

Alicia Cáceres
Pablo Checchi

Universidad Nacional de Córdoba

“Es inevitable transmitir lo que uno piensa”: Entrevista a Leandro Ipiña

"It is inevitable to convey what one thinks":
Interview with Leandro Ipiña

Leandro Ipiña es egresado del Departamento de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Córdoba. Es de los egresados que todo docente gusta atribuirse como fruto de su tarea educadora: Ha sido director artístico de Canal Encuentro, realizador de Revolución, el cruce de los Andes, ha incidido en políticas públicas en materia de producción audiovisual y aún recuerda con cariño su paso por nuestra carrera.

Nosotros, los entrevistadores, lo reconocemos más cercanamente como compañero. Hemos compartido la experiencia de ser estudiantes en el neoliberalismo y en algunos sentidos también fue el estudiante que todos quisimos ser. Este septiembre fuimos a entrevistar a LEANDRO IPIÑA y terminamos conversando con Leandro Ipiña. Aquí, sus lecturas sobre la producción nacional y la suya propia.

Leandro Ipiña graduated from the Department of Film and Television at the National University of Córdoba. He is the kind of graduate all teachers like to be refer to: he has been the artistic director of Canal Encuentro, directed Revolución, el cruce de los Andes, he has influenced public policy in the field of audiovisual production and still remembers with affection his time at our university.

We, the interviewers, recognize him as a close classmate. We shared with him the experience of being students under Neo-liberalism and in some ways he also was the student all of us wanted to be. This September we went to interview LEANDRO IPIÑA and ended up talking to Leandro Ipiña. Here, his readings on national production and on his own work.

Recuperando tu rol protagónico en la creación de Canal Encuentro, ¿cómo te vinculaste a ese proceso fundacional? ¿Cómo fue la experiencia de desempeñarte como Director Artístico de ese medio?

Encuentro surge desde el Ministerio de Educación, como una necesidad del Estado de crear un canal que replicase de alguna manera ciertas políticas públicas que tenían que ver con un déficit educativo. Lo agarra Tristán (Bauer): un tipo que viene del cine y con una cabeza bastante más interesante que solamente limitarse a replicar currícula a través de un medio de comunicación medianamente masivo –que no lo era *Encuentro*, porque no lo veía nadie; de hecho cuando salió la señal no la bajaba nadie–. Éramos un grupo que de alguna manera estábamos involucrados en laburos anteriores con Tristán; así junto a mucha gente que aún sigue trabajando en *Encuentro* –pero principalmente junto a Verónica Fiorito, Jéssica Tritten y él– comenzamos a moldear lo que iba a ser la forma de producción y estética del canal.

Encuentro fue una especie de punta de lanza. Recorrimos todo el país en distintas televisoras que estaban funcionando, como tratando de hacer algo y tiramos la forma de producción de *Encuentro* en diferentes lugares para que se replique. O sea, se hizo masivo, tenía que ver con un método de producción también.

Poniéndolo en contexto con el momento histórico en que nace el proyecto del canal, ¿cómo surge esta decisión de federalizar? ¿Cómo se pensó la posibilidad de una pantalla federal teniendo en cuenta no sólo los temas que se abordan sino también la apertura del acceso de los equipos de producción a las pantallas públicas?

La verdad es que después de estos laburos o de *Encuentro* en particular, yo me di cuenta de que a todas las políticas públicas las hace la gente. Esto tiene que ver con que la gente que empezó con *Encuentro* era toda gente del interior, o la mayoría; y estaba Tristán, que entendía lo que significaba ser del interior. La federalización tenía que ver con que Vero es de San Luis, yo soy de San Luis, estudiamos en Córdoba. Sufrimos o vivimos el hecho de vivir una suerte de marginalidad o una periferia de la Capital. Entonces, ya la cosa de nombrar la mayor cantidad de territorio y gente del país como “el interior del país” es una forma de discriminación. Siempre nosotros en “el interior” estuvimos discriminados en el momento de crear y de generar sentido. Nosotros lo vivimos. Tenía que ver con eso. Fue más bien insistir con que las cosas que estaban pasando fuera del centro eran igual de interesantes y también con la mirada que había desde el interior del país con respecto al interior del país, una mirada filtrada por un formato publicitario, de turismo, de “visite su país”. Lo que intentamos con *Encuentro* fue devolverles la identidad de generadoras de cultura a las distintas provincias. Por eso, desde el principio lo que intentamos fue que no fuera una producción desde Buenos Aires sobre el interior del país sino coproducida con el interior del país; que era básicamente lo que nos hubiera gustado a nosotros cuando estábamos en Córdoba, que no pasaba, que empezó a pasar desde ahí.

Lo que sucedió con *Encuentro* fue que escasos tres o cuatro años antes tuvimos la posibilidad de meternos en esos resquicios que tiene el sistema donde sin que nadie se diera cuenta, de una manera o en un lugar donde la gente que crea sentidos no estaba mirando, pudimos meter una idea o una forma de hacer las cosas. Fue como un hecho de reparación de una injusticia, no de mi parte sino de todos los que estábamos ahí.

