

ENCUENTROS DE CINE

a

Adolfo **Aristarain**/ Daniel **Barone**/ Juan José **Campanella**/
Cesar **D'Angiolillo**/ Gustavo **Fontán**/ Juan José **Jusid**/
Alberto **Lecchi**/ Lucía **Puenzo**/ Fernando **Spiner**/
Juan Bautista **Stagnaro**/ Juan **Taratuto**



DAC

Directores Argentinos Cinematográficos
Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales

La humanidad pasa nueve horas frente a las distintas pantallas con que convive. La mitad de su vida activa, considerando que duerme ocho horas.

Frente a estas circunstancias de la sociedad y la cultura, los directores audiovisuales se han transformado en permanentes relatores de aquellos que contemplan el mundo a través de su mirada.

Sus pensamientos y sus obras representan una visión singular y colectiva cuya reconstrucción configura un paradigma colosal. Según Pier Paolo Pasolini, los directores y directoras de cine reemplazaron a los pintores del Renacimiento. Es decir que estos elaboran y simbolizan los acontecimientos para el espectador, que cree conocer Roma y el Lejano Oeste a través de Hollywood, sus antepasados por medio de La guerra gaucha o sus propios sentimientos en el espejo de un filme que lo refleja.

Asumiendo la importancia que encierra todo diálogo entre público y realizador, DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) presentó en el año 2012 el ciclo de entrevistas "Lecciones de cine", en el Centro Cultural de la Cooperación (CCC); en 2013 realizó su segunda edición.

Este libro reúne los testimonios escritos de esos encuentros.

**ENCUENTROS
DE CINE**

**ENCUENTROS
DE CINE**

Autor: DAC- Directores Argentinos Cinematográficos.

Idea y realización: Carmen Guarini, Inés de Oliveira Cézár, Marcelo Trotta.

Edición y notas: María Iribarren.

Entrevistas: Gustavo Jorge Castagna, María Iribarren.

Corrección: Muriel Debouvry.

-

Coordinación de producción: Matias Arilli.

Asistente de producción: Magdalena Muro.

-

Diseño y diagramación: Verónica Romero.

Supervisor de diseño: Martín Ochoa.

-

Imágenes: cedidas por los directores, Biblioteca INCAA-ENERC y Museo del cine.

ISBN: 978-987-28798-1-5

Primera edición: Marzo 2015

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro con fines comerciales, a través de medios ópticos, electrónicos, fotográficos, o de fotocopias, sin la previa autorización por escrito de DAC.

Se autoriza la difusión de este libro con fines académicos y de investigación pudiendo descargar la copia digital oficial desde la dirección web www.directoresav.com.ar

DAC Editorial – Directores Argentinos Cinematográficos

Vera 559 (C1414AOK), CABA - Argentina.

Tel. para Argentina 0800-3456-DAC (322) / Tel. Internacional +54-11-5274-1030

www.dac.org.ar

ENCUENTROS DE CINE

INDICE

Introducción, 10

Los géneros cinematográficos, por Gustavo Jorge Castagna: 17.

Adolfo Aristarain, 21

Julio César D'Angiolillo, 41

Gustavo Fontán, 59

Fernando Spiner, 77

Juan Taratuto: La comedia, 97

Galería de imágenes, 115-137

Secretos de una práctica, por María Iribarren, 139

Daniel Barone, 143

Juan José Campanella, 165

Juan José Jusid, 183

Alberto Lecchi, 205

Lucía Puenzo, 223

Juan Bautista Stagnaro, 239

PRÓLOGO

“En realidad, el presente es el lujo del que no tiene nada salvo esos placeres no acumulables que son la conciencia de un nuevo día que comienza, el sol en la piel, de la terraza de un café, del desfile de los otros, las personas normales. Es el orgullo de los que no poseen nada...no puedes tener al mismo tiempo esa escena y ese movimiento de cámara; hay que elegir. Ni acumulación, ni gestión, solo la obligación de estar en el camino de las cosas tal como vienen, una a una, hacia mí y hacia el único cuerpo que es el mío y que deberá devolverles algo. La perfusión del presente”.

Serge Daney.

Hace tres años DAC dio inicio al ciclo que titulamos “Lecciones de Cine”, con el deseo de promover un encuentro entre los directores realizadores y el público y generar un espacio de intercambio para reflexionar en torno a los constantes desafíos que propone el quehacer cinematográfico. La paradoja que propone nuestra actividad no tiene que ver con el resultado final, que es la película concluida, sino con todo el proceso que esta implica para el realizador desde que se comienza con

una imagen fuerza hasta que se logra llevar a cabo, montaje incluido. La perfusión del presente, como dice Serge Daney, se imprime después de haber elaborado y madurado muchos elementos que tienen que ver con lo que se quiere contar y con los recursos disponibles a la hora de rodar.

En nuestro país la actividad cinematográfica está fomentada por una Ley de cine progresista que ha debido adaptarse a los vaivenes políticos y económicos. A esto se suman los avances tecnológicos que han abierto nuevas formas en la producción así como en la difusión y posible comercialización de las obras cinematográficas.

No es posible y mucho menos deseable pensar una película sin tener en cuenta los recursos y el diseño de la producción. Por ese motivo es fundamental la toma de decisiones previa al rodaje, incluso a la hora de la escritura del guion, porque no se puede separar la forma del contenido. Y el cine, como ningún otro arte, se narra con imágenes y requiere del trabajo de un equipo, que presupone una planificación, y de fuentes de financiación que respondan a la medida de cada proyecto.

Pero más allá de estos factores que intervienen de forma directa en cualquier realización, cada película implica una cosmovisión, una mirada única y la posibilidad de subjetivación para su creador y para su público.

Este ciclo nos brindó la excelente oportunidad de profundizar en la experiencia de los directores y directoras invitadas, conocer algunos detalles relevantes, vislumbrar por qué tomaron algunas decisiones estéticas o formales, comprender el alcance de las dificultades a las que tuvieron que hacer frente en el largo camino del proceso, desde el inicio, antes de la escritura del guion, hasta el estreno de la película, testimonios que han sido de un valor superlativo para el aprendizaje colectivo de una profesión que se renueva con cada obra. La importancia del diálogo y el intercambio en torno a la obra realizada fue emergiendo en cada encuentro como un espacio de circulación de sentido; de este modo cristalizando aspectos desconocidos de la tarea de los directores que formaron parte de este ciclo.

La palabra de los directores cinematográficos, generalmente editada en sus apariciones gráficas o televisivas, aparece aquí sin cortes, respetando en toda su extensión las entrevistas realizadas por el crítico Gustavo Castaña y la periodista e investigadora María Iribarren, que intentaron ahondar en los sentimientos, pensamientos y decisiones formales que pertenecen pasado de la producción de la obra,

pero se renuevan en un presente que da sentido y nutre la reflexión cinematográfica y el espíritu crítico.

Tanto el enfoque sobre los "géneros cinematográficos" privilegiado por Gustavo Castaña durante el primer ciclo en 2012 como aquel otro de María Iribarren sobre la "carrera y obra" de los autores durante el ciclo en 2013, lograron ahondar en los aspectos de la tarea, los límites y la pasión de los directores convocados.

La edición de este libro para DAC tiene como objetivo que estos testimonios e intercambios formen parte de nuestra tradición cinéfila y cinematográfica con el deseo de que se siga pensando y reflexionando sobre una actividad que parece cambiar a pasos agigantados empujada, entre otras cosas, por los avances tecnológicos y los avatares económicos mundiales y regionales.

El espacio cedido por el CCC (Centro de la Cooperación) ha sido un ambiente acogedor y muy agradable para la celebración de los encuentros de cine. Agradecemos a esta institución y esperamos que estos se puedan mantener en el tiempo, dado que pensamos no solo en la gran cantidad de directoras y directores que se encuentran en actividad sino también en las nuevas generaciones en formación.

Inés de Oliveira César y Carmen Guarini.

LOS GÉNEROS CINEMATográfICOS
POR GUSTAVO JORGE CASTAGNA

Periodista, crítico de cine, docente, investigador cinematográfico. Ejerció la escritura en revistas especializadas de cine, video, televisión, rock y danza. Colaboró en libros sobre los directores Wim Wenders y Martín Scorsese y en diversos textos sobre cine argentino y latinoamericano.

Fue asesor periodístico de empresas de video y del canal de cable Volver durante cinco años.

Ejerce la docencia desde 1987. Desde 1992 hasta hoy, es profesor en la escuela de periodismo TEA y en el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC), como titular de cátedras en las carreras Realización, Actuación y Curaduría y Gestión Cultural.

Fue redactor de la revista *El Amante* desde 1993 a 2012.

Integró el comité de selección del Festival de Mar del Plata desde 2001 hasta 2003 y ese mismo año dirigió y editó el diario del evento cinematográfico.

Integró jurados de festivales internacionales de cine como representante de FIPRESCI.

Desde mayo de 2010 es redactor permanente en el diario *Tiempo Argentino*.

Nació en Buenos Aires, en 1943. Es director, guionista y productor de cine. También hizo televisión. Vivió y trabajó, alternadamente, en Argentina y en España.

Tras una larga experiencia como montajista, sonidista, ayudante de producción y asistente de dirección (de, entre otros, Daniel Tinayre, Sergio Renán, Mario Camus y Sergio Leone), debutó como director con *La parte del león* (1978).

Le siguieron *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982, basada en la novela homónima de José Pablo Feinmann), que Aristarain rodó durante la última dictadura cívico-militar. Por ambas, recibió el Cóndor de Plata a mejor Director y, por *Tiempo de revancha*, también, el Cóndor a mejor Guion original. Fueron películas consagratorias para el director y lo afianzaron como autor de un cine de género con carácter nacional.

En 1992, estrena *Un lugar en el mundo*; como las películas anteriores, protagonizada por Federico Luppi, secundado, esta vez, por José Sacristán, Cecilia Roth y Leonor Benedetto. Ese mismo año, el largometraje obtuvo la Concha de Oro en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y el premio Goya a mejor Película extranjera de habla hispana.

La ley de la frontera (1995) fue “un proyecto que le fue ofrecido de buenas a primeras, sobre un guion del autor gallego Miguel Murado, que Aristarain pudo reescribir y dirigir a su medida”.

Martín (Hache), *Lugares comunes* y *Roma* (1995, 1997 y 2005, respectivamente) fueron consideradas por el realizador como “parte de un mismo conjunto de miedos”. Por las tres, ganó el Cóndor de Plata a mejor Director. Mientras que *Lugares comunes* también se alzó con el Goya a mejor Guion adaptado.

A lo largo de su vida y su carrera, Adolfo Aristarain fue reconocido por la Fundación Konex (mejor Director de Cine en 1981, mejor Guion en 1994, Konex de Platino en 2001).

En 2003, obtuvo la nacionalidad española por “Real Decreto, en mérito a su aporte a la cultura iberoamericana”.

Fue Vicepresidente de Directores Argentinos Cinematográfico (DAC) durante los dos años en que desde esa entidad se promovió la actual Ley de Cine. En la actualidad, es miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, y de la española.

