



## **El hecho maldito del cine burgués: entrevista a Sebastián Lingiardi**

*Por Juan Manuel Artero<sup>1</sup>*

*y Juan Bautista Barcellandi<sup>2</sup>*

Sebastián Lingiardi es un joven cineasta formado en la FUC (Universidad del Cine), oriundo de General Pico, en donde actualmente reside. A partir de los debates actuales sobre sus obras, nos propusimos realizarle una entrevista en retrospectiva. Nuestro interés está puesto en cuatro de sus películas: *Las Pistas* (2010), *Sip'ohi: el lugar del Manduré* (2011), filmadas con comunidades wichí y tobas, *General Pico* (2015), un documental sobre su pueblo natal, e *Imagen mala* (2018) sobre el poeta Alejandro Rubio. En la entrevista el director hace un repaso de sus orígenes y de su formación académica, reflexiona sobre el devenir de la ficción al documental en diez años de trayectoria, los cambios en la práctica, formas de abordaje y trabajo, la militancia política, su mirada sobre los pueblos originarios, la poesía nacional y el cine argentino actual, atravesado por una mirada aguda sobre su propia experiencia como parte de la primera generación que estudió cine luego de la crisis de 2001.

*1) Sabemos que estudiaste en la Universidad del Cine (FUC). Nos gustaría que nos cuentes acerca de tu trayecto universitario, además de indagar en tu formación en sentido amplio, influencias culturales en la infancia y adolescencia, primeros acercamientos al cine y tus referentes actuales.*

Tendría 10 u 11 años cuando realicé mis primeras experiencias o gestos cinéfilos, sin saber lo que era la

## Cine Documental

cinéfilia ni nada por el estilo. En ese tiempo consistía en verme la saga completa de *Pesadilla* o la trilogía *Volver al futuro*<sup>3</sup>, algo que hubiera sido imposible si mi vieja no hubiera estado conectada con Buenos Aires. Desde chico me acostumbré a viajar a Capital Federal, y aprovechaba para ir a buscar películas a los videoclubs, las veía en lo de mi tío que vivía allá y tenía una videocasetera. Así fue al principio, mucho cine de terror en el videoclub o por cable, recién en la adolescencia comencé a ver cine de autor. Todo en clave de ficción. Sobre el final de la adolescencia, con unos amigos conseguimos una cámara de video VHS-Compact, era el momento en donde todo el mundo hablaba de *Proyecto Blair Witch* y lógicamente intentamos copiarla, con resultados ultra bizarros, no terminamos nada, ni llegamos a editar. Durante los años 90 hubo un interesante acceso a las imágenes, pero la producción audiovisual era casi imposible, sobre todo si estabas en un pueblito del interior. Imposible aprender a hacer cine porque nadie estaba capacitado para enseñarlo. Lo bueno es que aprendí música, teatro, fotografía, pintura, cosas por el estilo que para mí se relacionaban con las películas. A falta de cine, me lo pasaba en el Centro Cultural Municipal de Pico, donde enseñaban distintas artes de forma gratuita. Finalmente fui a estudiar cine a Buenos Aires. Era el año 2002, la ciudad estaba devastada por la crisis, dando vueltas llegué a la Universidad del Cine.

Me gustan las películas de Godard, Leonardo Favio, Pino (que hace poco volví a ver) y, sobre todo, de Eisenstein. Podría incluir algunos festivales como el BAFICI, FidMarseille o el DocBsAs en donde vi películas que me fascinaron, no me acuerdo de los nombres, ni siquiera quiénes las dirigían, solo sé que me marcaron. Todavía recuerdo partes enteras de una imagen, los montajes o estructuras inorgánicas, personajes insólitos, de todo un poco. Algo así podrían ser mis influencias.

