

ENTREVISTA

*Cine, no cine y otros territorios vitales:
entrevista a Clarisa Navas*



CINE, NO CINE Y OTROS TERRITORIOS VITALES: ENTREVISTA A CLARISA NAVAS.

Clarisa Navas

Universidad de las Artes / ENERC

Cineasta y docente argentina. Es licenciada en Artes Audiovisuales por la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y es docente, tanto en la ENERC como en diferentes espacios académicos y de creación. Su obra articula documental y ficción desde una mirada autoral centrada en juventudes y afectos en el litoral argentino. Dirigió los largometrajes Hoy partido a las tres (2017), Las mil y una (2020) y El príncipe de Nanawa (2025), exhibidos y premiados en festivales internacionales. Es fundadora e integrante del colectivo Yaguá Pirú Cine, dedicado a la creación de cine en el nordeste argentino y Paraguay.

Contacto: clarisa.navas@gmail.com

Belén Ciancio

CONICET/INCHIUSA

Ensayista y realizadora audiovisual, trabaja en investigación y docencia en CONICET. Estudió filosofía, se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid con una tesis acerca de los estudios sobre cine, es Máster por la Universidad de Salamanca y por la Universidad de Toulouse. Ha publicado diversos artículos acerca de cine y filosofía, Gilles Deleuze, las variaciones entre memoria y género, en revistas especializadas, y los libros Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género (Biblos, 2021) e Imágenes paganas: otras memorias, otros géneros (comp., Imago Mundi, 2021). Ha coordinado proyectos de investigación, acompañado tesis, trabajado en producciones audiovisuales en distintas áreas, realizado cortometrajes y el documental de ensayo: Congresos, fracaso de una tesis (o, ¿acaso soy una bruja y mi madre es el diablo?).

Contacto: belenciancio@gmail.com

Paula Compagnucci

UNICAMP-CONICET-UNC

Realizadora audiovisual e investigadora. Licenciada en Cine y Televisión por la Universidad Nacional de Córdoba, con especialización en Dirección en la EICTV (Cuba), y doctoranda en Semiótica (CONICET-UNC) y en Multimedia (UNICAMP, Brasil). Su trabajo se sitúa en el cruce entre prácticas audiovisuales y teorías fílmicas feministas, con énfasis en cine realizado desde territorios no hegemónicos. Integra el Comité Académico de la revista Toma Uno y redes de investigación y creación audiovisual latinoamericanas y feministas.

Contacto: compagnuccipaula@gmail.com

Belén y Paula: Pensamos estas preguntas y reflexiones desde al menos dos dimensiones y diferentes percepciones, sensibilidades y afectos. Por un lado, en lo que tiene que ver con tu obra y trayectoria, pero también en relación a algunos conceptos y cuestiones que venimos trabajando desde la investigación, en producciones audiovisuales, desde algunas inquietudes no sólo poéticas, sino filosóficas y éticas características del documental o de diversas formas de la autoficción, y, por supuesto, con algunas cuestiones que tienen que ver no sólo con lo que suele llamarse “perspectiva de género”, sino también con el concepto de “tecnología del género” (De Lauretis, 1991). Es decir, en qué medida el cine y los lenguajes audiovisuales construyen, o deconstruyen, el género como representación. También desde una cierta interseccionalidad, que trabaja específicamente Paula en su tesis, como dimensión género-geográfica, al abordar un corpus de películas, por decirlo de algún modo negativo: no porteñas y no realizadas por varones.

Retomando ahora una reflexión que te has planteado en otros momentos: “¿qué se hace con donde te tocó nacer?”, la primera pregunta sería entonces ¿cómo te relacionaste y cómo te relacionas hoy con los lugares donde filmaste? Esta pregunta, y otra serie de cuestiones relacionadas, tienen que ver con lo que podría llamarse un “giro regional”, no sólo en la producción audiovisual -actualmente en merma por la coyuntura política-, sino también en los estudios de/sobre cine y audiovisual en Argentina. Aunque la categoría de “región” es, como la de género, “relacional”, no evidente en sí misma, y muchas veces determina a priori no sólo identidades, sino cuáles serían los temas que corresponden a cada región, mientras que las producciones de los mayores centros urbanos del país se consideran a veces directamente cine “nacional” o arbitrariamente “más universal”.

Pero esta pregunta y las reflexiones que vienen suscitando algunos de estos temas, surgen de observar, en tus dos primeras películas, que la descripción de la puesta en escena funciona narrativamente. ¿Cómo aparece entonces el espacio provinciano

nordestino, alejado del mayor centro de producción y poblacional del país, en tu modo de pensar la narración en una película? Si pensamos esta condición como desafío desde los márgenes, ¿qué tensiones aparecen entre lo local y lo global? Estas obras audiovisuales en territorios menos vistos en el cine, o donde se produce lo que a veces se llama un devenir menor, ¿aspiran a ser universales o afirman cierta alteridad, ambas cosas o ninguna? ¹¿Cómo se evita la exotización de lo provinciano, banalización del folclore o el juicio de contextos sociales que desbordan a veces la moral bienpensante? (Jacques Rancière [1991], por ejemplo, llama a esta posición a veces “los *voyeurs* del pueblo”).

Clarisa: En relación a los modos de pensar la narrativa, creo que responden principalmente en lo que yo hago a una dimensión del ritmo más que a una cuestión de encontrar esa singularidad en el paisaje, en lo típico o en esos lugares que podrían ser un poco más folclóricos, en las representaciones de una provincia o en una región. A mí me parece que hay algo muy ligado a la exploración de lo rítmico, porque también creo que hay ahí una defensa de un modo de existencia que lo siento siempre amenazado en las narrativas dominantes, en los formatos y en las formas instauradas de las duraciones en el cine y en el tiempo.

Entonces sí creo que me posiciono más en relación a la narrativa como una experiencia de defensa de un ritmo propio de un lugar, que está muy ligado a un modo de existencia y también a un modo de relación entre las personas. Si bien la experiencia del tiempo siempre es subjetiva, para mí hay algo que estas películas intentan entender o hacer pasar, que tiene que ver con poder trasladar y evocar el ritmo de un lugar... y esto

¹Pensamos aquí en una cierta dialéctica, o movimiento, que se produce en dos sentidos: en relación a una especie de atribución de identidad o de demanda de identidad que no se da en otros contextos: nadie pregunta cuál es la identidad o si debe buscarla una película realizada en Buenos Aires, se la suele considerar “cine nacional” o argentino. También pueden producirse paisajizaciones o provincializaciones determinadas por construcciones imaginarias respecto a qué temas o argumentos son “regionales”, mientras que nadie pregunta por la región en la que se sitúan películas que abordan temáticas “universales”. A veces al escribir las “historias locales” no sólo se las describe, sino que se las performa.

es algo completamente sensorial en cierto punto, pero también sumamente filosófico. Cada vez más creo que la defensa de la diferencia pasa, de alguna manera, por encontrar un ritmo y poder ahí dar una suerte de batalla contra esta imposición de formas narrativas y de duraciones que son completamente homogéneas, y, por lo tanto, homogeneizan la relación con lo que se ve, los tiempos para sentir, los tiempos para entender. Hay una gran atrofia en esa suerte de domesticaciones de los ritmos.

