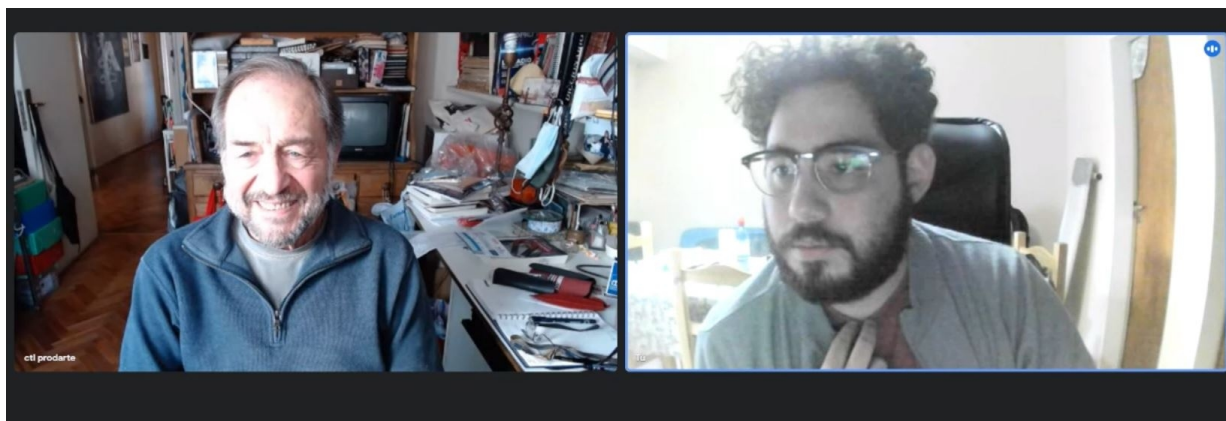


**Escribiendo en los márgenes:
la experiencia del cine *underground* en Argentina.
Entrevista a Julio Ludueña**

Enzo Moreira Facca
CIC-TECC-FA (UNICEN)
enzomoreirafacca@gmail.com



Tras el golpe de Estado de 1966 en Argentina, el panorama de la realización audiovisual se vuelve particularmente agreste, con una censura cada vez más implacable dentro de los fondos de financiamiento estatales para películas. En paralelo, con el auge de la televisión y la publicidad aparece una nueva camada de realizadores que hacen de su oficio el negocio publicitario. Estos últimos son quienes, con el dinero ahorrado en publicidad, consiguen auto-financiar sus propios largometrajes, eludiendo así la censura estatal y generando un circuito de realización y exhibición clandestinos. Los llamados cineastas militantes como Fernando Solanas, Octavio Getino o Raymundo Gleyzer, son ejemplos de este tipo de producciones. Por otro lado tenemos otro ejemplo igualmente paradigmático de cine clandestino, aunque sin los elementos de propaganda o agitación política que caracterizó a los grupos de cine militante, este es el llamado grupo de cineastas *underground*:¹ principalmente integrado por Edgardo Cozarinsky, Rafael Filipelli, Miguel Bejo y Julio Ludueña,² y que tiene un corto periodo de actividad durante la década de 1970. El cine *subterráneo*, como podríamos traducirlo, tiene como principales características: la producción

1 Llamados así por el crítico Ernesto Schoo en un artículo para el n.º 276 de la Revista *Panorama* de 1972, donde establece una relación entre estas producciones con el movimiento de cine *underground* en Estados Unidos.

2 También cercanos a este grupo se encontraban: Bebe Kamin, Edgardo Kleinman, Hugo Gil, Dodi Scheuer, Néstor Leskovich, entre otros.

y exhibición clandestina, la filmación en 16mm, el uso de sonido directo, la experimentación con la forma cinematográfica y el abordaje de debates socio-políticos de la época a través de la estética.

Tuvimos la oportunidad de conversar mediante videollamada con Julio Ludueña sobre las implicancias del cine *underground*, el contexto socio-político de la época y cómo se extienden esos debates al día de hoy. Además pudimos repasar su filmografía como un autor inserto en el marco de la producción clandestina de cine en los años '70 y sus posteriores trabajos realizados con subvenciones estatales en el siglo XXI.

Enzo Moreira Facca: Te quería preguntar sobre el grupo del *underground*: ¿Cómo se constituye el grupo? ¿Qué visión del cine tenían? También hubo cierto debate con el grupo del cine militante.

Julio Ludueña: En realidad surgió en forma espontánea. Es decir, nos unió el contexto, en sentido de que casi todos hacíamos cine publicitario, lo cual nos facilitaba mucho el acceso a toda la tecnología necesaria en aquella época. Era mucho más dificultosa de lo que es ahora la tecnología, por el fílmico, las cámaras, las luces, etc. Por eso también el *underground* se hacía básicamente en 16mm, que era como si dijéramos de recurrir hoy al video, mientras que el 35mm era más caro y más complicado. Además el carrete de 120 metros de 16mm posibilitaba filmar 10 minutos, si vos querías filmar un plano secuencia. Y, en cambio, el carrete de 120 metros de 35mm te dejaba filmar menos de 4 minutos. Lo que también incidía formalmente en la puesta en escena, y quizás en el contenido también. Por otro lado, en aquella época existía un factor importantísimo, que era la censura. Esto, al mismo tiempo, nos unía y nos separaba con la gente del cine militante: el grupo *Cine Liberación*, de Octavio Getino, Gerardo Vallejo, Fernando "Pino" Solanas; y también con el grupo de Raymundo Glayzer, Álvaro Melián y otros. Ellos tenían una función, en el mejor sentido de la palabra, más propagandística, militante, es decir orgánicos en lo que hacían: bajaban una línea o un discurso. Nosotros, por el contrario, lo que queríamos era hablar de la política y de la sociedad de acuerdo a lo que nos parecía; sin bajar exactamente ninguna línea, o bajándola de forma personal y no en forma orgánica. Pero después, la censura era nuestro común enemigo. Ninguno de nosotros, ni ellos ni nosotros, podíamos ir al Instituto de Cine³ a pedir ninguna ayuda, porque estábamos directamente prohibidos; nuestras películas estaban prohibidas. La posibilidad de que nos prohibieran era lo que nos había acercado al *underground*. Para lo que era la Argentina y el mundo en ese momento, el término *cine underground* —si bien a través de Jonas Mekas, y de Cassavetes y de todos los cineastas americanos⁴ que

3 En ese entonces el Instituto Nacional de Cinematografía (INC), hoy llamado Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), es el organismo mediante el cual se financia la producción de cine argentino.