FILMOGRAFÍA

Largometrajes

La parte del león (1978)

GUIÓN: Adolfo Aristarain

FOTOGRAFÍA: Horacio Maira

MONTAJE: Miguel Pérez

MÚSICA: Aníbal Gruart y Jorge Navarro

ELENCO: Julio De Grazia, Luisina Brando, Fernanda Mistral, Beba Bidart, Julio-Chávez, Arturo Maly, Ulises Dumont

La playa del amor (1980)

GUIÓN: Adolfo Aristarain y Augusto Giustozzi

FOTOGRAFÍA: Horacio Maira

MONTAJE: Carlos Piaggio

MÚSICA: Jorge Carli y Carlos Torres Vila

ELENCO: Alejandra Aquino, Jorgelina Aranda, Ricardo Darín, Cacho Castaña, Manolo Galván, Mónica Gonzaga, Stella Maris Lanzani, Arturo Maly

La discoteca del amor (1980)

GUIÓN: Adolfo Aristarain

FOTOGRAFÍA: Horacio Maira

MONTAJE: Eduardo López y Carlos Piaggio

MÚSICA: Ángela Carrasco, Cacho Castaña, Emilio Kauderer, Sonia Rivas y Franco Simon

ELENCO: Ricardo Darín, Cacho Castaña, Mónica Gonzaga, Stella Maris Lanzani, Arturo Maly, Tincho Zavala, Silvia Pérez, Sergio Velasco Ferrero

Tiempo de revancha (1981)

GUIÓN: Adolfo Aristarain

FOTOGRAFÍA: Horacio Maira

MONTAJE: Eduardo López

MÚSICA: Emilio Kauderer

ELENCO: Federico Luppi, Haydée Padilla, Julio De Grazia, Ulises Dumont, Arturo Maly, Enrique Liporace, Aldo Barbero, Joffre Soares, Rodolfo Ranni

Últimos días de la víctima (1982)

GUIÓN: Adolfo Aristarain y José Pablo Feinmann; basada en la novela homónima de este último.

FOTOGRAFÍA: Horacio Maira

MONTAJE: Eduardo López

ARTE: Abel Facello

MÚSICA: Emilio Kauderer

ELENCO: Federico Luppi, Soledad Silveyra, Ulises Dumont, Julio De Grazia, Arturo Maly, Elena Tasisto, Enrique Liporace, China Zorrilla, Mónica Galán

Un lugar en el mundo (1992)

GUIÓN: Adolfo Aristarain, Alberto Lecchi y Kathy Saavedra

FOTOGRAFÍA: Ricardo DeAngelis

MONTAJE: Eduardo López

ARTE: Abel Facello

MÚSICA: Emilio Kauderer

ELENCO: José Sacristán, Federico Luppi, Leonor Benedetto, Cecilia Roth, Rodolfo Ranni, Hugo Arana, Gastón Batyi

The stranger (1987)

GUIÓN: Dan Gurskis

FOTOGRAFÍA: Horacio Maira

MONTAJE: Eduardo López

ARTE: Abel Facello

MÚSICA: Craig Safan

ELENCO: Bonnie Bedelia, Peter Rieger, David Spielberg, Marcos Woinsky, Cecilia Roth, Ricardo Darín, Julio de Grazia, Federico Luppi

-

La ley de la frontera (1995)

GUIÓN: Adolfo Aristarain y Miguel Anxo Murado

FOTOGRAFÍA: Porfirio Enríquez

MONTAJE: Iván Aledo

ARTE: Abel Facello

MÚSICA: Bernardo Fuster y Luis Mendo

ELENCO: Aitana Sánchez-Gijón, Federico Luppi, Pere Ponce, Achero Mañas

Martín (Hache) (1997)

GUIÓN: Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra

FOTOGRAFÍA: Porfirio Enríquez

MONTAJE: Fernando Pardo

ARTE: Abel Facello

MÚSICA: Fito Páez

ELENCO: Federico Luppi, Juan Diego Botto, Cecilia Roth, Eusebio Poncela, Ana María Picchio, Sancho Gracia, José María Sacristán

Lugares comunes (2002)

GUIÓN: Adolfo Aristarain, Lorenzo Aristarain y Kathy Saavedra

FOTOGRAFÍA: Porfirio Enríquez

MONTAJE: Fernando Pardo

ARTE: Abel Facello

ELENCO: Federico Luppi, Mercedes Sampietro, Arturo Puig, Carlos Santamaría, Valentina Bassi, Claudio Rissi, Osvaldo Santoro

Roma (2004)

GUIÓN: Adolfo Aristarain, Mario Camus y Kathy Saavedra

FOTOGRAFÍA: José Luis Alcaine

MONTAJE: Fernando Pardo

ARTE: Jorge Ferrari y Juan Mario Roust

ELENCO: Juan Diego Botto, Susú Pecoraro, José Sacristán, Agustín Garvía, Vando

Villamil, Marcela Kloosterboer, Maximiliano Ghione, Gustavo Garzón

Televisión:

Las aventuras de Pepe Carvalho (1986)

GUION: Adolfo Aristarain, Domènec Font; basada en la obra de Manuel Vázquez Montalbán

EL POLICIAL ARGENTINO

Dicen las historias del cine, que el género policial en el cine sonoro argentino comienza con *Monte criollo*, de Arturo S. Mom (1935), una película de falsificadores y jugadores de cartas, donde tiene un papel importante un actor muy conocido: Francisco Petrone. A fines de los años '30, aparece uno de los títulos fuertes del género que es *Fuera de la ley* de Manuel Romero, donde se establece un enfrentamiento diáfano entre el jefe de policía (que encarna Luis Arata), y el delincuente, que es el hijo del comisario (interpretado por José Gola). Es una película de cárceles, de hombres, en la que la estructura narrativa imita la forma en que la Warner contaba sus historias en esa época, cuyo modelo sería *El enemigo público*. A fines de la década siguiente, aparecen Carlos Hugo Christensen y Daniel Tinayre, dos directores importantes que toman distancia del punto de vista narrativo clásico para componer policiales muy particulares. Entre los de Christensen, destaco especialmente los basados en relatos de William Irish (*No abras nunca esa puerta* y *Si muriera antes de despertar*), la comedia policial *La muerte camina en la lluvia*, y *La trampa*, protagonizado por Zully Moreno.

Daniel Tinayre, por su parte, construye atmósferas enrarecidas e incómodas con personajes nunca políticamente correctos. Por ejemplo, *Pasaporte a Río* (la primera película en la que actuó su mujer, Mirtha Legrand), o *Deshonra* (de 1952, con Fanny Navarro, una película de altísimo presupuesto para la época). En otros policiales (*Tren internacional*) se advierte la clara influencia del cine de Hitchcock en este realizador.

A mitad de la década del '50, entre las películas de Tinayre y las de Christensen surge, tal vez, el título más conocido del período clásico que es *Apenas un delincuente*, de Hugo Fregonese.

Después, el género policial oscila entre películas muy efectivas y otras muy efectistas. Dentro de esas variables, se pueden considerar *El rufián* y *Extraña ternura*, también de Daniel Tinayre. Son los años en los que proliferan las adaptaciones del francés Guy des Cars y Leopoldo Torre Nilsson se afianza como representante de un "cine de autor".

Ya instalados en la década del '60, las problemáticas son diferentes. Debuta Leonardo Favio como cineasta. Surge el cine militante clandestino. Aparece la extraordinaria película *Invasión*, de Hugo Santiago. Hasta que entre títulos de menor relieve, en octubre de 1978, se estrena *La parte del león*, en el cine Monumental.

LA PARTE DEL LEÓN: FILMAR A PESAR DE TODO

¿Cuál fue el primer policial que viste en tu vida o tus policiales preferidos?

Tengo muy mala memoria, no me acuerdo de cuál fue el primer policial que me impactó... Fui al cine desde muy chiquito, en el barrio, donde daban tres películas por día. O sea que vi de todo, no solamente policiales... A ver, me gustaba mucho el género, como me gustaba todo. No le hacía asco a nada... Nunca caí demasiado en los géneros. Por ejemplo, también me gustaban los westerns... Supongo que tengo que haber visto policiales, porque veía prácticamente todo lo que se estrenaba. Las películas de Hitchcock, por ejemplo, seguro... Sí recuerdo haber visto películas de Sam Fuller... No las grandes que llevaban como estrenos, sino las que aparecían de relleno, como segunda

película, en la sala del barrio o en el Select Lavalle que daba un programa doble y que yo frecuentaba.

Pero además, leía de todo. ¡Era una máquina de leer! Poco a poco, esas lecturas se fueron decantando y empecé a preferir la onda de la novela negra, al estilo (Dashiell) Hammett y al estilo (Raymond) Chandler, y no tanto las novelas del crimen que se comete en una pieza y que no se sabe quién fue... Prefiero seguir la novela a través de la visión de un investigador o un detective o un abogado que investiga y ver lo que va viendo él. No la cosa muy... mentirosa al estilo Agatha Christie, que tiene datos que no te revela, para sorprenderte con la resolución. Ese mecanismo, no me gusta nada en la novela y menos todavía en el cine.

¿Cómo recordás aquel, ya lejano, rodaje de *La parte del león*, que fue en Argentina de catacumbas, de dictadura militar?

La hicimos durante el mundial del '78. Me han tocado varios rodajes durante campeonatos mundiales de fútbol. Como ayudante de dirección, me tocó uno y después, dirigiendo, dos veces. ¡Tres mundiales tengo! Como a mí también me gusta el fútbol, hicimos un acuerdo con el equipo: cuando jugaba Argentina, si tocaba rodaje, parábamos. Después se compensaba esa hora y media o dos horas en otro momento.

La parte del león fue una película dura porque, digamos, era muy difícil hacer cine en ese momento. Creo que, en ese año, se hicieron dos películas o tres nada más. Los sueldos eran muy bajos. Lo único que yo cobré de esa película fueron cinco pesos, todos los días, para viajar en taxi al rodaje. Ese fue todo mi sueldo. Por más que tenía el 30% de la película, después no vi un mango. Sé que "arriba", a la larga, recuperaron y ganaron guita. Pero luego cambiaron de mano los negativos y todo ese despelote que es muy complicado de explicar...

Entonces te imaginás que en el rodaje no teníamos demasiados medios... ¡Si no se pudo hacer con sonido directo! Los decorados fueron naturales y a arreglarse con muy pocos metros. Uno piensa que sí, que aplica, que lo podés hacer bien de cualquier manera, que vas a llegar. Y después, con el tiempo, te

das cuenta, aprendés a la fuerza, que te faltan cosas...

Si hay algo que le falta a *La parte del león*, son planos. Le falta magnitud de planos. Pero, bueno, las cosas, digamos, las hacés o no las hacés. Y lo sabés, porque te marcan de antemano una cancha, y está en vos decir “la hago o no la hago”.

Fue muy complicada de hacer por todo eso. No podía ni soñar con retomas. Si había cosas con los actores que no me gustaban, se podían repetir hasta cierto punto. Había que ensayar mucho, cosa que a mí no me gusta para nada. Prefiero filmar y no ensayar. Pero bueno, acá como no había película para derrochar, había que ensayar. ¡Más despelote...!

