

DECOLONIZACIÓN DEL CINE ARGENTINO. PERSPECTIVA HISTÓRICA Y PROPUESTAS DE SALIDA

POR GOYO ANCHOU

**Decolonization of argentine cinema. Historical perspective
and proposals for a way out**

Abstract: Hay dos posiciones frente al dilema de cómo debiera encararse un fomento estatal de cine Argentina, una vez que se pueda encarar la reconstrucción del sector, y tienen como núcleo la proporción de recursos que debiera darse a cada área. La primacía del fomento directo para la producción de las empresas, ha conducido a la negación y atrofia de los otros sectores de la actividad cinematográfica. Un crecimiento seriamente planificado en la conservación de películas y el desarrollo de audiencias a un nivel federal, implica forzosamente una proporción menor para el subsidio directo a las productoras. El estímulo a una estética latinoamericanista, con sus presupuestos menores, es la opción compatible con el desarrollo de nuestras estructuras de producción.

Abstract English: There are two positions regarding the dilemma of how state support for film should be addressed in Argentina, once the reconstruction of the sector can be undertaken, and they are based on the proportion of resources that should be allocated to each area. The primacy of direct support for production companies has led to the denial and atrophy of other sectors of film activity. Seriously planned growth in film preservation and audience development at the federal level necessarily implies a smaller proportion of direct subsidies for production companies. Encouraging a Latin American aesthetic, with its smaller budgets, is the option compatible with the development of our production structures.

Palabras clave: Cine - Vanguardias - América Latina - Desarrollo - Pluriverso

Este texto no es el texto de un académico, tampoco es el texto de un crítico, y sí, quizás, es el texto de alguien que, en algún momento de su vida pensó, por un tiempo breve, que era ambas cosas. Es un texto de barricada, el texto político de alguien cuya vida estuvo imbricada en

las diferentes áreas del cine desde hace más de tres décadas. Ojalá sea para provecho general o, en cualquier caso, sirva para ilustrar una posibilidad real para nuestro cine.



Imagen 1. Electrochongo en videoclip *Peter Pank: En busca del tiempo perdido* (Goyo Anchou, 2022)

1. Un balance calamitoso

Hacer un balance de cómo el cine argentino llegó a la situación actual puede ser un ejercicio penoso, todas las historias de una derrota lo son, y el cine argentino es un cine que ya hace demasiado tiempo que ha perdido la conexión con su mercado interno. No debe extrañarnos que, de todas las campañas de desprestigio que publicitó el nuevo gobierno de ultraderecha, para justificar el desmantelamiento de la cultura, la más exitosa haya sido la dedicada a la protección del cine. El cine argentino no le importaba a nadie más que a quienes lo hacíamos. Y es que el desplazamiento fuera de la zona de visibilidad de la gente, en nuestro país, ha sido casi completo. Y si alguna producción realizada en Argentina es ahora resaltada, lo es solamente en el caso en que haya sido de capitales extranjeros. En 2024 se dio un entrecruzamiento paradójico de campañas en el que, mientras el gobierno hacía su cruzada de desprestigio al cine nacional, Netflix publicitaba el “Hecho en Argentina” como lema de mercadeo. El estado de las cosas es tal que pareciera que, así, sólo va a poder hacerse cine en la Argentina mediante la internacionalización de la producción o, en su defecto, con la aplicación de tácticas de cine guerrilla, que discutan esta nueva realidad desde la periferia.

