

ENTREVISTA A RAMIRO SONZINI Y EZEQUIEL SALINAS

POR MATÍAS MARRA, MERCEDES ALONSO Y DÉBORA KANTOR

EN LA OTRA ISLA
NÚMERO 5
NOVIEMBRE DE 2021

Entrevista a Ezequiel Salinas y Ramiro Sonzini, directores del cortometraje *Mi última aventura*, la película ganadora del Gran Premio de la Competencia Internacional del último BAFICI. Conversamos sobre el corto, la co-dirección, sus reflexiones sobre la actualidad del cine, y sobre la producción audiovisual en Córdoba.

Ustedes tienen un gran trabajo, una gran experiencia trabajando en equipo. Ezequiel, vimos que habías coescrito el guion de *Yatasto* para Hermes Paralluelo y Jimena González Gomeza, y Ramiro codirigiste *Escuela* con Leandro Naranjo. Nosotrxs queremos preguntarles qué creen que les aporta esta forma de hacer cine a su práctica en la realización, esta forma colectiva, y si es una decisión o es nada más la manera en que resultó cada proyecto.

ES: En mi manera de trabajar trato de que todos los proyectos a los que me integro tengan una dimensión colaborativa. Si bien hay proyectos que tienen una identidad muy marcada por quien los promueve, o porque su director/a tiene una identidad muy fuerte, pero en el caso de Rami y específicamente en *Mi última aventura*, se trata de un corto relacionado con un trabajo mío, propio, anterior, que se llama *Adiós a la noche*, que también tiene que ver con la ciudad, con el transitar la ciudad de un personaje que es justamente Octavio, uno de los personajes de *Mi Última Aventura*.

Mi Última Aventura nace a instancias de que, cuando Rami ve ese corto siente que hay aspectos interesantes en el modo de retratar la ciudad, pero que hay cosas que no funcionan o no están del todo trabajadas en profundidad, y de alguna manera me sugiere que dejemos lo que está bien del corto y pensemos una propuesta nueva. Y porque nos conocemos de hace tiempo, somos cineclubistas los dos, porque yo iba a presentar películas al cineclub donde trabajaba él (“El cinéfilo”), y Rami ha venido a “La

quimera” a presentar también, o hemos escrito en las revistas de cada cineclub, como que ya teníamos una afinidad de ideas cinematográficas, y a la vez habíamos coincidido en proyectos donde él había sido editor y yo había sido DF.

Entonces un poco como que la colaboración nace a instancias de, bueno, tenemos un universo en común y tratemos de hacer algo juntos... y se dio después otra condición que creo que fue importante, que es que yo me estaba yendo de viaje por una cantidad de tiempo indeterminado, fuera de Córdoba, y teníamos una ventanita muy chiquita para materializar esta colaboración, y creo que eso impulsó también a que la colaboración fuera muy dinámica, porque había un deadline muy claro, había que completarla realmente en un plazo de tiempo -creo que era una o dos semanas- muy corto. Y también porque somos amigos, hay una cuestión en lo colaborativo que en nuestro caso es muy importante, no sólo entre nosotros dos sino con todo el equipo de *Mi Última Aventura*, y es que realmente todos somos amigos. No todos somos amigos de todos, pero todos somos amigos de alguien. Y eso también tiene que ver con nuestra dinámica de trabajo, porque de algún modo nosotros decimos que nunca dirigimos actores, porque si bien los actores de *Mi Última Aventura* son actores, nosotros los tratamos más como amigos que como actores... si bien ellos son responsables y trabajan en su rol actoral, hay una cuestión de lo vincular que es súper importante. Lo mismo con Fede que es el sonidista, Eva que es la productora, y con Martín, que hace el tercer personaje muy chiquito. Entonces me parece que lo colaborativo tiene muchas dimensiones que para nosotros son importantes, que tiene que ver con lo cinematográfico, con lo personal, con lo afectivo.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

RS: Voy a decir lo mismo que dijiste vos de otra manera. Las únicas cosas que filmé en diez años las codirigí con otra gente, entonces a veces me pregunto, como que te da la sensación que hay una especie de prejuicio alrededor de la idea de codirigir, como que se desdibuja la identidad, como que... ¿quién es el verdadero autor de la película? Para mí siempre la posibilidad de codirigir con alguien, lejos de ser un espacio en donde uno se desdibuja o pierde personalidad, me parece un lugar en donde uno puede encontrar los elementos que realmente no posee, digamos. Porque si uno piensa una película en un sentido amplio, las películas condensan una cantidad de elementos, desde la puesta en escena hasta los lugares que registra, la manera de ser de las personas que actúan, etcétera, un conjunto de características muy complejo, muy difícil de escribir, de desmenuzar, y de alguna manera para mí la posibilidad de codirigir con alguien hace que sea un poco más fácil abarcar toda esa gran maraña de elementos complejos y caóticos que se entretujan en una película, en una puesta de escena, etcétera.

