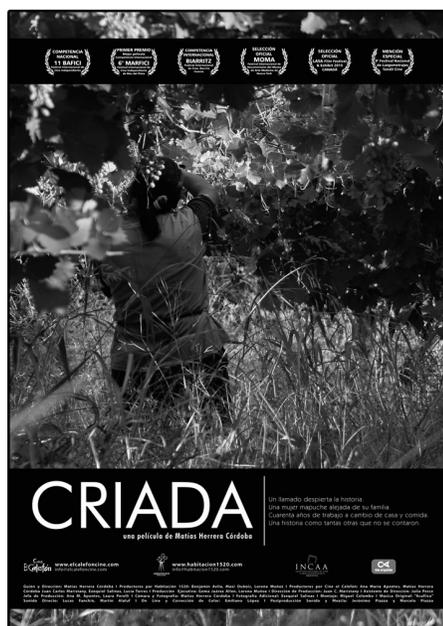


Celina López Seco y Paula Asís Ferri
Universidad Nacional de Córdoba

*"Desnaturalizar lo cotidiano implica
ver la realidad desde otro lado"*

Diálogo con los integrantes
de la Productora *El Calefón*



Entrevista: Celina
López Seco

Edición: Celina
López Seco y Paula
Asís Ferri

El año 2011 fue un período de cosecha para Ana Apontes, Ezequiel Salinas, Juan C. Maristany, Lucía Torres y Matías Herrera Córdoba. Los cinco realizadores (estudiantes y egresados del Departamento de Cine y Tv de la Facultad de Artes de la UNC) fundadores de *El Calefón*, recibieron varios premios por *Yatasto*, la película de Hermes Paralluelo producida en Córdoba y se consagraron como una de las usinas de cine de la provincia. *El Calefón* es responsable, además, de las películas documentales *Criada* (2009) y *Buen Pastor. Una fuga de mujeres* (2010). En esta entrevista responden, fieles a su modo de trabajar, de manera colectiva. Cuentan la historia de la productora y sus ideas acerca de lo que implica hacer y pensar el cine.

– ¿Cómo surge El calefón?

–Todo comenzó en 2004, por la necesidad, como realizadores, de poder vivir del cine; y todo lo que “vivir del cine” implica. Uno de los motores fue hacer y llevar adelante nuestros proyectos e inquietudes de una manera más cómoda. Hoy en día lo que nos interesa es producir “cine de autor”, más allá de la ficción o el documental, y que no sea sólo nuestro cine sino que se constituya en un espacio de trabajo para otros realizadores. De hecho, en eso estamos trabajando. Hoy contamos con cuatro proyectos de los cuales sólo uno incluye a uno de nosotros como director.

– ¿A qué se refieren con producir “cine de autor”?

–El “cine de autor” es un cine que está pensado desde una perspectiva que, en su forma y narrativa, no responde a los cánones del cine convencional y a las estructuras clásicas. Se le dice “de autor” porque hay un pensamiento detrás de la historia. En este sentido, contar una historia puede hacerse de varias maneras: el “cómo” se cuenta marca la diferencia entre un director y otro, entre un grupo de trabajo y otro. Nosotros nos planteamos irrumpir en la narrativa para ir más allá de una historia y poder llegar al espectador desde otros puntos sensibles.

– ¿Qué implica tener una productora propia?

–Varias cosas. Lo más importante es tener el control sobre la película, a partir de una cierta maduración que nos ha llevado a cuestionarnos qué tipo de cine queremos hacer. Si la meta es hacer cine de autor, o como le llamemos, tenemos que pensar cómo generar cosas significativas para El Calefón tanto estética como políticamente, que es lo que sucedió con *Criada* y con *Buen Pastor*. Es decir, intentamos crear nuestras propias reglas para filmar.

En cierto punto eso va acompañado de cómo pensamos la producción. La idea es pensarla desde la realidad propia de cada película. Por ejemplo, las tres películas que tenemos en este momento son muy diferentes entre sí. *Criada* recorrió – a nivel de lo que se hace en el estándar del mercado – un camino más convencional: comenzó como una idea, la trabajamos mucho, pasó por la etapa de búsqueda de financiamiento y así siguió alimentándose como proyecto. Matías (Herrera Córdoba) incluso escribió el guion de la historia y tiempo después se dio el rodaje y pudimos terminarla.

– ¿Eso tiene que ver con un diseño de producción propio?

