

Memoria y universidad
 Carlos Vallina
 Oficios Terrestres (N.º 32), pp. 53-67, enero-junio 2015. ISSN 1853-3248
<http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/oficiosterrestres>
 FPyCS | Universidad Nacional de La Plata

Oficios
 Terrestres

MEMORIA Y UNIVERSIDAD

MEMORY AND UNIVERSITY

Por **Carlos Vallina**

cvallina@isis.unlp.edu.ar

orcid.org/0000-0002-2112-3443

RECIBIDO 12-04-2015
ACEPTADO 15-06-2015

Facultad de Periodismo y Comunicación Social
 Universidad Nacional de La Plata
 Argentina

RESUMEN

«Memoria y universidad» es uno de los capítulos de la tesis doctoral de Carlos Vallina. A modo de una memoria académica, aborda los contextos políticos y culturales de la década del sesenta y del setenta, y a la Universidad Nacional de La Plata, como partícipe fundamental de ese proceso histórico de debates y de luchas políticas, pero con una mirada y una perspectiva del presente. Las formas de representación estética comunicacionales, en particular en el campo audiovisual, constituyen un modo de conocer la realidad. El objeto de este ensayo es un cruce de tiempos, la coincidencia estructural de una diversidad de formas comunicantes y de cronologías fracturadas por la acción de la historia, la memoria, la afectividad y la necesidad de procesar un campo de conocimiento que le dé sentido al todo.

PALABRAS CLAVE

memoria, universidad, cine, política

ABSTRACT

«Memory and university» is one of the chapters of the doctoral thesis of Carlos Vallina. As an academic memory addresses political and cultural contexts of the sixties and the seventies, and the Universidad Nacional de La Plata, as a fundamental part of this historical process of debates and political struggles, but with a look and perspectives of the present. Aesthetic forms of communication performance, in particular in the audiovisual field, are a way of knowing reality. The purpose of this test is a cross of days, structural coincidence of communicating a variety of forms and timelines fractured by the action of history, memory, emotions and the need to process a field of knowledge that gives meaning to everything.

KEYWORDS

memory, university, cinema, policy



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NonCommercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

PRESENTACIÓN

La comunicación popular audiovisual en América Latina tiene entre sus primeras y más agitadas intervenciones a aquellas de carácter político que hacia finales de los años sesenta y principios de los setenta se reconocían por su carácter de denuncia, de documentación de realidades y de explicitación de los compromisos políticos. Las experiencias documentales de Glauber Rocha, de Raimundo Gleyzer, de Jorge Sanjinés, compartían el tiempo histórico de los nuevos cines europeos y norteamericanos que, desde la apelación al realismo en la puesta en escena, influenciaban en los jóvenes realizadores de nuestras naciones en conflicto y producían un cambio en los lenguajes y en el punto de vista de la cámara.

En nuestro país, Leonardo Favio, Simón Feldman, David José Kohon, José Martínez Suárez, Manuel Antín y Lautaro Murúa integraban, entre otros, el llamado Nuevo Cine Argentino. La mirada de ese joven cine latinoamericano formaba parte de una oleada generacional que evidenciaba las tensiones del dominio cultural, económico y social, ante las cuales el cine se convertía en una posibilidad de comprender la realidad y de posicionarse políticamente.

En la resistencia de los primeros años de la década del setenta, un grupo de jóvenes realizadores, recientemente egresados de la Carrera de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), decidió intervenir en esa realidad a través de sus trabajos finales, unos cortos que debían realizar para concluir la carrera. A esa generación pertenecía Carlos Vallina, quien, años después, realizaría con parte de ese grupo de egresados *Informes y testimonios sobre la tortura política en Argentina 1966-1972* (1973), uno de los primeros filmes sobre Derechos Humanos que narra los métodos de secuestro y de tortura empleados en la Argentina durante ese período.

«Memoria y universidad» es el segundo capítulo de *El tercer relato*, la tesis doctoral inédita que Vallina realizó como «un estudio sobre la recuperación crítica de la historia en el plano de la memoria subjetiva» y que ofrece un abordaje crítico sobre las representaciones audiovisuales, literarias, teatrales, de la memoria construida sobre la última dictadura cívico militar en nuestro país.¹ «El hallazgo más importante del trabajo es la construcción del objeto de estudio, que otorga tal carácter a *El tercer relato*; es decir, el de la generación de artistas jóvenes que dan cuenta de la lucha y de la tragedia de sus padres y la de sus propias vidas, como hijos de víctimas de la Dictadura cívico militar. El propio correr del tiempo se dibuja como un tema en ese escenario», destacó el tribunal evaluador en su dictamen.