Es decir, empezamos rodando la escena cuando Ulises mata a Julito Chávez, que se quiere violar a la nena. Empezamos filmando en un departamento inglés que está por Barracas. Se armó un despelote porque el que nos había alquilado la lente de 18, justo ese día que rodamos en el departamento, se la llevó porque se la había alquilado a otro tipo. Entonces yo armé quilombo, lo agarré al tipo, lo puteamos, ya no podía filmar porque no tenía la 18... La cuestión es que la dueña del departamento nos echó. Hasta que decidí terminar de filmar la mitad de la secuencia en mi casa que, por suerte, era también un departamento chiquito, inglés, que tenía las puertas de madera. Quedó bien, no se nota. Pero hay una parte en un departamento, y otra parte en otro.

Todas esas cosas son consecuencias del bajo presupuesto. Estaba dispuesto a hacer la película como fuera, porque venía laburando como asistente y quería dirigir. Quería demostrar que había un tipo que contaba una historia bastante bien y en poco tiempo. O sea que *La parte del león* iba a ser mi carta de presentación para que me ofrecieran otras cosas.

¿Qué decisiones tomaste en relación a la música?

A la música empecé a odiarla en esta película... Resulta que el tipo que nos hizo la música, la pifió con las medidas. Con lo cual, cuando fui a colocar la música, estaba todo fuera de registro. Entonces con Miguel Pérez, que era el editor, empezamos a pasar la música por pedacitos, a estirla, a ralentizarla,

a ver que podíamos usar. Yo me llevé discos de mi casa, sacábamos algún solo de batería o alguna otra cosa, lo distorsionábamos y así más o menos fuimos reconstruyendo... ¡Un horror!

Así que, en ese momento, ya me declaré total enemigo de la música, digamos, como comentario del director. No le pongo música a las películas. La música que se escucha en las películas es la que escuchan los personajes o la que suena por ahí. La música, por principio, es un subrayado que me niego a aceptar como convención, y decir “el cine tiene que tener música” para mí no va. Sí reconozco, que si la música es muy buena y hay escenas que son un plomo, la música las levanta. Pero yo no uso música y en esa película la música es detestable. En general, en todas. Creo que se salva la de *Un lugar en el mundo*. Me parece que es la que está mejor.

ELUDIR LA CENSURA

En esa época estaba Tato como censor, que era muy frontal y te pedía el guion. Me llamó, me citó y me dijo: 'Bueno pibe el guion está muy bien, mientras no muestres policías'. No se podían mostrar porque había habido un quilombo con una película de Armando Bo en la que Isabel estaba parada en la vereda y había un policía en la calle. Entonces, resulta que ella era más alta que el policía y dijeron que eso denigraba a las fuerzas... Parece joda. La cosa es que, a partir de esa película de Armando Bo, que creo que era *La mariposa de la noche*, se prohibieron, es decir, no podías meter un policía con uniforme en ninguna película. ¡No podía haber policías!

Tato me dijo que no hubiera sexo, por supuesto. Y que tuviera cuidado con que los chorros no fueran demasiado simpáticos. El tipo vio de dónde hilaba la cosa.

En esos años, ¿Luppi no podía hacer cine?

No, estaba prohibido. Hasta *Tiempo de revancha* estuvo prohibido. De hecho, la película, digamos, pasó la censura, y la postergamos tres veces en el rodaje de la filmación por Luppi, así nomás. “Tiene luz verde”, bueno. No, no; no puede, porque tiene luz roja otra vez, porque se había firmado

alguna declaración o no sé qué era. Así que tres veces se postergó por eso.

¿Sufrió censura *Tiempo de revancha*?

Fue muy gracioso porque, digamos, lo más inteligente que tiene el guion es que no dice nada ni ataca a ningún gobierno: en ningún momento habla de los militares. Es decir, lo que ataca la película, y que creo es el detalle que la censura no vio, es el “sistema”.

Primero se mete con las multinacionales que no son el imperialismo yanqui sino el imperialismo de las corporaciones. De eso no dijeron absolutamente nada.

En esa época, los milicos ya estaban jugando a que podían ser democráticos. Massera trataba de formar un partido político, se dio el pacto cívico-militar: estaban jugando a ser buenos para quedarse en el poder.

Cuando se estrenó la película, Olivera tenía mucho miedo y lo que hizo fue largar la publicidad antes del jueves del estreno. Esperó al lunes después de que había salido la calificación. No me acuerdo quién estaba de censor en ese momento. La jugada fue... quiero decir, la habilidad mía fue hacer un guion en el que no había corte posible. No había una escena o una frase que dijeran: “Corten esto y la película pasa”. La película era para cortarla a lo largo: o la abreviaban o la dejaban como estaba. No había otra solución. La alternativa que tenían era esa y prohibir la película hubiera sido un escándalo, una publicidad mala.

Para sorpresa de todos, a las ocho de la noche del día del estreno, llamaron los de la censura y hablaron con Olivera para felicitarlo por la película que había hecho. “Bárbaro”, pensamos. Pero el despelote se armó después del estreno. Ahí empezaron los quilombos. Alfredo Serra sacó una editorial en la revista *Somos* que decía: “¿Qué pasa con la censura argentina que ve el mosquito de los escotes y no ve el elefante de la ideología?”. Alfredo Serra, que es un señor liberal y demócrata, nos mandó al muere directamente.

Tato, a quien ya conocíamos, escribía en la revista *Esquiú*, también opinó: “Los anarquistas se han apoderado de la calle Lavalle”. Hubo una amenaza de bomba en el cine Ambassador, que obligó a desalojar la sala en la segun-

da función de un sábado. Hubo amenazas telefónicas a mi casa, llamados a Olivera. Por suerte, no pasó de ahí. Putearon al Instituto, también... No sé si había alguien. Pero, llegaron los milicos y preguntaron: “¿Quién fue el pelotudo que aprobó esta película?”.

En comparación con *La parte del león*, ¿tuviste más dinero, más tiempo, una mejor planificación para rodar *Tiempo de revancha*?

Sí, totalmente. Ya los dos musicales (*La playa del amor* y *La discoteca del amor*) los habíamos hecho con más gaita. Pero bueno, el presupuesto digamos, era normal, no era una película cara. Sí tuvimos que coordinar la explosión de la cantera, porque son explosiones programadas, y se hacía una sola en el año. Así que fuimos con tres cámaras filmando nada más que la explosión. Pero no fue muy complicado. Hicimos algunas cosas en el estudio, yo edité y eso.

A mí se me ocurre hacer *Tiempo de revancha*, cuando Olivera me había ofrecido filmar el tercer musical. “Esto va a ser un error”, me dijo. Y yo le respondí que no. Que tenía miedo de que me encasillen como director de musicales. Y tenía escrita la sinopsis de *Tiempo de revancha* y se la di. Olivera la leyó y me dijo: “Vamos para adelante con esto”. Así que fue muy, muy rápido.

CINE, POLÍTICA Y LITERATURA

¿Cómo fue tu relación con José Pablo Feinmann para realizar la adaptación de *Últimos días de la víctima*?

Escribimos juntos el guion. Nos juntábamos todos los días y laburábamos. Fue bárbaro. José es un tipo muy inteligente. Entendió desde el vamos que esto es otra cosa distinta a la novela. Y que la novela era un punto de partida que nos daba la chance de hacer una historia para el cine. En ningún momento se puso en la posición de decir “Hay que respetar esto” o “mantener esto otro” o “conservar esta situación”. ¡Para nada! De hecho, la película es bastante distinta a la novela. La novela se basa en un plano metafísico, en

el cual los dos personajes, en realidad, son el mismo: Külpe y Mendizábal son un solo personaje. Quedó claro de entrada que no nos íbamos a meter en ese terreno.

Además de las influencias que se perciben del cine de Hitchcock, hay un par de escenas que muestran cierta temperatura sexual. ¿Pasaron la censura sin problema?

En verdad no. Fue una estrategia muy pensada. En ese momento, había reemplazado a Tato en el Instituto de Cine un tal Eduardo Ares. Vos estabas obligado a ir con la copia a sentarte en la moviola, para que fueran viendo, acto por acto, y te dijeran lo que pasaba y lo que no pasaba. Sabiendo eso, lo que hice fue alargar las tres escenas de sexo que tiene la película.

Tenía el montaje hecho y le agregué entre tres minutos o cuatro a cada una, porque pensé: “Esto lo van a querer cortar. Vamos a darles el gusto”. Y fue tal cual. Nos sentamos a ver la primera escena y dicen: “Uh, esto che. Corten acá”. Al final, tuve que cortar más yo porque él cortó menos extensión de lo que había agregado a la escena.

Últimos días de la víctima, ¿se estrenó en plena guerra de Malvinas?

Una semana antes. Fue la primera película que salió fuera de Argentina, a festivales. La mandaban bajo cuerda, por línea diplomática y, por supuesto, sin apoyo del Instituto. Pero llegó a un montón de festivales y ganó todo. Se estrenó en Estados Unidos. Tuvo muchísima repercusión. Se estrenó y, a la semana, empezó el quilombo de Malvinas. No perdieron guita, pero tampoco pasó nada. De cualquier modo, aprendí que es un error intentar romper ciertos moldes porque, si los rompés, corrés un riesgo muy grande de que la película no funcione. Me refiero a no tener un personaje con el cual te pudieras identificar y pudieras sentir, sufrir con él, querer que le fuera bien. ¡No había uno solo! Menos que menos el protagonista. Porque el personaje de Luppi era un asesino hijo de puta y, los demás, más o menos lo mismo. Es decir, no tenías de dónde agarrarte emocionalmente. No podías comprometerte ni engancharte con nadie. Resulta una película fría. Está bien hecha,

pero no te toca un pelo. Y eso creo que es un horror. Creo que ahí te la jugás y, a veces, cuando uno se la quiere jugar se pregunta *por qué hay que hacer que el protagonista sea querible*. Y probás hacer que sea detestable. Y lo hacés un pelotudo que se cree que está fuera del sistema, cuando el sistema lo está usando y, finalmente, lo va a hacer mierda... Como tesis funciona bárbaro. La historia funciona. Pero si no hacés que la gente se enganche con un protagonista, perdiste.

ACTORES Y ESPECTADORES DE LA VIDA REAL

¿Cómo definirías al personaje de Di Toro que interpretó Julio de Grazia en *La parte del león*? ¿Es cercano a las criaturas de John Huston, es un perdedor?

No lo sé, yo nunca comparo esas cosas. Los personajes los voy inventando... Quiero decir, en parte, se forman solos y, en parte, con las cosas que yo quiero. Di Toro es un tipo al que la sociedad lo ha transformado. Por esta vida de necesidades permanente que ha tenido, el tipo está convencido de que la única salida que tiene para su vida es tener guita. Hasta ese momento está desesperado porque no sabe cómo conseguirla, con el laburo que tiene. Se mete en negocios que piensa que le van a dar mucha guita y fracasan todos. Y cuando le aparece esa guita que han robado los chorros, es como que cree que encontró la salida. Pero no encontró la salida. No puedo decir si se parece o no a algún otro personaje.

¿Cuál es la relación que el director presiente que va a tener con el público? Porque los géneros han dividido al público, han dividido a los estudios, han provocado camadas de actores para determinados géneros. Cuando vos filmás una película de género como aquella que hiciste con Aitana Sánchez-Gijón y con Luppi también, que era una película de aventura (*La ley de la frontera*), ¿qué pensaste respecto a las apetencias del público que tenías que satisfacer?

