

La creación del primer BAFICI: entrevista a Ricardo Manetti

por Beatriz Urraca*

Desde sus inicios en 1999, el Buenos Aires Festival de Cine Independiente (BAFICI) se ha convertido en un compromiso anual para disfrutar de una oferta de cine alternativo difícil de encontrar en el circuito comercial. Se desarrolló junto al Nuevo Cine Argentino, cuyas películas encontraron en el festival el marco ideal para su exhibición ante un público apasionado y una crítica entusiasta. Pero la creación del BAFICI tuvo tanto que ver con la política económica y cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires como con las tendencias artísticas que estaban revolucionando el cine argentino en aquel momento.

El profesor Ricardo Manetti gentilmente me concedió esta entrevista en Buenos Aires el 7 de abril de 2011 para hablar, por primera vez en mucho tiempo, de la gestación de ese primer BAFICI. En ella describe su papel como catalizador de un evento que surgió de una serie de circunstancias que confluyeron en la ciudad de Buenos Aires en 1998-99: el auge de las escuelas de cine, los objetivos del Gobierno de la Ciudad y el apoyo de la crítica, entre otras. Detalla, en particular, cómo se creó a partir del festival una política de esponsorio hasta entonces inexistente en Argentina, cómo se desarrollaron los vínculos con el Abasto y con Sundance, así como anécdotas referentes al primer festival que se celebró en 1999 y a los cambios de Director Artístico.

Durante la entrevista, el profesor Manetti aportó los originales de numerosos documentos y publicaciones en apoyo de sus aseveraciones. Cabe destacar, en particular, el expediente número 100.531/1998 del Gobierno de la Ciudad de



Buenos Aires, que contiene toda la documentación perteneciente al proyecto de decreto de creación del BAFICI y los Convenios Administrativos de Colaboración Cultural.

Ricardo Manetti es Jefe de Cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino en la Facultad de Filosofía y

Letras y docente de Historia Analítica de los Medios en la Facultad de

Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires. Ha ejercido también como profesor en la Universidad del Cine. Fue programador del Ciclo de Séptimo Arte en el Centro Cultural Ricardo Rojas y de la segunda edición del Buenos Aires No Duerme (1998). Como Director General de Promoción Cultural del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires organizó el primer BAFICI (1999), de cuyas dos primeras ediciones también fue Director General hasta que en 2001 pasó a ser Subsecretario de Industrias Culturales. Es compilador junto a María Valdez, de *De(s)velando imágenes* (EUDEBA, 1998) y co-autor, con Claudio España, de “El cine argentino, una estética comunicacional: De la fractura a la síntesis”, en Burucúa, José Emilio (dir.), *Nueva Historia Argentina: Arte, Sociedad y política* (Sudamericana, 1999).¹

Hablame un poco de la relación de las escuelas de cine con los inicios del BAFICI.

El BAFICI nació con ese Nuevo Cine Argentino que tenía que encontrar nuevos canales de exhibición. Eran películas que empezaban a plantearse no solamente en términos de cantidad sino de calidad. De mucha gente me vas a



escuchar decir a mí “los chicos”, porque para mí son los chicos, la mayoría de todos ellos fueron alumnos en la FUC. Estuve en la FUC desde el segundo cuatrimestre que se creó, motivo por el cual tengo un acercamiento muy grande y a todos los vi desde muy niños. Tuve a Bruno Stagnaro de alumno cuando tenía 18 años y estaba en su

primer año. Lo mismo me pasó con Pablo Trapero, Hernán Mussaluppi... En ese momento también era un docente bastante joven, me sentía muy cercano a los alumnos, y para mí a pesar de los años hoy siguen siendo “los chicos”. Creo que a casi todos los conocí en su etapa inicial, los conozco en sus dudas, hacia dónde iba a apuntar cada uno. Hoy me encanta verlos grandes o de repente descubrir en los créditos de una película no solamente a los directores sino a la mayoría que estaba ahí.

