

"PIZZA, BIRRA, FASO" LA PRESENCIA DE LA REALIDAD EN EL CINE ARGENTINO

Por Carlos Vallina ♦

Ficha Técnica

• **Título original:** *Pizza, birra, faso*
• **Guión y dirección:**
• *Adrián Caetano y Bruno Stagnaro.*
• **Música:** *Leo Sujatovich.*
• **Elenco:** *Héctor Anglada, Jorge Sesán,
Pamela Jordán, Alejandro Pous, Adrián
Yospe, Daniel Di Base, Walter Díaz,
Tony Lestingi, Martín Adjemián.*
• **Producción:** *Bruno Stagnaro.*
• **Duración:** 78 minutos

♦ Licenciado en Cinematografía.
Profesor titular de la cátedra
"Análisis y Crítica de Medios",
en la Facultad de Periodismo
y Comunicación Social de la UNLP.
Docente de la Maestría
en Planificación y Gestión de Procesos
Comunicacionales (PLANGESCO),
en la misma Facultad. Desde hace más
de tres décadas está ligado a la actividad
docente, de investigación y producción
en el campo de la comunicación,
especialmente en el área audiovisual.
Es crítico de cine y medios para revistas,
diarios, radios y canales de televisión.
E-mail: cvallina@perio.unlp.edu.ar

Durante el filo de los años 1996/97 se estrenó en el Festival de Mar Del Plata *Pizza, birra, faso*, un film argentino dirigido por Bruno Stagnaro y Adrián Caetano que renovó sustancialmente el panorama estético, cultural y cinematográfico.

Es verdad que una generación irrumpía a través de varios factores concurrentes, tales como tener aproximadamente veinticinco años y ser, muchos de sus integrantes, emergentes profesionales de las instituciones formativas de nivel universitario y terciario que recuperaron la idea de una educación audiovisual como proceso de integración a la creación en el terreno de las artes que trabajan con la imagen tiempo y la imagen movimiento.

No pudieron formarse en los debates de los años sesenta y setenta, en las luchas políticas y en las grandes contradicciones argentinas. Vivieron su infancia en el seno del horror presentido y el silencio. Soportaron la política como una práctica lejana y tortuosa, mientras veían crecer las falsas representaciones, los dramas de la guerra malvinera, la hiperinflación, el derrumbe sistemático y paulatino de las ilusiones del '83.

Pero tenían su música, los "Sábados de súper acción", el video, las primeras movidas juveniles de la ciudad de Buenos Aires, de Rosario, Córdoba, La Plata y otras ciudades.

Sus canales de expresión se conectaban como un rizoma, secretamente, por abajo, en los más diversos escenarios, y también se veían influidos por un periodismo crítico, atento y renovado.

Columnas sobre conductas extrañas a la mera noticia, crónicas que como nuevas aguafuertes los incluían, estudios académicos que los consideraban en su valor de tribus, o grupos, o sectores, que constituían un enigma para educadores y padres. Discursos fílmicos y literarios, y sobre todo vacíos discursos políticos y económicos que nunca correspondieron con lo real social. Rapiña y corrupción de poderosos, inmersión en la pobreza de las mayorías, desencanto y ausencia de horizontes. En suma, exclusión institucional, social, personal. Y sobre todo una extrema violencia que se expresó en plena restitución democrática en victimizar la condición juvenil.

Pizza, birra, faso es un telegrama. Una imagen innovadora, como menciona Alan Pauls¹, "de bajo presupuesto, sin estrellas, y casi sin actores profesionales, protagonizada por un cordobés y filmada por dos veinteañeros debutantes, produjo un corte parecido al que produjeron, cada una a su tiempo, *Los cuatrocientos golpes*, de Francois Truffaut, y *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio".

Cada tiempo colectivo tiene su exigencia de realidad; y los rea-

.....¹ "Calles peligrosas", artículo publicado en la revista *Página 30*.

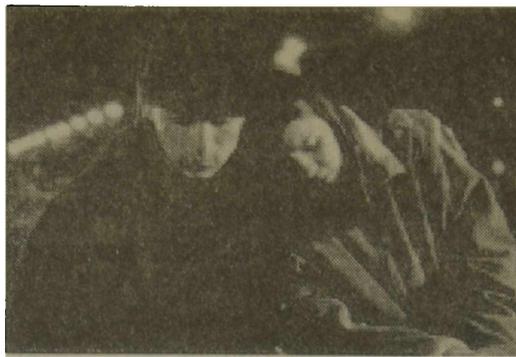
lizadores mencionados provenían de dos perspectivas muy fuertes para la subjetividad. El sentido de verdad y el amor a la experiencia organizadora del cinematógrafo.

