

La memoria de un valeroso: entrevista a Octavio Getino

Por Javier Campo

El 1 de octubre de 2012 falleció en Buenos Aires Octavio Getino. Cinco años antes, exactamente en octubre de 2007, le realicé esta entrevista que permaneció inédita. Ante el desafío que supone repasar la trayectoria de un cineasta, pensador e investigador del cine y de la cultura de su talla preferimos dejar que sea él mismo quien relate ese recorrido artístico-político. El recuerdo de Getino requiere del resguardo y divulgación de su pensamiento y su obra, en dicha dirección apunta esta publicación.

¿Su primer film fue Trasmallos?

Mi primer film fue un trabajo en 8 mm realizado cuando empezaba a estudiar cine en un fotoclub que estaba en la avenida Corrientes, que se encargaba de capacitar en fotografía pero que abrió un cursito de cine. En ese momento me interesó la práctica cinematográfica y con otros compañeros hicimos eso de manera amateur. Era simplemente el tema de un niño que vivía en un basural y buscaba entre los desperdicios. Era mudo, como un ejercicio al margen de la escuela y cualquier programa de formación.

Después fue cuando puede acceder a la primera cámara cinematográfica, lo cual para mí era un invento formidable. Como podría ser para cualquier chico cualquier invención tecnológica que supera a la anterior. Lo que pasa es que en aquel entonces los cambios tecnológicos eran mucho más lentos... Ya apuntando a un plano más profesional, empecé a hacer cine después de que me echaron de los ámbitos laborales en los cuales estaba.

¿Estamos hablando de principios de los sesenta?

No, de fines de los cincuenta. Yo venía de tener una experiencia "literaria", digamos entre comillas. Escribí mis primeras novelas y cuentos entre 1953 y 1955 en un centro republicano que estaba en la calle Bartolomé Mitre. Yo era el secretario de prensa y propaganda, tenía dieciséis años y recién había llegado de España. Éramos hijos de socialistas recién llegados. Después del golpe del 55 me metí de lleno en todo lo que era la militancia obrero-sindicalista y rompí con todos esos antecedentes socialistas que organizaron comandos civiles que fueron cómplices de la "Revolución Libertadora". Participé de la militancia sindical en una fábrica que tenía Di Tella en Monte Chingolo, producía lavarropas, ventiladores y después automóviles. Fui dirigente y candidato a secretario adjunto en las elecciones sindicales. O sea, participé de La Resistencia desde una posición de izquierda vinculada al peronismo, pero que no poseía la concepción teórica metodológica formal, práctica, de La Resistencia de años posteriores. Entonces había muchos grupos trotskistas llegados de La Cuarta Internacional, eso generaba un debate de ideas que creo no se dio más en el país.

En cuanto a sus estudios, ¿fue haciendo cursos porque no había una escuela en Buenos Aires?

Así es, ya me dediqué al cine cuando me echaron de otros lugares, y luego de otras peleas con sindicalistas como José Ignacio Rucci. A partir de allí también retomé la inquietud por la literatura. Yo trabajaba mucho con imágenes (hacía descripciones casi literales de lo que estaba viendo para construir las historias) y por ello me fui acercando al cine. De noche estudiaba en la Asociación de Cine Experimental, y empezamos a organizar un grupo que rompió con la conducción y las ideas del Partido Comunista. Porque el PC tenía casi el control absoluto de la intelectualidad de aquella época, el que no estaba en el partido era un fascista o un tonto. Pero tenían una política interesante para el fomento de la cultura, en donde realizaban algo que otros no hacían, en ese sentido era rescatable su labor. En esa escuela de cine, controlada por el

PC, uno estaba impedido de filmar nada hasta el tercer año y de 16mm para arriba. Ellos estaban tratando de incorporarse de manera fuerte en la vida democrática y, por lo tanto, acatando las legislaciones vigentes del Instituto de Cinematografía. Yo no coincidía con eso. Ellos consideraban que había que prepararse durante 3 años para filmar una secuencia de diez minutos en 16mm sonorizada, la cual sería una parte de un film en el cual se había trabajado en los años precedentes. Con la obligación de tener que trabajar con todo el personal contratado por reglamento del SICA, que debían ser por lo menos 20 personas antes de 1963. Lo que había en aquel momento era una burocracia podrida y corrupta que impedía que se hiciera cualquier cosa por fuera del sistema de estudios que ya estaba agonizando. El primer ejercicio que nos hicieron hacer era una observación de una grabación en la que había dos actores en un estudio filmando una escena de amor y diez técnicos alrededor, entonces dije que si eso era ficción no me interesaba hacerlo.

