

# A propósito del desarrollo del capitalismo argentino: el caso Vicentín. Entrevista al director de cine Andrés Cedrón sobre *Cuellos blancos. El caso Vicentín* (2024)

Mariné Nicola

Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales- CIECEHC, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral.

[marinenicola@yahoo.com.ar](mailto:marinenicola@yahoo.com.ar)

Hugo Ramos

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (IHUCSO), Universidad Nacional del Litoral (UNL).

[ramoshugo78@gmail.com](mailto:ramoshugo78@gmail.com)

*Desgrabación entrevista:*

Andrés Cedrón

*Entrevistado:*

Andrés Cedrón (AC)

*Entrevistadores:*

Mariné Nicola (MN)

y Hugo Ramos (HR)

*Duración:*

1 hora, 6 minutos

<https://doi.org/10.14409/culturas.2024.18.e0057>

**MN:** Hola Andrés, ¿cómo estás? Muchas gracias por dedicarnos este tiempo para realizar la entrevista y hablar sobre tu formación, tu producción audiovisual y concretamente sobre *Cuellos Blancos. El caso Vicentín* que pudimos ver en el Cine América hace pocas semanas...

**HR:** Queríamos iniciar este encuentro preguntándote acerca de tu recorrido, ¿dónde naciste?, ¿dónde te formaste? En ese proceso de formación, ¿cuáles fueron tus principales influencias, en especial

Entrevista: A propósito del desarrollo del capitalismo argentino: el caso Vicentín.

Entrevista al director de cine Andrés Cedrón sobre *Cuellos blancos. El caso Vicentín* (2024)

Mariné Nicola

Centro de Investigaciones en Estudios Culturales, Educativos, Históricos y Comunicacionales - Facultad de Humanidades y Ciencias - Universidad Nacional del Litoral

Hugo Ramos

Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional del Litoral



en lo que tiene que ver con la realización audiovisual? Si querés arrancamos por ahí

**MN:** Vamos de lo personal hacia el filme en concreto.

**AC:** Dale. Bueno, yo nací en Neuquén — Neuquén capital— y de muy chico venía mucho a Buenos Aires, en los veranos, veíamos a tíos y tías que no tenían hijos. Durante esos veranos nos adoptaban como hijos y nos llevaban al cine, al teatro, a todos lados. Y a mí cuando me preguntan o trato de recordar por qué el cine: es ahí. Más por mis tías del lado de mi mamá que por los Cedrón. Una de ellas recuerda que fui al Teatro San Martín, había una obra de teatro que tenía toda la escenografía giratoria y yo estaba como extasiado y dije «ah, esto es el teatro»... y era muy chiquito. Después, bueno, seguí en Neuquén viviendo, y viví en los 90 y ahí se cerraron muchísimos lugares —los cines y lugares culturales— no había lugar para ver cine, así que también eran aquellos viajes a Buenos Aires los que tenía que aprovechar para ponerme o disfrutar de eso que de chiquito hacía. Y la verdad es que cuando cumplí 18, salí de la secundaria y empecé a trabajar, por necesidad. Mi familia no podía afrontar los gastos de mis estudios, así que trabajé medio año en Neuquén y pedí el pase a Buenos Aires y empecé una carrera que nada que ver, Ingeniería en Informática. Y trabajé y estudié por años. Yo había vivido los 90' en Neuquén con los cortes de ruta de Neuquén a Cipolletti,

con los fogoneros en Cutral-có, —las Puebladas— y me vine a Buenos Aires en el año 99–2000 y trabajé a una cuadra de la Plaza de Mayo, así que viví muy de cerca todo lo que fue el estallido del 2001. Aparte era trabajador del Estado —y estaba afiliado a ATE— así que también mi militancia empezó a ser medio sindical en ese momento y, bueno, viví el 19 y 20 de Diciembre y todos esos incidentes muy de cerca.

**HR:** ¿Qué edad tenías ahí?

**AC:** En el 2001 tenía 22 años.

**HR:** ¿Y en Buenos Aires donde trabajabas?

**AC:** Trabajaba en la Casa de Neuquén y en la Obra Social de Neuquén en Buenos Aires atendiendo a los chicos que estaban estudiando también. Hacía trámites en la obra social, las órdenes de consulta, todo eso. Así que en el 2002 me doy cuenta de que no me gustaba Ingeniería y ya estaba dentro de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Como estaba cursando el CBC en el pabellón 3 de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo y me encantaba a ese ambiente, primero por ser la UBA, pero también me gustaba mucho el ambiente que había en ese lugar, me fijé que entre las carreras que estaban disponibles había una de Diseño, Imagen y Sonido. Y ahí me volví a decir «bueno, quizás era esto». Y ahí entré a la carrera, me interesaba mucho más el sonido que la imagen, y jamás me hubiese imaginado que iba a terminar

