lo mismo porque están locos. Pero en tu caso, Silvia no sólo era consciente de la cámara, sino de que ella la podía manipular para decirte algo a vos; para advertirte su grado de conciencia sobre lo que vos estabas haciendo y que era ella la que lo estaba permitiendo. Pero además invirtió el orden de la relación de poder: vos fuiste capturado por la cámara que Silvia manipuló sin tocarla. Y que vos cerraras el documental con eso está muy bueno porque es honesto. Esta posibilidad en una producción o formato más formateado quizás no se da, se pierde o se desnaturaliza. Ahora, recién mencionaste viajes y vos viajaste hace poco ¿no?

-Sí, sí. A Europa.

-¿Hubo alguna motivación en este viaje que estuviera vinculada con el cine o fue por otros motivos?

-Las dos cosas. Una, es que yo necesitaba estar solo. Volver a estar solo después de mucho tiempo. Estuve en Berlín, y si bien estuve con mi novia, ella hacía sus cosas y yo pasaba mucho tiempo solo. En general soy bastante verborrágico, pero ahí yo estaba en un lugar en el que yo no entendía nada del idioma. A pesar de que te hablan en inglés y todo, pero ahí yo estaba en situación de aprender a escuchar y no a hablar. En algún sentido lo que te decía al comienzo sobre el sonido: la importancia de escuchar. Era re loco, porque de pronto yo, obligado

por las circunstancias, era escucha y no era el que hablaba. Yo no tenía ni con qué defenderme en alemán. Me iba a un bar o a un café y era todo el tiempo escuchar. Era como ver una película extranjera tratando de entenderla sin subtítulos, ¿entendés? Entonces, para mí era muy importante eso, porque lo necesitaba y porque está vinculado un poco con un proceso interno que estoy haciendo respecto de cosas que estoy escribiendo ahora. En principio me pasó que dentro de ese proceso, inicialmente decidí ir a Italia porque la mitad de mi familia es de Italia. Mis dos abuelos maternos vinieron del norte de Italia. Y me fui a encontrarme un poco conmigo, no con mis parientes. No es que fui a buscar el origen de mis abuelos o a parientes, sino a mí mismo. Y ahí viene otra vez esta cosa de ir a la infancia, los antepasados y pensar una película que tenga que ver con eso. Y estoy pensando una película que tiene que ver con eso. Viste que los argentinos nos creemos europeos, pero cuando te vas a Europa te das cuenta que no somos europeos (risas). Nosotros somos un recuerdo de Europa y encima de una Europa de antes de la Guerra. Y en medio de toda esa búsqueda interior mía, hice un viaje por La Toscana, donde ahí sí, ya intencionalmente lo que yo quería era -también persiguiendo toda esta cosa de la nostalgia- ver el lugar donde Tarkovsky filmó precisamente *Nostalgia*. Él filmó *Nostalgia* en La Toscana. *Nostalgia* fue la primera película que hizo fuera de Rusia, estando exiliado. La hizo para la televisión italiana y la escribe junto con Tonino Guerra. Tonino Guerra es un maestro, un genio, que estuvo casi siempre detrás de las grandes películas del cine. Por ahí es medio un fetiche esto que uno tiene ¿no? Esto de ir a ver el lugar donde se filmó una película que a uno le gusta mucho. Pero también en mi caso fue tratar de entender por qué se filma en el lugar en que se filma; tratar de entender el espacio. Volviendo al tema del espacio y de lo que hablamos hoy de Misiones: la selva y la tierra colorada ¿no? Nosotros manipulamos el tiempo, esto que Tarkovsky escribe de que “esculpimos en el tiempo”. Pero el cine es espacio y tiempo. Entonces, pensamos que el espacio es más fácil de manejar que el tiempo, pero no es así. El espacio no es fácil de manejar. Y cuando vos te vas a esos espacios de las películas