En este sentido, la diferencia o lo que intento encontrar son narraciones que pasen por otro tipo de ritmo. Quizás se parecen más a algo que dice un amigo, Franco Rivero, uno de los grandes poetas correntinos: ritmo y armonía es entender que un sapo no se superpone a una rana y que un grillo no se superpone a otro grillo. Entonces uno entiende grillo, sapo, rana y hasta el ritmo de una luz en el momento en el que se prende, en cierto momento de la tarde. Entender esta suerte de rítmica de un lugar y de un espacio pasa para mí por una relación corporal con la geografía y no tanto en términos paisajísticos o de set o simplemente en encuadrar algo y pensar que, porque está en un lugar fuera de los estándares o de las imágenes más comunes, aparece algo. Hay que realizar una construcción que tiene que ver con poder entender ese ritmo y estar en sintonía y en armonía, justamente con un lugar, con un espacio. O sea, siento que muchas veces en una película el lugar se agarra como set y no se entienden jamás esas superposiciones y esas formas rítmicas que puede llegar a tener cierto espacio. Creo que la narración y las tramas muchas veces se llevan puestos esos ritmos. En el afán de contar una historia y de hacerla avanzar, se pierden esos otros matices que tiene el existir en cierto lugar...las películas que hacemos intentan un poco posarse en una sintonía en relación a esto que digo del ritmo.

Me parece que es bastante desacertado y, a la vez, siento que obtura mucho la posibilidad de profundizar en las cuestiones que tienen que ver con un hacer situado, el hecho de pensar todo el tiempo en lo global y en lo universal. Como si hubiera una idea de que lo universal o lo que funciona es eso lavado, que, de alguna manera, se puede

entender en todo tiempo y espacio y puede ser así fácilmente consumible y deglutible. Entonces creo que trabajar desde un lugar situado tiene que ver con no sucumbir a esa suerte de voz *over* que dice: esto no se va a entender, esto no es universal. Porque creo que justamente cuanto más se profundiza, más se puede llegar a encontrar ciertos gestos y ciertas relaciones que tienen que ver con una forma de existencia en un lugar muy particular, que puede ser entendible o que gente de lugares muy lejanos lo puede experimentar en una forma que no sea simplemente un acercamiento informacional, sino más bien como entregarse a una experiencia más real. Más parecido a un encuentro que muchas veces desconcierta y en sus imágenes no todo puede ser leído y entendido. Entonces, yo al menos, no tengo esa suerte de pregunta o de angustia o inquietud de si las cosas van a ser universales o no. O sea, también me parece que más allá de esto, todos vivimos en el mismo mundo. Tampoco uno está hablando de cosas tan inentendibles. También creo que son como unos paradigmas un poco falsos y que en realidad cuando se habla de universales solo se busca que las cosas se simplifiquen y se vuelvan algo muy pasteurizado.

A la vez me parece que también en esa suerte de diálogo con lo que se está buscando o lo que se pretende desde afuera, aparecen inevitablemente exotizaciones o la construcción de imágenes esperables para los nortes, por lo general, y de este modo sucumbir a construir eso. Entonces creo que la forma de evitarlo es, antes que todo, remover la mirada propia. Porque esa mirada, por más que una sea del lugar, muchas veces está cargada previamente de estas formas que llevan a esperar lo que ya se sabe y lo que se presupone... Trabajar desde un lugar que busque sacudir completamente eso esperable. Yo siempre me pregunto dónde está la posibilidad de la irrupción de cosas o de acontecimientos imposibles en esto que aparentemente se codifica de cierta manera. Entonces para una imagen, escena o escenario que ya se encuentra codificado, el trabajo es hacer imágenes que vienen a remover eso, a moverlo o traer otro tipo de posibilidad.

En ese sentido, como las películas que hago están tan ligadas a una experiencia personal, a cosas muy vividas que a veces son casi traslaciones de una escritura como de un diario que pasan a tomar una forma o un cuerpo de escena, entonces me parece que aquí estos riesgos de exotización o de provincianismo o lo que fuera, están bastante filtrados, por así decirlo, por una experiencia bastante corrida de ciertas cosas... Siento que hay quizás otros riesgos porque también, de alguna manera, hacer imágenes siempre es entregar algo. Develar y volver objeto a la experiencia, algo que pasa por otro lugar. Quizás ahí haya un poco más de contradicción. Pero pienso que en relación a esta suerte de cuestión banal o de folclorización que está en la pregunta, yo siento que también al estar tan en el lugar no hay un riesgo de mirar o de estar como por encima de las situaciones, sino que son formas de construir, que pasan luego por un ejercicio colectivo de elaboración, y eso también ayuda mucho a ubicar lo que se está armando de otra manera.

Tal vez hay algo que no respondí del todo en relación a esta pregunta de si estas películas aspiran a ser universales o afirman cierta alteridad... No sé si para mí es aspirar a ser universal. Sí me parece que el lugar, tampoco quiero decir de alteridad, pero sí quizás de diferencia o de singularidad, está presente, pero a la vez sin que eso lo vuelva un objeto elitista o que, de alguna manera, ese dispositivo se cierre sobre sí mismo para que pueda ser comprendido solamente por unas pocas personas. Me parece que esto es un riesgo en el que a veces algunas obras caen. No digo que no está bien que existan, me parece que está bien que exista todo, pero me parece que las películas que hacemos, y lo digo en plural porque son un ejercicio colectivo entre mis compañeros del colectivo Yaguá Pirú, pasan también por un lugar que busca no perder relación y que los accesos no estén como filtrados para una elite. Creo que eso tiene que ver con una relación con lo popular todo el tiempo muy directa, muy enchufada, muy conectada. A veces siento que me he criado con tanta cumbia, con tanto bombardeo de cumbia todo el día en Las Mil... y con un montón de cosas más que hacen que me conecte muy directamente con ciertas

emociones que para mí son clave. Son la forma de acceso a un cine que por ahí puede tener ciertos ritmos, ciertas duraciones y ciertas cosas que serían muy antipopulares en cierto punto, pero que, al tener esa suerte de entrada más emocional y accesible, hay algo que se vuelve popular en eso. Esto es algo que, a mí al menos, me interesa mucho que suceda. Que no haya un acceso tan limitado, que no se produzca esa suerte de experiencia, que a veces yo la siento un poco desagradable, en donde muchas veces escuché a personas muy cercanas decir: no entiendo, siento que para entender algo debería leer algo antes o tendría que tener otro tipo de saberes para entender lo que me está queriendo decir esta obra. Y en esto para mí hay algo ahí como que deja afuera. Yo no quiero un cine o no me interesa hacer un cine que deje afuera, sino que pueda plantear desafíos en un montón de órdenes, pero que haya algo que no excluya. Entonces hay un montón de cosas a tener en cuenta en esa configuración que no pasan por una universalidad, pero sí con que no se vuelvan elitistas.