Se habla de influencia neorrealista a través de la revisión de films históricos en los procesos formativos, de la edición en video de títulos fundamentales como los de De Sica, Rosellini, Antonioni, y de la impresionante presencia mediática en la TV del cine americano de gran nivel y de puro entretenimiento.

Pero esta generación se ha deleitado con formas anticonvencionales, las que conforman el violento modo *gore* (sierras y sangre en cascada), el bizarro y el terror que producen popularmente estremecimientos casi oníricos, mientras volvían sobre los pasos del extraordinario neoyorquino realista y callejero John Casavettes. Un maestro del bajo costo, de la intensidad de acercamiento a las personas, y sobre todo de la sinceridad casi brutal de sus seres enfrentados, más que a escenografías y paisajes pintorescos o elogiados, a sí mismos, a sus mínimos destinos, a la pintura de sus sueños y luchas por la sobrevivencia.

Y la globalización de Hong Kong, de Corea, de Irán, de los circuitos parisinos, de los festivales holandeses, españoles, de Chicago, de rincones no tan prestigiados pero sí interesados en estas transfiguraciones de fin de siglo también les sirvieron. Se fueron curtiendo en cortometrajes, en videos testimoniales, en prácticas televisivas como las de Fabián Polosecki, en observaciones del cine político de Jorge Cedrón, Octavio Getino y Pino Solanas, Raimundo Gleyzer, algún David Kohon, Lautaro Murúa, etc.

“Con su formato modesto, más cercano al telefilm que al cine, y su falta de pretensiones estéticas, *Pizza, birra, faso* mató dos pájaros de un tiro: puso en ridículo a casi



todo el cine nacional de los últimos veinte años y abrió el camino para una renovación fulminante del conjunto de creencias, valores, certidumbres y supersticiones que, más o menos salvajes, determinaban hasta ese momento las maneras de hacer (y también de ver) cine en el país”².

Un film de uno de los veteranos previos, Adolfo Aristarain, advirtió la situación. Se trata de *Martín H.* Allí, el paradigmático personaje de Federico Luppi, un guionista y director en la ficción, lleva a su hijo a España para recuperarse de un supuesto intento de suicidio con drogas y alcohol. Nunca puede aclarar su situación, tapado por el discurso interminable de su padre, asistido afectuosamente por la actual mujer de su padre y por un gay abierto a mayores comprensiones. Entonces, elige un modo de despedirse: retirarse del asfixiante escenario y recuperar su lenguaje. Y le deja un video con su testimonio de vida, su respeto, la necesidad de volver a Buenos Aires y recuperar su vida cotidiana.

En suma: la continuidad de la democracia formal, unida a la revolución tecnológica, el extraordinario desarrollo de los medios de

comunicación masivos urgidos por el reconocimiento de nuevos actores sociales, la poderosa crisis económica y financiera y la inevitable evolución de las nuevas generaciones con sus demandas, miradas y expectativas, ha configurado el diseño que hizo posible este producto material y simbólico en el que se expresa el actual perfil del cine argentino joven.

Palo y a la bolsa

Pero hay en el film y fuera de él una marca, un estigma de continuidad: la violencia.

Que en múltiples formas se manifiesta en el cuerpo social, en sus prácticas y en el recorrido histórico. Apenas comienza, llama la atención el primer nombre del grupo productor que junto con otros grupos e instituciones presenta el film: Palo y a la Bolsa. Esta frase es parte de un diálogo que tiene uno de los personajes. Es alegórica al conjunto de las conductas puestas en funcionamiento al momento de la construcción del film.

En una entrevista realizada por Leila Guerrero y publicada en la revista dominical de *La Nación* (26/11/2000), Bruno Stagnaro cuenta que “lo mío siempre fue ir y mirar. A Rubén, el hombre sin piernas que aparece en la película, lo vi una noche en la calle rodeado de chicos, me senté en el piso y canté las canciones que el hombre cantaba, lo guardé en la memoria. Ir a buscar es interesante, siempre algo encontrás. Hace poco fui a la Isla Maciel. Estaba escribiendo un guión que quedó inconcluso y una de las variantes era que el pibe vivía en la isla. Yo no conocía y un día se me ocurrió ir. Fui una vez y no pasó nada. A la segunda, me afanaron. Fue lindo igual. Eran dos pibes. Tenían una navaja, macanudos los dos, pero estábamos en lugares encontrados. Yo les dije que era escritor y me parece que no entendieron nada, pero les generó una simpatía. Me dijeron que me tomara un colectivo, porque los de la otra cuadra si no me iban a hacer daño. La verdad es que la sa-

.....² Idem nota anterior.

qué barata. Pero todo bien. En realidad, creo que cuando uno hace esas cosas está buscando que pase esto. Va buscando un poco de ...acción”.