En este ensayo, la relación entre la Universidad Nacional de La Plata y aquella generación que ingresaba a la vida política y cultural se manifiesta en la experiencia y en el recuerdo de compañeros, en vivencias de la infancia y en debates internos que el autor relata en primera persona y que nos permiten sentir aquel aire universitario y renovador que devendría en la irrupción política y militante de los años setenta. Esas luchas que hoy siguen en pie y en pleno avance, con logros, con fallas, y que tienden un puente de imágenes entre el pasado, el presente y el porvenir.

Franco Jaubet

francojaubet@gmail.com

orcid.org/0000-0002-1327-4030

Secretaría de Posgrado
Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata

MEMORIA Y UNIVERSIDAD

Por **Carlos Vallina**

Estas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio en momentos difíciles.

Rodolfo Walsh

*Carta abierta de un escritor a la Junta Militar
Buenos Aires, 24 de marzo de 1977*

Correo electrónico, 26 de octubre de 2011

Querido Chino, te escribo para contarte el sueño que tuve en la semana. Freddy y yo volvíamos a Argentina y a los primeros que vimos fue a vos y al flaco Moretti. Ahí conversábamos en Plano Medio y nos reíamos. Corte. La cocina de la casa de mami. Vos llevaste un pescado grande para Freddy cocinar y el flaco, vos y yo esperábamos la cocción. Fin del sueño. A mí me gustó. Silvia.

Silvia Verga de Oroz, autora del correo, hace muchos años que reside en Río de Janeiro. Es una docente reconocida, ensayista y autora de libros sobre el Cinema Novo, las películas populares que en América Latina influyeron en la sensibilidad a través de los melodramas, los folletines, las narrativas televisivas y los textos académicos.

La vacilación sintáctica sobre Fredy cocinando obedece a esa migración forzada, con carácter de exilio, que ambos realizaron en el límite del Terrorismo de Estado. Su lenguaje, teñido de portugués, tiene, del mismo modo, la distancia de la perfección castellana, el alejamiento de la tierra propia, aunque no de la memoria.

En el sueño también podría entrar Diego y, quizás, escuchando música un tanto alejado, Eduardo.

Correo electrónico, 4 de julio de 2014

Hola Chino.

El escrito de Cecilia me impresionó mucho por la calidad del trabajo en sí y por el análisis que hace de la situación y de su andar por la vida con el encargo que sin saber las consecuencias le impusimos en aquellos años. Que evidentemente supo soportar y superar, primero con su inocencia y luego con su rápida madurez. Luego me sorprendió el análisis que hace entre la ficción, lo real y la memoria que por momentos me produjo emoción y a la vez rebeldía por lo que pasamos en nuestras historias de vida. Por un lado felicítala y dale de parte mía un caluroso y fraterno abrazo, y si corresponde pedile perdón por lo que la expusimos sin darnos cuenta.

Un fuerte abrazo. Diego.

Correo electrónico, 16 de julio de 2014

Queridos, pasó casi un mes que el Chino me mandó el cuento² y aún sigo entre emocionada, perpleja, en fin que mi cabeza es un mar de confusión. Todos estos años, cuando yo pienso en Ceci, la veo con la ropa que ella describe en la «peli». No sabía que estaba con esa ropa para la filmación. Y ahí entramos en el núcleo, a mi ver, del trabajo: las memorias. Es tan intenso el planteo sobre las memorias que me hace acordar a Resnais en Hiroshima...

Esa relación Ceci-Guillermína y la construcción de una nueva memoria es lindísima. Y todo el cuestionamiento de la educación también. Lo que me encanta es lo fraccionado de las memorias, de la vida, hasta que entra el Chino con su tiempo, cuando llega la peli. Me encantó eso. Y en esas construcciones de memorias la actitud de la autora, el futuro está ahí, puede ser muy bueno, es sólo vivirlo. Me gusta la actitud POSITIVA ante la vida y la estética. No es apocalíptica, es constructiva. Y eso me encanta!!!

Me siento culpable del fardo que Ceci cargó y lo peor es que no me había dado cuenta.

Un beso grande para los dos. Silvia.