En realidad, no es que las cosas suceden porque nacen de un repollo; van sucediendo con buenas decisiones en el camino. Fue toda una serie de buenas decisiones que fueron acompañadas por el Estado. Pero también *Encuentro* es una de esas cosas que resultan ser mejores de lo que se tenía previsto. Y tiene que ver con mucho laburo de mucha gente que ni siquiera estaba adentro de la organización del canal, como Seba Mignogna o como Bruno Stagnaro, que eran productoras que laboraban para el canal y fueron fundamentales para moldear la estética y la forma que iba a tener. *Encuentro* tuvo una forma de narrar y una estética, que tienen que ver básicamente con la posibilidad y la capacidad de producción que había. Era como sacarle el mayor partido a las posibilidades reales de producción. No tirarse de chanta o replicar lo mismo que se hacía en otros lados, ni tampoco intentar hacer algo mucho más complejo para dar una

sensación de mayor producción. En realidad lo que había que usar era la cabeza y tener en claro lo que se quería contar. Esa estética de narración de *Encuentro* después se replica por la cantidad de señales que hay en el país y de alguna manera lo que se replica en realidad, es la forma de producción. Así se moldeó. Hoy ves la TDA y es como una réplica de lo mejorcito de *Encuentro*. De hecho, un día nos dimos cuenta de que de alguna manera habíamos triunfado cuando TN sacó una cantidad de spots muy similares a los *Micros de Escuelas Argentinas*. Ahí dijimos: “¡Listo, ganamos che!”. Terminamos marcando una forma de mostrar.

Desde tu rol de realizador ¿Cuáles son tus objetivos? ¿Cuáles son tus búsquedas? ¿Cambió tu mirada de realizador a partir de esta experiencia? ¿Cuáles han sido los procesos personales que han alimentado o consolidado esta experiencia en la escena pública?

Sí, obviamente me afectó completamente la mirada como realizador. Por cuestiones recontra concretas como que mi rol en *Encuentro* fue en un principio como realizador y luego como Director Artístico. Y eso me hizo pasar por muchísimas formas y muchísimos relatos. Como realizador me forzó a ponerme en el lugar de la necesidad ajena. De alguna manera era salir de lo que mueve a un director, que es el ego más absoluto, primario y desagradable: “qué es lo que yo quiero contar” a “qué es lo que se necesita contar”, que no es algo menor. O sea el salir de la mirada, si se quiere, pseudoartística a la mirada de la necesidad narrativa. Eso influyó completamente en la forma que tengo hoy de ver el cine, de ver la televisión, de ver lo que hago. Es darse cuenta de que lo que uno quiere decir a veces es mucho menos interesante de lo que está bueno decir. A mí (esto es una cuestión personal) ahora me interesa mucho más el Neorealismo Italiano que la *Nouvelle Vague*. Ahora. Parece medio tonto, pero es esto: me interesa mucho menos la idea de la imagen o la imagen misma del cine de autor, que la imagen –o la idea– de un cine que tiene una necesidad de construcción colectiva. Entonces cuando encaré la película, la encaré también pensando no en lo que a mí me interesaba particularmente de la historia de San Martín, sino también en el momento histórico en que estábamos insertos cuando se hizo esa película, cuando hicimos *Revolución*, en el 2010. Que tiene que ver con esto: con el pasado que teníamos; con las películas que se habían hecho hasta el momento; con la idea que se tenía de la historia; con las nuevas investigaciones que había en torno a la figura de San Martín –no digo nuevas investigaciones porque fueran nuevas, en realidad había investigaciones que no les importaban a nadie, que eran las que me importaban a mí y a este nuevo grupo de historiadores que son interesantísimos–.

Contextualizando la película en la coyuntura política nacional, ¿cómo trabajaste –como realizador pero también desde lo personal– el hecho de hacer una película sobre San Martín? ¿Qué significó para vos poner a andar sentidos sociales sobre nuestros héroes de la Patria en el contexto de las celebraciones del Bicentenario? Específicamente ¿cuáles fueron los sentidos que creíste necesario alimentar sobre San Martín con la realización de tu película?

Lo que me interesaba (y eso sí es una cuestión personal) era el lugar de la construcción mítica de la historia. O sea, por qué construimos los héroes que construimos y cómo los construimos. Y eso no funciona decirlo de una manera cruda y directa, a la manera de ensayo. Una película necesita una narración. De la película de San Martín me interesaba más la historia del viejo que queda tirado en la pensión, manco o con el brazo hecho pelota, que la historia del mismo San Martín. No por una cuestión revisionista, sino por la idea de que en realidad la historia es un colectivo de personas haciéndola. Es decir, nosotros somos igual de protagonistas que Néstor Kirchner. No es que somos iguales, pero Néstor no podría existir si no fuese por nosotros también. Y nosotros sin él. Hay algo de eso en la figura de San Martín. No hubiese existido si no hubiese estado esa voluntad de esa gente en ese momento, pero tampoco hubiese existido la voluntad de esa gente si no hubiera estado San Martín. Es algo que se retroalimenta, y es lo que me interesó de alguna manera con esa historia, con la historia de San Martín. Si hubiese habido algún interés de filmar *Revolución* en los noventa, probablemente hubiese sido algo más parecida a *Algo habrán hecho*, más parecida a lo que hizo Felipe Pigna, que fue fundamental en ese momento, que era el bajar del pedestal, el bajar del bronce, *la humanización* de San Martín. Es decir, esa idea de que era un hombre como uno, un hombre común, que sangraba, que cagaba, que hacía un montón de cosas que hacen los seres humanos, un tipo que sufría de

úlceras, un ser humano común y corriente. Eso era fundamental en los noventa porque había una necesidad de desacralización de la figura sanmartiniana, de sacarlo del Kapelusz.