dirigiendo. Si me decís «desde un primer momento supiste que ibas...», no, recién en el último año de la carrera. Bueno, seguí trabajando y estudiando, hice mucho esfuerzo para llegar hasta el último año. No estoy recibido pero sólo por finales. En el último año había un concurso donde se sorteaban latas de filmico y revelado en *Cinecolor* para 10 proyectos del último año de Diseño 3 —que es la materia del último año donde se hacen los cortos— y bueno, quedé seleccionado y ahí fue la primera gran experiencia como director. Era un corto que terminó durando 11 minutos y eran tres latas de 11 minutos cada una, así que tuvimos una proporción de 1 en 3 y fue como una presión inmensa. La verdad no salió como uno esperaba, ahí volví a decir «yo no voy a dirigir». Y en el medio pasó una cosa que me cambió la vida, y es que bueno, empiezo a tener mucho contacto con un tío mío. Estamos hablando que entro a la carrera en el 2003, ahí vuelve del exilio mi tío Alberto Cedrón, el artista plástico —falleció en el 2007— el padre de Pablo Cedrón —el actor—. Para mí fue un nuevo despertar dentro del mundo artístico, porque me compartía lecturas, me enseñaba a dibujar, compartía ahí la producción de su obra, lo ayudaba, lo asistía en algunas cosas, pero sobre todo aprendí una manera de sentir el arte, que después entendí que él, al ser el más grande de los Cedrón —hermano del Tata, hermano de Jorge Cedrón— había sido un poco el que había prendido la llamita de todos...

**HR:** El inspirador...

**AC:** Sí, el gran inspirador, también con su hijo Pablo.

**MN:** Andrés, ¿sobre qué temática hiciste el corto?

**HR:** El primero

**AC:** El primero se llamó *Otro Cielo*. Eran tres amigos, estudiantes universitarios, que querían hacer un viaje por Latinoamérica, y bueno, tenían un accidente. Medio un drama, un personaje quedaba descolgado en esta vida, sin esperanza. Estaba muy influenciado en ese momento con un cine que no lo sentía propio, al cine francés, pero porque lo estaba estudiando. Después empecé a volverme a conectar más con el cine italiano, con el neorrealismo y el propio cine argentino, y dije «no, lo mío no es tanto por el drama, por una cuestión más intelectual, sino más desde el sentir».

**MN:** ¿Y eso te lleva, diríamos, a la producción documental?

**AC:** A la producción documental llego porque está más a mano, y algo que aprendí de los Cedrón es ser independiente y no esperar las oportunidades, que nadie venga con una oportunidad en bandeja. Y la verdad que el documental *La Caracas* —que fue mi primera película— lo hice cursando mi último año de la facultad y lo hice con un gran amigo de la facultad con el que nos habíamos comprado la cámara, equipos —después

se sumó alguien de la producción— y lo hicimos desde un principio todo a pulmón. Estaba muy vinculado al deseo y a la pasión más que a la elección de decir «bueno, este es el género que me gustaría hacer», sino eran las ganas de poder hacerlo...

**MN:** De hacer

**AC:** Claro, cuando nos compramos la cámara era bueno, para hacer, después, todo era un pasito para poder realizar, y bueno, me encuentro con esa historia de *La Caracas* a través de mi papá —que fue auxilio del Turismo Carretera—. A mi casa habitualmente iba a comer los fines de semana un ex-corredor de Neuquén —se llamaba Nino Saladino— y comentaba sobre una carrera que se había corrido en el año 48, y siempre había anécdotas sobre La Caracas —o La Buenos Aires-Caracas—. Cuando estoy en el último tramo de la carrera, ya había hecho un pequeño boceto de lo que después terminé haciendo para la *Confederación Argentina de Básquet*, que fue *Coronados de gloria* —que está publicado en *Cine.ar*— que es una serie sobre la Generación Dorada de básquet. En el 2004 Argentina gana la medalla de oro, hago unas entrevistas, edito material, y bueno, la Confederación Argentina de Básquet lo empieza a pasar como parte del reconocimiento a los jugadores y al técnico por el triunfo conseguido. Y cuando hice eso, que era medio un boceto de lo que fue después... mi papá dice

«bueno, está muy bien, ¿y ahora qué vas a hacer?», «no sé, vos dame una mano, decime vos» y él me dijo, «¿te acordás de La Caracas?». «La Caracas» además de ser una carrera de automovilismo, donde participó Fangio, los Gálvez, se realizó en el '48, con Perón tratando de impulsar una idea de unión latinoamericana. Yo que no era para nada fierrero, me interesó más eso, cómo adaptar un acontecimiento deportivo para explicar una época, un sentir de las clases populares, el llamado a la aventura de aquellos mecánicos que se transformaban en pilotos y protagonistas de una gran carrera, que fue seguida por todos los países de Sudamérica.

**MN:** Yo la película esa la vi en *CinePlay*, en *Cine.ar*, pero no sé si seguirá porque hubo problemas con la plataforma, no sé si seguirá estando disponible...