Entonces formamos el Grupo 7 en el cual estaba Oscar Smoje, Guillermo Gutiérrez (consustanciado con la antropología del Tercer Mundo), entre otros. Dijimos que esperar tres años para filmar no iba. Ocultando lo que estábamos haciendo filmamos un documental que se llamó *Trasmallos* que me tocó dirigir en el 63/64. Esa fue una experiencia muy linda y solidaria...

¿Los compañeros tomaron otras actividades?

Si, pasamos una semana filmando a una familia de pescadores en Quilmes. El "trasmallo" es la red de arrastre de pesca del sábalo. Ya había andado por allí Armando Bó con *Sabaleros* (1959). Esa fue una experiencia que recuerdo muy afectivamente, porque en estos trabajos documentales uno va conociendo gente y sus historias de las que va aprendiendo. Lo terminamos con dificultades técnicas sobre todo. El sonido directo estaba como el diablo (igual que como le pasó a Fernando Birri con *Tire dié*). Fue un corto que duró 15 minutos.

Al final de ese año de estudios la Asociación convocó a un concurso para mostrar los trabajos que se habían hecho en

promociones anteriores, en los que había muy pocos. Se constituyó un jurado en el que creo que estaba Salvador Sammaritano y representantes de otras instituciones. Nos dieron el primer premio, lo cual significó una ruptura: en primer año hicimos un corto sin tener que esperar al tercero. Además fue un documental, cuando la Asociación no lo permitía porque no te dejaba entrar a la industria.

Cuando esa experiencia finalizó yo seguí haciendo literatura, escribiendo cuentos. Uno de esos se llamó "Le decían 45", lo mandé a un concurso de la revista *El escarabajo de oro* de Abelardo Castillo y salí con el primer premio compartido con Ricardo Piglia, Germán Rozenmacher y Miguel Briante. Entonces empecé a reunir otros cuentos bajo el título "La chulleca" y los mandé al concurso "Casa de las Américas", y gané el premio de su publicación. Eso significó un estímulo para mí. Simultáneamente estaba llegando al país Valentino Orsini, que había trabajado con los hermanos Vittorio y Paolo Taviani en películas como *I fuorilegge del matrimonio* (1963). Un italiano que llegaba para establecer coproducciones fue una alegría para los muchachos del corto, porque acá no había subsidios para nosotros. Eso fue en los años 64/65. Entre esos estaban Fernando "Pino" Solanas, Horacio Verbitsky, José Agustín Mahieu, Alberto Fischerman, Fernando Arce, entre otros que comenzaron a trabajar con Orsini en un guión. Un día llevan al italiano a la Asociación de Cine Experimental, ve y le interesa mi documental porque no era un documental clásico (ahora hay documentales mucho más interesantes desde el punto de vista estético, pero en ese momento era algo rupturista). Le gustó el tratamiento porque él estaba en búsqueda de formas cinematográficas distintas a las de su trabajo con los Taviani. Y preguntó porqué yo no estaba en el grupo con él. Entonces comencé a trabajar con ese grupo escribiendo un guión para un largometraje que se iba a llamar *Los que mandan*.

Estaba en boga un trabajo de un sociólogo (Luis Imaz) que se llamaba de esa manera, pero no tenían nada que ver una cosa con la otra. El proyecto nuestro era, cerca del golpe de Estado, ver que pasaba cuando un grupo de poder se reúne un fin de semana en

una estancia, donde hay militares, empresarios, políticos, estancieros (la gente "garca") para ver qué hacen después de las elecciones porque saben que no las van a ganar. Un debate que hablaba de lo político y lo histórico pero que también se refería a las historias personales. Con Fischerman trabajé algunas partes referidas a la ruptura en la ficción política pero donde se conjugaban dos preocupaciones distintas, la experimentación a nivel formal (quizás hubiese quedado una película mala) y el contenido político. Orsini no pudo resolver su producción porque el Instituto Nacional de Cine no aprobó el proyecto y el grupo se disolvió.

Con Pino quedó el contacto. El tenía una agencia de publicidad que estaba emparentada con la de su hermano. Entonces, como teníamos cierta afinidad, dijimos de hacer otro proyecto. Yo en ese momento estaba en banda, había finalizado el estudio en cine y volver a la fábrica era imposible. Como me había iniciado en la literatura, el cine era un camino que debía transitar. El me dijo que no me preocupara porque el financiamiento se iba a dar a través de la agencia de publicidad. Entonces allí comenzó el proyecto que terminó en *La hora de los hornos* (1968).