## Cine Documental

2) *Nos interesa en general de todas tus películas qué consideraciones tomas como método de trabajo, cómo se conforma tu equipo y cómo encontrás las películas que querés hacer.*

Me gusta trabajar con personas que no son de cine, a veces cuanto menos tengan que ver con el ambiente del cine, mejor. Creo que en ese encuentro el cine logra cierta vitalidad. Entonces en *Las Pistas* y *Sip'ohi* aparece Paz Bustamante, que venía de la filosofía, y Gustavo Salvatierra, profesor wichí. En el caso de *Imagen mala* fue un encuentro con poetas, Gabriel Cortiñas y Javier Fernández Paupy. Es decir, las ideas iniciales de hacer esas películas no fueron más sino de distintos compañeros con los que después trabajamos juntos. La cuestión del equipo varía excepto por Paz, que prueba diferentes roles pero me acompaña en todo el proceso como interlocutora, menos en *General Pico*, que funcionó con otra lógica, ahí trabajé prácticamente solo. No tengo un método riguroso para trabajar la puesta en escena, en todo caso, se me ocurre que luego de la idea inicial suelo imaginar una escena o grupo de escenas particulares que expresan la idea del proyecto. Desde esa primera aproximación luego pienso en cómo extenderla a todo el relato. Por ejemplo, en *Las Pistas*, como es una historia de luchas entre distintas organizaciones, busqué multiplicar las ideas formales, en algunos casos plano y contra plano, o una cámara que panea de un personaje a otro, o un plano medio que incluye a los personajes o un plano secuencia, etc. En *Sip'ohi* al igual que en *General Pico*, buscaba mostrar el contexto, así que el plano general fue la regla. Además, plano fijo en el segundo caso, donde buscaba retratar la quietud del lugar. Por último, en *Imagen mala*, es parecido a *Las Pistas* pero en otra clave, acá la multiplicidad tiene que ver con los distintos sistemas formales que Rubio utiliza en sus poemas, entonces se trató de darle un tratamiento audiovisual distinto para cada texto. Después, podría agregar que pienso en cómo contradecir esa idea o

## Cine Documental

dirección principal, así aparece con más fuerza el conflicto, que en general creo que no se resuelve. Y todo esto lo voy pensando y cambiando a lo largo del proceso, desde el guion hasta la copia final. Claro que algunas cosas no se pueden cambiar luego de filmar y, bueno, a veces quedan medio mal, pero es el riesgo de siempre, supongo.



*Las Pistas*

3) *Las Pistas* (2010), tu primera película, la realizas con comunidades tobas y wichís, en clave de ficción. La pensamos enmarcada a la tradición del cine de la FUC, la puesta en escena con indicios teatrales y la trama misteriosa recuerdan a Matías Piñeiro o a Alejo Moguillansky, entre otros. Incluso en una reseña la emparentan con *Invasión* (Hugo Santiago, 1969) siendo este uno de los grandes referentes de la FUC. En tu segunda película, *Sip'ohi: el lugar del Manduré* (2011), hay una transformación hacia un abordaje documental con esas mismas comunidades, donde los protagonistas narran sus relatos tradicionales. Para nosotros, *Sip'ohi* plantea una respuesta a *Las Pistas*, una reflexión sobre la experiencia del hacer propio. ¿Qué diferencias encontrás entre la primera experiencia y la segunda? ¿Cuál fue la necesidad de hacer esa segunda película? ¿Cómo ves ahora, con cuatro películas hechas en casi diez años, esa primera incursión?

## Cine Documental

Fueron planteos narrativos distintos y técnicas de filmación distintas, unidas por los relatos orales originarios del Chaco. Una es consecuencia de la otra, a su vez ambas narran el cambio técnico de fílmico 16mm a HD. *Las Pistas* no deja de ser otra remake de *Invasión*, este subgénero de misterio fascinante que se inventó en la FUC. Solo que con un detalle demencial, está filmada en el Chaco junto a pueblos originarios. Es que la verdadera o la fundamental invasión fue la invasión colonial que continúa hasta hoy en día. No quedé conforme con esa película, aún hoy no me gusta. Pero, como fue un trabajo colectivo realizado con total rudeza y sacrificio, era fundamental proyectarla sin importar el resultado. Me sorprende que a muchos espectadores les guste, eso me llama la atención. Haciendo *Las Pistas* surge la idea de hacer *Sip'ohi*. Gustavo Salvatierra nos propone a Paz y a mí hacer una película "más wichí", esas fueron sus palabras. En *Las Pistas* habíamos trabajado con un relato oral qom, de ahí surgió que para desarrollar otra película sería un buen puntapié ir a buscar y registrar relatos orales wichí. Por otro lado, yo atravesaba un cambio como espectador, estaba viendo más documentales. En algún punto fue dejar de ir al BAFICI y empezar a ir al DocBsAs. Así de literal. Creo que en una de esas proyecciones en la Sala Lugones me terminó de cerrar la idea que tenía Gustavo de hacer una película, me vino una imagen que continúa hasta hoy. Me imaginé el cine a oscuras y solo el audio de un relato oral wichí. Pensé que los relatos al ser tan poderosos no necesitaban imagen. A partir de esa idea, Paz fue armando una estructura narrativa y el resto, en particular los diálogos, los escribió durante el rodaje. Filmamos con una cámara de fotos réflex. Estábamos en 2010, solamente había visto esa técnica en *Invernadero*<sup>4</sup> y lógicamente lo copié. Por eso le tengo mucho cariño a Gonzalo, no solamente me fascinó esa película, sino que además, cuando lo conocí, me contó cómo la había filmado.