Al principio no pensás en el público. Al contrario, pensás en vos mismo como público. La idea de “el público” es tan amplia, que no sabés realmente cómo va a responder. Y salvo en determinadas cosas, yo creo que el género es algo que les sirve a los críticos para compartimentar las películas. Pero los géneros no existen. Creo que de género puede llegar a ser un western, pueden llegar a ser las películas de terror o los musicales (que tienen que tener canciones). En el policial, el problema es que es un género demasiado amplio como para agarrarlo. Y no hay normas ni para contar la historia ni para filmarla. Además, todas las historias son muy, muy distintas entre sí. Quiero decir, si te metés en lo que hace al cine policial, tenés veinte géneros: el cine negro, el cine social, el de cárceles, que sé yo...

Trabajaste con Eusebio Poncela en cine y en televisión. ¿Martín (Hache) está inspirada en su experiencia personal?

Martín (Hache) muestra un poco la vida de Poncela. Durante la grabación de *Pepe Carvalho*, me llegaban las insinuaciones: “*Ojo que este tipo está metido en la heroína, que puede haber problemas*”. O sea, estuvimos muy pendientes de eso. Y después realmente se demostró, durante creo que fueron, no sé, ciento sesenta días seguidos de rodaje, que Eusebio todos los días estaba a las ocho de la mañana. Sabía el texto de él y el texto de los otros actores. Es decir, mantuvo una disciplina ejemplar. ¡Realmente maravillosa! Normalmente, no sé si se daba, si se metía heroína, porque nunca afectó el laburo.

¿De qué manera organizás la escritura del guion?

Yo no hago guion técnico. No pongo ni corte ni nada. Pongo el nombre del decorado, la escena y punto. Y ni siquiera hablo de la cámara ni “acá la cámara hace tal cosa” ni nada. No hay nada, el guion es nada más que acción y diálogo. Y después, mi manera de laburar es: no pongo la cámara antes de hacer la puesta en escena. O sea, lo primero que hago es la puesta en escena con los actores de la secuencia entera, cosa que pone un poco nervioso a los productores cuando se hacen largas. O sea, si el guion tiene quince páginas, ensayo las quince páginas.

A lo mejor voy a rodar en dos, tres días. Y entonces el primer día, cuando ensayás, a lo mejor filmas nada más que dos planos. Pero como soy yo el que hace el plan de trabajo, sé dónde tengo margen y lo voy calculando. No pasa nada. Es decir, las películas las hago en tiempo.

Todo esto gracias a haber sido ayudante de dirección: me dio mucha cancha en el plan de trabajo. Yo puedo calcular muy bien lo que se tarda en hacer una película. Pero entonces la gente de cámara agarra y lo que hace es mirar lo mismo que hago yo. Me voy metiendo en escena, voy aportando cosas, sobre todo del movimiento físico de los actores ¿no? Y de ver en qué momento van los diálogos, los actores plantean también las cosas que le quedan cómodas o incómodas. Lo que les gustaría hacer o no hacer en su momento. Esto lleva un riesgo que, para mí, es una gran virtud. La gran virtud es que al no saber dónde está la cámara, todo se mueve con total libertad, no tiene un frente. Sí tiene cuatro paredes: si te manejas con cuatro paredes, te podés mover para cualquier lado. Esto para mí le da más realismo, más naturalismo a la escena que vas a filmar. Pero sí es cierto que te obliga a tomar más planos. Porque si yo pongo la cámara y muevo a los actores de manera que actúen para ese ángulo de cámara, el actor lo hace también. Y puedo hacer unos cuantos planos menos de los que haría, pero eso no me interesa. Me divierte mucho más esto: por eso, cuando filmo siento que hago un documental de una acción real.

DEL FÍLMICO AL DIGITAL

¿Cómo vislumbrás la curva de tiempo que va del fílmico al digital?

Creo que cambió el soporte y que tiene sus ventajas y sus desventajas. Hasta ahora no he filmado con digital. He filmado siempre con 35 mm. Lo bueno que tiene es que no se corta el negativo: se elige la toma que vas a usar, se deja entera y se digitaliza cuadro a cuadro. Cuando se tira, se tira un internegativo de lo que está elegido, por lo cual no tocás el negativo. Las películas nuestras que han tenido éxito están imposibles de ver: pura raya. O sea

que sí, el digital tiene esas ventajas.

Con respecto al tiempo de rodaje, no se gana nada, salvo que uses varias cámaras. Si usás una cámara y filmás al estilo tradicional, una y a veces dos cámaras, o tres si hay cosas de acción es lo mismo que si usaras negativo. Si sos un tipo que gasta muchos metros te conviene el digital porque no te cuesta nada. Aunque las cámaras cuanto mejores son, más caras resultan. Si hubo un momento en que convenía alquilar digital, ahora cuesta cuatrocientos mil dólares. El alquiler es mucho más caro que el de una cámara de 35 mm. Ahí, no sé muy bien dónde está la ventaja. He discutido mucho esto con los productores. Yo gasto metros: estoy entre cuarenta y sesenta mil metros. Ese es mi promedio. Cuesta un dólar el metro: a sesenta mil, son sesenta mil dólares. O sea, no es tanta gaita. “¡Eh, no! Pero después viene el proceso de revelado de la copia...”, me dicen. Yo no copio nada: la toma la elijo en el rodaje. Así que mando a cortar una sola toma. Después, con respecto al montaje es mucho más fácil el laburo. El trabajo en la moviola, dicen, tenía la ventaja de que te dejaba pensar: mientras el compaginador andaba de atrás para adelante, buscando los cuadritos que se le perdían, vos tenías tiempo de pensar qué ibas a hacer después. En todo caso, en el digital, si no te da tiempo la máquina, te lo podés tomar vos y listo. Lo curioso es que yo tardo lo mismo en las películas con la moviola de seis platos. Quizás fue la buena escuela de la vida. *Tiempo de revancha* la estrenamos en catorce días. ¡Tardo catorce días con positivo, y tardo catorce días con el AVI: exactamente lo mismo! No me pregunten por qué, no lo sé, pero es lo que tardo. Claro que es mucho más cómodo el AVI porque podés ir probando cosas. Es mucho más rápido hacer un cuadrito más, un cuadrito menos. Así que, ¿qué nos espera? Realmente no lo sé, pero creo que no le está saliendo a nadie. Ya empiezan a preocuparse, porque primero se habló de que el negativo se va a la mierda. De que se viene la proyección satelital... Es decir, hace rato, hace unos cuantos años, desde que empezó lo digital nadie entiende nada. Ni cómo se va a financiar una película, ni qué va a pasar, ni cómo va a ser el sistema de exhibición ni nada. Bueno, estamos en la misma del VHS. Estamos en la misma del video tape. Es decir, sacó gente al principio, por la novedad. Y después

¿qué se comprobó? Que ver películas en tu casa es lo más hinchita pelota que hay. Porque el nene grita, el nene llora porque quiere levantarse a mear, suena el teléfono... Te pasan todas las cosas que pasan en una casa, porque es muy difícil que puedas suspender la vida doméstica para concentrarte en una película, durante dos horas. Ahora, ¿en qué va a derivar? Yo creo que a las salas no las matan ni a cañonazos. Porque es un ritual. Te da la tranquilidad de poder estar ahí, en silencio, que nadie te joda, y disfrutar de lo que estás viendo. Además que la calidad es mucho mejor que la que podés conseguir en el televisor de tu casa. Realmente hay tipos muy preocupados. ¿Qué es lo que está pasando con esto de la venta por Internet? Todavía no hay respuesta.

Nació en Santa Fe, en 1944. Estudió en la Asociación de Cine Experimental (ACE 1968-70). Es director, montajista y productor de cine. También hizo televisión.

Lleva montadas y/o editadas sesenta películas, desde la primera que fue *Los hijos de Fierro* (1972) dirigida por Pino Solanas.

Trabajó en películas independientes e industriales, con realizadores consagrados y debutantes. Entre otros filmes además del mencionado, se ocupó del montaje de *El hombre del subsuelo* (Nicolás Sarquís, 1981), *Gracias por el fuego* (Sergio Renán, 1983), *Espérame mucho* y *Asesinato en el Senado de la Nación* (Juan José Jusid, 1983 y 1984), *Camila* y *Miss Mary* (María Luisa Bemberg, 1984 y 1986), *Evita, quien quiera oír que oiga* (Eduardo Mignogna, 1984), *El exilio de Gardel. Tangos* (Pino Solanas, 1985), *Hombre mirando al sudeste* (Eliseo Subiela, 1986), *Después de la tormenta* (Tristán Bauer, 1991), *Rerum Novarum* (Sebastián Schindel, Nicolás Batlle y Fernando Molnar, 2001), *Agua* (Verónica Chen, 2006), *Tres minutos* (Diego Lublinsky, 2007) y *Fontana, la frontera interior* (Juan Bautista Stagnaro, 2009).

Como realizador, en 1993 estrenó *Matar al abuelito* (con guion de Eduardo

Mignogna, Roli Sienna y él mismo), protagonizada por Federico Luppi e Inés Estévez.

En 2003, estrenó *Potestad* (de la que, una vez más, fue autor del guion junto a Roli Sienna), basada en la obra homónima de Eduardo Pavlovsky a quien convocó como actor principal.

En 2007, presentó *Norma Arrostito, la Gaby* (a partir de un guion escrito en colaboración con Graciela Maglie) en la que Julieta Díaz interpretó a la militante asesinada en la ESMA, durante la última dictadura militar.

En televisión, dirigió “*El otro espejo*”, un episodio del ciclo Directores de cine en televisión, que fue producido y emitido por Canal 7.

Es miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina y, actualmente, integra la Comisión Directiva de DAC (Directores Argentinos Cinematográficos).

FILMOGRAFIA

Largometrajes

Matar al abuelito (1993)

GUIÓN: Luis César D'Angiolillo, Eduardo Mignogna, Santiago Carlos Oves y Ariel Sienna

FOTOGRAFÍA: Miguel Abal

MONTAJE: Luis César D'Angiolillo

ARTE: María Favale

SONIDO: Abelardo Kuchnir

MÚSICA: Litto Nebbia

ELENCO: Federico Luppi, Inés Estévez, Mirta Busnelli, Lidia Catalano, Laura Novoa, Alberto Segado, Atilio Veronelli, Horacio Peña, Cecilia Echegaray, Tina Serrano

Potestad (2002)

GUIÓN: Luis César D'Angiolillo y Ariel Sienna; basada en la obra homónima de Eduardo Pavlovsky

FOTOGRAFÍA: María Inés Teyssié

MONTAJE: Luis César D'Angiolillo y Guillermo Grillo

ARTE: Julián D'Angiolillo

MÚSICA: Edgardo Rudnitzky

ELENCO: Eduardo Pavlovsky, Lorenzo Quinteros, Noemí Frenkel, Susy Evans, Luis Machín

Norma Arrostito, la Gaby (2008)

GUIÓN: Luis César D'Angiolillo y Graciela Maglie

FOTOGRAFÍA: María Inés Teyssié

MONTAJE: Luis César D'Angiolillo y Celeste Maidana

ARTE: Andrea Del Prete y Natalia García

MÚSICA: Gustavo Pomeranec

ELENCO: Julieta Díaz

-

Televisión

El otro espejo (2005)

DRAMA, MELODRAMA Y TRAGEDIA

El melodrama es un género emblemático ya en el cine mudo argentino. Por ejemplo, las películas tangueras de José Agustín Ferreyra, como *Perdón, viejita* o *La chica de la calle Florida*. Luego, con el sonoro, el melodrama continúa esa tradición. Precisamente, la primera película argentina fue *Tango*, que era una historia de arrabales, de guapos, de duelos, con Luis Sandrini como soporte cómico.