Los correos que dan inicio a este texto, que mis queridos compañeros me enviaron en relación con el tema, indican una apreciada preocupación por el gesto que implicó incorporar a mi hija Cecilia en el filme referido, que no es otro que *Informes y testimonios sobre la tortura política en Argentina 1966-1972* (1973).

Su lectura me recuerda el origen de mis preocupaciones estéticas y políticas.

Viene a mi memoria un singular episodio que marcó mi ingreso a la Escuela Superior de Bellas Artes.

Un evento anunciado en una gacetilla, derivado de las visitas al Festival de Cine de Mar del Plata, en la década del sesenta, convocaba a una conferencia de Guido Aristarco, reconocido crítico cinematográfico de la izquierda italiana que había participado en su condición de teórico y de director de la influyente revista *Cinema Nuovo*. Mis lecturas como militante de sus textos en revistas culturales del Partido Comunista atrajeron mi atención y me condujeron a la exposición en una tarde del incipiente verano. Al ingresar, por primera vez, al hall de la hoy Facultad de Bellas Artes, sólo encontré un espacio presidido por la réplica del Moisés que dominaba, con sus ojos fulminantes y su estatura monumental, el ámbito en el cual un ordenanza me informó que no tenía conocimiento acerca de lo que yo buscaba y que la institución se encontraba vacía.

Al regresar a mi casa y revisar el diario *El Día*, se podría decir, levemente desesperado o quizás inquieto, reparé en que la fecha correspondía a dos meses antes.

La distancia con aquel momento, que podría apreciar como sutilmente fantástico o quizás absurdo, me sigue brindando la certeza de mi voluntad por incorporarme a la carrera de cinematografía.

Durante años anteriores, siendo estudiante de Derecho, fui responsable de actividades universitarias del orden de lo gremial, y sin duda de lo político, en un incesante aprendizaje sobre la complejidad vocacional que me había impulsado desde las influencias familiares y epocales hacia la acción política y el conocimiento crítico y, a la par, a una subjetividad que despuntaba en el amor a los libros en la Biblioteca Euforión, en la práctica poética, en la música del inevitable conservatorio de piano barrial, en la asistencia a programas de jazz en LR11 Radio Universidad, con Walter Thiers, primer profesional de un análisis estético que, en mi mediana adolescencia, incorporé con admiración por el uso que hacía de la palabra para generar goce y comprensión sobre una materia sonora muy querida para mi generación.

Parfraseando una pregunta que el realizador de *La delgada línea roja* (1998), Terence Malick, plantea en esta obra, cuando una voz omnisciente dice: «¿Cómo entra la guerra al mundo?», me interrogaba, también:

¿CÓMO ENTRÓ EL CINE EN MÍ?

Visitar a mis abuelos Consuelo y Silvino los domingos significaba, bajo la admonición de ella, saber y aceptar, gratamente, que si quería ir al cine de la catedral debía asistir a misa, cosa que implicaba una mirada a los ojos de mi padre, ateo irrestricto, que, quizás consciente de mi prematura vocación, permitía el acuerdo ritual.

Allí desfilaron series, monos gigantescos, vaqueros americanos y batallas en exóticos lugares del mundo.

También, la parroquia San José, con sus proyectores de 35 mm y la inocencia más sagrada que se podía convocar en nuestra infancia atravesada por la pantalla diabólica, como dirían Lotte Eisner (*L'ecrain démoniaque*, 1952). Evidente paradoja de ubicar a Dios y al Diablo en la tierra de mi infancia, como más tarde lo haría ante el sol Glauber Rocha.

Pero, fundamentalmente, el nacimiento de un erotismo vital y ampliado en mi primera juventud, me enfrentó, sobre la base de los entrenamientos mencionados, con lo que, sin duda, se incorporaría como una pertenencia definitiva: la aparición en el final de la segunda posguerra de una cinematografía como la Nouvelle Vague, el Free Cinema, los polacos, los checos, los húngaros, el New American Cinema, y, más particularmente, los albores del cine boliviano, cubano, brasileño y, naturalmente, argentino.

Recuerdo los domingos, a las diez de la mañana, filas de estudiantes universitarios, convocados por la Federación Universitaria de La Plata, esperando, pacientemente, que se abriera el Cine Mayo –hoy desaparecido–, para que estos filmes, herederos jóvenes del neorrealismo italiano, tributario, a su vez, del realismo poético francés de entreguerras, conectara su cinefilia con una historia que conmovía a una generación que iba a ser la protagonista de la rebelión en nuestra nación.