*Sip'ohi*: grabación de cuentos de tradición oral wichí

4) *Se nos ocurre pensar que el final de Sip'ohi, con la pantalla en negro durante varios minutos y la voz en off de los narradores wichí, se conecta con Imagen mala, donde volvés a utilizar este recurso, con la voz del poeta Alejandro Rubio apenas comenzado el film. ¿Qué estás intentando comunicar con esta paradójica ausencia de imagen y presencia de la voz?*

Antes de la imagen de un cine a oscuras donde solo se escucha un relato, hubo un chiste entre amigos de la facultad sobre ciertos teóricos del cine, en particular sobre un francés, no recuerdo el nombre. Decíamos que nada le venía bien, que prácticamente lo mejor para él era una pantalla en negro. Eso que nos causaba gracia me quedó resonando. Luego, como les comentaba, surgió de la sensación de que hay palabras que no pueden ser visibles como Takjuaj, el dios wichí, y la mente de Perón escrita por Rubio. La sensación de que no pueden ser visibles tiene que ver con que son imágenes que no nos pertenecen. En el caso de Takjuaj sentíamos que cualquier imagen tendía a ser una representación que disminuía el sentido de ese dios. Si los propios wichís no lo representan, ¿por qué lo íbamos a hacer nosotros? En el caso de la mente de Perón, la utilización de la pantalla en negro no es total,

## Cine Documental

aparecen algunas imágenes como flashes posibles, pero tampoco acabados. Quizás podríamos haber pensado en lo que esa mente es para nosotros, pero de esa manera se perdía algo del carácter colectivo que expresa. De manera que paradójicamente a través de la pantalla en negro se ve lo que no está, pero puede ser para todos y eso al mismo tiempo no es algo místico ni metafísico sino material, porque despierta la imaginación en cada persona.



*Sip'ohi*

5) *En la crítica sobre Imagen mala que apareció en El cohete a la Luna Alejandro Cozza menciona lo siguiente: "En el mítico bar porteño Varela Varelita la cámara de Linguardi lo busca a Rubio, pana y re-encuadra nerviosa sobre su figura sin poder encontrar el cuadro justo. Esa es la idea que tiene Linguardi de lo que es un retrato fílmico, o al menos de la figura del poeta, lo esquivo"<sup>5</sup>. Vemos que este es otro de los elementos que fuiste explorando a lo largo de tu filmografía, y nos parece interesante que haces de estas supuestas imperfecciones técnicas un recurso. Creemos que es ahí donde te destacas como realizador, compartiendo la puesta en escena con los protagonistas y sus entornos. ¿Cuál es tu reflexión sobre esto?*

## Cine Documental

Es larga la historia de ese plano, fue una escena en donde no pude estar, pero la necesitaba para poder seguir, así que fue Paz. Hablamos por celular antes, conozco bien el lugar, pensamos la cámara entre los dos, pero yo no estaba. Después fue simplemente dejar en el armado la corrección de cámara antes del comienzo de la acción. Es cierto que la cuestión de mostrar lo que está mal fue creciendo. En *Sip'ohi* comencé a dejar movimientos bruscos de cámara, no es una constante, pero hay varios. En *General Pico* intenté dialogar con esa lógica en el final de la película, al dejar un plano mal hecho (de pocos segundos de duración) que hice casi sin darme cuenta. La idea de lo 'esquivo' que plantea Cozza me parece que surge desde varios aspectos: la realidad, los personajes o la situación técnica en la que trabajamos, todo siempre en la periferia. Para mí no tiene sentido, además es imposible, tratar de disimular que no tenemos plata para filmar, que el trípode es malo, que grabamos el sonido en mp3 o lo que sea. Seguramente también tiene que ver con ir en contra de cierto dogmatismo en el cine de autor, que da por sentado una especie de teoría estética psicópata de festivales en donde las películas pasan por una picadora de carne como en el cine de género. El cine de autor se convierte en un género más, como escuché decir a David Oubiña hace más de 10 años. Termina funcionando como el capitalismo que devora todo y lo hace propio. En este sentido, me encantó participar de una sección del DocBsAs 2015 junto a *Crónicas de Solitude* (Manuel Ferrari, 2015) que lleva al extremo esta idea de dejar las correcciones de cámara. Creo que, por un momento, en esos días de festival escapamos a la lógica dominante desde adentro, pero fue solo un momento hace cuatro años.

