

“Las películas son como fotos de viaje”

Entrevista a Santiago Loza.



Fotografía de Nora Lezano

Lucas Martinelli
UBA - CONICET
lucasmartinelli87@gmail.com

Nacido en la provincia de Córdoba en 1971, Santiago Loza es un artista con una trayectoria prolífica entre las palabras y las imágenes. Director de cine, dramaturgo y escritor de novelas; sus obras comparten ciertos rasgos característicos vinculados a la emergencia de las voces femeninas, epifanías católicas, intrusiones de lo real, cadencias poéticas en el habla de los personajes y un amor por el cine de género que traza rumbos narrativos. Este conjunto plural construye polifonías y sonoridades en tránsito con un registro que da cuenta de mundos íntimos y personales. Pequeños asuntos que cobran una dimensión humana y llegan hasta la profundo del corazón.

En esta oportunidad, Santiago me recibió en su casa y tuvimos una conversación sobre sus procesos de producción y escritura, su concepción del arte y sobre algunas de sus obras en particular.

Lucas Martinelli: ¿Cómo te atraviesa la oralidad?

Santiago Loza: En lo dramático, cuando escribo para teatro sé que son textos para ser dichos. Quizás difiere de la narrativa, pero son textos que un actor o una actriz va a tener que pronunciar. A mí me resulta en la escritura que, si se me dificulta decirlos, eso no va a funcionar. Nunca pienso a los personajes como tales, sino que los pienso como voces. No existen en ningún tipo de realidad. Son voces que puedo acompañar. Primero escuchar la voz y luego me resulta indispensable sentir una sonoridad. Me descubro escribiendo en voz alta probando algunas palabras. Asistiendo a obras y espectáculos siento el impacto de las palabras en el espacio, el modo en que retumban. Palabras con una forma o ciertos decires en lo espacial, sigo explorando eso. Me pasa cuando leo y escribo. Son textos que están en tránsito, están hechos para ser dichos. Otros tipos de textos son lecturas silenciosas.

Al teatro lo fui sintiendo en estos años desde su intención de comunicación directa. Hace veinte años cuando empecé a hacer cine no pensaba en que algo ahí se está comunicando. La palabra o la oralidad hace viable ese vínculo de comunicación entre los que están sentados y los que proyectan eso que se dice.

LM: ¿Tenés métodos para la escritura?

SL: El caos. Soy muy desconcentrado. Escribo de a cachitos, de a ratos. Quince minutos, después paro. Una hora. La escritura es algo que estoy conquistando. El método que me funciona es un plazo de entrega, tener que entregar. Tengo mucha dispersión, por eso el método es dejar de pelearme con esa dispersión y que ingrese en los textos.

LM: ¿Cómo es tu relación con lo religioso?

SL: Yo vengo de una familia muy conservadora y religiosa de Córdoba. Creía en la primera infancia que tenía una vocación religiosa que en la adolescencia se cortó. Era alguien muy introvertido, conmovido y fascinado por ciertas figuras religiosas. Y con un deseo desde muy chico por lo social de la religión. Me parecía que el sacerdocio me conjugaba. Fomentado por mi madre, creía en esa fantasía. Después, tuve una suerte de episodios psicóticos en la juventud, aunque sentía que no estaban vinculados a lo religioso, tenían un componente místico. Cuando pasó ese momento de desmesura ligado a la psicosis, hay algo de lo místico que me sigue siendo afín. Es una tensión permanente entre no creer, porque soy totalmente escéptico, y un pensamiento mágico que siempre está sobrevolando.

lando la cosa.

Creo que la escritura tiene que ver con drenar una zona inconsciente. No puedo desvincular una zona de lo irracional y la escritura, encausado.

LM: Hay en tu obra una idea de la revelación.

SL: Es una idea que tomé de algún manual de guion. Los personajes están vendados o perdidos y arriban a una zona mínima en la que algo se les revela, creen tener cierta realidad y eso se pierde. Es una dinámica que tengo a diario y la noto en el vivir. Sentirme totalmente perdido y cada tanto tener pequeñas epifanías.

