

Entrevista a Lita Stantic

Entrevista por: Patricia Torres San Martín

El siguiente texto es parte de la entrevista grabada en video que realicé en las oficinas de Lita Stantic, en Buenos Aires, Argentina, el 24 Octubre de 2006. Desde 1978 Stantic es una de las más importantes productoras del cine argentino. Comenzó su actividad en 1965 dirigiendo dos cortometrajes: **El bombero está triste y llora** y **Un día**. A partir de 1968 participa como jefa de producción en numerosas películas, entre ellas, **La Raulito**, **Sola** y **La parte del león**. En 1978 se asoció con el cineasta Alejandro Doria y, a partir de 1980, produjo las películas de una de las directoras latinoamericanas más destacadas: María Luisa Bemberg. Además, ha trabajado para productoras francesas y norteamericanas. En 1992 realizó su ópera prima **Un muro del silencio**. A últimas fechas ha producido las obras de Lucrecia Martel y Adrián Caetano.



Lita Stantic

LA CINEFILIA

P. T. - *¿Cuándo decides incursionar en el cine, tuviste el apoyo de tu familia?*

L. S. - Yo provengo de una familia de inmigrantes campesinos. Mis padres sólo tenían escuela primaria, y mi madre era medio esquizofrénica al respecto. Por un lado el mundo, y yo creo que le impresionó más la palabra periodismo que cine, porque ella de joven y todavía mayor veía mucho cine. Era una enamorada del cine argentino y del cine mexicano. Me acuerdo que de chiquita veía muchas películas mexicanas con ella. Vivíamos en una cuadra donde había un cine, el cine Parquechas, y yo a veces veía las tres películas de la tarde y después volvía con mi mamá y mi hermana a ver las mismas tres películas a la noche. Mi madre era muy cinéfila, ella tenía un almacén, que primero fue una vinatería, después en el año 45 con el Peronismo el señor que tenía 300 y pico de sucursales se asustó y les vendió una llave a sus dependientes. Entonces ahí instaló un almacén con predominancia de bebidas alcohólicas porque la gente estaba acostumbrada en el barrio al vino. Y me acuerdo que ella tenía, en lo que se llamaba la trastienda, una pared inmensa con fotos de cine, recuerdo hasta algunas imágenes, recuerdo a Zuri Moreno, recuerdo a Libertad Lamarque, recuerdo a María Félix y recuerdo también unas imágenes de Chaplin que tenía ahí.

Había algo esquizofrénico. Por un lado, el miedo a un ámbito desconocido, porque mis padres eran seres muy simples. Mi madre era una persona fuerte en la casa, era la que resolvía todo. Pero por el otro lado, mi madre yo creo que en ese discurso también nos lanzaba esta cosa de, qué bueno que el cine era para ella un lugar de ensueño.

P. T. - *¿Piensas que ella te heredó la cinefilia y después esta pasión por el cine?*

L. S. - De una manera contradictoria, pero sí. Mi madre era muy cinéfila, era de las personas que iban a soñar en el cine, a desprenderse un poco de una realidad que no era demasiado... digamos el cine era como el ámbito del ensueño de salirse un poco de la realidad cotidiana.



Lita Static, Akira Kurosawa, y otros

ANTECEDENTES COMO PRODUCTORA

P. T. - *¿Cuales son los antecedentes como productora de cine argentino?*

L. S. - Bueno, yo venía de jefa de producción desde unos 10 años y anteriormente en el cortometraje a mediados de los sesenta. En el año 77 filmé una película contratada con Alejandro Doria que se llamó **Contragolpe**. Y ahí, bueno nos hicimos muy amigos con Alejandro y resolvimos armar una productora. El tenía un guión de Aída Bortnick que en ese momento estaba exiliada, eran los años duros de la dictadura, se llamaba *La Isla*. Era un guión muy interesante, porque de alguna manera, aludía a través de un Instituto neuropsiquiátrico, en donde estaban alojadas muchas mujeres, algo que estaba pasando en el país. *La isla* era un poco la Argentina.

