

Las potencialidades del cine de ficción como gesto de resistencia. Entrevista a Julio Ludueña

Por Felipe Abramovictz* y Thaís Folgosi**

Julio Ludueña, cineasta argentino con una trayectoria singular dentro de los debates que caracterizaron el Nuevo Cine Latinoamericano, hace un recorrido por toda su filmografía en esta entrevista realizada por correo electrónico entre mayo y julio de 2020, en una conexión São Paulo-Buenos Aires. A través de una amplia mirada sobre las implicaciones de la búsqueda de nuevas sensibilidades estéticas en el contexto pos-1968, Julio nos permite reflexionar acerca de su contribución al cine moderno argentino con los largometrajes *Alianza para el progreso* (1971), *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (1974), y décadas más tarde, *El ángel Lito* (2009) e *Historias de Cronopios y de Famas* (2014).

Felipe Abramovictz y Thaís Folgosi: ¿Cómo se dio su aproximación al cine?

Julio Ludueña: A mi padre le gustaba mucho el cine y me hablaba siempre de películas como *El acorazado Potemkin* (Sérguei Eisenstein, 1925) o *Ladrones de bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948) y a los 8 años, una mañana salía de casa con mi madre y en la vereda de enfrente estaban filmando la escena de un largometraje, *Pasó en mi barrio* (Mario Soffici, 1951) con el actor Mario Fortuna. Me quedé todo el día mirando cómo repetían la misma escena perfeccionándola una y otra vez. A la tarde decidí trabajar en cine cuando fuera grande, una idea que continuó. Después llegó la televisión, tenía un amiguito que actuaba en las telenovelas que salían en vivo al aire, comencé a acompañarlo y disfrutaba estando allí en un rincón del estudio. En la adolescencia comencé a ir mucho al cine, me atraparon *A pleno sol* (René Clément, 1960), *La dolce vita* (Federico

Fellini, 1960), *Los 400 golpes* (François Truffaut, 1959), *Sin aliento* (Jean-Luc Godard, 1960), toda la Nouvelle Vague y el cine italiano en general así como su reflejo en la Argentina, las películas de Rodolfo Kuhn, aunque tampoco me perdía las de Daniel Tinayre, un director de origen francés radicado en Buenos Aires que hacía películas policiales negras con gran éxito popular. A los 20 años, en 1964, comencé a trabajar en televisión y publicidad, y en 1965 entré a estudiar Artes Audiovisuales en la Universidad del Salvador de Buenos Aires. Elegí ese lugar porque, aunque era y soy ateo, allí tenían un set completo bien instalado donde se podía practicar. Aprendí mucho técnica y artísticamente.

F.A. y T.F.: ¿Cómo ve usted el papel del Instituto Di Tella¹ para su generación?

J.L.: Muy significativo porque a través del Di Tella conocimos el cine underground norteamericano que tanto nos influyó, especialmente por su amplitud mental y el uso de los 16 milímetros como paso de realización y exhibición que, rompiendo con la barrera económica de los 35 milímetros, facilitaba la producción y liberaba de la distribución convencional. Por otra parte, el Di Tella se convirtió en punto de encuentro generacional para los que no teníamos una militancia política orgánica.

F.A. y T.F.: ¿Quiénes han sido los cineastas de referencia en su trayectoria? ¿Tuvo usted contacto con la escena brasileña de los años 60?

J.L.: Mis referencias principales eran y son: Bertold Brecht, Jean-Luc Godard, Gillo Pontecorvo, Glauber Rocha, Pier Paolo Pasolini y Jean-Marie Straub. La evocación de Visconti es irónica en *La civilización está haciendo masa y no deja oír* (1974): “Convierte en arte las grandes miserias humanas”, dicen [los

¹ Fundado en 1958, en Buenos Aires, fue un importante centro de investigación cultural, de producción y de debates.

personajes] el Rufián y su cliente, pero hoy lo admiro muy sinceramente. Entre los argentinos destaco a Rodolfo Kuhn, Manuel Antín y Alberto Fischerman por su *The Players vs. Ángeles caídos* (1969). De Brasil, veía todas las películas de Glauber Rocha que llegaban a Buenos Aires, las devoraba. Son cuatro las películas de él que conozco y que me dejaron marcado para siempre, quizá como una síntesis del cine que estaba buscando: *Dios y el Diablo en la tierra del sol* (1964), *Tierra en trance* (1967), *Antonio das Mortes o El Dragón de la Maldad contra el Santo Guerrero* (1969) y *Cabezas cortadas* (1970). A partir de ellas, Rocha se convirtió en un gran referente generacional y regional, pero no fue por casualidad que llegué a él sino porque otros tantos cineastas experimentaban su cine como precursor de una identidad, una mezcla de vanguardia y clasicismo. Encontré allí un camino expresivo en cuyo lenguaje convergían forma y contenido con locaciones en Latinoamérica.