LM: Hay también una relación con lo bajo de la religión, en las películas aparecen las estampitas, por ejemplo.

SL: Pienso que lo que me conmueve es la fe sencilla, casi del amuleto. Es la que me interesa. La iconografía muy básica. La idea de la magia que tiene la religión a mí me sigue despertando admiración y curiosidad. Una fe muy simple. La creencia como algo primitivo que tiene también la imagen del cine. Por más que después se pueda analizar. El primer contacto que se tiene con la imagen es primitivo, sensorial. Como si fueran íconos intercambiables. Son estampitas, pero puede ser un buda. Cualquier tipo de imagen que alguien creó para creer.

LM: ¿Cómo sería investigar en dramaturgia?

SL: Creo que es lo que me paso haciendo sin un método académico quizás. Siempre estoy metido en un problema. Me gusta mucho leer los testimonios de gente que está escribiendo. Me da curiosidad. Cada tanto doy talleres, entonces acompañar procesos me sirve para entender de donde viene esa necesidad por el acto de escribir. Siempre estoy intentando correrme de zonas de confort con la escritura. Me interesa meterme en algo que no tenía previsto.

En la dramaturgia me quedó un estigma por algo que dijo algún crítico. Decía que lo mío era bueno cuando eran soliloquios, pero cuando pasa a ser situacional no funciona tanto. Inmediatamente si te ponen ese rótulo, es intentar escribir un teatro de puertas que se abren y cierran. Probar hacer algo diferente. Como sería para mí entender algo de ciertas obras de estructura muy convencional que compran algunos productores y tienen esquemas muy consistentes. Gente que escribe como Yazmina Reza o Martin McDonagh. Son textos que de alguna manera responden a una convención, pero están escritos casi al nivel de relojería. Yo no tengo el ejercicio. Entonces, proponerme escribir una obra donde tenga que sostener esto de los tres actos y de punto de giro sería investigar. Incluso en

cine fui renegando eso. Para mí, investigar una dramaturgia es proponerte algunos desafíos que probablemente te lleven al fracaso. Lo que pasa es que cuesta cuando uno se pone haragán o te piden siempre más o menos lo mismo.

LM: Probar la fórmula menos exitosa.

SL: O menos transitada. Ponerte en jaque. Cuando desarrollas un oficio hay cosas que escribís y te parecen acertadas y seguís. A la mañana trabajo con otro dramaturgo del que soy amigo y me está leyendo los materiales. Necesariamente, trabajar con gente más joven te hace poner en duda las creencias que tenías. Me cuesta pensar que yo solo estoy investigando la dramaturgia. Siempre investigo la dramaturgia cuando charlo o hablo con alguien.

LM: Quería indagar sobre tu experiencia en todos los circuitos teatrales.

SL: Al lugar al que siempre vuelvo es a lo independiente. Cada tanto de manera excepcional sucede lo comercial que me interesa y tiene una entrada de dinero. Y lo oficial son convocatorias muy puntuales donde no entra tanto dinero, se supone que son lugares de prestigio o legitimación. De todos modos, cuando sucedieron no he sentido que sean experiencias muy plenas, algo raro. Siento que allí actuó más el oficio. Aparecen situaciones de producción que hay que resolver. Lo que sucede en argentina es que las formas de generar esos textos no difieren de la forma de producir esos espectáculos. El hecho de que yo haya escrito muchos monólogos tiene que ver con que yo era parte de un grupo que tenía un teatro muy chico y escribía para él.

Otro tipo de espacialidades demandan otras textualidades que yo tengo menos pericia para resolver. En eso a veces actúa la lógica del oficio y no la irracionalidad o la libertad que tuve escribiendo otros materiales. Sin embargo, el teatro comercial me sigue generando curiosidad. Aunque me parece que con el teatro comercial no son los mismos textos los que podrían resultar o la forma de hacerlos que en otro tipo de sala. Sé que hace unos años había un espectáculo en la avenida Corrientes en la que se abría el telón y la gente aplaudía la escenografía. La gente paga para ver una obra con una escenografía y quiere hacer valer lo que pagó.