– La producción acompañó que la dirección llegara a hacer la película. El diseño de producción tampoco es algo que sea determinado por el productor. En este caso el equipo tomó la decisión de que la película tuviera un gran desarrollo de proyecto, hasta llegar al guión. No así *Yatasto*, en la que vino el director con una idea muy general, se armó un diseño de producción sin guionar nada y una vez filmada nos pusimos a trabajar de lleno en la producción. Estas diferentes modalidades van determinando distintas formas de abordar cada película y distintas maneras de buscar financiamiento.

La palabra “producir” de por sí tiene una connotación fabril y capitalista. Nosotros no producimos películas en serie. Hacemos películas manufacturadas, con sus detalles, sus particularidades, su tesitura... Cuando hablamos de un diseño de producción nos referimos a esto: a que hay películas y directores que necesitan que se desarrolle un proyecto previo y que se transite cierto camino y otras que piden ser filmadas ya y encontrar su camino en rodaje.

– ¿Cómo empieza el proceso de selección y de creación de una película? Da la impresión de que todo está unido para ustedes ¿es así?

–Intentamos no ser una productora que simplemente lleva adelante la producción de tu proyecto sino constituirnos en un espacio de trabajo. Un espacio de trabajo significa que las ideas se discuten, se ponen en situación crítica, se vuelven a evaluar, se vuelve a la idea original o no, nacen nuevas ideas. Es decir, todos trabajamos con el proyecto y con el director. Primero leemos el guión y luego hablamos con el director. Es una producción más integral, nos involucramos de otra forma, no sólo desde lo económico o de lo práctico, sino también desde lo realizativo o lo que podamos aportar con nuestras ideas y experiencias. Y en ese sentido, detectando cuáles son los puntos débiles o fuertes, por dónde puede ir o no encauzado el proyecto, cuál es el planteamiento estético que propone el director, etc.

Cuando hicimos *Criada*, nuestra primera película, sabíamos que si la filmábamos sin presupuesto, sin apoyo ni avales, íbamos a obtener un producto que quedaría sólo en Córdoba. Por eso, tuvo un recorrido muy pensado hasta su estreno en el BAFICI (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente). El desarrollo de *Criada* pasó primero por el Raymundo Gleyzer (Premio al desarrollo del INCAA), luego por el Observatorio del Cine, por un taller del “semillero de talentos”. Antes de filmar ya teníamos reconocimientos que nos daban cierta tranquilidad de movimiento. Eso no ocurre con todos los proyectos. Con *Yatasto* eran otras las necesidades, teníamos que descubrir la película. Cuando vimos el trabajo anterior de Hermes (Paralluelo) confiamos en él como director. A su vez comenzaron a trabajar junto a él Jimena González Gomeza y Ezequiel Salinas. Entre los tres fueron descubriendo la película. Fue otra apuesta. *Yatasto* implicó mucho material y horas de grabación, de reconocimiento de las acciones ante la cámara, puesto que había que filmar sí o sí en esos lugares. Nosotros invertimos en esa película, no teníamos un sustento económico previo para salir y filmar todo lo que se filmó, a pesar de que habíamos ganado un premio: el “4x4” (un premio de Córdoba para documental televisivo 2010), pero no alcanzaba.

–¿Y qué les atrajo de lo que Hermes les contó?

–Hermes empezó con una idea que ni siquiera era ésta. A nosotros nos atrajo un corto suyo anterior, *Pan de Azúcar*, y su forma de pensar, el *feeling*... También el compartir algunas ideas sobre el cine. Su propuesta era muy factible, no era para nada complicada, y nos pareció que con todas esas cosas juntas podíamos confiar en el proyecto, en él, y ver cómo iba avanzando.

– ¿Y cuando no hay material previo..., es decir: una película, un corto, cómo eligen los proyectos?

– Ahora estamos trabajando en un largo de ficción con un director que no tiene cortos previos pero tiene un guión increíble, que cuando lo leímos no podíamos creer que fuera de una persona que nunca había escrito un guión antes. Se llama *La sal de los cuerpos*; es de Adrián Suárez.

– ¿Cordobés?

–No, él es de provincia de Buenos Aires.

– ¿Y cómo lo conocieron?

–Es el protagonista de *Parapalos*, la película de Ana Poliak. Vino una vez a presentar *Parapalos* a Córdoba y Juan José Gorazurreta lo invitó a *La Quimera* y nos hicimos amigos.