Esto no ha sucedido solamente en la Argentina, no estamos solos en nuestra derrota. A partir de la década del 90, la avanzada del sistema de exhibición norteamericano sobre los mercados mundiales fue general, influyendo de manera decisiva en el debilitamiento y eventual asfixia de varias escenas nacionales, que habían sido muy vitales hasta entonces, el caso de la cinematografía cantonesa es un buen ejemplo. Lo que debe preocuparnos es por qué, en Argen-



tina, con una presencia estatal tan fuerte, hemos llegado hasta esta situación, qué es lo que falló en la organización del fomento para que, a pesar de tanto esfuerzo sostenido en el tiempo, no se haya podido evitar este fracaso; y es muy preocupante que una parte significativa de los productores y realizadores más implicados con los subsidios estatales no vean que el hecho mismo de que el cine nacional sea, hoy, un desconocido del público, implica necesariamente que la derrota era bien anterior a las políticas de recorte de los libertarios. El año pasado, durante una de las asambleas del sector, cuando le pregunté a un productor a qué le adjudicaba la falta de público de su último estreno comercial, él solamente lo atribuyó a la no entrega de la cuota del subsidio destinada a la publicidad. A este grado de irreflexión hemos llegado.

2. El cine de prestigio en la economía extractivista.

El objetivo principal del realizador argentino promedio hoy es tener un buen camino de exhibición en festivales, con su batería de premios, que antes constituían una garantía de que sería posible atraer a la gente hasta las boleterías, pero que ahora, con suerte, apenas suscitan la curiosidad de los colegas que, quizás ni aún así, vayan a ver estas películas. Tal es el estado de apatía general. En tiempos de los comités de selección del INCAA, estas distinciones también podían cumplir los requerimientos de antecedentes necesarios para influir en la decisión de la asignación de un subsidio, pero, en términos generales, la política del prestigio internacional ya se ha utilizado tanto desde la época de Torre Nilsson y el éxito crítico de *La casa del ángel* en el Festival de Cannes de 1957, primer referente histórico de esta política del prestigio, que ya no le importa a nadie más que a los directamente interesados. Los laureles se volvieron hojarasca y, aún así, a los realizadores el único público que nos queda es el de los festivales, por lo que seguimos filmando con la sola esperanza de que nos seleccionen, para presentar nuestras películas ante un público no sólo extranjero, sino también de nicho, nunca demasiado grande, y esto porque las pocas bocas de conexión posible con nuestro país se nos han ido negando progresivamente, hasta llegar a este punto en que la inaccesibilidad al público nacional está prácticamente resignada a excepciones. La sensación es que el estado de dependencia extranjera fuera definitivo.

El volcarse de la actividad al comercio exterior no deja de tener sentido en el marco general de una economía extractivista. Las buenas películas se pueden exportar, como las vacas, como el litio, como la soja e incluso como la juventud, como todo lo bueno que, según una lógica colonial, se debe ir afuera. El balance comercial del cine entendido así puede ser positivo y hacer ingresar divisas, y hemos escuchado mucho éste argumento entre las figuras públicas que defendieron al cine durante el último tiempo, pero ¡caramba!, la producción cultural no es asimilable a la agropecuaria, pareciera que nos estamos dando cuenta recién ahora: no podemos dejar afuera de la ecuación la conexión con la gente en nuestro país, la generación de audiencia. Y una audiencia no son necesariamente números para poner en una planilla, es algo vivo que se cultiva y se hace crecer y se debe cuidar tanto como pueda cuidarse la producción. Cualquier persona que haya realizado una película sabe que el proceso de llegar hasta un público es incluso más arduo que el de la realización, porque el público a veces sólo existe en can-



tidades en un principio imperceptibles, pero que pueden originar un proceso de crecimiento extendido en el tiempo, como el grano de mostaza de la parábola bíblica. Una audiencia puede ser cuantitativamente insignificante en comparación con los números de la distribución masiva norteamericana, pero cualitativamente muy poderoso en términos de cultivo de una tendencia cultural que permita una alternativa que antes, directamente, no existía. Un ejemplo en este sentido es el crecimiento de una audiencia nacional para el cine de terror, comenzada hace aproximadamente dos décadas, con audiencias mínimas y producción precaria, y que ahora se ha convertido en una de las pocas corrientes audiovisuales argentinas con un público fidelizado que, en sus casos más celebrados, como el de *Cuando acecha la maldad*, se ha expandido hasta la masividad. Este tipo de cultivos de audiencia debe convertirse en una política de estado si queremos un desarrollo sólido de nuestra cinematografía.