La comenzamos a filmar en la fiesta de navidad del año 1965, fue una entrevista técnicamente terrible que realizamos a Rodolfo Ortega Peña en la oficina de Pino. Ese fue el comienzo de una experiencia que se extendió por dos años muy rigurosos, para mí fue un aprendizaje muy grande. La clave era ver como construir algo con una visión personal tratando de ver qué era el país, quiénes éramos nosotros y nuestro lugar en esa realidad. Fueron dos años, intelectualmente, muy comprometidos porque Pino y yo leíamos materiales y notas, y los intercambiábamos polémicamente sobre las ideas de la investigación y el tratamiento formal. Te juro que había más de trescientos o cuatrocientos folios allí. No era aún *La hora...* sino una película de reflexión sobre lo que estaba pasando en la Argentina, digamos sobre los caminos de la liberación argentina.

¿Fue pensada desde el primer momento como una trilogía?

No, nada de eso. En el primer momento era un documental que iba tomando forma a medida que lo íbamos haciendo y discutiendo.

Una vez nos encontramos con Eduardo Luis Duhalde y Ortega Peña y les dijimos que estábamos haciendo una película sobre la liberación argentina, y nos dijeron que eso era el peronismo. Pino estaba vinculado al grupo que había roto con el comunismo y estaba cerca de la gente de *La rosa blindada* y yo también. Con Pino avanzamos revisando críticamente, seguimos filmando (Pino tiene un muy buen manejo de cámara, formado en su trabajo publicitario). Yo me ocupé del sonido. Eso se terminó a principios del 68 con los hermanos Taviani que tenían un laboratorio en Roma (Ager film) donde se finalizó la edición. Allí también se determinó la estructura de *La hora...*, en un principio eran dos partes. La primera la concebimos para una difusión más amplia, para el público que no conocía el país, que tuviera impacto. La segunda parte estaba para hacer un trabajo de militancia política de formación de cuadros en el plano nacional. Por ello la idea del cine acto que propusimos, no para era para espectadores sino para militantes. La tercera parte fue un rejunte de partes que habían quedado afuera y que Pino hizo en Roma muy influenciado por el clima del Mayo Francés.

O sea, ya desde el momento de realización y edición se pensó como una película que podía pasarse en dos circuitos, uno clandestino nacional y otro de festivales extranjeros.

Sí. Inclusive la primera parte podía pasarse acá porque nosotros formamos parte de una generación ahistorizada, desterritorializada, que empezaba a recurrir al estudio de la historia revisionista: Arturo Jauretche, José María Rosa, Juan José Hernández Arregui. Lo que dijimos en *La hora...*, "que nos han mentado". Un proceso que empezó a aparecer cuando *La hora...* ya se había empezado a hacer y tuvo su impacto en el ambiente estudiantil con los desplazamientos de la izquierda junto al peronismo (cuyos representantes están en la película, por otra parte).

Respecto de esta concepción de doble uso, tanto afuera como adentro, sabíamos que la segunda parte afuera no iba a funcionar, no obstante la pasamos en Pésaro. Mientras cuando pasamos la primera nos sacaron en hombros de la sala (yo salí en hombros de Fernando Birri), cuando se proyectó la segunda parte esto no ocurrió porque estaba más presente el tema del peronismo. Para la izquierda italiana Perón, más o menos era fascismo. No por casualidad las primeras críticas negativas llegarían del corresponsal del diario *La Nación* y de Chiche Gelblung (diciendo que el país no estaba así en realidad), y del partido comunista. Fue una ruptura con una comunidad política comunista que no quería la nacionalización y peronización de la política nacional. El desafío era hacer películas para que el militante pudiera enfrentar la tortura como una embarazada el parto: va a doler pero no hay que tener temor. Las ideas del tercermundismo estaban en boga.

Aprovechando que lo trae a colación, la teorización suya sobre el Tercer Cine admite diferentes matices ¿La hora de los hornos está más cerca del cine militante, del cine ensayo...?

La hora de los hornos está en el Tercer Cine, que consideramos un cine más militante. Después, en el propio proceso percibimos que referirla a la militancia estricta era sectarizarla. Dijimos que había un cine, no un segundo cine de autor que en definitiva no cambiaba nada, sino un cine culturalmente válido que apuntaba a un proceso de descolonización cultural. Ya no eran solo los temas de las inquietudes analíticas de una mujer abandonada, por ejemplo. Sino la violencia y todo lo que tiene que ver con las acciones de los individuos podía ser encarado, como lo hacía parte del cine europeo y norteamericano. Dentro de esa categoría amplia del Tercer Cine decíamos que había un cine militante vinculado a las organizaciones políticas y sociales.