Los proyectos pueden llegar de diferentes formas. Es importante el material que nos acerquen, la persona que trae ese proyecto y la charla que tenemos. Esa primera conversación donde hablamos de lo que quiere hacer, por qué, cómo, es bastante premonitoria de si trabajaremos juntos o no.

– ¿Hay algún concepto más allá del *feeling* que los ayude a decidir qué proyectos van a hacer y cuáles no?

–Y, evaluamos cómo trabaja el punto de interés el autor. Desde donde está abordado, de cómo se quiere afrontar, si se piensa en lo cinematográfico o simplemente en una linda historia, y de qué habla. Planteamos que uno tiene que saber donde está parado para filmar algo. Es decir, nos importa qué compromiso tiene, dónde se ubica para filmar y desde dónde quiere contar esa historia. Todo eso sucede y se define en esa primera charla que te contábamos. Una conversación en profundidad.

– ¿A que se refieren con el compromiso para contar algo?

–Un compromiso con lo que quiere contar. Vos querés preguntar ¿Cuál es la impronta común con los proyectos que elegimos y los proyectos que tenemos? Te diríamos entonces que hay una impronta que es de forma cinematográfica y por lo tanto de forma política.

– ¿De qué va a hablar el ficcional de Adrián Suarez?

–Cuenta la historia de un chico que se descubre en su sexualidad, en el campo, y habla del quiebre con el contexto familiar. En relación a lo que hablábamos antes, creemos que ningún director es inocente en lo que hace y el que plantea la inocencia seguro que a nosotros no nos interesa. Uno siempre tiene una mirada crítica, tiene una mirada política, ideológica, más allá de que le demos más peso a una que a la otra, la mirada está y eso se refleja en cada película.

– ¿Que sería la inocencia en la mirada?

–No, no sé si es inocencia en la mirada, es tener una postura clara ante lo que vas a decir, lo que estás contando. No sería no aceptar la inocencia en la mirada sino aceptar algo que tiene una postura clara, que está laburado, que está pensado, que tiene un compromiso. Hay directores que dicen “no, yo filmo esto porque es una linda historia, punto”. Nosotros no aceptamos esa inocencia como punto de vista cinematográfico. O sea, no lo aceptamos en el sentido de que no lo produciríamos. Es un hacerte cargo, hacerte cargo de cómo vas a mostrar, de qué querés decir. Saber qué nos interesa y qué no nos interesa. También tiene que ver con cómo nos transforma eso en lo que vamos a trabajar, porque no sólo producimos para que un director finalice su película, también tiene que ver con algo que nos pasa a nosotros. Y fundamentalmente no hacemos películas para nosotros o para un grupo reducido de personas.

La impronta común de todos nuestros proyectos es tratar que se difundan, que lleguen a la mayor cantidad de gente posible. Nos interesa estar ahí para discutir con alguien o para escuchar qué recepción tiene lo que nosotros hacemos. Nuestras películas no hablan sobre nosotros mismos ni para nosotros mismos.

– ¿Entonces la película sería un hecho público?

–Creo que sí. Hay en *El Calefón* desde el inicio, una idea de cómo nos situamos ante el cine y cómo nos paramos ante la realidad. Tiene que ver con una forma de militancia. No sé si es la palabra justa pero sí tiene que ver con el lugar que nosotros

encontramos para observar la realidad y para, a partir de esa herramienta, de ese lenguaje, aportar a un cambio de mirada, difundir determinadas realidades.

–Es decir, la palabra militancia tomada en un sentido cotidiano y amplio, no la militancia como la militancia de los setenta, sino la militancia como acto cotidiano.

–Nos referimos a que nuestro compromiso con una película va más allá de lo que cobramos por ella. Tiene que ver con acompañarla, discutirla, darle lugar al espectador, dejar un espacio entre las preguntas que nos hacemos y la posibilidad de no cerrarla con imágenes que den cuenta de “una verdad” sino más bien, dar el tiempo para que los espectadores completen la película en su cabeza.

–¿Cómo se articularía la estética, lo formal o lo específicamente cinematográfico con el compromiso social?

