

Martín Iparraguirre
(Universidad Nacional de Córdoba)

El arte del descubrimiento. Entrevista al director cordobés Santiago Loza

The art of discovery. Interview with director Santiago Loza



Santiago Loza. (Foto cedida por el director)

PH. ANITA BUDNIK

El renacimiento que está experimentando el cine cordobés tiene antecedentes importantes. La primera generación de directores que surgió del Departamento de Cine y Tv de la UNC tras su reapertura post dictadura militar marcó, contra viento y marea, un camino que hoy se muestra más fértil que nunca. Santiago Loza es probablemente el director más significativo de esa generación, además del más reconocido: este año, su film *La Paz* obtuvo el premio a Mejor Película de la Competencia Argentina del Bafici 2013, cerrando un ciclo que se abrió con su ópera prima, *Extraño*, que recibió el mismo galardón en el festival porteño en 2003 (también se premiaron allí sus películas *Rosa patria* –Bafici 09– y *Los labios* –rodada con Iván Fund, en el Bafici 10, que además recibió el premio a la mejor interpretación de la sección *Un Certain Regard* del Festival de Cannes, todo un hito para el cine nacional–). Paralelamente, Loza desarrolló también una prolífica actividad como dramaturgo y fue el creador, junto a un grupo de amigos, del *Espacio Elefante Teatro Club*, verdadero hito de la resistencia cultural argentina de la primera década del siglo que transitamos, donde se siguen presentando obras escritas por él y realizadas y producidas por el grupo.

Pero acaso su mayor logro sea haber mantenido siempre un espíritu de incansable búsqueda, riesgo y experimentación, para llegar a articular una poética que traduzca su visión personal del mundo. Esa escritura cinematográfica es la que lo distingue y lo destaca, y sobre ella hablamos en una extensa charla de otoño mantenida durante dos días en el Festival de Cine de Cosquín 2013.

–¿Cómo recibiste el premio que ganó *La Paz* en el Bafici?

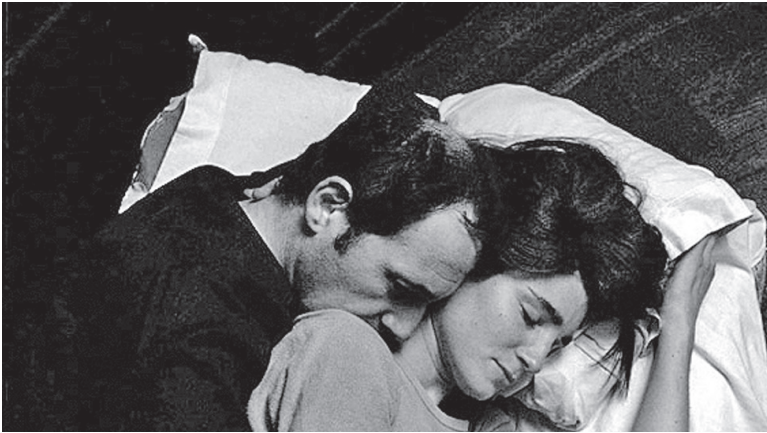
Lo recibimos con alegría, con sorpresa... Cuando uno hace una película espera que le vaya muy bien, porque hay mucho puesto ahí en juego. La película había estado antes en Berlín, donde tuvimos una linda experiencia, y luego se presentó en el Bafici y ganó. Entonces, sí hubo una situación de alegría, de sentir un privilegio, pero a la vez no pasa más que eso: digo, para mí lo importante es seguir pensando cómo trabajar y volver a inventar algo. Yo no tengo nada asegurado en el cine, siento que nunca pude tener nada asegurado y siempre estoy aprendiendo y en la búsqueda de algo. Lo que yo sí sentí que se premió en el Bafici fue como un camino que venía haciendo, un camino un poco marginal, entonces sentí que había gente que se alegraba por eso.

– *La Paz* es también tu película más accesible, aunque no deja de ser al mismo tiempo una obra enteramente personal, ¿cómo nació?