LM: ¿Crees en una función del arte?

SL: Si. Hace poco conocí una escritora de Grecia a la que le pregunté si había hecho psicoanálisis. Entonces ella me decía que, entre hacer terapia u otra cosa, ella hizo el camino del arte. No creo en algo catártico, pero si en algo sanador.

No sé si lo que uno hace modifica, pero si me siento modificado por lo artístico. Soy un consumidor

de relatos. A mi me resulta imposible pensarme sin los relatos que consumí.

LM: ¿Cuáles son los relatos que consumiste de chico?

SL: De todo, desde el cine más popular. Cuando era chico mi familia no era lectora, entonces había muchos *best seller*. Los pocos libros que había eran esos.

LM: ¿Qué títulos?

SL: Eran malísimos. Muchos de Morris West. Había uno que se llamaba *Arlequín*. Otro *Las sandalias del pescador*, sobre un papa, era como que humanizaba esa figura. Otro se llamaba *La torre de Babel*. Mis lecturas adultas eran esos diez libros. Eran un mundo adulto para mí.

De más adolescente, he sido muy cinéfilo y lector de descubrimientos más existencialistas. La náusea de Jean Paul Sartre y al mismo tiempo Roberto Arlt. Me gustaba Silvina Bullrich. Algo de Henry Miller y a la vez Gabriel García Márquez.

LM: Me haces pensar en lo que implicaría cierto canon en la literatura. Una frontera de lo que estaría bien leer ¿En qué momento apareció esa barrera?

SL: Aparece porque cada vez leo más o porque cuando he tenido que hablar de literatura tengo un complejo frente a escritores que hablan de lo que los escritores hablan. Yo me siento un poco ajeno a eso. Nombran a Ricardo Piglia o a Juan José Saer. Hablan de cosas que siento que no soy parte. Cuando me hacen una nota mi terror es que me pregunten qué estoy leyendo porque siento que no voy a responder lo que debería. Además, me pasa que mentiría si dijera que la literatura es lo que me constituye a diario. Siempre estoy leyendo cosas como desordenado, pero también veo mucha tele, cine, series. Lo del canon es algo que veo con temor. Leo y me da curiosidad para llegar a tal o cual autor, pero sino es como un temor.

LM: ¿No es algo constitutivo para vos?

SL: En un momento lo consideré una falta. El año pasado hice una residencia en la Universidad de Iowa. La mayoría de la gente que hacía esa residencia tenía formación universitaria y se hablaba de literatura. Un poco me interesa y por otro lado me aburro. Había mucha lectura, iban escritores a leer y a mí me gustaba ir con una amiga de Singapur a un cineclub que pasaban películas “arti” o “Clase B”. Me siento más protegido en esos espacios. Leo lo que se dice, de lo que se habla, un poco. Pero también dejo y leo otras cosas que tenía o llego más tarde a eso. Siempre lo veo intervenido y mezclado. Finalmente leo y veo teatro, a veces accidentalmente. Y el teatro no está considerado lite-

ratura. Yo por el trabajo leo guiones, eso no creo que sea literatura. Soy tutor de guiones y leo guiones.

LM: ¿Se podría decir que el guion es un género menor que la dramaturgia?

SL: La dramaturgia es como la prima boba de la literatura en Argentina. En Iowa los americanos directamente no consideran la dramaturgia o en algunos países europeos para nada. En el caso de los guiones hay una lucha, una discusión de muchos guionistas que vienen de la literatura por considerarlo un género literario.