4 Los que se conocen por integrar el *New American Cinema*: movimiento surgido a principios de los años '60 y con epicentro en Nueva York, estos autores pregonaban la independencia creativa de sus películas. John Cassavetes fue el director más destacado de este conjunto. Dentro de esta misma corriente se encuentra el *underground* propiamente dicho, entendido como una línea mucho más experimental que abraza con más fuerza la producción independiente. Jonas Mekas es quien funge como el líder del *underground* estadounidense.

iniciaron esa corriente cinematográfica nos levantaron la perdiz a nosotros, porque nos mirábamos en ese espejo— en castellano podríamos llamarlo cine clandestino en vez de *underground*. Porque eso es lo que era, un cine hecho en la clandestinidad. El término *underground* en español obedece a subterráneo, y creo que esa traducción ya viene con eso de clandestino. Trabajábamos, por ejemplo en el laboratorio, que en aquel momento era indispensable porque las moviolas estaban en los laboratorios, los negativos eran voluminosos, las copias también, no era fácil trasladarse de un lugar a otro. Todo era técnicamente muy distinto a como puede ser hoy, que cualquiera hace un video y lo sube a YouTube. Era muy distinto. Entonces todo esto hacía que se dependiera muchísimo del laboratorio, que era un lugar clave, importante, físico, donde se tenía que hacer el cine. Esto hacía que esta actividad se hiciera prácticamente de noche; después de que el laboratorio dejaba de trabajar, nosotros con compañeros militantes o con quienes simplemente nos hacían el aguante —de onda— trabajábamos ahí. Existía un laboratorio dentro de otro para poder hacer ese cine clandestino, *underground* o subterráneo, ya fuera militante como no-militante, orgánico como no-orgánico. Estos eran los factores que nos iban uniendo, básicamente la tecnología y la censura, si tuviera que hacer un resumen. Y a partir de la censura quizá se podría llegar a corregir que surgía una temática común, ya que si se quería hablar tanto de política como de sexo, eso estaba prohibido. Si uno iba al instituto para iniciar un trámite para hacer una película oficial, sea buscando conseguir crédito o no y presentaba un guion de eso, pasaba lo mismo que iba a pasar con la película terminada: lo cortaban. A todos nos pasó lo mismo, “esto no, esto no, esto sí, esto puede ser pero conviene que sea así o asa...” Había ligas de madres de familia, organismos religiosos, fuerzas armadas, de todo, que participaban o que estaban directamente a cargo de ese organismo casi revisor de cuentas, los comités de selección de ese momento. Esos eran los factores que nos fueron uniendo. Y como decía Edgardo Cozarinsky, que era un referente importante de todo este movimiento: “Cuando la página tiene tantas prohibiciones, uno empieza a escribir mucho al margen. Hay un momento en el que los márgenes crecen y se hacen tan importantes como la página”. En algún momento, durante los ‘70, llegó a ocurrir esto con este cine que hacíamos, quizás lo más importante del cine argentino de esa época no estaba en las pantallas oficiales, sino en estas pantallas clandestinas que se podían ver a través de proyecciones privadas que se hacían en circuitos universitarios, en iglesias, en sindicatos, en casas particulares. En fin, todo un movimiento paralelo y bastante interesante en la consecución que tuvo y en las aperturas que pudo hacer.

EMF: ¿Es más que nada por obligación la elección de este circuito de circulación? ¿O habrían preferido mantenerse en lo *under* en el caso de no haber censura? Porque entiendo que en el caso del *underground* estadounidense no se repite la característica de la censura.

JL: No hay que olvidarse de que en el cine americano regía el *Código Hays*,⁵ e igual que nosotros no podían contar con la figura del distribuidor habitual. Fijate que a John Cassavetes, hasta sus últimas películas, le costó mucho ser poder ser distribuido y estrenado normalmente dentro de Hollywood y pasó a integrar un circuito de arte cuando salió del *underground*. Mekas quizás tenía más clara esa posición ideológicamente de no ser distribuido comercialmente, pero tampoco podía. Se juntan las dos cosas. Al día de hoy sigue existiendo —y cada vez más fuerte— en la concentración de la distribución una censura muy importante; incluso en las plataformas se marcan una serie de temas que hay que tocar, otros que no se pueden tocar a la hora de comenzar cualquier tipo de trabajos con ellas. Hay un poco más de libertad —por suerte— en las películas que se hacen para las plataformas, que en las series, pero se va reduciendo esa libertad también; están muy estructuradas, digamos que ahí existe una censura implícita, que por ahí incluso la están sufriendo grandes directores que se niegan a aceptarla y que no pueden filmar ni para las salas ni para las plataformas. Están apareciendo algunas otras plataformas independientes que van a hacer un circuito, no lo llamemos clandestino, pero sí marginal o paralelo, al que no va a tener acceso el gran público. Yo lo vería desde la otra vereda: es el gran público el que no tiene acceso a determinado tipo de películas. No es que Jonas Mekas o Cassavetes no quisieran acceder al gran público, es que eran los medios de distribución y exhibición los que no permitían que estas películas llegasen a los grandes públicos. Habría que tejer muy fino si esto es solo un problema comercial y no tiene atrás un trasfondo cultural e ideológico muy fuerte. Se ve por ejemplo en las disposiciones que tiene la OMC (Organización Mundial del Comercio) con respecto a la cultura, un término que no quiere usar, prefiere usar “entretenimiento”; y engloba dentro de esa categoría el teatro, el cine, la televisión, los casinos, la prostitución, el deporte, en fin, es un objeto de mercancía dentro del sistema. En definitiva, este cine o toda obra que no se atenga a las normas del sistema, el sistema no quiere que llegue al público. Ninguno de los impedimentos que nos llevaron a nosotros a hacer este cine subterráneo/clandestino se han solucionado, han cambiado, se han lavado la cara, están maquillados. Una cosa es la Estatua de la Libertad, que es muy linda, y otra es la libertad que se tiene, que es muy diferente.

EMF: ¿Se te ocurría algún ejemplo de estos directores que son expulsados de los circuitos de circulación en plataformas?

JL: Scorsese. Y de ahí en más una larga lista de esa cantidad de directores que, prácticamente, tienen vedado el acceso de exhibición de sus películas en salas. Porque las salas en el cine *mainstream* han quedado totalmente confiscadas para los superhéroes. Los superhéroes han tomado las salas, hasta el punto de que están divididas en géneros. Otro tipo de películas no acceden a las salas, y menos en

⁵ Código de autocensura de la industria cinematográfica de Hollywood, ideado por el presidente de la *Motion Picture Association of America* (MPAA), William H. Hays. El llamado *Código Hays* rigió desde 1934 hasta 1967 y determinaba de manera estricta el abordaje de diversas temáticas como la violencia o el amor.

Hollywood, deben ir a las plataformas. La experiencia de Martin Scorsese con *El Irlandés* (*The Irishman*, 2019) no fue para él demasiado satisfactoria, por una serie de exigencias que tuvo la película, comparada con otras que llegó a hacer teniendo el corte final. Para el director de cine el corte final de su película es todo, si eso no existe, existe censura. La censura la puede establecer, como había antes, una organización gubernamental o una organización no gubernamental, simplemente comercial: la puede establecer un exhibidor, que pide que una película tenga tres horas como mínimo y obliga a hacer algo más largo, que originalmente era más corto; o sino, como debe tener tres horas y tiene cuatro, le corta olímpicamente una hora sin preocuparse demasiado de la parte que corta. Tenemos un ejemplo en el cine argentino actual que es *La flor* (2018) de Mariano Llinás, que tiene versiones hasta de once horas, y se pudo dar en un BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) una película que es inexhibible en salas.

EMF: Es un ejemplo interesante el que das con el film de Llinás, porque el modo de producción de *El Pampero*⁶ también es bastante particular: de forma independiente y sin financiamiento estatal.