Y de una manera lo suficientemente no directa, como para que se pudiera filmar la película. Pasarla por el Instituto de Cinematografía, que en ese momento su director era Comodoro Belio. El Instituto estaba en manos de la fuerza aérea. Y bueno tuvimos éxito, pudimos hacer la película y la película fue realmente un éxito, gustó mucho. Compitió internacionalmente, ganó premios en el Festival de Montreal, le fue bien a la película. Y acá la fue a ver muchísima gente, se nota que de alguna manera se sintió un poquito identificada.

Entonces ahí empecé a ser productora de cine, en esta sociedad que formé con Alejandro Doria. Hice dos películas con él: *La isla* y *Los miedos*. Cuando estaba terminando *Los miedos*, creo que fue el último día de filmación, me llamo María Luisa Bemberg. Ella tenía un proyecto que era *Momentos* y me dijo que quería hacerlo conmigo. Que creía que si no lo hacía conmigo no lo iba a poder hacer, por esa cosa muy feminista que tenía, necesitaba una productora mujer. Ella había tenido una productora con la que se había desvinculado. Yo le planteé a Doria que si nos aliábamos con María Luisa para hacer esta película y no llegamos a un acuerdo con Doria. Doria dijo que no, que no quería otro director en la productora. Entonces a mí me dio un poquito de bronca y rompí la sociedad y me fui a hacer la película con María Luisa.

No sé, creo que en ese momento un poco lo que sentí, era que tenía ganas de producirle a una mujer, no había mujeres en el cine argentino, había muy pocas y ninguna había tenido realmente relevancia. María Luisa ya era una mujer de 59 años, había mucha gente que decía: "¡huy no, pero ¿qué va a hacer esta mujer tan grande? con toda una vida hecha!". Tenía dos cortos, ya había hecho un par de guiones para cine. Fue como un desafío, ayudar a

alguien a dar vuelta a algo. Y la verdad **Momentos** fue una película que tuvo bastante éxito, funcionó muy bien, recuperó su costo. Y ahí empezó toda la historia con María Luisa que duró 12 años.

DOCE AÑOS DE TRABAJO CON MARÍA LUISA BEMBERG

P. T. - *De tu modelo de producción con Doria a cuando decides trabajar con María Luisa Bemberg ¿qué fue lo que cambió?*

L. S. - Yo creo que se formó como una sociedad con María Luisa que no pasaba con Doria, que era una persona que ya tenía, además de **La isla** y **Los miedos**, tenía mucha televisión hecha. Aunque con Doria había una charla y bueno una devolución de un libro. Con María Luisa se dio posiblemente la posibilidad de que alguien recurriera a mí, para que le organizara su trabajo. Por ejemplo, una de las cosas que María Luisa después comenta, cuando me hace el reportaje, es que yo le impuse el tema del pre - encuadre previo y que ella lo adoptó y lo uso en todas sus películas.

En las películas de María Luisa se buscaba primero las locaciones y ella iba a todas las locaciones, y armaba un esquemita junto con el director de fotografía y el asistente. Había como un mes de pre - encuadre, y eso la ayudó mucho. Era un pre - encuadre que ella de repente usaba y a veces lo transgredía en la filmación. Pero, ella valoró mucho eso porque le dio seguridad. Mostraba muchas inseguridades, porque ella sabía de la desconfianza que había alrededor, no del equipo, tenía un equipo fantástico con Miguel Rodríguez como director de fotografía, Teo Cosman estaba como asistente de dirección, que la apoyó mucho y ella era muy respetuosa también con el equipo. De pronto quizá le costó un poco más con los actores, había como esa cosa de desconfianza y quería ver material. Pero creo que también se debía no sólo a la edad sino también a la procedencia social de María Luisa. Bueno, es una señora que tiene mucho dinero y quiere darse el gusto de hacer una película. Realmente para mí, María Luisa fue una persona que le dio vuelta a su vida y fue realmente una batalla muy interesante ganada, porque llegado el momento, se convirtió realmente en uno de los directores más importantes, quizás no sé si junto con Aristarain el más importante del ciclo.

Y además, fue la que más filmó durante esos años, es increíble porque además eran películas muy complicadas, películas de época. Después de **Camila**, **Yo la peor de todas** y otra que ya no produjo conmigo que fue **De eso no se habla**, fueron películas muy complejas para hacer en tan poco tiempo, son trece años. Nadie filmó tanto en esos trece años, y creo que muy pocos directores que han filmado películas de autor tan complejas, no sé si existe en el cine argentino, otro director que haya hecho prácticamente una película cada dos años de época.