Imagen 2. Estética latinoamericanista: desperfectos de imagen en *La peli de Batato* (Goyo Anchoy & Peter Pank, 2011).

3. Audiencias prosumidoras

Soy de la creencia de que una de las maneras efectivas de cultivar un público nacional para la producción de cine en Argentina, desde su casi inexistencia actual, debe darse mediante la paciente actividad cine clubística de una red federal, combinada con una formación audiovisual teórica y práctica, que impulse la figura de los prosumidores, neologismo que se refiere a los productores/consumidores característicos del renacimiento del teatro independiente porteño, creadores interesados no sólo en hacer, sino también en estar al tanto de la producción de sus colegas y los debates que así se generan. Han habido experiencias en ese sentido, experiencias frustradas o incompletas, pero cuyas estructuras remanentes todavía pueden encon-



trarse para no comenzar de cero una labor orgánica de reconstrucción. Para realizar esto hacen falta vocación, docencia y curaduría. La programación de una sala, por más pequeña que sea, tiene que tener una curaduría con visión propia para que su audiencia cobre vida y crezca. No puede seguir considerándose a la exhibición pública como otro requisito burocrático para el acceso a cuotas pendientes de los subsidios. Las películas se convierten así en excusas para acceder y ejecutar presupuestos, no importando tanto las películas en sí, como la continuidad de producción que permita el funcionamiento de las empresas. Los realizadores afirman que ellos se dedican a hacer las películas, que su responsabilidad llega hasta ahí. Los productores afirman que ellos se encargan de conseguir la plata para que todos cobren, que su responsabilidad llega hasta ahí también. Los distribuidores colapsaron desde que entraron compañías internacionales al juego, pero eso ahí ya no les importa tanto a los demás. Y así nos encontramos con una especialización laboral de cada quien en su rubro, súper profesionalizada, haciendo película tras película que a poca gente le importa si no se ven tanto, donde una burocracia dominada por las presiones empresariales, que son quienes verdaderamente han tenido el control del sector, no alcanza a encauzar todas las partes del fenómeno. Ahora los ultraderechistas se montan en el eslogan de que al cine argentino no lo veía nadie, y que hay que hacer películas que vea la gente, y parecemos volver a la vieja dicotomía que oponía un cine de arte a otro de industria, cuando ambos han sido igualmente vencidos en esta gran derrota generacional del cine argentino. Tanto las películas de Néstor Montalbano como las de Lisandro Alonso, están hermanadas en este fracaso.

4. Panorama asambleario

Durante el año 2024 se organizaron varias asambleas donde pudimos advertir cómo muchos productores insisten con que el único problema está en la interrupción del fomento, y en esto están acompañados por gran parte de los trabajadores sindicados, los técnicos que no ven ningún inconveniente en tanto se reanude la entrega de cuotas y puedan seguir con su trabajo. Como los sueldos derraman íntegramente en la sociedad, no es estrictamente necesario ni siquiera que esas películas se vean para que resulten beneficiosas, explican en las asambleas. Y esto es un punto que no deja de ser cierto, tienen razón cuando lo dicen estos compañeros trabajadores, pero es lo que nos deja en el callejón sin salida de una cultura girando sobre el vacío, esto es: una cultura que, por plantarse sólo frente a la ejecución de los subsidios, puede prescindir de la audiencia. Así no se puede augurar ningún muy buen futuro al desarrollo de una cultura nacional. La cortedad de miras a largo plazo de quienes han detentado el poder en el sector es apabullante y no es que no haya gente que no lo quisiera advertir, sino que, históricamente, las opiniones que han sido tenidas en cuenta en los espacios de decisión han sido solamente las de los sectores incluidos en el beneficio estatal, siendo el trato reservado para las voces disidentes, el destierro a los márgenes primero, y la negación de su existencia después. Si acá sólo importa la opinión de los beneficiados, es muy difícil que podamos cambiar los errores estructurales que arrastramos. Reaccionemos, por favor.