En *El blues de la calle 51* (2013), del periodista Lalo Painceira, se encuentra la siguiente referencia:

Ramón Tarruela (que escribió *Crónicas de una ciudad*) relata lo que le contó Ricardo Piglia, que el grupo también compartía las funciones matinales del Cine club, que se repartían entre el Select y otras dos salas que quedaban en la calle 48 entre 7 y 8, y en 7 entre 47 y 48. Las funciones estaban organizadas por los estudiantes de cine. Las películas se proyectaban durante la mañana, en el horario en el que los locales no tenían función. Entre los organizadores estaban Rolo Diez, el Chino Vallina, Edgardo Cozarinsky, Raymundo Gleyzer, Lalo Painceira. Las proyecciones terminaban antes del mediodía pero las discusiones, que comenzaban por los argumentos de las películas y terminaban en cuestiones políticas, podían durar hasta la noche, incluso prolongarse por semanas, meses. De discusiones de ese tipo, de inicios inciertos y de finales imprevisibles, salieron varias agrupaciones políticas; otras tantas se fracturaron (2013: 189).

Por último, Tarruela menciona un testimonio de Rolo Diez, que comenzó estudiando Derecho, pero que abrazó la carrera de cinematografía y que, luego de la experiencia militante armada de los setenta, es en la actualidad uno de los novelistas importantes de México:

Conocí una cantidad de amigos, con quienes compartí una actividad política que ya no se limitaba a la realidad cotidiana universitaria. Los lemas que se escuchaban en las asambleas contemplaban el mundo entero; se luchaba contra la invasión de Estados Unidos a Santo Domingo, contra la guerra de Vietnam, por la revolución Cubana. Entre sus compañeros de cine y de militancia estaban el Chino Vallina, Lalo Panceira, el flaco Mussotto... El canal 2 de La Plata había comenzado a funcionar y su plantel técnico estaba compuesto, en su mayoría, por estudiantes de la carrera de Cine. Rolo Diez se encargó de la compaginación de «Notidos», el noticiero del canal. Otro estudiante de cine que trabajaba en el 2, también detrás de cámaras, era el Chino Vallina... (Panceira, 2013: 215).

Quizás sea conveniente, como indicativo del espíritu de la época, convocar la frase de Jean Paul Sartre que abre el libro *Los compañeros* (1987), de Rolo Diez: «Sólo en la acción hay esperanza», lo que le permite a Lalo reflexionar: «Y algunos lo asumimos sin medir las consecuencias» (2013: 8).

¿CUÁL FUE EL CAMINO QUE NOS VINCULÓ A QUIENES REALIZAMOS INFORMES Y TESTIMONIOS...?

En 1963, ingresamos al Departamento de Cinematografía de la entonces Escuela Superior de Bellas Artes, entre otros aspirantes cuyo número rondaba entre cincuenta y sesenta, y de los cuales finalmente nos recibimos cerca de diez, Ricardo Moretti, Alfredo Oroz, Diego Eijo y yo. Al año siguiente, Silvia Verga y Eduardo Giorello.

Hasta 1971, en mi caso, desarrollamos, sistemáticamente y con extrema responsabilidad, toda una aventura académica que pasó por las instancias más profundas para construir nuestra identidad cultural, nuestra definición política y, fundamentalmente, un espíritu de cuerpo, moral, que en nuestros matices y diferencias o, mejor aún, diversidades, nos unió en todo aquello que amábamos de la vida y de los lenguajes, del cine y del arte, de la política y de la sociedad.

El aprendizaje y su evaluación fundamental se concretaban a través de la realización de trabajos filmicos de corta duración, en 16 mm y blanco y negro, con posibilidades sonoras reducidas, que habilitaban, paradójicamente, en la perspectiva de Henri Cartier-Bresson, un control mayor de la imagen y de la sintaxis narrativa que si hubiéramos dispuesto de más amplios recursos de producción.

De ese modo, y en coincidencia con nuestras preocupaciones sociales, en una época en la que el imperativo nos aproximaba a lo real, a la observación de la calle, de las vivencias que en ellas fermentaban las manifestaciones más heterogéneas, las demandas tumultuosas

y las reivindicaciones más sentidas, nuestro docente de tercer año, el respetado maestro Simón Feldman, nos propuso acercarnos al mundo de los taxistas, no tanto de sus perfiles y sus existencias, sino más bien a su condición de significantes ambulantes hacia relatos que nuestra percepción y nuestra imaginación habilitaran.