A mí me han tocado etapas iniciales y es lo que más me encanta, me tocó estar cuando se creó la orientación de cine en la facultad de Filosofía y Letras,

pude estar entre los primeros profesores de la FUC. Si no hubiese existido la FUC, si no hubiese existido la carrera de Imagen y Sonido de la UBA no hubiese existido el BAFICI... Primero de un ámbito privado, luego de un ámbito público, o el ámbito de la formación de los teóricos e historiadores en el campo de cine que aparecen en la carrera de Artes, también esto sustenta que aparezca el BAFICI. Todo lo que conseguí lo conseguí como docente. El BAFICI lo conseguí como docente y fue con mis alumnos que lo hice.

¿Cómo se gesta el BAFICI?

Está muy ligado a los ámbitos académicos, al espacio de la FUC, al espacio de la Facultad de Filosofía y Letras, por un motivo concreto: en el año '98 a mí me convoca una persona que yo conocía muchísimo, que en ese momento estaba a cargo del área de la Subsecretaría de Cultura, que se llama Cecilia Felgueras, y que luego fue también Vice Jefa de Gobierno de la Ciudad. Cecilia era una egresada de la carrera de Historia de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, pero había formado parte de quienes transformaron el plan de la carrera. Nos conocimos en una asamblea, luego hubo un vínculo a partir de alguna actividad. Yo tuve alguna militancia en la Facultad de Filosofía y Letras, en un partido independiente, de izquierda; me nombraron pro-Secretario de Cultura de la Facultad, y Cecilia en ese momento estaba en el [Centro Cultural Ricardo] Rojas y entonces empezamos a tener un vínculo mayor.

El Gobierno de la Ciudad había armado en el año '97 una actividad que se llamaba Buenos Aires No Duerme. Era una actividad a lo largo diez días, 240 horas mostrando actividades permanentes. La idea



era que Buenos Aires era una factoría donde se estaban produciendo actividades artísticas y culturales a lo largo de las 24 horas del día. Ese Buenos Aires No Duerme del año '97 fue bastante exitoso, con lo cual se generó un segundo Buenos Aires No Duerme que se quería que tuviera mayor amplitud. Incluso tenía que ver con un hecho político: había un gobierno radical en la Ciudad de Buenos Aires, y había un gobierno peronista, que era el gobierno de [Eduardo] Duhalde, en la Provincia de Buenos Aires, más allá de que estaba [Carlos] Menem como Presidente. Pero Duhalde había sacado una normativa

para la Provincia de Buenos Aires con la cual a partir de las 12 de la noche terminaban todas las actividades. Entonces, Buenos Aires No Duerme fue también una respuesta a eso, es decir, no solamente el hecho de no dormir tiene que ver con una actividad que podría ser delictiva, sino que puede ser una actividad de creación, de trabajo.

Yo no estuve cuando se hizo el Buenos Aires No Duerme el primer año. Yo trabajaba en San Antonio de Los Baños y en la Maestría de Estudios Iberoamericanos de la Universidad de Sevilla, estaba muy dedicado a mi actividad académica, y cuando vuelvo me convoca Felgueras y me dice que me necesita para que esté en el segundo Buenos Aires No Duerme. Me cuenta que quiere darle una importancia bastante grande a la parte de cine... Una de las cosas que le planteé es que a mí me interesaba, si le iba a dar una importancia al cine, trabajar con algunos equipos de jóvenes que estaban apareciendo en la parte de producción, de realización, de imágenes, pero por otro lado también sentía que lo interesante era lograr una síntesis con un cine anterior.