A mí me pasa que leyendo guiones siento que es una escritura pragmática totalmente calculada y la situación de producción es determinante y única. No tengo la sensación de haber leído un guión que -no las cosas que se publican de Michelangelo Antonioni, eso se hace corregido post-rodaje-, me pase lo mismo con el teatro, la poesía o narrativa. Es como una escritura en tránsito. No sé si es un género menor, es otra cosa.

Los guiones tienen muchas versiones. Muchas veces esas versiones tienen que ver con productores o actores que opinaron tal o cual cosa. En narrativa hay editor. Pero para mí no es lo mismo. Los guiones que se reescriben generalmente están hechos para conseguir más fondos. Aún el cine más "arti" está atado a fórmulas.

LM: ¿Habrá una dependencia a los fondos mayor en el cine que en el teatro?

SL: Sí, totalmente mayor en el cine. Yo creo que hago películas de bajo presupuesto. Pero aún así un día de rodaje es muy caro. Entonces es inevitable que ese guion, ese texto, pase por innumerables filtros. Además, es una lectura colectiva, un contrato laboral, un pacto colectivo de trabajo.

LM: Me interesa pensar cómo se da en tu obra el cruce entre ficción y realidad en *Ártico* (2008), *Los labios* (2010), *Malambo, el hombre bueno* (2018), aparece mucho.

SL: Es un poco lo que pasaba en las primeras películas. En *Extraño* (2003) el rodaje se hizo en muy poquitos días y además no había plata, era el 2001. El lugar era lo que había y se trabajaba con los lugares que nos prestaban. Íbamos y filmábamos ahí. Se hacía una elección escenográfica y se quitaban cosas de los lugares. Entonces se trabajaba sobre esas espacialidades reales. Para mí siempre hubo en los rodajes un límite lábil entre lo que era real y lo que se estaba filmando y narrando. Creo que el caso bisagra fue *Los labios*. Primero había un guión que sabíamos que no se iba a respetar. El rodaje un poco me tomaba de sorpresa y otro poco empujábamos por eso. Permanentemente se colaba y filtraba lo que no se puede representar, construir, sino lo que simplemente es. El rodaje tenía

un mecanismo que iba tomando ese espacio de lo real. Para mí fue el caso más extremo.

Con el tiempo y otras películas, como en *La paz* (2013) algo de eso pasó, pero más controlado. En *Los labios* el control de la ficción se perdía. Ciertas situaciones estaban pautadas, pero había una zona de indeterminación. En el caso de *Ártico*, teníamos esta pequeñísima línea de argumento y había que filmarlo en cinco días en espacios reales casi como un *reality show*. Me pasa que, así como ese mestizaje me interesó y me hizo entrar en una zona de abismo y pruebas, cada vez pienso que quisiera hacer el camino inverso, entrar a la ficción pura. Si *Los labios* tenía el grado dos de ficción que-rría llegar ahora al grado diez. Me interesó hasta que me dejó de interesar. Me parece que ahora no se me ocurriría hacer una película así.

LM: ¿Qué grado de influencia sentís que tuvo el financiamiento externo en tus producciones?

SL: En el caso de *Extraño* fue directamente salvada por fondos de afuera. En algunas películas tuve financiamiento de afuera y en otras no. No son la mayoría. No creo que hubo una intervención en lo artístico. Fueron como situaciones de plata de afuera que vino a salvar situaciones financieras graves que tienen las películas. Son como salvavidas. Si fui entendiendo que dialogar con un productor o un fondo de afuera, yo tenía mucho prejuicio, no iba a dañar el proceso más libre de la película. Con los años entiendo que un productor no quiere el mal para la película, sino que quiere colaborar. Me siento mejor, más adulto, con ese diálogo de colaboración.

LM: ¿No sentís que los productores esperan algo de tu producción?