La ficción era siempre una metáfora didáctico-política que permitía desenmascarar la realidad, uniendo el signo con el significado, para comenzar pidiéndole al espectador que cambie sus propios códigos cinematográficos y olvide el lenguaje visual y sonoro sistemáticamente establecido que le enseñaron para conocer otros nuevos que también iban a iluminarle puntos de vista distintos, porque descubrir la película lo llevaría a redescubrirse en un relato donde ni la cámara ni la película ocultaban su posición, abandonando los detalles costumbristas para ir al fondo real de la cuestión. Un cine de opinión, estética y política, por medio de una ficción que formula su propia verosimilitud como primer punto de su discurso, negándose a acatar la ideología dominante del cine narrativo. Parte de esa épica temática y de su gramática cinematográfica fueron luego en *Alianza para el progreso* (1971) como una guía a seguir. De alguna manera también integraron *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, alcanzada a mi manera por las baladas brechtianas, que estructuran la saga glauberiana del Nordeste, acercándonos un Brasil imprevisto y profundo del que hasta entonces teníamos muy pocas referencias, o ninguna.

F.A. y T.F.: ¿Cómo se posicionaba usted en el debate crítico del cine argentino en los años 1968-1969? ¿Cómo veía los proyectos del grupo Cine Liberación?

J.L.: En 1967 hice mi primer cortometraje, *Historia de una soledad* (1967), filmado en 16 mm, era más que nada un ejercicio narrativo muy clásico y tradicional sobre una historia de amor entre dos seres solitarios y los motivos personales o sociales que habían impulsado esa soledad. En 1968 tenía listo el primer guion de un largometraje, pero a pesar de haber conseguido productor no pude filmarlo porque la censura previa del gobierno militar de turno, ejercida a través del Instituto de Cine, destrozó el guion y decidí no hacerlo. No era un film político, simplemente era la historia de una enfermera que tenía seis novios que de alguna manera representaban cada uno a una clase social.

En 1970, alentado por las experiencias del cine underground norteamericano, la película *The Players vs. Ángeles caídos*, de Alberto Fischerman, y los grupos Cine Liberación —Peronista— de Octavio Getino y Fernando “Pino” Solanas o Cine de Base —Marxista Trotskista— de Raymundo Gleyzer, circulaban en ámbitos universitarios y sindicales fuera de los circuitos habituales de distribución; produje yo mismo y filmé *Alianza para el progreso*, que terminé en 1971. Inmediatamente me procesaron por incitación a la violencia, obscenidad y pornografía, luego de estar prófugo unos meses y detenido unos días, durante el gobierno del General Lanusse.² En la Argentina la película recién se estrenó públicamente en 1999 por TV pero en 1972 la presenté en la Quincena del Festival de Cannes y fue luego emitida por la TV Sueca y distribuida en los Estados Unidos en medio del escándalo de Watergate.

² Alejandro Agustín Lanusse (1918-1996) gobernó la Argentina de marzo de 1971 a mayo de 1973.

La civilización... la filmé con la cámara de Raymundo Gleyzer. Octavio Getino, con quien igual que con Solanas coincidimos luego en DAC (Asociación General de Directores Autores Cinematográficos y Audiovisuales) luchando por los derechos de los directores como autores de la obra audiovisual, nos dijo muy divertido a Alberto Fischerman, Miguel Bejo, Edgardo Cozarinsky y a mí: “Si ustedes son la vanguardia, nosotros somos la retaguardia, y en la guerra siempre hay que pelear en los dos frentes”.

F.A. y T.F.: ¿Cómo fue su primer contacto con Alberto Fischerman?

J.L.: *The Players vs. Ángeles caídos* fue por lo menos para mí tan liberador como leer *Rayuela*:³ no había que sujetarse a la forma sino crearla. Al año siguiente de su estreno, ni bien estaba terminando el rodaje de *Alianza...* nos conocimos personalmente y hasta 1975 mantuvimos gran intercambio y relación. Pensábamos un tipo de cine muy parecido y planeábamos cómo llevarlo adelante sin irnos a Europa en donde estuvimos, pero coincidíamos que nuestra locación para filmar era de este lado del mar. Después vino la dictadura neoliberal y cada uno se disfrazó como mejor pudo para sobrevivir sin exiliarse. En aquel momento, para mí el problema era la censura. Una censura interna que se origina, aún hoy, en la mayoría de las escuelas de cine adaptadas a la industria, como suele ocurrir con la academia en general. Superada esa, venía la principal, la que cortaba las películas o no las dejaba dar. Y después, la distribución que el Cine Subterráneo trataba de reemplazar por otra propia que le dejara encontrar su público de verdad. Un poco la función que hoy comienza a cumplir internet.