Que no se define en la inmanencia de los films sino en el proceso en el cual se inscriben...

Claro, en el proceso. En términos de comunicación un film es una propuesta: el autor propone y el espectador dispone desde su campo de experiencia, lo toma, lo critica o lo revierte. Porque el ser humano tiene una capacidad de metabolización cultural de acuerdo al nivel educativo o informativo. En ese sentido el film se fue masticando un poco más. Quizás al comienzo algunas cosas que hicimos fueron muy triunfalistas, teñidas por la "soberbia", creíamos que podíamos ganarle a ejércitos profesionales cuando ellos trabajaban con armas pesadas y nosotros con perdigones. No teníamos conciencia de ello. Ojo, todo el mundo creía en eso, uno se alimentaba de Franz Fanon, de Jean-Paul Sartre, de lo que pasaba en África, en Vietnam, la descolonización, Cuba. Si estabas ahí estabas en la historia, sino eras un pobre tipo.

A esta creencia en la posibilidad de un ejército nacionalista adhiere el corto de Nemesio Juárez que está en Argentina mayo de 1969: Los caminos de la liberación (Grupo Realizadores de mayo, 1969), visión que él también compartió y hoy critica.

Lógico, hubo casos de ilustres militares, incluso antes de Perón, que estaban con las causas populares y nacionalistas. Claro que un porcentaje minoritario. Perón decía que las Fuerzas Armadas, y yo creo que la sociedad en general, tiene un 20 por ciento con intereses de cambio, el otro 20 totalmente en contra (gorilas y liberales) y el 60 por ciento fluctúa para ponerse del lado que tiene más poder. La gente no está ideológicamente constituida, por eso hay que tratar de atraer a ese grueso de población.

¿Gerardo Vallejo se sumó al inicio o ya avanzado el rodaje?

No, Vallejo se sumó a la mitad. Porque nosotros vimos un corto de Vallejo, *Las cosas ciertas* (1965), que se pasó de "telón" de *Este es el romance del Aniceto y la Francisca, de cómo quedó trunco, comenzó la tristeza y unas pocas cosas más...* (Leonardo Favio, 1967). A mi me gustó más la de Gerardo que la de Leonardo, entonces dijimos que lo mejor para ir a Tucumán era

establecer contacto con él, entonces a mitad de rodaje fuimos a Tucumán y lo llamamos. Allí estaba empeñado en hacer cosas, de manera solitaria. Gerardo nos facilitó toda la información referida al cierre de los ingenios por su buena relación con la gente de la Federación Obrera Tucumana de la Industria del Azúcar (FOTIA). En ese momento él hizo algo como asistente de dirección, pero como no era tanto con su camarita grabó *Olla popular* (1968) en un día. A lo mejor tuvo más difusión en el mundo que muchas de sus otras películas. Ya con Gerardo comenzamos a trabajar más coordinadamente. Jorge Díaz y Rubén Salguero nos ayudaban con la asistencia de producción.

Cuando volví de editar *La hora...* (Pino se quedó en Europa para la difusión) comencé una experiencia para agrupar a movimientos nacionales como frentes estudiantiles, sindicalistas y peronistas para articular un circuito de exhibición de *La hora...* Porque cuando la terminamos recién pensamos qué carajo hacer con todo eso. Entonces se armó una torta con la última parte de *Tire dié* de Birri, *Revolución* de Jorge Sanjinés (1963, Bolivia), *Maioria Absoluta* (León Hirzman, 1964, Brasil) y *Now* de Santiago Álvarez (1965, Cuba). Con ello comenzó una difusión acotada, pero en un momento se desbordó. Y de diez personas se pasó a cien, hubo detenciones y secuestros de material. Eso fue afilando nuestras ideas, o sea, ya no se trataba de producir sino de llegar y de qué manera. El concepto estético del cine acto era parte de esa idea de trabajar con poca gente en la exhibición. Nuestra idea inicial se mantuvo (pasarla primero afuera para que repercutiera acá). Eso estimuló el interés por verla hasta en la gente de cine que no sabía del proyecto, porque cuando nos preguntaban qué estábamos haciendo respondíamos que era una película turística. Cuanta menos gente de cine supiera tanto mejor, porque la mejor gente de cine venía del PC y estaban interesados en demostrar que no se podía hacer otro cine que el que estaba producido para ser pasado en las salas de cine.