JL: Es muy parecido a la forma en la que producíamos nosotros. Ellos a la vez producen también para grandes compañías, al igual que en aquella época se producía para publicidad, incluso tal vez hacen publicidad. Es su recurso financiero: trabajan para el cine industrial y se reservan ese cine que saben que no va a tener posibilidades comerciales, y tampoco les importa que la tenga. Es una actitud muy decisiva como se liberan del Instituto de Cine, el cuál, con toda su tremenda burocracia termina estableciendo un molde, un patrón de producción que ha ido redundado en que las películas que pasan por ahí tengan unos horizontes cada vez menores; que se vean limitadas en su capacidad de expresión. *El Pampero* se ha liberado de eso, es un gran ejemplo dentro del cine argentino. Yo estoy en DAC (Directores Argentinos Cinematográficos), y nosotros organizamos en junio de este año la primera muestra de cine argentino en Corea, en Seúl. La cinemateca coreana hizo una selección de doce películas: vio prácticamente todo lo que se había producido y estrenado entre el 19 y el 21 [el 2019 y el 2021] y eligió cuatro películas de *El Pampero* entre las doce, no es casual; y entre ellas *La flor*. Evidentemente es un cine que, internacionalmente, y sobre todo para una cinemateca de un cine eminentemente industrial como es el surcoreano, interesó mucho más que cualquier otra película de la producción argentina que pasó por el INCAA.

6 Productora argentina de cine independiente que agrupa a Mariano Llinás, Alejo Moguillansky, Laura Citarella y Agustín Mendiola. Se caracterizan por realizar películas sin pedir financiamiento al INCAA y rotarse en los roles técnicos y de producción.

EMF: Mencionabas al pasar la discusión cultura o entretenimiento. En otra entrevista⁷ también hablabas acerca de un entretenimiento que pudiera generar cuestionamientos o cuestionamientos que pudieran entretener desde el abordaje de tus películas.

JL: Exactamente. Comparto con todas las demás corrientes del cine mundial que plantean que hay una diferencia muy grande entre entretener o divertir y abrir ventanas para observar fenómenos sociales y políticos. De algún modo u otro, eso es lo que la censura no deja hacer, la censura comercial en este momento impone el entretenimiento sobre la cultura. Hay medios donde hay que hablar de espectáculo, pero no se puede hablar de cultura ni de entretenimiento porque queda mal, una película tiene que ser un espectáculo. Hay una parte de la crítica que funciona dentro de esas normas impuestas por los medios en donde trabaja. Eso queda claro porque en este momento es muy difícil leer una crítica de una película, más bien son comentarios promocionales o de difusión, que salen antes del estreno; la crítica funciona como un “vaya a verla” o “no vaya a verla”. Dentro de ese mundo, donde se establecen parámetros de lo que el público debe ver o no debe ver, tienen clarísimo que el público no debe familiarizarse con películas como *La flor*. Es así. Todo esto es lo que estaba en el cine *underground* que hacíamos y sigue estando en este otro cine que hoy en día se realiza por fuera de la página, al margen de la producción comercial industrial, buscando sus propios recursos de financiación. Creo que en ese sentido la tecnología es la que progresa más que el pensamiento humano, que sigue estancado en algunas cuestiones que no le permiten avanzar, pero la tecnología sí avanza. En este momento es más accesible la realización de una película y su difusión porque puede hacerse por el ciberespacio; pero ese nuevo espacio está controlado, tanto como lo estaban las salas. Por otro lado las salas se han reducido, y como decíamos, están vedadas a todo lo que no sea producción de superhéroes.

EMF: Volviendo con la conformación del grupo de cine *underground* ¿Hasta qué punto eran un grupo homogéneo? La reconstrucción que hago es que era un grupo más bien diverso, compuesto por distintas individualidades.

JL: Si, creo que sí, era un grupo fáctico. Compartíamos una forma de producción, y esa forma de producir llevó a coincidencias que llevaban a amistades o a un intercambio muy fuerte y apoyo entre todos: prestando cámaras, facilitando películas, actuando en las películas del otro, ayudándola a producir. Se fue armando una coherencia entre cada uno, que fundamentalmente era este hecho básico del querer y tener —las dos cosas— que producir por fuera del sistema. En algún momento Edgardo Cozarinsky, Miguel Bejo y yo formamos un grupo y tratamos de sostenerlo durante un tiempo, pero se hacía muy difícil dentro de las circunstancias de esa época. Pero estábamos ligados por ese interés común que teníamos y esa forma

7 Abramovictz, F., & Folgosi, T. (2021). Las potencialidades del cine de ficción como gesto de resistencia. Entrevista a Julio Ludueña. *Imagofagia*, (23), 475–493. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/28>

común de organizarnos; tal vez por un cierto convencimiento de que no era nuestro sueño acceder al otro sector, eso sí es puede ser un hecho importante de establecer, en general no existía el sueño de llegar a Hollywood. Eso sí, transitábamos festivales internacionales importantes como Cannes, pero dentro de lo que habíamos asumido. Este era también un camino marcado por los norteamericanos, Mekas, Cassavetes, por todos ellos. Hubo en 1965 una muestra muy completa de cine underground norteamericano en el Instituto Di Tella, y creo que ahí vimos esta posibilidad. Por el otro lado nos tenía encerrados este circuito vicioso que se establecía cuando uno trataba de ir a hacer su primera o segunda película, casi todos estábamos tratando de hacer la primera en realidad, en el INCAA —lo que en ese momento era el INCAA o el Instituto de Cine—. Era muy difícil pasar la censura, y estaba directamente unida a la distribución y la exhibición. Un poco todos estos institutos terminan siendo cooptados por la distribución y la exhibición, dado que los fondos que manejan provienen de la exhibición⁸ de un modo u otro, esta se convierte en sus principales proveedores, más aún que los productores que hacen las películas.

EMF: Mencionabas al Di Tella, que en la escena porteña fue muy importante en la constitución de tu grupo, particularmente, también del *Grupo de los 5*,⁹ entonces había un movimiento cultural alrededor del Di Tella que acaba constituyéndose como piedra fundante de todo ese proceso.

JL: Tal cual, fue muy importante toda esa movida que se dio a partir del Instituto Di Tella. Nucleó a una gran cantidad de gente que se puso a producir dentro de características totalmente distintas de las que se habían dado hasta ese momento. Hay que señalar también que el cine militante, que tuvo una importancia muy grande, era ajeno al Di Tella. Porque la función del Di Tella era hundir la militancia, esto hay que señalarlo. El secreto de aquella construcción es que era cultural: llegaba desde el norte y era cultural en el sentido de que la creación tuviera menor compromiso político, aunque sí mayor compromiso cultural; pero tenía la función concreta de que no tuviera un trasfondo político. Por eso el cine militante y la cultura militante funcionaba por otra zona geográfica y sistémica a la del Instituto Di Tella, que no casualmente estaba en frente al Instituto Lincoln, en la calle Florida llegando a Plaza San Martín. El Instituto Lincoln era el organismo de cultura que dependía de la embajada de Estados Unidos y que posibilitaba que llegara el cine *underground* norteamericano a Buenos Aires. El cine militante estaba en el Café La Paz, que era un boliche que estaba en Corrientes y Montevideo, eran dos zonas bien diferenciadas. De todos modos, en lo que hace en particular a nuestro grupo, había vasos comunicantes; a pesar de las

8 El fondo de fomento cinematográfico proviene, en buena parte, del impuesto a las entradas de cine en salas, el impuesto a la venta de videogramas grabados y una parte de las sumas percibidas por el Ente Nacional de Comunicaciones (antes llamado Comité Federal de Radiodifusión)

9 Grupo compuesto por los publicistas Alberto Fischerman, Néstor Paternostro, Ricardo Becher, Raúl de la Torre y Juan José Stagnario, quienes también autofinanciaban sus películas de manera independiente.

diferencias había un diálogo que estaba dado porque, no nos encontraríamos en el Di Tella o en La Paz, pero por ahí nos encontrábamos compaginando a las dos de la mañana en el laboratorio. Entonces esas barreras se rompían y permitía comprender a uno y a otro, a las diferencias y a las circunstancias en las que se estaba trabajando.