Corrían los años del diario *La Opinión* y las crónicas de Julio Ardiles Gray sobre el mismo tema, que funcionaban como nuevas aguafuertes, influyeron para anticiparnos en algunos años tanto al teleteatro de Alberto Migré (*Rolando Rivas taxista*), como a posteriores y muy próximas creaciones, como la de Jim Jarmusch, *Una noche en la tierra* (1991), o a experiencias televisivas posmodernas.

Nuestra respuesta fue construir cortometrajes, de no más de cinco minutos, con adaptaciones libres de ideas propias en el marco planteado, en el mágico blanco y negro y solo con una banda sonora musical.

La aprobación de tales trabajos fue el preámbulo de los que filmamos para cuarto año, y que oficiaban como una especie de tesis de graduación para la licenciatura.

Pero, una vez recibidos, en mi caso en 1971, los horizontes profesionales se abrían, o quizás, mejor aún, se avizoraban cerrados por las condiciones que la dictadura había impreso luego de la irrupción de aquella generación del sesenta, de la que formaron parte algunos de nuestros estimados maestros.

Y surgió, al calor de proyecciones regionales, de grupos culturales, de sindicatos y de centros estudiantiles, de talleres teatrales y de estos productos de nuestra carrera, la posibilidad de reflexionar acerca de lo vivido en la universidad, y de lo posible en la supuesta inexistente industria de la cinematografía.

Por lo que decidimos sentir lo común, a saber: por un lado, aquello que había constituido la temática unificada de *Los Taxis* (1971); y, por el otro, esta urgencia laboral y profesional, cultural y política, incluso, estremecedoramente existencial. Esa voluntad no contaba de nuestra parte con ninguna ingenuidad; por el contrario, nos encontrábamos pletóricos de discursos críticos, de creencias estéticas y de proposiciones universales.

Mucho había ayudado que heredáramos el primer programa de crítica cinematográfica que se emitía por LR11 Radio Universidad Nacional de La Plata, en su serie Panorama de las artes, un día a la semana, durante una hora, y que habían fundado los creadores de la revista de crítica *Contracampo* (Armando Blanco, Eduardo Comesaña, Carlos A. Fragueiro, Oscar Garaycochea, Mario Bohovslasky y Mauricio Scherechevsky, entre otros).

Ricardo, Eduardo, Diego, Alfredo y yo, y luego Silvia, nos propusimos hacer.

Hacer un filme, hacer algo con el cine, con el pensamiento, con nuestra sostenida visión en las salas cinematográficas, de aquellas referencias que mencionamos y que nos influían intensamente.

Hacer, finalmente, una compilación, una colección de aquellas «obritas», de aquellos actos académicos, de los mundos que habíamos creado alrededor del volante de un auto de alquiler. Se podría decir, forzando un poco la metáfora, que nosotros también nos habíamos convertido, como recién graduados, en peones de un vehículo cuyo destino final no conocíamos.

Los Taxis, cuya duración se aproxima a la de un mediometraje, es el resultado singular de los debates que nuestro grupo procesaba en torno a los pasos a dar como realizadores, entendiendo que el concepto de independencia no pertenecía a nuestro lenguaje.

Dado que nuestra expectativa de democratizar el Estado en el marco de las luchas políticas del pueblo argentino, y de profundizar lo que en la década del sesenta había construido una generación, paradójicamente heterogénea en edades, diversa en estrategias narrativas, con temáticas que abordaban distintos estratos sociales y culturales y personajes que emergían de las nuevas condiciones provocadas por la caída del gobierno popular de masas, en 1955, producía una cinematografía cuya dominante no era un producto de mercado sino un acto sistemático de logro estético.

En 1961, Humberto Ríos, docente de nuestra carrera, egresado del IDHEC de París,³ que había retornado para participar hasta hoy del fenómeno que nos ocupa, escribía en la revista de estudios cinematográficos *Contracampo*:

La idea de hacer *Faena* nació de una reunión de amigos, luego de mi llegada al país. Se barajaron, entonces, las posibilidades de trabajo y de repercusión. El único camino, al parecer, para darse a conocer y para iniciar una búsqueda de expresión, estaba en el cortometraje. Así es que, poco a poco, con la ayuda de amigos, se fue reuniendo parte del capital. Se necesitaban, por lo menos, 150 mil pesos. Reunimos apenas 50 mil y con ellos iniciamos la filmación, no sabiendo nunca si podíamos terminar... Pudimos presentar el texto al Fondo Nacional de las Artes (FNA) y con ese apoyo final pudimos cumplir con las obligaciones contraídas (1961: 30).