**AC:** Me mataste, ojalá que sí. Bueno, y eso me fue bien, me fue muy bien, gané el premio *Working progress del Festival de Mar del Plata* en 2009. Esa película la rodé todo a pulmón, pero para la postproducción la presenté en subsidios para documentales digitales en el INCAA —que te dan una pequeña plata para la post a películas ya rodadas— y a la vez la presenté en el *Working Progress del Festival de Mar del Plata* en 2009. Y ahí me salen las dos cosas: quedo seleccionado en el festival, doy el *pitching*, me dan el premio —que era el ampliado a 35mm— y además obtengo el apoyo

para la postproducción de parte del INCAA. Y, bueno, ahí además conocí a Coco Blaustein y se suma como productor asociado. Si la primera etapa de mi formación fue más dentro de la UBA, ya la segunda es con Coco, el contacto con Coco Blaustein. Hacerme amigo y compañero de él y compartir el cine y la política. En ese momento ya había fallecido mi tío Alberto y creo que volví a tener un padrino en cuestiones relacionadas al cine y al arte, y ahora a la política también. Y por ahí también hubo otro pasito más en la formación, porque a mí me encantaba lo que se estaba generando en el *Canal Encuentro*, me gustaba muchísimo. Ya ahí sí quería dirigir, porque a partir de *La Caracas* también sentí como una necesidad, «quiero contar historias», pero no por ser director, sino por tener esa vocación. Al terminar *La Caracas* dije «sí, quiero trabajar en contenidos para el *Canal Encuentro*». Y entonces conocí a Eva Lauría, que era productora en *El Perro en la Luna*, conozco a través de ella a Sebastián Mignogna y empiezo a trabajar en *El Perro en la Luna* por varios años. Y ahí es cuando empiezo el tercer paso de mi formación. Primero, por tener contacto con la visión de Sebastián, creador y productor de *Zamba* y muchísimos otros contenidos —e hijo de Eduardo Mignogna—. Después, porque es quien me permitió empezar a trabajar y sumar horas de vuelo como director. Eran viajes súper largos para hacer micros

documentales, uno por día. Hice como más de 70 para un programa que se llamó ‘*Conect@dos*’ por ejemplo. Llegaba un día a una ciudad o pueblo y tenía que casi hacer un micro documental por día, y eso daba un entrenamiento muy grande. Bueno, finalmente para cerrar, con Coco nos seguimos viendo y hacemos *Se va a acabar*, donde él me suma como co-director, me pide el guión, y después me terminó pidiendo el montaje. En tiempos difíciles como fue en el macrismo, hicimos ahí una división de roles para seguir, así que además de codirigir juntos, él producía y yo guionaba. En eso que estábamos terminando *Se va a acabar* conozco a otro gran ídolo que tenía, que era Pino Solanas. Se le había ido el asistente de dirección a Pino y me acuerdo que Coco le dice a Juan Carlos Macías casi como un niño, —que sea Andrés, que sea Andrés—. La posibilidad me agarra un poco grande, ya tenía mi hijo chiquito, y quizás lo hubiese aprovechado más de joven porque Pino era muy demandante. Fueron varias semanas muy intensas, pero absorbí muchísimo esto del cine urgente, casi entender que la patria lo necesita, y que no había que esperar. Tengo una anécdota —me estoy estirando ya mucho con la primera pregunta—.

**MN:** No, no hay problemas, además el cine en urgencia y el cine de Pino es, diríamos, una marca fundamental en lo que es la producción documental argentina.

**AC:** Yo la cuento porque me parece que es una buena anécdota para contar lo urgente que era para Pino filmar, salir a grabar o montar la película cuanto antes. En esa charla que comenté anteriormente que estaba Juan Carlos Macías, que era el montajista de Pino y de Coco en varias películas, le comenta a Coco delante mío que se iba el asistente de Pino. Y Coco dice «bueno, ¿por qué no le decís que sea Andrés?», “que sea Andrés, que sea Andrés» «¿vos querés?», «sí, sí, dale» dije yo. Eso fue un jueves, al otro día yo tenía terapia. Y estaba en camino para terapia —el consultorio era por Retiro— y recibo un llamado —del jueves al viernes— «hola, mirá, soy Pino, ¿como andás?», «ah, bien, ¿cómo andás? sí, me dijo el Petiso Macías que me ibas a llamar», «¿vos donde vivís? me dice Pino. Yo le digo que vivo en Vicente López y él me dice «buenísimo, yo vivo en Olivos, venite». Le contesto que «no, para, estoy por entrar a terapia», «¿qué estás, una hora?», «sí», «bueno, salís y te venís, te tomás este tren, te bajás acá, caminas tres cuadras, venite, que te voy a estar esperando». Por supuesto perdí la sesión de terapia hablando de Pino Solanas, por la oportunidad de conocerlo.

**MN:** Todo lo planeado para la sesión quedó relegado...

**AC:** Quedó opacado por este llamado, y bueno, hice todo el recorrido. Llego y él me recibió con una picada, con un vino,

hablamos de cine, y se hicieron las diez de la noche, hasta que me dijo «bueno, vamos a la isla»... Sentí como que ya había tenido la entrevista de trabajo, pero así, muy relajadamente y muy lindo, con una picada, con un vino, charlando de cine, me expresó esta necesidad del cine urgente. Y ahí también me pasó algo que me marcó mucho. Yo venía sufriendo mucho de no tener un productor, decía «yo quiero que me produzca alguien», y él me dice «yo me produzco las películas, a mí nadie me produce, nadie quiere poner plata, nadie piensa que esto vale la pena». Y yo dije: «bueno, si a Pino Solanas le pasa eso, ¿yo voy a esperar a que alguien venga?». Así que ahí fue otra lección más, de decir «bueno, si quiero seguir haciendo más cosas, lo tengo que encarar por mi cuenta». Ya venía trayendo conmigo lo cedroniano, pero además se generó esa posibilidad de entender que el documental también tiene otro interés y otra necesidad. Y bueno, pasamos ahí mucho tiempo en la isla, me terminé yendo como a las 2 de la mañana, me hizo ver 4 horas de material. El lunes arranqué y trabajé varias semanas. Fueron muy muy intensas..., y de absorber lo máximo que podía.