F.A. y T.F.: Sus primeras películas manifiestan una búsqueda por alternativas viables de reacción. ¿Cómo se insertaba tal aspecto

³ Novela de Julio Cortázar, publicada en 1963.

independiente en su proyecto de cine? ¿Consideraba estar haciendo cine político?

J.L.: Exactamente, esa era la idea. Ante todo, mostrar que se podía. Accionar, filmar y exhibir, en vez de hablar. Sí, hacía cine político, entendiendo como Brecht que para que el contenido sea revolucionario la forma también lo debe ser. Para defender esa posición no se puede militar, lo mismo le pasó a Brecht. Hacía cine político no orgánico, es lo que los policías de inteligencia no podían entender cuando me interrogaron y felizmente terminaron pensando que era un loco suelto, y eso nunca les preocupa. Yo era un loco suelto, tal vez aún lo soy.

F.A. y T.F.: ¿Cómo se dio su colaboración en *La noche de las cámaras despiertas* (1970)? ¿Cómo fue su experiencia en el Primer Encuentro Nacional de Cine contra la Censura en La Escuela Documental de Santa Fe en 1970?⁴

J.L.: Éramos un grupo que nos reuníamos en un bar muy cerca del Di Tella. Todos hacíamos cine publicitario y teníamos capacidad de producción. La Escuela Documental de Santa Fe, donde teníamos muchos amigos entre sus docentes, censuró los guiones de los alumnos y se negó los fondos para filmarlos. Nosotros decidimos hacer un largo en una noche para mostrarles que se podía filmar lo que uno quería si se liberaba de la escuela. Mi corto era filmado por Juan Carlos Ciravegna, también director de fotografía de *Alianza...*, que llegaba a la puerta del Cine Cosmos,⁵ donde ese jueves a la noche se había estrenado *Mosaico* (1970) una película argentina comercial de Néstor Paternostro. Abría el vidrio de la pequeña marquesina donde estaba puesto el

⁴ El film colectivo *La noche de las cámaras despiertas* (1970) fue creado especialmente para ser proyectado en la víspera del Encuentro, tal gesto —además de marcar una posición en el debate artístico— se trataba también de un acto político.

⁵ Sala de exhibición ubicada en la Avenida Corrientes (Buenos Aires) que fue un importante espacio de encuentro y de discusión en los años setenta.

programa de la película, sacaba el programa y me lo llevaba. Después en Delta Films, el estudio donde todos estaban filmando sus cortos, juntaba el programa con un rollo de 35 y el libro *El sentido del cine*, de Eisenstein, los rociaba con un poquito de nafta y los quemaba. Cortamos cámara cuando ya solo quedaban cenizas. Todas las películas fueron hechas en reversible 16 para ahorrar el copiado. Oscar Ferreiro, el actor que protagoniza el corto de Fischerman conservó luego la suya. Fue la única que se salvó, todas las demás se perdieron en el tiempo. Yo no viajé a Santa Fe para la exhibición, que era el día siguiente en un acto de militantes marxistas que apoyaban a los alumnos de la Escuela. Sabía que lo nuestro iba a ser interpretado como lo que en el fondo era “una provocación burguesa” y nos iban a sacar a patadas después de verla. Así fue.

F.A. y T.F.: ¿Cuándo fue escrito y filmado el guion de *Alianza para el progreso*? ¿Cómo fueron las proyecciones del film? Y sobre la censura: ¿cómo sucedió?

J.L.: Fue escrito en mayo de 1970, un mes antes de comenzar el rodaje. Igual que en la película se demolían edificios para hacer autopistas, había acciones guerrilleras y torturas, mientras un gobierno militar sucedía al otro bajo las órdenes superiores que daba Estados Unidos y a las que la clase media adhería si no tomaba las armas. La primera copia salió del laboratorio, donde compaginábamos y sonorizábamos de noche, después de hora, y figuraba como una supuesta producción llamada *Alpargatas vive*, en marzo de 1971. En la segunda proyección a un grupo de estudiantes, en un departamento de un edificio en lo mejor de Buenos Aires, llegó un grupo policial de inteligencia y apresó a las veintipico de personas presentes. Yo tenía que estar a las 11 de la noche para un debate cuando terminara la película. Cuando venía por la vereda de enfrente, ya estaban las camionetas policiales llevándose a todos. Me fui, escondí los negativos y estuve prófugo tres meses hasta que el abogado que años después integró la Corte Suprema, dijo que me presentara. El juez dejó los

cargos —incitación a la violencia, obscenidad y pornografía— en suspenso, porque no podía considerarse que había tenido verdadera exhibición pública. Me dio la libertad pero el trámite era que me tenían que llevar a firmar los papeles a la dependencia de seguridad que había descubierto el hecho. Estuve preso unos días, me interrogaron sin violencias y aunque tuve que volver varias veces, quedé libre y hasta después me dieron el pasaporte para ir a Cannes. Ellos tenían la copia, pero yo los negativos bien ocultos. Gobernaba el General Lanusse, que había tomado el poder para demostrar que las fuerzas armadas eran democráticas y después del asesinato de muchos guerrilleros presos que habían intentado fugarse de la cárcel en Trelew⁶, terminó llamando a las elecciones por las que volvió Juan Domingo Perón⁷ en 1973.