Um
Universidad Nacional de Misiones



que vos viste, ahí te das cuenta la diferencia entre el espacio real y el espacio Tarkovsky... el espacio en las películas de Tarkovsky. No es lo mismo. Yo estuve en Bagno Vignoni y no es lo mismo. Lo que vos ves ahí no es lo que ves en la película. No es la película. Y eso está buenísimo descubrirlo porque te cae la ficha. No es lo mismo Bagno Vignoni visto por mí ahora, que Bagno Vignoni en invierno cuando Tarkovsky filmó, bajo todo el vapor de esos baños termales; bajo toda esa estética nostálgica que Tarkovsky puso desde su mirada. Ahí te das cuenta. Yo volví a mirar la película después del viaje y ahí te das cuenta que el cineasta, además de manipular el tiempo, también manipula el espacio con lo que filma y cómo lo filma. Y ahí no se pintó ni una pared, ¿eh? Hasta el día de hoy sigue igual. Pero el espacio es otro. Bueno, además de que me encanta Tarkovsky... Viajo a todos lados con sus películas, viajo a todos lados con sus libros. Siempre tengo un libro de él encima (abre su bolso y saca el libro *Esculpir en el tiempo* de Tarkovsky) Para mí esto es la Biblia. De hecho, a veces lo abro en cualquier lado y lo leo, y ¡hasta parece la Biblia, te juro! (risas). Cada vez que leo un pasaje del libro, justo es una respuesta a lo que me está pasando en ese momento. Es como una Biblia.

-Tiene un efecto Biblia...

-Tiene un efecto Biblia, tal cual... Para mí sí (risas).

-Guillermo, volviendo al tema de tu concepción del Cine de Autor, ¿cómo crees que va a evolucionar tu actividad en ese sentido? ¿Qué futuro le vez a tu actividad cinematográfica tratando de construir tu proyecto de autor? Algunos apuestan a la industria o a producir en base a concursos del INCAA y otros apuestan más a un proyecto de autor. En tu caso, ¿es posible imaginarte derivando en un Campanella, por ejemplo... o tu proyecto es apuntar a convertirte en un Lisandro Alonso, por decirlo de alguna manera?

-Ojalá (risas). No, hablando en serio, yo en este momento me siento sumamente acompañado por un grupo de amigos que comparten esta idea de la visión del cine de autor. Y en este grupo tenemos para hacer una serie de películas de forma conjunta y colaborativa. Por ejemplo, mientras yo estoy pensando mi película, mi propia película, estoy participando de la película de uno



Universidad Nacional de Matanzas

de mis amigos, **Joaquín Pedretti**, sobre el Gaucho Gil, en la que si bien ahí soy más Director de Foto, también soy una especie de coproductor, ayudando a pensar la película. Hace poco terminé de filmar otra película de **Pablo Almirón**, también un amigo. Pablo es un re autor y todo el tiempo aprendo con él. Tiene mucha paciencia. Si vos querés hacer cine, tenés que tener paciencia. No podés ser un acelerado, un atolondrado, un ansioso. El cine te obliga y te enseña a regular la energía. De lo contrario, te volvé loco y volvé loco a todo el equipo. Esta es la cosa que yo veo de diferente con la otra parte, lo audiovisual, que tiene una cosa con la inmediatez, lo acelerado, las fechas de los concursos, las fechas de las entregas de los capítulos, donde no tenés tiempo de meditar ni de construir las cosas. Hasta donde sabemos, la historia del cine es la historia del cine de autor versus la industria. La industria no ha hecho nada, nada absolutamente, para que el cine sea de autor. En esa guerra, solo el autor ha hecho algo por el arte. La industria sólo ha hecho algo comercial y de entretenimiento. Si el cine es arte, es gracias a los autores, a la pelea que dieron y siguen dando los autores. Los autores pueden experimentar, arriesgar, crear, porque para ellos filmar es una aventura y esa aventura, si llegáramos a filmarla, ganaría miles de Oscars. Si se hicieran las películas sobre las aventuras de los cineastas de autor para filmar sus películas, seguro sería un gran negocio comercial para la industria, pero las películas de los autores a veces no tienen un lugar donde proyectarse.