**MN:** ¿qué película de Pino era?

**AC:** *Viaje a los pueblos fumigados*, que por eso además meto un poquito en *Cuellos Blancos* como homenaje a Pino. Bueno, al final él necesitaba alguien que esté

todo el día, yo la verdad que necesitaba tiempo para mi hijo y más ingresos. Y bueno, justo no combinábamos las dos cosas, pero cuando lo vi una vez en una proyección que hizo de la peli, también se quedó a charlar conmigo, fue muy grato para mí. Y bueno, poquito después falleció y agradecí al menos haber tenido esa chance de haber tenido el contacto. Sus películas me habían marcado mucho en el 2002–2003, casi antes de entrar a la carrera, creo que digo bien, con *Memoria del saqueo* y *La dignidad de los nadies*. Fueron dos películas que me encantaron, yo vivía muy cerca del *Cine Gaumont* y las vi ahí, fui testigo cómo se llenaban las salas, cómo la gente quería interpretar lo que estaba pasando. Y en medio de todo esto hago, termino una ficción con mi primo Pablo que se llama *Romanos*, una *serie web* también autogestionada. La produjo él con un amigo y actor Pablo Lavini —que también actúa en la serie— y que obtuvimos un montón de premios porque era muy incipiente ese formato y ganamos un montón de premios en muchos lados, por ejemplo, en el *Festival de Series Web de Londres*. Por primera vez se hacía ese festival y Pablo gana Mejor Guión. No sé si lo siguen haciendo al Festival —pero hasta hace poquito seguía— y el nombre del premio al Mejor Guión lo llaman Pablo Cedrón. Con él también vimos completo todo Fellini para hacer *Romanos*, sobre todo nos encantaban las primeras películas.

**HR:** Ahí están las influencias. ¿Y cómo es que te fuiste acercando a la temática que trabajabas en *Cuellos Blancos*?, porque es difícil trabajar sobre política económica, sobre todo el mundo financiero, es complejo. Entonces pensar esa problemática de una manera filmica, me imagino que tiene que ser doblemente complejo, ¿cómo fue que se te ocurrió?, ¿cómo fue que te fuiste acercando a ese problema?

**AC:** Siempre me interesó el tema de la soberanía, la generación de riqueza, cómo se iba por el Paraná, todo lo que denunciaba Pino, como nos mostraba que se iba a simple declaración jurada. Estaba muy pendiente de todo eso, y cuando a fines del 2019 la empresa Vicentin entra en estrés financiero, y además a pocos días de asumir Alberto Fernández —creo que Alberto asumió el 10, esto es el 5 de diciembre—. Recordemos que Alberto asumió impulsando la idea de soberanía alimentaria, era un tema importante en su plataforma electoral. Y estaba este tema que una empresa, de las más importantes de Santa Fe, en un sector de los más rentables, el sector más rentable quizás de la Argentina, entra en una situación de estrés financiero. Después en febrero viene el llamado a concurso de acreedores, era muy fuerte. Y bueno, salen a la luz todos los créditos no pagos en la banca pública sobre todo. Ahí le dije a Coco —él iba a ser el productor de esta película— le dije «che, quiero hacer esto», «¿estás seguro?», es un quilombo» me dice, “Bueno, dale,

hay que dar el debate”. Porque recién asumía Alberto, entonces era como «¿qué vamos a decir?», «¿cómo vamos a hacer?». Era un gobierno empezando a andar, y finalmente, bueno, pasó lo que pasó con la fallida intervención. Pero toda la magnitud que tuvo el caso hicieron que dijéramos «sí, a esto hay que hacerlo, y ahora, no hay que esperar diez años para discutirlo», y ahí está la urgencia de la que me hablaba Pino. Y cinematográficamente sentía que tenía que pensar en un espectador, tener muy pendiente un espectador. Me interesaba que no hubiera tanta opinión y que se desarrollara más sobre la información, sobre datos. Decía «bueno, me tengo que abrir a un formato documental donde pueda incluir a muchas y a muchos, que lo puedan ver otras y otros que quizás no piensan desde el campo nacional y popular como yo». Y, bueno, ese esfuerzo no sé hasta qué punto se logró concretar, pero sí siento que es crítico con Alberto, es crítico con un montón de situaciones que permiten reflexionar de distintos ángulos. Y para eso fuimos a las universidades, incluimos conocimiento e información que se produce desde las universidades y que no impacta en la opinión pública, ni impacta en la clase de dirigentes políticos. Nosotros recuperamos ahí conceptos y análisis y lo manifestamos, intentando, además, que en esos 100 minutos, los espectadores hagan el mismo recorrido que hice yo, desde que comencé, durante los cuatro

años que tardamos en hacer la película. Intentando aprender los distintos matices que tiene este tema, tanto en cuestiones económicas como sociales e históricas.