Con respecto entonces a cómo me relacioné y cómo me relaciono hoy con los lugares donde filmo, creo que es una relación que se mueve todo el tiempo. Pienso que es algo que tiene que ver con trabajar con territorios existenciales para mí, que estuvieron muy presentes y que fueron fundantes para un montón de experiencias, y el trabajo con la ficción o con el hacer imágenes de alguna manera amplifica esos límites o esos bordes. Son territorios existenciales que se expanden completamente al instaurar, de alguna manera, escenas diferentes en espacios y en lugares donde lo real fue otra cosa. Inclusive el recuerdo de lo que aconteció fue algo muy diferente. Entonces creo que hay algo de volver a pasar por ciertos lugares que tuvieron un encanto o un desencanto muy fuerte en el pasado y que, a partir de la experiencia de haber filmado ahí o el de haber construido escenas que pasan por otro lugar, hay casi una suerte de revancha, de resignificación en lo personal muy fuerte...y eso opera en un lugar poético, pero a la vez también muy concreto de la vida cotidiana, porque son todas geografías donde estoy, donde paso una y otra vez. Y a la vez es muy extraño porque esos cambios o transformaciones que opera

la ficción se han instaurado también en el lugar. En Corrientes, ir a Las Mil es como ir al barrio que tiene una película, o sea, ya no es tanto una estigmatización ser de ahí. Sigue teniendo toda la carga que puede llegar a tener decir soy de Las Mil en Corrientes, pero también para la gente que simpatiza con la película, tener esa referencia y decirlo es como ensanchar un poco la experiencia cotidiana. Esta cuestión de aparecer en esas imágenes y que tantas personas puedan sentir que ahí también hay algo de sus historias, eso es como una suerte de revancha y esto tiene que ver con aparecer de otra manera. Un barrio que es grande, Las Mil, que siempre aparecía o era retratado de una manera, desde los diarios hasta las noticias, y de pronto existe otra cosa. Eso es algo que todavía lo sigo percibiendo, en el lugar y en Corrientes. Entonces hay muchas capas en la relación con los lugares donde filmé... También hay una suerte de sentir que es extraño. Son lugares que por momentos no tienen un encanto, por así decirlo, de lo bello, de cosas asignadas así, pero que, sin embargo, al estar ahí a veces pienso como que continúa una película. Han sido lugares donde previamente pensé mucho cómo se podían resignificar de alguna manera con el ejercicio de crear escenas ahí. Después, cuando vuelvo a pasar, ya con la distancia, siguen estando bastante iguales, sin ese encanto que puede producir una ficción, pero vuelven a tener como un encanto y un desencanto a la vez. Es muy raro de explicar esa experiencia. Pero también porque ninguno de los lugares donde filmo son un set, sino que son lugares donde está mi vida también. Esa es la relación con los lugares donde filmo.



Las mil y una (2020)

2. B. y P.: ¿Hay una instancia previa de lo colectivo o comunitario que has mencionado y la crítica ha destacado, por ejemplo, en *Hoy partido a las 3* (2017) y que influiría en el casting y trabajo de actuación? ¿también de lo discursivo, de lo que se dice de algunas personas, del habla (en “correntino”) y la habladuría barrial en *Las mil y una* (2020)?, o ¿estos acontecimientos se producen y recrean desde el rodaje? En alguna entrevista mencionabas que posiciones y marcas de género en sujetos “mujeres” o “disidencias” no eran un lugar de partida, al menos no discursivamente, sino que tenían conexión con el deseo y el sentido, en el mundo del deporte y en la forma de registrar imágenes como las de *Hoy partido...* Pero, teniendo en cuenta que también tus historias surgieron en parte de relatos y escrituras que habías producido antes, ¿hay alguna relación entre activismos o prácticas feministas y la construcción de personajes o en la forma de afrontar luego la continuidad de la vida de una película y los “valores” establecidos o las representaciones regionales que esa producción audiovisual incomoda? ¿pensás de algún modo cómo te vas a vincular (o desvincular) con estereotipos y estéticas tradicionales del cine para crear tus personajes o con subjetividades y cuerpos no hegemónicos y el diálogo de estas corporalidades con su entorno?

C.: Me parece que para construir los personajes no parto particularmente de una relación con teorías. Siento que hay algo muy ligado a una observación de lo cotidiano y a una relación personal con ciertas formas de habitar un cuerpo, un espacio o un lugar... Entonces desde ahí, desde esa observación, va emergiendo la construcción de ciertos personajes que responden mucho a una relación con lo real, pero obviamente pasada por el trabajo de una ficción y de una construcción. Pero creo que siempre el ejercicio parte desde lo concreto real para quizás luego establecer un diálogo con ciertas cuestiones o preguntas filosóficas del momento que responden, en un punto, a un problema específico con el que trabaja cada película. En el caso de *El príncipe de Nanawa* (2025) son 10 años. Hay un montón de cosas que obviamente van variando y se van transformando.

En principio lo de la práctica feminista, sí creo que hay algo, en general, como muy introyectado, pero mi relación en cierto punto, con ciertas prácticas, no ha pasado primero por una teoría, sino más bien como un habitar y existir en cierto contexto, en cierto lugar. Entonces también creo que lo que me interesa como personajes son esa suerte de carácter o de formas de estar en el mundo que a veces no responden a haber leído algo o a encarnar ciertos discursos, sino más bien a reacciones contra un contexto, a ciertas rebeldías, a ciertas desobediencias, a ciertos modos muy específicos de habitar un contexto que por lo general pasan en el nordeste, porque es lo que conozco. Algo que a mí también me maravilla mucho son las trayectorias de ciertas vidas o de ciertas experiencias vitales en dónde me pregunto por qué sucede así, por qué ahí de pronto, sin ningún tipo de roce con cierta teoría o con ciertas formas identitarias. Creo también que busco bastante eso en las películas, que sean como modos de habitar un cuerpo, de habitar un espacio que no se parezcan, que no se estandaricen. Porque esto es algo que me preocupa bastante, cierta estandarización en los modos identitarios. Entonces cuando encuentro esas singularidades que son muy diferentes o que están a contrapelo casi de la época, quizás viviendo la época, pero un poco disidente en sus formas de armarse de manera real, esos creo que son los personajes que elijo y que después con la ficción se siguen construyendo y modificando. En ese sentido me parece que ahí hay una lucha contra esos estereotipos. A la vez, también, cuando los personajes responden más a ciertos estereotipos, hay que encontrarles la contradicción, la forma de salirse de eso.

Después no sé si hay una idea de estética tradicional del cine. Creo que hay una pregunta constante sobre una forma estética que esté en sintonía con el lugar. Como Corrientes y el nordeste son lugares con muy poca tradición cinematográfica local, siempre sentí, de alguna manera, que está todo por inventarse.



Hoy partido a las 3 (2017)

3. B. y P.: El deporte forma parte importante en la trama y el relato, sobre todo en *Hoy partido a las 3 (2017)* conocemos a los personajes en ese escenario y desde esa práctica: ¿Por qué aparece de esa manera en tus películas? ¿Hay algún tipo de tensión entre personajes femeninos desde un espacio y una tecnología del género, y también de uso político partidario, tradicionalmente masculinos? ¿cuál sería su relación con el barrio como personaje colectivo y desde qué perspectiva se graban las imágenes y sonidos de un deporte omnipresente en los medios, mucho menos en el cine, y menos aún como “fútbol femenino”?

