

ENTREVISTA A NEMESIO JUÁREZ: “EN EL CINE REVOLUCIONARIO EL HÉROE ES EL HOMBRE COMÚN”

Ana Clara Tosi

Facultad de Periodismo y Comunicación Social;
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

El cine y las declaraciones de Nemesio Juárez, presentan las particularidades de la producción cinematográfica de América Latina, de los años 60 y 70, cine comprometido y revolucionario. Nemesio, participó del *Grupo de Cine Liberación* que integraban Fernando “Pino” Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo; y fue uno de los realizadores que puso el cine al servicio de una organización sindical.

Palabras clave: cine, política, audiovisual, militancia, arte, Nemesio Juárez.

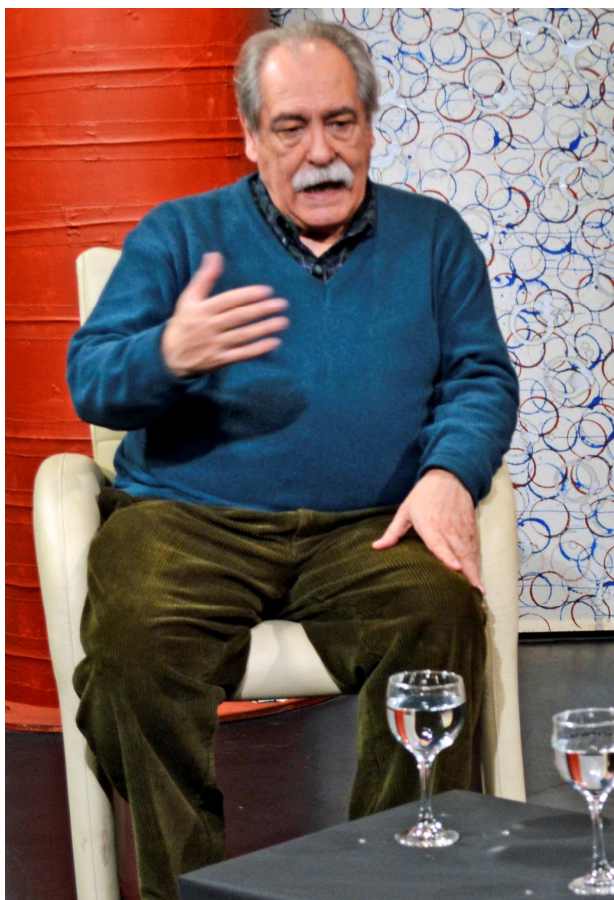


Foto: Ana Clara Tosi (gentileza Asociación de Docentes de la Universidad de La Plata- ADULP)

Nemesio Juárez es un cineasta argentino que realizó en 1966 el “Informe de la CGT de los argentinos”, primer intento de poner la expresión audiovisual al servicio de una organización sindical. Hizo posteriormente varias películas entre las que destaco *Los que trabajan* (1964), *El ejército* (1969) y una participación en la obra colectiva *Argentina, Mayo de 1969: Los caminos de la liberación* (1969).

También del año 1969 es su corto antropológico-social *Muerte y Pueblo*, filmado en Santiago del Estero, donde el autor va narrando la transformación de los trabajadores golondrina que se ven obligados a migrar hacia provincias ricas. El tema es la “cultura de la pobreza”, y la expresión anónima y social de ese pueblo en coplas anónimas, alabanzas y en la conmemoración del Día de los Muertos.

Integró el grupo Cine Liberación junto con Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo. Y en 2010 presentó su última película *La Revolución es un sueño eterno* donde cuenta la vida y la política de Juan José Castelli.

Nemesio Juárez es, sin duda, un tipo comprometido con su tiempo en todos los tiempos. Su hermano Quique también cineasta “era militante de la JTP, delegado en SEGBA y escribía en las revistas El Descamisado y Causa Peronista. Era un aficionado al cine y había realizado una película sobre el Cordobazo que circuló de forma marginal en las universidades. Filmar era una forma de compromiso frente a la injusticia, acompañando todas las formas de lucha”. Así declaró Nemesio Juárez el día 73 del Juicio por la Megacausa ESMA, y la película de la que habla es *Ya es tiempo de violencia*, dirigida por Enrique Juárez, privado ilegalmente de su libertad con violencia, abuso de funciones y sin las formalidades prescriptas por la ley, el 10 de diciembre de 1976. La víctima sigue desaparecida. “Días después, Crónica y Clarín publicaron un artículo con el título ‘Abaten a siete cabecillas sediciosos’, donde figuraba mi hermano”.