F.A. y T.F.: ¿El personaje Lucho Ruptura en *Alianza para el progreso* se encuentra en este debate sobre repensar el lugar y la postura del artista comprometido?

J.L.: El personaje del artista soy yo. Como le dice el guerrillero en el escenario cuando le ofrece el arma: “Vos no querés la revolución, la revolución ya está, solo tenés que tomarla; pero vos no querés la revolución, solo querés que todo cambie un poquito para que tus intereses mejoren, nada más”. Es lo que me dijo a mí un guerrillero de verdad cuando yo estaba comenzando el rodaje clandestino de la película. El Che había muerto hacía menos de tres años.⁸ A veces guerrilleros y artistas pueden pensar parecido pero nunca hacen lo mismo. El éxito no es lo mismo para *unes* que para *otres*, dicho hoy con las “e inclusivas de género” puestas y todo.

⁶ Ciudad donde tuvo lugar el fusilamiento de 16 militantes políticos de izquierda fugados del penal de Rawson el 22 de agosto de 1972, en la Base Aeronaval Almirante Zar.

⁷ Juan Domingo Perón (1895-1974), presidente argentino, gobernó el país de 1946 a 1952, de 1952 a 1955 y, tras casi dos décadas en el exilio, entre 1973 y 1974, año en que falleció durante su mandato.

⁸ Ernesto “Che” Guevara (1928-1967) fue asesinado en octubre de 1967, en La Higuera, Bolivia.

F.A. y T.F.: En *Alianza...* hay innúmeras inscripciones de texto —de intertítulos a carteles— a lo largo de la película. ¿Se trata de un juego con los códigos y con una cierta “transparencia argumentativa” de un dicho cine militante que es puesta a prueba? ¿El cartel “Quién mató al Lobo?” es una referencia al asesinato de Timoteo Vandor?⁹

J.L.: Los intertítulos son referencia de mi admiración a Godard; y el juego con los códigos, una lectura semiológica, comentarios que la película a la vez intenta establecer sobre otros lenguajes cinematográficos. Sí, era una referencia a Augusto Timoteo Vandor; le decían “El Lobo” y había sido asesinado en su propia oficina por un grupo de comando con cinco disparos, el 30 de junio de 1969. Los sindicatos de izquierda convocaron a una huelga general. El presidente, General Onganía,¹⁰ declaró el estado de sitio y atribuyó la muerte de Vandor a “un plan subversivo de ideología perfectamente determinada, que trata de cambiar nuestra forma de vida”.¹¹

F.A. y T.F.: El título de la película resuena directamente de las rupturas en los campos institucional y político en Latinoamérica y el apoyo que los gobiernos antidemocráticos tuvieron en el contexto internacional. ¿Cómo reaccionar a este escenario? ¿Cree que la película vislumbra salidas? ¿Podría comentar sobre la representación de la guerrilla?

J.L.: “La Alianza para el Progreso¹²” (*Alliance for Progress*) era el nombre del programa de ayuda económica, política y social de Estados Unidos para América

⁹ Líder sindical de la Unión Obrera Metalúrgica.

¹⁰ Juan Carlos Onganía (1917-1996), militar argentino, gobernó el país entre 1966 y 1970, tras un golpe de Estado. En su gobierno, suspendió el derecho a huelga, la autonomía de las universidades y actuó con violencia contra las protestas en los años de 1968 y 1969.

¹¹ Postura que justificaba la intervención en los sindicatos y en los gremios, la prisión de sus principales liderazgos y la prohibición de la circulación de periódicos operarios. En aquella época el asesinato de Vandor llegó a ser atribuido a la organización guerrillera Ejército Nacional Revolucionario y a los Descamisados, grupo peronista de lucha armada.

¹² Programa económico norteamericano desarrollado en el gobierno de John F. Kennedy (en 1961) que preveía un plan de desarrollo para Latinoamérica basado en la financiación

Latina propuesto por John F. Kennedy y Robert McNamara —ejecutivo de Ford, Secretario de Defensa estadounidense entre 1961 y 1968—. El nombre del programa era un típico eufemismo para ocultar su apoyo a las dictaduras militares y gobiernos conservadores ante toda tentativa izquierdista o meramente progresista que se acometiera en el “jardín trasero” de América. De allí el título de la película, destinada a ilustrar las formas y consecuencias de esa “ayuda” recibida. Dentro de ese escenario, dramatizando la ficción en un teatro, la película vislumbra una salida: la adhesión de la clase media, desesperada porque ha quedado en la platea en medio de las balas, a la lucha armada. Sin embargo en la última imagen, con [el personaje] USA retirándose y prometiendo —“Volveremos para que la democracia no pierda la partida y repondremos el orden por la fuerza”—, la guerrillera le pide a su compañero: “Dame el hijo que la resista cuando vuelva”. En el film, la guerrilla representa la única esperanza de cambio frente a la situación. Está claro que su triunfo en la película es momentáneo, queda abierto al futuro y a resistir la vuelta del opresor. Cuando cayó Salvador Allende en septiembre de 1973,¹³ *Alianza...* se daba en [la Universidad de] Berkeley y alimentaba los debates en los foros de la Universidad.