Hay dos posiciones aparentemente antitéticas frente al dilema de cómo debiera encar-

arse un fomento estatal. Estas posiciones tienen como núcleo la proporción de recursos que debiera darse a cada área. Durante el primer encuentro Contracampo, en Mar del Plata, en medio de una serie de debates públicos, se comentaron los detalles del proyecto de una nueva ley de cine, en la que se preveía una futura división de las partidas presupuestarias en tercios, uno para la producción, otro para la difusión y el tercero para la conservación; al mismo tiempo, en otra charla hecha por fuera de este encuentro, un representante de una asociación de actores explicaba cómo desde ese sector se oponían a este nuevo proyecto de ley, porque implicaba volver a darle una sobredimensión a la gestión del INCAA, que debiera estar, según este punto de vista, sólo como vehículo para la adjudicación de fondos a la producción directa, minimizando la entidad a una función apenas operativa al manejo empresarial. Esta división del campo popular relacionado al cine condujo a que el proyecto de la nueva ley de tercios presupuestarios, que había conseguido finalmente quien lo presentara al Congreso, se cayera antes de fin de año, por falta de apoyo de todas las partes.

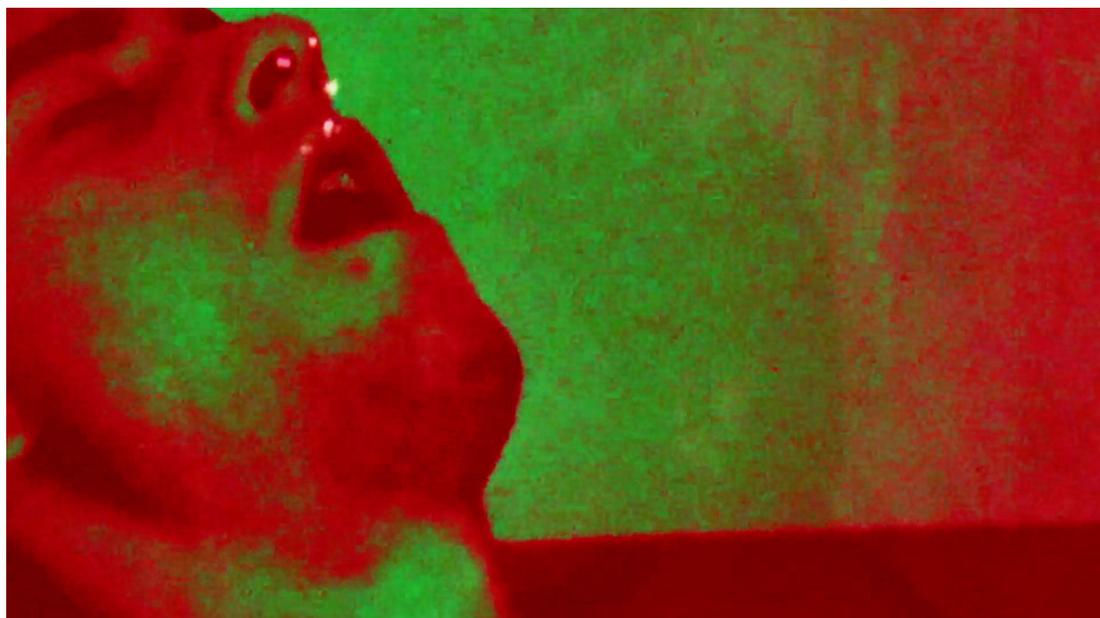


Imagen 3. Estética latinoamericanista: imagen pixelada en *Heterofobia* (Goyo Anhou, 2014)