De alguna manera, me parece que con *La Paz* es como si revisitara algunos lugares o algunos núcleos temáticos de *Extraño*, por decirlo de alguna forma –porque odio la idea de pensar el cine en términos de temas–. Pero digamos que había ciertas zonas del alma que yo sentía que tenía que volver a visitar de una forma más piadosa o luminosa que con *Extraño*, una película bastante extrema y desesperada. Entonces, habiendo pasado diez años, en que ciertas cosas ya pasaron o cicatrizaron o la vida cambió, aparece la idea de hacer una película con algunos de esos elementos pero con más ternura, o que tuviera cierta accesibilidad que yo no venía trabajando tanto en cine, sin por eso renunciar a lo que yo creo del cine. Tampoco siento que *La Paz* sea una película tribunera, ya que demanda cierta atención de la gente. Yo hice la película que quise, y esta vez coincide con que tiene más aceptación, pero no quita que lo que viene sea mucho más difícil que lo primero o vaya a saber qué, porque no sé qué es lo que viene.

–¿Cómo es el proceso que vivís cuando hacés una película? Porque si bien todas tus películas son muy personales, también tienen cosas universales: expresan cierta dimensión de lo cotidiano, por ejemplo.

Sí, a veces pienso que es como si intentase poetizar algo de lo cotidiano dentro del cine, sobre todo en *La Paz*. Para mí, es una película claramente sobre lo cotidiano, con menos abstracción que películas anteriores. En cuanto a los procesos, siempre son muy largos hasta llegar al guión, hasta llegar a la película; procesos en que uno va haciendo ciertas relaciones y trabaja sobre necesidades que tiene en ese momento. En el caso de *La Paz*, yo



Extraño (Santiago Loza, 2008) Fuente: foto cedida por el director.

tenía la necesidad de contar vínculos familiares y fraternales que a veces no son muy contados o son invisibilizados, como es el vínculo con una mucama que tiene alguien de clase media-alta; que en realidad es la clase a la cual pertenece mucha gente que hace cine, pero que a veces no cuentan ese vínculo más secreto con la persona que trabaja y que tiene cierta crianza y sostiene ciertas zonas más oscuras de lo familiar: la gente que limpia la mugre de la familia, la mugre literal y la mugre espiritual por llamarla de alguna forma. Estoy mezclando un poco las cosas, pero son procesos largos donde uno va decantando una película, que aparece casi como una fatalidad: aparece la película que uno puede hacer. Y *La Paz* se fue dando así, de una lenta cocción de ideas que venían de mucho tiempo y de distintos lugares y que confluyen allí.

—Si bien sos profesor de guión, escritor y dramaturgo, en tu cine se respira una libertad que para mí tiene que ver con la posibilidad de dejar espacio a la improvisación y el azar. ¿Cómo te relacionas con el guión y cómo permitís la entrada del azar en tu cine?

Como profesor de guión, que estoy tratando de dejar de serlo, en un momento yo entré en crisis con la idea de guión tradicional: para mí, si yo voy a un rodaje a calcar o reproducir ese guión, es una pérdida de tiempo porque yo no tengo nada que aprender de ese rodaje. Yo creo cada vez más que el guión es una partitura que debe ser intervenida por lo azaroso y por la vida. Eso no quita que yo tenga cierto control, pero es cierto control: a mí inclusive me cuesta más ver y hacer una película donde tenga el control absoluto. Yo voy al encuentro de algo que va ocurrir por única vez, entonces tengo que crear las bases para que algo único pueda expresarse allí. Por eso yo no ensayo: en una película ensayé y no quedé muy convencido del resultado. Después, no he vuelto a ensayar. Me parece que el ensayo tiene que ver con otra disciplina, lo teatral, porque el cine trabaja sobre un presente, sobre la captura de ese presente. Y si ese presente está intervenido por una zona de misterio, por una zona que no tiene que ver con el control sino que se escapa, bueno, yo estoy a favor de que eso suceda, de que como espectadores y como hacedores estemos frente a un momento que sintamos que tiene que ver con algo que se escapa, con algo mágico, con algo que no tiene posibilidad de ser decodificado. Aunque el resto de los signos puedan ser decodificado, lo importante es que haya cierto elemento de la imagen, cierta cualidad, que no pueda ser decodificada. No siempre lo logro, pero estoy tratando de provocar esa situación. A veces tiene que ver con la conjugación de ciertos actores, a veces con la hora del día, o con lo que sea. En *La Paz*, por ejemplo, nunca se puso una sola luz, nunca hubo un trabajo en los espacios sobre qué luz queríamos, no había puesta de luces, trabajábamos a favor de lo que la luz producía en esos rostros y en esos espacios. Y esto implica acompañar algo del acontecer, del devenir, al mismo tiempo que provocarlo: porque a la vez yo también parto, y vengo, de la narrativa y de la escritura y todo lo que se cuenta en una película como *La Paz* y *Los labios* está guionado, pero no como va a suceder eso que estaba escrito.