-Escuchándote, me da la impresión, -y vos decime si me equivoco- que tu concepción de cine de autor es también un cine hecho con amigos, o una aventura hecha con amigos. Digo, el Cine de Autor parece que tuviera su dimensión de aventura, de placer y de creatividad/libertad que no tiene la industria que es más verticalista, jerárquica y formateadora.

-Sí, está muy bueno eso que decís. A mí me encanta saber, escuchar y enterarme que se filma una película que está hecha entre amigos. O si me entero que alguien elige filmar con amigos,

pasa para mí a otro plano. Si alguien prioriza filmar con amigos, lo felicito. Porque uno lo que va a vivir al filmar es una aventura, y entonces si vos vas a vivir una aventura que sea con una mujer bonita (risas). Quiero decir que, si uno se va a ir de campamento a estar muchos días juntos para filmar, tratando de resolver sin guita miles de problemas, enfrentando muchas veces adversidades, ¡qué mejor que sea con amigos! Para transformar esos problemas en disfrute. Acá en nuestro medio, a veces hay gente que se ofende porque vos no lo has llamado para trabajar, porque son buenos profesionales. Pero no es sólo la cuestión de ser bueno técnicamente, sino que tiene que haber un *feeling* especial. Yo respeto antes que nada el *feeling* que tiene que haber para conformar los equipos y eso normalmente uno lo consigue con amigos. Las películas pasan y los amigos quedan. Vos podés haber hecho una gran película pero si la pasaste muy mal filmándola, no tiene sentido. Uno no dice: "Hice una gran película a pesar de todo lo mal que lo pasé" Uno dice: "Hice una gran película, pero como la pasé tan mal nunca más voy a trabajar con esta gente, por buenos profesionales que sean". Y la industria está llena de eso: directores que gritan, productores que pisotean, maltratan. Aunque se puedan hacer buenas películas, el sinsabor hace que uno no quiera volver a trabajar con cierta gente. Herzog, por ejemplo, es un tipo que filmaba con amigos. De hecho en sus primeras películas filmaba con gente que no era del cine, pero eran sus amigos o gente de su confianza. Y él cuenta en un libro sobre los mitos que se tejieron acerca de su figura despótica como Director, diciendo al final "si yo fuera el monstruo que todos dicen que soy, nadie querría filmar conmigo" Y siempre Herzog trató de filmar con un grupo que más o menos se mantiene en sus películas. Igual creo que filmar con Herzog no debe ser nada fácil por la aventura que significa sus rodajes y que ahí no debe ser el dinero el único motivo por el que la gente acepta filmar con Herzog. Debe haber otros desafíos y motivaciones. A mí me gusta filmar con amigos y me alegra saber que hay otros realizadores que también filman con amigos. Esto de que vengan productores a decirte quién va a ser tu DF, quién





va a ser tu asistente, quién va a ser tal o cual actor o actriz, me da por la bolas porque además de que puedes pasarla mal, no sentís nunca que la película es tuya. A veces me ha pasado de aceptar condicionamientos, y por eso es complicado el cine independiente: nunca es totalmente independiente en la medida en que necesitás guita para filmar y esa guita, o viene de un subsidio, o de algún capital privado, algún productor... y bueno, donde hay plata hay restricciones. Pero yo me doy cuenta enseguida cuándo filmo libremente lo que quiero y cuándo estoy condicionado, así que declaro inmediatamente esa situación. De algún modo la denuncio después que termino una película, sea una peli totalmente mía o no. Por ejemplo, *El lado de los frágiles* u *Once Vueltas*, son películas que, aunque están filmadas con amigos, de algún modo le rinden cuenta a algo o a alguien. No son totalmente mías. Pero también sé que cuando uno filma, se expone. El que no hace nada no se expone. La cantidad de historias o películas que nos perdemos porque hay un montón de gente que no

se expone. Yo me banco lo que venga. Las críticas, los palos, me los banco pero hago. Trato de hacer buscando siempre mi libertad. A veces la consigo más y otras menos.