En los años de esplendor del período de los estudios, dos directores profundizaron los ejes del género. Por un lado, el Negro Ferreyra continuó filmando en la “nueva era”, ahora dirigiendo a Libertad Lamarque en películas como *Besos brujos*, *Ayúdame a vivir* o *La ley que olvidaron*. Y en oposición estética digamos, pero también con Libertad Lamarque como protagonista, aparecen los filmes de Luis Saslavsky: *La diva*, *la casa del recuerdo* y *Puerta cerrada*.

El género se afianza con películas muy interesantes, otras, algo interesantes y algunas nada interesantes. A fines de los años ‘40, se consolidan el poder económico de Argentina Sono Film y los dramas protagonizados por Zully Moreno,

dirigidos por su marido, Luis César Amadori. Entre otros *Nacha Regules* y *Dios se lo pague*.

En este último período de brillo del sistema de estudios, surge el que considero es uno de los grandes filmes en la historia del cine argentino. Un largometraje omitido por muchos, que se llama *Más allá del olvido*, dirigido y protagonizado por Hugo del Carril. A comienzos del año '55 (año clave para la historia nacional), Hugo del Carril empieza el rodaje, pero recién podrá estrenarlo al año siguiente. *Más allá del olvido* es una adaptación de la novela de Georges Rodenbach *Brujas, la muerta*, una historia de amor necrofílico, en la que Hugo del Carril compone a un aristócrata que decide emprender un viaje para sobreponerse de la muerte de su muy amada esposa, interpretada por Laura Hidalgo. Se trata de un relato que empieza con un drama terrenal, cuando el médico le informa a la mujer que padece una enfermedad incurable y le quedan pocos días de vida. Pasa del drama al melodrama, cuando el personaje de Hugo del Carril no puede aceptar esa muerte ni el deseo de la nueva amante. Y, finalmente, sin entrar en detalles deviene en una tragedia.

Con la aparición de la generación del '60, las películas de Leopoldo Torre Nilsson, de Fernando Ayala, el drama se vuelve más intimista y las historias están protagonizadas por jóvenes. Hay un título emblemático de esa generación, que fue la adaptación de una pieza teatral muy conocida de Osvaldo Dragún, *Los de la mesa 10*, cuya versión cinematográfica dirigió Simón Feldman. En los años '60, las historias se perfilan en torno a otro eje dramático: abordan conflictos cotidianos, de carácter costumbrista.

Hasta que en los últimos años, el melodrama resurge con otros tópicos, con otros alcances y otros objetivos. Por ejemplo, no hace mucho se estrenó una película pequeña, pero interesante que se llama *Nosotras sin mamá*, escrita y dirigida por María Eugenia Sueiro. Es la historia de tres hermanas que tienen que resolver qué hacen con la casa de la madre que acaba de morir. De hecho, se quedan encerradas en la casa y la película está rodada, casi, en tiempo real.

Curiosidades o no tanto, mencioné varias películas basadas en novelas o en obras teatrales. Desde ahí quiero citar *Potestad*, la película dirigida por César D'Angiolillo, que empezó a filmar en 2001 y recién se estrenó en mayo de 2003.

Potestad es una película poderosa, intensa, compleja. Se trata de una obra teatral que escribió y protagonizó Eduardo Tato Pavlovsky, también el protagonista de la versión cinematográfica.

LA ADAPTACIÓN

¿Por qué elegiste filmar *Potestad*?

Antes de responder voy a hacer una digresión, sobre las demoras que puede sufrir un film realizado en una cinematografía no central. Es casi una anécdota. Cuando filmé mi opera prima en 1991, *Matar al abuelito*, por diversos motivos, la estrené en el '93. Siempre me pasa así: tardo dos años en estrenar. La llevé al festival de Montreal y Variety me hizo una crítica muy elogiosa, pero concluye con la siguiente observación: “Lástima el desfachatado calco del final de *Thelma & Louise*”. ¿Cómo les explicaba que yo la había filmado dos años antes?

En cuanto a *Potestad*, cuando vi la obra me pareció de una potencia tremenda. Una propuesta de Tato increíble: su teatro es muy corporal. Él juega a través de su cuerpo toda la intensidad del tema, del relato que quiere contar. Es muy raro porque es un monólogo. Hay alguien que escucha, que es mudo, que cada tanto se mueve con una silla, de una manera... como alguien que está impedido de moverse. Quiere huir... pero escucha. Oscuramente me pareció que ahí había una película. No en el estatismo de la “puesta”. Yo sentía que era muy potente, que tenía que encontrar la “puesta cinematográfica”, que había que hacer la película para ese personaje fascinante, muy atractivo. El protagonista es un personaje oscuro que no se sabe quién es hasta el último tercio de la película, digamos, o incluso más adelante. O sea, es un personaje que va dándose a conocer y que promediando el relato se da vuelta totalmente. Lo que ocurre es que en el teatro el espectador era cómplice de la “puesta”: de repente se apagaban las luces, Tato se apoyaba contra una pared, irrumpía un solo de batería tocado en escena y el personaje afable y divertido, que había contado la historia de una hija muy querida, que creció

con él, se reconvertía en un represor desembozado.

Esto era una aceptada convención teatral y, obviamente, hacerlo así en cine no tenía sentido.

Quiero dar una idea de qué es una adaptación, de lo complicado que es trasladar el teatro al cine cuando la obra es potente. Uno tiene siempre la tentación de repetir lo bueno que vio y, la verdad, es que el verosímil que el espectador acepta en el cine es totalmente distinto. Es muy difícil salir de lo real que se ve y se transmite en una pantalla y que representa bastante bien la vida en su cotidianidad, aún en las películas más expresionistas o en las películas que fugan de la realidad. Es una convención aceptada y digerida por los espectadores, que no ocurre en el cine. Incluso, la forma de moverse del actor según la convención teatral, resulta inverosímil trasladada al cine.

Entonces, llegué a un punto en que había escrito siete guiones y sentía que había terminado. Pero la verdad es que me volvía a ganar el personaje en su intensidad. No lo podía sacar del monólogo teatral, porque me parecía que era lo más importante de la historia. Trataba de generar escenas. Pero en realidad, si no tiene sustento nuevo, el poder dramático que tiene una obra teatral al pasarla al cine queda pobre. Y así es muy difícil que una adaptación sea aceptada por el público.

Los guiones estaban más o menos bien. Incluso presenté alguno ante el INCAA. Pero bueno, en una reunión con mi co-guionista de *Matar al abuelito*, *El otro espejo* y de casi todos mis trabajos, con el que empezamos a estudiar cine juntos (Ariel “Roli” Sienna), y que me había advertido que *Potestad* no se podía hacer en cine... en una clásica charla de café —solemos tomar mucho café y conversar de todo un poco en los bares— me dijo: “Puede ser por otro lado”. Y, ahí me contó lo que se le había ocurrido a partir de mis guiones. Él le daba una vuelta de tuerca muy interesante: su idea fue generar un espacio, un tiempo cinematográfico similar al de la obra, pero que en la obra está sugerido sólo por la actuación de Tato Pavlovsky. O sea, nosotros teníamos que generar un espacio y un tiempo cinematográfico que simulara los recovecos de esa cabeza, de la cabeza del protagonista, afectado por un hecho tremendo que era la pérdida de su hija. ¿Cómo lográbamos

eso? A Roli se le ocurrió la metáfora del viaje en subte. Empezaba la película con el personaje entrando en el subte, y en un viaje interminable, que podría ser un instante o varios años (eterno). El protagonista nunca va a salir de ese viaje. No puede salir porque ha quedado atrapado, cautivo, de ese hecho que lo destruye: la pérdida del sentido de su vida, que era la hija.

A partir de ahí, empezamos a construir la historia con esa nueva idea del viaje en subte. Donde todo lo que ocurría en las escenas eran, aparentemente, búsquedas de él. ¿Qué había pasado con su hija? ¿Dónde está? En rigor de verdad, más que búsquedas, se trata de huidas. Él en realidad no quiere decir, ni saber qué es lo que pasó con ella. Entonces, lo que hace es apelar a su afectada, selectiva memoria, para refugiarse en los mejores momentos del pasado. En los compañeros con los que jugaba al rugby. En la mujer, cuando la conoce, la desea y se enamora. Puede ir a muchos momentos de su historia, y cuando está en el mejor momento, siempre por los resquicios de esa memoria afectada, se cuele la verdad, se cuelean los hechos que lo perturban. Los que no quiere recordar. Entonces, ocurren cosas que convierten a la película en un rompecabezas de fragmentos de esa vida, reales e inventados. Sueños y pesadillas. Pero que el espectador necesita desentrañar, para entender quién es el personaje. Esta fue la idea de la adaptación.

Esa estructura de rompecabezas, además, involucra objetos que van apareciendo de a poco.

Yo los llamo “objetos siniestros”. O sea, esos son objetos que no tienen razón de ser aparente. Aunque, van a tener una única explicación al final. Insisto en que todo esto fue posible porque había un personaje muy fuerte, muy potente, muy rico. Ya construido por Pavlovsky, incluso, en la interpretación. Esto me permitía imaginar que, tirando del hilo de ese personaje, podíamos construir la historia cinematográfica. O sea que el personaje nos condujo (y conduce al espectador) todo el tiempo. De hecho, está en pantalla todo el tiempo.

Por momentos, es una película que causa incomodidad. Cuando Pavlovsky, en dos o tres ocasiones, se da vuelta, como si alguien estuviera observándolo y, en efecto, descubre que alguien lo está observando. Son planos intimidatorios para el espectador.

Eso es porque la planteamos como una película de miradas. El personaje mira a los demás, como buscando. De pronto le parece ver a su hija llevada de la mano por su mujer joven, o la ve llevada por una mujer que no sabe quién es. Y a su vez, está la mirada de los otros hacia él ¿no? Esa paranoia del tipo observado y que observa cauteloso y asustado porque lo están persiguiendo.

LA MEMORIA TRASTORNADA

El contexto histórico en que se desarrolla la historia de *Potestad*, ¿es el mismo del de la obra de teatro?

Son parecidos. Al crear ese espacio y ese tiempo que es la cabeza del personaje, se nos permite mezclar los acontecimientos ocurridos en los '70, en los '90 o en el 2001 cuando filmé la película. En las distintas décadas, aparece algo de la dictadura, de pronto aparece Malvinas, y de manera arbitraria, como ocurre en la cabeza. Nosotros no tenemos un recuerdo ordenado ni organizado, y además ese caos es generado por el intento del personaje de querer recordar lo bueno.