María Luisa de repente dejó todo en la vida para dedicarse al cine. No había otra cosa que el cine, y realmente creo que eso nos unió mucho, porque yo también tenía esa locura que uno dice, de pensar a veces de mezclar el cine con la vida, de darle más importancia al cine que a la vida. La verdad es que con María Luisa nos pasábamos sábados y domingos hablando de la próxima película y era como una cosa casi sin descanso. Siempre me acuerdo de una película de Truffaut que es una filmación, [1](#) y la asistente de dirección se entera que la maquilladora deja la película por un hombre y ella dice: "dejar la película por un hombre". Yo muchas veces dejé a un hombre por una película. Me acuerdo mucho de eso porque me causó mucha gracia esa frase y realmente me identificaba en esa locura de anteponer el cine a la vida.

EI CINE Y EL FEMINISMO

P. T. - *¿Encontraste con María Luisa Bemberg una empatía de compromiso feminista, o de militancia política?*

L. S. - No sé. Yo me considero feminista. Y creo que el feminismo de María Luisa era mucho más político, a veces hasta ingenuo. De alguna manera eso de decir: "es una empresa de mujeres, y estamos instaladas acá y hacemos una película de las más taquilleras de la historia del cine argentino, **Camila** de dos millones y medio de espectadores, y la gente nos respeta muchísimo". Yo creo que ahí está la cuestión feminista, porque las dos somos mujeres. La verdad cuando yo quise dedicarme al cine, el cine era totalmente de hombres y no sabía de qué manera me iba a integrar. Las cosas cambiaron, posiblemente a mediados de los años sesenta, después fueron cambiando mucho más, pero al principio recuerdo que el cine no era el mundo para las mujeres ¿para qué te vas a dedicar a

esto? Entonces en ese momento pensaba que iba a ser crítica de cine.



Camila

A fines de los cincuentas yo estudio periodismo y estudio Letras en la Facultad y me invita Barreto un director de cine a ver filmaciones. Y me dijo: “tienes que pasar con el productor ejecutivo, pero tienes que hablar con él”, y recuerdo que se llamaba Estebaní y dijo, “yo estoy de acuerdo con que venga a ver filmaciones, pero pierde el tiempo por que el cine no es para mujeres”.

A fines de los sesenta principios de los setenta las cosas habían cambiado, no tanto como ahora, no había directoras mujeres todavía, salvo María Luisa, pero María Luisa filma su primera película en 1980.

LA TAREA Y EL COMPROMISO DE UN PRODUCTOR

P. T. - *En tu papel de productora ¿Cuál es el pulso que te domina para escoger tus proyectos? ¿Cómo trabajas con los directores?*

L. S. - Yo intervengo mucho en la producción y en la post producción, no en la filmación. Con respecto a los guiones, sí me gusta un guión, insisto si me parece que no está terminado. A veces estoy un año y medio hablando con el director y me trae nuevos guiones y hay guiones que tienen varias versiones. No me pasa eso con Lucrecia (Martel), que por lo general sus guiones, salvo algunos detalles que discuto con ella, son muy trabajados. Antes de presentar un guión, por lo general me sorprenden los guiones de Lucrecia, pero bueno, hay observaciones que ella espera que uno le haga para repensar. Con otros directores, si estoy bastante tiempo o pienso en agregarle un colaborador para trabajar ciertos personajes. En el ***Un oso rojo*** por ejemplo, fue Graciela Esperanza quien trabajó más los personajes femeninos que no son el fuerte de Adrián Caetano.² Y luego en la post producción, en cada uno de los cortes hay discusiones y charlas. En la filmación no, estoy muy poco en la filmación lo que si veo son los “campeones” (rushes) y charlamos sobre ellos. Se alegran por lo general, cuando uno les dice: ¿por qué no retomas esta escena? Porque en esos momentos pienso más en la película que en el presupuesto. Pero en la filmación no, quizá hable antes con el director cómo las vas a filmar, pero en la filmación me parece que estoy un rato digamos al comienzo o al final, pero no me meto nada. Ahí es el ámbito total del director, de su asistente, del director de fotografía que creo que son las dos personas que pueden apoyar más al director para lograr lo que quieren.