La investigadora Florencia Saintout³ escribe: “en las crónicas diarias aparecen insalvablemente las noticias de los robos, de los asesinatos anónimos, de las muertes de jóvenes en cualquier barrio de cualquier ciudad del país. Las crónicas de este tiempo son densamente pobladas por infinitas violencias (...) Junto a estos hechos, emergen los relatos ciudadanos que hablan de un imaginario colectivo en torno a la inseguridad de la vida de todos los días. Pero no sólo de la inseguridad, del pavor, del terror en la vida cotidiana (...) Estamos también en las Ciencias Sociales en momentos de mucha incertidumbre y desazón, caminando también por territorios inseguros. Pensar la comunicación y la cultura exige de parte de los investigadores una

mirada atenta a la complejidad, que mantenga la necesaria distancia epistemológica, pero también cercana a los infiernos”.

Conversando con la investigadora mexicana Rossana Reguillo tuve oportunidad de apreciar su concepción amplia y respetuosa sobre la capacidad investigacional que exige la realización de un film. La violencia y los efectos sociales como producto de los conglomerados urbanos y sus complejas tramas posmodernas y globalizadas nos vinculó en la admiración de films como *Amores perros*, de González Iñárritu, con sus cuentos sobre el Distrito Federal, las herencias de las sangrías pasadas y las presencias de rémoras feudales, junto a la distorsión del consumismo, la precariedad, el vacío y la insatisfacción. Una cabalgata que también nos permitió repasar

los aportes de una cinematografía mexicana muy próxima al gesto de *Pizza, birra, faso* y al de los hermanos Cuarón en *Y tu mamá también*.

Volver a la calle

El film que nos ocupa crea un mundo, expresa un universo. Construye una realidad estética donde lo que concebimos como lo real objetivo se refleja en la conciencia de los imaginarios.

La cinematografía es una escritura y una lectura en consecuencia, que dialoga con los films, como los textos literarios lo hacen con sus pares. Y en ese recorrido conoce. Movilizando las fuerzas de la mente, la afectividad, el conocimiento, la memoria y la imaginación.

Nos lo recordaba el maestro Jesús Martín Barbero citando a Walter Benjamín, cuando nos po-

.....” “Violencias urbanas: la construcción social del delincuente”. *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, N° 1. La Plata, FPyCS, UNLP, abril/mayo 2002, pp.76-77.



El Doctorado en Comunicación, el primero en una Universidad pública argentina, es una iniciativa de excelencia académica que surge en respuesta a las experiencias actuales del ámbito de la comunicación tanto del país como del resto de América Latina. Dirigido a todos aquellos graduados provenientes de la Ciencias Sociales, Humanas y las Artes, como también a profesionales del ámbito de la comunicación que deseen completar su formación en su respectivo campo laboral, tiene como meta formar académicos y profesionales capaces de analizar con profundidad, desde una perspectiva crítica y constructiva, los problemas sociales, culturales y comunicacionales de sus respectivas realidades. Para lograr el objetivo, la propuesta pedagógica, basada en un sistema de créditos, permite que cada doctorando organice sus cursada de acuerdo a sus necesidades siempre en relación con dos grandes líneas: “Comunicación, Sociedad y Cultura” y “Comunicación, lenguaje y Prácticas Discursivas”



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN SOCIAL

INFORMES E INSCRIPCIÓN: Secretaría de Investigaciones Científicas y Posgrado (de 9 a 17hs.) Tel. (54-221) 423-6783/84 (Int. 121)

E-mail: doctorado@perio.unlp.edu.ar

sibilitaba comprender el concepto de *Sensorium*. Aquella percepción social que involucra un acuerdo tácito, una manera de sentir, de convivir, de considerar, que recorre las subjetividades unificando sus sentidos sin cerrar los circuitos infinitos de las interpretaciones.

De ese modo se invierte un lugar común. El cine no refleja la realidad, sino que lo real social se refleja en los films.