Ahí formamos un primer equipo. Más allá de poder mostrarse material se armó una videoteca con trabajo de cortos, y además intenté unir a mis diferentes alumnos, los de Filosofía y Letras, los de Artes con su bagaje teórico, los de Imagen y Sonido y los de la FUC. Entonces se armaron videotecas donde se mostraban los trabajos experimentales o cortos que habían realizado, talleres donde la gente podía terminar de editar en la noche, y ahí estaba Andrés Tambornino, Hernán Mussaluppi... Mostramos algunos trabajos que eran *Work in Progress*, por primera vez mostramos un primer armado de unos 15 minutos de *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999). Y además, una de las cosas que yo quería es que no estuvieran alejados de eso algunos de los nombres que habían sido importantes en el cine. Sobre todo, yo quería abrir con *La nube* (Fernando "Pino" Solanas, 1998), que se había pasado en el Festival de Venecia, y Pino me decía, "Bueno, Ricardo, yo puedo, pero tiene que pasarse con un sistema..." Entonces digo, voy a intentar conseguir que se arme una sala para diez días con toda la técnica que pueda tener. Y finalmente eso se consiguió a través del aporte de Disney, de Diego Lerner, que era el representante de Disney en la Argentina y luego de toda América Latina. Y se armó una cosa muy llamativa porque Disney montaba la sala para que la pasara Pino Solanas, era casi una contradicción. Y al mismo tiempo estaban los chicos mostrando sus cortos y pasándose desde *Pizza, birra, faso* (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998) hasta una charla de Fernando Birri.

Se dio el No Duerme, se hizo muy bien, y a veces esto parece como una leyenda de la ciudad pero es absolutamente cierta. Volvíamos en un taxi del No Duerme, y entonces Cecilia me dice, "Ricardo, está la idea de hacer un festival de cine independiente. ¿Imaginas algo, pensás un proyecto que pueda ser un festival de cine independiente?" Dije, "Bueno, mirá, dejámelo pensar". Y ahí

mismo fue cuando en el taxi escribimos una serie de puntos que yo pensaba que tenía que tener un festival de cine independiente.

¿Tenías algún tipo de experiencia con festivales de cine fuera del país?

Yo había conocido dos festivales en los Estados Unidos. Uno era el festival de Telluride, en Colorado, en el año '93, y en ese año '98 me había ido a Sundance porque quería conocer el festival. Me fui con todo, a hacer colas a las seis de la mañana, con la nieve, porque era muy complejo inicialmente entender cuál era el mecanismo.

¿Cuál era tu cargo en el Gobierno de la Ciudad en ese momento?



Cuando termina el No Duerme, Cecilia Felgueras pasa a ser Secretaria de Acción Social. Entonces, Cecilia, que era todavía Subsecretaria y mantenía un cargo de Directora General de Promoción Cultural, me propone a mí que me haga cargo de la Dirección General de Promoción Cultural. Estamos hablando de agosto del '98. Entonces me dice, "Ahora podés armar un festival bajo la órbita de la Dirección General de Promoción Cultural", que básicamente tenía que ver con la cultura barrial. Había una propuesta muy fuerte de la política del Gobierno de la Ciudad que era darle incentivo a algunos barrios. Y en el medio de eso, aparece el Abasto, que por otro lado era una zona deprimida de la ciudad, el *shopping* no estaba.

Durante el primer y el segundo BAFICI, yo estoy como Director General de Promoción Cultural. En el tercer BAFICI, a mí se me nombra Subsecretario de Industrias Culturales, como reconocimiento de que había una subsecretaría cuyo elemento básico tenía que ver con que lo cultural era entendido en términos económicos. Yo siempre me reía y decía, alguien que viene de Filosofía y Letras tiene que ir a negociar y aprender mucho de economía para negociar esto.

Yo creo que nació con magia y con estrella el BAFICI, esto hay que decirlo, se dan una serie de hechos que se sintetizan: yo no tenía motivos para haber ido a Sundance, y de repente tuve motivos, de repente vine en ese momento y entré en el No Duerme, de repente los chicos de la FUC..., es decir, para mí lo que tiene ese momento es que yo serví como alguien que aunó un montón de cosas que en realidad estaban ocurriendo, y como conocía esos ámbitos lo que podía hacer era juntarlos. Para mí el BAFICI tiene que ver con eso, con la

posibilidad de algo que empezaba a gestarse en la ciudad, a gestarse en los jóvenes estudiantes, en los nuevos realizadores que eran esos jóvenes estudiantes. Todavía no se hablaba tanto del turismo en Buenos Aires, pero había que potenciar la idea, había que generar que ciertos espacios deprimidos se volvieran espacios seguros.