C.: En el caso de *Hoy partido a las 3 (2017)*, por ejemplo, cuando recién estaba estudiando cine, había una forma de representación de las mujeres del nordeste que a mí me daba mucha bronca. Me enojaba cuando veían en el cine argentino la mujer que vive en el nordeste, siempre callada, como abnegada... la abnegación... como se repetían esos estereotipos de género, de mujer callada, violentada, con el bebé bajo el brazo... Hacer esa primera película de ficción fue como un desborde total de un montón de mujeres, completamente ilegibles algunas, como que no se sabe o no se les puede asignar un género tan claro, y a la vez hay como una fuerza de un deseo desbordante para todas las direcciones. Pero éste era mi marco de realidad, en cierto punto, con las mujeres en

Corrientes, en donde formaba parte de eso en aquel momento...Había una suerte de ebullición de estos modos de habitar las corporalidades de mujeres que no estaba para nada mostrado, a la vez que era negado, y que transita por un lugar muy marginal, si se quiere, sin imagen. Creo que surgió, en ese sentido, como una respuesta a esta falta o a esa imposibilidad que se pudiera llegar a pensar en esas escenas, en esos potreros. ¿Qué sería lo imposible acá? Bueno, imposible pensar que hay un montón de mujeres que se juntan a jugar, a divertirse, a levantarse, a mil cosas a la vez confluyendo en ese espacio. Entonces creo que ahí la película trabaja con eso e inventa también una estética muy a la altura de ese acontecimiento y a la improvisación también de ese tipo de encuentro y de ese tipo de reunión que es *Hoy partido a las 3* (2017).

De algún modo la tensión en el momento que grabamos esta película, creo que pasaba por una invisibilidad bastante pronunciada del fútbol femenino que luego de unos años fue cambiando, por suerte... ha aparecido mucho más en medios y tiene una relevancia. Inclusive está la posibilidad de pensar una carrera dentro del fútbol femenino siendo mujer. O sea, es complicado, pero la posibilidad está. En el momento en que grabamos, en el año 2014, era imposible. El fútbol femenino era un trabajo totalmente precarizado. Muchas de las chicas que participan en la película, iban, jugaban una temporada en River o en Boca, volvían al Chaco, a Corrientes a atender un kiosco. Volvían a juntar plata y volvían a irse. Tenían trayectorias en el deporte muy interrumpidas por esa misma imposibilidad. De unos años a esta parte, se profesionalizó un poco más el fútbol femenino. En ese sentido, creo que la película también está respondiendo o está trayendo esta situación de manera sutil, no en una forma de denuncia, pero sí lo dicen en varios momentos varias de las chicas que tenían ese estilo de vida en relación al fútbol.

Después, lo que tiene que ver con el uso político partidario, me parece que la película muestra, en una escala muy pequeña, esa relación real que sucede en Corrientes y en el Chaco, en donde los partidos políticos utilizan o pretenden utilizar el fenómeno

del fútbol femenino o el de congregarse en torno a un deporte para hacer campaña. Esto es algo que, me parece, pasa en grandes escalas y que el fútbol en Argentina ha dado sobrados ejemplos de relación con la política, incluyendo momentos muy nefastos de la historia argentina. Pero también en pequeña escala creo que esas cosas se reproducen o se intentan reproducir. En el caso de la película llega ya a un nivel de parodia o de cosa muy cómica que creo que, a la vez, está muy apegado a lo que sucede realmente en Corrientes y en Chaco... También hay algo de ahí de los personajes mismos, de no prestarse a eso, de decir: estas son las condiciones, pero no creerse eso. Entonces ese ejercicio pretendido de manipulación finalmente no existe, es frustrado.

La relación con el barrio, para mí aparece todo el tiempo como una suerte de organismo vivo. Es un organismo vivo desde la materia misma de la cancha o cómo una lluvia lo afecta y de pronto se vuelve un lodazal y todo termina mezclado. La pasión o el encuentro o el sentido de ese torneo trasciende las condiciones físicas y las condiciones materiales de donde se encuentran... Un poco de eso me parece que va también la película. Además de las materialidades en sí, me parece que todo el tiempo hay un diálogo con los vecinos, con el entorno más próximo, con los pibes que se ponen a molestar y a entrar. De hecho, en una de las últimas escenas termina todo en un despelote, desencadenándose como una suerte de pelea o de toma de acción contra los chicos que están ahí jodiendo al costado de la cancha. Entonces me parece que todo eso hace a un barrio y a las cosas que suceden, o a lo que el fútbol o un encuentro así pueden también disputar como sentidos de microacciones políticas. Ahí sí yo veo como muy patente el ejercicio de un feminismo, que es un feminismo no teórico y que viene desde hace décadas sucediendo así en Corrientes y en el Chaco y en las regiones donde se juega al fútbol femenino, que es como un feminismo de la praxis, de lo que da justamente la afirmación de disputar un espacio y cómo estar en ese espacio. Esas eran las cosas que a mí también me parecían como muy potentes del fútbol femenino en mi región. Creo que hay algo que vehiculiza el fútbol femenino muy diferente a lo que puede ser el fútbol

masculino. Cuando se piensa en fútbol femenino en una región, como el nordeste, bueno, empiezan a surgir un montón de otros conflictos alrededor de esa actividad interna en las vidas de las personas que se implican en esto, pero también en lo que puede ser un barrio o el espacio más cercano en donde se está dando. Hoy día está un poco más naturalizado, pero hace unos años era un ejercicio de resistencia, también de congregación festiva. Era para mí una suerte de lucha desde un lugar festivo, y creo que eso es algo muy hermoso.

4. B. y P.: En *Las mil y una* (2020), el barrio es un *locus* de libertad y de amenaza, de resguardo y cuidado, pero también de condena y juicio, un paisaje de borde geopolítico y subjetivo donde fronteras físicas y afectivas también pueden movilizar los límites entre lo prohibido y lo permitido. ¿Qué aspectos, gestos, hábitos de los personajes, entre lo dicho y sugerido te interesa evidenciar y qué forma parte de lo implícito en la construcción de un personaje? En relación a esto, en la construcción perceptiva y devenir de lo disidente, queer y gay, desde una perspectiva situada en un territorio y una semiósfera identificable: ¿cómo se construye la puesta en escena y la sonoridad de una subalternidad evitando el victimismo y la espectacularización del dolor?

C.: En relación a la puesta en escena, hay algo ya desde el vamos: tratar de alcanzar una imagen o de fabricar imágenes que no estén regidas por el gran sentido rector que es el de la visión. Son puestas en escena que a veces están más ligadas al tacto, al olfato, a cierta forma de moverse de los cuerpos en ese espacio: cómo se mueven, cómo se disponen y cómo son impactados, encontrados o buscan esconderse. Entonces no es lo visual lo primero que condiciona esa apuesta. Inclusive también la sonoridad. Como son espacios que son tan permeables a escuchar, las voces tienen un gran fuera de campo ampliado de las vidas de los vecinos, de las cosas que pasan. Es como tener un 360° sonoro todo el tiempo. Entonces, esas puestas están configuradas de esa manera... tienen una relación de cercanía, pero desde todos los sentidos, no solamente desde lo visual.

Después hay otras cosas que, para mí, tienen que ver con una dimensión más política de cómo se construyen esas imágenes, de cómo se encuadran, por ejemplo, los espacios interiores para dar cuenta del poco espacio que hay en las casas de Las Mil. Cómo fue planificado de esta manera, pensando que se podía vivir en estos lugares y, sin embargo, no resisten los mínimos movimientos. Los cuerpos empiezan a estar muy apretados, a moverse como codificados en ciertas destrezas que tienen que ir desarrollando, como, por ejemplo, con las cuchetas, en donde los cuerpos entran por un costado, van, salen, están, se desparraman, pero son adaptaciones a un espacio demasiado reducido. Entonces la puesta en escena tiene que ver con esto... y en ese acercamiento, que pasa más por un lugar físico y del cuerpo todo el tiempo, por una relación muy muy presente acerca de cómo se inscriben, cómo están, cómo se disponen los cuerpos en este espacio, y creo que así se puede evitar hacer una puesta en escena que espectacularice el dolor, la pobreza o la precariedad, todo. Creo que hay una anti grandilocuencia sobre ciertas decisiones que son clave: no trabajar con grandes planos angulares o con imágenes que pongan el detalle en lo que contrasta con una supuesta normalidad de otros espacios.