“Después de casi 40 años, renace la esperanza de que pueda haber justicia por la tragedia más grande de nuestra historia”.

Al mismo tiempo, Nemesio Juárez ha cultivado un pensamiento en torno al quehacer cinematográfico. El manifiesto *Hacia un tercer cine* publicado en la Revista Tricontinental La Habana Cuba en octubre de 1969, firmado por el Grupo Cine Liberación de Argentina, es considerado la contribución teórica al cine de América Latina más difundida a nivel mundial. El artículo propone la creación de una cinematografía regional al servicio de la liberación de los pueblos, en oposición al cine Hollywood y cine estilo europeo.

Nemesio Juárez tuvo un paso ineludible por la docencia, hace ya años, en la mítica Escuela de Cine de la Universidad Nacional de La Plata.

—**Nemesio, ¿qué es para vos el cine? (1)**

—El cine contemporáneo resuelve aquel dilema del que hablaba Wagner: la pretensión del arte total. Yo creo que el cine es hoy el arte en que confluyen todas la demás experiencias artísticas, sin desvalorizar ninguna de esas disciplinas, porque cada una tiene su riqueza y su autonomía. El cine exige un conocimiento de todo lo que puede provenir de las distintas artes aportadas por la historia del hombre.

—**¿Cómo te conectás con la pasión por el celuloide?**

—En casa se vio siempre mucho cine, sobre todo cine nacional. Mis viejos nos llevaban al Cine Norte por la Avenida San Martín, en Florida. Ahí empezamos a ver cine aunque no podría decir con exactitud que nació allí una vocación.

Pero un día cualquier otro ocurrió algo distinto. Mi viejo siempre venía con bártulos a casa que compraba en distintos remates... Un día se aparece con una caja y un proyector. Esa cajita, al abrirse, tenía un montón de películas en casilleros, una al lado de la otra. Eran pequeños cortos de Chaplin, de "El Gordo y el Flaco" y otros de la época. Los disfrutamos junto a mi hermano y otros pibes vecinos. Recuerdo que la película tenía una perforación en el medio de cada cuadro. Después supe que se trataba de 9mm.

Así como lo trajo un día encontró un comprador y lo vendió. A mí me quedó un agujero en el alma. Te digo más, a veces pienso que hacer cine es para mí como un intento de completar metafóricamente aquel vacío dejado por el proyector y sus películas. Una búsqueda que restituya aquella situación placentera de la niñez.

—**¿Cómo se fue construyendo en tu recorrido la idea de un cine militante?**

—En mi juventud hice teatro suburbano muy vinculado al teatro independiente de aquel entonces. Era también la época de oro del cortometraje argentino: muchos directores muy jóvenes comenzaron a hacer cortometrajes y la aspiración era que el corto pudiera ser exhibido en las salas de cine, como un género respetable y autónomo, del mismo modo que el largo.

Yo me formé en ese momento en el que había subsidios y créditos y con la venta de las películas se resarcían los costos. Los presupuestos permitían convocar a técnicos profesionales del sindicato del cine, que estaban trabajando ya en las películas comerciales de largometraje.

También me incorporé a un taller de cine en el que estudiábamos y discutíamos lo poco que se había editado entonces en teoría y técnica, fundamentalmente a los rusos Eisenstein y Pudovkin. Era alrededor del año 1958. Hacíamos películas donde rotábamos los roles: era un aprendizaje del quehacer cinematográfico al lado de profesionales...En 1964 yo hago mi primer corto, *Los que*

trabajan, oponiendo, en un montaje alterno, los enfrentamientos militares que se sucedían en esa época con el quehacer cotidiano de los trabajadores. Algunos teóricos del cine la consideran una de las primeras películas explícitamente políticas de nuestro país, estoy hablando del año 1964. *La hora de los hornos* es de 1968.

Ese documental tuvo intentos de secuestro por parte de los servicios de inteligencia que tenían una indisimulada incidencia en los organismos estatales de esos frágiles momentos de democracia.

Estaba haciendo crisis esa época de oro del cortometraje argentino porque los proyectos pasaban por los servicios de inteligencia que te los observaban, modificaban o directamente prohibían su realización.