EMF: Esto que decías del Di Tella ¿Lo marcas como una crítica de la que te apropias? Porque me recuerda a tu personaje en *Alianza para el progreso* (1971), Lucho Ruptura.

JL: El artista. De algún modo el artista soy un poco yo. Y yo transitaba más por el Di Tella, si bien conocía la otra zona, porque tenía un trasfondo político el cine que yo intentaba hacer. Pero no era orgánico en esa época, después lo fui más, pero en ese momento no había nada orgánico en mí. No lo formulo como crítica al Instituto Di Tella, creo que fue muy valioso y que fue muy importante. Abrió una cantidad de cerebros y de posibilidades, y nos hizo muy bien. Por otro lado, la militancia encierra un poco ¿No es cierto? Siempre produce un encajonamiento dentro de ciertas circunstancias. No lo digo como una crítica, sino simplemente identificar un poco lo que era, reconociéndole su valor. Hay otra cuestión que pasa en el trasfondo de todo esto, que es el psicoanálisis; el Instituto Di Tella era muy psicoanalítico y habían determinados lugares de psicoanálisis, como la Clínica de Fontana, que eran comunes a toda esta movida que pasaba por el Di Tella. Y de algún modo, el psicoanálisis era bastante lejano a la militancia, por cuestiones hasta casi lógicas: no le podían ir a contar a un psicoanalista las angustias que le producía militar, porque podían estar traicionando a su movimiento o a sus compañeros, estamos hablando de una época en la que empezaron a existir trincheras, y armas, y se estaba entrando en la lucha armada. No era muy fácil para el militante irse a psicoanalizar, prácticamente le estaba prohibido, no podía ir a contarle sus cosas al psicoanalista. Esto también armaba como una diferencia, en un sentido o en otro, que no le hace a la crítica, sino a las características de una zona y de la otra. Pero que de algún modo terminaban juntas en la necesidad de hacer cine, ahí sí. El lenguaje era el mismo, se podía usar de modos distintos. Son las diferencias que de algún modo podían haber en Dziga Vertov y Eisenstein, por ahí si uno va para atrás.

EMF: Una de las características que destaco del cine de ustedes es la alegoría política. Tanto vos, como Bejo, como Cozarinsky abordan la política o la discusión política de la época con distintas miradas que son hasta casi *godardianas*, de “un film haciéndose”.¹⁰ Y también en oposición de lo que venía haciendo el cine militante, donde tal vez la clave alegórica o la metáfora es más directa.

¹⁰ “*Un film en train de se faire*”, es decir: un film en proceso o haciéndose. Frase recurrente de los intertítulos de *La Chinoise* (1967) de Jean-Luc Godard y que sintetiza la estética de las películas del director como obras improvisadas e inacabadas.

JL: Creo que tenés razón. Insisto, con todo el respeto que tengo por ese cine, era un cine de propaganda, como de algún modo puede ser *El Acorazado Potemkin* (1925). Era un cine de propaganda política. Lo que nosotros intentábamos hacer era reflexionar políticamente.

EMF: Claro.

JL: Reflexionar políticamente sin límites. No estábamos propagando una determinada línea política, sino que estábamos haciendo una reflexión política, que invariablemente era crítica, porque eso era lo que estábamos viviendo y que estamos viviendo hoy también. Así que no han cambiado mucho esas circunstancias, creo que ninguna. Pero lo cierto es que nosotros reflexionábamos sobre la política y el otro cine era muy valioso propagandísticamente, por ejemplo: sin *La hora de los hornos* (1968) no hubiera llegado a volver Perón, para hacer una referencia puntual dentro de ese contexto. En cambio nuestras películas eran rechazadas por todos los grupos políticos porque no les servían a ninguno.

EMF: Recuerdo el evento de “La noche de las cámaras despiertas”,¹¹ donde habían hecho películas para deliberadamente provocar al espectador.

JL: Si, que el espectador además iba a ser un público militante de Santa Fé, que estaba muy politizado. Y bueno, recibió la provocación como tal: mal, [risas], la recibió mal. Le tratábamos de decir que el Estado no iba a subvencionar que hablen en contra de él, que era necesario buscar otro tipo de salida para realizar, para producir, para filmar, que no fuera la subvención estatal. Porque lo que dio motivo a ese encuentro fue que habían prohibido en la Escuela de Cine de Santa Fe todos los guiones que habían presentado los alumnos. Esta situación a la que me estaba refiriendo antes por supuesto se vivía en las pocas escuelas de cine que habían, donde igual que en el Instituto, la mayor parte de las cosas no se podían hacer, no se podía hablar. Y bueno, la primera reflexión que nosotros intentábamos decir en ese momento era que la única manera de hacerlo era liberándose, de un modo o de otro, de ser subvencionados. El sistema no era tan tonto como para subvencionar su propia crítica, porque era totalmente ajeno, y lo sigue siendo, a su propia crítica; es más, no quiere que los espectadores la escuchen tampoco. Después, en los años que siguieron, —tal vez sea una cuestión de los años que pasaron, de la vida, de que el reencuentro de unos y otros fue a otra edad, después de haber pasado una cantidad de experiencias— creo que nos hemos terminado comprendiendo muchísimo unos y otros. Terminé trabajando en la Asociación de Directores codo a codo con Solanas, con Getino... y hemos hablado mucho de todo esto; hemos entendido y comprendido de que, en el fondo, significábamos un mismo tipo de cine con diferentes intenciones, unidos

11 Evento realizado en Santa Fe en 1970 donde el naciente grupo *underground*, liderados por Alberto Fischerman, realizan cortometrajes para ser exhibidos en dicho encuentro. El resultado es una discusión acalorada que casi termina en la agresión física por parte del público militante allí presente a los realizadores.

de algún modo por el tema y las circunstancias. Como una vez dijo Getino: “Bueno... si ustedes eran la vanguardia, nosotros éramos la retaguardia, y en cualquier guerra se necesitan cubrir bien los dos frentes”, [risas].

EMF: ¿Esa frase te la menciona Getino en la época, en los ‘70? ¿O fue más reciente?

JL: No, no, en los 2000. Pero en los ‘70, puntualmente en el año 1974, Octavio Getino fue nombrado en al frente del Ente de Calificaciones —o sea, del ente de la censura—. Cuando asumió Cámpora la presidencia en 1973, él estuvo casi un año —del 73 al 74 — al frente de este Ente de Calificaciones. Y lo primero que hizo fue levantar la prohibición de todas las películas que estaban prohibidas. Yo tenía dos películas prohibidas, y a los pocos días me encontré con él en su despacho y me dijo: “Mirá, vos sabés que no estoy de acuerdo con tus películas, pero tomá. Te quería entregar personalmente el levantamiento de la prohibición de las dos”, y así lo hizo con todo el mundo. Esto es muy importante de señalar.

EMF: Es muy interesante, porque tal vez tenían mucho debate a nivel filosófico sobre el objetivo del cine o el objetivo estético del cine. Pero en términos prácticos había más camaradería. Para hacer *La Civilización está haciendo masa y no deja oír* (1974) Gleyzer te prestó su cámara, por ejemplo.