Tampoco mostrar personajes o situaciones que pasan entre personajes, como modo de exhibir o hacer más fácilmente comestible algo que justamente se busca ocultar. De hecho, hay una idea de que, en ciertos momentos, los personajes se corren del eje de lo que se ve para esconderse, para que eso no se vea. Casi todos los encuentros que tienen Renata e Iris, el modo como se dan, hay una relación directa entre la puesta en escena y lo que en realidad es un encuentro así en el barrio de Las Mil, donde todo el tiempo la posibilidad de que eso suceda tiene que ver con que no te vean o poder esconderse. Entonces creo que en la película o frente a las imágenes hacen lo mismo, o sea, intentan esconderse y que no se vean. En ese sentido, la película y la forma visual que tiene respeta eso, más que intentar mostrar o intentar que se vea. Hay algo de un posarse en cómo está operando la visualidad y cuándo la invisibilidad es una forma de preservación y una forma de resistencia. Creo que la película trabaja mucho sobre esos dos ejes.

Me parece entonces que lo implícito en *Las mil...*, es un trabajo muy sutil entre lo que un cuerpo empieza a expresar a través de los gestos y de las formas en las que se mueve en un lugar, de las formas en las que escucha, de las formas en las que pone el cuerpo en ciertos espacios... A mí me interesa pensar que los personajes se construyen de esa manera. Que a veces lo no dicho o lo que no se puede decir, expresa mucho más que lo que puede decir un personaje o lo que muchas veces se pone en un guión como información. Entonces, en ese trabajo que hacemos de muchos ensayos, de meses de estar armando, tejiendo, fabricando estas construcciones, estos lazos y vínculos, y a la vez personajes, me interesa justamente que lo implícito quede en una esfera que puede llegar a acompañar a un personaje a lo largo de una duración sin necesidad de que eso esté dicho... Creo que se puede desarrollar también una intuición con quienes estamos mirando como personajes de una ficción, sin necesidad de que eso quede dicho o esté puesto. Me parece que hay un trabajo que opera en ese nivel.

También creo que muchas veces lo implícito pasa por hacerse cargo de cómo opera un contexto y de lo fuerte que es esa marca contextual justamente para leer, para leer las vidas, para leer lo que es posible en ciertos lugares, digo, suponiendo una relación con quién va a ver esto o cómo se va a leer. Entonces ahí hay un montón de cosas que no hace falta aclarar, que no hace falta decir, que ciertos lugares y ciertos espacios presuponen muchas cuestiones que si se dicen empiezan a ser como sobremarcadas o abundantes, ¿no? Entonces hay algo de una síntesis o de ciertas elipsis en esa construcción de personajes, porque ya el cuerpo y el contexto está segregando... o completa de alguna manera ciertas cuestiones que no están en lo explícito.



Las mil y una (2020)

5. B. y P.: Con respecto al pasaje a una forma y un gesto más documental, aunque es una modalidad cada vez menos evidente y liminal con la ficción, y a tu presencia delante de cámara ¿cómo ha sido el trabajo de mostrarte y construirte como una especie de personaje más? (si se puede considerar *El príncipe de Nanawa* (2025) en algunos momentos también como una forma de autoficción), y ¿cómo fue el proceso de ese pasaje donde está también implicada la relación con Ángel?

C.: Con respecto a si se construye una suerte de personaje dentro de la película, quizás no lo veo así, tampoco la construcción o el montaje, porque hay algo del proceso en sí que dura 10 años y que no tiene ningún tipo de cálculo o de medición con respecto a cómo se está dentro de ese registro, porque ni siquiera podría hablar de escenas. Se trata de hacer un registro en vivo de ciertos acontecimientos, de ciertos encuentros o de ciertos momentos vitales, donde no hay ningún tipo de cálculo sobre qué cosas se está diciendo, pensando en una película. Entonces todo *El príncipe de Nanawa* (2025) es un proceso bastante singular en ese sentido, porque hay un abandono de pensar en una película. Quizás al comienzo hay algunas pautas al presentar a Ángel, la idea de hacer algo en común, pero es algo que enseguida lo abandonamos, en el inicio de la película, ya que empezamos a estar implicados completamente con la vida de Ángel, con las preguntas

que empiezan a surgir, con las ideas que empiezan a venir. Ya es otro tipo de relación para mí, con una vida y no tanto con la película o con el cine.

Entonces creo que esa suerte de armado, de estado de pensamiento un poco más autoconsciente, empieza recién en el montaje, cuando de pronto hay que organizar todo ese material y darle una especie de hilo, de relación entre las partes y entre momentos que son tan distantes. Ahí, sí, me parece que empieza a aparecer más la necesidad de hacer ciertos cortes, elegir ciertos momentos y empezar a encontrar una organicidad para eso que puede ser amorfo, que puede llegar a tener un montón de capas y de dimensiones muy diferentes. Para que empiece a mostrar una posibilidad de curva y, sobre todo, priorice, por así decirlo, los vaivenes y devenires de una relación durante tantos años. Hay lógicamente cambios, transformaciones y diferentes modos de estar, pero que no pasan tanto por una construcción de un personaje, sino simplemente por elegir esos momentos, esas formas de estar y de aparecer que ya estaban en el material y que responden necesariamente a los momentos particulares de cada etapa en la relación con Ángel.

6. B. y P.: En relación a la pregunta anterior, y a la duración de la película de casi cuatro horas, la percepción del tiempo pareciera un elemento necesario para la experiencia de las variaciones y diferentes matices en el vínculo entre ustedes, del protagonista con su familia y también del entorno de un paisaje en emergencia como durante las inundaciones. Al comienzo la diferencia de edades del mínimo equipo amical de rodaje con Ángel, es más evidente y hacia el final se precipitan otros devenires, donde también se muestran, sobre todo a partir de audios de teléfono (con pantalla en negro), los momentos de alejamiento y conflicto: ¿de qué modo fue variando también la participación de Ángel en la película desde estar delante de cámara siendo un niño, pasando por sus propios registros como adolescente, nombrarles como sus “productores”, hasta el montaje? y ¿cómo pensaste o pensaron los grados de exposición, la forma final, lo que se incluía o quedaba fuera? Además del lazo afectivo con matices

fraternales, ¿tu trabajo como docente de cine y audiovisual tiene alguna implicancia en la construcción de ese vínculo y de la narración, en posicionarte desde otro lugar de la relación de poder que implica la dirección?