Lita Stantic y Julio Chávez (actor)

P. T. - *¿Cómo te sientes en tu papel de actual productora y cambiar a nuevos modelos, fincados mucho con fondos internacionales y enfrentar los nuevos temas y modos de trabajar de las nuevas generaciones?*

L. S. - No fue algo pensado, producir a esta nueva generación. Después de dirigir y producir mi película **Un muro de silencio**, la Secretaria de Cultura me encargó unos documentales y yo había visto, no hacía mucho, un corto de Lucrecia Martel, **El rey muerto**, entonces me contacté con Lucrecia para dirigir un par de esos documentales, que eran documentales filmados por mujeres que hablaban de mujeres, sobre mujeres importantes dentro de la historia Argentina. Y mientras estábamos haciendo estos documentales, le pregunté a Lucrecia por su nuevo guión, que había tenido problemas para producirlo. Y le pregunté por ese guión y me dijo: “¡Uy no, si he tenido problemas en el Instituto. Lo presenté en ópera prima, no salió. Lo presenté a crédito, me dieron crédito muy chiquito”. Y le dije que me gustaría leerlo, era **La Ciénaga** y bueno lo leí y me enamore de **La Ciénaga**, me pareció un guion hermoso y de ahí surgió la idea de producirle a Lucrecia. Paralelamente se acercó Pablo Trapero que tenía filmado **Mundo grúa** y que no podía terminarlo, que tenía ya un corte, que prácticamente era el corte final, pero tenía problemas, no le había pagado a nadie, pero había que terminar la película y había que hacerle sonido y ampliación. Entonces yo estuve con Trapero coproduciendo desde el momento en que él tuvo el material filmado y un primer corte. Casi fue el corte definitivo de la película en todo lo que fue ampliación, sonido, en instalar también la película en el mercado. **Mundo grúa** fue una película que funcionó muy bien acá y también internacionalmente. La película terminó huyendo a Venecia a la semana de la crítica y ganando un premio. Y ganó también el primer premio en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.

Y después conocí también a Caetano por sus cortos, Caetano se acercó con **Bolivia** y terminó produciéndola fundamentalmente Matías Monterín, que trabajaba conmigo en ese momento, y yo los ayudé y terminé siendo como una productora asociada. Y con Matías dijimos: “porqué no producimos otra película de Adrián”, y surgió este tema del **Un oso rojo**, que era un guión que me había dado hace un tiempo y se fue dando. No fue que yo buscara gente joven, sino que de los proyectos que me acercaban, me interesaban más los guiones de los jóvenes que de la gente de mi edad. Pero si me hubiera interesado algo de gente que tuviera treinta años, también lo hubiera producido. En ese momento había personajes muy interesantes, surgían jóvenes que tenían cortos y proyectos interesantes.

P. T. - *¿Piensas que esto te renueva también? y ¿Significa un reto mayor? O, es que las generaciones jóvenes de cineastas están desarrollando películas con mayor impacto?*

L. S. - No sé. Digamos que en toda mi vida de productora la mejor alianza fue con María Luisa, que era al revés, porque era una persona que me llevaba unos cuantos años, 19 precisamente. No sé si me renueva. Para producir una película tengo que tener como la idea de que esa película es necesaria. Y lo que me incentiva más que el trato con los jóvenes, es el proyecto. No me enamoro de una historia, de un guión a veces terminado, en los casos de Lucrecia sí, porque son guiones prácticamente terminados. En otros casos, son ideas las que faltan todavía en el guión y me involucró, y capaz de que me paso un año y medio en charlas con nuevas versiones del guión hasta

decir bueno este es el guión y después buscando el dinero. Es bastante arduo hacer una película de autor que muchas veces uno piensa que puede, no ser comercial y que ya de entrada uno piensa "que difícil que esto sea comercial". A mí me incentiva mucho todo lo que tiene que ver con el desarrollo de un proyecto en cuanto al *casting*, las locaciones y las ideas que puede haber alrededor de eso. Me incentiva también el trabajo con el libro, pero eso también es algo que a veces toma un año y medio atrás de un libro (argumento). La película es fundamentalmente del director, pero como productora tengo que sentir que también de alguna manera tiene algo que ver conmigo.