¿Tuviste inicialmente alguna preocupación?

A mí me angustiaba mucho hacer un festival en Buenos Aires, porque un festival tiene que generar un espacio cerrado. La idea es que vos, cuando vas al festival, vivas el festival permanentemente, es decir, eso que pasa en Sundance, que pasa en Telluride, que pasa en los grandes festivales, cuando se hace en Cannes, cuando se hace en San Sebastián, en Berlín...hay algo que hace que los espectadores, a lo largo de tanta cantidad de días, vivan el festival. Y mi gran preocupación era que Buenos Aires es una ciudad que tiene tantas cosas, hay tanta actividad y tan dispersa...

Nunca voy a olvidar un diálogo que tuve con Quintín, el crítico, que luego fue director del BAFICI, y además lo tuvimos en un ascensor y no me acuerdo de dónde, pero me acuerdo del ascensor. Estábamos reunidos, no me acuerdo por qué, y entonces me dice, "Ricardo, nos enteramos que seguramente vas a hacer un festival de cine independiente y espero que no pase que las películas, que ahora cada vez se hacen mejor, se pasen en espacios que tienen mal sonido, o mala imagen". Yo me acuerdo siempre de esa frase. No significa que por ser un material independiente es un material que esté en condiciones de mala realización; tienen que estar en el mejor espacio.

Había dos personas con las cuales yo había empezado a trabajar desde el Gobierno de la Ciudad: Deborah Staiff y María Stuhlman, que era una egresada de la carrera de Imagen y Sonido. Lo primero que armamos fue una propuesta de cómo debería ser el festival. Una cosa que yo había planteado es que había que darle mucha importancia al cortometraje y además que el festival competitivo fuera para primeras y segundas películas. Una cosa que queríamos también era diferenciarnos de Mar del Plata. Siempre se planteó que el BAFICI nació como una alternativa a Mar del Plata, al festival menemista. Yo debo decir que en nuestra intención nunca hubo una idea de competencia con el otro, sino de generar algo diferente, de dar a conocer otras cosas, más allá de que en el marco político eran leídos como el festival del radicalismo y el festival del menemismo.

¿Cómo involucraste al INCAA?

Yo tenía que solicitarle muchas cosas al Instituto. Era un organismo de carácter nacional; independientemente de que fuéramos del Gobierno de la Ciudad, el INCAA tenía que participar. En su momento [Julio] Marhábiz había dado cinemóviles—unidades que iban a las provincias—a todas las gobernaciones.

Y cuando yo llego al Gobierno de la Ciudad me encuentro con que Darío Lopérfido, el Secretario de Cultura, no había hecho nada para ir a buscar su unidad. Yo dije, “Vamos a buscarla, nos pertenece”. Es decir, una cuestión es lo político y la otra es lo que corresponde a una cuestión gubernamental de Estado, no nos equivoquemos. Eso hizo que pudiera conseguir del INCAA una colaboración en términos económicos, porque nos correspondía. Y el acuerdo que hicimos es que las películas que se iban a elegir, películas argentinas, se comprometían a terminarlas. Un caso concreto va a ser *Mundo grúa*.

¿Cómo se decidió que el Abasto fuera la sede central del festival?

Esto se debe haber presentado en septiembre u octubre del '98. Nosotros queríamos conseguir invitaciones, teníamos que ir a la inauguración porque yo sabía que aquí se iban a montar unas salas de cine Hoyts General Cinema. Venimos [al Abasto], vemos que en realidad se ha abierto el *shopping* pero todavía las salas no. Finalmente venimos para ver si podemos conseguir una reunión con quienes iban a administrar las salas. Tenemos una primera reunión con un grupo de argentinos que administraba las salas. Yo les cuento por qué había que hacer un festival de cine independiente, y al día después nos llaman



por teléfono y nos dicen si podíamos venir porque venía Paul del Rossi, un americano de origen italiano que representaba a Hoyts y venía a ver cómo funcionaba esto. Paul, que fue un amigo después, me dijo, “Lo vamos a hacer”. Él vino a abrir las salas. Para mí también fue un