La Paz (Santiago Loza, 2013) Fuente: foto cedida por el director.

—¿Cómo fueron tus inicios con el cine?

Mis inicios con el cine fueron en la secundaria: yo iba al Peña —un colegio de curas del cuál no tengo el mejor de los recuerdos sino todo lo contrario— y lo único bueno que tenía es que tenía un cine. En la época de la dictadura había un cineclub, que no sé si fue La Quimera o algún cineclub que funcionó ahí, y yo veía los afiches de esas películas y demás. Y cuando no me iba a las sierras con mis padres, me mandaban a ver cine a las matinés de allí. En mi adolescencia, a los 15 años, en la misma semana que veía *Volver al Futuro*, se estrena en El Angel Azul *El sacrificio*, de Andréi Tarkovsky, como complemento de una película comercial llamada *El barco...* y yo veo eso y se me fractura el cerebro en setenta mil partes. A la semana había una retrospectiva de Tarkovsky en el Teatro Córdoba y voy con un amigo más grande a ver el ciclo y ya me vuelvo loco y empiezo a tener una doble vida de colegio de secundario de curas y de consumidor de cineclub, que fue como una primavera dentro de la primavera alfonsinista. Y empecé como a tener cierta clandestinidad, y me parece que la relación intensa que uno tiene con el cine viene de esa clandestinidad, para poder ver todo el cine que se estrenaba en la post dictadura. Después, cuando entro a la escuela de cine de la UNC, que estaba en su segundo año, cuando no tenía nada, lo único que había era el cineclubismo de Juan José Gorasurreta: entonces era pasar y ver cine constantemente. Yo creo que mi aprendizaje fue eso: en la Ciudad Universitaria pasaban los jueves todo en 35 milímetros, saltar de un cineclub a otro, proyectar, ir a La Quimera, ir al ABC. Para mí, el aprendizaje fue el cineclub.

—¿Cómo ves las posibilidades que hay hoy para filmar en comparación con tus inicios en el cine?

Es raro, porque cambió totalmente. Vos pensá que en los años '90, cuando comenzamos, estaba Liliana Paolinelli o Paula Markovitch y hacíamos videos como podíamos. Hacer cine era como querer ser astronauta en Córdoba. Las posibilidades no estaban dadas: nosotros nos tuvimos que ir, toda esa gente se tuvo que ir, porque no había forma, no había ningún tipo de apoyo ni estatal ni de nada. Entonces, había que inventar sobre la nada y no sólo eso sino también sobre el pesimismo ajeno, sobre gente de otras generaciones que decía “ustedes no van a poder hacer cine”. Frente a eso, realmente había que ser muy fuerte, aunque no hay nada heroico en lo que uno hizo: uno tenía una necesidad de vivir muy grande e hizo lo que pudo, yéndose. Pero realmente las condiciones eran espantosas, no había ni una cámara de video para filmar.