DETRÁS DE LAS CÁMARAS.

P. T. - ¿Y qué pasa con Lita cuando está detrás de la cámara?

L. S. - Esto amerita un cigarrillo. Yo no pensé en dirigir. Cuando tenía veinte años pensaba en dirigir y después pensé que me sentía cómoda en la producción y surgió esta película, ***Un muro de silencio***, porque había una historia que quería que se contara. Pero cuando escribí el libro, pensé que lo iba a dirigir otra persona. Y se dio que con el tiempo y los años que me llevó...³



Lita Stantic y Vanessa Redgrave (actriz)

P. T. - ¿Cuánto tiempo pasó de cuando escribiste el guión a su realización?

L. S. - La idea surgió a fines del 86 y la película se filmó en el 92, así que bueno, fueron unos cuantos años. Calculo que resolví dirigirla en el 90 más o menos. Hubo cuatro años en el que hasta en un momento me acerque a Margarita Von Trotta con una versión del guión que no fue la que después filmé, para ver si a ella le interesaba dirigirla y bueno, me dijo que naturalmente era tan compleja la historia de la Argentina y que le iba a costar mucho. A ella le interesaba al principio, porque parecía que era una historia interesante y hubo un momento que hasta que dijo que sí, pero después dijo no, la verdad que no. Hubo como algo de interés que duro un tiempo y después dijo que le parecía que eso lo tenía que dirigir una Argentina, no una Alemana, con bastante razón.

Cuando resolví dirigirla, fue una experiencia. La película tenía bastante que ver con mi historia personal. Entonces fue una experiencia bastante especial, era como una deuda pendiente que tenía. Quizá voy a decir algo bastante confesional. Me sentía en esos años como que había gente que había reclamado por sus desaparecidos, por las circunstancias que yo tenía respecto al padre de mi hija que desapareció en el año 76, y la circunstancia de ser la esposa del medio, había habido una mujer antes y una después y con hijos en los tres matrimonios. Yo no estuve en ese reclamo, que consideraba que era como borrarle el protagonismo a la última mujer, no sé debe haber sido una cosa así. Por otro lado, hubo presentaciones, las veces que fue necesario, pero, por otro lado creo que yo admiro tanto a esta gente que durante treinta años no para de reclamar, las admiro porque creo que yo no podría hacerlo. Necesito sentir, estar en reclamo pero por momentos separarme. Por eso creo que es lo que trata la película, la necesidad de olvidar y como vuelve la memoria y como uno se instala de nuevo en el pasado...

P. T. - Pero, ¿no piensas que la memoria y el olvido están de la mano?

L. S. - Si, y uno como que de repente trata como de que todo quede atrás, pero las cosas vuelven, la memoria vuelve y si uno trata de zafarse termina enloqueciendo. La memoria es parte de la sanidad y creo que por eso todas las madres, las abuelas, los familiares de los desaparecidos que han reclamado tanto, la verdad que me encuentro con ellos y los veo tan lúcidos, tan sanos, tan inteligentes que me impresiona. Me parece que realmente son los más importantes que estructuran esta sociedad. Cuando uno dice, esta sociedad es un desastre, los argentinos somos un desastre, cuando uno piensa que todos los políticos no nos convencen del todo, uno se refugia en esas personas que están manifestando y manifestando durante tantos años. Además me parece algo increíble, que nadie haya hecho justicia por su propia mano. Es lo mejor que nos ha ocurrido en todo un siglo que existieran las madres, las abuelas y los familiares.



Lita Stantic, Vanessa Redgrave (actriz) y otros

P. T. - Tu pensarías que esta deuda pendiente, se convirtió en una catarsis tan fuerte en la que sufriste, doblemente, por lo que representaba tu vida personal y la muerte de tu madre. ¿Y que por ello, decidiste ponerte detrás de la cámara?