elemento interesante que esa persona, que era un americano, de repente compraba este proyecto argentino. Después lo entendí y en parte es la diferencia entre Hoyts y otros *cine-shoppings*. Él tenía claro que lo que quería era tomar los caracteres propios de la cultura de Buenos Aires. A mí me servía bien porque entendía que el *shopping* iba a unir todo esto que yo no tenía en otros ámbitos. También era complicado de entender, porque en ese momento se cuestionaba la idea de los *cine-shoppings*. Había que lograr que la gente sintiera este espacio como propio, cosa que ocurrió después: se hicieron estrenos, luego se hicieron ciclos como “El cine va a la escuela”, que ya hacía la Secretaría de Educación. Pero eso fue porque Paul del Rossi y el

administrador responsable general de acá, un venezolano que había pasado por todos los cines del mundo y que vino para quedarse, Delfín Fernández, pudo entender todo esto y darle un sentido.

Y lo otro que se abría coincidiendo con esto era el Hotel Abasto; entonces yo lo que hice fue venir a hablar con esta gente y decirles, “Señores, necesitamos hoteles”. Además había otro problema muy grave. Hoy estamos muy acostumbrados a la política de esponsorio. En ese momento no existía la posibilidad de que uno, siendo funcionario de la Ciudad, pudiera conseguir un esponsorio. Pero yo sabía que el presupuesto inicial que habíamos planteado para el BAFICI era de 60.000 pesos, que en ese momento eran 60.000 dólares. El Hoyts se comprometía dando una equis cantidad de dinero, que no era una equis cantidad de dinero, sino hacerse cargo de un montón de servicios. Ahí hubo que crear toda una reglamentación, que hizo que se habilitara por primera vez a un funcionario del Gobierno de la Ciudad a generar un sistema de convenios, pero ese convenio no tenía que ver con percibir nada que tuviera que ver con el dinero. Les pedíamos que hicieran tal servicio y nosotros teníamos que autorizarlo y ellos lo que hacían era contratarlo. Transportación de películas, subtulado, todo esto. Entonces ahí también generó algo interesante el BAFICI, que fue la primera situación de evento importante en la cual se habilitaba un sistema de esponsorio a partir de un convenio. Lo mismo con el hotel, que se abrió la primera semana de abril de '99.

Una de las cosas que también se imaginó es que se creara un circuito donde no se podía dejar afuera a las salas que habían batallado por este cine. En la Argentina además en ese momento había un monopolio de la exhibición, había dos grandes cadenas. Hoy ya no existen ni esos cines, pero todavía en el año '99, '98 estaban: una que pertenecía al Grupo Saragusti y la otra al Grupo Coll. Y estaban las salas que quedaban fuera de ese sistema. Entonces dije, perfecto, tenemos estas salas pero además lo bueno es tener salas independientes, y además ocurría algo muy atractivo: todas estaban en el circuito de la Avenida Corrientes. Entonces la idea fue imaginar que se comenzara el circuito en el Lorca, que ahora es un teatro, pero estaban el Losuar, el Cosmos... La idea era que la gente iba a caminar por Corrientes o tomar el subte de Corrientes y entraba acá [en el Abasto]. Acá iba a estar el Punto de Encuentro, iba a estar todo. La idea fue nuclear a todos, unir a todos los que querían un festival, que lo habían pensado, los independientes, los distribuidores grandes, los distribuidores jóvenes... y el Hoyts abrió todo, y por eso nunca va a estar fuera del BAFICI. Y además, ellos recibían el dinero de la entrada con un valor que nosotros habíamos fijado que tenía que ser muy mínimo, pero ellos habían pagado todos los gastos previos y no sabían si el festival sería un éxito o no. En el primer BAFICI, yo vendía todo el festival sobre

el gran éxito, pero la noche anterior a que comenzara el BAFICI ¡creo que sufrí!
¿Mañana habrá alguien comprando entradas?

¿Qué te sorprendió durante el proceso de organización?