Ese momento de nuestro profesor, del director que buscaba un camino, de un compañero insobornable de Raymundo Gleyzer y futuro integrante del grupo Cine Liberación, era también nuestro inicio, solo que no contábamos con amigos con dinero, ni con las preferencias del FNA, por lo que decidimos manifestarnos con lo que habíamos hecho antes en las aulas en tanto estudiantes y a las que ya pertenecíamos como docentes.

Cinco cortometrajes y el plus de Silvia que, al no haber pertenecido a nuestra cohorte, presentó su reflexión en el entreacto que le correspondía y algunas huellas de sus trabajos.

Ejercicios críticos, insertos como un metalenguaje extraído de lo académico, y convertido en ensayístico, en un quizás extraño procedimiento para nuestra perspectiva actual, pero que no dejaba de tener el carácter de los escritos que, como el de Fernando E. Solanas y de Octavio Getino, exponían en la tercermundista IV Mostra Internazionale del Cinema Nuovo de Pesaro, Italia.

Las categorías de corto o de largometraje, de 16 ó 35 mm de blanco y negro o color, no pueden ni deben ser los puntos de partida de un cine culturalmente válido para los argentinos. Las mismas han surgido de otras necesidades históricas y, sobre todo, de la explotación capitalista del cine. Los valores del nuevo cine surgirán de la validez de sus ideas, de la originalidad de su lenguaje y, sobre todo, de la utilización cultural y política que del mismo se haga, sea realizado en 8, 16 ó 35 mm, dure cinco o dos horas.

O, también, de la influencia, como ya hemos citado, de los escritos de Glauber Rocha, tal como su *Estética del hambre* (1965).

Dejando de lado la introducción informativa que se transforma en la característica general de las discusiones con respecto a América Latina, prefiero situar las reacciones entre nuestra cultura y la cultura civilizada en términos menos reducidos que aquellos que también caracterizan el análisis del observador europeo. Así, mientras América Latina lamenta sus miserias generales, el interlocutor extranjero cultiva el gusto de esta miseria, no como síntoma trágico, sino solamente como dato formal en su campo de interés. Ni el latino comunica su verdadera miseria al hombre civilizado ni el hombre civilizado comprende, verdaderamente, la miseria del latino (1965: 52).

La potencia de estos textos, la influencia de los filmes y la conciencia de la necesidad de abrir espacios de ciudadanía cultural, nos indicó, quizás en el plano de un inconsciente creativo, que solo teníamos que agregar nuestro manifiesto inicial, nuestro texto, bajo el auténtico soporte filmico que nuestra pobreza productiva, pero no estética ni ideológica, nos permitía.

Hoy lo llamaríamos, a lo que hicimos con *Los Taxis*, una intervención, una *remake*, forzada por nuestro deseo de nuevas creaciones, a una especie de proyección infinita a la manera de la *Invención de Morel* (Bioy Casares, 1940), que produjera el efecto unificador entre ese inmediato pasado de nuestros imaginarios, la expresión testimonial y el futuro posible.

Nuestros cortos utilizaron vehículos que algunas veces no eran taxis y que tuvimos que disfrazar, argumentos que revelaban las inclinaciones hacia prototipos populares, gags humorísticos, encuentros afectivos, filmes dentro de los filmes, secretos personales y, quizás, anticipaciones de géneros desconocidos para ese momento como, por ejemplo, los videoclips, en una suerte de influencia de mundos narrativos como los del New American Cinema, en particular Casavettes, y cierto Warhol, como pequeñas bisagras entre lo que habíamos visto y lo que esperábamos construir.

Y actores, profesionales y amateurs, o simplemente compañeros que daban el tipo, algunos de los cuales tuvieron una activa participación en las luchas que se avecinaban, ya sea como militantes armados, culturales e, inclusive, secuestrados-desaparecidos.

En cierto modo, la dimensión política del tiempo que nos tocaba en ese marco, las tradiciones estéticas del cine de la segunda posguerra del siglo xx y los imperativos de compromiso

social casi determinaban una implicación comunicacional antes que un universo expresivo personal o experimental.