SL: A veces se han decepcionado. En algunos casos, sí. Algunas tenían financiamiento y no les fue tan bien afuera. Mis películas no tienen mucha distribución en Argentina. Pero sí en los festivales tuvieron un circuito bueno. Eso también se vuelve un sistema engañoso. No implica una ganancia. Hay películas que no funcionaron en festivales. A alguien le gustaba mi cine, viene otro y no le gusta lo que hago, así que no me programan. Aparece algo en el orden de la juventud. No es lo mismo ingresar con la primera película a un circuito de festivales y ser joven. No sos novedad. En mi caso no soy novedad y no soy un *big name*. Estoy en una zona intermedia. No soy un director relevante para el cine contemporáneo. Soy alguien que respetan, un poco particular, que hace películas particulares que tampoco se parecen unas a otras. Eso a veces es medio desconcertante.

LM: Me gustaría que me cuentes un poco sobre el proceso de *Rosa patria* (2008).

SL: Por un lado, conocía la poesía de Néstor Perlongher, sobre todo *Cadáveres*. Por otro, había escuchado mucho tiempo antes de la película que había un grupo armado, cuando yo era joven tenía

contacto con gente de izquierda o que volvía del exilio post dictadura en Córdoba. Entre las cosas que debo haber escuchado es que había un movimiento homosexual armado en los setenta. En algún momento, leo en algún artículo o algo que decía que Perlongher era parte del Frente de Liberación Homosexual (FLH). Era como si se juntara algo de lo mítico que había sido ese frente, con una escritura que a mí me conmovía. Empezamos a pensar esta película, lo que pasó es que no había ningún tipo de material, no había archivos, no se había filmado. Era inevitable recurrir a testimonios. Era gente que no había dado otros testimonios. Parte del documental empezó cuando iba a San Telmo a la casa de Sarita Torres, debe haber sido casi un año cada tres meses, y la grababa. En esas charlas, no sabía si lo iba a producir o no, fui haciendo el mapa de contactos de quienes podían testimoniar. En un rodaje muy acotado de una semana, la película encontró su forma. La filmamos en un estudio con falsas recreaciones. La situación de producción fue muy precaria y no estuvo buena, pero escuchar esas charlas fue muy inspirador y hubo como un gesto de invocación. Fue uno de mis pocos actos de militancia, hasta el momento no se había hecho nada. Si hoy lo veo me parece cinematográficamente pobre. Pero hasta ahí no se había contado. Sentía cuando se estaba haciendo que esa historia se merecía una ficción, yo no la iba a hacer. Tengo una situación dual. Por un lado, la sentí necesaria de hacer, mi gesto militante fue ese, el documental no es algo que haya transitado mucho. Fue la última entrevista de Rodolfo Fogwill y se puso tierno. Pasado el tiempo, me llaman como un especialista de Perlongher y digo que no soy la persona indicada. Es algo que me pasó. Pero no soy alguien que pueda hablar de la obra de Perlongher o el FLH, más que lo que se armó ahí.

LM: Yo no estoy tan de acuerdo con lo cinematográfico...

SL: No lo haría así ahora. Creo que ninguna de las películas que hice las haría así ahora. El cine tiene algo de eso, es muy fácil arrepentirse de lo hecho. Además, queda algo incrustado.

LM: ¿Hay algún gran arrepentimiento?

SL: No sé si arrepentimiento. El cine tiene, ya cuando haces la toma, un desfasaje en la pretensión y lo que se logra. Un porcentaje de fracaso visible. Supongo que a Rainer Werner Fassbinder no le habrá pasado. Pero a mí me pasa, entre lo que pretendo y lo que filmo hay un margen que no sucedió. Arrepentimiento no, hay películas que son más raras. Haber creído que eso podía funcionar en un momento que no funcionaba. Con el tiempo me vuelvo más piadoso con lo que hice, entiendo por qué lo hice, pero no lo volvería a hacer. Este año vi una versión en Estados Unidos de *La mujer puerca* y me gustó porque hay algo que la puesta vuelve a revitalizar algo de ese mundo. Pero el cine es lo que quedó. Como si el teatro fuera algo que vuelve a ocurrir, pero el cine ocurrió, se fija. A mí me cuesta ver una película y no pensar en lo que aconteció en los rodajes. Las películas son como fotos

de viaje.