5. La concentración de capital como rémora colonial

La primacía del fomento directo para beneficiar a la producción de las empresas, que ha conducido a la negación y atrofia de los otros sectores de la actividad cinematográfica, ha sido el punto de vista hegemónico y, vemos por los resultados, lo sigue siendo, porque la combinación de la presión empresarial con la de los sindicatos ha tenido un rol decisivo a la hora de hacer caer la nueva ley de tercios. Pero acá no va a poder hacerse una verdadera reconstrucción estructural del cine nacional si antes no se concilian estas dos visiones en pugna, y el partido empresarial va a tener que resignar un poco sus negocios, para no seguir interfiriendo en la



reconstrucción de una actividad que ha quedado devastada luego de tantos años de ingerencia de la esfera privada en la gestión pública. Más plata para menos películas es lo que han venido pidiendo desde hace años las empresas más grandes, porque necesitan la concentración de capital para mantener el tamaño industrial de las producciones que aseguren su piso de profesionalidad, y esto suponiendo que nadie se haga rico en el intercambio. Una superproducción como *El Eternauta*, de cuyo éxito nos alegramos, porque ilustra que el mercado latino está ahí todavía como público natural de la Argentina, tiene un presupuesto insignificante para los estándares internacionales, pero que si lo medimos con el tamaño de la producción local, incluso llega a superar el monto anual disponible para el INCAA.

Y esta es la discusión principal que tiene que darse en el campo cinematográfico para poder seguir adelante, qué tipo de cine es el más conveniente, y no digo ideal, para quitarnos del subdesarrollo estructural de la cinematografía argentina. ¿Pocas producciones de capital concentrado? ¿O muchas producciones de pequeño formato, con presupuestos asimilables al documental o la producción teatral independiente? ¿Por qué el cine tiene que ser esta actividad millonaria? ¿No hay ejemplos de películas realizadas con capitales tan pequeños como pequeñas pueden ser nuestras audiencias promedio, y que sirvan para mantener una producción constante y extendida? Hay descalificaciones, y no precisamente desde los sectores más conservadores, que quieren ser definitivas de esta última opción, con justificaciones axiomáticas tales como “el cine no es eso”, “el cine tiene procesos técnicos que no pueden equipararse al teatro”, “quien diga eso no tiene idea de lo que es el cine”. Todas justificaciones ontológicas que parten de una concepción falsamente profesionalista del cine, es decir: primer mundista. El cine, para esta gente, estos amigos, porque no dejan de ser amigos muchos de ellos, no puede ser otra cosa que una manera específica de dividir el trabajo según una estructura asimilable a la de la industria internacional. Y es una discusión tan vieja como la guerrilla, porque es la inversión de los cánones estéticos la que puede abrirnos el camino hacia un lenguaje cinematográfico compatible con el desarrollo de nuestras estructuras de producción. Y no es tanto el lenguaje, como la manera de producir el lenguaje lo que cuenta, el tipo de organización no especializada del trabajo, donde se da el proceso de inversión revolucionaria que concluye necesariamente en un resultado artístico opuesto al neoclasicismo industrial, una modernidad latinoamericana cuya validez es preciso reivindicar a viva voz, porque aún hoy, luego de tanta tradición acumulada en este sentido, se sigue negando su viabilidad.

6. La estética latinoamericanista como herramienta de desarrollo

La estética latinoamericanista no es un capricho de teóricos y vanguardistas de la década de 1960, es una opción real para el desarrollo de una cultura audiovisual autónoma, que nos permita resolver los problemas que desde hace décadas no dejan de empeorar. Optar por un crecimiento seriamente planificado en las partes de la conservación de películas y el desarrollo de audiencias a un nivel federal, implica forzosamente una proporción menor para el subsidio directo a las empresas productoras, ir en el sentido contrario es continuar la lógica que nos ha traído hasta donde estamos. Una proporción menor para las productoras quiere decir dos cosas,