L. S. - Claro, se dio una circunstancia extrañísima. Mi hija resuelve irse a vivir a Holanda, el mismo día y a la misma hora en que mi madre se muere. Es decir, mi madre estaba en terapia intensiva cuando yo iba a empezar la película y mi hija resuelve ir a vivir a Holanda. A pesar de que ella siempre me apoyó con la película, no sé, eligió ese momento porque no lo pudo afrontar. De cualquier manera, se va a vivir con su actual marido, que evidentemente fue el hombre de su vida por que hace ya 15 años que está viviendo en Holanda con él. Y se da que justo cuando vuelvo del aeropuerto, estoy reunida en la oficina, es un sábado, al día siguiente llegaba Vanessa Redgrave, porque empezábamos la película el lunes, y nos llaman del sanatorio para decirnos que mi madre se murió. Mi madre había tenido unos meses antes un derrame cerebral, estaba totalmente sin conciencia, pero se dio esa circunstancia. Pero tuve que filmar la película con todo eso atrás de alguna manera.

P. T. - ¿No fue este un factor que te motivó a no volver a dirigir?

L. S. - No. Quizá lo que se me hizo complicado de dirigir, es que perdí mucho dinero con esa película. Me resulta totalmente imposible dirigir y producir porque entonces creo que tendríamos que haberla acotado un poco más la película, para que no fuera tan complejo.

P. T. - ¿En términos de historia o de un modelo de producción?

L. S. - No, en modelos de producción. Creo que hicimos un modelo de producción que era bastante costoso. Para el estreno de la película en ese momento se lograron 60 mil espectadores, pero como no estaba la nueva Ley de Cine teníamos que hacer 400 mil. Era medio loco hacer cine en esos tiempos, teníamos que hacer cine para recuperar acá como 300 o 400 mil. Entonces yo me pasé todo un año exhibiendo por mi cuenta la película. Iba a colegios con

entradas para cubrir el subsidio, como durante 2 años, entonces la exhibía con debate posterior, y me involucré mucho esos dos años. Fue una experiencia interesante.

P. T. - *En cuanto al alma del personaje que tiene Vanessa, fue una manera de poner distancia a tu historia personal pasada?* ⁴

L. S. - No sé, a estas alturas creo que no. Yo creo que trabajar con Vanessa, que para mí en ese momento era la mejor actriz del mundo, no me ayudó. No me ayudó en el sentido de que yo la admiraba demasiado y acepte ciertas condiciones que eran muy restringidas. Vanesa vino doce días y hubo que filmar primero esos doce días con ella. Quizá me hubiera ayudado más trabajar con alguien que pudiera trabajar más antes. Porque a mí de la película lo que más me gusta es el pasado de Julio Chávez y Silvia, asunto que pudo ser trabajado más, que la historia que vino de afuera. Es decir, me encanta, elegí a Ofelia (Medina) para el papel de Silvia, porque para mí en ese momento era el rostro más espectacular que había en América Latina. Lo de Vanesa me gusta menos dentro de la película. Me parece que si no hubiera estado tan presionada con los tiempos, tan presionada con el personaje lo hubiera hecho un poco más leve dentro de la película. Yo tenía demasiada adoración con Vanesa, yo recomiendo a los directores no trabajar con actores que adoran demasiado. Además creo que le debe provocar inseguridad al actor también, el director lo mira, porque es una falta de protección también esperar del actor todo.



Lita Stantic y Vanessa Redgrave (actriz)

P. T. - *¿Cuál es tu mejor recuerdo que tienes de este rodaje?*

L. S. - Yo creo que la tranquilidad con que filmé. El director debe tener la menor presión posible con respecto a no acomodar el rodaje a la posibilidad de un actor. Digamos cuando filmamos **Miss Mary** con Julie Christie, vino por 7 semanas y se quedó 4 meses y medio. Era diferente, digamos se enamoró de Argentina y se siguió quedando, pero venía para estar toda la filmación. Entonces María Luisa hizo todo con sonido directo, pero si María Luisa quería mejorar algo el doblaje, ahí estaba Julie Christie, y después volvió para el estreno.