Esta estructura además, hace que él sea el que convoca al pasado. Lo convoca para realimentarse y para rememorar las cosas buenas de su historia. No es el clásico raconto que nos lleva al pasado para contar el pasado, si no que traemos el pasado al presente. Por eso el personaje está siempre como está, con la misma ropa, a la misma edad. Habla con el padre que es un hombre de cuarenta o cuarenta y cinco años. Y él le habla como habla un chico. Y se encuentra con su novia de veinte años y él está así, con su aspecto sexagenario. Ese procedimiento yo lo había visto sólo en *La prima Angélica* (de Carlos Saura). Me parece que es una de las cosas más fuertes que tiene *Potestad*.

Es un recurso muy difícil ya que los mecanismos cinematográficos son, o parecen ser, bastante frágiles como para que no se recienta el verosímil. En el caso de *Potestad* funciona perfectamente, porque Pavlovsky está en toda la película con la misma ropa, con su novia en la escena del vestuario, jugando al rugby con los jóvenes. El de Tato, es un protagonista avasallante que refuerza la idea de que todo lo que vemos está en su cabeza. Y contrasta con la mujer que será interpretada por tres actrices diferentes.

Es que representan una misma mujer en tres edades diferentes. La mujer del deseo inicial, que es Denisse Dumas. La mujer de la madurez y de la concreción de la hija, que es Noemí Frenkel. Y la mujer de la resignación, al final cuando la ha perdido y vive en una agonía, que interpreta Susy Evans.

Dentro del contexto de la dictadura, hay alusiones a hechos puntuales...

Sí. Digamos que para echar a andar una película, hay que elegir un punto de partida que, en este caso, fue la entrada al subte. Después, en ocho minutos, planteamos todos los elementos que van a entrar en juego: la mezcla de tiempos, la paranoia del personaje, la confusión. Porque está siempre confuso, pensando en esto y en aquello: “Voy a desayunar. No. Voy a buscar el boletín de mi hija...”. Es un instante, no podemos medir el tiempo. Pero es también la eternidad, digamos, porque lo que se quiere representar es todo el dolor. ¿Qué genera esto en el espectador? Genera identificación. Es decir, el protagonista sufre y el espectador se identifica, porque lo siente una víctima.

Cuando después, con el transcurrir de la trama, vemos que se arma el rompecabezas, se va dando vuelta la cosa y, en realidad, la víctima es un victimario, el espectador siente que se identificó con un monstruo. Y no es lo mismo identificarse con un héroe, que identificarse con un monstruo. Para nosotros esto era importante, creemos, porque obliga al espectador a pensar qué pasó o qué pasa que se identifica con alguien que no perdió a la hija, sino que la secuestró. O sea, se alude al robo de identidad que hubo durante la dictadura. “¡Tenía tanto amor para darle!”, decía el personaje de Tato. Y alguien que tiene tanto amor es alguien a quien uno puede querer. Pero, ¿se

justifica que él robe a la nena, olvidándose de que están los padres reales, muertos al lado?

¡Esto pasó! Es increíble, pero pasó. Si pasó es porque cabe en la mente humana. O sea, ¿cómo es que estos tipos creían que podían ser felices con una hija robada? Y, lo creyeron, y en algunos casos hasta, seguramente, lograron cierta felicidad durante mucho tiempo.

Entonces, este meollo, esto que ocurre en la película interpela al espectador. Fue lo que más pegó en todas partes y por muy distintos motivos. En Estados Unidos, por ejemplo, vino un médico y me dijo: “Nunca vi un estudio sobre el Alzheimer tan perfecto”. En otro lugar, una muchacha me comentó: “Me vi retratada con mi padre todo el tiempo”. Cuando la cosa es potente y tiene autenticidad —y eso es mérito de Tato, en gran medida— genera identificaciones desde distintos lugares.

Partiste de un relato original que es un monólogo. Todo lo que dice la voz en off, ¿es lo que vos creíste necesario reponer de ese monólogo para que se comprenda el rompecabezas?

Sí. La voz en off es prácticamente textual en los monólogos, con algunos giros necesarios para cortar, o lo que sea. Y sí, nos nutrimos bastante del monólogo teatral. Las escenas son inventadas. Por ejemplo la manera en cómo pierde a la hija, en realidad se la llevan organismos de derechos humanos. En la obra el protagonista dice: “Se agarró de mi mano izquierda, usé mi mano derecha...” En la película, es una mano que se extiende, y la otra mano que agarra. El traslado al cine de una pieza teatral es muy apasionante. Y yo como montajista amo los detalles. A mí me encantan los planos detalle: una mano que toma este vaso, a lo mejor tiene una significación o expresa algo tan importante como un diálogo. Entonces, en ese sentido a mi juego me llamaron, digamos, es lo que yo quería hacer.

----->

EL PROTAGONISTA

***Potestad* es una de esas películas que, si no hubiera estado protagonizada por Tato Pavlovsky, habría sido muy diferente. Ni mejor ni peor, pero habría sido otra película. Esto se ve en la construcción del personaje que, más allá de que él lo concibió e interpretó en el teatro, aquí lo convierte en una criatura cinematográfica genuina. Salvando las distancias, veo en Pavlovsky una especie de John Wayne o de Gary Cooper, que está ahí en el plano, y el plano se siente feliz con él, pese a que se trata de un personaje monstruoso.**

Sí. Se pondría muy contento si te escuchara. Hacíamos muchas tomas. La verdad, es que en filmación yo buscaba el tono, porque era muy difícil encontrar esto que hemos explicado varias veces: cómo tenía que actuar, cómo tenía que decir... No debía ser un tono naturalista, pero tampoco quería ser un personaje expresionista como el que hacía en el teatro. Entonces, nos reíamos porque decíamos: “No, así está más Paul Newman” o “Ahora tiralo a Trintignant...” Y, la verdad es que después elegí el montaje.

Hay una escena en la que se lo ve operando, con lujo de detalles.

Claro sí, sí. Falta decir, para que los que no vieron la película entiendan, que Pavlovsky interpreta a un médico, al que llevan a los operativos a extender los certificados de defunción. Entonces, es un cómplice de los militares. Entre las cosas que evoca, él convoca su época de esplendor como cirujano. Entonces, en su cabeza hay una operación y hacemos una operación a corazón abierto que es tremenda. En el medio, se le muere el paciente. Cuando él está salvándolo, se le muere. Siempre se le frustran las cosas en la memoria. Entonces piensa y dice que es un complot, que el resto del equipo lo está boicoteando.

Salvo Lorenzo Quinteros que le responde que la operación salió bien...

Porque es el amigo. Cuando está mal la cosa, entonces el amigo viene y le dice: “¡No! ¡Si lo salvaste, estuviste bárbaro!”. Es una ida y vuelta todo el tiempo.

¿Cómo desaparece la hija?

Él cría a esa chica. Hasta que, en un momento determinado, él dice: “Era sábado, 3:30 de la tarde”. En esta progresión de los textos en off que se ve en los túneles del subte (o en alguna otra secuencia donde se cuenta qué sucede entre las 3:30 y las 5:00 de la tarde) es cuando vienen —se supone— a buscarla. No está explicitado que son organismos de derechos humanos. Él dice: “Vino un tipo bien vestido, como del colegio Champagnat... le extendió la mano, ella se agarró de la mano y se fue... Y cuando yo la vi...”. En ese momento, se ve en la película que lo saluda como si se despidiera. Como si le dijera: “¡Chau papá! ¡Chau papá!”. Él fabula también que la nena no se quiere ir.

Antes de llegar al set, ¿ensayaron con Pavlovsky?

Ensayamos bastante. Pero, él es un gran profesional y ve mucho cine. Sabía que había una economía de medios o de expresión que el cine requería. Es muy interesante, porque hay gente que no lo soporta a Tato por su trayectoria de teatro expresionista, para ubicarlo de alguna manera. Hay directores que me han venido a ver y me han dicho: “Lástima que está Tato en la película”. Les parece que es muy teatral. Yo no lo veo teatral, para nada. Lo veo muy sobrio en general. Buscamos eso pero, sin perder potencia, no quería perder la intensidad del personaje. A veces, hay preconceptos contra los que no se puede pelear.

EL RODAJE

¿Cuántas semanas demoró el rodaje?

Seis semanas incluyendo los sábados. O sea que, casi siete.

Las escenas en el subte, ¿se filmaron de noche?

Sí, fueron cinco horas a la noche, una vez que se interrumpe el servicio. No se puede grabar en subte cuando está funcionando. Así que la gente, los transeúntes, son extras. Además, primero me las rechazaron porque en el guion

decía que se agolpaba la gente en el vagón. Teóricamente tuve que sacar esa escena.

¿En qué medida te apoyás en el director de fotografía?

En esta película fue muy importante. María Inés Teyssié había hecho pocas películas, pero muy buenas. Tiene una expresividad artística que encuentro en muy pocos colegas. Además contaba con un cámara que hoy es director de fotografía y muy bueno, Rodrigo Pulpeiro. El otro aporte que considero clave fue el de mi hijo Julián D'Angiolillo que hizo el arte. Él dibujó la película: me hizo el storyboard, primero. Era muy joven en esa época y, no obstante, diseñó la idea, la concepción del arte, que no era fácil por la mezcla de épocas. Si vos hacías el '70 y mirabas para allá, y estábamos contando algo del '80, y después algo actual, la ropa tenía que cambiar, por ejemplo. Entonces inventó un neutro, como una manera de igualar todo, de generar todo un estado de extrañamiento y que de paso ayudaba al desorden en la cabeza del personaje.

Como una fusión entre una década y otra que, al fin y al cabo, son las combinaciones previsibles que se producen en la mente.

Sí. En ese sentido, la luz fue trabajada muy especialmente. Hubo aspectos muy fuertes en la película: el guion, o sea, la adaptación de Roli Sienna, la fotografía de María Inés Teyssié, el arte de Julián, el sonido de Guido Beremblun, la música de Edgardo Rundisky (que hoy vive en Alemania). Yo le pedí a Edgardo que hiciera una música sin instrumentos. Entonces, él me pidió los sonidos de la película: el rodar del subte, las puertas que se cierran. Y con eso distorsionado, construyó una banda de sonido que me parece muy rica, muy linda que ganó un premio en el Festival Tremona. Salvo el saxo del principio cuando corre en el subte, no hubo ningún otro instrumento musical. Fueron todos sonidos rescatados de la grabación.

¿Hubo doblaje?

Hubo parte de doblaje, en la lancha en el Tigre, donde había sonidos muy fuertes. En el subte, porque no quería que el rodar del tren tapara las voces.

Así que, sí hubo doblaje, pero igual después los sonidos están expresionados porque quería que, por momentos, taparan el texto.

Tocamos todos los rubros técnicos salvo el montaje. Además de realizador, sos montajista. Desde *Los hijos de Fierro* al día de hoy, montaste sesenta películas, incluidas las tuyas.

Sí, sí, siempre me involucro. Me es muy difícil dejar en manos de otro. En *Potestad*, Guillermo Grillo trabajó junto conmigo.

¿Cómo resultaba editar una película hace veinte o treinta años atrás y cómo resulta ahora? ¿En qué cambió el proceso?