6) *General Pico es una película que encuentra un relato en lo cotidiano, en la que elegís registrar y montar diferentes*



## Cine Documental

*aspectos de tu ciudad en un corto plazo, más específicamente en el contexto de elecciones de las PASO de 2015. El documental está atravesado por la presencia de muchos perros pero poniendo el foco en uno de ellos, que puede pensarse como un protagonista que observa extrañado su entorno, y creemos que hay una analogía entre tu propuesta y esa mirada. Sobre el final, el perro mira hacia un fuera de campo que podría pensarse como la ciudad, algo que a su vez se relaciona con una intervención de Roger Koza ¿Cómo y por qué trabajaste esos aspectos? ¿Cómo surgió la idea de registrar los perros e incorporarlos al relato?*

Al comienzo, para *General Pico* me interesaba poder narrar el tabú que implica Eduardo Gustavo Pico, el general que le da el nombre al pueblo. Hay una situación totalmente alienante en Pico, casi patológica, frente a la historia y la realidad. Nadie sabe quién fue Pico, nadie conoce bien la historia y tampoco te la enseñan. Hay algunos datos biográficos superficiales que encontrás revolviendo mucho. En el museo local prácticamente no hay registros sobre quién fue. Para mí es un complot cultural. Como cuando éramos chicos y nos decían que en La Pampa no había habido desaparecidos (un revisionismo histórico que sí se realizó hace no mucho tiempo). Para narrar ese tabú, concebí una idea bastante imprecisa de filmar situaciones cotidianas en planos generales y sobre las imágenes poner voces en off de vecinos del pueblo hablando de cualquier cosa y nunca pudiendo explicar quién fue Pico. Era muy difícil que funcionara esa idea, pero comencé a filmar. En las imágenes casi siempre aparecían perros callejeros, algo común en los pueblos del interior. Después se dio una sucesión de hechos fascinantes, se hizo el festival de cine del pueblo y Roger Koza habló del perro de Godard que aparecía en *Adiós al lenguaje*. Entonces el no lenguaje del perro protagonista, de un perro o de los perros que pasaban por ahí se convirtió

## Cine Documental

en la mejor metáfora y la solución para resolver el problema del nombre 'Pico'. Después vinieron las PASO, que, por supuesto, también filmé. Y bueno ahí, más o menos, me cerró la película, filmé algunas cosas más y listo.

*7) Desde nuestra perspectiva observamos un conflicto entre tu propuesta formal (montaje fragmentado, ruptura de las líneas causales, extrañamiento con respecto a lo registrado) y la posición política (en línea con el campo nacional y popular) que se observa sobre todo en tus dos últimas películas. ¿Qué reflexión haces del diálogo que puede tener tu obra con un público que podría pensarse como aquel que retratas?*

Si es así, hay conflicto, pero no es ni más ni menos que el conflicto mismo de la sociedad, de la lucha de clases. El peronismo también es poesía o merece la poesía. En todo caso, el conflicto se da con lo que la oligarquía piensa como 'alta cultura', en esa dimensión el peronismo también tiene que vencer. Derrotar a la alta cultura en su propio territorio, pero diferenciarnos militando el movimiento nacional y popular. Yendo al tema espectador, me parece buena una idea de amor odio, de que los espectadores son el principal conflicto, con ellos hay una batalla. Parece muy grandilocuente la frase, pero es un movimiento bien sutil. Por ejemplo, en *Sip'ohi* pensé como público ideal a los compañeros wichís, pero era imposible caerles bien a todos. Por eso incluimos un diálogo que plantea distintos puntos de vista que los propios wichís nos plantearon mientras filmábamos, incluso el de aquellos que directamente se oponían a que hiciéramos la película. En *General Pico* quizá fue un poco más logrado, pensé en ir al choque con los piquenses, incomodarlos, revolver desde el cimiento la propia constitución cultural del pueblo, pero a la vez engañarlos, que no sea obvio el problema porque justamente para nadie es obvio el problema, nadie habla de eso. En el