Y, esto que decía Eze, que yo le dije: “agarremos lo que está bueno de tu corto y cambiemos lo que no”, para mí, cuando vi el primer corto de él, creo que literalmente lo que le dije fue: “vos filmaste de una manera la ciudad que yo sentía, que yo venía imaginándome, pero nunca jamás iba a tener la capacidad de materializarla”. Y él es fotógrafo, y es un chabón que viene trabajando y pensando en eso hace un montón de tiempo: él ya había hecho eso. Entonces codirigir con él era -lejos de desdibujarse uno-, complejizar la propia mirada a partir de las características y elementos que los otros pueden aportar.

Para retomar eso que decís, Ramiro. En el primer número de “La vida útil”, vos escribís: “el toque perverso del que habla Quintín y que marca la vanguardia del cine contemporáneo, unánimemente festejado y premiado en los festivales importantes del mundo, pareciera sugerir que la voluntad primigenia del cine de explorar el mundo está llegando a su fin y siendo reemplazada por el desarrollo de la identidad del artista, como si de un territorio a explorar se tratara”. Y justamente lo que se ve claro en este corto, que tiene dos cabezas, es la voluntad de filmar un territorio que está afuera, de filmar la ciudad. ¿Cómo se juega en *Mi última aventura* la figura del o los autores en relación al territorio?

RS: No sé si me va a salir mezclar todo, pero en el nuevo número de la revista -ese que mencionan es el número 1, es un texto sobre el festival de Mar del Plata-, yo escribí otro texto, en el que retomo aquel texto. No es que lo quiero corregir, sino afinarlo un poco. Yo lo que pienso ,o me gustaría creer, es que en esos textos yo intento describir una especie de síntoma problemático del cine contemporáneo vinculado al lugar que está ocupando la figura del director, del autor más que del director, dentro de cierto cine contemporáneo de no ficción o cine expandido o cine híbrido, que es una especie de gran colectora del cine contemporáneo.

Digo, no es la autopista principal, que sería la ficción de Cannes o Berlín, sino esa zona del cine que está un poco al costado pero que tiene su propio mundo, que son los festivales de cine de no ficción como el FIDMarseille, Visions du Réel, Doclisboa, etcétera. Digo, porque me parece que es una zona del cine que es donde más bien vista está la hibridación, la experimentación, la idea de lo contemporáneo, de lo nuevo, y es la zona del cine que se ha hecho cargo en lo contemporáneo de la idea de lo documental, más allá de que hay toda una reelaboración, si se quiere, del concepto.

En ese mundo para mí hay un síntoma problemático, que tiene que ver con el lugar que está ocupando el autor en relación con el mundo que retrata, porque de alguna manera el documental para mí históricamente se definió por la relación de un tipo mirando una porción de mundo, donde lo que prevalecía era claramente esa porción de mundo que quería retratar, esa porción de mundo no sólo en términos paisajísticos sino también históricos, digo, esa porción de mundo puede ser un momento de la historia. Bueno, lo que a mí me interesa pensar es si se puede establecer una pauta general sobre cuál es la relación de preponderancia entre el autor y el mundo que elige retratar, y un poco la tesis es decir “bueno, la manera en que los cineastas encuentran para hacer películas singulares” -porque hacer películas singulares, para bien o para mal, es lo que te termina posicionando en la historia del arte, digamos, es la manera que uno encuentra de que el cine te haga un lugar en su historia-, “tiende a ser dar vuelta la cámara, convertirse uno en el mundo que filma la película”.