La primera referencia siempre, cada vez que tuve alguna entrevista, era lo de bajar del bronce a San Martín, lo de la desacralización. La película que hice, por la época en que la hice, no busca bajar del bronce a San Martín ni nada por el estilo. Porque de hecho es bastante bronceo, tiene rasgos del bronce. En realidad es imposible bajarlo del bronce porque es un tipo fuera de serie, un tipo imposible. Lo que me interesaba era la mirada sesgada de San Martín, no la mirada directa. Entiendo que era otro momento de la historia para otro tipo de San Martín. No por la figura de San Martín misma sino por todo lo que había alrededor: los negros a los que iban a cagar a balazos, el soldado que iba a terminar sin un brazo, pensando que lo mejor que le había pasado era haber estado cerca de San Martín. Todos los despojos de la guerra también; decir que la revolución no es una cosa que se hace solamente por ideales sino que se hace a balazos también, que es algo cruel, que hay que bancársela y que no cualquiera se la banca. Eso se pudo decir en este momento y antes no se podía decir.

Tiene que ver con la mirada, más que la mirada de realizador, la mirada colectiva. Por eso también es bastante neutra la película, o sea, no tiene vericuetos narrativos ni tampoco formales. Con el director de fotografía hablamos de eso: que tenga cierta neutralidad, que parezca una película vieja, incluso. No solamente por el tratamiento de la imagen que era viejo, sino también por la puesta, una puesta muy simétrica, muy sencilla, más parecida a una película de Erroll Flynn que a *Rescatando al soldado Ryan*. Si todo esto pasó desapercibido o fue evidente no lo sé. La verdad es que no lo sé. Pero hubo una intención directa con eso, no fue sin querer. La búsqueda estuvo; esto es lo que más me interesó también, buscarlo. La intención es que tenga cierta evidencia pero no que sea extremadamente evidente tampoco, que no se noten los hilos.

Intuímos que cuando se hace una película sobre un hecho histórico, se libra una batalla entre el personaje histórico y el personaje dramático. De hecho, uno de los momentos de la película que a nosotros más nos gusta, quizá porque estamos en la cátedra de Montaje, es la elipsis que generás cuando no sabemos si San Martín llegó o no al encuentro de Santa Rosa y él, creyendo el fracaso de su gesta, se tira al piso. Y aunque en un primer momento quizá aparente verse como más humano, en realidad ahí lo ves más caprichoso, más mito que nunca.

Si vos ves a un tipo que hace eso le decís “levantate pedazo de...”. No tiene que ver con la humanidad, tiene que ver con lo imbécil del gesto que queda totalmente fuera de lugar con San Martín; no te lo esperás de San Martín. Sí te esperás que San Martín lllore, que abrace a su hija, que no se quiera morir; uno lo espera porque eso es un gesto humano. Lo que no esperás es que se tire y deje a todos los soldados mirándolo fijo sin saber qué hacer y después se levante y se saque los yuyos como si no hubiera pasado nada. Porque es ridículo. Nadie se atreve a tocarlo ni nada porque es San Martín. Imaginate ¿quién lo va a levantar al señor? Lo más loco de eso es que es posta, las cosas que parecen más absurdas, sucedieron.

Me pareció interesante poner ahí, en ese momento, un rasgo que en realidad le pasa luego de Cancha Rayada. Después de Cancha Rayada, cuando lo cagan a balazos porque el tipo comete una imprudencia; pero una imprudencia que a cualquier otro general se la hubieran achacado el resto de su vida: ponerse a armar campamento a escasos metros –a escasas leguas digamos– del ejército enemigo. Como el ejército patriota lo superaba en número ampliamente, pensaron que no iba a pasar nada. Pero a la noche los realistas van y los recontra cagan a balazos y se dispersan todos, y el tipo pierde el ejército prácticamente. Eran 8900 tipos, fue el ejército más grande que tuvo, el más grande de todos y se les dispersan todos; queda con 500 hombres y dice “fue, chau, perdí todo, soy un pelotudo” y se tira y se larga a llorar. Esto lo cuenta el narrador que más me sirvió para la película que son las memorias de Manuel Esteban de Pueyrredón. Era sobrino de Pueyrredón, del que fue Director Supremo, tenía 17 años y lo acompañó a San Martín a la campaña. Pueyrredón lo llama a San Martín y le dice “mirá, no sé qué mierda hacer con mi sobrino, agarralo vos porque es indomable” y se lo manda para que le haga el aguante y para que lo moldee de alguna manera porque era un pibe medio cualquiera, y éste lo cuenta en sus memorias, cuando es viejo ya. Porque hubo una época que es maravillosa en la historia