–Es que no hay temáticas que no sean sociales. No hay películas que no hablen de un marco histórico, de un marco político, o de una sociedad. Vos podés hacer una



Matías Herrera
Córdoba
(director) y
Julia Pesce
(Asistente) en
el rodaje de
Criada.

lectura más o menos crítica de eso o podés pasarlo por alto, pero igual está. Hay una gran parte del Nuevo Cine Argentino que habla sobre la clase media y habla de la clase media para la clase media o sobre la clase media y eso no se puede eludir, no deja de ser social, digo, es un registro de la clase media que quizá en diez años no exista más.

–A mí me parece que si bien todas las películas hablan de lo social, porque somos seres sociales y estamos en un contexto social, quizá lo particular que nos puede diferenciar con otro tipo de películas es que nosotros compartimos una postura y una visión con respecto a lo político, compartimos una visión con respecto a la sociedad, al sistema que nosotros nos gustaría, a un montón de cuestiones que hacen a lo social y cuando hay desacuerdos lo discutimos mucho. Cada vez que elegimos un proyecto nos preguntamos qué queremos decir. Todo esto supongo que tiene que ver con cómo nos conocimos, allá por el 2005, en nuestros años de militancia. En este sentido sí podemos decir que hay rasgos claros de identidad en nuestras películas.

–Entonces, ¿su concepción del cine implica que articulen la idea y luego lo ideológico, lo estético y la relación con el público?

–No hay una división tal. Nuestro lenguaje es el cine, no la idea. Nos expresamos a través de la película y en la forma que encontramos se va transformando la estética, el “cómo se va a contar”, y de qué manera van a comulgar el contenido y la forma.

–Lo cinematográfico es un lugar donde uno se puede expresar justamente dejando lugar a preguntas. Desde el cine uno puede cerrar los discursos o puede abrirlos y en ese sentido sí tenemos una postura clara. Porque el hecho de que dejemos un lugar al espectador a que piense no significa que él no sepa qué pensamos nosotros.

Imágenes
de *Criada* y
Yatasto



–Nosotros también estamos buscando cada vez que hacemos una película. No es que tenemos todo súper claro. Me acuerdo cuando vino Hermes y dijo “yo quiero poner la cámara sobre el carro y filmar el recorrido de ellos yendo por toda la ciudad”. Con esa imagen dijimos todos: “queremos que se haga!” La cámara no desde abajo, no desde arriba, no al lado. Era la cámara *en* el carro, acompañando, yendo, viendo, observando qué pasa, qué se mueve al costado, qué hay en campo, qué fuera de campo. En una sola puesta entraba muchísimo de lo que pensábamos como productora.

–Con respecto a *Buen Pastor*. Una fuga de mujeres ¿qué los llevó a realizarla?

–Es recuperar una historia que vivieron personas que tenían la edad que nosotros

tenemos ahora pero hace treinta y cinco años, personas que, desde algún punto de vista, podríamos ser nosotros hoy. Personas sensibles, de manos trabajadoras, estudiantes. A lo mejor también queríamos desmitificar la imagen de los revolucionarios. En realidad ellos creían en una modificación de la realidad, en otro proyecto de país, en una construcción y una revolución de determinadas formas pero que no son muy lejanas a las formas que nosotros y que un montón de organizaciones sociales de jóvenes piensan en construir, en modificar...

– **¿No son muy lejanas?**

–No, nosotros hicimos una lectura a medida que fuimos realizando la película.

–Tiene que ver con que sus ideales no son distintos a los nuestros. Nosotros hoy en día intentamos llegar al espectador pensando en lo que sucedió, pensando en el presente y de ahí que él llegue a sus propias conclusiones: ¿qué paso? ¿Qué no hubo? ¿Qué hay hoy? y ¿qué sigue? Y en ese “qué sigue” es en el que cada uno tiene que buscar su respuesta. Más allá de que estén armados hay un montón de cosas que en la película las dejamos de lado para pensarnos hoy.

–*Buen pastor*, además de ser una película que habla de la militancia de los setenta, de una fuga de mujeres, también habla de la arquitectura en la ciudad, del proyecto que esa arquitectura significa y pone de manifiesto en determinado lugar de la ciudad. Es una película que habla de cómo es Córdoba hoy.