EL CINE ARGENTINO DE FINALES DEL SIGLO XX

P. T. - *En el momento actual ¿cuál crees que sea el punto central que ha impulsado al cine argentino actual?*

L. S. - Mira yo se lo atribuyo primero al tema de las Escuelas de Cine, aunque no todos los cineastas provienen de escuelas de cine. Cuando yo resolví seguir letras evidentemente, si seguía arquitectura o medicina, era otra época y ser un profesional, en ese momento ser un profesional capaz podía ser que terminaras de taxista. Todavía estamos viviendo eso, pero ahora se está revirtiendo la cosa, con la economía y se están buscando ciertos técnicos. Después empieza a cambiar eso, con las nuevas tecnologías se nos hace más fácil todo, los chicos tiene acceso a todo eso, algunos pueden hacer casi sin nada una película aunque después tengan que buscar a un productor para poder terminar o llegar a buen fin con la película. Además yo creo que una cosa que ayudó fue la crisis que dio motivo,

porque también, digamos aunque todos o la mayoría de estos chicos dicen que no tiene nada que ver con la política, que no les interesa la política, no es verdad. Evidentemente **Mundo grúa** habla de él de una manera, de Menen, pero a través de una historia pequeña. Evidentemente las películas de Lucrecia y el tema de la decadencia de la clase media, están ligadas a las cosas que le preocupan a Lucrecia. Las grandes diferencias que hay ahora, es que hay una gran mayoría que está muy sumergida en la pobreza, a la vez que gente que está ganando muchísimo dinero. Que esa situación al contrario es en este momento se ha hecho más extrema a pesar de que la economía está floreciendo. Creo que las crisis dan tema y que por eso no se parecen crisis de tipo diferente, por eso el neo realismo en Italia, tuvo su trascendencia, igual si hablamos de la República de Weimar, con todo lo que artísticamente produjo. Creo que los momentos así, muy locos, de un país en donde uno no sabe a dónde va a terminar el país es algo que da tema para artistas de todo tipo.

P. T. - *¿Cómo describirías la recepción que tiene el público argentino de su cine?*

L. S. - El problema que hay en el cine argentino es que se hacen muchísimas películas con muy pocos medios, y todos las quieren estrenar, y dentro de todo lo que se estrena en el año hay unas películas pequeñas que son realmente muy interesantes. Y hay otras que se estrenan porque el director las quiere ver en pantalla grande, capaz que la hizo en video y se amplían. Creo que hay un desconcierto ahora en el público que de pronto se va a ver películas que estarían bien en la televisión, pero no para una sala de cine.

P. T.- *¿Cómo cuáles?*

L. S.- Hay unas películas que se estrenan chiquititas y son fantásticas. Uno de los directores, junto con Lucrecia, que me parece de los más interesantes, es el de **La Libertad** y **Los Muertos**, y son películas pequeñas.⁵ Pero hay mucha abundancia de un cine de autor que no cuenta en este momento con historias lo suficientemente interesantes o que no propone nuevas formas como para que uno diga: "bueno si, bárbaro". Yo estrené una película también chiquita en ese sentido que es **Hamaca paraguaya**, que tiene su sentido de ser.

P. T.- *¿De quién es esta película?*

L. S. - **Hamaca paraguaya** es la ópera prima de una directora paraguaya, Paz Encina, y la hicimos en coproducción con Paraguay, Francia y Holanda.



Hamaca paraguaya

P. T.- *¿Paraguay es un país con una incipiente cinematografía?*

L. S. - Prácticamente no ha tenido cine. Esta película se hizo con un director de arte paraguayo, pero con director de fotografía, editor y sonidista argentino. Estuvo en el festival de Cannes del 2006 en la sección de "Una Cierta Mirada" ganó el premio FIPRESCI. Pienso que es una película muy festivalera, no es una película de mucho público, aunque acá a veces se dan cosas extrañas con películas que uno dice que son complicadas. No es una película difícil, por lo que cuenta, es una película que puede entender cualquiera, pero es una película en muy pocos planos, y fijos. Tiene

12 ángulos de cámara, solamente dura 75 minutos y tiene 32 cortes. Es muy interesante lo que cuenta, es muy interesante el texto pero es una película anti *Hollywood*, digamos esto, es como lo contrario de los americanos. Pero bueno, el tema es sobre dos campesinos que están esperando que el hijo vuelva de la guerra en 1935 en una hamaca paraguaya, que se encuentran en tres momentos en la hamaca, al amanecer, a medio día y al atardecer. La madre espera con un cierto pesimismo, el padre con un cierto optimismo, durante la película ellos van a trabajar, hacen distintas cosas y se van a enterar que el hijo murió. Y la película tiene un texto maravilloso y es un poco la historia de Paraguay que tiene que ver un poco con la historia de Latinoamérica que nos la pasamos esperando. Es una película de espera. La verdad es que es muy interesante, su directora Paz Encina es muy talentosa, es muy extrema en su propuesta de filmación.