argentina que es cuando se pone de moda la Independencia; porque hubo mucho tiempo en que no estuvo de moda, pero a finales del siglo XIX se pone de moda. Por eso el viejo en la película está en 1880. Todos empiezan a escribir memorias, era como una explosión de memorias. Imagínate que más o menos la mitad de la población había peleado en la guerra, entonces está plagado de memorias. Estas memorias están escritas medio para la mierda, pero son alucinantes, son muy frescas. Y el tipo dice algo así como “el general se tira, con sus brazos en cruz, queda inmóvil, prácticamente no respira y ninguno se atreve a llamarlo, levantarlo o decirle cosa alguna”. Me pareció maravilloso, me pareció increíble, y en algún lado tenía que estar, no puede ser que San Martín sea un pibe caprichoso en algún momento. Entonces me parece que entra perfecto ahí. Es posta, pero nada más que en otro momento histórico.

Obviamente está todo forzado, creo que la tensión entre el personaje histórico y el personaje de ficción se termina en el momento en que al hacer una película te das cuenta de que todos son personajes de ficción. Cuando te das cuenta a medida que vas leyendo que incluso los personajes históricos, son personajes de ficción. Porque de alguna manera el historiador al elegir o elevar un momento u otro, o tal vez alguna frase con respecto a otra, está de alguna manera recortando como nosotros recortamos. Si vos querés a la manera documental, puede ser... y ahí es donde podremos discutir cuál es el límite entre el documental y la ficción también; creo que el límite es extremadamente difuso.

Yo me cagué en las patas cuando empecé a hacer la película, porque dije “mierda, es San Martín... cómo carajo hago para hacer este tipo, me van a matar por todos lados”. Hasta que me di cuenta, leyendo, que era un personaje y que si Mitre había podido decir las pelotudeces que dijo en su libro (que es hermoso) por qué no yo. Si no soy nadie. Esa duda se disolvió en el momento en que me puse a escribir con el guionista. Pasó a ser un personaje de ficción y empecé a poner cosas de su biografía y a poner o sacar frases o a utilizar frases en momentos en que me parecían que iban a ser muy interesantes.

La ficción actúa de una manera tan potente que después es muy difícil pensar que no fue así. Y mientras más fuerte sea el relato, mientras más potente sea el relato, más incidencia va a tener y más viso de realidad va a tener. Por eso nunca vamos a saber cómo fue la historia, no vamos a saber tampoco cómo fue San Martín. Puede ser que haya sido el tipo maravillo que todos queremos que sea, pero también puede haber sido el tipo que Videla y Massera hayan querido que sea; San Martín es por excelencia el personaje de todos.

Apropiado por todo el mundo.

Por todo el mundo. Yo creo que Martín Kohan es uno de los grandes escritores argentinos. Él tiene uno de los mejores ensayos sobre San Martín que se llama “Narrar a San Martín”. Me parece excelente y maravilloso y habla específicamente de eso: es de alguna manera el significante vacío. En San Martín nosotros ponemos todo lo que nos gustaría ser, seas de derecha, de izquierda, de centro, de lo que se te cante.

A esa conclusión llegás en la medida en que vas estudiando. Yo tuve la suerte de rodearme de gente que sabe mucho, brillante; y de estudiar mucho también. Entonces te da un panorama un poco más interesante de la época. Creo que lo que más me interesaba era la época, mucho más que el personaje de San Martín, bastante más.

Conocemos, por otras entrevistas que te hicieron, lo significativa que te ha resultado la experiencia de ser asistente de dirección de Tristán Bauer en *Iluminados por el fuego*, como aporte directo al trabajo de dirección en relación a la reconstrucción de época y a la filmación de batallas y escenas de guerra. En relación a la resolución estética de *Revolución* mencionaste tu decisión de hacer una puesta en escena limpia. ¿Cuándo surge eso? ¿Surge al momento inicial? ¿Surge cuando aparece el proyecto con esto que decías de quitarse un poco el ego del realizador para hacer un cine desde el otro lado, que atienda a los sentidos sociales que sean necesarios en su contexto de producción? ¿O surge al momento de empezar a leer y estudiar y encontrarte con que era la mejor manera de mostrar eso que estabas estudiando?

Creo que es un poco de todo a la vez, o de a poco. Pero yo no sé si es la decisión más feliz. Ahora yo pienso que esa, justamente, no fue la más feliz. Creo que la película podría haber tenido más espectadores si hubiese hecho una puesta un poco más canchera, más moderna, más a lo que la gente está esperando ver. Darle como una especie de viso documental a todo, filmar todo cámara en mano, hacer *Blair Witch* con San Martín. Probablemente la gente hubiese pensado que era más real por lo que estaba viendo.