LM: ¿No te pasaría con la escritura en sí?

SL: Salvo que me pidan leer en público, no vuelvo a leer lo que se publicó. De las películas en los festivales entro a ver el final porque hay preguntas y respuestas. Lo que pasa es que el teatro tiene algo social. Quizás por respeto a quienes hacen la obra tenés que ir.

LM: *Mar de noche* tiene algo de ese cruce entre el cine y teatro... ¿Cómo comenzó el proceso creativo?

SL: Con el director Guillermo Cacace nos juntábamos a trabajar. El quería trabajar una versión de *La muerte en Venecia*. A mí no me interesaba. Sentía que no. El libro me vuelve loco, pero no veía nada ahí. Además, hubo una versión de Ricardo Monti. Yo quería trabajar algo muy ampuloso *De profundis* de Oscar Wilde que me conmovía mucho. En medio de las charlas todo empezaba a trivializarse con chismes. Él trajo la historia de un profesor que se había fugado con una alumna. En un momento esos encuentros fueron inconducentes. Después entré por *La paz* a hacer una serie de viajes de festivales y me puse a escribir. En un momento estaba en un hotel medio cutre en las islas Canarias. Tengo el recuerdo de un texto escrito en tránsito. Cierta humor negro con la soledad. Ganas de contar el desamor. Un momento donde claramente el afuera te señala que no sos joven. Qué empezar a elaborar en torno a eso.

Luis Machín dijo en una reunión “probemos, aunque yo no le veo ningún tipo de teatralidad a este texto”. Yo me callé, no soy de confrontar y menos con él. Siempre se me ha señalado lo poético de los textos, por qué esos personajes hablan así. Para mí hablan de la manera más normal del mundo. Julio Cháves me decía que parecía que los hubiese poseído la poesía. Para mí es la forma coloquial que tienen esos personajes de hablar.

LM: ¿Y el proceso de *La enamorada*?

SL: Ese es un texto que tiene veinte años. Lo escribí para una amiga de Córdoba, Beba Bianco. En ese momento no le gustó. Diez años más tarde lo encontró, le gustó y lo llevó a escena. Más tarde, salió en una compilación de la editorial Entropía. En *Instagram* un día Julieta Venegas me había arrobado con el libro poniendo: “qué lindo texto”. Empezamos a charlar y le pregunté si le interesaba decirlo. Se juntó con Romina Chepe, la productora que lo tenía, y Guillermo Cacace. Ellos trabajaron el proceso y Julieta me dijo que para entrar en ese material tenía que cantar. Me propuso juntarme con ella a escribir canciones que interceptaran el material, eso fue muy hermoso y lo escribimos juntos. En la escritura fue la situación ideal, yo escribía compulsivamente y ella reformulaba y agregaba

una melodía.

LM: ¿Para cerrar quiero preguntarte sobre lo grupal de los procesos colectivos en el cine y el teatro.

SL: Son complicados los grupos. El teatro tiene algo grupal sostenido en el tiempo. Con alguna gente he sido más fiel y otra no. Con algunos directores hice colaboraciones en algunas obras y luego hubo desencuentros porque dejaron de funcionar. Yo no dirijo mis textos de teatro. Me cuesta del teatro la cosa social. Los ensayos. Se arman tribus y se van a comer juntos. No me siento del todo a gusto. Me siento un poco más de cine donde lo grupal pertenece al ámbito del rodaje. Es muy intenso, de mucha convivencia, pero en lapsos de tiempo reducidos, cuatro semanas y a esa gente no la vas a ver más. En general han sido buenas experiencias, pero no tenés que sostener el grupo. Me cuesta mucho lo grupal. Sé que en el cine es temporal. La gente que me conoce me respeta en eso de saber que no voy a las funciones. Me gusta ver como quedó la obra, pero pone muy nervioso el público.