F.A. y T.F.: En uno de los intertítulos se lee: “Antes nos colonizaban con Sinatra, ahora con Joan Baez”. ¿Pensar el lugar del artista en aquel contexto es una clave para entenderlo?

J.L.: El artista, como decía, era yo, otro “integrante” de la *Alianza para el progreso*. La que, entre otras cosas, como parte del mismo plan de construir más autopistas y vender más automóviles, había financiado la creación y subsistencia del Instituto Di Tella, donde se nos instruía sobre las posibilidades del cine

empresarial para los sectores privados, que tuvo un fuerte impacto en el escenario político durante toda la década de 1960.

¹³ Salvador Allende (1908-1973), presidente de Chile desde 1970, fue depuesto el 11 de septiembre de 1973 en un golpe de Estado, que resultó en su muerte.

underground como experiencia marginal o formato subterráneo para apoyar a la guerrilla, entonces indispensable para garantizar la validez de la “seguridad interior” o sea del gran negocio de las armas, tan o más importante que el de los automóviles. Un discurso criptocomunista también entonado por las canciones de protesta, con las que el artista imita la “moda” de Joan Baez para que los que soñaban con la revolución, en vez de hacerla, continúen comprando discos y equipos de audio. Es decir el personaje del artista forma parte del mismo paquete general para no dejar al que está detrás de cámara, a los cineastas, fuera del cuadro.



Fotograma de *Alianza para el progreso* (1971) en referencia a Augusto Vandor

F.A. y T.F.: ¿Cómo fue la circulación de *Alianza...* en el circuito de festivales?

J.L.: Celebrada en la Quincena de Realizadores de Cannes de 1972,¹⁴ conocí a Godard y a Julio Cortázar, que vinieron a verla con Hugo Santiago en una de sus proyecciones posteriores en París. Fue inmediatamente invitada por Hubert Bals¹⁵ a la apertura del Festival de Rotterdam que se inauguraba ese año, a principios de julio, después de Cannes, adquirida por la televisión sueca y distribuida en San Francisco y Nueva York donde se estrenó en enero de 1973, con una muy buena crítica del *New York Times*. Se mantuvo varios meses en cartel en medio del escándalo de Watergate.

F.A. y T.F.: **¿Qué le parecen a usted las nociones de experimental, underground y vanguardia? ¿Ve usted una ruptura en relación con otros proyectos de cine político que se presentaban en la escena latinoamericana en 1968?**

J.L.: No acepto la noción de experimental por ser una etiqueta de la industria para valorizar sus reglas. Acepto la noción de underground simplemente como otra forma de producción y distribución al margen precisamente de la industria. La ruptura se daba a través de la ficción, los recursos de vanguardia y la cultura pop que enfrentaban el estilo documental de los otros proyectos de cine político. Está visto que ellos tenían razón: el documental es mejor herramienta política que la ficción, por lo menos esa es la convención, aunque *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) fue sin duda uno de los mejores impulsos para la adhesión a la vuelta de Perón. Pero a mí me gusta el cine de ficción y tanto Solanas como Gleyzer y Getino terminaron haciendo ficción. Estados Unidos ha hecho y hace siempre toda su propaganda política con ficción y no le va mal.

¹⁴ En la misma edición del festival, el gobierno brasileño actuó enérgicamente para impedir la proyección de la película brasileña *Prata Palomares* (1971), dirigida por André Faria Jr.

¹⁵ Fundador del Festival de Róterdam, cuya primera edición tuvo lugar en 1972. Bals permaneció en la dirección del festival hasta su muerte, en 1988.

F.A. y T.F.: Su película siguiente, *La civilización está haciendo masa y no deja oír*, se define al inicio por el texto: “Alegre comedia musical”. ¿Hay aquí una mirada para las formas de pensar el cine y sus códigos?