C.: Hay un montón de variaciones en cuanto a la participación de Ángel. Creo que al inicio arranca como una suerte de juego, pero también donde él se toma con muchísima responsabilidad esto de hacer una película. De hecho, es como un gran productor de escenas y de momentos que piensa que son importantes. Toma una agencia, que era lo que a mí me interesaba hacer con un niño, desde el lugar que merece de respeto y de igualdad, en cierto punto, en cuanto a poder decidir qué era lo importante para una película... Eso me parece que es algo muy hermoso en esa primera parte. Ahora recuerdo la escena de un acto escolar donde Ángel actúa de Roa Bastos, en aquel momento, le pidió el celular al hermano para avisarme, casi 20 días antes, que él ya tenía confirmado ese papel, que por favor fuéramos porque era importante su acto en la escuela, Ángel se estaba preparando. Aunque después el acto no es lo que él esperaba, de todos modos, aquello a qué le daba valor Ángel y las cosas que finalmente aparecen en esa primera parte de la niñez, creo que están casi montadas con un índice de importancia de lo que pueden ser los grandes acontecimientos en la vida de un niño. Esto es una forma de acercamiento y de relación un poco más igualitaria en el trazado o el armado de una película que inicia con un niño.

Eso, pienso que Ángel tiene una gran agencia en los primeros años. Después creo que se va perdiendo un poco el interés en hacer esas imágenes con la cámara. De hecho, deja la *handycam* y se pasa al formato de celular y esas imágenes empiezan a funcionar como una forma muy inmediata de comunicación y de construcción de lo que quería mostrar o construir de su adolescencia y de cómo se quería ver. Hay algo de eso que también me parece muy evidente.

En cuanto al vínculo con nosotres, también ha ido variando muchísimo porque al inicio Ángel sabía que, si bien éramos sus amigos, había una responsabilidad muy

grande con él, que también se expandía un poco con los permisos que tenía concedidos por su mamá, siempre y cuando estuviera conmigo o con Lucas. Entonces, esto hacía que él calibrara muy bien el saber que estaba a nuestro cuidado, pero que a la vez después con nosotros podía sentirse casi como un igual. Por eso era difícil obviamente tener que ponerle límites o decirle hasta ahí. Era muy complejo, porque es un vínculo que se corre completamente de todo tipo de configuración posible. Después, cuando Ángel tenía 13 años, empieza a decirme hermana y entonces el vínculo se ubica en esta cuestión de hermandad, de cosa así. De hecho, mucha gente en Nanawa piensa que somos hermanos, primos... Nos llamábamos mucho así.

Cuando ya era más adolescente, después de la pandemia, sobre todo, era difícil para Ángel decirles a sus nuevas juntas, que no lo conocían desde que era chico, que estaba haciendo la película. Hablar de nosotres y de este fenómeno de estar haciendo una película sin que suene demasiado raro, demasiado corrido ahí. Inclusive con su novia... en un momento, Ángel nos tiene que presentar como productores que hacen una película. Pero se notaba que era algo muy para el afuera, se ubicaba en un lugar que pudiera ser entendible para los demás. De hecho, esto también surgió entre nosotres. Me acuerdo la primera vez que nos llamó así, nuestra reacción fue por qué estás diciéndonos así y respondió: para que entiendan, porque si no, no se entiende. Por estas rarezas que tiene la película, me parece a mí que muestran un modo profundamente *queer* en la aproximación al vínculo en sí con Ángel y a todo el proceso...

En cuanto a los grados de exposición, desde el inicio hubo un trato con Ángel de que él siempre iba a poder elegir lo que se iba a mostrar, lo que quisiera sacar. Hay como una suerte de pacto y también de lealtad con él en todos los momentos: saber cuándo no se filma, cuándo sí. Inclusive en un momento, cuando la pantalla se va a negro, fue una de las grandes discusiones que tuvimos. Porque Ángel quería seguir grabando en una situación que a nosotros no nos parecía, porque una vida estaba en peligro y había una profunda crisis, y justamente no tenía sentido exponer todo eso y generar imágenes de

algo que ya no estaba dentro de la película. Hay entonces ese conflicto entre nosotros, que se saltea mediante una elipsis, porque también es un posicionamiento del documental, que es que la vida es mucho más amplia que esto. Hay un montón de cosas que se escapan y que claramente es una decisión no mostrarlas. Finalmente, cuando tuvimos un corte final, hicimos una proyección para Ángel específicamente y ahí charlamos de todas las cosas, hubo una instancia en la cual se sacó una escena. Pero para todos era clave poder estar alineados con Ángel en lo que iba a ser el resultado final del montaje. Entonces esa instancia fue muy importante.

El modo como fue dándose esta relación, no sé si particularmente se deba al trabajo como docente de cine. Creo que es toda una práctica, y un pensamiento que va de la mano, que tiene que ver con salirse un poco de los lugares estereotipados del hacer o de las formas que se enseñan de cómo se hace un documental o cómo se trazan los vínculos con las personas en el ejercicio de una película. Creo que todo el tiempo, junto con mis amigos del colectivo, estamos pensando en cómo hacer algo diferente, porque muchas de esas pedagogías instituyen ciertos lugares de poder y ciertas configuraciones que no nos son afines y que tampoco tienen que ver con una idea política y afectiva en los vínculos, en la idea de mundo y en la forma de relacionarnos que tenemos. Entonces creo que por ahí viene la búsqueda y la práctica de otro tipo de experiencia. También, en ese sentido, me parece que *El príncipe de Nanawa* (2025) es un ejercicio de cómo se puede pensar la dirección de un documental. Es una película que desafía los roles, por más que después haya que nombrarlos de una manera, porque hay algunos fondos y hay que nombrar las cosas de cierta forma para cumplir requisitos, pero que implica correrse completamente de los lugares predecibles de los roles, inclusive la dirección. En un proyecto así no sé qué es la dirección.

Creo que hay algo más en sostener y en una suerte de implicancia o de consistencia a lo largo de muchos años, de no abandonar el barco, por así decirlo, en donde la dirección quizás pueda llegar a estar en este proceso. Obviamente también está en un

montón de decisiones de montaje, porque es una película también que se encuentra finalmente con mucho en montaje. Pero yo no podría enmarcarla dentro de una dirección, porque creo que es una experiencia que desborda completamente el plano del estar haciendo una película. Es como entrar en la vida de alguien y que esa persona también entre en la vida de una y que modifique completamente los planes vitales en todos los sentidos y en todas las direcciones. Empezar a transitar la vida con una persona que está en crecimiento. Eso no tiene para mí ya nada que ver con el cine, es otra cosa. Entonces es una experiencia que no la puedo vincular directamente al cine. Hay una película, pero esa película es otra cosa. Es una operación que va a un costado de lo que es el vínculo con Ángel.



El Príncipe de Nanawa (2025)

7. B. y P.: Respecto a los espacios de circulación, y en definitiva de legitimación, ¿tienen algún impacto en el momento de pensar un proyecto? y ¿cuáles son los desafíos de producir fuera de Buenos Aires y cuál es tu vínculo con la ciudad? La llegada a plataformas o a un espacio menos masivo, pero de un larga tradición y prestigio, con el premio en el Festival *Visions du Réel* para *El príncipe de Nanawa* (2025) y donde pudo asistir

Ángel, ¿cómo modifica la vida de una película y de sus protagonistas? y ¿de lo que se considera “regional”? ¿pasa a categorizarse entonces como cine nacional o latinoamericano o universal? ¿varía esa suerte de “denominación de origen” con el reconocimiento a nivel global e internacional? ¿cómo continúa el lazo entre mundos diferentes como los del cine y la industria cultural, con los otros mundos implicados y producidos en un documental donde muchas personas no son profesionales del audiovisual?