Fue entonces cuando convergimos con Gerardo Vallejo, Octavio Getino, Pino Solanas y otra gente. Coincidimos en que si nosotros queríamos expresarnos libremente no podíamos subordinar nuestro trabajo a la censura de los servicios de inteligencia y a la dependencia económica de los organismos nacionales.

Nos dimos cuenta que debíamos contar primero con nuestros propios medios de producción, es decir: cámaras, moviolas, equipos de sonido etc., aunque fueran mínimos. Que, frente a esa carencia de fomentos y sistemas de financiamiento, teníamos que contar con aportes de nuestros ahorros, aguinaldos, etc. provenientes de trabajos independientes, como única garantía de la libertad de expresión de nuestros filmes.

En 1969 se produce el Cordobazo. Frente a esos acontecimientos, desde nuestro grupo hacemos una convocatoria a todos los cineastas entendiendo que era nuestra obligación dar testimonio de lo que estaba ocurriendo. La asistencia fue muy importante porque confluyeron cineastas provenientes de distintas experiencias: del cine social, del largometraje de autor, del cine comercial y también del cine publicitario. Ese encuentro generó el grupo Realizadores de Mayo y la película clandestina y anónima *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*. Una de las cosas más importantes de ese encuentro fue que intuimos que esos acontecimientos serían un momento fundamental en la historia política del país.

—**¿Cuál es para vos la característica fundante del cine militante?**

—Yo creo que hay una decisión fundamental en el plantar la cámara frente al país real. Y ese aprehender la realidad, ese registro, e intentar darle una forma comunicativa posteriormente, significaba un aprendizaje de la realidad para el propio cineasta. Y a veces también consistía en un cambio consciente de signo respecto de las imágenes obtenidas, por ejemplo, en el Cordobazo las imágenes que se veían por televisión. En ese quehacer cinéfilo, las hacíamos nuestras y les cambiábamos el punto de vista original, otorgándoles otro significado a esas imágenes. Esto

configura una praxis, no se trata de alguien que, supuestamente, tiene todo claro y va y rescata lo que le interesa y construye con eso un discurso político. Este discurso, en cambio, termina configurándose por un enriquecimiento y una dialéctica con la propia realidad del que trabaja las imágenes, de quien está intentando darle forma y comunicar esa situación.

—¿Y cuál sería la pretensión narrativa en esto casos?

—El cine de esa época y la poca televisión que teníamos habían dejado de reflejar la vida de la gente en general, de nuestro pueblo. No mostraban a los grandes sectores proscriptos, lo que quiere decir que las pantallas ignoraban al país real.

De allí la decisión de plantar la cámara frente al país real. Y si bien esto ya de por sí era un hecho revolucionario, porque en los momentos de oscurantismo se mistifica la realidad, se la simplifica y se la dulcifica; en esos momentos el sólo hecho de plantar la cámara frente a la realidad, registrarla y proyectarla, era un hecho revolucionario.

Nosotros no queríamos contentarnos con ese solo hecho de denuncia, sino que también teníamos que tomar todo lo que había desarrollado el lenguaje cinematográfico para que ese proceso fuera una praxis. No una recepción pasiva de los elementos de la realidad, sino que en esa praxis y su posterior momento (la edición y el montaje) configurarían un hecho artístico.

Nosotros queríamos recuperar lo mejor que había dado la historia del cine para conseguir una comunicación mucho más efectiva con respecto a las realidades que intentábamos de alguna manera iluminar. Y, en ese sentido, no teníamos otra manera que ser independientes si lo que queríamos era garantizar el nivel de libertad en las obras que estábamos intentando hacer. Por lo menos no queríamos encontrarnos con otros límites que no fueran los de nuestra percepción de la realidad o nuestra propia capacidad como realizadores.

—Nemesio, ¿vos señalás entonces que montar cámara frente al país real es un hecho revolucionario?

—Yo no dije montar la cámara como un acto revolucionario. Dije que la irrupción y el registro de la realidad tal cual como es y hasta sin elaboración, en circunstancias en que esa realidad está oculta y mitificada, puede ser considerado un hecho revolucionario. Pero no que la cámara se configure como un hecho revolucionario *per se*.

Con el cine documental militante hay, además, una cuestión ética que es fundamental: el héroe cinematográfico en el prototipo de cine de Hollywood es individual y es el galán; en el cine social, revolucionario y de liberación el héroe cinematográfico es el hombre común representativo de una comunidad. Esta es una cuestión fundamentalmente ética.