## Cine Documental

caso de *Imagen mala* se trataba de filmar el retrato de una obra que a su vez está en conflicto con el propio movimiento que retrata. Alejandro Rubio no escribe poesía para caer bien a los peronistas y disgustar a los moralistas y bien pensantes de la alta sociedad argentina sino en palabras de él para "disciplinar a la propia tropa". No se trata de caerle bien a alguien en particular, y por supuesto, menos a todos.



*General Pico*

8) Siguiendo en línea con esta última pregunta, pensamos en la cuestión de la referencialidad política, ausente en gran parte del cine argentino contemporáneo, pero que en tu caso nos parece un aspecto a tener en cuenta. Elegís utilizar ciertas marchas y movilizaciones, símbolos, discursos de diferentes dirigentes actuales, actos partidarios, etc. ¿Podrías desarrollar una reflexión sobre este aspecto? ¿Cómo y por qué lo trabajas?

Básicamente trabajo esa referencialidad porque me interesa mucho la política, al punto de que soy militante. Creo que hay distintas formas de hacerlo, no tengo un método exclusivo para ese universo. O más bien, como en la política, busco ser pragmático, analizar el contexto sobre todo. Cuando filmé las

PASO para *General Pico* se olfateaba la derrota, las imágenes eran tan pesimistas que ya se vislumbraban como recuerdos tristes. En cambio, para *Imagen mala* era necesario rescatar la épica, expresar la idea de resistencia de los años que se venían. Una de las causas de por qué el cine argentino contemporáneo obvia la referencialidad política fue sin dudas el terrorismo de Estado. El miedo a expresar una ideología y a ser marcado por eso perduró durante mucho tiempo después de terminada la dictadura. La idea del 'no te metas', de ver la política como algo malo, fue muy fuerte. De ahí viene esa cuestión que tanto reivindicamos, como elemento central durante el gobierno de Néstor [Kirchner], el resurgimiento de la militancia. Por otro lado, hay que destacar que el cine realizado por la llamada generación de los hijos es profundamente político y continúa el legado del cine político de los 60 y 70, con otras características lógicamente, pero ahí estuvo, está y se sigue haciendo.

9) *Leímos en diferentes reseñas y críticas comparaciones entre tu cine y el cine político de los 70, sobre todo respecto de Imagen mala. La crítica que ya mencionamos de Cozza dice: "Imagen mala de Sebastián Linguardi es de las pocas películas contemporáneas que se inscriben conscientemente en una tradición e intentan retomarla, adaptarla a la época". ¿Te sentís parte de esa tradición? ¿Pensás tu obra como cine militante?*

Sí, es totalmente acertado, soy militante y cineasta, por lo tanto me siento parte de esa tradición. Pero hay distintas militancias porque la lucha por la igualdad se da en muchos frentes que no son específicamente políticos o electorales sino más bien culturales o religiosos, como puede ser la lucha de los pueblos originarios.

## Cine Documental

Siento que lo más importante del cine político de los 60 y 70 es que se trataba de un cine que buscaba intervenir en la realidad, o dicho de otra forma, los compañeros que hacían cine en esos años se sentían parte y constructores de la realidad. No se trataba de hacer cine desde una perspectiva intelectual, de analizar lo que sucedía socialmente, luego filmar y luego proyectar por fuera de esa misma realidad. No se trataba ni de exotismo ni de pornomiseria. Al contrario, los realizadores, directores y técnicos eran militantes, compartían la misma lucha del pueblo, por eso, en la ecuación de cómo cambiar la realidad, ellos mismos junto a sus películas estaban incluidos.