**MN:** Y por ahí me das pie para una cuestión que me interesaba, diríamos, ese proceso temporal, porque si hay algo que tiene la investigación documental, que por más que sea en urgencia, se necesita de investigación, ese tiempo que te llevó desarrollar la idea, la filmación, la edición, la construcción del guión, el montaje, o sea, todo el proceso de realización completo, desde que te surge el interés, «bueno, este es un tema que me interesa registrar», imaginás tu público ideal para esa temática, y bueno, todo el proceso hasta tener el producto final, ¿cuánto llevó?

**AC:** Y pasaron cuatro años: 2020 empezó, que ahí empecé a entrar en tema, 2021 empecé a grabar algunas cosas, 2022 un poco más, y bueno la terminé de rodar y montar en 2023. Así que casi cuatro años completos, y acompañando la causa y el concurso de acreedores, abriendo una puerta y otra, una entrevista te abría otra. Un poco eso me había pasado con *La Caracas*, y me volvió a pasar. Al ser un ámbito específico —aquel era el ámbito del Turismo Carretera— son como una familia dispersa a través de la Argentina, que están en contacto entre ellos, que guardan y archivan material. Acá también esta cuestión sobre la soberanía de nuestro país y los intereses estratégicos que hay,

también están como enlazados —felizmente, ¿no? — quizás no a la luz de todas y todos, pero sí que están interconectados, de modo que si hubiera voluntad política serviría muchísimo ponerlo en relieve.

**MN:** Además un tema diríamos que iba en constante fluir, porque la causa se iba desarrollando, a cada momento iban surgiendo nuevas pruebas, o sea que eso también te debe haber dado insumos, pero también momentos de ajuste...

**AC:** Sí, un vértigo...

**HR:** Entiendo que la explicación del suceso, ¿no?, de qué es lo que pasa con Vicentín, ¿es algo que ustedes lo investigan previamente antes de encarar el proceso de producción?, ¿o es algo que lo van descubriendo a medida que van haciendo el documental?, porque en el documental queda muy claro ese hilo, pero yo entiendo que ese hilo es una construcción posterior cuando ya a ustedes le cierra un poco la historia de qué es lo que pasó, porque lo difícil es entender eso, y en el documental queda muy claro, se explica paso por paso.

**AC:** Sí, quizás al comienzo teníamos como hilo la historia de la empresa, que para mí ya valía la pena filmarla. Me parecía que el recorrido histórico —que después quedó comprimido pero que es muy rico de saber cómo se creó y cómo fue creciendo Vicentín— hasta llegar a este punto de quedar al borde de la quiebra, ya valía la pena, y era un reflejo, a mi

entender, de la historia social, económica, de la Argentina. En un principio, en mi ideal, era en un volumen mucho más grande, donde quería meter a la Forestal, Lisandro de la Torre...

**HR:** Claro, porque a lo mejor la idea era para otro lado...

**AC:** Sí. Después también, en un inicio, tratando de buscar dialogar con otro público, intentamos ver si la empresa se animaba a hablar, y no lo logramos. Eso fue en un principio, y después derivó a tomar una nueva decisión de por dónde iba a ir la película. Más tarde entendí que no hablaban en general en los medios, pero que muchos hablaban por ellos. Así que no hacía tanta falta esa presencia, que a través del material de archivo y las notas periodísticas ya iba a estar presente la posición de ellos.

**HR:** Ahí me queda la pregunta del nombre, ¿en qué momento surge el nombre?

**AC:** Al final.

**MN:** Justo pensando en esto que vos estás planteando, hubo dos cuestiones que me llamaron la atención (...) fueron como los interrogantes que me quedaron al momento de ver todo el film, porque primero, me pareció fabuloso en el sentido de que deja muy claro un proceso económico complejo (...), y me parece que eso es un gran acierto y una riqueza que tiene, más allá de la temática y la relevancia de la temática que tiene para

la economía en nuestro país y a nivel provincial también. Pero hubo dos cosas que por ahí yo dije, «bueno, a ver, ¿qué decisiones llevaron?», una, esto de no poder ver (...) la fábrica desde adentro, que lo supuse inmediatamente desde una cuestión de no poder acceder (...) y después, la otra cuestión, vivimos en Santa Fe, entonces, me pareció que está muy buena la temática centrada desde una perspectiva de nivel nacional, pero que no tiene mucho desarrollo en cuanto a la dimensión provincial, y también el rol y las responsabilidades del gobierno provincial de Santa Fe (...) o sea, cada uno hace su recorte, ¿no?, y su elección, pero son como las dos cuestiones que me quedé con ganas de ver.