—En la instancia de recepción, ¿cuál es el objetivo de este tipo de producción cinematográfica?

—Puede contribuir a generar conciencias. El cine vinculado a la iluminación de las conciencias es una discusión que nosotros hemos tenido en Viña del Mar (2), cuando la configuración de todo un cine latinoamericano, era la de un cine fundamentalmente influenciado por todas las experiencias revolucionarias y colonialistas del tercer mundo.

La discusión se prestaba porque había dos concepciones: una concepción de que solamente bastaba bajar línea en una película desde el punto de vista ideológico político, para quienes la tenían totalmente clara en ese sentido, y entonces el cine quedaba subordinado a una ilustración, las imágenes quedaban sometidas al didactismo político que sostenía toda la estructura de la película; y otra concepción, un grupo minoritario entre los cuales me incluyo, que decíamos que no, que no basta con eso de ilustrar, que hay que tomar todos los elementos que ha descubierto y aportado en su historia el cine como lenguaje para que ese envío, ese mensaje, esa proyección, esa comunicación cinematográfica fuera muy directa en el campo de la percepción audiovisual, casi digamos directa al cerebro y al inconsciente para que fuera más clara, persuasiva y generadora de conciencia. No propagadora sino generadora de conciencia en el espectador. Esta era una discusión que estaba en germen en ese momento.

—¿Cómo fue hacer cine en dictadura?

—Podemos caracterizar que en los últimos años de la dictadura fue imposible prácticamente hacer cine. Hubo sólo algunas experiencias del Cine de la Base, después no filmó nadie.

Hay una gradación en la represión, los milicos aprendieron mucho de dictaduras anteriores y fueron mucho más rigurosos en la represión a la expresión literaria, poética, artística en general, hasta llegar a los límites que llegaron.

No pudimos generar obras ni canales de distribución y exhibición en esta etapa tan negra. Realmente, nos vimos todos constreñidos a retroceder, a exiliarnos hacia el interior a preservar lo mínimo que se podía preservar que era la vida y la posibilidad de seguir sobreviviendo. Y eso no era poco, significaba la posibilidad de estar apto en otro momento, contribuyendo de a poco al cambio. La verdad es que fue muy rigurosa la última etapa de la dictadura.

—Y por último, ¿cómo ves la producción cinematográfica nacional hoy?

—Sigue habiendo un problema en el cine argentino y es que no se ha tocado a su enemigo principal: el exhibidor, que está hoy, con la aparición de las multipantallas, más que nunca comprometido con el cine hollywoodense y su discurso único.

Pero vale rescatar que cada vez que en las pantallas está ausente la problemática real de los argentinos, de los grandes sectores populares, hay un cine posible, un cine documental, un cine hecho casi de manera artesanal que puede dar respuesta a aquellas ausencias, volviendo a convertir al hombre común en héroe cinematográfico. Ante la crisis del 2001 y la protesta ciudadana masiva surgieron por todas partes grupos de documentalistas que entendieron, como nosotros en 1969, que debían dar testimonio de la realidad volcánica que sacudía a todo el país.

Notas

(1) La presente entrevista, forma parte del trabajo realizado en el marco del proyecto de investigación *Estética y política en el cine documental y de ficción en Latinoamérica: un acercamiento a “los marcos sociales de la memoria”*, acreditado dentro del Programa de Incentivos del Ministerio de Educación de La Nación dirigido por la Dra. Leticia Muñoz Cobeñas. Desde este proyecto, finalizado en diciembre de 2014, nos propusimos, entre otros objetivos, relevar la filmografía documental y de ficción producida en los sesenta y setenta en América Latina y analizar la bibliografía en diálogo con las declaraciones de los propios cineastas. Es en esta dirección que cobra sentido la entrevista realizada a Nemesio Juárez y a otros cineastas vinculados con el cine y la militancia política.

Hemos previsto articular esta entrevista con el proyecto recientemente acreditado, en el que se espera dar continuidad a la línea de trabajo, ampliando el período al tiempo y espacio que describe la denominación: *De Viña del Mar a La Habana: procesos retóricos de intervención política en el cine de América Latina*.

(2) En referencia al Festival del Nuevo Cine Latinoamericano, realizado en Viña del Mar (chile) en 1969.