Todo esto generalizado es muy problemático, por eso es más interesante pensarlo película a película. Pero bueno, para hacerla corta, yo creo que hay una cierta tendencia a eso, esa cierta tendencia produce hijos bobos e hijos brillantes, no es que esté mal a priori, pero

lo que a mí me gustaría creer es que lo que nosotros estamos intentando hacer con el Eze es bastante lo contrario a eso. Si bien todos buscamos consciente o inconscientemente que la historia del cine nos haga un lugar, ya sea filmando o escribiendo una revista, o lo que sea, -hay algo de eso siempre presente-, hay una premisa que me gusta mucho, que la leí una vez en una entrevista a Raúl Ruiz, en los '70, en la que él decía que cuando empezó a filmar películas, antes de irse exiliado, él tenía la sensación de que Chile no existía en el cine, o sea, era un país inexistente, y que eso, lejos de ser un problema, era una gran posibilidad, porque básicamente les permitía hacer películas y que éstas sean una manera de inventar un país dentro del mundo del cine. Y ese Chile, que él intentaba inventar básicamente podía ser como sea, porque no tenía una historia previa, digamos. Había algo muy lúdico en la manera que él tenía de pensar eso, más allá de si fuese verdad o mentira. Y, salvando las distancias con Ruiz y con Chile y con los '70, salvando todas esas distancias, a mí me gusta la idea de que Córdoba, y sobre todo en oposición a Buenos Aires, que es la gran tradición del cine argentino, sea un territorio a inventar, una ciudad a inventar.

EN LA
OTRA ISLA
NÚMERO
5
NOVIEMBRE
DE
2021

A nosotros, con el Eze, por ejemplo, nos gusta mucho el cine americano. Y algo que nos gusta mucho de ciertas películas que usamos para charlar del corto y de la película que vamos a empezar a filmar en un tiempo, es lo terriblemente identificable que son ciertos lugares de Estados Unidos gracias a las películas, o sea, que hay lugares que existen por las películas más que por los lugares en sí mismos. Entonces, por ejemplo, jugar a soñar que eso puede pasar con tu propia ciudad es un desafío interesante que se vincula un poco con esta idea de Ruiz, y en ese sentido me parece que quizá con el tiempo lo que termina siendo más importante no es qué es lo que nos define a nosotros como autores de cine sino las cosas que pudimos inventar a través de las películas para una parte del cine argentino, que va a ser el cine de Córdoba, identificado con una ciudad, con una música, con una escalera, etcétera.

Para seguir con lo que decís, Ramiro, y retomando lo que mencionaba Ezequiel hace un rato: alguna vez dijiste que el cineclub “La quimera” fue tu primera escuela de cine. Además, Córdoba, para cualquiera que creció ahí y le gusta el cine, es a priori una ciudad cinéfila. Entonces, ¿qué lugar tiene la cinefilia en relación al cine que se hace y se piensa desde Córdoba?

ES: Yo estoy totalmente convencido, en el caso de Córdoba, de que la cinefilia hace al cine que se hace en Córdoba, y en el mismo sentido hace al cine que a mí más me interesa que se hace en Córdoba. No solamente por “La quimera”, porque no es el único cineclub que hay en Córdoba: está el cineclub municipal, estaba “Cinéfilo” en su momento, “Pasión de los fuertes”, “Cinéfilo de los fuertes”, ahora. También es cierto que hay otra vertiente que produce cine en Córdoba que no está vinculada a eso y que no tiene nada que ver con eso, y que está totalmente bien de donde está y de donde viene, y en algunos casos yo tengo cierto contacto, porque, por ejemplo, Inés Barrionuevo, que es una directora bastante reconocida acá en Córdoba, quizás no tiene tanto que ver con este circuito cinéfilo.

Pero yo sí, en lo personal, siento que la cinefilia es como una escuela para aprender a mirar al cine y aprender a reflexionar sobre el cine, y sobre todo en relación a estas cuestiones de las que estamos hablando: el territorio, la pertenencia, el inventar un país o una provincia a través del cine. Y, a la vez, cuando decimos cinefilia o cineclub parece una especie de liga internacional, y en realidad, por ejemplo, “La quimera” es un cineclub bastante distinto al “Cinéfilo”, en el caso mío y de Ramiro. Y creo que eso es algo que fue interesante en la manera en que nosotros nos vinculamos, porque “La quimera” es un cineclub que tenía un perfil mucho más relacionado al cine europeo, al cine moderno, y “Cinéfilo” estaba muy abocado al cine clásico, muy afín a los clásicos norteamericanos, al cine *noir*. Y a mí eso me ayudó muchísimo a darme cuenta que existía el cine norteamericano de los años '40 y encontrar cómo se relacionan todas estas cosas en la cinefilia, cómo se relacionan a la hora de filmar un territorio y materializar eso. Me parece algo bien nutritivo, y que, en nuestro caso, por las características que tiene Córdoba, es muy fácil. O sea, nosotros salíamos de una función, nos íbamos a tomar una birra y nos metíamos a una función de otro cine club y después por ahí discutíamos dos horas acerca de por qué era bueno ver una película norteamericana de los años '40. Incluso empieza a diversificar las discusiones hacia adentro de cada cineclub. También estaba pensando en el curso de Roger Koza, que es algo importante. ¿Qué son, diez años Rami, que hace el curso Roger?