**AC:** Sí, era muy difícil acotar todos los aspectos en 100 minutos. Y también sentí que había cosas que no se llegan a decir. Pero en este caso, por ejemplo, está el testimonio de Carlos del Frade, que denuncia la complicidad del gobierno provincial —lo dice casi al final—. Pero decidí que si no tenía la suficiente información, o si no tenía un testimonio de primera mano sobre lo que iba a hablar, era un camino en falso (...) y le quitaba sustento a un montón de otro material que sí tenía desde dónde construir y de dónde generar verdades con información y datos, ¿no? Lo otro que quedaba medio como difuso y que desistí incluir por ejemplo, fue el tema del narcotráfico, los casos cuando incautaron drogas en

puertos o en barcos que habían salido del puerto de Vicentín. Me parecía que demandaba realmente otro trabajo profundo y ya con lo que nosotros planteamos es bastante grave como para decir otras cosas así muy livianamente. Se dijo tanto desde la opinión, que nosotros propusimos basarnos en la información, en los datos y en el conocimiento. Ahora bien pasa que por eso tratan de descalificarte y te señalan que lo que haces es ideológico. Bueno, sí, en todo caso el documental *Cuellos Blancos* es nacionalista, en todo caso es un documental desde la mirada de los trabajadores. No creo que tenga ningún sesgo peronista, ni de izquierda ni de derecha, intentamos decir «bueno, si nos ponemos de acuerdo en ciertas cuestiones básicas dentro de nuestra nación y nuestra patria, es que las riquezas sean para el pueblo argentino».

**MN:** Sí (...) es una cuestión desde dónde interpretamos qué es ideológico, es una cuestión de mirada y de dónde vos construís ese relato o esa narración (...) y siempre lo dejás claro.

**AC:** Sí, sí, al asumir el desafío de tratar de contar esto, se me venía a la cabeza siempre el *Manual de Zonceras Argentina* de Arturo Jauretche. «Te la quieren vender complicadas muchas cosas», o con tecnicismos, que a veces son mucho más fáciles, o se pueden hacer más fáciles. Y también me sirvió para asumir el difícil desafío de analizar porque la gente fue a apoyar

a Vicentin sin pruebas, a defender gente que presuntamente había cometido delitos económicos, fraude, que no pagó las deudas, que dejó un tendal de productores granarios y deudas en el Banco Nación. Lo que quiero decir, es que al ver a esa gente lo primero que nos nace es decir: «bueno, qué tontos, qué zonzos». Pero Jauretche decía «no, no somos zonzos, nos hacen zonzos». Entonces a través de su pensamiento, supe ver como víctimas a aquellos que salieron a apoyar a Vicentin, víctimas de una cuestión cultural profunda. Te enganchó esto al tema del título: en medio del rodaje se empieza a nombrar el concepto «Cuellos Blancos». A Través de los fiscales de la causa de delitos económicos de Rosario se nombraba a Edwin Sutherland, y ante esa pista empezamos a tirar, a tirar y a tirar. Fuimos a la Universidad de Buenos Aires, vimos que había una cátedra de Delitos y Sociedad de la Facultad de Ciencias Sociales, y llegamos a Juan Pegoraro, que además es rosarino —justo— y que había estudiado en profundidad a Edwin Sutherland y el término empleado por él de «Cuellos Blancos». Y además, él introdujo a toda Iberoamérica el término de «Lazos sociales», que viene también a completar esta idea de cómo la gente se identifica con el poder económico y que la delincuencia de cuellos blancos no se vea como tal. Y bueno, la verdad que en ese recorrido, al final, ya casi con el último corte, hizo que el título termine siendo Cuellos Blancos.

**HR:** Claro, porque, y ahí está la cuestión, no es fácil después, ¿no?, porque indirectamente uno cuando dice «cuellos blancos», viste que cuellos blancos tiene como dos acepciones, los trabajadores de cuello blanco o básicamente los ladrones de cuellos blancos, entonces directamente ahí uno está diciendo «los dueños de Vicentín son unos ladrones», y eso puede dificultar, digamos, la proyección.

**AC:** Sí, lo pensé. Pero después me dije «no, la verdad que en el documental está desarrollado el concepto, o se va construyendo». Y uno hace y deshace, va viendo y probando, haciendo de vuelta, pero al final recordé que en las películas de Pino directamente desde el título, por ejemplo en *Memoria del saqueo*, está muy claro lo central del argumento...

**MN:** Sí, desde el inicio ya sabés que vas a ver.

**HR:** Claro, una toma de posición, exactamente.

**MN:** Desde el inicio ya tenés la delimitación de esa mirada, entonces si vas a verlo sabés desde dónde está construido, diríamos, o te lo imaginás al menos...

**AC:** Seguro, y además hoy en día hay una cantidad de información increíble, cualquiera puede llegar a acceder a cómo es el documental antes de verlo. Y sí uno entra a la sala sin saber demasiado sobre qué es el término «cuellos blancos» y en cien minutos se logra construir y entender todo lo que esas dos palabritas contienen... buenísimo, ese era el desafío...