C.: Con respecto a los espacios de circulación y de legitimación, no estaba pensando de antemano en eso a la hora de encarar un proyecto o una película. Siempre se empieza desde un lugar tan lejano al estar pensando qué va a pasar, porque son procesos que pueden llegar a no tener ni siquiera una consumación en una obra, sino que son procesos que se abren y que tienen una gran deriva. Por ejemplo, con *El príncipe de Nanawa* (2025), podía llegar a haber una película, muchas veces lo pensamos a lo largo de estos años, pero también podía ser que no. En ese sentido, no estábamos pensando en esos lugares de circulación. Después, lógicamente, cuando las películas se terminan hay lamentablemente esa suerte de necesidad de legitimación en ciertos lugares y también del recorrido y de los circuitos, cada vez más escaso. Es muy difícil encontrar un público si no ha pasado por ciertos lugares o si no está circulando por ciertos espacios. Creo que hay un gran trabajo ahí siempre por hacer, en relación a las audiencias. Quizás sacar al cine de esa idea de lo masivo y de que tiene que funcionar o que tiene que verse mucho. Creo también que es un arte que ha quedado como un poco estrangulado por ciertas expectativas que corresponden a otro tiempo...

En el caso de producir fuera de la capital los desafíos siempre son más grandes. Desde el vamos, cuando son ficciones, tener que alquilar cosas en Buenos Aires, los trayectos que eso implica, a veces incluso traer personas desde allí. En cierto punto todo se encarece más. Hay también otro tipo de ventajas a filmar dentro del AMBA (Área Metropolitana de Buenos Aires). Ahora el INCAA (Instituto Nacional de Cine y las Artes

Audiovisuales está prácticamente paralizado, pero hubo un momento que para terminar de hacer los trámites había que ir a Buenos Aires. Un poco ese dicho de que Dios está en todos lados, pero atiende en Buenos Aires, es muy cierto. También falta algo en muchas provincias..., por ejemplo, Corrientes no tiene ningún tipo de apoyo al cine, ningún tipo de interés. Aunque pase cualquier cosa, no va a haber un mínimo interés en lo que las personas están haciendo. Entonces es muy complejo. Hay provincias que tienen políticas más favorables, que se encargaron de hacer una ley de cine y demás, pero en Corrientes no sucede. Pareciera estar un poco maldito el territorio con respecto a eso. Es como una suerte de amor imposible, de metejón de seguir y seguir insistiendo en trabajar ahí y que todo te dé la espalda. ...Esa es un poco la cuestión con mi provincia.



El Príncipe de Nanawa (2025)

8. B. y P.: En relación a la otra pregunta que implica lo que podría ser otra dimensión de lo performativo o performático de un documental, si vemos por ejemplo la programación y selección de un festival como VdR, si bien es notable el incremento de la participación de mujeres, en otros contextos además de este festival y en los últimos años en las prácticas documentales y de no ficción, la mayoría de las películas

seleccionadas en las principales secciones en competencia fueron realizadas por varones, son menos las dirigidas por mujeres y sólo hay una en la competencia internacional dirigida por una persona trans, *Niñxs* de Kani La Puerta. También es diferente en tu película el vínculo afectivo y la participación de Ángel viendo otra película que estaba en la misma sección de VdR que también muestra personas de mucha vulnerabilidad social, migrantes y muy jóvenes como en *Obscure Night – “Ain’t I a Child”* (*Noche Oscura, ¿Acaso no soy un niño?*) de Sylvain George. ¿En relación al documental y la no ficción la posición generizada en la dirección podría tener alguna implicancia en lo que suele llamarse “discurso de sobriedad” (Bill Nichols: 1997)² y en la ética del documental? ¿Cuál es tu mirada acerca del rol de las mujeres y otras minorías en el cine argentino y en sus condiciones en las provincias?

C.: Sí, en relación a esta cuestión de lo regional y de cómo pasa a categorizarse, es bien extraño porque por momentos pareciera que dentro de Argentina hay cine regional o para la región, después afuera a veces es solo argentino. Cuando la cosa se empieza a distanciar tanto, pienso en la película cuando se mostró en Corea, ya se incluye dentro de Argentina como país. No es del nordeste específicamente, sino que empiezan a operar otro tipo de clasificaciones. Pero, sí, a veces pareciera que esos sesgos de clasificar a las películas en esa dimensión también suponen una suerte de barreras hacia lo universal. Qué películas nacen como universales y qué películas nacen como regionales. Es muy arbitrario y esconde un montón de preconceptos, de formas de ordenar y de dividir el mundo, como toda categoría.

En relación al lazo entre los mundos diferentes, los del cine, la industria cultural y también los de producir un documental, creo que esto es bien complejo. Porque, por

² Esta caracterización de Nichols, como su concepto de representación y las clasificaciones de las modalidades documentales han sido debatida y hemos planteado en otros trabajos una crítica, así como a otras caracterizaciones que, desde una analogía con el aparato psíquico, ubica la ficción como respuesta a deseos inconscientes y significados latentes del ello. Mientras que el documental supondría siempre cuestiones sociales, desenvolviéndose en la morada del yo y el superyó, atentos al principio de realidad.

un lado, está cómo hacer una película a lo largo de tantos años impacta o va transformando o modificando un montón de relaciones en el lugar, algo que es completamente ineludible. Por otro lado, impacta en la vida misma. Yo creo que esta película aloja esa pregunta. Todo el tiempo se está preguntando por esta experiencia casi sobrenatural, diría, sobre un cotidiano... Cómo se integra y qué potencia puede traer la creación en conjunto y, sobre todo, la resignificación de un montón de aspectos de la vida, que al volverse imagen, al volverse una película y una obra, se los lee y se los valoriza de otra manera. Son estas estas cosas las que dejan destilando y dejan activas también un montón de potencias para que la vida se configure o se encauce en direcciones impensadas. Estas son las potencias en las cuales creo cuando hago cine y cuando elijo hacer cine en ciertos lugares... No confío tanto en la potencia de la obra en sí, luego al terminar, sino en lo que esos procesos habilitan, que es algo completamente impensado para mí, el cálculo que se pueda hacer de esas experiencias. Por eso me importa muchísimo los procesos más que los resultados, obviamente.

A la vez pienso que, en el caso particular de *El príncipe de Nanawa* (2025), está la intención todo el tiempo de acercar el mundo de la circulación de una película, lo que pueda llegar a tener que ver con dónde se inserta y a la vez con una industria, y hacerlo asequible a Ángel y a su experiencia. Porque era algo que a mí siempre me afligía. Esta película podría haber tenido tantas formas posibles de recepción. Por suerte, viene siendo muy buena y amable, pero tampoco sabíamos bien con que nos íbamos a encontrar. Entonces estuvo muy bueno ir hablando de esas posibles recepciones y que a la vez una película siempre es un recorte y no es la vida misma. Creo que Ángel lo entiende muy bien.