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

RS: Sí, doce o trece, ya...

NOVIEMBRE
DE
2021

ES: Claro. El curso funciona en el Cineclub Municipal, pero ahí se dieron muchos cruces. Yo he ido al curso, ahí lo conocí a Hermes, que es el director de *Yatasto*. Yo ahora trabajo con Maru Aparicio y, si bien no fuimos juntos al curso, los dos hemos ido. Rami también ha sido parte de eso. Empieza a haber un montón de lugares vinculantes que hacen a cuáles son las reflexiones que tenemos.

Digo, la reflexión del territorio o de cómo construir en algún punto una ciudad o un país, a través del cine también tiene que ver con ese curso, porque tiene un espacio temático todos los años como de decir, bueno, vamos a pensar sobre cine africano, sobre la representación de la ciudad, sobre lo que sea. Y, de alguna manera, eso guía tu trayectoria cinematográfica. Para mí no hay un discernimiento tan claro entre mi práctica cinematográfica a la hora de hacer y a la hora de pensar el cine, está todo muy vinculado.

RS: Quería agregar una cosa con relación a esto que decía el Eze, de que no hay una línea tan clara que divida el hacer con el ver, o con la forma de pensar el cine, cuando él está haciendo foto, o dirigiendo, o yo montando y el hecho de programar una película, de sentarse a verla con amigos y después discutirla. Me parece que esa “fluidez”, para usar un término contemporáneo, tiene una especie de gran punto en común, que es la pobreza. O sea, la pobreza tiene un lado que es evidentemente malo, que es que uno sistemáticamente está luchando contra la materia, porque no tiene recursos para hacer lo que quiere hacer. Pero también tiene una pequeña rendija de luz, que es que cuando

vos asumís esa pobreza y, de repente, esa condición te da una gran libertad. Una libertad virtual, en realidad, pero me parece que todo lo que nosotros hemos hecho en estos años está signado por esa pobreza material. Cuando pensamos en hacer un cineclub sabemos que no podemos proyectar en 35mm ni pagar derechos a los distribuidores ni proyectar en DCP. O sea, siempre es una versión empobrecida y limitada del original, si se quiere, por eso también es periférico. Y cuando filmamos es igual. Aunque cuando se filma se llega a una cosa más interesante porque esa limitación de recursos es el original, no es una copia degradada.

ES: Pensaba en esto que vos decías sobre la pobreza. Uno tiene un cineclub que funciona -como todos nuestros cineclubes, salvo el municipal, pero también- en un estado de precariedad laboral y material permanente. Pero, a la vez, siempre mirando esta cosa que es la cinemateca francesa, la cinemateca portuguesa, es decir, también tratando de proyectar desde este lugar una idea más amplia. Voy a decir una brutalidad, pero *Mi última aventura* es como nosotros jugando a hacer *Heat* de Michael Mann, pero sin tiros, sin que dure tres horas y con tres personas. Entonces también hay una precariedad que empieza a ser como practicar algo de eso que nos interesa, que no son solamente los tiros o el gran edificio de la cinemateca, sino cómo profundizo en una práctica que encuentre el núcleo duro de eso con lo que me siento identificado, de alguna manera.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO

5

NOVIEMBRE

DE

2021

¿Y cómo piensan ustedes la presencia de Córdoba, más precisamente en *Mi última aventura*? ¿qué dirían que es la ciudad en el corto? ¿un paisaje, una forma de hablar, un lugar desde el que se hace cine? ¿cómo habrían pensado, en definitiva, a la ciudad?

ES: Principalmente un personaje. Córdoba no es un territorio donde pasa la película, sino un personaje que se expresa a través de la música y a través de ciertos lugares que son más o menos reconocibles. Es un mito que nosotros estamos inventando; Córdoba no se ve así, mucha gente la ve y dice: "Córdoba no es eso, Córdoba no es tan linda, no tiene esas luces que parece Hong Kong". Pero, justamente, es un personaje que nosotros queríamos que esté en la película de esa manera. Construimos un personaje, que es Córdoba, en esa manifestación, con esas canciones, de esa época.

¿Cómo pensaron y eligieron la música?