**MN:** Andrés, ¿contaste con algún tipo de apoyo económico para la realización, con algún tipo de recursos?

**AC:** Me pasó que estaba haciendo un documental que se llama *Brigadistas*, que todavía no estrené (...) Una película que comencé antes de *Cuellos Blancos* (...) que es un documental sobre las trabajadoras y trabajadores que combaten los incendios en el sur, desde Neuquén hasta Ushuaia. Ese era una Vía Digital del INCAA. Y la verdad que tenía muchos viajes y el presupuesto era muy pero muy acotado. Realizándolo me encontré con un director de cine que dijo: «no sé ustedes cómo hacen para filmar con la Vía Digital, la verdad están locos ustedes». Y yo venía sufriendo un montón, entonces dije: «bueno, capaz me tengo que animar a ir por una Audiencia Media». Y bueno, presenté el proyecto y obtuve la Audiencia Media en el INCAA que te dan el 50% en la parte del rodaje, a medida que uno va avanzando. El resto fueron aportes propios y a través de producciones asociadas, para cubrir el total del presupuesto. Pero sí, *Cuellos Blancos* es la primera película con más presupuesto, a través de SICA, pagando contratos y todo. Y la Vía Digital es como documentales mucho más chicos, se hacen entre tres, cuatro personas, tratando de resolverlo completamente con esos recursos.

**HR:** ¿Y cómo evalúas que ha sido la recepción?

**AC:** Bueno, a mí me sorprendió muchísimo la recepción en el cine *El Cairo*. Justo nos dieron como fecha de estreno el 20 de junio y coincidió gratamente con una fecha tan emblemática en Rosario. Y también en el marco de un nuevo encuentro por la soberanía, y con la visita de Javier Milei, con un ambiente muy álgido, en lo político muy convulsionado. Y uno espera que le vaya bien, intentar llenar una sala grande que tiene 400 butacas. Bueno ya para el cine documental hablar de 150 personas, 200 personas, es un montón. Así que tener sala llena, con gente que no pudo ingresar, fue la verdad una gran sorpresa. A *El Cairo* llegué una hora antes y había una cola hasta la esquina, daba la vuelta, y la verdad pensé que había otra película...

**MN:** «Se equivocaron en la promoción de la película que proyectan» dijiste...

**AC:** Yo no conocía el cine y pensé «debe tener dos salas, y esta gente es para la otra sala», y no, era la propia, fue muy fuerte. La verdad que la recepción es muy buena en general. Tenía la confianza de que lo que se estaba comunicando aportaba conocimiento nuevo —lo que decíamos antes— información, y una mirada sobre el pasado que nos permite reflexionar el presente y pensar un futuro distinto. Yo en eso estaba confiado. Ahora, después cómo va a ser recibida siempre te genera dudas. Pero bueno, al haber homenajeado a Pino y a Coco hizo

también que el espectador sea consciente ya desde el inicio hasta el final de la película, que hay una historia riquísima del cine documental y que intento hacer un puente con generaciones anteriores. No solo con el cine de Pino y de Coco, sino el de Fabio, de Gleyzer, de Jorge Cedrón. Así que eso sí me sorprendió, la importancia que se le dio, por muchas personas del ambiente, retomar esa línea histórica del cine documental político argentino.

**HR:** En parte lo dijiste, pero nunca está de más volver a resaltarlo, ¿cómo evalúas el rol del Estado en la producción documental y fílmica de la Argentina?, ¿cuál es la importancia que para vos tiene?

**AC:** Me parece que el rol del Estado es muy importante y ya nos daremos cuenta cada vez más. Como les conté, yo estudié en la educación pública. Me vine a trabajar y estudié en una universidad pública gratuita como la UBA. Me formé también como director con políticas públicas, con producciones para el Canal Encuentro y Pakapaka impulsadas desde el Ministerio de Educación. Y pude hacer mis películas con apoyo del Estado. Digo, si no, no hubiese podido hacer cine. Si todo eso no hubiese sucedido y si no hubiera toda esa presencia del Estado, yo no hubiera hecho películas. Si no sólo podrían hacer cine aquellos que tienen recursos, y me parece que la idea de la cultura tiene que ser que esté al acceso de todos y de todas.

**MN:** Sí, además supongo que debe ser difícil conseguir sponsors, por decirlo de alguna manera, para llevar adelante una película documental...

**HR:** Y crítica, además, del mundo empresarial argentino.

**AC:** Sí, sí, y además en este caso con un tema que era muy incómodo para el gobierno de Alberto Fernández, lo cual también impidió que se abrieran otras puertas. Pero por supuesto sí hubo solidaridad. Había una mirada de clase que se sabía que yo tenía y quizás por eso accedimos también a algunos apoyos desde muchos sectores del movimiento obrero, desde la Federación de Aceiteros o desde ATE, apoyaron en lo que se podía.

**HR:** Sí, justo el sindicato, la Federación Aceitera, en realidad, es una federación muy combativa (...) que no parece ser el perfil habitual en la dirigencia sindical. Es muy interesante ese caso.

**AC:** Sí, sí, Daniel Yofra estaba muy consciente de la batalla cultural que había que dar, y bueno, era muy importante ir a Reconquista con el apoyo del sindicato. Ir a ese terreno, a ese lugar, con el respaldo de las trabajadoras y de los trabajadores, en ese aspecto fue fundamental. No estamos hablando de lo económico sino de arribar a un lugar que no iba a ser fácil. No nos pasó nada, la verdad, pero la Federación nos daba seguridad. Además para nosotros era muy importante tener la voz de los trabajadores porque no

podíamos ingresar —como vos decías, Mariné— dentro de la fábrica, así que de alguna manera teníamos que tener esos testimonios.