Mundo grúa opera en el mismo sentido que *Pizza, birra, faso*. Pablo Trapero, su realizador, comentaba que vivía en un departamento cuyas ventanas se abrían ante una gran avenida porteña. Observó durante un tiempo prolongado la presencia de una grúa de construcción tal como la que se ve en su película. Ella le sugirió que así como al Rulo, protagonista de la historia, se le niega el acceso al trabajo con la máquina, también a Trapero le era imposible acceder a un sistema similar para realizar travellings espectaculares en sus posibles realizaciones. El mundo del desocupado es también el mundo de un film rico en sentido, pero careciente en medios. Esto no impide que semánticamente participemos del hecho narrativo y podamos resignificar lo social inmediato.

Pizza, birra y faso son elementos analógicos de la grúa, objetos que "desean estar ahí", en el Plano, como nos proponía Robert Bresson: "lo que ningún ojo humano es capaz de atrapar, lo que ningún lápiz, pincel o pluma es capaz de fijar, tu cámara lo atrapa sin saber qué es y lo fija con la escrupulosa indiferencia de una máquina"⁴.

Nuevamente, como en otras circunstancias históricas desde el Negro Ferreyra hasta Torre Nilsson, incluyendo al nuevo cine argentino, en particular *Alias Gardelito*, de Kordon/Murúa, la calle, el lugar de nacimiento del cine volvía a ser el centro de las ocupaciones subje-

tivas en vía de paradoja, para encontrar la máxima sinceridad del mundo objetual. Mundo que comprende a la ciudad como un ser vivo, como un coprotagonista activo y sin el cual no es posible pensar la materia significativa de las poéticas del film.

El film de Stagnaro/Caetano comienza en los alrededores de la estación, de cualquier estación, puede ser Constitución o el espacio público de las pequeñas transacciones, de los robos rápidos, las comidas al paso, las religiones sencillas, los rituales intensos, la prostitución y la coima.

Luego se sucederán dieciséis secuencias. Fragmentadas, nerviosas, con cortes invisibles, dictados por la urgencia y la necesidad de atrapar el instante, la documentariedad del testimonio, del acontecimiento, casi previéndolo, pero con la astucia de los lenguajes probados, con mayores riesgos que *Dogma 95*, sin suturas visibles. Con un color armónico por lo desvanecido, entre las impurezas del aire y el hastío de lo sucio.

1. Un robo y fuga.
2. Los alrededores del Obelisco, donde el personaje del "Córdoba" (Anglada), "Pablo" (Sesán) y el resto, incluyendo a la novia, inaugurarán diálogos auténticos y cortantes. Comerán pizza sentados en una ventana de la cual serán expulsados sin mayor dramatismo pero con verdadera tristeza. Mirarán el Obelisco, a su ojo de cíclope como planteándose un propósito inviable.

Aquí vale continuar con la entrevista de Guerriero que demuestra la maravilla de la conciencia estética, que para acercarse a la realidad debe eludir lo mimético, lo mecánico de la copia y recrear lo invisible, lo prohibido: "la incursión en el vientre del Obelisco era toda mentira (dice Stagnaro), voy a aprovechar para decir que era una reproducción. Nunca lo pude decir y es una deuda pendiente que te-

nía con el director de arte. Nunca entramos al Obelisco, la parte de la cúpula la hicimos en estudio y la escalera por la que trepan es una torre de agua. Lo que se ve del Obelisco real llega hasta que se ve a los actores saltando la reja y abriendo la puerta. Desde ahí en adelante es otro lugar. Porque aquel día saltamos nosotros con las cámaras, hicimos esa toma, y al toque cayó la cana. Pero como estaba dentro de nuestros planes que eso pasara, habíamos llevado una cámara de video trucha. Cuando cayeron, les pasé a los chicos la cámara de 16 mm. con la que estábamos filmando para que la sacaran y nos quedamos con la trucha. Y a la cana le dijimos que éramos unos estudiantes de cine apasionados, que nos disculparan, que éramos chicos, que no sabíamos que no se podía, que estábamos haciendo un corto. Y nos dejaron".

3. Al salir de la Comisaría la novia de "Córdoba", van a una casa que habitan en Comunidad. En un televisor como casi único mobiliario están viendo *Tarde de perros*, film de Sidney Lumet sobre un asalto frustrado, con Al Pacino, donde los bandidos, pequeños seres desesperados, encontrarán la muerte, igual que los protagonistas de *Pizza...* Una vez más los films dialogan con los films como micromundos autónomos y referenciales.