RS: Probablemente lo mejor que hicimos fue una playlist antes de filmar. Es increíble, es la mejor playlist de cuarteto de los '80 que yo escuché en mi vida. Pero quería agregar algo a lo que dice el Eze. La idea de inventar una visión de Córdoba no salió de un huevo, hay cosas que preceden, que existen, y que de alguna manera a uno -voy a decir una palabra que no me gusta- lo inspiran, digamos. Concretamente lo de la música es muy evidente.

¿Y de ahí salió el título del corto, es decir, del tema de Tru-la-lá que se llama igual?

RS: El tema que da título al corto no está en el corto, es un temón. Pero no sé, todas estas cosas no sé si las hablamos muy claramente, ni siquiera entre nosotros, yo no sé si a mí se me ocurrió el nombre, creo, a lo mejor estoy inventando y le estoy robando al Eze la idea original. Pero a mí me resonaba mucho, es un tema que me gustaba mucho, y me resonaba mucho el título, que es el estribillo de esa canción: es una historia de amor entre un hombre y una mujer, y como la idea de *Mi última aventura* es como el último gran amor pasional, me resonaba de manera extraña en la idea de que estos personajes iban a hacer algo que iba a cambiar su vida de una vez y para siempre. Y, de manera ambigua, si es algo que está pensando el personaje que roba al principio, entonces le está hablando a la aventura, al hecho de salir a robar. Y si lo está cantando el otro personaje, es casi como una despedida amorosa, trágica, a su amigo, porque lo va a traicionar. Pero me parece que viene por ahí, digamos, no sé si llegamos a algo más profundo que eso.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

ES: Estaba pensando en esto de la música, es cierto que lo que yo digo suena un poco incompleto, a que es una construcción de viene de un lugar, pero también hay cosas que tienen que ver con este pensar, no sólo en el cine, sino también pensar el espacio donde uno vive y cómo está representado en un cine que es incipiente. El cuarteto es algo, no característico, porque característico suena a que es como el sombrero charro de los mexicanos, y en realidad es algo que está bueno y no está bien usado, porque el punto para mí no es que sea característico, sino que las canciones nos gustaban. “Déjame soñar” es una canción que yo venía tratando de meterla como en tres proyectos anteriores y siempre la terminaba sacando por H o por B, porque me parecía una canción increíble. Y hay algo que tiene que ver con decir “che, pero esto tiene un potencial fuerte, tiene algo como personal”. Y un poco la música sale de eso, de decir que una canción es de una etapa del cuarteto y no la conoce nadie. Y ahí también empieza el trabajo, pero el trabajo nace siempre desde ese lugar, de algo que realmente te gusta, no es una impostación del tipo “sería utilitario que hubiera cuarteto y el cuarteto cumpliera tal función”, porque eso sería muy aburrido.

RS: ¿Puedo agregar algo? Lo que sí yo pensaría como una especie de invención, tiene que ver con la idea de recontextualizar algo. O sea, tomar algo que se entiende que proviene de un lugar, de una zona de la sociedad o de la geografía o de la literatura incluso, y decir “esto a mí me resuena de otra manera y lo voy a poner en otro lado”. El momento en que vos te das cuenta que lo que hiciste funcionó y está bien es cuando dejas de sentir vergüenza de lo que hiciste. Porque, digo, por ejemplo, lo que todo el mundo decía de *Salsipuedes*, de Mariano Luque, fue que era la primera vez que se escuchaba hablar en cordobés sin que eso nos pusiera incómodos. Era la típica de que en el cine argentino se trataba de borrar la tonada de los actores no porteños, y, de repente la película -no sé si esto es realmente así o no, pero supongamos que sí-, nos hizo darnos cuenta de que es

mucho más lindo escuchar a un cordobés que a un porteño hablando en el cine. Lo digo en chiste, pero se entiende un poco la idea.

ES: Sí, y también que se puede hacer una película muy dramática con un cordobés hablando en cordobés. Otro tema también un poco cliché es que un cordobés, hablando en cordobés, tiene que contar chistes. Creo que nos pasó lo mismo a nosotros cuando escribimos la voz de *Mi Última Aventura*: es como, pensar “che, este cordobés puede contar algo inquietante y ponerte en un lugar incómodo y contarte una historia hablando como habla”, digamos. Y que también es un hallazgo que viene de ver a otra gente, porque ese personaje que da la voz en off es un personaje que nosotros le tomamos un poco prestado a una obra de teatro que este mismo actor, Ignacio Tamagno, hacía en Córdoba, y que tenía que ver con eso, con la exploración del cordobés del interior y de cómo habla y de cómo cuenta. Entonces, sí hay una cuestión de buscar el potencial en las cosas que nos agradan, no en las cosas que son particulares, porque ahí me parece que hay una diferencia muy grande.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