En realidad lo que busqué fue, de alguna manera, enfriar la película, alejarla un poco, dejarla un poquito más fría. Pudo haber sido un error. La verdad que no sé, pero fue la decisión del momento. Me alegra haberla tomado en el sentido que formalmente es una película que creo que es más interesante la segunda vez que la ves. Porque hay cosas que se pierden la primera vez que se ve, que se entienden en la segunda; es coherente desde que empieza hasta que termina. El hecho de haberle sacado esas cosas un poco maniqueas de puestas de cámara, el firulete, hace que la película sea más seca. Eso me gustaba, cierta frialdad, cierta cosa seca. Fue surgiendo a medida que lo fui pensando, que fui escribiendo el guión, que fui leyendo. Tiene catorce versiones de guión, también, es como una síntesis depurada, colada y recontra-colada de las primeras ideas.

Era *El Señor de los Anillos* al principio. Iba a ser enorme, pasaba de todo, estaba la Gobernación de Cuyo, estaba San Martín con los espías, con la logia, con los indios, estaba lleno de cosas. Y después quedó San Martín cruzando los Andes. Se fueron cayendo los coproductores y terminó siendo eso. (Risas) Sí, porque me dicen ¿y por qué decidiste? Decidieron por mí. Yo por mí seguiría filmando. Fue quedando esto.

Ahora nos queda una pregunta menos por hacer sobre tu decisión del recorte (Risas).

En verdad se nos cae una gran parte del presupuesto de un coproductor a muy poco tiempo de empezar a filmar. Fue como una especie de tragedia. La peli iba a tener nueve semanas de rodaje, terminó teniendo seis. Tuve que recortar muchísimo y tuve que filmar muchas cosas en interiores, acá en Buenos Aires. O sea tuve que armar un decorado en Buenos Aires porque no tenía presupuesto para filmar en los lugares. Eso es un garronazo.

Entonces me planteé ¿dónde iba a poner el recorte? ¿Desde San Martín cuando es gobernador y va a cruzar los Andes y se termina cuando va a cruzar los Andes? No. ¿Desde dónde lo filmo? El presupuesto me daba solamente para una de las dos cosas.

Y dije: “hagamos una cosa, filmemos cuando cruza los Andes y cuando da la batalla de Chacabuco. La narración más lógica sería esa, metamos ahí adentro todo lo que se pueda. Porque va a tener un principio y va a tener un fin, sí o sí hay un fin ahí. Hay como una especie de pasemos a otro capítulo”. El recorte tiene que ver básicamente con que era imposible filmar el cruce de los Andes sin filmar la batalla de Chacabuco.

En esa desesperación, hay algo que está bueno. Cuando estás un poco en caliente hay ciertas ideas que surgen y que después resultan ser mucho mejores que las primeras ideas que tenías. Finalmente lo que termina potenciándose ahí, fue la idea del viejo. Porque todo iba a estar bueno en tanto y en cuanto eso sea narrado desde un lugar donde no fuese el lugar necesario, el lugar de la épica, del gran momento, donde San Martín junta toda la gente y cruza y logra todo lo que quiere. Si no más bien en las sensaciones de alguien que está al lado y lo ve, un poco de soslayo, que no entiende todo lo que está viendo y que más o menos interpreta. Entonces, ahí es donde la idea del pibe, que siempre estuvo, que era un acompañante, que iba a ser la mirada neutra, la mirada del espectador, resulta ser la mirada prácticamente del narrador. Eso se potenció y me gusta más. Era mucho más coral al principio. El negro del batallón, del octavo, tenía un montón de protagonismo, el cura Aldao tenía muchísimas escenas.

Y esa idea de lo coral ¿tenía que ver con lo que mencionabas de la construcción colectiva?

Exactamente. De hecho, por eso la película se llama *Revolución*, no se llama San Martín. Hubo un tema legal para poder inscribir la película como *Revolución*, porque no se pueden poner

nombres genéricos. En realidad yo la quería llamar *Revolución y guerra*, pero me dijeron que Halperín Donghi se iba a recontra enojar –cosa que no creo, creo que le hubiese gustado que una película se llame como uno sus libros–. Me parece una maravilla, revolución y guerra es exactamente lo que es la revolución americana.

La decisión de la última imagen, del grupo y el viejo siendo un anónimo en el medio del grupo –que además se mueve y le queda la cara borrada– es muy potente para concluir la película. Más aún si lo pensamos ligado a lo que ya conversamos sobre la vinculación con el propio contexto realizativo.

Sí, es una foto de grupo, el tipo está al medio pero encima se mueve y queda movido. Entonces los que quedan que reconstruyen la patria son los inmigrantes. Esa es un poco la discusión que siempre hay ¿no?, que Argentina es hija de inmigrantes, que bajaron de los barcos. Y está todo bien, somos muchísimos inmigrantes, pero hay una cosa de Argentina indígena-española que es este país. Todo lo demás se suma, si se quiere, se alinea con esta raíz. Esa imagen habla de los que hicieron la patria, los inmigrantes quedan totalmente en foco y el chabón que perdió hasta el brazo queda fuera de foco. Una raíz que a una clase media no le gusta que esté donde está.

Está bien que son esas cosas que entiendo yo, tres amigos y ustedes que se pusieron las pilas para verlo. (Risas). Pero está, algo queda.

Siempre algo queda. ¿Y ahora en qué proyecto estás? ¿Cómo estás siguiendo tu vida profesional?