4. "Córdoba" y su novia que se va en ómnibus, dejándolo con un emplazamiento sobre un cambio en su conducta. Se ve una calle céntrica pero deteriorada.

5. Una larga fila de adultos en espera de un trabajo. Allí crearán un conflicto machista y robarán a pobres; fugándose llegarán hasta un hospital para atender el asma del compañero de "Córdoba".

6. Un encuentro con su novia en los alrededores de la casa de los padres que nunca entran en escena. Luego un paseo por el puerto donde ella demanda un proyecto, un futuro, un trabajo.

7. Una reunión con armas. El trabajo será otro acto de violencia sin fin. La torpeza provocará un disparo y una ridícula pérdida de

.....⁴ Bresson, Robert *Notas sobre el cinematógrafo*, Ed. Era, México, 1975.

un diente de metal por aliados. El objetivo será un restaurante de ricos y famosos. Chistes sobre vedettes y deseos inalcanzables y patéticos.

8. El asalto al restaurante es uno de los momentos más altos de la narrativa. Noche porteña, y un campo en off que permite obviar las representaciones convencionales. La fuerza del espacio fuera de campo es superior por sus cualidades de sugerencia a lo que el cine argentino mostraba frontalmente y sin profundidad.

9. El auto se descompone y sobornan a un policía.

10. Una cerveza y un triste reparto de pocos pesos en una calle solitaria.

11. Bolicheailable con patovicas y boleterías apetecibles, música bailantera; otra muestra de exclusión y marginalidad.

12. Los puestos de la terminal de ómnibus, el taxista delincuente, una nueva alianza sin destino.

13. El asalto/express a la clienta del taxista cuya originalidad y violencia descansa sobre la construcción de una mujer adulta de clase media que sin inmutarse conduce el vehículo y luego los denuncia.

14. El regreso de "Córdoba" a la casa de su novia como anticipo de la tragedia.

15. Asalto al boliche. Suspenso inusual en las acciones previas al desenlace.

16. Todos heridos y el final en el puerto. Mientras el buque lleva a ningún lugar a la muchacha, "Córdoba" muere de cara al río. Un plano casi cenital del muelle se mezcla con la impersonal voz de los comunicadores policiales.

Escribe Pablo Ferré: "la imagen fílmica transmite una representación de lo urbano que se vuelve identitaria a partir del momento en que el público percibe, asimilándola, la singularidad del entorno como un componente de su alteridad, por eso los cineastas de la nueva ola francesa salieron a filmar a las calles. Antes de ellos la ciudad era una simulación promovida. Porque desde la infancia la ciudad le pertenecía a todos los espectadores. To-

das las ciudades eran suyas gracias al cine. Desde mucho tiempo antes que se produjera el acceso nunca definitivo a los meandros de la significación, ya eran 'ciudadanos del mundo'. Cada imagen 'real' de una ciudad segregaba, sin interdicción ni clausuras, su propia imagen representada"⁵.

A propósito de *El odio*, un film de Mathieu Kassovitz sobre una insurrección racial en París realizado también en el mismo período que nuestro objeto de análisis, escribíamos: "es un palimpsesto. Es decir, un soporte arcilloso sobre el que se escriben repetidamente en el mismo lugar, hora tras hora, día tras día, historias muy parecidas pero también mezcladas con lo que ha quedado debajo, esos tejidos sociales que parecen perdidos pero emergen. El cine no olvida nada, y mucho menos sus conquis-

tas y tradiciones. En un cine francés que había prescindido de conmovernos, se renueva el deseo estético que promovió aquella nueva ola, aunque la insurrección a la que asistimos no haga más que recordarnos, como en la Comuna, que cada tanto el Sena se tiñe de sangre, siempre roja, por más que sea de árabes, negros o judíos".

Podríamos agregar aquí de marginados, excluidos, oprimidos de cualquier tipo y región que fundamentalmente sean poseedores del gran infortunio de ser jóvenes pobres.

Violencia visible e invisible

La mirada de los realizadores de *Pizza, birra, faso* se alimentó de sus propias experiencias existenciales y estéticas. Como la del padre de Bruno, director cinemato-

.....⁵ Revista *In/Mediaciones. Ciudad, cine, comunicación*. Montevideo, Uruguay, 2002.