RS: Y, con respecto a lo de la música, perdón que insista, pero me quedé con esto, yo pienso que con la música pasa un poco lo mismo que con la tonada. El cuarteto como ritmo y como género está muy ubicado, digamos. Es una música que se usa para animar fiestas en Córdoba. A partir de cierta clase media aspiracional para arriba, es música de gente de clase baja. De hecho, yo fui a un colegio público bastante prestigioso, que es un colegio universitario que se llama Manuel Belgrano, y es un colegio donde, básicamente, a tu educación sentimental la atraviesa el rock nacional, y para mí de chico el cuarteto era malo y “de negro”, ¿entendés? De negro lo digo en chiste, pero era música que yo no iba a escuchar porque era “música mala”, y la verdad es que nunca había escuchado cuarteto, era un prejuicio que había asumido como real. Y después, de más grande, te ponés a escuchar y empezás a tener curiosidad sobre la historia del género, y claramente, como pasa con todo, no es así. Hay cosas muy interesantes, hay variaciones, hay historia.

Y, a mí, lo que me sorprendió mucho del cuarteto, cuando empezaba a estudiarlo un poco y a conocerlo un poco más en profundidad, es que tiene una mitología propia, que es para mí equivalente a la del cine americano.

Si vos tomás el cuarteto, la historia del cuarteto, y lo lees como literatura, en el cuarteto están delimitados subgéneros que cuentan las grandes tragedias de la clase popular de Córdoba. Hay tópicos que uno podría agarrar del cuarteto y hacer películas que cuenten toda la historia de la clase trabajadora de Córdoba y todos los grandes hitos: las infidelidades, los incestos, el padre policía y el hijo ladrón, todo eso tiene un potencial narrativo y literario maravilloso. Lo que le falta al nuevo cine argentino estuvo ahí sonando siempre en las fiestas de 15, digamos. Y, por otro lado, que esas historias trágicas estén cantadas y bailadas al ritmo de música que estaba hecha para que la clase trabajadora se olvidara de sus dramas cotidianos el fin de semana en el baile, es puro melodrama digamos, es Douglas Sirk. Entonces, de repente, el cuarteto nos hizo entender o creer que hay una forma de hacer cine clásico que tiene mucho que ver con cosas que forman

parte de nuestra cultura, de nuestra ciudad, de este personaje que sería la ciudad de Córdoba, y eso es también una forma de readaptación, a eso me refiero, no es inventar, nosotros no inventamos nada. Nosotros agarramos los mejores discos de Chévere o de Trula de los '80, elegimos unos temazos increíbles y nos aprovechamos de su genio para que mejoren nuestra película.

Pero me parece que el trayecto que recorrimos para llegar a eso es este, que viene un poco de nuestro lugar. Entonces ahí vos ponés el tema, lo escuchás en tu película y no te da vergüenza.

En relación a lo del nuevo cine argentino que mencionabas: una moto recorriendo la ciudad de noche rápidamente hace pensar en *Rapado*. Pero la película no trabaja en sí un marco de referencias afines al nuevo cine argentino en sí. ¿Ustedes cómo dialogan con ese cine?

ES: Yo me animo a decir que no es parte de nuestro marco de referencia a la hora de hacer la película. Sí, dialogamos con el nuevo cine argentino, pero no sé si ahí había una referencia fuerte, y me parece que no es casual y que tiene que ver con esta idea de tratar de inventar cierto mito que no está ahí. Porque, además, el nuevo cine argentino remite a construcciones que remiten a Buenos Aires, a la noche en Buenos Aires, remite a otro mundo. De pronto yo, por afinidad estética, siento mucho más cerca, en el caso de *Mi Última Aventura*, a *Millenium Mambo* o *Goodbye South, Goodbye*, de Hou Hsiao-Hsien, que capaz alguna película argentina. Porque son las películas con las que de golpe mi cabeza se empezó a mover en términos de cómo construyo algo con estas dos lucecitas y estas dos cositas que yo tengo en el lugar en el que vivo.