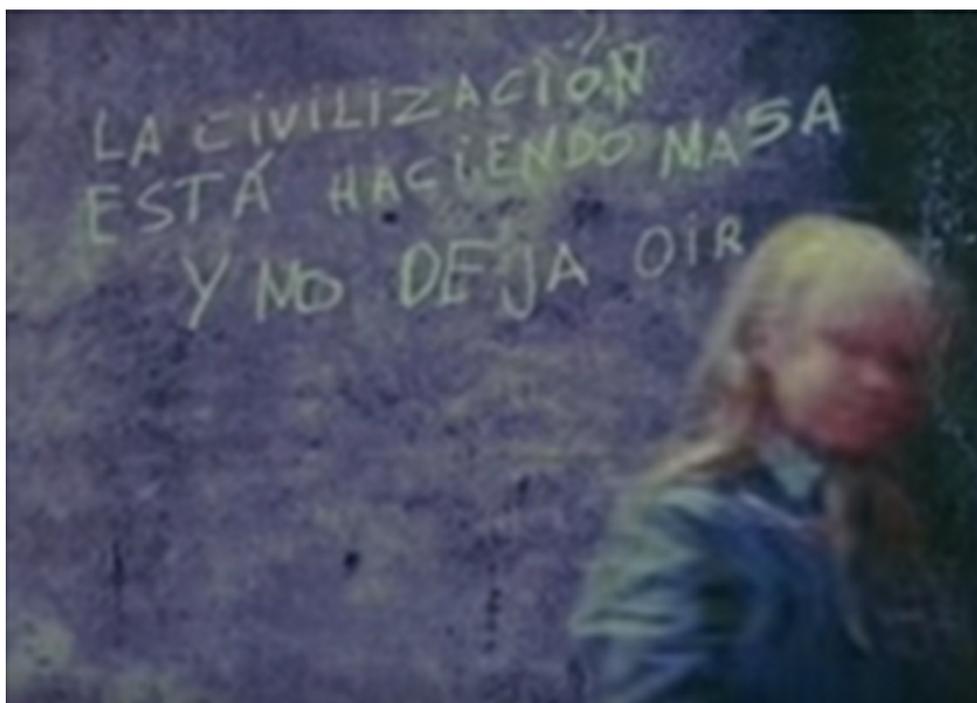
J.L.: Creo que los géneros cinematográficos son un código con el espectador y en tal sentido siempre empiezo por ubicar mis películas en un género determinado para poder deconstruir su esperado discurso habitual, teniendo en cuenta que la industria los crea para entretenimiento y mis películas intentan ser reflexión. *Alianza...* es una película de guerra; *El ángel Lito* (2009), una infantil e *Historias de Cronopios y de Famas* (2014), una de dibujos animados. *La civilización...* es una comedia musical tratando de seguir el modelo que Brecht y Kurt Weill impusieron en la cultura mundial con sus óperas que —tomando recursos del *burlesque* y el cabaret con un sentido didáctico anticapitalista— marcaron un formato indeleble, del que la industria del entretenimiento después se apropió para siempre.

F.A. y T.F.: ¿Cómo fue el estreno de la película en 1974? El film evoca directamente el tema de la huelga, en este caso, de prostitutas:¹⁶ ¿Cómo ve la representación femenina en esta alegoría de la revuelta?

J.L.: La alegoría es clara, las prostitutas son los trabajadores, el rufián es el padre o el gobierno que las maltrata al servicio del cliente, que es el sistema capitalista. *La civilización...* se estrenó una semana antes de que Perón, con un gesto patriarcal, echara a las organizaciones juveniles que habían pagado y seguirían pagando con sus vidas el retorno del gran padre. Perón murió dos meses después. La película quedó en medio de esa situación, comenzaba la

¹⁶ En el cine brasileño, tal referencia a una huelga de prostitutas se encuentra también en la película *Palácio de Vênus* (Ody Fraga, 1980), un drama erótico hecho en el momento de la redemocratización. De manera general, la cuestión de la prostitución como clave alegórica sobre el contexto político brasileño aparece en otros filmes: es el caso de *Lilian M* (Carlos Reichenbach, 1975) y también, de otro modo, de *Iracema, uma transa amazônica* (Jorge Bodanzky y Orlando Senna, 1975).

crisis política más terrible de todas las que viví. En 1999¹⁷ el Instituto de Cine¹⁸ la recalificó como “Prohibida para menores de 18 años”, lo cual equivalía a que no pudiera emitirse por televisión. La fundamentación de aquella resolución decía: “Satiriza la prostitución con escenas escatológicas y acciones inmersas en la humillación hacia la mujer. Escenas de sexo impactante que colocan a la mujer en un lugar miserable. Compleja búsqueda de caminos equívocos hacia la muerte.” Recién en 2011, ya con Cristina Kirchner como presidenta, se revocó esa calificación y pudo emitirse por televisión. Hoy grupos feministas ven *La civilización...* como un aporte a su lucha contra el patriarcado.



Créditos de *La Civilización está haciendo masa y no deja oír* (1974)

F.A. y T.F.: Edgardo Cozarinsky actúa en el film. ¿Cómo fue la colaboración entre ustedes?

¹⁷ En 1999, Carlos Menem era el presidente argentino en ejercicio.

¹⁸ Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA).