Armamos una productora con un compañero de la facu, Martín Subirá y estamos haciendo por ahora sobre todo documentales para la tele, series para *Encuentro* o para otras señales. También estamos viendo de qué manera nos metemos un poco más en el cine. No me resulta tan fácil hacer la segunda película. No solamente por no terminar de decidirme por la historia que quiero contar, sino que cuando me decido con la historia resulta que es un poco más cara de lo que puedo llegar a producir. Así que estoy con eso, con mucha necesidad de hacer ficción ahora. Fue mucho tiempo desde la última; pero nada histórico, también fue mucho tiempo haciendo cosas históricas. De hecho hace poco filmé un documental sobre San Martín en Mendoza para *Encuentro*, con los chicos del canal *Acequia*, que son encantadores, son gente maravillosa.

Pensábamos que con estas experiencias de algún modo se reactualizan algunas temáticas que estaban fuera del consumo cotidiano, con resoluciones estéticas novedosas.

Completamente. No saben lo difícil que era al principio producir para *Encuentro*, porque no lo conocía nadie. Era como hablar de un hot line, era *Encuentro* encima, un nombre muy poco feliz para un canal. Se pensaban que era un cero ochocientos, no sé. (Risas) Aparte era todo de garrón y nombrando un canal que no conocía nadie, era muy difícil. Ahora es facilísimo porque todo el mundo conoce *Encuentro* y todo el mundo, incluso no consumiéndolo, dice que lo consume porque de alguna manera prestigia. Pero esa cantidad de materiales, esos documentales que se hacían, se creía que no importaban a la gente. Porque también está esa cosa de que la gente consume porquería. En realidad la gente consume porquería en la medida en que no tiene otra cosa para consumir. Pero sí hay para elegir yo creo que la gente consume todo, consume porquería y consume cosas interesantes.

Esa reactualización temática, creo que cada tanto se da en la Argentina y se da en el mundo. Cada tanto resurgen algunas temáticas que son más importantes. En algunos momentos hay que revisar un poco la historia, de dónde se viene y creo que siempre pasa después de momentos de ciertos cimbronazos. Yo creo que los noventa nos dejaron lo bastante descolocados como para tener que revisar cómo carajo llegamos a donde llegamos. Un poco en los ochenta pasó lo mismo después de la dictadura. Cada tanto es necesario, porque como sociedad necesitamos resetearnos.

Creo que esta vez entró, pero entró de una manera distinta a como entraba antes, desde algún lugar cultural pero contracultural. Creo que nos toca algo raro que es ser conscientes, muy conscientes, ser extremadamente prácticos, estar muy desencantados pero a su vez estar esperanzados. No tenemos una ingenuidad como en los setenta, que había mucha ingenuidad. No somos ingenuos pero a su vez tenemos cierta esperanza y la verdad que eso se traduce bastante en los modos de producción que tenemos o en las cosas que estamos haciendo, todos, ¿no? Creo que somos un poco más. Creo que las generaciones que vienen después de nosotros, la tienen más clara que nosotros. Hay cosas que no nos comemos: no pensamos que el mundo se puede cambiar de una, de un plumazo y tampoco creemos que el mundo no se puede cambiar. Creo que es un poco más equilibrado.

No sé si más clara, pero seguro los de ahora la tienen más despejada por lo menos. Afortunadamente el escenario ha cambiado.

Y es lindo verlo, es relindo verlo. Yo viví los dos momentos bien marcados en dos lugares distintos. Para mí los noventa, el neoliberalismo, es sinónimo de mi vida en Córdoba; entonces, hay una cosa de una desesperanza. Yo vivía a la vuelta de *EPEC*¹ Todos los días había una manifestación que no le importaba a nadie más que a los que iban a manifestar. Había bombas de estruendo y era como algo cotidiano. Todas las mañanas había un poco de quilombo, no le importaba a nadie y se terminaba. Era desesperante, ni siquiera la cana se preocupaba por ir a reprimir. Y eso es tan espantoso. Es tan triste. Y me acuerdo los trabajos, ir a laburar era ir de onda a hacer algo, de onda, todo de onda.

Y el kirchnerismo lo viví acá en Buenos Aires. El cambio fue alucinante. Porque si bien Córdoba venía agonizando como todo el país, venía agonizando desde el noventa y ocho, el noventa y siete, de a poco muriendo; acá no pasó nada hasta el 2001 que explotó como un calefón. Era caer a una ciudad explotada, pero ¡reventada reventada! Era como *Blade Runner*. Toda gente tirada en la calle, una cosa espantosa. Lo loco es que eso fue cambiando paulatinamente hasta hoy; pero la gente no se acuerda de ese momento acá, pero no se acuerda ni en pedo. No recuerda la cantidad de gente que tenías que saltar en la calle todos los días para ir de un lugar a otro. Había gente literalmente tirada en la calle, literal, eh! Que era mucho peor que en otros lados porque acá, como se sostuvo hasta último momento, cuando explotó, explotó horriblemente. Y aparte en un lugar de mucha más gaita se nota mucho cuando no hay.