Entonces dijimos que la gente comprometida con el proyecto debía juntarse para ver cómo seguir debatiendo estas cuestiones, nos reunimos en la oficina de Jorge Martín (Catú), dibujante que

trabajó en publicidad. Estaban allí Rodolfo Kuhn, Nemesio Juárez, Humberto Ríos. Era gente que venía de la izquierda y del progresismo, que se interesaba, a diferencia de la otra gente, en ver qué cuernos se podía hacer en el cine. Esto fue antes del Cordobazo. Porque recuerdo que volví de Europa a fines del 68 y aquí los primeros que vieron *La hora...* fueron Rodolfo Walsh y Hernández Arregui, entre otros. Rodolfo nos apoyo fuertemente para posteriormente hacer los *Cineinformes de la CGT de los argentinos*. A ese proyecto ya se vincularon Nemesio y Gerardo. Hicimos tres notas.

¿Fue antes o después del film colectivo?

Paralelamente, la última nota la terminamos después de finalizar *Argentina, mayo de 1969...* y ya para fines de 1969 la CGTA se cae. Vimos que la experiencia no funcionaba, porque hacíamos un corto para servir a una huelga y cuando lo habíamos finalizado la huelga ya había terminado. No servía para la coyuntura. Ahora tal vez sea útil porque filmás un día y al otro día lo tenés. Hay que pensar que este era un trabajo totalmente clandestino que necesitaba de laboratorio, sonorización, etc. Te pasabas dos meses para terminarlo, entonces no servía.

El Cordobazo nos convocó y nos preguntamos qué podíamos hacer. Una nota, una solicitada. Como cineastas decidimos hacer cine, si hubiéramos sido músicos hubiésemos hecho música. Ahí se conformó un grupo que ya no era Cine Liberación sino Realizadores de Mayo. En Cine Liberación había varios grupos que se estaban ocupando de la difusión de *La hora...*, quizás de allí salió más gente que de la producción. Pablito Szir viene de su experiencia en la difusión, él estaba haciendo cortometrajes y se unió a Realizadores de Mayo. Esa experiencia misma de la difusión fue una especie de adoctrinamiento, no se trataba de llegar y proyectar sino de dar lugar a la política, lo cual también llevó a la formación de cuadros desde la exhibición. En ese momento sacábamos unas notas de Cine Liberación y unos cuadernos de "cultura, cine y liberación" con Roberto Jacoby, que estaba en el Di Tella.

¿Llegaron a sacar un número de una revista también?

Sí, pero lo más interesante para mí fue el sobre porque también significaba una ruptura desde su diseño. Jacoby decía "esta no es una revista ni un sobre sino una granada para que explote". Claro porque se metían cosas para un grupo, no para un individuo solo. Había un afiche, un panfleto, una nota; eso lo ponés sobre una mesa y cada uno agarra. Era un diseño interesante. En el primero metimos hasta un documento del Servicio de Informaciones del Estado que nos había dado Ortega Peña, donde estaba el mapa de la Resistencia Peronista y él nos dijo que si ellos saben difúndanlo, así la gente está avisada. Incluso también se incluyó una carta manuscrita de un compañero que estaba en Olmos.

Todo esto fue constituyendo un movimiento con simpatías por Cuba pero diferenciado de ellos. Respetábamos mucho a Cuba pero había muchos compañeros que parecían embajadores cubanos en Argentina más que argentinos en Cuba. Nosotros dijimos que éramos argentinos dialogando con Cuba pero manteniendo nuestra autonomía sin estar a las órdenes de nadie.

Retomando un poco, en cuanto a Edgardo Pallero (el productor de La hora...) ¿el trabajo con él se dio para el contacto con Italia?

No, cuando estábamos haciéndola él y Walter Achúgar apoyaron su difusión internacional. Pero la relación más fuerte con ellos la tuve yo cuando participaron en la producción de un largometraje (*El familiar*) que la RAI había aprobado para un programa que se llamó "Nuevos realizadores latinoamericanos".

También se hizo en ese marco El coraje del pueblo (1971) de Jorge Sanjinés.