Cambió muchísimo. Era más que nada un trabajo artesanal, un trabajo físico, un trabajo de pegado y de sincronización de imagen por un lado y la banda de sonido por otro. Y jugar con la alteración de todo ello. Antes, era todo manual. Ahora se pasó todo a digital: se trabaja en la computadora. ¡Cambió todo absolutamente! Y creo que para bien, en el sentido de que hay más posibilidades de probar cosas, de archivar, de guardar preferencias. Antes se deshacía el material. Si uno armaba y desarmaba, armaba y desarmaba, al final había que descartar. Como nunca había plata para copiar de nuevo, se recomponía el material, se le hacían parches, que sé yo. Hoy es mucho más fácil esa tarea.

Lo que me parece más decisivo, es que cambió el lenguaje. Los chicos que trabajan, los operadores hoy, los montajistas que manejan el equipo, trabajan sobre prueba y error. No piensan tanto: prueban y si funciona, bien, y si no funciona, borran. No está mal. Es una manera distinta. Antes, para hacer un corte se pensaba mucho, se lo planeaba dentro de un tipo, un estilo, una manera de contar, porque costaba mucho reconstruir después.

Lo que extraño un poco, muy característico de los primeros tiempos cuando empecé a trabajar, es el trabajo en la moviola. En la moviola vos trabajabas, construías los diez minutos de un acto o de veinte, según lo que elegías. Entonces, volvías hacia el comienzo con la velocidad rápida, y tardabas cinco minutos o diez, o sea, la mitad. Entonces, era un clásico que uno armaba “TA-

TA”, compaginaba pedacitos, probaba variantes, elegía, concluido el acto decía: “Vamos para atrás”. Volvías para atrás, y te quedabas mirando las imágenes para atrás y mientras reflexionabas, pensabas. Muchas veces al concluir el rebobinado ya sabías en qué te habías equivocado o qué volverías a probar. Entonces; en los primeros tiempos que me tocó trabajar digitalmente, yo le decía al operador lo mismo: “Dale para atrás” y era automático... apretaba una tecla y puf, estaba en el principio. ¡No podía pensar más! Entonces, tenía que decirles, directamente, ante su extrañeza: “Me voy a pensar y vuelvo”. Son cambios en el proceso, que si no los adecuás bien, determinan cambios en el lenguaje, no hay nada que hacer.

Nació en Banfield, en 1960. Estudió Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, e hizo cursos de realización cinematográfica. Actualmente es profesor de la Facultad de Ciencias Sociales, de la Universidad de Lomas de Zamora.

Dirigió films de ficción y documentales. Además, se desempeña como director teatral, escribe poemas y textos literarios. Realizó cortos y medimétrajes, entre los que figuran *Luz de otoño*, *Canto del cisne* y *El paisaje invisible*. En formato medio rodó también *Ritos de paso*, un film experimental en torno a la figura del escritor Macedonio Fernández.

En 1994, fue asistente de dirección en los documentales *Regina* (Laura Bua) y *Mariquita y Perichona* (Clara Zapettini), ambos producidos por Lita Stantic.

En 2003, estrenó su primer largometraje, *Donde cae el sol*, película protagonizada por Alfonso de Grazia, que participó en varios festivales internacionales, obteniendo el Premio del Público en el Festival de Cine de Toulouse.

En ese mismo año, colaboró en el guion de *La cruz del sur*, opera prima en largo de Pablo Reyero.

Como director de teatro, destacan las puestas de *El acompañamiento* (Carlos

Gorostiza, en 1996) y de *El despojamiento* (Griselda Gambaro, en 2000).

En 2011, recibió el Diploma al Mérito de la Fundación Konex como uno de los cinco mejores documentalistas de la década, junto a Carmen Guarini, Andrés Di Tella, Enrique Piñeyro y Fernando “Pino” Solanas.

FILMOGRAFÍA

Largometrajes

Donde cae el sol (2002)

GUIÓN: Gustavo Fontán, con la colaboración de Pablo Reyero

FOTOGRAFÍA: Eduardo Pinto

MONTAJE: Laura Búa

MÚSICA: Diego Lerendegui

ELENCO: Alfonso De Grazia, Mónica Gazpio, Rubén Ballester, Gloria Stingo, Federico Fontán, Osvaldo Cimaglia

El árbol (2006)

GUIÓN: Gustavo Fontán

FOTOGRAFÍA: Diego Poleri

MONTAJE: Marcos Pastor

SONIDO: Javier Farina

ELENCO: Federico Fontán, Julio Fontán, María Merlino

La orilla que se abisma (2008)

GUIÓN: Gustavo Fontán

FOTOGRAFÍA: Luis Cámara

Montaje: Mario Bocchicchio y Gustavo Schiaffino

SONIDO: Abel Tortorelli

La madre (2009)

GUIÓN: Gustavo Fontán, con la colaboración de Alicia Silva Rey

FOTOGRAFÍA: Diego Poleri

MONTAJE: Marcos Pastor

SONIDO: Javier Farina

ELENCO: Gloria Stingo, Federico Fontán, Marisol Martínez

---->

***Elegía de abril* (2010)**

GUIÓN: Gustavo Fontán

FOTOGRAFÍA: Diego Poleri

MONTAJE: Mario Bocchicchio

ARTE: Alejandro Mateo

SONIDO: Javier Farina

ELENCO: Adriana Aizemberg, Lorenzo Quinteros, Federico Fontán, Carlos Merlino, María Merlino

***La casa* (2012)**

GUIÓN: Gustavo Fontán

FOTOGRAFÍA: Diego Poleri

MONTAJE: Mario Bocchicchio

ARTE: Alejandro Mateo

SONIDO: Javier Farina

ELENCO: Daniel Estévez, Marcela Fontán, Federico Fontán, Julio Fontán, Mariana Fontán, Sol Levinas, María Merlino

***El rostro* (2013)**

GUIÓN: Gustavo Fontán

FOTOGRAFÍA: Luis Cámara

MONTAJE: Mario Bocchicchio

ARTE: Guillermo Pineles

SONIDO: Abel Tortorelli

PRODUCCIÓN: Insomnia Films

ELENCO: Gustavo Hennekens, María del Huerto Ghiggi, Héctor Maldonado, Pedro Gabas

EL DOCUMENTAL

El puntapié inicial del documental en la Argentina lo dio *Tire dié*, una película de Fernando Birri, realizada en el marco de la Escuela del Litoral, en 1958. No se hacían documentales en la época de los estudios. El tipo de cine empresarial que lo caracterizó no necesitaba filmar documentales, sino unas cincuenta o sesenta ficciones por año.

Durante los años '60, con el surgimiento de una nueva generación de cineastas, y la aparición de los cortometrajes como trabajo previo a los largos, surgen un par de cortos documentales interesantes como *Buenos Aires* de David José Kohon, o *La flecha y un compás* de Rodolfo Khun. Deberíamos pegar un salto hasta una película de los años '70, que es *Buenos Aires, tercera fundación* de Clara Zappettini. Y, por supuesto, a los trabajos notables del Grupo Cine Testimonio de los años '82/'83, integrado por Silvia Chanvillard, Marcelo Céspedes, Laura Búa, Víctor Benítez y Tristán Bauer.

Con el devenir de los años, aparecen nuevos documentalistas, nuevas propuestas, nuevas inversiones presupuestarias en esas películas. En los últimos diez o

quince años se han hecho entre sesenta y ochenta documentales de diversos temas, algunos de ellos sobre las secuelas horribles dejadas por la dictadura.

Hasta que Gustavo Fontán le da una mirada personal al género. A partir de su obra, habría que preguntarse si existe el documental como género o cuándo una película deja de ser documental para transformarse en una ficción. El cine de Gustavo Fontán es un cine exigente y placentero, al mismo tiempo. Exigente, porque necesita de un espectador dispuesto a los tiempos narrativos y a la forma en que se construye un relato, con mínimos detalles. Y placentero porque es una experiencia fascinante.

En cada una de las imágenes de *El árbol*, por ejemplo, me parece que ya están muchas de las obsesiones temáticas y formales que Gustavo Fontán va a desarrollar. La forma en que se construye el relato, se filma los objetos, la naturaleza, las personas, inmediatamente remite a un cine de autor.

CINE DE AUTOR

¿Podés nombrar alguna de tus influencias en el terreno documental?

Durante mi formación fui más lector que cinéfilo, esa es la verdad. Me cuesta mucho reconocer influencias muy directas en el cine. Sí puedo reconocer en el cine que pienso la influencia de autores literarios como por ejemplo, Juan José Saer y Juan L. Ortiz. Y es muy directa, es decir, es una forma de pensar el relato, una forma de mirar el mundo, una forma de atravesar esas realidades. Ahí sí encuentro, realmente, una referencia directa. Después, en relación con el documental yo te diría algo. Después de hacer *El árbol*, un día Franca González me dijo que era un documental. ¡Y yo no hago documentales! Estaba convencido de que había hecho una ficción. Franca me hizo pensar en algo que no había pensado y que fui descubriendo.

Me parece que el documental tiene un abanico de posibilidades, de despliegue de recursos, de una riqueza gigantesca que, hoy, no la sentimos tanto en la ficción, más acotada, más ceñida a un modelo. Si bien es cierto que hay paradigmas documentales, creo que hoy el documental está como liberado de

los recursos que tiene que utilizar. Liberado en relación a cómo se construye un relato. Liberado del “debe ser” y empieza a constituirse y a construirse desde las propias necesidades del relato y de aquello que se va a mirar. Me parece que los recursos y las armas de que dispone tienen que ver estrictamente con las necesidades de aquello que se mira. Pero esto está en Ortiz, y por supuesto, está también en muchos cineastas.

¿Definirías tus películas como embebidas de literatura?

Sí, correcto. Por supuesto estamos hablando de dos lenguajes diferentes. En la medida en que son dos lenguajes diferentes es muy difícil establecer un vínculo, estrictamente, literal entre literatura y cine. Lo que creo es que en los autores que nombro y en otros, aun en una narración, porque cuando hablamos de Saer hablamos de un narrador, Ortiz en cambio es un poeta, lo que siento es que hay allí una posibilidad de narrar una pequeña historia con muchos intersticios ligados, simplemente, a la operación de observación. La observación y la mirada puestas al servicio de eso que se narra. Yo encontraba allí una especie de construcción narrativa que me resultaba atractiva. Una pequeña estructura. *El árbol* es eso y creo que después casi todas las películas fueron eso: una pequeña estructura con muchos huecos y muchos intersticios para mirar aquella realidad que queda acotada y que queda restringida a las necesidades de eso que está planteado como estructura y como búsqueda, pero que deja muchos huecos para mirar.