Qué sé yo, es increíble que gane Macri. Es inverosímil. Es una ciudad inverosímil. Yo tengo la teoría de que Buenos Aires de a poquito se va a ir separando del continente y va a poder viajar a Europa como tiene ganas; porque como con Puerto Madero le van ganando al río y la General Paz se va cerrado cada vez más, yo creo que en algún momento se va a soltar como una burbuja, se va a ir y los vamos a poder dejar en paz, por fin. Son muy raros.

Ahora que no estás en *Encuentro*, recuperando tu recorrido pero desde una posición un poco más externa ¿para dónde creés que hay que seguir trabajando en relación a lo que se ha ganado?

Yo creo que ahora tenemos dos posibilidades. Una, que para cualquier artista o comunicador es el lugar más fácil, es el lugar de la crítica. Ahora con cierta comodidad podemos ponernos en el lugar de la crítica. Es mucho mejor criticar que sostener. Mil veces. Porque, es un lugar medio natural mostrar los errores ajenos o hablar sobre las cosas que están mal: para un director, un escritor o un periodista es mejor señalar que defender, porque si no trabajás para el modelo.

Entonces ahora lo que hay que hacer, para mí, es seguir trabajando para poder profundizar lo que se hizo hasta el momento y a su vez con una crítica mayor. Poder ponernos en el lugar de criticar lo que hicimos para poder mejorarlo, no criticar porque hayamos hecho todo cualquiera. No, no fue cualquiera, todo lo contrario. Pero sí podemos mejorarlo. Hay que terminar de aplicar la Ley de Medios y a su vez, mejorarla. Para mí es una ley súper-perfectible, tiene que ser mejorable, lo máximo posible.

1.- Empresa Provincial de Energía de Córdoba

A su vez, a todas las producciones que estamos haciendo hay que ponerle más pilas y tratar de conseguir mayor cantidad de recursos para lograr competencia dentro del sector privado. No para ganar dinero, sino para ganar consumidores. Es lo que nos tocaría, creo que el próximo paso es ese. Yo creo que *Encuentro* va a lograr afianzarse en el momento que tenga presupuesto para competir con la *BBC*, no para competir contra *Canal A* —digo *Canal A*, ya no existe, pero como ejemplo— contra *Aqua*, *Acequia*, no sé, contra cualquier canal de *Bacua*². En los mercados de las industrias culturales es donde debemos profundizar y aprender a ser mejores productores. Creo que nos falta eso. Creo que somos bastante buenos realizadores, creo que somos bastante buenos escritores, creo que somos bastante buenos productores pero tenemos que aprender a producir con una cabeza un poco más de mercado. Vuelvo a decir, no para ganar plata sino para ganar espectadores.

2.- Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino

Para disputar sentidos

Sí. Es imposible no transmitir, o no terminar diciendo lo que uno piensa cada vez que hace algo. O sea, no hace falta ponerse las pilas para hacerlo, sino que es inevitable terminar transmitiendo lo que uno piensa, en cada una de las cosas que hace. Si vos estás convencido de tu pensamiento lo vas a transmitir de cualquier manera con lo que hacés, siempre. Entonces lo que tenemos que hacer es encontrar la mejor manera para hacerlo; y la mejor manera para hacerlo no es hablarle a los que están convencidos sino hablarles a los que no están convencidos.

Y en relación a la tarea que nos queda como espacios de formación ¿cómo ves la escena actual de las escuelas de cine, las escuelas de televisión? ¿Qué fortalezas y qué deudas pendientes te parece que tienen los espacios de formación en cine, televisión y audiovisual en Argentina en general y en el de la Universidad Nacional de Córdoba en particular?

Mirá, la verdad es que no he dado clases. Lo que me ha tocado es cada tanto alguna vez dar alguna charla en algún lado. De lo que me doy cuenta, porque he sido jurado de varios festivales y de los concursos federales, es que la producción de las escuelas ha crecido enormemente, no solamente en número sino en calidad. Hay pibes que son un millón de veces más grosos de lo que nosotros podemos haber sido. Y creo que eso tiene que ver tanto con los lugares de formación como con las generaciones que consumen cosas a mansalva. No les hace falta trasladarse hasta, no sé, un cineclub para poder ver cosas en una calidad muchísimo mejor de lo que podíamos ver nosotros. Yo me acuerdo, cuando salió el DVD me di cuenta que Fellini filmaba re-lindo. (RISAS) Era espantoso como veíamos, no sé cuál era la sala, ¿*El ángel azul*³, no era? Eran copias de VHS de copia de copia de copia.

3.- Cineclub El ángel azul, que funcionó bajo la dirección del periodista y escritor Daniel Salzano, durante la década del noventa.

Interrumpida por el ruido de un ventilador lateral. (Risas)

Y tenías que salir con una sensación de exquisitez que había que encontrarla en el relato, no había forma. Y los pibes ahora ven, realmente, ven cine. Incluso en las series ven cine. Consumen bocha. Y nosotros no podíamos hacerlo. Y de hecho tienen circuitos de distribución que no existían, que no es menor. Los pibes van a competir a festivales. Es como un deportista ¿cómo vas a ser un buen futbolista si no podés jugar nunca al fútbol? ¿Cómo vas a ser buen cineasta si no podés ver lo que hacen en otros lados otros pibes, si no podés sentarte con otros pibes a tomar una birra y hablar de cine o ver buenas películas? Creo que son mucho más grosos también por eso. No es solamente el ámbito de formación sino también la capacidad de consumir como loco.