JL: Exactamente, sí. Que él todavía no la había estrenado. La había conseguido para hacer *Los Traidores* (1973) y todavía no la había usado. Nosotros teníamos primero la filmación y no tuvo ningún problema. Era una cámara muy muy valiosa en ese momento, era una ARRI de 16mm para hacer sonido directo, y no había en Buenos Aires esa cámara. Aún entonces, casi todo el sonido de estas películas de 16mm se hacía doblándolas, y nada que ver con este tipo de cine que nosotros queríamos hacer; el doblaje es todo un artificio posterior que no favorece para nada la autenticidad de las secuencias filmadas. Así que esta cámara era muy importante, porque para blindar una cámara en esa época no se la podía mover; y esta cámara tenía un blindaje perfecto que consistía en una especie de bolsito, de capucha en que iba metida, muy hermético y que no se escuchaba para nada el ruido de la cámara. En algunas secuencias de *Alianza para el progreso* había preferido tener el ruido de la cámara que estar limitado a tener que doblar después la escena. Incluso, vos hablabas de Godard... nosotros estábamos muy copados con Godard, realmente era nuestro ídolo, y él también lo hacía. Aparte de que él con Raoul Coutard comenzaron a usar mucho el 16mm y ellos tenían las cámaras para hacer directo con 16mm, y las usaban mucho; y sino, muchas veces se escucha el ruidito de la cámara de Godard, en *Masculino-Femenino* (*Masculin-Féminin*, 1966) por ejemplo, en *La Chinoise* también; porque era una cuestión fundamental el sonido directo.

EMF: También te quería preguntar en relación a los cines que van surgiendo en esta época. Yo marco una división entre el cine de la *Generación del 60*¹² y lo que se gestó a partir de 1966. Y bueno, el propio Simón Feldman marca que el cine de su generación se corta claramente con el golpe de estado del 66...¹³

JL: Si...

EMF: ...y ya ahí se empieza a gestar *La hora de los hornos* de manera clandestina y empieza a surgir todo este cine. Más allá de eso ¿Hay alguna herencia que haya quedado luego del 66 de la *Generación del 60*? ¿O cómo la valoras?

JL: Absolutamente. Los valoro mucho, especialmente a Rodolfo Kuhn y a Feldman. Hay una película, *El negocio* (1959), no sé si la habrás tenido oportunidad de ver porque Feldman la hizo dos veces: primero en 16mm y luego en 35mm; y realmente es una película que nos marcó un camino, y yo creo que son como maestros nuestros de algún modo. Tanto como Kuhn, como Kohon y Feldman. Además Feldman fue durante toda su vida un maestro, enseñó mucho cine, escribió libros explicando el cine y realmente es un maestro de la generación que le siguió después. Creo que fue muy importante, y como suele ocurrir, no hubiéramos existido nosotros si no hubieran existido ellos antes. De algún modo nosotros lo recibimos, porque había una relación personal de todos con todos ellos, de modo que lo recibimos de mano de ellos. Incluso del propio Torre Nilsson, que fue variando después a cine más comercial, por una cantidad de necesidades; aunque una de sus mejores películas, *Boquitas pintadas* (1974), es de su época más comercial. Pero la verdad que de toda esta *Generación del 60* hemos recibido muchísimo, y creo que es la que marcó el rumbo nuestro. Ver las peripecias de ellos también marcó el rumbo nuestro cuando nosotros empezábamos. Ellos tuvieron que dejar su cine —Feldman no lo hizo— para ponerse a tono con la distribución y la exhibición. Que siempre son los que toman el mando, si es que uno quiere, entrecomillas progresar en su carrera cinematográfica.

EMF: Claro...

12 Refiere al conjunto de jóvenes cineastas que surgen a partir de 1958 con la puesta en funcionamiento del Instituto de Cine y el nuevo periodo democrático que se abre a partir de la elección de Arturo Frondizzi ese mismo año. Estos cineastas provienen del entorno de los cineclubs y el cortometraje, valoraban la independencia creativa y abandonan la producción en estudios. Someramente, se suele incluir Simón Feldman, Lautaro Murúa, Rodolfo Kuhn, José Martínez Suárez, Manuel Antín y David José Kohon.

13 En Feldman, S. (1990). *La Generación del 60*. Buenos Aires: Editorial Legasa.

JL: No hablé de [Leonardo] Favio porque está más —por la edad— en nuestra generación. Era posterior al cine de los '60. Había empezado trabajando con ellos como actor, pero después como realizador es posterior a ellos también y tomó un poco de estas experiencias.

EMF: Digamos, lo que rescatás de *La Generación del 60*, es la narrativa, la independencia creativa, esas cuestiones ¿O te referías a algo más?

JL: Si, absolutamente. No hablé de Antín, que sigue activo a día de hoy, y es otro maestro también. Con él compartimos de algún modo a Cortázar también,¹⁴ en mi caso. Ellos nos marcaron un poco el camino que nosotros tomamos. Digamos que si vimos esta alternativa es porque ellos la estaban marcando con su lenguaje y del abandono de un cine de estudios que se había hecho hasta los años '60. Los estudios cinematográficos cerraron al caer el peronismo y también eso incidió en buscar otras formas de producción. Pero a la vez ya eso estaba pasando en el mundo, le estaba pasando lo mismo a Hollywood, donde en aquella época el cine europeo lo estaba superando incluso en la taquilla, e incluso compitiéndole con sus propias estrellas. Era un momento de cambio muy grande la *Generación del 60*. Para Antín fue tan importante Alain Resnais como para nosotros Godard, hay una influencia ahí; si Manuel Antín no se hubiera identificado con Resnais, por ahí nosotros no nos hubiéramos identificado por Godard.

EMF: También en la época hay un auge de las revistas especializadas, del cineclub, luego viene el Di Tella, hay todo un movimiento cultural que a eso lo potencia...

JL: Es cierto.

EMF: ...Capaz que viendo a la crítica que hoy en día, lo discutíamos antes, es un comentario, todo eso no quedó tanto.

JL: Sí claro, no hay una crítica que estimule el pensamiento crítico, valga la redundancia.

EMF: Luego están las películas del Grupo de los 5.¹⁵ Creo que vos tuviste más afinidad con Fischerman. Destaco el intento experimental que abordan en las películas, sobre todo en *The*

14 Manuel Antín realiza la adaptación de algunos cuentos de Cortázar: *Cartas de mamá*, *Circe* y *La intimidad de los parques*. Julio Ludueña adapta en el año 2013 diez cuentos contenidos en *Historias de Cronopios y de Famas*, del mismo autor.