P. T. - *Haciendo un estimado global ¿cuánto está costando actualmente la producción de un largometraje con potencial de taquilla?*

L. S. - Yo diría que una película argentina media, de las que no hay muchas, está en los 800 o 900 mil dólares. También hay películas argentinas que valen dos o tres millones, se han hecho películas de un millón y medio. La película de Adrián Caetano creo que estuvo en el millón y medio. Naturalmente estamos hablando que hay equipos en donde puede haber gente ya consagrada que quiere vivir esa experiencia o gente nueva que está viviendo una nueva experiencia. Digamos, cuando un director se convierte en productor de sí mismo y convoca desde otro lugar, y naturalmente consigue buenos precios en lo que es material humano, después filma en video y lo filma en 16 milímetros, y da ampliación. Y luego busca la manera de conseguir que en este punto le paguen la ampliación o concursar en algún lado donde pueda tener ese dinero. También es posible hacer cine de esta manera, algunas de estas películas se hacen durante dos o tres años. Eso es una parte del cine. Creo que para un productor una película media ya le implica un montón de dinero... digamos se le encarece mucho más, no tanto como en Brasil o en México, porque nos favorece el cambio.

P. T. - *Lita ya para terminar ¿en algún momento de tu vida has tenido ganas de cambiar de profesión?*

L. S. - ¿De no dedicarme al cine? No me lo puedo imaginar. Porque podría pensar en retirarme, pero creo que estaría más estresada que trabajando. Creo que... no, no me lo puedo imaginar. Me puedo proponer espaciar cosas para no enloquecerme, pero... porque uno planea películas y de repente si está en unas dos o tres a la vez, se da cuenta de que se le van a juntar todas y es un problema, que por distintas circunstancias pasa... pero no me puedo imaginar estar lejos de esto. Además tengo mi familia en Holanda y no podría vivir en Holanda, así que poco podría cuidar a mis nietecitas, tendrían que venir para acá ellas. En realidad las adoro y eso es algo que me gratifica mucho. Siempre me ha costado vivir fuera de mi país. Siempre me costó, en la época de la dictadura en un momento me dije "fui loca de quedarme acá", porque en un momento podía correr riesgo, me costó en ese momento pensar en exiliarme y lo único que hice fue dedicarme al trabajo y bueno, no tuve problemas. Nunca fui una guerrillera, pero bueno uno colaboró y tuvo su etapa de la juventud peronista pero no sé. No me imagino haciendo otra cosa.

Notas:

1. La película a la que se refiere Lita es *La noche americana* (1973).
2. El guión estaba basado en el texto 'Las medias de los flamencos' de Horacio Quiroga.
3. Premio "Glauber Rocha" 1993 de la Prensa Extranjera a *Mejor Película en el Festival de La Habana* (Cuba). *Premio Derechos Humanos* en el Festival de Florianópolis (Brasil). Distribuida en: México, Venezuela, Cuba y Uruguay.
4. Kate Benson, directora inglesa de cine llega a Buenos Aires a filmar una película basada en el guión de un argentino, Bruno Tealdi, a quién conoció durante su exilio de éste en Europa. Tealdi había sido profesor y amigo íntimo de Silvia, la protagonista. La historia se centraba en un doloroso momento personal de Silvia, ligado a su vez a un capítulo trágico de Argentina. Silvia ligada a un momento trágico de la historia del país.
5. Lisandro Alonso, *La libertad* es del 2001 y *Los muertos* del 2004.

Patricia Torres San Martín. Investigadora docente de la Universidad de Guadalajara, adscrita al Departamento de Historia desde 1986. Doctora en Antropología Social. Autora de varios libros de cine ligados a los temas: Historia Regional, Género e Historia del Cine Latinoamericano de Mujeres; ha publicado en revistas internacionales y nacionales; curadora de la retrospectiva de una Muestra de cine de mujeres en México (1937 – 2000); conferencista y ponente en congresos nacionales e internacionales; coordinadora de la serie de televisión Cineastas Latinoamericanas “*Opera Feminea*”. patorres@cencar.udg.mx