A esa objetividad, el grupo consideró que debía tributar, no solo la representación de relatos, de pequeñas historias condensadas sino, también, la apertura de una reflexión sobre el objeto inicial, que eran los cortos, en tanto construcciones que debían dirigirse en el sentido de la formación de una consciencia crítica para la transformación de la realidad.

Obsérvese que los dilemas anteriores revelan preocupaciones aparentemente antagónicas con las necesidades y las percepciones de la generación contemporánea, cuya tendencia fundamental es a crear una realidad propia a la que la objetividad del mundo social debe contribuir o, por lo menos, no resistirla.

En este sitio es donde el arte cinematográfico ha dirimido sus mejores batallas, tal como señala André Bazin, en «La evolución del lenguaje cinematográfico» (1955):

Sin ignorar la relatividad de la simplificación crítica que me imponen las dimensiones de este estudio, y manteniéndola menos como realidad objetiva que como hipótesis, distinguiría dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad (1955: 82).

En mi caso, esta oposición ha trabajado mi mente desde su lectura en los años de estudiante hasta la actualidad. Y es que la sutura, la solución, se me ha presentado siempre bajo la condición de que solo la fusión de ambos términos de la contradicción resuelve las condiciones del lenguaje cinematográfico.

Conversábamos, en la preparación de *Los Taxis*, sobre los escasos textos específicos; por ejemplo, *Lecciones de cinematografía* (1957), de Vsevolod Pudovkin. Allí, leíamos:

El fin del montaje es mostrar el desarrollo de la escena cuando la atención del observador es atraída, rápidamente, sobre uno u otro detalle. El objetivo de la cámara sustituye a los ojos del espectador. Los movimientos que se dirigen sobre los personajes o sobre los detalles de la acción están sujetos a las mismas necesidades que los ojos del espectador. Quien hace cine, si quiere obtener la mayor claridad, debe obligar al espectador a ver tal como habría visto el observador atento. De aquí se puede deducir el motivo por el cual el montaje constructivo tiene una eficacia tan grande y directa sobre el ánimo del espectador (1957: 24).

Los Taxis fue, entonces, la consecuencia del primer intento colectivo, de cierta inmersión en lo que podríamos llamar una investigación incipiente y autónoma, desprendida ya de los maestros y arrojada al curso de la historia, tanto estética como sociopolítica. Una operación de montaje dentro de los montajes de nuestros cortometrajes, un intento de llegar a una conciencia posible en los potenciales espectadores, en los que habían sido responsables de nuestra formación y ante nosotros mismos.

En la reflexión filmica de entre actos, mientras se podía observar un sinfín de lo que denominábamos «cola star», ese trozo previo a cualquier proyección en la que una cuenta regresiva anticipaba la diégesis de un relato, pero que en sí mismo sólo era un ritmo del porvenir, una ausencia pronta a cubrir, Ricardo Moretti decía:

Mientras preparábamos el filme que ustedes están viendo, hablamos de muchas soluciones posibles como formas de terminarlo. En lo que hace al capítulo anterior, el mío, no se me ocurrió nada mejor que dejarlo como estaba. Otra cosa hubiera sido descartarlo, lisa y llanamente, pero ese no era el camino. Con sus limitaciones, que son las de aquellos tiempos y también, quizá, las de ahora, había que hacerlo conocer; en realidad, había que hacer, simplemente hacer. Los defectos se superarán en la acción y no en la charla.

Esta acción colectiva no es sino un intento en este camino del hacer. Como decía Jacques Rivette, «el cine se hace en las películas». Esta no es nada más que una de las infinitas películas que pueden hacerse. Pero existe, es concreta, la están viendo, y pueden criticarla por eso, cosa que no podemos hacer con el cine que no se hace. Buscamos la confrontación con ustedes como forma de abrir un diálogo que nunca acabe, si ello fuera posible. Ese diálogo nos abrirá nuevas perspectivas y nos servirá para el próximo hecho y el siguiente diálogo, en un proceso que tenderemos a que nunca finalice.

Para iniciar esta comunicación puedo proponer lo siguiente: economice lo más que pueda. Compre una máquina de 8 mm, si tiene más dinero compre una de 16 mm y si no pida una prestada. Comience a rodar allí donde vive. Si lo que ha rodado después no le gusta, comience a trabajar de nuevo y hable de sí mismo, del mundo que lo rodea. Si no tiene película virgen puede comenzar haciendo fotografía y después las proyecta y habla de ellas. Evidentemente, está claro que el filme no debe ser únicamente esto, pero es necesario decir a los jóvenes que pueden empezar a hacerlo. Es necesario decirlo claramente. El cine no es un arte para profesionales, debe ser un arte para todos (*Los Taxis*, texto en off).