15 Las óperas primas de cada integrante del grupo, a excepción de Stagnaro, quien no logra completar la suya, son: *The Players vs Ángeles Caídos* (Fischerman, 1968), *Tiro de gracia* (1969), *Mosaico* (Paternostro, 1970), *Juan Lamaglia y Sra.* (de la Torre, 1970) y *El Proyecto* (Stagnaro, inacabada)

***Players...*, pero también en *Mosaico* y en *Tiro de Gracia*. No sé qué valoración tenés de este grupo como antecedente de ustedes, siendo que también eran publicistas.**

JL: Exacto, compartía con ellos la publicidad, y con Fischerman compartía todo en ese momento. Realmente *The Players...* fue, como decimos siempre, una película liberadora, que abrió todas las puertas. Sobre todo porque abandonó por completo una estructura de exposición del conflicto, desarrollo y desenlace; esa estructura tradicional en la que se basa el cine comercial o industrial, donde todo tiene que cerrar y se abrió totalmente a esta corriente que marcaba Godard. Y nos mostró que se podía hacer esa película, creo que eso fue importantísimo: que esa película se podía hacer. La [película] de Paternostro era muy identificada con Richard Lester, que dirigía las películas de los Beatles; *The Knack... and how to get it* (1965) y esas películas que estaban volcadas a esa liberación formal, a ese absurdo, dando por tierra una gran cantidad de estructuras tradicionales. Las películas de Ricardo Becher eran muy existencialistas de alguna forma, intentaban ser más filosóficas, todavía dentro de la onda de Kuhn o de Kohon; pero yendo un paso más adelante en la liberación expresiva o temática en ese rastreo del mundo del Di Tella. La más lograda de todas creo que es *The Players...* por toda la forma en que estaba hecha, el tipo de película que presentaba y la apertura total que tenía en lo que hace a su estructura narrativa. Se liberaba de cuanto molde podía haber en ese momento.

EMF: Otro contemporáneo también fue Hugo Santiago.

JL: Por supuesto, también, con *Invasión* (1969), que la hizo en el 68 y se estrenó en 69. Además fue importantísimo Hugo para todos nosotros, porque estableció un puente en París que nos permitió llegar a los festivales europeos con nuestro cine. Con todo desinterés y con mucha “alma de gaucho”, como él decía, fue nuestro presentador allí. Él había sido el asistente de dirección de [Robert] Bresson,¹⁶ así que era una palabra mayor dentro de la asociación de realizadores franceses, y eso prácticamente abría la puerta de la quincena de realizadores del Festival de Cannes y él así lo hizo. Se convirtió, no en un selector de películas de la quincena de realizadores y la asociación de realizadores que organizaba esa parte del festival, sino en un puente para que nuestras películas llegaran allí y a otros festivales europeos.

EMF: Centrándonos en tus films: siempre partís del género y luego lo vas deconstruyendo, haciendo transgresiones. Encontraba ahí una similitud con Miguel Bejo, que arranca con el terror en el caso de *La familia unida esperando la llegada de Hallelwyn* (1971) o el *film noir* mezclado con superhéroes en *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* (1978)...

16 En *El proceso de Juana de Arco* (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962).

JL: Beto Nervio... o Vito Nervio, [risas]...¹⁷

EMF: ...o Vito Nervio, [risas]. En *Alianza...* a mi me interesaba esta idea de que los personajes representan directamente a clases sociales determinadas: clase media, USA (United States of America), etc ¿Cómo es que se gesta el film?

JL: Precisamente nosotros empezábamos, hablando particularmente, con un gran respeto por el género. Entendiendo que el género establece una serie de códigos, que como vos decís, deconstruyéndolos uno puede alterar el relato y crear uno nuevo por fuera de esa línea que le está marcada a los géneros. En el caso de *Alianza...* era como hacer una película de guerra. En cuanto a los personajes, su psicología era producto de los intereses sociales que los vinculaban al mundo. En las películas de guerra suelen haber momentos emotivos, cuando los soldados se juntan a la noche en la trinchera y se muestran las cartas de sus novias, y la película comienza por —muy emparentada con Glauber Rocha o Godard— dejar eso de lado. Y con una mirada influenciada por Bertolt Brecht también, se distancia de esos personajes tomándolos como los intereses a los que representan dentro del juego político y social. De ahí surgió la idea de que no tuvieran nombre y se llamaran directamente por lo que encarnaban: clase media, empresario, general, USA. Es como aclararle al espectador que, si bien esos personajes no son reales, están aludiendo a la realidad de las motivaciones que los hacen funcionar y terminan haciendo funcionar toda una situación.

EMF: Bueno, también la ciudad destruida es Latinoamérica o Argentina.

JL: Si, son un conjunto de símbolos para dar un discurso muy sencillo y concreto sobre todo un conflicto muy complicado con el que convivíamos en ese momento en toda Latinoamérica. La Revolución Cubana lo había puesto de manifiesto y todos lo estábamos viviendo muy intensamente. La película la filmó tres años después de la muerte del Che Guevara, entonces, teníamos una perspectiva de lo que pasó y lo que podía pasar para adelante.

EMF: Además me parecía que logra predecir algo del futuro: USA quiere construir autopistas, y la última dictadura militar construyó autopistas, estadios y hasta una universidad.¹⁸ Construir un nuevo país desde las cenizas a su modelo y semejanza.

17 El personaje principal del segundo film de Bejo es una parodia del detective *Vito Nervio*, personaje de historietas creado por el guionista Mirco Repetto y el dibujante Emilio Cortinas y publicado por primera vez en la revista *Patoruzito* en 1945. Un año después de su lanzamiento Leonardo Wadel se encarga de los argumentos y Alberto Breccia de la ilustración.

18 Las autopistas 25 de Mayo y Perito Moreno en la ciudad de Buenos Aires; los estadios Malvinas Argentinas en Mendoza, José María Minella en Mar del Plata y Mario Alberto Kempes en Córdoba; y el edificio del Complejo Universitario General Belgrano de la Universidad Nacional de Mar del Plata, en la ciudad homónima.

JL: Por eso la película se llama *Alianza para el progreso*, y en la Alianza para el progreso que habían escrito Robert McNamara y Kennedy en los '60 estos planes estaban. La leí bastante y la tomé un poco para el guion. La Alianza para el progreso tiene algunas metáforas en su texto, que yo las tomé literalmente. De algún modo, no intencionalmente, establece esas analogías entre personas e intereses; y menciona esta necesidad de hacer autopistas, lo dice concretamente, de ahí lo tomé. Posteriores gobiernos militares siguieron con ese plan y lo hicieron posible.

EMF: También hay una crítica muy dura al artista como concepto, lo hablábamos antes, y a la clase media que se prostituye para los diferentes actores. Pero más allá de eso hay una victoria guerrillera, una victoria de la revolución.

JL: Hay una victoria. Terminan diciendo: "dame el hijo que la resista cuando vuelva", le pide el personaje que se llama la obrera al personaje que se llama el campesino. Ese es el final, como que entienden que la lucha no terminó ahí.

EMF: Eso te iba a preguntar, el personaje del campesino aparece bien al final de la película.

JL: Si, por una necesidad ideológica, según podrían decir Lenin o Marx.

EMF: La necesidad impulsa a que se materialice un personaje ¿Podríamos decir?

JL: Si, no podían faltar, es casi un chiste.

EMF: Claro, porque aparece en escena durante la batalla final, sin haber menciones previas. Y ya de por sí la clase campesina en Argentina es poca, sino inexistente.

JL: Es así. A pesar de esta situación que vos identificás muy bien en Argentina, habían círculos políticos y militantes que hablaban de eso; que por ahí era una realidad concreta para Lenin, pero no para nosotros. Sin embargo hablaban de eso como si fuera un factor que incidiera en la concreción de una revolución en la Argentina. Entonces de ahí viene la idea, es casi un chiste esa irrupción final del campesino, como para que todos se queden conformes de que también estaba.

EMF: A mi me gusta mucho *Alianza...*, es casi una película bélica porque lo dice. Por ejemplo: no hay balas, sino que suenan los disparos en el *off*.