o muy pocas películas de capital concentrado y técnica de estándar industrial, o muchas películas de inversión mínima, la 5ta vía de ficción, que cultiven un rumbo estético latinoamericanista, el rumbo de la precariedad técnica como valor positivo y estandarte, donde la fuerza humana creadora tenga mucho más peso como valor de producción que la cantidad de capital invertido. Y cuando hablamos de estética latinoamericanista, de dar vuelta los cánones de perfección por los de la imperfección técnica, no significamos un cine autoindulgente o alejado de una búsqueda que produzca un placer intenso contemplar, porque desafío a quien sea a comparar películas como *Dios y el diablo en la tierra del sol* o *La primera carga al machete*, ejemplos de pobreza técnica al servicio de un nuevo canon, frente a la filmografía completa de Walter Salles, con sus producciones millonarias de ferviente lenguaje colonial, a ver cuáles pican más alto en su intensidad como experiencia artística. Y esto no está dicho para descalificar a los industrialistas, sino para neutralizar la descalificación que éstos hacen de todo lo que ellos no practican, porque son los cultores de este lenguaje colonial los que invisibilizan y refutan la posibilidad del canon propio latinoamericano, que es el que en verdad posibilitaría el desarrollo de nuestra industria. ¡Desde ese lado provienen los alaridos ontológicos de “no lo entiendo”, “eso no es cine”! Las búsquedas estéticas de Raúl Perrone o Lucía Seles, con sus desprolijidades y miseria de texturas, mal que les pese a muchos, no son inferiores al brillo técnico de Campanella, aplaudido por los gringos, y deben coexistir en un plano de igualdad artística.

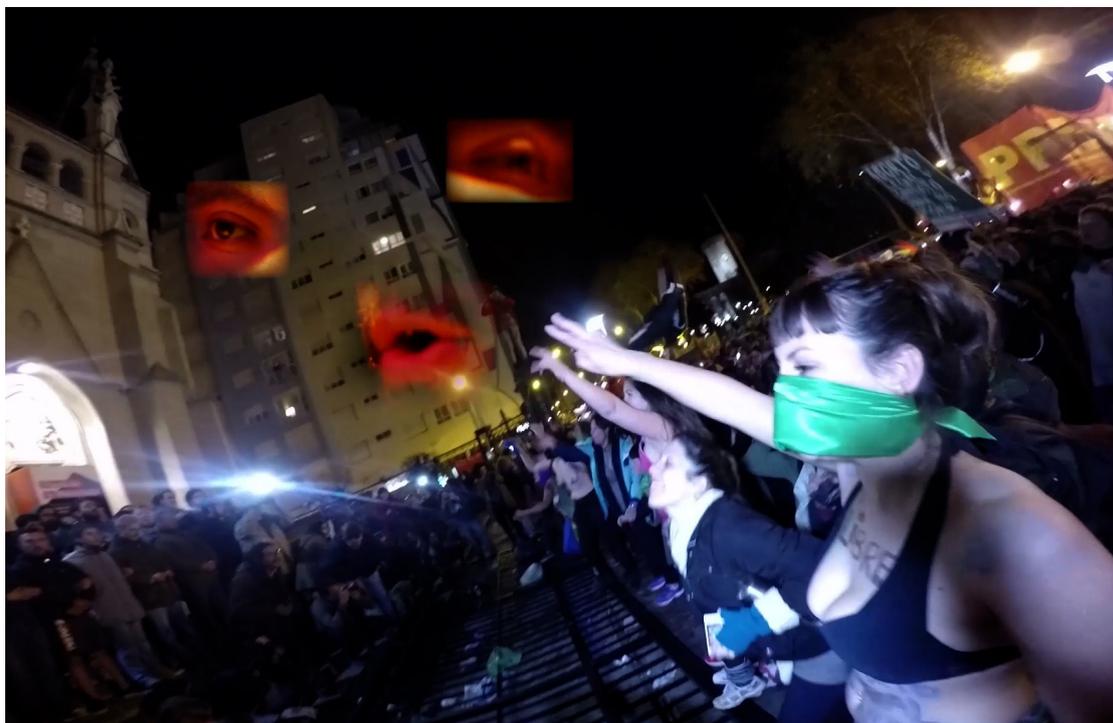


Imagen 4. Radicalización política en *El triunfo de Sodoma* (Goyo Anchou, 2020)