-Bueno Guillermo, gracias. ¿Quedó algo que quieras decir y que yo no te pregunté?

No, creo que más o menos charlamos de todo. A mí parece muy importante esta charla porque hace un tiempo yo decidí no hablar más con la prensa, porque a la prensa no le interesa profundizar en nada. No tenemos periodistas de verdad que se interesen por lo que nosotros hacemos. Los periodistas hacen corte y pegue de otras notas o noticias que están en internet y listo. Por eso a mí me parece muy útil esta charla con vos. Bergman decía que entre el cineasta y el crítico tenía que haber una zona de infertilidad absoluta. Él siempre se imaginaba como un escenario donde de un lado estaba él y del otro el crítico, y frente a ellos el público: un escenario hipotético donde el crítico y el cineasta estaban haciendo cosas para ganarse al



Universidad Nacional de Matanzas

público. Y para él era eso. Nada más que eso. Ninguno de los dos podía pasar al espacio del otro, ni el crítico al del cineasta ni el cineasta al del crítico, porque estaban separados por una línea trazada en el piso, una línea imaginaria. Bergman tuvo muchos “encontronazos” con los críticos y hasta llegó a las manos y a la violencia con algún crítico. Pero nosotros acá en Misiones ni siquiera tenemos la posibilidad de pelearnos con un crítico que haya dicho algo de nuestras películas. Ni siquiera tenemos la posibilidad que nos critiquen o mal critiquen. No hay ni crítica desarrollada. Y te digo una cosa-, retomando el tema del autor que hablamos hace un rato-, va a ser muy difícil crear un público o llegar a un público sin tener la pata de la crítica, la labor del que baja las pelis a la sociedad. Porque los cineastas no sabemos comunicar lo que estamos haciendo y el costo que estamos pagando es muy alto.

-Justo te iba a preguntar -tenía anotado entre mis apuntes de preguntas y se me pasó- sobre qué valor le das a la crítica cinematográfica.

-Es muy importante. En la historia del cine hay muchas obras que fueron descubiertas por los críticos. Si nosotros no tenemos desarrollada esa pata de la crítica que trata de entender lo que hacemos y de qué se trata todo esto, nos va a costar mucho llegar a la gente.

-Claro, justamente conversábamos con Miguel Riquelme sobre esto el otro día, en una entrevista para esta Sección también... Que hacen falta programas como los que él hacía, *Morir de Cine*. Y que si bien no era estrictamente de crítica cinematográfica, instalaban problemáticas a partir del cine de los autores o realizadores. Incluso el *Cineclub* del *MACUNaM* lo manejaba antes él también y, junto con el programa de radio, los dos servían para retroalimentar esto entre los que hacen cine y los que son capaces de ver más allá, de hacer un análisis, leer las películas, devolverlas al público de otro modo y de instalarlas en el público. Porque la crítica sirve también

para instalar películas en el público, para crear audiencias...

-¡Claro! Yo me acuerdo de ese programa, de ese loco... Si, imuy bueno! Porque si no, ¿cómo hacés? **Javier Leoz** dijo hace poco en una charla que dio en Corrientes: “Lo único que va a salvar al Cine de Autor regional, el Cine de Autor que se está haciendo en las regiones, son los cineclubes. Hay que volver la concepto del *cineclubismo*”. No hay manera de generar público de otra forma. Porque todo lo que se hace desde los espacios *INCAA*, o de otras políticas de difusión que se impulsan, no tienen impacto en la audiencia porque son impuestas. El *cineclubismo* es el único modo en que vos podés establecer contacto con un público que le puede interesar lo que vos hacés. Y ahí va otra cosa que es muy importante para eso: darse cuenta que nuestro problema no es la falta de publicidad, la falta de acompañamiento, la falta de salas, la falta de cuota de pantalla. No. Lo importante es saber qué es lo que vos querés para tu película. Y esto tiene que ver con nosotros... ni con el Estado ni con los periodistas, ni con los críticos. Con nosotros. Yo no puedo pretender llenar una sala. Yo no puedo pensar en pedir la sala del shopping para pasar mis películas y que mi película esté dos semanas en cartel. Sería un estúpido si pienso eso. Sería como no entender nada de lo que estoy haciendo o como si no supiera donde estoy parado. Entonces, la pregunta para los autores es: ¿qué es lo que vos querés para tu película? No es sólo pensar la difusión, las salas, los mecanismos de difusión. Si vos pasás tu película en Posadas, Oberá o en cualquier otro lugar de la provincia y tenés cuatro o cinco espectadores... pero esto no es solo un problema de difusión; es también pensar y resolver qué es lo que querés para tu película, y ver si tu película es para ese público. Yo sé que hay películas mías que si las paso en Oberá capaz que, como soy de ahí y mis amigos son de ahí, puedo llegar a las cincuenta personas. Pero si la pasan en Ituzaingó capaz que no va nadie, porque no me conoce nadie y porque mi película no es para todos los públicos. No interesan a todos los públicos y no filmo con figuras con gancho, conocidas de la tele, etc. Y está bien que sea así.