JL: Hay una intención constante de generar ese distanciamiento, que el espectador tome una visión distanciada, algo muy brechtiano. Estudié dirección de teatro con Néstor Raimondi, que era un director de teatro y de ópera, que había estado en *Berliner Ensemble*.¹⁹ Creo que quedé muy formado en Brecht a partir de esa experiencia, y además coincido con esa forma brechtiana que es muy fuerte en esta película. Sobre todo por el contenido de reflexión política que trataba de tener en paralelo a lo que Brecht había intentado hacer; que no hubiera balas, que un personaje se levantara y mostrara un cartel, era una manera de permanentemente recordarle al espectador que estaba viendo una ficción.

EMF: En *La Civilización...* lo que más me llamaba la atención son las secuencias de *Coriolano*. Porque hasta ahí, el film se plantea como un musical, o una deconstrucción del musical.

JL: La idea fue partir de la comedia musical para entrar en este problema del capital y el trabajo, el tema sobre el que reflexiona la película. Al hablar del capital y el trabajo parece indispensable hablar de lo cultural y lo popular, unir tanto a Valeria Lynch como a Cozarinsky.²⁰ De esa ensalada sacar la reflexión final. Dentro de eso entra Shakespeare, filmado ahí en la villa con esta obra, *Coriolano*; medularmente, se refiere —en el año 1600— a una cuestión muy marxista del sentido de la función política de la familia respecto al estado y al capital. Es muy explícito, y son las escenas en las que aparecen la película, como Coriolano es sometido por su madre a Roma cuando este se intenta revelar contra el estado romano. Esto, históricamente, parece que le cuesta la vida a Coriolano. Por eso Shakespeare escribió la obra, ése es el tema de la misma. Le dice Coriolano a la madre: “Tu función primordial es someterme al estado. Educarme para que yo me integre en las funciones que el estado marcó que, socialmente, me corresponden. Y esto me va a costar la vida”. Esto se une con la función del Rufián dentro del prostíbulo; las prostitutas son el trabajo que se revela; el cliente es el capital y el Rufián es el patriarca, el padre que somete a sus hijas al cliente, al capital. Incluso, cuando comienza la película, la prostituta dice que el Rufián le hace acordar a su padre: que a veces le pega, le marca el camino a seguir. Toma el tema que hoy está más a la luz del día, un tema que salió del placard, como es el patriarcado. Pero en aquella época, *La Civilización...* estuvo más prohibida que *Alianza...*, estuvo prohibida hasta 1999. Tengo por ahí una calificación que escribieron en el INCAA, donde decía que se soslayaban caminos que conducían a la muerte, y hería la dignidad de la mujer y de la familia. Recién en el año 99 un distribuidor consiguió que se pudiera exhibir, que le quitaran la prohibición que tenía y ahí se exhibió por primera vez en televisión —después de las doce de la noche—. Yo me había preocupado, además no hay una sola escena de sexo en la película...

19 Compañía de teatro fundada por el propio Bertolt Brecht y su esposa, Helene Weigel, en 1949 y que continúa en actividad hasta el día de hoy.

20 Además de director de cine, Edgardo Cozarinsky es novelista y crítico cinematográfico, toda una figura de la intelectualidad argentina de los '70. Valeria Lynch por su parte inicia su carrera cantando jingles publicitarios y se relaciona más con el mundo del espectáculo.

EMF: Es verdad...

JL: No hay, y la película estuvo prohibida por sus aberraciones sexuales, por las aberraciones sexuales que difundía, digamos...

EMF: Irónicamente *Alianza...* sí tiene escenas de sexo.

JL: Sí, *Alianza...* sí. Si bien yo tuve un juicio por obscenidad y pornografía por *Alianza...*, del que fui después sobreseído, en el caso de *La Civilización...* hasta el 99 siguió pesando esa condena que tenía por las aberraciones sexuales que trataba de difundir y como falta de respeto a la mujer y la familia. Me acuerdo que [la resolución del INCAA] dice como “esbozando caminos hacia la muerte”. Debe ser que los que hicieron la calificación, alguna liga de familia que queda por ahí o algún instituto religioso, habrán visto que está el personaje de Tánatos, un símbolo de la muerte que aparece frente a Eros. Que es algo que está tomado de Wilhem Reich, porque en realidad la película trata de tomar algunas de las teorías de Reich sobre la energía sexual y enfrentarlas a la energía del capital.

EMF: También te quería preguntar por los breves segundos de la autopsia que hay al final de la película ¿A qué obedece esa inclusión?

JL: Mirá, yo quería mostrar la realidad de la muerte; abandonar la simbología de la película, la muerte poética y entrar en la más cruda realidad de la muerte. Filmamos una autopsia completa y la idea era poner la autopsia completa, pero cuando estaba en la moviola, se impuso dejar nada más que once segundos. Creo que eso atentaba contra la comprensión de la existencia de la toma. Ya cuando fuimos a filmar nos fue difícil, era un clima muy dantesco cuando entramos en la morgue del hospital de San Martín —la localidad de San Martín—. Después, al ver el material, rompía demasiado el relato. No sé si se iba a llegar a comprender tampoco y así que bueno, fue dejar esos once segundos y nada más. Pero la idea era esa; contraponer la realidad más cruda de la muerte, que se da en ese momento de la autopsia, contra lo que puede ser la muerte como figura poética o la muerte dentro de un relato.

EMF: Que sucede luego de que se fusionan ambas narrativas, la de *Coriolano* con la de la lucha social de las prostitutas, y el personaje de Coriolano termina muerto.

JL: Claro. Ahí el Rufián mata a Coriolano, se juntan las dos historias. En la obra de Shakespeare es el imperio el que lo mata y el Rufián representa claramente al imperio. La idea fue ir a esa autopsia real para mostrar la diferencia, entrar un poco en esa realidad.

EMF: También al inicio de la película hay una secuencia muy de cine publicitario, con la chica arriba del auto. Ya toda esta crítica a la civilización y al modelo capitalista se sintetiza en esa imagen.

JL: La industria automotriz, hasta día de hoy, en las encuestas y en la formulación publicitaria —que es tan importante como la mecánica— se basa en toda una cuestión de impulsos sexuales. La industria automotriz tiene establecido que el usuario traslada al automóvil la representación de su capacidad sexual o de sus expectativas sexuales, de lo que quisiera ser o de lo que intenta ser sexualmente. Por eso la escena es un comercial, donde además el cliente no tiene relación directa con la prostituta, sino por medio del auto.

EMF: Me surge preguntarte por el nombre de la película, que destaca por su longitud. Paula Wolkowicz, hablando sobre el cine *underground*, plantea que como expresión del deseo de no formar parte del sistema aparece esto de ponerle nombres largos a las películas.²¹ Creo que se repite bastante en las películas de Miguel Bejo ¿Cómo surge el nombre en este caso?

JL: Bueno, es muy literal. Hace un juego de palabras con la masa de cuando algo hace masa, descarga, y no deja oír. El ruido no deja entender. Es bastante literal en ese sentido: la civilización hace masa, jugando con la sociedad de masas, y no deja oír. Como que la civilización ha construido la sociedad de masas y se creó la confusión, no podemos saber lo que nos pasa. La película se estrenó en el cine en 1974 y yo pasaba nervioso por el cine Loire —ahí en Corrientes, cerca del Teatro San Martín— a ver cómo andaba la película, y el boletero del cine me decía siempre: “Le hubieras puesto nada más que *La Civilización*. Porque, usted no lo va a creer, pero la gente empieza a leer el título y se va. Y usted va a ver —porque la película es interesante—, que si en el futuro se habla de la película le van a decir *La Civilización...*”. Y bueno, tenía razón el boletero, hay que aprender de la exhibición. Son mejores los títulos cortos.