Me parece que las condiciones actuales son el polo opuesto: hoy, alguien que hace cine en Córdoba no podría imaginarlo. Pero al mismo tiempo, esas condiciones tan áridas para mí eran muy favorables, porque lo que digo del cineclubismo no es un dato menor: nosotros no podíamos hacer cine, pero había una necesidad terrible de pensar el cine, de discutirlo, de tomar posiciones frente al cine. Y eso es lo que a mí me formó, lo que me dispuso a ser

muy radical frente a lo que uno quería. Si uno sobrevivió a muchas cosas, además de la universidad —porque estoy hablando de un lugar donde había profesores muy entregados a su trabajo, como Alberto Perona o Roberto Videla, que eran profes que nos estimulaban mucho, frente a otros que realmente tiraban para abajo, que burocratizaban lo poco que había— fue por eso. Entonces, realmente había que irse, porque era muy desalentador estar ahí y tener ganas. Era casi como si tener ganas fuera subversivo, cuando mucha de la gente que se había ido decía tener una actitud subversiva, y eso era terrible. Era muy complejo. Yo me fui muy enojado de Córdoba, pero cuando vuelvo veo situaciones como ésta y me encanta lo que está pasando: que la gente tenga posibilidades de filmar, que sepa que hay festivales, etcétera. Cuando yo hice mi primera película, yo no sabía que existían los festivales ni pensaba en términos de festivales: tenía la necesidad furiosa de hacer una película, de vida o muerte, no me interesaba un circuito de festivales; eso sucedió después. A mí me parece buenísimo que ahora que soy más grande no haga con los más jóvenes lo que algunos —no todos— me hicieron a mí. Yo quisiera que la gente se dé cuenta de que es posible filmar, que están obligados a contar: pero les propongo que hagan un cine personal, que no hagan un cine fotocopia, que hagan un cine que no se parezca a nada. Que ahora que están las posibilidades y que se va a ver, hagan el cine que se les antoje: hoy pueden hacer el cine que quieran con una camarita del tamaño de un grabador. No entiendo ningún tipo de especulación frente a eso. Yo creo que es un momento donde si se animan pueden ser realmente libres, cosa que mucho cine no se lo está permitiendo: no hay mucho más en la vida que querer ser libre.

—Si bien en tus películas siempre estás experimentando, ¿cómo te relacionas con los géneros?

A mí cierta idea de retrabajar los géneros me interesa: los lugares comunes a mí me interesan porque son lugares de confluencia, pero para revisitarlos o dar la mirada propia sobre el lugar común. Y eso mismo pienso de lo genérico: *La Paz* tiene algo de melodrama totalmente descarado y de comedia. Algunas claves genéricas tienen que ver con cierto entendimiento de lo humano, con ciertos códigos de comunión humana: a mí lo que no me interesa es la parte decadente del género o repetir fórmulas. Por ejemplo, lo que hacía en un momento Fabián Bielinsky, que a mí me parecía un director muy interesante, porque era alguien que reformulaba el género: el problema es que no pudo desarrollarlo, pero era un tipo que iba en un camino poderoso. Filmar para volver a hacer lo mismo no le veo sentido, a no ser que sea para tener una guita o popularidad, pero ¿de qué te sirve, si no te descubriste a vos? Yo filmo o escribo porque quiero entenderme y entender el mundo en que habito, y esa es mi forma de dialogar con el mundo, mi forma de abismarme. No lo puedo entender en términos de reconocimiento, porque a mí en un punto me puede servir o alagar pero en realidad no me importa: yo no trabajo para eso. Porque ni bien trabajas para eso, ya te perdiste.

—En *La Paz*, por ejemplo, los personajes son fuertemente arquetípicos.