Sí, *El coraje del pueblo* se hizo bajo el mismo programa. Raúl Ruiz hizo una en Chile, Joaquim Pedro De Andrade una de

carácter histórico en Brasil y aquí Mario Sábato hizo otra. Allí la producción la manejaron Pallero y Achúgar. Pero Edgardo estuvo colaborando con nosotros, esto tiene que ver con la política, hay compañeros que colaboran pero no adhieren a determinada línea política. Pallero venía del partido comunista y no había dejado sus posiciones, también vinculado a Birri que venía de esa misma onda. Entonces era una especie de apoyo crítico. Integrantes de Cine Liberación no éramos más de cinco o seis, los que estábamos comprometidos con las políticas del peronismo. Lo mismo en Realizadores de Mayo, había una diversidad de posturas, aunque no enfrentadas. Si vos te fijás hay muchas gradaciones en *Argentina, mayo de 1969...* el corto didáctico de la molotov, muy divertido, de Eliseo Subiela o el más sensible de Pablo Szir. Los demás eran más de barricada.

¿Cuál era el sentido, como debía funcionar ese film?

El sentido era que tenía que servir al conjunto de los que estaban enfrentados a la dictadura, desde la izquierda hasta el peronismo. Pero qué ocurre con esto: como en las cosas nuestras, cada cual se corta por lo suyo. Como nosotros estábamos en la producción y no podíamos ir más que a alguna proyección, los grupos de proyección estaban descentralizados y lo que hacían era cortar y pasar los cortos que más les interesaban. El corto de la molotov les interesaba pasarlo a los que estaban preparando gente para "la pesada", y el de Szir importaba menos, y lo teñido de peronista tampoco importaba. Pero eso no estaba mal, nuestra idea era que ese material fuera útil.

En ese sentido pensaron al film igual que La hora...

Lo pensamos igual y que cada uno haga lo que quiera. Yo hice una nota en ese momento desde Cine Liberación haciendo un llamado a Realizadores de Mayo para que definieran lo que querían hacer. Nadie hizo un carajo. El compromiso quedó en hacer su cortito y quedar tranquilos con su conciencia. Yo reconozco el valor que tuvo eso mientras otros se mantuvieron en la otra vereda, pero

al mismo tiempo el compromiso militante de participar se borró. En consecuencia dijimos que tomaran una decisión porque de lo contrario íbamos a elegir los materiales de los compañeros que estuvieran comprometidos en una línea política para trabajar con eso.

¿Y que pasó?

No pasó nada. Hubo excelentes relaciones afectivas y demás. Con Rodolfo Kuhn yo estuve después en Madrid. Al llamado nuestro no hubo mayor respuesta, quedó Nemesio, el negro Ríos, Gerardo y se amplió un poquito, vinculado también estaba Jorge Cedrón. El hombre que está en cine o en artes "puramente" es un individualista medio neurótico. En un marco de neuróticos nos creíamos que conquistábamos el paraíso enseguida, lo cual era una fiesta. Pero hoy lo miro a la distancia y digo "que ingenuidad que teníamos". Cuando el sentimiento es correspondido por miles de personas te juegas. Primero la patria, luego el movimiento y tercero los hombres. Hoy es completamente al revés: primero yo.

¿Usted hizo dos cortos?

Sí, porque Pino iba a hacer uno y no lo hizo. Pino en esas cosas no creía mucho, estaba en otra historia pensando en el cine para las salas de cine y en Europa. Había trabajado mucho sus relaciones con Europa, esta cosa de volver a hacer un cortito no le interesaba. Entonces dije: yo lo hago y listo.

Esa fue una experiencia que tuvo sus aspectos positivos y negativos. Después de esa experiencia ya llegamos a 1970, cuando las relaciones establecidas las aprovechamos para entrevistar a Juan Domingo Perón. Gracias a Carlos Mazar Barnett nos contactamos con Jorge Antonio y obtuvimos una entrevista con Perón de cinco minutos que después agregamos a *La hora...* cuando termina diciendo "a los amigos todo, al enemigo ni justicia". Después eso lo utilizaron para cagarlo a Perón.

Esa parte también está en Actualización política y doctrinaria para la toma del poder (Cine Liberación, 1971)

Sí, pero se le agregó. Entonces ese fue el primer antecedente. En la política de formación de cuadros nos preguntamos porqué no hacer una entrevista a Perón. Trabajamos en eso entonces. Se le proyectó *La hora...* a Perón. Pero a él le interesaban más las películas del *Far West* que otra cosa, no tengo la menor duda. Pero eso se le pasó y aceptó diciendo que era interesante. En diciembre del 70 pasé por Madrid, después de ser jurado en *Casa de las Américas*, junto a David Viñas y Haroldo Conti, y me recibió José López Rega como filtro. Perón ahí aceptó y se acordó la filmación para abril/mayo de 1971. Trabajamos semiclandestinamente porque sabíamos que la inteligencia argentina, la norteamericana, la alemana y la rusa estaban en Puerta de Hierro. Eso lo procesamos en Roma. Pino ya estaba preparando *Los hijos de Fierro*, había grabado algunas cosas acá, por eso no se había metido en lo del Cordobazo. Después también estaba Gerardo terminando el montaje de *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (1971).