J.L.: La idea era unir en una misma escena, y además de comedia musical con coreografía, a una cantante estrella pop como Valeria Lynch y a un intelectual como Cozarinsky, escritor, crítico y cineasta, en una película brechtiana sobre el capitalismo y Eros, según teorías de Wilhelm Reich. Con Edgardo, director de *Puntos suspensivos* (1971), y Miguel Bejo, director de *La familia unida esperando la llegada de Hallewyn* (1971) y *Beto Nervio contra las fuerzas del mal* (1979)¹⁹, colaboramos total y completamente como lo que éramos, el grupo de cine underground de la Argentina, muy unidos durante 1973 y 1974. A partir de la mutua admiración por nuestras películas coincidíamos en nuestras visiones, apoyándonos entre nosotros y nutriéndonos con las experiencias e intenciones de cada uno, tratando de producir y distribuir juntos algunos de nuestros respectivos proyectos. Después que Edgardo se fue a vivir a París en 1974, Miguel y yo en 1976 formamos una productora de radio y cine publicitario hasta 1978.

F.A. y T.F.: En la primera edición de la *Revista Literal*²⁰ (noviembre de 1973) se encuentra un artículo suyo sobre *La civilización...* ¿Cuál era su relación con las personas de la revista?

J.L.: [Edgardo Cozarinsky, Miguel Bejo y yo] Teníamos mucha relación con Germán García. Con él —y el psicoanalista Carlos Mendel— escribimos un guion cuya filmación lamentablemente no se pudo después organizar, y además estudié Sigmund Freud en 1973 en un curso grupal que él dictaba y cuyas clases se daban en mi casa. A través de Germán, conocí a Osvaldo Lamborghini y a Luis Gusmán. Por otra parte, Rodolfo Fogwill —muy cercano a todos ellos— era la pareja de Juana Demanet, la modelo y actriz que interpreta a USA (sic) en *Alianza* y hoy actualmente es psicóloga y escritora también. De manera que todo

¹⁹ La película posee otros tres títulos alternativos: *Nervio super-super* y *la noche negra del mundo*, *Beto Nervio contra el poder de las tinieblas* o *Beto Nervio y la noche negra del mundo*.

²⁰ Publicación de literatura, crítica literaria, psicoanálisis y crítica de la cultura editada en Buenos Aires entre 1973 y 1977.

el grupo de la revista de alguna manera estaba vinculado a *La civilización...* como una película que en cierta forma los expresaba en cuanto a lenguaje cinematográfico se refiere, igual que yo, como lector de la revista, me sentía y sabía muy expresado con ella y sus editores.

F.A. y T.F.: Con el escenario represivo en el contexto pos-1976, ¿usted siguió en la Argentina o fue al exilio?

J.L.: No fui al exilio, seguí en la Argentina produciendo programas de radio para diversos anunciantes y dirigiendo cine publicitario.

F.A. y T.F.: El lenguaje del cine publicitario y sus implicaciones parecen reflejarse en *La civilización...* ¿De qué forma éste se entrecruza con su experiencia personal?

J.L.: Igual que la gran mayoría de cineastas argentinos de mi generación —Alberto Fischerman, “Pino” Solanas, Juan José Jusid, Carlos Sorín o Luis Puenzo por ejemplo—, fui publicista e hice cine publicitario hasta el año 2 mil y pico, en que como siempre sucede me dejó por otros más jóvenes. Gracias a ese trabajo financié *Alianza para el progreso* y, además, *La civilización...* referencia la influencia cultural de la publicidad como poesía del capitalismo, especialmente a través del deseo manipulado como estrategia de dominación. Cuando pude volver a los largometrajes con *El ángel Lito*, gracias a los cambios políticos experimentados en la Argentina por un lado y a circunstancias personales que felizmente coincidieron a partir del 2004, quería hacer una película infantil, siempre continuando con mi idea de utilizar los géneros cinematográficos como disparadores de la relación con la audiencia. El magnífico relato de María Granata²¹, además de brindarme su espléndida

²¹ En *El ángel que perdió un ala y otros cuentos* (Buenos Aires: Acme, 1976).

estructura narrativa, tenía la proporción exacta de cotidianeidad social y ejercicio surreal que buscaba. Ella participó mucho y colaboró fuerte en el guion.



Fotogramas de *El ángel Lito* (2004); en el segundo se ve el propio cineasta en una breve aparición.

F.A. y T.F.: Ya *Historias de cronopios y de famas* tiene que ver con su relación con el escritor Julio Cortázar. ¿Cuándo y cómo se conocieron? ¿Cuál era la relación de Cortázar con el cine argentino en aquel momento?