En Sundance había una persona uruguaya, Patricia Boero, que representaba el vínculo con América Latina. Ella venía aquí a reunirse con instituciones con la intención de hacer un seminario Sundance en la Argentina. Entonces tuvo una reunión con la gente del INCAA y una con la gente de la Universidad de La Plata, o con la gente de Avellaneda, no me acuerdo. Ella contacta acá en la Argentina con Liliana Mazure, la actual Directora del INCAA, a la que yo no conocía, pero logramos conseguir que también se reuniera con nosotros porque queríamos proponer este festival de cine independiente. Entonces tuvimos una reunión, le contamos lo que pensábamos, y en una semana ella dice, “El seminario lo hacemos con ustedes”.

Otro elemento que hizo crecer al BAFICI es que entre los cortos había uno de una chica que se llamaba Sofia Coppola. Rosa Martínez, que actualmente es la Productora del BAFICI, se encargaba en ese momento de los cortos. Un día me llama desesperada de parte de Sofia Coppola, preguntando si puede venir con el papá. Imaginate, mi idea, chiquito, los conocidos... Eso sí, que venga el papá pero hay que armar todo. Eso habilitó que de repente nosotros consiguiéramos otros espacios en las negociaciones, y vuelvo a Disney. Yo les pedí que sostuvieran una serie de gastos. Me acuerdo que Disney lo único que nos pedía era una gran comida en su casa con Francis Ford Coppola. Y así fue, entonces lo de Coppola a mí me permitía negociar otras instancias, y yo ya sabía que eso aumentaba mucho el costo del festival, porque tenía que traer a Coppola y a Sofia en primera, y además intentábamos traer gente de muchísimas partes del mundo, porque yo quería que los cortometrajistas estuvieran acá en el festival. Y trajimos a todos, no importaba si venían de China, les pagábamos nosotros. Lo de Coppola, que pareció aumentar mucho, en realidad facilitó mucho, porque entró como carta de negociación. De repente se me abrió el Hotel Plaza. Todo potenciaba el sistema de convenios.

También tuvimos un apoyo enorme de la crítica, que quería mostrar su sentido antimememista. Todas las cosas eran maravillosas para la crítica del BAFICI, también ellos lo sintieron propio. Entonces el BAFICI nació de antemano con una producción de los medios, con un apoyo de instituciones internacionales, con un apoyo de muchas instancias, de Paul del Rossi a Patricia Boero, de las *majors*, en el caso de Disney. Y además, empezaba a crecer Buenos Aires.

¿Cómo fue el primer día del festival?

Tuvimos un problema enorme. La idea fue que el comienzo del festival coincidiera con la Semana Santa. Pero [Fernando] de la Rúa y su mujer eran absolutamente católicos, por lo cual decían que no podíamos hacer fiesta el Jueves Santo. Es más, la presentación fue acá [en el Abasto], y después hubo una gran fiesta que se había conseguido a través del canje con el Museo Renault. Todo se hizo de manera clandestina, y fue todo el mundo, pero no se podía enterar nadie. Eso también le dio un toque, eso era independiente.

Además acá en el BAFICI, el primer día, pasa algo: hay gente haciendo cola desde las 6 de la mañana, la cola daba vuelta para sacar entrada, y decían, ¿cómo hacemos ahora? Entonces hubo que articular una reunión de 4 horas para ver cómo se reorganizaba todo porque el BAFICI, antes de presentar su primera película, tenía 200 metros de cola desde las 6 de la mañana. Entonces ahí nació el BAFICI.

Hablame del proceso de selección del Director Artístico.