De ahí salieron las dos partes.

Sí, yo me pongo a editar *La revolución justicialista* y Pino *Actualización política...* también con fines distintos. Para mí *La revolución justicialista* era importante en cuanto era necesario recoger la historia, lo personal y emotivo en función de llegar a la gente que no creía en estas cosas. La segunda parte la hizo Pino pensando en los jóvenes, una escuela de cuadros como su título lo indica.

¿Quiénes se encargaron de la distribución en la Argentina?

Mirá, aquí la distribución estuvo a cargo de distintos grupos políticos y sindicales. Los Montoneros tuvieron parte pero Guardia de Hierro también. En cuanto a los sindicatos la gente que venía de la experiencia de Raimundo Ongaro. Creo que estos

dos films tuvieron mucha más difusión que *La hora...* por el apoyo de las 62 organizaciones. Pensá que las dos partes tuvieron el apoyo de Jorge Antonio, a quien el movimiento no le devolvió el dinero. Era un personaje increíble que se jugaba patriadas, único en la burguesía nacional. Daba la cara, enfrentaba a los militares, estaba preso.

Esa fue una experiencia muy buena para mí porque eso me permitió ver como se manejaban las internas dentro del movimiento. Nosotros no queríamos jugar nada dentro del peronismo, lo nuestro era Perón y el resto nos importaba un carajo.

Así y todo, dadas las diferencias, ¿los dos extremos peronistas las distribuyeron a las dos partes por igual?

En *Actualización...* la derecha no tenía mucho interés pero en *La revolución...* sí. *Actualización...* estaba mucho más enfocada en una reivindicación de la lucha armada, Perón habla de Salvador Allende, Fidel Castro y demás. La derecha, si la pasaba era porque era incuestionable por ser la imagen de Perón, pero nada más. La proyectamos en Madrid en el 71 para la plana mayor, incluidos los pichones de las AAA. Lo único que dijo Isabelita era que estaba muy lindo Perón.

Y a partir de allí ¿ustedes perdieron la cuenta sobre la cantidad de exhibiciones?

Sí, se hicieron más copias que de *La hora...* y sé que ese material la primera vez que se pasó se hizo en un programa de Bernardo Neustadt. Se presentó como una entrevista al general Perón y Neustadt dijo que estaba en vivo con el General. Hacía una pregunta y aparecía la imagen de Perón que nosotros habíamos filmado. Se hacía la pregunta de acuerdo a lo grabado.

¿Eso fue durante la dictadura de Alejandro Agustín Lanusse?

Sí, la primera vez que aparece Perón en la televisión es ahí. Y termina con lo de "al amigo todo al enemigo ni justicia". Con lo cual Neustadt quedaba bien con los milicos, "miren lo que está diciendo...". La gente se daba cuenta porque en una pregunta Perón estaba con corbata, en la otra con guayabera debajo de una palmera. Yo me cagaba de risa. Pero el tema era ¿quién le había dado ese material? Yo sospecho que en tren de querer saldar la deuda con Jorge Antonio vendieron copias. El resto fue para la difusión de la película en ámbitos sindicales, militantes y estudiantiles.

*¿Usted enseguida que vuelve empieza a hacer *El familiar*?*

Cuando vuelvo aparece el proyecto de Achúcar y Pallero para hacer la producción para la RAI que estaba muy interesada en los movimientos políticos de América Latina. Yo quise hacer una película de ruptura, lo que siempre intenté con mis trabajos. Pero no salió lo que yo quería, quizá por existir muchas dificultades de producción. No había digitalización de efectos audiovisuales. Quería hacer una alegoría de América Latina, e hice *El familiar* en 1973, la estrenamos en la televisión de Roma en este ciclo. Cuando volví de allá ya estaba Héctor Cámpora en el gobierno y me propusieron hacerme cargo del Ente de Calificación Cinematográfica formando una terna con otros cineastas. Jorge Taiana estaba en el Ministerio de Educación y me eligió a mí. Estuve tres meses desde agosto a noviembre del 73.