–**¿Y qué cosas los movilizan hoy? ¿Qué cosas pondrían en cuestión? ¿Sobre qué cosas dudan?**

–Algo que nos llama la atención –en realidad hay muchas cosas– tiene que ver con las capas: en una ciudad hay un montón de capas de personas, de cosas, de arquitecturas, a nivel económico, a nivel social y dentro de esas capas nosotros estamos buscando cosas que quedaron más abajo. No es que quedó ahí flotando sino algo que quedó por debajo de eso. Entonces nos parece que las historias que venimos trabajando tienen que ver con algo que nos inquieta. Digamos, esa cosa que nos perturbó, políticamente, socialmente, hasta artísticamente puede ser algo que ni siquiera se ve. Está ahí, es una capa más del tejido de la ciudad, de las cosas que pasan en la ciudad o de algo que pasa en el campo pero que quedó ahí, en el medio, flotando.

–Creo que tiene que ver con desnaturalizar lo cotidiano...

–Y con pensar vínculos ¿no? Tanto los vínculos que existen como los que no existen, digo, como lo que decía Lucía con los militantes de los setenta: nosotros tenemos un vínculo que puede ser más o menos profundo y podemos ponernos más o menos de acuerdo, incluso nosotros cinco; pero ese vínculo existe y hay un vínculo con un carrero de Villa Urquiza por más que yo, por mi clase, por mi formación, pueda llegar a creer lo contrario.

– **¿Vínculos sociales?**

–No (risas), porque no es sólo social; es un vínculo afectivo, un vínculo humano... No es una película sobre carreros que luchan contra la pobreza, es una película de carreros que son una familia, que se quieren como uno puede querer un hermano, a su tío, a su primo, que son compañeros, son amigos. Me parece que pensar por qué se dan ciertos vínculos es interesante: ¿por qué nosotros no nos vinculamos con alguien de Villa Urquiza? ¿O por qué no queremos saber nada con que esa persona esté en la ciudad? O ¿por qué no nos queremos vincular con alguien de los setenta? O ¿por qué se nos propone no vincularnos con esas ideas? Digo, a mi normalmente eso me parece interesante.

–Y este trabajo colectivo de hacer cine, ¿cómo se vincula con la sociedad?

–Siempre hay una incomodidad frente a la realidad. No te podría decir qué, pero hay una incomodidad y en el cine creamos un falso reflejo, un pequeño mundito nuevo que sirve para pensarte, para verte, para compararte, y en ese sentido cada película que vamos haciendo tiene mucho que ver con crear pequeñas realidades distintas del cotidiano. Por eso digo el falso reflejo, porque no es un reflejo, la “Hortensia” (personaje de *Criada*) no es la película, las militantes de los setenta no son la película. Las películas son espacios de reflexión.

–Eso que decíamos de “desnaturalizar” lo cotidiano implica ver la realidad desde otro lado. Es más fácil el ejemplo con una familia, hablando de *Criada*: en una familia hay muchas cosas que están y no se piensan o se evita pensar y decir y de esa forma se legitiman situaciones, estados que pueden hacerle mal a ciertas personas pero están legitimadas por ese temor a hablarlo, ¿no? Y a nivel social también se da eso.

–Nuestras películas comparten eso muy fuertemente: el poder decir cosas que en general no se dicen. En la historia de una “criada”, lo que es una “criada” es algo que no se piensa, no se ve críticamente, no se dice y se legitima permanentemente. De la misma forma me parece del Buen Pastor, la edificación de semejante monstruo, ¿cómo no preguntarnos sobre él? Con la historia de los cartoneros pasa lo mismo, ni nos preguntamos quién es y qué hace un carrero, dejamos que siga funcionando el prejuicio social.

– ¿Qué querían preguntarse frente al carrero?

–Por lo general se ve al carrero como el sujeto intruso que se mete a la ciudad y que puede ser un personaje peligroso, un ladrón, alguien que te desparrama la basura, que entorpece el tránsito, que trata mal a los caballos...

–Para cerrar eso que estaba diciendo, me parece que es algo también que comparten todas nuestras películas: el lugar desde donde nosotros pretendemos dar ese contra discurso y decir eso que no se dice es un lugar político pero fundamentalmente humano.

– ¿No se van a ir a Buenos Aires a trabajar? ¿Se quedan acá en Córdoba?

–Hay una decisión unánime que es trabajar desde Córdoba. No es sólo una cuestión económica. No podemos ser ajenos a nuestro contexto. No es casual que nuestras películas estén filmadas una en Catamarca, otra en Villa Urquiza, otra se vaya a filmar en Uruguay, y otra en el campo. Todas tienen que ver mucho con el contexto, con dónde estás, con lo que estás mirando todos los días.