Yo tenía la responsabilidad como Director de Promoción Cultural del Gobierno de la Ciudad, necesitaba que alguien se dedicara a full en el festival como responsable artístico, y ahí se decide el nombre de Andrés Di Tella. Yo había tenido muy pocos encuentros con Andrés, alguna vez lo había llevado a dar alguna charla a la Facultad, a unos cursos de verano, de documentalismo, cuando Andrés hacía algunas cosas con el videoarte. Me parecía bien desde una propuesta productiva. Entonces se lo nombra para que sea el Director Artístico del festival. Y Andrés inmediatamente aceptó porque le encantaba la idea, y se armó ahí todo un equipo creativo. Hubo algunos problemas, no me voy a detener en eso. Yo cuando me fui al Festival de Sundance había un esquema, cuando volví del Festival de Sundance había otro. En ese momento empezaron las famosas intrigas políticas. Fue un festival que hubo que batallar mucho también internamente, porque además había una intención de cuidar a toda la gente que estaba colaborando, y lo político no tenía que atravesarla, porque si no se volvía una situación muy conflictiva. Y en general en el ámbito político hay muchas competencias internas, muchas situaciones en las cuales tuve que aprender de otro modo, que no era el de la política universitaria. Eran competencias terribles y situaciones de espacios de poder que se generaban. Intentamos que llegara poco afuera.

¿A qué se deben los cambios de Director Artístico?

Mirá, yo soy responsable del cambio del Director Artístico. Así como soy responsable de haber nombrado a Andrés Di Tella, también me hago absolutamente responsable de haber sido el que lo cambió. Fueron situaciones muy terribles que yo viví sobre todo durante el primer festival, pero a su vez también entendía que esto estaba siendo alimentado por gente de otros espacios del ámbito político, concretamente había un enfrentamiento entre las

dos cabezas que representaban el área de Cultura, Cecilia Felgueras y Darío Lopérfido, y entendían que yo era una persona de Felgueras y que Darío quería formar una cuestión de competencia interna. Dentro del ámbito político tuve que aprender mucho, y fue duro. Así como vi toda la alegría de la gente que empezó en el festival, durante el festival vi sufrir a muchísima gente que debía estar disfrutando. A veces cuesta mucho hablarlo porque hubo situaciones de muchísimo dolor, de muchísimas cosas que no tenían que haber ocurrido. Igual lo bueno es que el BAFICI sigue estando, y al segundo año, siendo Subsecretario de Industrias Culturales, yo hablé con el que iba a ser el Secretario y le dije, “Yo lo que necesito es cambiar a Andrés di Tella”. Lo necesitaba por mí y lo necesitaba también por un montón de gente a la cual yo le debía una, es decir, yo fui el responsable de colocarlo.

Esto también generó muchos conflictos en Buenos Aires; bajar a Andrés era una batalla de los medios, de quiénes estaban a favor, por qué Andrés, por qué un político. Yo decía, yo soy un político pero no vengo de la política. Y ahí fue que se nombró a Quintín, entre muchas posibilidades, porque hubo mucho debate sobre a quién se nombraba, a quién no. Y Quintín estuvo varios años, habrá estado 4 años. Y luego Quintín sí se va cuando viene un cambio de gobierno.

A mí me decían, “Si se van ustedes del gobierno, ¿va a cambiar el BAFICI, va a terminarse?” No, tiene que seguir estando, y además es bueno que los que están en cada momento traigan transformaciones, que cambien, que planteen cosas que hay que cambiar de lo anterior. A mí me pone feliz que esté Sergio Wolf o que haya estado Fernando Martín Peña o que haya estado Quintín o que haya estado Andrés, con ideas absolutamente diferentes. Hay una diversidad y eso habla de que pueda tener una continuidad.

El segundo año pasó algo que hizo que yo no pudiera estar. El festival comenzaba el 4 de abril, y yo el primero de abril caigo en cama con una neumonía en estado terminal. No podía casi ni caminar, tenía que estar en mi casa y no salir y no ver a nadie. El BAFICI, por otro lado, alimentó mi vida porque diariamente me mandaban un video, que era como el famoso diario de Yrigoyen, que le mandaban las buenas y no las malas que ocurrían, entonces yo veía lo que ocurría todos los días o leía los diarios en mi cama. Me acuerdo que un día hubo un problema con la película *Botín de guerra* (David Blaustein, 2000), que había sido secuestrada por algún motivo y yo me entero por la televisión y digo, desgraciados, ¿por qué no me contaron esto? Y sí me autorizó el médico a que viniera a la clausura. Ahí también entendí que podía dejar el festival para siempre, fue muy emotivo lo que ocurrió en ese cierre. Fue muy emotivo también por parte de Andrés ese momento. Pero más allá de que me podía haber matado por el BAFICI esa vez descubrí que me dio también la vida.