Destaco la frase «en lo que hace al capítulo anterior, el mío». En ella hay dos elementos, a mi juicio, singulares. El primero es que la «cola star» no va antes que su filme, sino después. Quizás sea la primera vez en la que un cineasta invierte el orden de la industria; esa apelación a un espectador codificado, que «sabe» que luego de los números va la historia. El otro elemento es el del concepto de capítulo, que lo instala en el orden del ensayo, en un nivel en el que la crítica se apropia del filme, e intuye una teoría, por supuesto influida por los protagonistas de la Nouvelle Vague; en particular, por su más revulsivo representante, el autor de *Sin aliento* (Godard, 1960), que nos había impactado con la ruptura de la cuarta pared a través de ese enemigo público interpretado por Jean Paul Belmondo.

Así, también, decidimos el cierre de *Los Taxis* con un inusual auto registro.

Nos mostramos ante la cámara. Exhibimos la dinámica de nuestro grupo en una especie de reunión en la que reconstruíamos, con la libertad de nuestra juventud, algo parecido a lo que Albertina Carri, en *Los Rubios* (2003), urdía en su presencia delegada en una «otra yo», encarnada por la actriz Analía Couceyro, al tiempo que ocupaba, quizás en un deseo similar, la escena.

Y ahí, en *off*, emitíamos una especie de comunicado que no impedía exhibir nuestra decisión:

La Universidad Nacional nos preparó para enfrentar una industria que no existe, y de ahí surge lo incierto de nuestro futuro. Para subsistir caemos a una oficina pública, a un canal de televisión o como empleados de última fila en una película profesional cuando las condiciones favorecen. Por eso nos reunimos en un grupo y juntos decidimos hacer el cine que nos represente a uno y a todos. Ya emprendimos la tarea de traer el hoy, el presente, a la imagen. Hacer un cine que nos sirva ahora, que enriquezca el proceso que vivimos. Se acercan momentos muy decisivos como para contemplar, pasivamente, cómo ese futuro se nos hace favorable. La expresión a través de la cámara será nuestra lucha. Deseamos que ella colabore, de alguna manera, en el cambio del que somos protagonistas (*Los Taxis*, texto en *off*). ■■■

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAZÍN, André [1955] (1966). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

BIOY CASARES, Adolfo (1940). *Invencción de Morel*. Buenos Aires: Losada.

DIEZ, Rolo (1887). *Los compañeros*. México D. F.: Leega.

EISNER, Lotte [1952] (2013). *La pantalla diabólica*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

PANCEIRA, Lalo (2013). *El blues de la calle 51*. La Plata: Ediciones de Periodismo y Comunicación.

PUDOVKIN, Vsevolod (1957). *Lecciones de cinematografía*. Madrid: Rialp.

RÍOS, Humberto (1961). «Faena. Texto para un film». *Contracampo* (N.º 4), pp. 21-31.

VALLINA, Cecilia (ed.). (2009). «El trato». En *Crítica del testimonio*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

REFERENCIA ELECTRÓNICA

ROCHA, Glauber (1965). *Estética del hambre* [en línea]. Recuperado de <<http://goo.gl/OJ3bvF>>.

PELÍCULAS

MALICK, Terence (1998). *La delgada línea roja*.

JARMUSCH, Jim (1991). *Una noche en la tierra* (*Night on Earth*).

GODARD, Jean-Luc (1960). *Sin aliento*.

CARRI, Albertina (2003). *Los rubios*.

EIJO, Diego; GIORELLO, Eduardo; MORETTI, Ricardo; OROZ, Alfredo; VALLINA, Carlos; VEGA, Silvia (1973). *Informes y testimonios sobre la tortura política en Argentina 1966-1972* (1973).

NOTAS

1 La tesis, realizada en el marco del Doctorado en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, fue dirigida por el Dr. Alfredo Alfonso y defendida el 15 de abril de 2015. El tribunal evaluador estuvo compuesto por los profesores Eduardo Panceira, Fernando Peña y Adriana Puiggrós.

2 En referencia al cuento «El trato» (2009), de Cecilia Vallina.

3 Instituto de Altos Estudios de Cinematografía (*Institut des Hautes Études Cinématographiques*) [N. del E.].