Por otro lado, hay algo que creo que es bastante tabú dentro del cine documental y que a veces no lo entiendo. Porque en la ficción nadie cuestiona que las personas cobren y, sin embargo, en el documental eso muchas veces aparece como muy cuestionado. De hecho, en el INCAA (Instituto Nacional de Cine y las Artes Audiovisuales), en los

presupuestos convencionales para documental, no hay rubros donde se le pague a las personas. Creo que es como una gran discusión a dar... A mí me parece muy importante que las personas que se implican a crear y que tienen la misma importancia, por así decirlo, que los roles técnicos o los roles de quienes están armando la película en cuestiones más técnicas, sepan cómo funciona eso, sobre todo en un proceso que es tan especial y que se corre completamente de lo instaurado. Entonces cada recurso que la película consiguió a lo largo de los años, ha sido dividido y puesto en común. En ese sentido, también Ángel conoce mucho de cómo funciona la circulación de la película, desde las tarifas hasta los premios. Está muy al tanto, porque también tiene una injerencia directa en eso. A veces se piensa que el dinero contamina y, para mí, está lejos de eso. Se cree que algo de lo genuino se pone en juego, pero si pensamos en un director, en un productor que cobra, nadie va a decir que su partición no es genuina. Creo, en ese sentido, que la experiencia de repartir recursos en la película nunca quitó lo genuino del encontrarnos y del compartir la vida, pero sí, de alguna manera, ayudó a sostener la vida en muchos momentos. Eso me parece clave también para pensar en estas integraciones, sus cosas buenas y sus alivios...

También mencionan un poco críticamente a Nichols y, sí, por ahí me pregunto, tantos años, tanta agua ha corrido bajo el puente y el documental parece seguir refiriendo a esas categorizaciones que ha hecho Nichols... Siento que hay tantas otras maneras posibles y tantas cosas que se corren de esa forma de leer el género documental, si es que se puede hablar de género. Si bien creo completamente que los posicionamientos, no sé, el hecho de pertenecer a una minoría o de saberse perteneciendo a una minoría, lógicamente puede cambiar o puede subvertir ciertas éticas en el documental, digo subvertir en el sentido de dar vuelta algunas instauraciones que tienen que ver con el poder, con quién configura una imagen sobre otra, qué tipo de acercamiento al mundo se está planteando una película... Pero en ese sentido, cada vez más creo que eso no es solamente una reserva de que haya una identidad detrás de..., que puede ser mujer o una

identidad de género, sexogenérica. No me parece que garantice eso, porque hay un montón de otras configuraciones y cuestiones muy transversales, como la clase, por ejemplo, o los lugares de donde uno proviene, que terminan haciendo que esas aproximaciones estén mucho más atravesadas por cuestiones de capital -hablando, mirando y construyendo sobre modos de habitar el mundo y de relacionarse con las personas, con los lugares con lo que se toca- que por la identidad o por el género, se salve en ese sentido... Me parece que esa forma y esa matriz de cómo miramos, de cómo tocamos, de cómo escuchamos, tiene tanto que ver con eso que configuró en ciertos inicios...con esas matrices perceptivas que, de alguna manera, nos configuraron inicialmente por contexto y por un montón de situaciones que, lógicamente, no digo que no se puedan deconstruir y ser atravesadas por múltiples experiencias, pero creo que eso es algo que se nota demasiado, sobre todo en el cine documental, creo que queda muy en evidencia. Lamentablemente me parece que cuando se corta la posibilidad de que haya justamente una diversidad de esas matrices perceptivas haciendo y con la capacidad de producir un cine, se achica mucho la visión y la mirada sobre el mundo. En ese sentido, me parece que hoy en día en las provincias son prácticamente nulas las oportunidades que puede haber. Porque hay mucha gente queriendo hacer cine, estudiando, por suerte, en las cosas que aún todavía siguen en pie en este país, con muchísimas ganas y entusiasmo de hacer, pero son las oportunidades las que ahora no están. Entonces me parece que la cuestión de clase incide demasiado en este momento. No tenemos los medios y hay que trabajar para subsistir. En este sentido, existe poco tiempo y espacio para poder dedicarse a hacer cine, y en las provincias mucho más que en Buenos Aires, lógicamente.

9. B. y P.: Además de la mención de Renate Costa y *Cuchillo de palo* (2010), y directores como Pedro Costa y Pedro Almodóvar, ¿qué otras cinematografías (¿alguna de otra provincia?), filosofías, poéticas, te acompañan a la hora de hacer y pensar cine?

C.: No sé si Pedro Costa y Almodóvar actualmente son referentes que me acompañan...o sea, en un momento sí lo han sido. Encontrarme con toda la obra de Almodóvar cuando era adolescente fue muy importante y crucial. Pero ahora, quizás por una diferencia que lo hace muy lejano, en los modos de hacer, en donde luego se insertan o por dónde circulan las películas, con cuestiones vitales muy alejadas, es que me es difícil encontrar ahí un posible. Hace bastante tiempo encuentro mayor cercanía con cinematografías más frágiles, con las que comparto aflicciones e interrogantes que tienen que ver con un hacer incierto más cercano a estas latitudes. A veces me resulta casi inconcebible pensar en hacer cine, y más aún en este país, donde las posibilidades de conseguir recursos se estrechan cada vez más. Por eso suelo pensar que cada película puede ser la última, y es desde ese lugar que resueno con cines que caminan por esa misma cuerda floja. Hay cinematografías de otras provincias que me acompañan. Llevo un diálogo muy cercano con Maximiliano Schonfeld, de Entre Ríos, que tiene una obra muy prolífica y es una persona que, además de ser muy amigo, está todo el tiempo encontrando modos de hacer y de continuar haciendo películas pese al contexto que sea. Esto es muy inspirador para mí. También siento que hay una cercanía de orígenes y de modos. Creo que ahí encuentro mucho, una suerte de diálogo permanente y de entusiasmo también.

En torno a la filosofía, también, todo el tiempo estoy leyendo mucha filosofía. Por momentos tengo cercanía con algunos pensamientos, con ideas que luego van variando, porque lógicamente a veces también una lee para habilitarse, para tratar de encontrar o de hacer juegos de relación. Porque la vida desborda en un montón de planos y ahí la filosofía sirve para frenar un poco, para poder pensar, aunque después en la praxis o en la práctica no aparezcan de modo teorizadas esas cosas, ¿no? Me parece que, a mí al menos, no me gusta cuando en el cine noto los hilos de las cosas, sino más bien son relaciones que pasan por afuera.

Después la poesía es algo que me acompaña siempre y que me ubica también en un lugar en sintonía con otro tipo de relación con el lenguaje, con otro tipo de relación con las imágenes también. En ese sentido me fascina la obra de Franco Rivero, que es este amigo correntino poeta, y muchos otros poetas de Argentina que me encantan. Siempre vuelvo a la poesía una y otra vez, también a la hora de hacer y de pensar el cine.

Tengo una relación muy directa con la música, con la popular y con la de la región. Esto es algo que me fascina y que me lleva a estar en una misma frecuencia. Hay algo que entra por el lado del sonido y el sentido de la música... Quizá ninguna otra cosa me conecta tanto con las historias o con las narrativas como las músicas regionales, que la mayoría de las veces tienen que ver con la cumbia, con el chamamé o ciertos climas que traen las mezclas que por acá se escuchan. Hay algo de la riqueza musical del nordeste que es maravillosa, como muy única, eso, un abrazo.

BIBLIOGRAFÍA:

- DE LAURETIS, Teresa. *La tecnología del género*. Madrid: Cátedra, 1991.
- NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. *Breves viajes al país del pueblo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1991.

FILMOGRAFÍA:

- COSTA, Renate. *Cuchillo de palo* [Largometraje], 2010.
- NAVAS, Clarisa. *Hoy partido a las 3* [Largometraje], 2017.
- NAVAS, Clarisa. *Las mil y una* [Largometraje], 2020.
- NAVAS, Clarisa. *El príncipe de Nanawa* [Largometraje], 2025.