¿Qué opinas de la gestión de Sergio Wolf en estos dos últimos años?

Mucho no he asistido. Parece que cada uno de los directores que tuvo le dio su impronta. Una cosa que yo pensaba siempre es que los equipos tenían que ir cambiando cada tanta cantidad de años para que no se volvieran demasiado dogmáticos. Entonces a lo mejor hubiese sido bueno que Andrés estuviera un año más si no hubieran ocurrido esas situaciones. Lo mismo Quintín. Yo sé que a veces tienen que batallar mucho en términos políticos para conseguir cosas, y que no es tan fácil, pero creo que el festival está asentado y creo que cada director le ha ido dando su organicidad, su conocimiento, a partir de haberlo vivido desde otras instancias antes de ser director. Creo que también Wolf tuvo la posibilidad de vivirlo en los 10 años cuando el festival tenía un recorrido y donde además ya hay una memoria, ya podés ver todas las falencias, ya podés ver todos los errores, eso que vas mejorando sobre la marcha. Creo que justamente por eso hoy está también donde está el festival. A mí me encanta, al dar la materia en el primer cuatrimestre, encontrarme con una cantidad de alumnos extranjeros que quieren venir al BAFICI, y eso habla también del lugar que hoy tiene en el mundo, y creo que eso también se lo fueron dando los directores que tuvo. Es decir, lo que Quintín peleó y batalló en su momento para darle un marco internacional muy fuerte, las situaciones también críticas de confrontaciones internas con las que Fernando Martín Peña tuvo que encontrarse en el ámbito político. Creo que Wolf logra instalarse en un momento en el cual el festival tiene una presencia muy clara y puede realmente darle todo el equilibrio y la seriedad que el festival debería tener siempre. Además el Gobierno de la Ciudad descubrió que es un evento que le genera una buena imagen internacional, que atrae a las nuevas generaciones, porque el BAFICI siempre es un festival marcado por la juventud.

¿Cómo ves el BAFICI ahora?

Lo más maravilloso que tiene el BAFICI es que todos se hicieron dueños de él. Cuando a mí me preguntaban ya en el primer año, “¿Y en el año que viene se va a volver a hacer?”, dije, el BAFICI ganó su batalla. Lo hicieron propio los vecinos, lo hicieron propio los estudiantes de cine, lo hicieron propio los directores, la crítica. Lo más maravilloso es que uno vivió todo aquello, sabe cómo se gestó aquello, pero lo más importante es que hoy el BAFICI vive a pesar de todos. Y no importa si cambian los directores, si cambia esto, si cambia lo otro. Siempre se ha ido fortaleciendo, mejorando, transformando, pasó por todos los vaivenes, pasó 2001, pasaron los cambios de gobierno, pasaron las confrontaciones internas, la aparición de la Alianza y la

desaparición de la Alianza, todo pasó. Y el festival sigue, y logrando además desde muy temprano también un apoyo de carácter internacional.

Las imágenes corresponden a fotografías tomadas por la autora a Ricardo Manetti y a las salas del BAFICI.

*Licenciada en Filología Inglesa (Universidad Complutense de Madrid), Maestría y Doctorado en Literatura Comparada (The University of Michigan). Profesora en Widener University (Chester, Pennsylvania), donde dicta cursos de literatura, cultura y cine latinoamericanos y lengua castellana. Sus escritos sobre literatura y cine argentinos figuran en diversas compilaciones y revistas especializadas de Estados Unidos, el Reino Unido y Canadá, además de Imagofagia. Es actualmente co-presidenta de la Sección de Estudios de Cine de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, en cuyo Congreso habitualmente expone sus trabajos. E-mail: burraca@widener.edu

¹ Mi más profundo agradecimiento a Pablo Piedras, sin el cual esta entrevista no habría sido posible.