La Paz trabaja con personajes arquetípicos, pero lo importante es cómo construís vos a partir de eso. Por ejemplo, Iván Fund¹, que es más duro que yo como la gente joven que me rodea que siempre me están peleando y criticando, me decía: “estamos filmando algo que en realidad es imposible, estamos haciendo funcionar algo que a priori no debería porque son arquetipo más arquetipo más arquetipo”. Bueno, el tema es cómo eso empuja a generar una dialéctica que se corre de lo obvio; es decir, cómo podemos trabajar desde un campo poético que es absolutamente personal a partir de personajes arquetípicos. Y yo creo que tiene que ver con algo de lo que uno va encontrando en el rodaje, algo del guión, una intuición de uno, y también trabajar sobre esos cuerpos, porque *La Paz* es claramente una película sobre cuerpos. Digo, si miramos el personaje de Sonia, la pobreza no se actúa: entonces, el hecho de tomar una decisión de poner un cuerpo que ha sido lacerado por la pobreza, hace que eso adquiera otra dimensión inmediatamente. O hablar desde esa clase sin caer en el artificio: por ejemplo, yo nunca pude ser canchero o ser burión, no me puedo hacer el piola. Entonces, si hablo de esa clase hablo desde un sentido de

1. NdR: co-director de *Los labios* (2010)

igualdad con los personajes, no voy a hacer quedar mal a tal o cuál personaje por más que ese personaje toque una línea políticamente incorrecta.

–Da la sensación de que el momento central de tu proceso creativo es el acto de filmar...

Para mí hay dos instancias que son cruciales cuando filmo, o cuando he podido filmar: yo nunca me sentí bien con la figura del director de cine, es una figura que no me creí del todo o lo que socialmente implica me da un poco de tirria, no me parece interesante esta idea de cacique y de prestigio que tiene el director de cine. Sí siento que a mí el cine me posibilita una situación de colaboración con otros pares. Pero a mí lo que me constituye como actividad cotidiana es la escritura: yo escribo desde muy chico y es lo que a mí me representa de manera más cercana. Entonces, para mí hay un momento central que es cuando estoy escribiendo, porque aún cuando hablo de una crisis con el guión, yo soy de los que creen en el guión, de los que piensan que el guión debe existir y para mí hay un tiempo del cine tan crucial como el rodaje que es el momento de gestación del guión; ni siquiera el guión en sí, sino que el guión es como una fatalidad: es decir, escribo porque tengo que planear una película futura. Pero es el momento donde yo siento que me dejé infectar por una película, el de la gestación del guión: como en *La Paz* o *Los labios*, yo estuve años de tener ciertas percepciones, ciertos rostros, ciertos actores, ciertas inquietudes, hasta que uno siente que todo eso confluye en algo que puede llegar a ser una película, porque primero es el guión. Para mí, quizás sea aún más importante ese momento en el que te das cuenta de lo que querés, porque es tan simple en lo cotidiano saber lo que uno no quiere y tan difícil saber lo que uno quiere, que cuando uno sabe cinematográficamente qué es lo que pretende o qué es lo que vas a someter a prueba, para mí ése es el momento donde aparece realmente la película. Después, el rodaje es una experiencia comunitaria, de mucha intensidad y mucho descubrimiento, donde hay una zona de sorpresa muy grande. Pero para que el rodaje ocurra –sobre todo en algunas películas muy bizarras que hice– es necesaria una convicción muy grande detrás sobre lo que vos crees y solamente vos lo crees: y eso en parte está en el guión y en parte está en cómo embaucas a la gente para que haga ese tipo de película.

–Dijiste que el proceso de hacer películas es básicamente descartar cosas, ¿cómo es esa idea?