J.L.: Tuve la infinita suerte de conocer a Cortázar cuando *Alianza para el progreso* se daba en [el Cine] La Pagode, en París, después de Cannes 1972. Era una máxima referencia para mí, lo había leído todo de él, lo seguía y admiraba muchísimo. En ese año, Cortázar estaba por publicar *El libro de Manuel*, le gustó la película y nos encontramos varias veces después a tomar café y charlar en terracitas de bares de Saint Michel y Saint Germain. Estaba muy pendiente y preocupado por toda la situación política en Argentina y Latinoamérica. Buscaba informarse de primera mano con argentinos que pasaran por París. Por otra parte, era un cinéfilo, veía todas las películas, decía que Antín, Antonioni y Godard le habían hecho conocer la otra cara de sus cuentos cuando los filmaron. Sobre el cine argentino estaba absolutamente al día a través de Manuel Antín y también Hugo Santiago, que vivía en París —director de *Invasión* (1969) con el guion de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares— que le contaban sobre este “otro cine”, como *The Players vs. Ángeles caídos* o *Alianza para el progreso*. Lógicamente aproveché la oportunidad para

tratar de hacer realidad el sueño de filmar alguno de sus relatos, su primera novela, *Los premios* (1960) o *Historias de cronopios y de famas* (1962). Quedó firme la posibilidad de hacer *Cronopios* de alguna manera, ni bien pudiera armar la producción, entonces planteada normalmente en vivo con actores. Aunque Cortázar decía que se parecía más a un dibujo animado, ya que así los había visto a la primera vez, unos seres verdes que sobrevolaban la platea aliviando su aburrimiento en un entreacto teatral. Esa idea de la animación era muy fuerte luego de escucharla de él. Continuamos siempre en contacto. Pude conseguir y llevarle un material fílmico necesario para el Tribunal Internacional sobre Crímenes de Guerra o Tribunal Russell-Sartre,²² en el que Cortázar participaba muy activamente en 1977. Cuando finalmente pude armar la producción, Cortázar ya no vivía y el cine publicitario me había insertado en la experiencia de la animación, cuyo lenguaje y recursos favorecen lo que ahora percibo: cierto carácter fantástico de mis películas como parte de su propia ideología. Así había ido madurando hacerla animada sobre dibujos de grandes pintores argentinos, algunos de ellos por demás amigos también de Cortázar que aceptaban participar, para reflejar la variedad de las narraciones originales y estar a la altura de su dimensión y su intención, permitiéndome abordar los códigos de ese otro género cinematográfico tan particular y expresivo a la vez. Cuando era el 2008 organizamos la película para que su estreno coincidiera con el centenario del nacimiento de Cortázar en el 2014.

²² Establecido originalmente en 1966, a partir de la coordinación de Bertrand Russell y Jean-Paul Sartre, para investigar las acciones del ejército norteamericano en Vietnam (entre sus miembros estaban también Peter Weiss, Simone de Beauvoir, Gunther Anders, Julio Cortázar, James Baldwin e Isaac Deutscher); tuvo innúmeros despliegues: la condenación pública de los crímenes cometidos por las dictaduras militares en el Cono Sur, por el Tribunal Russell II (Roma y Bruselas, 1974-1976), y sirvió de inspiración para el Tribunal Tiradentes (cuya primera edición tuvo lugar en 1983).



Fotograma de la secuencia "Fama y Eucalipto", en colaboración con el artista argentino Antonio Seguí, de *Historias de cronopios y de famas* (2014)

F.A. y T.F.: Encontramos varias referencias literarias en su cine: León Felipe, William Shakespeare, Julio Cortázar, María Granata, etc. ¿Cómo ve usted el papel de la literatura en su cine?

J.L.: Creo que la literatura en cualquiera de sus manifestaciones, teatro, poesía, novela, ensayo, investigación, es todavía el origen de toda gramática narrativa y en mi caso entiendo que el audiovisual aún no encontró su propio lenguaje. Es un recién nacido que lo está aprendiendo, por más que trate de independizarse. Mientras tanto, siempre de un modo o del otro, implícita o explícitamente, se construye tomando prestado los recursos de la literatura, su hermana mayor.

* Felipe Abramovitz es Investigador de cine brasileño y Doctorando en Multimedia en la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp), y posee título de Maestría en Comunicación Audiovisual del programa de Comunicación de la Universidad Anhembi Morumbi (UAM-SP). Su campo de investigación comprende el estudio de las relaciones entre las prácticas experimentales y los procesos históricos en el cine. E-mail: fabramovitz@uol.com.br

** Thaís Folgosi cursa actualmente la Maestría en Medios y Procesos Audiovisuales en la Escuela de Comunicaciones y Artes de la Universidad de São Paulo (ECA-USP) donde desarrolla una investigación en el campo de los estudios del Cine y sus cruces con otras disciplinas, acerca de las películas del cineasta brasileño Júlio Bressane dedicadas a Friedrich Nietzsche a partir de la actuación y del aporte de la filósofa Rosa Dias, especialista en el pensamiento nietzscheano. E-mail: thaistfolgosi@gmail.com