EMF: Después entiendo que se recrudecen las condiciones para filmar y tu filmografía hace un hiato muy largo en cuanto a la realización de películas.

JL: Si, hice publicidad y cine publicitario. Me refugié en la publicidad. No volví a filmar cine de ficción hasta el año 2008, desde el 74 hasta el 2008.

21 Wolkowicz, P. (2011). Un cine contestatario. Vanguardia estética política durante los años setenta. En A.L. Lusnich y P. Piedras (Eds.). *Una Historia del cine político y social en Argentina (1969-2009)* (pp. 411-438). Buenos Aires: Nueva Librería.

EMF: Te quería preguntar por *El Ángel Lito* (2008) y por *Historias de Cronopios y de Famas* (2013). Estas películas no son como las anteriores, están hechas a través del Instituto, y eso cambia bastante la tónica. Además de que la época también es distinta.

JL: Son películas orgánicas, digámoslo así. Las hice por medio del Instituto. Y también —orgánicamente— soy parte de la comisión directiva de DAC, que es la sociedad de gestión que representa los derechos de directoras y directores: representa, cobra y distribuye los derechos. Una especie de SADAIC [Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música] de los directores, SADAIC es de los músicos; o ARGENTORES [Sociedad General de Autores de la Argentina], de los escritores; o SAGAI [Sociedad Argentina de Gestión de Actores Intérpretes], de los actores. En la lucha que en el interín se fue dando entre entretenimiento y cultura, se llegó como cultura —no como entretenimiento—, a reconocer los derechos de los creadores. Es como que pasé a ser un director militante, a filmar dentro del INCAA y a estar orgánicamente contenido dentro de una institución, por una entidad de la que formo parte y trabajo diariamente en beneficio de todos los directores.

EMF: ¿Cómo fue el trabajo en *El Ángel Lito*?

JL: Partí de un cuento de María Granata,²² que es una escritora muy valiosa y que tiene unos cuentos infantiles muy bellos. A partir de esta idea del ángel que pierde las alas, bajé a algo terrenal como es la confusión del chico que no podría ser un ángel, porque es un chico de la calle. A partir de ahí, tomando la mística del cuento, este chico se mezcla en los sueños de todos y permite alcanzarlos. Hay una alegoría, una fábula urbana: el calesitero es como el artista, el poeta de la historia, y el funcionario intenta corromperlo para arrebatarle su poesía. Esto es un poco lo que trata la película dentro del género infantil.

EMF: Con los sueños también se toca el surrealismo.

JL: Claro, exactamente. Trato de volver con las cosas que me interesan y de algún modo me identifican con el cine que me gusta hacer. Fue un intento de tratar de no perder esos puntos de vista y esas reflexiones dentro de algo más estructurado institucionalmente, de una película normal, digamos.

EMF: En esto que decías ¿Qué transgresiones genéricas se encuentran en el film?

JL: Se va transgrediendo. Considero que, en general, el cine norteamericano lo intenta hacer con las películas infantiles esto. Trata de entrar en alguna otra cuestión de temática de otros valores. La intención

²² *El ángel que perdió un ala* (1974).

es transgredir el género con la formulación de ese rescate de valores de la realidad a través de los sueños. De hecho, hubo cierta discusión en el INCAA de si era o no una película infantil a la hora de calificarla. Eso para mí fue una gran satisfacción.

EMF: Todas tus películas habitan en una suerte de espacio indeterminado...

JL: Un espacio transgredido. Un colega me decía la otra vez: "Vos sos un director de-generado".

EMF: Bueno, te quería hacer la misma pregunta con el caso de *Historias...* que es más ostensiblemente surrealista.

JL: Si, porque ya Julio Cortázar lo es y es bien fiel a Cortázar. Estoy muy satisfecho, muy feliz de la adaptación que hice de los cuentos. Mi mayor preocupación fue la de poder llevarlos de la mejor manera a la pantalla, al cine, pensando que los cuentos son totalmente surrealistas. La mejor manera de llevarlos adelante era mediante dibujos animados, no con actores, sino que necesitaba el dibujo animado. Cortázar mismo decía que la idea le había surgido a él cuando estaba en el entreacto de una obra que había ido a ver, y de pronto se imaginó ver volando unos bichitos raros, que era imposible identificarlos; y de ahí le surgió el nombre de cronopios, o sea que él ya los había pensado como un dibujo animado. Me pareció que hacerlo sobre dibujos de pintores distintos, porque cada cuento tiene un clima y entra en un mundo distinto, y donde cada corto tuviera una estética diferenciada en la ilustración. Fue un trabajo muy largo y estoy muy satisfecho.

EMF: Se vuelve a repetir esta constante de abordar la sociedad, que ya lo hace Cortázar en la figura de los Cronopios y los Famas, donde hay una diferencia social ambigua que se empieza a remarcar más sobre el final.

JL: Incluso hay política. El cuento *Inconvenientes en los servicios públicos*, donde hay un fusilamiento en la Plaza de Mayo, está escrito por Cortázar tal cual. Tienen ya de por sí un lenguaje cinematográfico los cuentos, a Cortázar le gustaba mucho el cine y por eso ha sido tantas veces llevado a la gran pantalla por directores tan importantes. Es muy cinematográfico. Respetando ese lenguaje, yo me limité a expresarlo a través de la película, pero con la alegría de tener el guion resuelto. Es como agarrar una partitura, y es impresionante cómo empieza a generarse la música cuando uno lo agarra, con la profundidad con la que está hecho, con lo bien escrito que están esos cuentos. Es surrealista, social y político.

EMF: A mi me gustaba particularmente el corto *Pequeña historia...*²³

JL: El del título largo, que termina diciendo *...y ahí te quiero ver*, lo ilustra Luis Felipe Noé. Donde todos se llaman Félix y finalmente renuncian por motivos de salud. Cortázar trabajaba en la UNESCO [Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura] y transcurre ahí, en un organismo parecido a la UNESCO.

EMF: Que la polémica de fondo era que tenían el mismo nombre, pero el currículum de cada uno era intachable.

JL: Incluso cuando el ministro lo llama para recriminarlo, el director del organismo le dice: “No, son todos economistas”. La mejor referencia que le podía dar.

EMF: Además la animación es muy sugerente, porque son todo acuarelas.

JL: Es este mundo abstracto de Noé, sobre el que está hecha la estética del corto. En el plano general la pintura de Noé es abstracta, pero a medida que se pasa al primer plano, a medida que uno se acerca, hay figuras reales que se forman.

EMF: Ya para terminar. Yo pude ver todas tus películas gracias a que están subidas a YouTube ¿Fuiste vos quien, efectivamente, las subió a la plataforma?

JL: Si, yo las subí, porque pensé que era lo mejor para mi cine y para muchos tipos de cine. Ahí se da una posibilidad de comunicación a la que todos podemos acceder, y que se va a ir ensanchando y mejorando, soy optimista en ese sentido. Creo que YouTube representa esa aspiración que teníamos en los ‘70 de tener una ventana por fuera de la distribución normal, es como una exhibición clandestina.

23 Su nombre completo es: *Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades, y ahí te quiero ver.*