Creo que el cine es un trabajo de selección, y esa es la violencia que tiene. En el rodaje mismo, ya el guión es seleccionar y hacer un recorte, porque hay algo que la cámara recorta, la palabra recorta, se va acotando. Yo no filmo por filmar, quizás porque vengo de la tradición de la escuela de cine de Córdoba cuando se abrió, de no derrochar material –incluso tengo sólo un corto en filmico–. Tengo una cierta idea de lo sagrado en el cine, de que cada imagen debería ser sagrada, por eso no me cubro con distintas puestas de cámara, distintos ángulos, para que en el montaje se solucione cualquier imprevisto: creo que cada situación debería tener una sola forma de ser narrada. Pero uno va probando y va buscando en el rodaje: antes yo trabajaba con Anita Poliak, que es otra directora de cine (de *Parapalos*), y ahora trabajo con Lorena Moricone, que son como extraordinarias costureras. O sea, Lore es como alguien muy delicado y muy cruel, que es lo que tiene que tener un montajista: poder decirte que lo que uno pensó y que le parecía tan fascinante es una porquería y hay que desecharlo; o algo que está bueno hay que desecharlo a favor de algo que puede funcionar. Entonces, creo que todo el proceso del cine, casi como el proceso vital, trabaja sobre la frustración: hay un punto donde siempre uno va trabajando y frustrándose y dejando de lado muchas cosas... Para mí hacer cine, y pienso en *La Paz*, es trabajar sobre pulsiones e intensidades. Lo que no responde a esas pulsiones e intensidades debe ser dejado de lado. Pasa que las intensidades no son lo que socialmente se entiende por ellas, sino lo que para uno es una intensidad, no la idea del ritmo que se impuso hegemónicamente como ritmo cinematográfico.

–¿Por dónde pasa la política en tu cine?

Para mí la política pasa por cómo uno se acerca al sujeto que filma. Yo relaciono mi cine



La invención de la carne (Santiago Loza, 2009) Fuente: foto cedida por el director.

con una parte que se conoce menos de mi trabajo que es la escritura de teatro, donde el tema es cómo yo me acerco a lo que narro. Me parece que ésa es mi actitud política. Más allá de lo que uno se considere en lo social, que no sé si es interesante —yo me considero una persona más bien de izquierda, pero eso no es interesante—, mi mirada o mi forma de convivencia política en el cine tiene que ver con hablar y poder acercarme a micromundos, a pequeños universos desde los cuáles puedo pensar. Yo soy muy malo para pensar lo macropolítico: cuando me preguntan sobre la situación del país o del cine argentino, yo no sé pensar eso, no tengo claridad. Pero siento que en ciertos organismos pequeños que son estos relatos yo puedo entender ciertas heridas sociales. Para mí, *Extraño* es una película absolutamente política: más allá de que era 2001, de que estábamos filmando en medio de una crisis, allí la política estaba atravesada por la vivencia propia y por el cuerpo propio. Digo, *Extraño* tenía que ver con cierta zona triturada que yo venía atravesando. Hay que entender que tu cuerpo es un cuerpo sometido a una situación política. Y *La Paz*, que es una película más pop y aparentemente ligera, también tiene que ver con todo un tiempo que pasó y con un cuerpo que creció: las cosas te duelen de otra forma, o uno tiene otra vinculación con el dolor. Como cuando necesité hacer *Rosa Patria*, sobre Néstor Perlongher y el Frente de Liberación Homosexual, porque tenía una necesidad personal, porque me gustaba el poeta. Allí la política estaba mucho más explícita pero también con su ambigüedad. A mí me cuesta mucho pensar el cine político como se pensaba en los '70, como una idea panfletaria, pero creo que el cine no deja de ser político: *Iron Man* o cualquier película de esas, son películas políticas, son visiones políticas. O ciertas películas que aparecen como un limbo que no rozan ningún ámbito social, son películas que trabajan en un campo o hacen el juego a ciertos movimientos políticos. Me parece que es inevitable: yo no soy ingenuo respecto a que en *La Paz* hay una lectura sobre la desigualdad social. Pero la película no emite un juicio de valor sobre eso. *La Paz* es como una respuesta a cierta situación que sucedía con *Los labios* en algunos países europeos: viajábamos con Iván Fund y a veces no ponía incómodos y de mal humor que en ciertos países donde la opulencia es generalizada, decían “¡Ay los pobres! ¡Qué triste la Argentina!” y demás. Porque primero *Los labios* no mostraba una realidad de las peores que hay en la Argentina, y segundo, no era una película sobre la pobreza, donde al pobre no le pasa otra cosa que ser pobre, lo que implica tematizar. Desde la crítica o desde el público, se tranquilizan si tematizo: pasa un poco con *La Paz*, cuando me preguntan ¿qué es? Entonces, si digo el tema, nos quedamos todos tranquilos porque todos tenemos una opinión sobre el tema: pero cuando el tema no aparece con la nitidez que requiere el debate, empieza una zona de desconcierto. Lo que pasaba con *Los labios* es que había una mirada progresista, bienpensante, que habrá dicho “Uy, la pobreza, que es tan tremenda” y después se iban a cenar al lugar más cheto. Bueno, cuando sucedía eso, inmediatamente nos producía enojo: y creo que en *La Paz* hay cierto humor sobre esa mirada, por ejemplo a través de lo que hace el personaje; esa fábula —que en parte yo también creo— del chico