Universidad Nacional de Misiones

-Sí, hay películas que no van a llenar salas, pero tienen que existir porque comunican otra cosa y de otros modos. Otras historias...

-Claro y por eso están buenos los cineclubes. En Alemania vi una cosa muy interesante: en Berlín hay varios rincones donde ver películas. Hay barrios con sala de cine, para pocas personas, pero hay muchas. Son salas de ocho butacas y otras de veinte. Van los directores de diferentes lugares de Europa y presentan para ocho o para veinte personas sus pelis. Se ven todas la pelis de los festivales regionales, de la *Berlinale* y de otros lugares. Son pantallas donde podés ver mucho cine de autor -y cine Latinoamericano también- que no se pasan en otros lugares comerciales. En esos lugares funcionan bares donde se vende café, birra... cualquier cosa para sostener esos espacios. Y funcionan y todo el mundo que transita por ahí puede ver una película. Y la gente mira esas películas. Vos no esperás que vayan a la cadena de cine del shopping. Yo no puedo pretender que, como muchos de acá creen, que el señor del shopping tiene que pasar nuestras películas. El dueño del shopping tiene un emprendimiento comercial y el cine para él es un negocio, no es un ente cultural. Pero entonces hay que generar estos otros espacios de cine en barrios, bajo el concepto del cineclub. A veces pienso que, siendo Argentina un país de vanguardia en muchas cosas culturales -y en lo referido al cine también- y teniendo miles de festivales como no hay en otras partes del

mundo, ¿cómo es que no existan cinematecas? Deberíamos tener la biblioteca y la cinemateca, donde tres personas vayan, pidan una película y tengan una sala donde ver la película.

-¿Vos decís como quién va a leer un libro a una sala de biblioteca pueda ir a una cinemateca y pedir una película y ver en una sala la película...?

-¡Sí, exacto! Como quien va a leer un libro pueda ver una película. Y siempre digo esto: ¿quién te va a cuestionar que la biblioteca no sea autosuficiente, que tiene que tener socios con cuotas o que tenga que ser financiada por el Estado? Entonces ¿Por qué una cinemateca para existir tiene que ser autosuficiente? ¿Por qué no puede ser un ente cultural que no se base en la masividad de espectadores o que se sostenga a sí misma, sino en la necesidad de transmitir cultura? Estamos hablando de Cine de Autor, no de Batman y de Robin. Es Cine de Autor que es cultura en tanto el Cine de Autor nacional tiene que ver con la identidad de un país. La cinemateca es un elemento fundamental, pero si el Estado no lo hace, nosotros tenemos que salir y apostar al cineclub porque si no, no hay manera.

-Gracias Guillermo por tu tiempo.

-No, gracias a vos.



U
M
Universidad Nacional de Morón

A1 FUEGO

<https://vimeo.com/1650223>

60 MIL

<https://vimeo.com/133310043>

Clave: 1234

DEL LADO DE LOS FRAGILES

<https://vimeo.com/158850775>

Clave: 1234



Universidad Nacional de Matanes