RS: Estoy de acuerdo con vos. Creo que en términos conscientes las referencias son más foráneas. Pasa que cuando uno trabaja con referencias más conscientes no es que dice “quiero hacer esta película”, hay un diálogo, hay un momentito que te gusta y muchas veces hay cosas que no te das cuenta que son referencias. De todos modos, me parece que hay una cuestión que va más allá de cómo uno se autoperciba, que es que del cine argentino formamos parte todos y eso hace que inevitablemente ciertas cosas dialoguen. Y sí, yo creo que evidentemente para nosotros, que nacimos a fines de los '80, es decir, que somos claramente una generación distinta a la del nuevo cine argentino, digo, para nosotros ¿es un cine? ¿es un corpus de películas? Podríamos decir que es un gesto de apropiación de la historia del cine que nos interpela. Todos pasamos por ahí, todos pasamos por *Rapado*, todos pasamos por *Pizza, birra y faso*.

Me acuerdo cuando pasamos el corto en BAFICI -yo estoy en un grupo de Telegram con un montón de gente de España y qué se yo que hablan mucho de cine, ahí está Quintín en ese grupo- y Quintín decía que el corto le parecía como un *Pizza, Birra y Faso* más estilizado. Yo la verdad que *Pizza, birra y faso* no la veo hace doce o quince años, pero de repente fue una referencia que me interesó mucho, quiero volver a ver *Pizza, birra y faso*

porque me interesa ver qué vió este chabón, cómo son esas resonancias.

Ustedes dicen *Rapado*, y es verdad. Yo creo que nosotros nunca hablamos de la película como referencia, pero yo sí cuando filmé *Escuela* hace 200 millones de años, y que es una cosa totalmente distinta, sí pienso que había algo de las caminatas de los personajes en silencio, en las películas de Rejtman; o sea, no los personajes hablando raro, sino los personajes en silencio, atravesando los espacios, que me parecía interesante. Y, de repente, ahora pensando, me doy cuenta de que nosotros filmamos a dos chabones que están callados básicamente, en un lugar, como en ese tipo de vínculo con el espacio. Y bueno, puede ser, quizá algo venga de ahí. También hay una cuestión generacional, no sé si eso viene del cine, pero el hecho de que nosotros elijamos personajes que están despidiéndose de la juventud, también habla de una cierta tendencia al nuevo cine argentino, como la idea de que ese fue el cine de los jóvenes de alguna manera. De todos, modos habría que pensarlo un poco más críticamente.

EN LA
OTRA ISLA

NÚMERO
5

NOVIEMBRE
DE
2021

ES: Evidentemente uno no puede encontrarse por fuera de cierto cine que le es más o menos contemporáneo, porque el nuevo cine argentino nos es contemporáneo, empezamos a estudiar cine con la aparición de ese cine. Entonces es obvio que no hay manera de desvincularse de ese cine, pero la realidad también es que no necesariamente uno piensa directamente en contra o en términos de eso, lo que no quiere decir que no tengamos relación. Pero yo no me siento a pensar *Mi última aventura*, ni creo que lo hayamos hecho en función del nuevo cine argentino. Somos parte del cine argentino, sí, necesariamente, y también somos muy distintos, porque Córdoba es muy distinto a lo que vemos en el 97,9% del nuevo cine argentino, porque es casi todo cine que se hizo en Buenos Aires, y eso no es menor. También es muy hegemónico pensar que nos tenemos que pensar en términos de estas películas, porque esas películas salen de un lugar que no sé si nos es tan cercano, y eso me parece que hay discutirlo. En la discusión que tuvo el Pablo Weber en la entrevista que le hizo a Oscar Cuervo, decía, “bueno, yo la verdad no me siento tan cercano a tal película o no pienso en función de esto”, y Prividera salió a cortarle la cabeza. Pero es interesante pensar por qué yo debería pensarme en base a esta categoría, o cómo es que esa categoría se vincula con nosotros.

Mucho de lo que vinimos a preguntarles acá es en relación a lo cordobés. Se arma algo de que ustedes son los otros de algún modo, los otros que están haciendo cine “allá”, como que hay un allá en relación a Buenos Aires como el centro de todo y también del cine. Bueno, ahora también hay personas haciendo cine en otros lados, en Tucumán, en Corrientes. Pero bueno, desde que se estrenó *De caravana* arrancó algo importante en relación al cine cordobés. ¿Ustedes cómo se posicionan frente a eso? ¿Hacen una identidad de eso? ¿O es algo que les endilgamos los demás?

ES: Es que es las dos cosas. Nosotros en un montón de sentidos no hacemos una identidad del cine cordobés, yo no digo que hago cine cordobés ni pienso en términos de hacer cine cordobés ni me interesa tampoco, porque tampoco es que el cine cordobés a mí me

dio tantas cosas. Yo no le debo mayormente mi formación al cine cordobés, de hecho es más bien lo contrario. En algunas cosas sí, hay películas que porque he sido parte o porque las vi y cambiaron mi perspectiva de ciertas cosas, son importantes, pero no es que el cine cordobés me dio pan, casa y trabajo.