**HR:** ¿Y cuáles son tus proyectos a futuro?

**AC:** Bueno, llegué al estreno de *Cuellos Blancos* re cansado, y dije «no, esto de producir y dirigir es demasiado». Y bueno, esto de estrenarla y ver la recepción de la película, esta revalorización del cine documental político que veo y que me lo hacen sentir, me hace seguir. Estamos en preproducción de un documental sobre la resistencia a las políticas neoliberales de los noventa, también desde una mirada clasista. Sí es cierto que también tengo la ilusión de hacer una ficción —no es el mejor contexto para tener esa ilusión— de un guión con el cual ya participé en el concurso de guiones inéditos del *Festival de La Habana* y con el cual también participé en un taller de revisión llamado *Cine Qua Non Lab* en México, con otros participantes latinoamericanos. Es una comedia muy parecida en el estilo y en el humor utilizado en *Romanos*. Digamos que ahí está más la inspiración, o lo que me dejó la relación con mi primo Pablo, el humor y la reflexión social desde otro lugar. Así que ojalá también pueda un día realizarlo.

**MN:** Yo eran dos cuestiones, una de ese linaje Cedrón —por decirlo de alguna manera— si te sentís parte o te pesa, o sentís que te aporta, diríamos, y que son

esas influencias positivas, viste, porque es inevitable que para los que más o menos conocemos algo de cine vemos tu apellido, o sea, asociamos con distintos personajes, que vos los fuiste nombrando a lo largo de nuestra charla...

**AC:** Ayer me pasó —esto es una anécdota entre paréntesis—, que estaba en Rosario, en una proyección de *Cuellos Blancos* en el sindicato AMSAFE y viene un señor y me dice «¿usted hizo *Operación Masacre*?». Y yo le digo «¿pero qué edad piensa que tengo?»; yo no había nacido. Muchas veces me preguntan el grado de parentesco. Y sí, me pesó un montón cuando estaba estudiando, decía «no, ¿qué estoy haciendo?». Iba a las clases y había referencias de *Operación Masacre*, y decía «uy, no, ¿dónde me metí?». Como les dije, yo ya estaba muy vinculado a Alberto Cedrón, que era artista plástico, y el primero en hacerse conocido y tener una carrera artística importante. Y él me había, en cierta manera, adoptado como algo más que un sobrino, un amigo también. Nos hablábamos muchísimo por teléfono todos los días, íbamos a comer. Cuando Alberto falleció, comencé a tener una relación muy fuerte con el Tata también, tanto que las músicas de mis películas, salvo esta, son del Tata. Trabajé con el Cuarteto, trabajé con Lucía, trabajé con Pablo, y con Aníbal Cedrón también, otro artista plástico. Entonces, desde compartir el hacer, me fui sintiendo parte y empecé a adoptar

la independencia, la autogestión característica de los Cedrón. Desde el sueño, desde la ilusión y la pasión por hacer las cosas. Desde ahí, desde trabajar con ellos siento que pude aprender. Creo que algo de ese espíritu cedroniano, que está vinculado a la autogestión, a la producción independiente, a la pasión y al sueño, sí lo mamá y lo tengo incorporado...

**MN:** Y después la otra cuestión que me había quedado dando vuelta con respecto a *Cuellos Blancos*, es si te sentís como satisfecho o sentís que cumpliste los objetivos en ese encuentro de la película con el público, que estaba relacionado a lo que Hugo te había preguntado antes con respecto a la recepción, si sentís que lo que la película despierta en emociones, en sensaciones en el público, se condice con lo que vos esperabas, con lo que vos buscaste...

**AC:** Sí, por supuesto uno puede ser auto-crítico y encontrar cuestiones pendientes o que se podrían haber resuelto mejor, o que puede decir no se pudieron resolver mejor por cuestiones de producción, pero sí estoy convencido que llegó a ser el documental político que buscaba, que

llama a la reflexión en este contexto que estamos viviendo, con esa urgencia que decíamos al principio, y que sirve para entender el pasado de la Argentina y este presente que estamos transitando.

**HR:** Bueno, muchísimas gracias, Andrés, la verdad, por tu tiempo y por todas las respuestas que nos fuiste dando, realmente un placer hablar con vos...

**MN:** Te agradecemos muchísimo tu tiempo, tu predisposición, y bueno y ojalá que podamos traer la película a la Facultad, nosotros venimos con un comienzo de cuatrimestre bastante complicado, así que no sé cómo se va a resolver, pero bueno, si en algún momento encauzamos más o menos una pseudo normalidad, te vamos a estar convocando si es posible...

**AC:** Dale, dale, buenísimo. Al ser una Audiencia Media, la película sí o sí necesita el estreno en distintas salas comerciales. Ahora la estoy acompañando en todos los lugares que se presenta pero también necesito que después fluya y siga su camino, que otros la adopten... Muchas gracias a ustedes por interesarse en la película y en mis producciones.