MAESTRÍA EN PLANIFICACIÓN Y GESTIÓN DE PROCESOS COMUNICACIONALES (PLANGESCO)

Ciclo 2002-2004

Plantel docente
 Alcira Argumedo, Daniel Arroyo, Silvia Delfino, Nancy Díaz Larrañaga, Regina Festa, Aníbal Ford, Francisco Gutiérrez, Jesús Martín Barbero, Guillermo Mastrini, Esther Díaz, María Cristina Mata, Daniel Prieto Castillo, Armand Mattelart, Antonio Presern, Guillermo Orozco Gómez, Renato Ortíz, José María Pasquini Durán, Mabel Piccini, Rossana Reguillo, Jorge Rivera, Juan Samaja, Héctor Schmucler, Washington Uranga, Carlos Vallina.

Informes
 Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP)
 Secretaría Técnica de Maestría PLANGESCO
 Avda. 44 N° 676 - La Plata (1900)
 Buenos Aires - Argentina
 Telefax: (54 - 221) - 422-4090/422 - 4015 (Int. 121)
 E-mail: plangesco@perio.unlp.edu.ar
 Página web: www.perio.unlp.edu.ar/posgrado/posgrado.html

gráfico, y alguna época en la que sintió la humillación de las necesidades con cambio de escuela de privada a estatal, una adolescencia sufrida y el descubrimiento de *Al este del paraíso*, de Elia Kazan, donde se insinúa la búsqueda de afecto, verdad y familia encarnada en James Dean.

O de la condición uruguaya y cordobesa de Adrián, que lo impulsó a realizar videos y mediotrajados en soporte filmico, poderosos en su tono sobre las hipocresías turísticas o municipales. Allí donde otros ven sólo lagos y plazas, Caetano supo describir vagabundos y mundos estériles y violentos que siempre, de algún modo, terminan en escenas al modo de Shakespeare. ¿No es acaso un mundo de Romeos y Julietas como hubieran admitido De Cecco o Marechal en la dramaturgia argentina?

Amores imposibles, vidas sin horizonte, muertes prematuras y horrores institucionales.

El mundo de *Okupas*, de Bolivia, sigue acentuando las particularidades de un criterio audiovisual donde la condición documental, testimonial, periodística, hace de la imagen presentada una insoslayable fuente de narrativas abiertas y de lenguajes que orillan permanentemente la poesía de la inmediatez.

La violencia visible se acompañó en la Argentina con la invisible. La nuestra es una sociedad que ocultó desmesuradamente. Que enviaba a sus mujeres a los altísimos del olvido y la vergüenza como en *La mano en la trampa* de Guido Nilsson, y que se enmascara en la rutina de *La ciénaga*, de Lucrecia Martel. Este es un exquisito film, de lenguaje ajustado, con encuadres, perspectivas, tempos como no habían sido explorados normalmente en el cine argentino, donde los jóvenes llevan sus escopetas como animales en acecho frente al horrible empantanamiento del conjunto de la vida.

Sin embargo, nunca se exhibió tanta humanidad, respeto y comprensión como en estos films.

La violencia sexual, armada y

financiera contra los supuestos valores de occidente que hay en *Plata quemada*, de Piglia/Piñeyro, es posible porque este realizador percibió que, en cierta circunstancia, el héroe tenía que ser un adolescente con pocos pero memorables atributos, como en *Tango Feroz*.

El cine es la representación contemporánea de la pérdida en la seguridad de la vida. Se ofrece como un espectáculo doloroso para que el espectador expulse su miedo y comprenda la significación de lo frágil, de lo leve, de lo intangible.

Pizza, birra, faso determinó una brecha en el discursivo, por momentos manipulatorio y las más de las veces extra cinematográfico grupo de veteranos atrincherados en sus recetas publicitarias, de vacío formalismo, sin confianza en nuestra propia identidad, que usaron habitualmente la pantalla para paternalizar conductas, hegemonizar los beneficios y sobre todo ahogar con olvido y silencio las nuevas miradas.

Quizás es contra esa violencia que se levantó la violencia constructiva, poética y original del joven cine de nuestra nación. La comunicabilidad que hay en ellos los convierte en textos dignos de exploración interdisciplinaria. Ignorarlos sería agredir.

La intertextualidad, la influencia pedagógica creciente y deseable, su rol como fuente inestimable de conocimiento, cultura y verdad.

Valga como homenaje recordar que Héctor Anglada -"Córdoba"- se mató en un accidente de tránsito sobre una motocicleta en la rotonda de Burzaco, en el Gran Buenos Aires, hace pocos meses. Quizás para dejar constancia, a la manera de un informe científico, de la certificación adecuada de su experiencia ◀