En 1974 ya no se pudo estrenar *El familiar* porque venía la cosa muy pesada. En el 75 aproveché un momento de incertidumbre en que no se sabía si estaba Raúl Lastiri o Isabelita y la estrené en el cine Libertador, estuvo dos semanas. Pensaba que si la había hecho fue para que la vieran. Un día le pusieron una bomba al cine y ya *El familiar* se acabó. Me tuve que replegar hacia otras cosas. Me echaron de la Escuela Documental de Santa Fe, daba clases en La Plata, dirigí una carrera de cine de la Escuela Panamericana de Artes. Estuve tres meses escondido, lo cual me sirvió para desarrollar otra línea de trabajo que fue la

investigación. Hice tres trabajos sobre los medios de comunicación y la cultura en la Argentina, los cuales edité en Lima.

¿Luego de salir se fue a Perú?

Sñi, cuando intenté salir de aquí me quisieron agarrar y zafé de una situación jodida. Luego de que lo secuestraron a Raymundo Gleyzer me vinieron a buscar a mí. Salí el 8 de julio de 1976 y a él lo habían agarrado poco antes. El olfato me salvó la vida, en la noche en que me despedí de mis hijas rodearon la manzana pero ya no estaba. Me fui con 200 dólares y nada más. Me radiqué en Lima y me contrataron para hacerme cargo del centro audiovisual de la Universidad de Lima. Hice documentales y programas infantiles para televisión, además de una revista de medios en Perú. Allí me propusieron trabajar en un programa de desarrollo rural y me fui a la sierra. Estaba comandado por la ONU para poner en marcha lo que involucraba lo social, cultural y económico. Allí se daba una experiencia muy importante de capacitación audiovisual, desde la revolución de Velasco Alvarado. Utilicé todo eso para hacer un diagnóstico audiovisual de aquella provincia para seducir a Nueva York para financiar proyectos. Y le dieron el mayor financiamiento del Perú.

¿Allá en Perú escribió "A diez años de Hacia un Tercer Cine"?

Lo escribí allá pero lo edité en México porque me habían invitado para hacerme cargo de un proyecto en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). La opción de ir a México en lugar de volver a la Argentina fue un aprendizaje cultural. Mis hijos conocieron la cultura andina y tenían la posibilidad de conocer la azteca, la cual es la otra gran columna vertebral de América Latina, si vuelven a Argentina conociendo a esas dos culturas es un gran experiencia, dije. Yo pensé que en dos años me iba, pero me quedé para investigar sobre América Latina.

Allí, cerca de Cuba, se dio otro acercamiento. Siempre había tenido una disputa con Alfredo Guevara, y la sigo teniendo,

porque él siempre quiso ser el Mao del Nuevo Cine Latinoamericano. Nosotros no creíamos en la homogeneidad vertical. En aquel momento lo rajan a Guevara del ICAIC y asume Julio García Espinosa y me llama para restablecer relaciones. Paso quince días con él en su casa de Cuba y recorriendo la isla. Allí se establece la posibilidad de inaugurar la Escuela de Cine y TV de San Antonio de los Baños. Se incluye la TV y el video. Desde allí emprendo un trabajo para establecer la incidencia del video en la cinematografía latinoamericana.

Yo vuelvo a la Argentina en 1987-1988 con toda la teoría de un espacio nacional cultural no solo del cine, y esa fue un poco la pelea que di en el Instituto de Cine en el año que estuve. Traté de preservar al Instituto de los alcances de la ley de emergencia económica. René Mugica, como buen socialista, no aceptó la ley y renunció. Yo propuse resistir para introducir el espacio audiovisual nacional firmando algunos convenios con el extranjero. Carlos Menem exceptuó al cine de los alcances de la ley. Cuando yo llegué al Instituto no había nada más que un millón de pesos, ahora (2007) hay cien millones que devienen en un 60% de lo que da la TV y en un 15% del video. Eso es lo que permite que muchos cineastas hoy puedan filmar sus primeros trabajos. Todo eso fue producto de la lucha y la investigación de muchos de nosotros.

En cuanto a los estudios culturales o de cine, específicamente, ¿Que falta profundizar a los investigadores argentinos?

Creo que una carencia del campo de la investigación sobre cine, no tanto de la antropología o sociología que hacen estudios críticos, es la falta de una visión entre economía, cultura y desarrollo. Es decir, dimensionar la importancia que tienen estas cuestiones en todo lo que tiene que ver con la economía. Si no atendemos a estas cosas seguiremos haciendo crítica o hablando de cosas del pasado pero seremos incapaces de formular estrategias para el aprovechamiento de posibilidades. La investigación aplicada es la mayor carencia en el campo académico argentino, la crítica y el análisis sirven pero no



Cine Documental

pueden serlo todo. La investigación debe tener alguna utilidad.
El arte y la investigación son también para que la sociedad
mejore.