*Imagen mala*

Luego, está el trabajo sobre la forma, que consistía en generar discursos cinematográficos que supongan la ruptura con la alienación del discurso hegemónico imperialista de la imagen, y la consecuente toma de conciencia política de los espectadores. Por eso son películas que experimentan con todo tipo de procedimientos técnicos, estructuras y narrativas, sumado a esto el carácter de lo urgente. Todo lo contrario al prejuicio de que era un cine de propaganda. En la propaganda el espectador es solo un consumidor pasivo, en este nuevo cine

## Cine Documental

el espectador es activo, genera sus propias conclusiones. De ahí que resultaran trascendentales las proyecciones clandestinas en las barriadas, donde, luego de ver la película, se armaban debates políticos, charlas, discusiones. Es ahí que el cine se convierte en asamblea del pueblo para la liberación. Esto es lo que me interesa y rescato de ese cine. En mi formación apareció, como creo que nos sucedió a muchos, dentro de la materia Historia del cine argentino, pero recién toma potencia a partir de mi experiencia como militante.

*10) Notamos una recurrencia en volver a montar imágenes de tus películas. Creemos que hay un fuerte acento sobre el trabajo, sobre todo el trabajo en serie, en cadena. Por ejemplo, la fábrica que aparece en General Pico que algunos años después transforma su sentido en Imagen mala al montarse junto al discurso del retorno de la Argentina al FMI. ¿Cómo concebís el montaje, y en particular en esta película? ¿Cuánto tiempo le dedicás? Leímos también que Imagen mala se mantiene en un proceso de montaje permanente ¿Es así? ¿Cómo se fue modificando?*

Para mí, el montaje es una instancia obsesiva, paso mucho tiempo frente a la computadora probando cosas y cuando estoy trabajando en otro asunto sigo editando en mi cabeza. No creo en esa idea de que el director necesita un montajista porque tiene un lazo afectivo con las imágenes que filmó y qué sé yo cuánto. *Imagen mala* me presentó una novedad, el montaje con material de archivo personal, pero también colectivo sacado de los medios de comunicación o de internet. El desafío en esta película era relacionar la obra de Alejandro Rubio con el contexto social y político. Desde ahí pensé la estructura narrativa, el principio me parecía claro, el último mensaje presidencial de Cristina Fernández de Kirchner, pero el final

me resultaba más ambiguo. Proyectamos la película sin terminarla durante casi un año, y fui modificándola, no sabía cómo terminarla.

Pensé mucho a partir de la reacción de los espectadores. Hasta que Macri arregló con el FMI y ahí encontré el final porque creo que ese hecho partió al medio el gobierno macrista. En algún punto marcó el final simbólico de su gobierno. Fue triste para los argentinos porque nos dejaron endeudados, pero es lo que pasó.

*11) A priori, General Pico e Imagen mala parecen películas que encuentran su lógica en el trabajo de montaje. Sin embargo, tienen un guion. ¿Cómo concebís el guion junto a las personas que te acompañan en el proceso, cuál es su utilidad y cómo dialoga con el montaje? ¿Qué pensás que es narrar en cine hoy?*

El guion puede ser más o menos detallista, pero a mí me gusta arrancar a filmar antes de que esté listo y terminar de descubrir la película en el trayecto del rodaje y finalmente en la edición. Por eso es una herramienta que no suscribo solamente al momento antes de filmar. Quizá esta idea surgió en las primeras películas con Paz en el Chaco. Ella era la guionista pero además era parte de la producción. Arrancábamos a filmar con un guion con espacios abiertos para llenar después. En *General Pico* pasó lo mismo pero prácticamente a un nivel mental porque ahí estaba haciéndolo solo. En *Imagen mala* trabajé de la misma forma con Gabriel Cortiñas, teníamos una sola premisa, hacer una película sobre Alejandro Rubio. Hicimos la entrevista que aparece al final, grabamos varios poemas en el Varelita y después surgió con fuerza la idea de trabajar con material de archivo. Entonces directamente pasamos a la etapa de edición, cada tanto le mostraba los avances a Gabriel. Después se filmaron algunas cosas más,

## Cine Documental

proyectamos al público la primera versión, hablamos con los espectadores, sacamos conclusiones, seguimos editando, agregamos algunas cosas más y terminamos. Fueron tres años aproximadamente.

Difícil saber qué es narrar hoy. Calculo que lo importante sigue siendo la voluntad de ruptura. Algo así como inventar una narración que rompa con la cultura hegemónica o el lenguaje dominante. Se puede llamar de muchas formas, fracasando una y otra vez si hace falta, pero por lo menos intentar.