7. Geometrías del pluriverso.



Una de las claves para iniciar un proceso de desarrollo es la convivencia entre alternativas antitéticas, el pluriverso de opciones a libre disposición que debaten los teóricos de la decolonización, es decir: no ir por la abolición de la hegemonía, sino que se dejen de desmentir las alternativas. No se van a dejar de hacer producciones del neoclásico industrial porque el estado deje de darle prioridad a su subsidio, los gringos están poniendo plata muy alegremente para hacer producciones a la escala que a ellos les gusta, con los resultados asimilables al gusto masivo industrializado y la atención preferencial de los medios de comunicación. Las principales productoras industriales argentinas están desde el primer momento haciendo fila en sus despachos, para tercerizar servicios, y el INCAA puede estar ahí también, pero con un tipo de apoyo que no implique necesariamente un aporte de capital que, convengamos, para la escala de esas producciones, resultaría irrisorio. Y un cine colonial puede estar en la misma realidad que uno que se entronque sobre la tradición de liberación latina del cine imperfecto, que tantas obras maestras produjo y cuyo corpus teórico habla de frente con los problemas estructurales del continente; pero una vez legitimada la existencia y viabilidad de un canon estético latinoamericano que, repetimos, es lo que todavía está en disputa para muchos, se puede esclarecer el punto de la discusión sobre cuál de estas dos maneras de acercarse a la práctica cinematográfica debe ser tenida en cuenta a la hora de preferir una política de fomento estatal para el desarrollo a mediano y largo plazo de la actividad en Argentina. La concentración de capital para grandes producciones, insistimos, va a imposibilitar el desarrollo estructural y, ya lo vimos, sólo va a asegurar la estabilidad de un puñado de empresas y sus producciones del año, más la filtración esporádica en alguna que otra de las pantallas en posesión de las metanacionales del rubro. ¿Qué proyección a futuro tiene eso? ¡Díganlo en voz alta y fuerte, porque yo no veo que eso lleve a un futuro muy diferente que el pasado que dejamos atrás, cuando asumieron los energúmenos libertarios que ahora desmantelan todo! Un rulo de producciones hechas en función de comités de subsidios y/o comités de selección de festivales europeos. La institución de una Cinemateca Nacional, por ejemplo, ¿es compatible con la posición de los concentradores de capital? ¡No! ¡Claro que no! Usar la plata destinada al cine para la creación de una Cinemateca sería, siguiendo este razonamiento, quitarle la plata del bolsillo no sólo a los dueños de las productoras, sino también a todos los técnicos especializados de estos grandes equipos, entendidos según el prototipo industrial colonial, y eso sería ponernos a los sindicatos en contra. ¡No podríamos avanzar por ese lado! ¡La Cinemateca no sería posible, por lo tanto! Y así estamos como estamos, no sólo corren peligro de desaparecer los pocos remanentes de nuestro cine clásico, por las décadas y décadas de negligencia del sector; sino que muchas de las películas de nuestra última generación consagrada, las del Nuevo Cine Argentino, las de la década del 2000, tan obsesionadas con la profesionalización visual, multipremiadas en los festivales, ya no se consiguen más que en versiones de baja resolución para Internet, perdidos sus originales de manera irreversible. ¡Fíjense qué pasó con su preciado brillo técnico, porque 20 años después muchas sólo se ven en 360 píxeles! Esa es la cortedad de miras empresarial que nos trajo hasta acá.