rico que se va a hacer pobre, que va a elegir la pobreza. Hay algo un poco *rosseliniano* pero hay algo de humor también ahí, porque el final es imposible: el chico por más que se vista de pobre no va a ser pobre y la situación de los pobres por más que esté él ahí no va a cambiar, las cosas lamentablemente por ahora no se van a modificar.

—Quería preguntarte por las relaciones que estableces entre el teatro y el cine.

La Paz es una película donde hay muchos actores que están trabajando con nosotros en teatro, e incluso el protagonista es un socio mío en una sala de teatro² las actrices de *Los labios* las conocí por estar en teatro. Pero después no hay mucho más: para mí son dos lenguajes diferentes. Hice una película donde intenté que se cruzaran³ pero yo no siento que haya dado un resultado óptimo. Ahora cada vez me parece mucho más nítido cuando un proyecto es para cine que no tiene que ver con lo que trabajo en teatro. Y con respecto al teatro, me aparté de la dirección y ahora sólo escribo, entonces tampoco se me hacen trasladables esos materiales teatrales al cine.

2. NdR: la citada Espacio Elefante Teatro Club.

3. NdR: *Cuatro mujeres descalzas* (2004)

—¿Cómo trabajas esta cualidad orgánica entre documental y ficción en tu cine, como por ejemplo en *Los labios*?

Los labios es una película que a mí me modificó profundamente filmarla, existencialmente, artísticamente, de lo que uno cree sobre muchas cosas: fuimos tomados y transformados por la película, más allá de la repercusión que tuvo. El hecho de haberla hecho fue algo muy conmovedor en el sentido profundo de la palabra, nos hizo correr de ciertas creencias que yo tenía sobre el guión, sobre la actuación y sobre la vida. Yo no hubiese hecho *La Paz* si no estuviera *Los labios* detrás: es una película que llega cuando cierta zona de uno comienza como a acomodarse y aparece algo que irrumpe y te desconcierta y te vas acomodando sobre la marcha. En el caso de la dimensión documental, era muy evidente para nosotros cuando escribíamos el guión que no podíamos trabajar con gente que hiciera de gente carenciada sino que teníamos que ir a trabajar con gente de la comunidad. Lo que yo empecé a entender desde la dirección es que al trabajar con gente que no tiene formación actoral y gente que sí, la única forma de lograr una empatía entre esos dos registros es desde el que está atrás de cámara tomarlos como pares a todos. En *Los labios* había que dirigir y encauzar la escena de la misma manera en que lo harías con actores que tienen formación. A mí me molesta cuando veo en ciertas películas esta idea de personas que no tienen formación actoral y aparecen como una especie de extra tipo monigote. Creo que lo que se intentó en *Los labios* y aparece en *La Paz* es encontrar cuáles son los códigos en común entre actores con formación y actores sin formación para que la escena funcione y esté viva. De última, en cine lo único que importa, trabajes con quien trabajes, es que el plano esté vivo.

—¿Qué directores sentís que te alimentan?