*12) Cine y poesía. Imagen mala no se plantea como una película biográfica sobre Rubio, salvo algunos destellos de historias de vida, sino como una película con el poeta. ¿Puede haber una conexión con el procedimiento en Sip'ohi? ¿Por qué elegiste trabajar con Rubio, referente de la poesía de los 90, cómo llegaste a su obra? ¿Cómo fue el proceso de trabajo en esta película?*

Sí, claramente hay conexión, ¿Cómo filmar relatos orales?, ¿cómo filmar poesías? Cine versus relato oral, cine versus poesía, imágenes versus palabras, en algunos momentos se unifican más y en otros nada. Llegué a Rubio de una forma parecida a la que él llega a descubrir a los hermanos Lamborghini. En la película cuenta esa anécdota, el descubrimiento de un libro de poesía peronista en la biblioteca de una compañera militante. Yo a él también lo conocí en un contexto militante, de charlas, en el bar que aparece en la película. Estaba ahí porque militaba junto a Gabriel Cortiñas, Violeta Kesselman, Damián Selci, Ana Mazzoni, entre otros compañeros que además de militar son escritores. Ellos me llevaron a ese bar y ahí conocí al Rubio político antes que al Rubio poeta. La idea de hacer una



película sobre Rubio la propone Gabriel Cortiñas, que luego forma parte de la producción y es coguionista. Recién ahí con Paz nos pusimos a leer toda la obra de Rubio y a investigar sobre la poesía de los 90, que todos los demás compañeros ya conocían muy bien. Me gustaría rescatar que en este grupo encontré el movimiento que no venía encontrando en ningún lugar del cine. Un movimiento con conciencia político-partidaria a la vez que conciencia poética de las formas y la estética del arte. No era de cine, pero casi.

13) *En el marco de la revista La vida útil se desarrolló un debate a partir del texto "12 años de cine argentino" en el cual Lautaro García Candela se refiere a tu obra como crítica dentro de su propio grupo de pertenencia (BAFICI, FUC) y también, en relación a su interpretación de lo que propone políticamente Imagen mala, escribe<sup>6</sup>:*

*Imagen mala es lo más cerca que estuvo el cine argentino del cine militante de los 70 pero en clave menor, reflexiva. Llega a la política a través de la poesía. [...] También tiene el descaro de poner un pedazo importante del último discurso de Cristina Fernández de Kirchner en el que da una lección de civismo. Una actitud así, que podría pensarse como retraimiento del espíritu crítico, es en realidad el establecimiento de una sensibilidad compartida de a muchos como punto de partida.*

Por su parte, Nicolás Prividera, en un texto en el que le contesta en la misma revista<sup>7</sup>, escribe:

*Y si la de Lingiardi fuera "lo más cerca que estuvo el cine argentino del cine militante de los 70", sería por encarnar la excepción dentro de un cine despolitizado, pero su "clave menor, reflexiva" no implica un registro poético que asume una forma "inacabada" (hasta La hora de los hornos tuvo un final), sino una falta de tensión cuya "imagen mala" habla más de la película que de la realidad. La rebeldía, entonces, no solo "implica el reconocimiento de un poder externo, de una exigencia, tácita, pero exigencia al fin", sino una conciencia de*

## Cine Documental

*la lucha, de sus medios y sus fines. Y su adecuación. A veces hay más medios que fines (Kaplan), y a veces más fines que medios.*

*A nosotros nos parece que es interesante este debate, ya que se genera una paradoja. García Candela reivindica la película desde una lectura que no parece identificarse con tu posición, y Prividera, que en sus diversas críticas problematiza la cuestión de la referencialidad política y la relación con el presente, la encuentra como una excepción, pero a su vez fallida, con "más fines que medios". Más allá de las adhesiones que pueda traer Imagen mala, ¿qué podés decirnos de esta discusión? ¿Cuál sería tu intervención? ¿Te interesan los debates en torno a la crítica contemporánea?*

Me interesa mucho el debate en la crítica cinematográfica contemporánea, como director espero que el trabajo realizado sea puesto en discusión, que no pase desapercibido, que genere polémica. Si no, para qué filmar o editar algo. Lautaro es parte de una nueva generación de cineastas que tanto en sus películas como en sus textos intentan hacer algo nuevo, pensar el cine desde otra perspectiva y también de manera grupal, correrse de los discursos hegemónicos del cine independiente o del llamado nuevo cine argentino. En ese sentido, me parece importante seguirlo. Me identifico con la idea de "sensibilidad compartida" porque *Imagen mala* solo pudo ser posible apelando a la poesía. Como comenté, en los poetas encontré esa relación entre política y estética que no encontraba en el cine de mis contemporáneos. Así que estoy de acuerdo y agradezco su texto. Además, me gustaría contar que Lautaro vino a la primera proyección que hicimos en la librería La Sede, un espacio absolutamente marginal respecto de los espacios de exhibición del cine en donde la película nunca fue recibida. Si no fuera por la escritura que él, Alejandro Cozza, y el espacio que a través de Agustina Paz

Frontera conseguimos en *El cohete a la Luna*, se nos hubiera hecho muy difícil la difusión.