Pero también, en otro sentido, y esto me lo han hecho notar más de una vez, nosotros siempre decimos que somos cordobeses, o sea, siempre manifestamos que somos cordobeses, en cualquier contexto social o profesional es como “bueno, nosotros no somos de Argentina como vos lo entendés, nosotros somos cordobeses, nosotros somos distintos”. Y eso es algo notable, y que también nos da para reflexionar: por qué todo el tiempo marcamos cierta pertenencia. Yo, por ejemplo, nunca hice cine en Buenos Aires. He filmado alguna vez, en algún proyecto, pero en general hice cine en Córdoba. Y para mí hablar de cine cordobés no es una categoría crítica, no hay algo que se pueda identificar como cine cordobés, o es de fantasía, porque hay cosas que son muy malas y que no tienen nada que ver con lo que a mí me interesa del cine, y cosas que sí me interesan y que son difíciles de categorizar porque por ejemplo *Yatasto* es una película que mucha gente dice “eso es cine cordobés” y el director es español. Qué se yo, y es una de las películas que yo creo mejor retrata ciertas cuestiones sobre la ciudad de Córdoba.

EN LA

OTRA ISLA

NÚMERO

5

NOVIEMBRE

DE

2021

RS: También hay una cuestión un poco más universal, que yo de hecho lo hablaba mucho con Álvaro Arroba, porque yo una vez le hice una entrevista muy larga, que no salió nunca, pero nos hicimos amigos, que fue lo más importante finalmente, y él me hablaba, en ese momento, de lo importante que era para él la cinefilia de provincias en España, un poco en contra de la idea de que la vida cultural más importante y más intensa tenía que ocurrir en las dos grandes ciudades, entre Madrid y Barcelona. Y él me decía, esto no sé si él querrá que se publique, pero no me importa, él me decía que la cinefilia de Madrid y Barcelona era una puta mierda y que lo que verdaderamente importaba era lo que pasaba en otros lugares más chiquitos y más borrados del mapa. Y digo, para mí es como un tipo de mito medio genérico que es real, que se aplica. Cuando vos naciste y te criaste en un lugar que es claramente periférico, sabés que ser claramente periférico no implica solamente no estar en el centro, sino reconocer como centro al centro, porque nosotros tenemos esa relación con Buenos Aires, nos guste o no nos guste, nos estamos midiendo el aceite permanentemente, siempre sabemos que vamos a perder, pero no dejamos de intentar medirnos. Entonces, digamos, hay una especie de orgullo que tiene que ver con sentirse capaces de ser independientes.

Eso es algo que me parece que es verdad, o sea, que existe, me parece que es interesante literariamente y me parece que es útil, además, porque cuando nosotros hablábamos de la idea de inventar una ciudad para el cine, de inventar una Córdoba para el cine, esto capaz suena menos romántico, pero uno está haciendo eso con uno mismo a lo largo de su vida, y uno va leyendo, enamorándose de ciertas mitologías, y las va tratando de reproducir. ¿Quién, que se precie de o se considere cinéfilo, no ha soñado con inventarse una vida de jóvenes turcos en el lugar donde nació? Todos lo hicimos en algún momento con algo, con un cineclub, con un grupo de amigos, con una cátedra, con lo que sea.

Bueno, ese tipo de juegos, de ficción, uno los termina poniendo en juego, los termina practicando, y para mí, la idea del cine de provincia y de la cinefilia de provincia y que Córdoba sea reconocido como un lugar cinéfilo, bueno, yo esto lo digo un poco con cierto orgullo, yo creo que es un mito que inventamos nosotros, en esto de repetirlo y presentarlo como tal cosa y hablar de ciertas cosas y contarles a los del centro cómo somos en la provincia. Tiene que ver con eso, es como una especie de juego de ficción pero que impacta sobre la realidad. Y para mí, en ese sentido, sí hay algún tipo de interés en hablar de Córdoba como un lugar distinto, un lugar particular, un lugar hasta separatista.

El remate sería, ¿separatista de qué modo? Porque están los separatistas políticos también.

RS: No, no, no (*risas*). Sólo en el mito y en el juego de la literatura del cine, de la cinefilia.

*EN LA
OTRA ISLA*

*NÚMERO
5*

*NOVIEMBRE
DE
2021*