Yo entiendo que en este momento los ámbitos educativos están mucho mejor también porque mi generación es una generación que, a diferencia de la anterior, sí tuvo la capacidad, la posibilidad, de filmar. Pero hay algo también, que con el tiempo y la distancia se agradece, que es que si no hubiera sido por ese ámbito no existiría un carajo de lo que pasa ahora. Una vez Borio⁴ dijo algo que me pareció muy bueno, decía que las escuelas de cine tenían que ver con las camadas y me pareció cierto. Porque después te ponés a ver en la historia del cine y son camadas de cineastas lo que hay. Los movimientos son camadas, no es que hay una gran filmografía. Hay una mierda y después aparece una camada. Me parece que es así. Que a veces es un poco aza-

4.- En referencia a Arturo Borio, profesor titular de las cátedras Montaje y Realización Cinematográfica; y en varios períodos Jefe del Departamento de Cine y Tv y director de la Escuela de Artes de la UNC.

roso. Está el ámbito, que permite que un montón de gente se junte, se pongan a hacer cosas juntos, a discutirlo... Por ahí hay dos o tres profesores que tienen un ondón y que impulsan y que empujan y tiran para adelante y, en realidad, es una camada. Lo que es alucinante es el ámbito educativo, que eso de movida es lo defendible. Las currículas cambian, pero lo que no cambia es el ámbito, el lugar donde poder juntarte con un montón de gente que tiene las mismas inquietudes y eso no lo solucionás ni con facebook, ni con las redes sociales, ni un carajo. Lo solucionás cara a cara, la única forma de poder hacer algo es cara a cara. Acá lo que se nota mucho es que el gran ámbito profesional de la ciudad de Buenos Aires es de gente que se conoce por el ámbito educativo. Por eso, yo creo que lo alucinante es eso: que se fomenten, se sigan fomentando los lugares para poder intercambiar trabajos y opiniones, eso es lo que importa.

Es interesante esta referencia al cruce entre el espacio educativo como un lugar de encuentro y las coyunturas, también, que en alguna medida pueden ser las que determinen la emergencia de estas camadas.

De una. A todo esto, existen los lugares educativos, existen estos ámbitos y existen los lugares donde los pibes pueden mostrarlo y también existe un lugar, que antes no existía, que es que vos podés competir de igual a igual con otro. Vos tenés una muy buena idea y lo más probable es que gane un concurso. No es tan difícil ganar un concurso hoy. La coyuntura tiene que ver con que hay un Estado que pone guita en lo que nosotros hacemos y que decreta que lo que nosotros hacemos es una industria, que no es una *hippeada* de chicos de papá con plata. Y está bien, genial, le da la entidad que merece. Eso no había pasado nunca, no pasó nunca en la vida en Argentina. Cuando era una industria eran cuatro gordos con habanos que hacían películas y sacaban plata, punto. Ahora se piensa en una industria, pero una industria cultural. Eso es maravilloso. Ahí yo creo que es donde entra el Estado fuertemente, no es solamente con la Ley de Medios.

Todo lo que hacemos no deja de ser producto directo de una época y un momento determinado y tiene que ver con el desencanto o con la fascinación de la década que precede. Por eso me parece que nosotros estamos en un mejor lugar que los que nos precedieron, no solamente porque siempre las generaciones piensan que son más copadas que las anteriores sino porque también somos producto de fascinación y desencanto por igual.

Leandro Ipiña

Egresado del Departamento de Cine y Tv de la Universidad Nacional de Córdoba. Se ha desempeñado como asistente de dirección, editor y guionista. Ha realizado documentales y cortometrajes. Fue también Coordinador Artístico de Canal Encuentro. Su primer largometraje es *Revolución, el cruce de los Andes* (2011) de la que fue director y guionista.

Alicia Cáceres

Es Licenciada en Cine y Tv y docente de cine y fotografía en distintas instituciones de nivel superior en Córdoba, entre ellas la Universidad Nacional de Córdoba. Desde hace 15 años integra equipos de coordinación de experiencias de educación popular con fotografía y video; al tiempo que participa en equipos de investigación vinculados al campo de la comunicación, la educación y las artes. Integra el colectivo de realización audiovisual Trabajo de Campo.

Contacto: paracaceres@hotmail.com

Pablo Checchi

Es Técnico Productor en Medios Audiovisuales y docente de cine en la cátedra Montaje. Desde 2011 participa en equipos de investigación que exploran la problemática de la educación en artes.

En el campo profesional se desempeña hace más de quince años como director publicitario para diferentes casas productoras nacionales e internacionales. Al mismo tiempo es guionista y montajista documental para proyectos televisivos y cinematográficos (entre ellos “*Escuela de Sordos*” de Ada Frontini, film ganador en el 28º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata en la selección Competencia Argentina).

Contacto: pablochecchi@gmail.com