Respecto de la posición de Prividera, considero que las imágenes de la película expresan una conciencia de lucha, la del pueblo resistiendo en las calles al modelo neoliberal. En relación a la idea de la forma inacabada versus la idea de más fines que medios, quizás no son tan contradictorias, en donde Lautaro ve una especie de indeterminación estética, Prividera ve una posición política que no consigue los medios adecuados para expresarse. Al menos, eso es lo que puedo comprender de sus palabras. Al no tener tanto desarrollo la crítica también se hace difícil poder decir algo. Pero, en definitiva, creo que no son posiciones tan alejadas.



*Imagen mala*

14) *¿En qué estás trabajando actualmente?*

En una película sobre la Universidad del Cine, la militancia y el archivo audiovisual personal-colectivo. Es la consecuencia y radicalización de *Imagen mala*.

15) *Desde que te propusimos hacer esta nota, hasta hoy, que te enviamos las preguntas, se transformó el clima político nacional a partir del resultado de las PASO de 2019. ¿Cómo lees el contexto social y político actual? ¿Cómo te parece que es la relación entre el cine contemporáneo argentino y este contexto?*

Las PASO demostraron la inconmensurable distancia que había entre la realidad y la construcción de la realidad en los medios de comunicación hegemónicos. El voto corrió el velo y acá estamos. Ahora es más fácil hablar, pero también más doloroso. El gobierno actual está terminado y se quieren ir con más daño del que ya hicieron, hambreado más y más al pueblo. Resistir y resistir hasta el cambio de gobierno es la clave de este contexto.

Creo que lo único bueno que dejaron estos años macristas para el cine fue la emergencia de organizaciones audiovisuales como el Colectivo de Cineastas (CdC) o Mujeres Audiovisuales (MUA), junto a muchas otras organizaciones pequeñas como la que formamos acá, Realizadores Audiovisuales Pampeanos (RAP). Quizá este período de transición nos permita pensar una nueva imagen del cine, de la Argentina que se viene. Pienso en particular en mi generación, pero también en la que nos continúa, éramos muy novatos durante el gobierno de Néstor y Cristina, pero ahora ya estamos en condiciones de ser protagonistas. Para eso hay que hacer un corte con el pasado del cine, me refiero al Nuevo Cine Argentino de los 90. Nuestra generación está en guerra cultural con ese movimiento por los recursos materiales y por la ideología. Activar el conflicto con ellos es lo único que podemos hacer para garantizar nuestra propia sobrevivencia. En algún momento va a aparecer una película nueva y sobre esa película surgirán muchísimas más, y un nuevo movimiento de cine argentino.

## Notas

---

<sup>1</sup> Licenciado en Comunicación Social (UNLP), docente investigador de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP-CIC. Contacto: juanmanuelartero@gmail.com

<sup>2</sup> Profesor en Artes Audiovisuales, Facultad de Bellas Artes, docente en el Seminario de Estructuras de Ficción y en Guión II (FBA, UNLP). Miembro del equipo editorial de la revista de cine *Pulsión*, realizador-programador. Contacto: juanbarcellandi@gmail.com

<sup>3</sup> Películas estadounidenses dirigidas por Wes Craven (la saga de *Pesadilla*) y Robert Zemeckis (la trilogía *Regreso al futuro*).

<sup>4</sup> Película de Gonzalo Castro realizada en 2010.

<sup>5</sup> Alejandro Cozza, "Cultura Revolucionaria", en *El cohete a la Luna*, 28 de octubre de 2018 (en línea).

<sup>6</sup> Lautaro García Candela, "12 años de cine argentino", en *La vida útil*, n.º 1, abril de 2019 (en línea).

<sup>7</sup> Nicolás Prividera, "La vida útil de la crítica dócil", en *La vida útil*, n.º 2, septiembre de 2019 (en línea).