No se puede dejar que las empresas sigan siendo la voz concluyente al momento de decidir la forma que adquiera el fomento, porque éstas, al final del año, sólo se preocupan por su balance financiero. Todo lo demás, el futuro mismo de la sociedad, es secundario frente a estos



balances. El sector empresario tiene que entenderlo. Hay que llegar a un consenso, o si no, a una concesión: ¿podemos esperar que la parte privilegiada entienda la necesidad de aspirar al bien de todos y resignar el poder que tan mal han administrado? No todo el poder. Un poco nomás, cosa de que podamos salir del pantano de subdesarrollo en el que estamos. ¿Podemos dejar este sistema de presiones empresariales donde sólo tienen poder los que históricamente han sido más beneficiados? ¿No piensan ustedes que hay que hacer un balance en serio de todo lo juzgado hasta ahora en relación sobre en qué consiste la práctica de fomentar el cine en un país subdesarrollado? Hasta acá nos trajeron las ínfulas de una falsa profesionalización. Si soñamos con la técnica de los amos coloniales, pero todavía estamos en un caserío de chapa y sin cloacas, no debe extrañarnos que terminemos hundidos en la mierda.

8. La fe en nuestro cine

La estética latinoamericanista no hace tanto énfasis en cómo deben ser los resultados a conseguir, sino en la radicalización de sus esquemas de producción, para hacerlos asequibles a un desarrollo con financiamiento restringido, como sin lugar a dudas es el nuestro. Si hacemos de esta opción una política de estado, habilitamos una línea preferencial de producción de bajo costo, promovemos la búsqueda artística sobre las bases de la inversión de los cánones estilísticos, a través de redes de difusión y enseñanza de nuestra tradiciones emancipadoras, no para descalificar a los otros, no, sino para plantear la posibilidad de una forma autóctona, según los ejemplos que ya tenemos a disposición en la historia de todo el continente, un tercio como el que estaba previsto para la producción directa, en el malogrado proyecto de la nueva ley de cine, bastaría para apoyar un gran número de pequeñas productoras, que no harían rico a nadie, no, que no serían funcionales a los negocios de las casas productoras, no, pero que abrirían la oferta laboral a mucha más gente, al multiplicar los proyectos, y permitirían la continuidad de la pequeña producción en una gran escala que permitiera la aparición estadística de obras logradas en un nuevo estilo que, incluso los festivales internacionales más esnobs, luego del desconcierto inicial y cuando vieran que esto responde a un movimiento genuino, harían fila para programar; mientras tanto podrían utilizarse los dos tercios restantes del presupuesto, que recordemos, tampoco es tanta plata, para el establecimiento de la Cinemateca y preservar nuestra memoria, esto sí: en mejores situaciones técnicas que las de ahora, que son para ponerse a llorar de la impotencia, y también, sobretodo, para la reconstrucción de una opción para las audiencias nacionales, el pluriverso entramado de salas y aulas a nivel federal, que faciliten el acercamiento paulatino a la práctica y apreciación de un cine que, en un primer momento, sólo nos va a quedar la opción de que sea de minorías, pero una minoría con potencial de crecimiento, una minoría cualitativamente intensa, capaz de llevar hacia el futuro la idea de una cultura emancipada de las metrópolis que se turnan para oprimirnos, una audiencia, en fin, a la altura de una nación grande, independiente y orgullosa de sí misma, y esta es una tarea que ha sido relegada hasta un término tal que, cuando la encaremos, tendrá que exigir una abnegación y una paciencia de proporciones épicas por parte de quienes se la pongan al hombro, pero ¿saben qué?, es posible, sí, ¡tiene que serlo! Conocemos el camino. Alguna vez nos tiene que salir bien.



Imagen 7. Perfo en el 45 Festival de La Habana, durante la proyección de *¡Homofobia!* (Goyo Anchou, 2024) (Imágenes 5 y 6 no van)

Goyo Anchou (realizador argentino de cine guerrilla)

goyoanchou@gmail.com

Estudió en la Universidad del Cine y fue programador del Festival de Mar del Plata. Especializado en historia del cine argentino clásico, cuenta con varias publicaciones en ese rubro. Dirigió diversos cortos y largometrajes, entre ellos *Safo* (2004). *¡Homofobia!*, su quinto largometraje, ganó el premio Otros Territorios, a mejor película de vanguardia, en el Festival de Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana (2024).