Uno va cambiando, pero hay algunos que son obvios, al menos para mí: Fassbinder, Rossellini, Cassavetes, Bergman —que sé que no está de moda pero para mí fue una influencia importante—, Douglas Sirk, Billy Wilder, Robert Aldrich, Tarkovski, Ozu —cuando descubrí a Ozu me conmovió—. Y más del presente, no me gusta mucho lo último, pero Cronenberg es un director que me vuelve loco, aunque sus últimas dos películas no me gustan. Después, Tsian Ming Liang, aunque a lo último le perdí los pasos. O después películas, como *Syndromes and a Century*, de Apichatpong Weerasethakul, o *Los muertos*, de Lisandro Alonso, me parece una película tremenda, o *La Ciénaga*, de Lucrecia Martel. Después uno va viendo algo, como los rumanos, que parecen que fuera el mismo director que hace todas las películas.

—En cuanto a la distribución de las películas, ¿qué rol cumplen los festivales en la difusión de este tipo de cine?

Yo quiero ser muy franco en esto. Cuando hice mi primera película, *Extraño*, no sabía que existía un circuito de festivales, ni siquiera que vos podías ir a un festival haciendo una película. Era muy clara la necesidad de hacer esa película, que tardó dos años en mostrarse y después sí fue a festivales. Lo que yo siento es que para mis películas, hasta ahora, los festivales han posibilitado que se vean en un circuito en sí mismo: en algunos países sólo se

han visto en festivales y ése es el público que han tenido. Y son películas que no han tenido alcance comercial: por ejemplo, *Los labios* tuvo un premio en la sección *Una Cierta Mirada* en el Festival de Cannes, ahora *La Paz* también en Berlín, pero yo creo que no son películas que van a ser un golazo a nivel de público. Pero también tiene que ver con las pretensiones que tiene la película. Creo que Godard lo decía mejor: si yo soy parte de una minoría, yo soy una minoría. Yo trabajo sin intentar cautivar mayorías, porque no sabría cómo hacerlo: hablo de pequeños mundos, de pequeños universos. A veces sí digo “yo hubiera querido que las películas se vean más”, pero con el tiempo las películas se han visto, de una manera secreta, de una manera clandestina, de la forma en que yo me acercaba al cine que a mí me interesaba. Entonces, yo creo que sí hay un problema de distribución, que el tema sí está complicado, pero también las formas de distribución están cambiando, los festivales finalmente son una forma de mostrarse en sí mismos. Antes eran una vidriera para que te compraran la película, pero ahora esa compra no sucede, porque hay cierto tipo de películas que no se van a comprar, porque no tienen los elementos comerciales para ello. ¿Qué nos llega a nosotros comercialmente de un cine autoral de otros países? Muy poco, entonces ¿por qué uno va a pretender que lo de uno llegue a Atenas, por decir algo? No va a llegar, salvo en un festival. Me parece que las formas de distribución son eso: saber que los caminos son otros. Yo descreo también de que las películas sean un objeto comercial. Yo nunca hice un cine industrial y no lo sé hacer, no me interesa hacerlo ni verlo, porque creo que son muy pocos los autores que desde lo clásico están revisitando los géneros bien, el resto son meras fotocopias que no me interesan como espectador. No me interesa entretenerme: esta idea de pasar el tiempo como si uno fuera eterno y no se fuera a morir me parece absurda. Para entregar dos horas a algo, ese algo me tiene que importar como objeto. Creo que si a mis películas las vio alguna gente y alguna gente entró en contacto y le importó, para mí ya está, porque repito: yo soy parte de una minoría, y a la mayoría nunca la terminé de entender del todo.

Martín Iparraguirre

Martín Iparraguirre es Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Nacional de Córdoba, y se desempeña como editor de las secciones de Cultura y Política Nacional del diario Hoy Día Córdoba, donde también ejerce la crítica cinematográfica. Además escribe para otras publicaciones como las revistas Cálamo, Toma Uno y Cinéfilo. Es también profesor adscripto de la Cátedra de Análisis y Crítica Cinematográfica del Departamento de Cine y TV de la UNC. Es conductor del programa Nadie Sale Vivo de Aquí, en Radio Nacional Córdoba, y programador de ciclos de cine para la Secretaría de Extensión de la UNC.