En ese intercambio de planteo, en ese intercambio de plan, y en ese intercambio estrictamente con lo real, con la luz, y con lo que sucede en el momento, ahí había algo que yo encontraba en esos autores como operación de construcción, algo que para mí estuvo ligado siempre a lo que podríamos llamar el ámbito de la sugerencia. Es decir, el relato atravesado por una fuerte operación de fuera de campo una disposición de los elementos de tal manera que nunca puedan literalizar lo que están diciendo, si no que generen la apertura a un mundo que el espectador tendrá que completar y complementar. Así es como, además, fui planteando una metodología de trabajo. Estas películas nunca fueron rodadas en tiempo completo. Nunca fueron rodadas

como normalmente se ruedan las películas. Es decir, se escribe un guion, se filma y se edita. En cambio, todas fueron rodadas en tiempos muy largos. Por ejemplo, *El árbol*, demoró dos años; *Elegía de abril*, nueve meses; *La casa*, ocho meses; *La orilla que se abisma*, un año y medio. No por un problema de producción, sino porque la producción fue planteada directamente así. Lo que hacemos es: hacemos un planteo, rodamos, editamos, pensamos, discutimos, volvemos a rodar, editamos, pensamos, discutimos, volvemos a rodar. Y, en ese ajuste la discusión es con elementos reales, es decir, la imagen es un elemento real en esa discusión, y no es un planteo hipotético, previo, como para poder encontrarlo. Entonces lo que fuimos también encontrando o viendo es qué sistema de producción o qué método nos resultaba útil para poder conseguir esa disponibilidad. Por ejemplo, en *El árbol* nosotros sabíamos que rodábamos durante un año, teníamos una estructura, pero que podíamos precisar una escena de otoño. Entonces, teníamos el segundo año en el plan para esperar el otoño y rodar esa secuencia. El guion podía decir esa secuencia en otoño: “Mari cuelga los pulóveres al sol”. Entonces, dedicábamos dos jornadas para mirar eso, pero para mirarlo realmente, como para poder construir en relación a eso una forma de mirar. No había más acción planteada que esa. Sin duda, todas las operatorias de producción también son un ejercicio de trabajo de un grupo. Cómo trabaja un grupo con esa dimensión de ponerse a mirar. Pero, no mirar cualquier cosa, sino mirar estrictamente aquello que puede ser fundamental o esencialmente vital para lo que se está construyendo.

Cuando rodabas *El árbol*, o en la pre-producción de *El árbol*, ¿ya tenías planificada la trilogía a la que luego integraría junto a *Elegía de abril* y *La casa*?

Sí, en principio estuvimos hablando de las películas previas, de algunas que fuimos descartando y hay una que no mencionás, porque no existe... Después de *Donde cae el sol*, me ofrecen dirigir una película en España, con diecisiete actores, en Barcelona. Todos hablaban español y había un suizo, un italiano, una chica francesa, un mexicano. Me dan libertad absoluta. La única condi-

ción era que yo tenía que incluir a esos actores. Acepto hacer esa película. Viajo a hacer esa película, y me siento fatal. Yo conocía bastante Barcelona. Había ido a dar seminarios varias veces, creía que podía rodar en el Barrio Gótico, pero me sentí fatal. “¡No sé dónde poner la cámara! —me decía. Todos hablan español, pero a estos tipos yo no les entiendo. No los puedo dirigir”. No podía dirigir al mexicano. ¡No podía dirigirlo! No entendía... había matices de las formas de decir que no podía entender. Entonces, fue muy traumático, muy terrible para mí. Me hizo pensar mucho. Cuando vuelvo decido hacer la operación contraria. Me voy a parar a mirar aquello que conozco mucho todo el tiempo que sea necesario. *El árbol* está rodada en mi casa natal. Pero, a su vez es la operación contraria con un planteo: la exigencia va a ser que vamos a mirar y volver a mirar y volver a mirar. Y, ahí ya nace una especie de principio, de idea de la trilogía, con un movimiento que tenía que ver con que hay una pequeña historia en *El árbol*, los personajes están en un estado intermedio en *Elegía de abril*, están y ya no están, y sólo quedan los fantasmas en *La casa*. Es decir, la trilogía estaba planteada también como una especie de movimiento interno de ese relato, aunque el suceso que se contara fuera distinto, y eso aparece ya rodando *El árbol*, como concepción.

¿Vale decir que en *El árbol*, la naturaleza es lo esencial mientras que en *Elegía*, lo esencial son los objetos?

Correcto.

¿Y en *La casa*, lo fantasmal?

Está muy bien.

¿Con cuántas cámaras y de qué tipo filmaste *El árbol*?

El árbol la rodamos con una PD 150, un trípode y ningún otro instrumento más. Luz natural en las tres películas. En verdad, en *La casa* hay una acción ya más de iluminación. Pero en *El árbol* y *Elegía de abril*, fundamentalmente, es luz natural. Es una casa muy interesante porque tiene ventanas por todos lados. Por ejemplo, Poleri me decía: “En este lugar la luz interesante

es la segunda semana de junio, en el horario de las tres a las seis de la tarde”. Y esperábamos junio, en el horario de las tres a las seis de la tarde, y rodábamos en ese lugar. No hay ninguna luz artificial en los interiores. Nada. Es absolutamente la luz de la casa, y una cámara pequeña de formato Mini DV.

ACTORES NO ACTORES

¿Cómo hiciste con los actores? ¿Notaban la presencia de la cámara?

En principio, estas películas se pueden hacer con un equipo muy chiquito. Ni mi padre ni mi madre son actores, por lo tanto si nosotros poníamos grandes dispositivos de luces o un equipo muy grande de gente, hubiera sido muy difícil conseguir ese grado de intimidad. Por lo tanto, siempre fue un equipo muy chiquito de personas. Luego la claridad de las acciones pedidas... porque todo está pedido, no es que está sucediendo al momento de rodarlo. Toda la acción fue pedida, tomando en cuenta el mundo cotidiano de esos actores o esos personajes. Por ejemplo, la casa era del abuelo de mi padre, por lo tanto mi padre vivió toda la vida ahí. Y mi madre desde que se casa con él, a los veintipico de años, también vivió en esa casa. Es decir cincuenta años. Yo creo que ese patio lo barre —ahora ya no puede pobrecita— pero lo barrió, seis veces por día a lo largo de cincuenta años.

Entonces, las acciones que se le pide al actor o a ese “no” actor, son acciones que necesariamente son naturales, habituales para él. Por ejemplo, yo pensaba: “¿Qué hace mi madre en otoño?”. Cuelga los pulóveres al sol. Entonces, le poníamos sobre la mesa la caja de pulóveres y le decíamos que los sacara y los colgara. Y ella cumplía la acción, como lo hizo siempre. Si veíamos que no teníamos lo que buscábamos, se lo volvíamos a guardar, se lo volvíamos a pedir: “Mamá, volvé a colgar los pulóveres al sol” y mi madre colgaba los pulóveres al sol otra vez. Después se iba a comprar, barría la casa... Seis horas después veíamos que la luz estaba bien en el pedacito de la cocina, entonces la llamábamos y le decíamos: “Ahora parate acá y mirá...”.

Les invadiste la intimidad a tus padres.

Absolutamente. En *La casa* fue peor, más gravemente.

Porque los desplazaste fuera de cámara.

Sí, ahí los echábamos directamente.

En el caso de *Elegía de abril* se produce un cambio de tono. Tengo que preguntarte sobre la construcción de un guion previo al rodaje, y si esta voltereta argumental con la aparición de Adriana Aisemberg y Lorenzo Quinteros estaba planificada de antemano.

—Todo estuvo absolutamente pautado en el guion. El tema de la duplicación y de que mi madre, después de contar la muerte de su padre, se retiraba de la película y había que encontrar los recursos para salir adelante con la filmación, era una estrategia de guion previamente resuelta. ¿Lo hizo bastante bien mi madre, no? Sonó bastante verosímil. ¡Años la tuve ahí ensayando! Era una estrategia, yo ya no quería seguir adelante, yo no podía hacer una película de nuevo con mi madre. Había que encontrar un recurso, y nos interesaba ese estado intermedio de duplicación donde los personajes realmente empiezan a estar en una fuga. Y hay una primera fuga ahí, que es del personaje real. Nos interesaba este estado de fugacidad, aquello que está pero no está, incluso mi madre dice que se va pero está todo el tiempo rondando en la película.

Mirando desde afuera.

Efectivamente siguen los actores, pero ella espía. Y está ahí como presente todo el tiempo. Entonces, ese enunciar que “me voy” para no irse, para persistir, era algo que nos interesaba como búsqueda y como operación de miradas.

¿Quién fue Salvador Merlino?

Salvador fue mi abuelo materno. Yo no lo conocí, murió un año antes de que yo naciera. Era poeta. Murió a los cincuenta y tres años de un ataque

al corazón, cuenta mi madre en la película. Un poeta muy interesante. A mí me gusta mucho porque su poesía es muy sencilla. Es decir, cuenta las cosas cotidianas, pero atravesado siempre por una gran cuestión metafísica. Como que los objetos y las cuestiones cotidianas se transforman siempre en otra cosa con apenas una palabrita o un verso, no porque haya un desarrollo de ideas filosóficas. Simplemente hay algo de la posición de aquel que mira, que hace que lo mirado se transforme en otra cosa. Esta me parece que es la gran operación del arte. Esta me parece que es la gran operación del documental, también. Lo que pone en crisis el concepto de objetividad: pensar que el mundo, necesariamente, se vuelve objetivo en una mirada. Que la imagen resulta siempre, necesariamente, del encuentro entre un objeto preexistente y una mirada, una subjetividad que lo observa. Esto también es la poesía de Salvador.

¿Pertenece a algún círculo literario específico o estaba en los márgenes?

No, estaba en los márgenes. Tenía vínculos con los grupos de Boedo y Florida. Pero no se alineó en ninguno de los dos movimientos. Por otro lado, era un trabajador. Era una persona autodidacta que construyó su poesía trabajando muchas horas diarias. Y supongo que no tendría mucho tiempo para poder hacer esas actividades. Es interesante. Para mí la figura de Salvador, es la figura de una fortaleza. Mi madre me crió leyéndome poemas de su padre. La música de esos versos fueron casi mi canción de cuna.

¿Por qué elegiste a Adriana Aisemberg y a Lorenzo Quinteros?

En principio, los conozco desde hace muchos años a los dos. Tenían que ser dos actores que se acercaran en algún lugar a esos dos personajes previos, pero que no fueran exactamente iguales a ellos. Incluso, nunca les mostré nada de lo anterior. La conocían a mi madre porque habían visto *El árbol* los dos, pero nada más. La idea era tomar algunos elementos, pero luego distanciarse.

Me parecía que los dos podían prestarse a un juego donde no hubiera un guion pautado. Lo que recibieron fueron tres hojitas para trabajar, donde las

pautas de acción eran: “Van a bajar los libros de ahí. Van a revolver la casa. Van a vaciar los cajones” y no había muchas más indicaciones de acción.

No cualquier actor se presta con absoluta libertad y absoluta entrega a estos juegos. Por otro lado, yo quería que fuesen actores reconocidos. Cuando digo reconocidos digo que cualquiera ve a Lorenzo Quinteros y ve un actor. Tenía que sentirse esa diferencia entre el personaje real y el actor representando como condición.

EL CINE COMO ZONA DE INTERSECCIÓN

Hablamos de cine de autor en el caso de Gustavo Fontán, lo que no quiere decir que haya filmado en soledad. ¿Cuál fue tu equipo de trabajo?

En efecto, el cine siempre es un acto grupal, es una acción de conjunto. Y es cierto que somos un grupo muy chiquito. En la trilogía, Diego Poleri fue el fotógrafo y Javier Farina el sonidista. En *El árbol* el montajista fue Marcos Pastor, y en *Elegía de abril* y *La casa*, Mario Bocchicchio.

El trabajo es muy obsesivo en todas las ramas, por ejemplo, el de Farina en *El árbol*... Hicimos tantas jornadas de sonido como jornadas de imagen. ¿Por qué? Porque Javier sostiene que los relojes de péndulo adentro de la casa no suenan igual en invierno que en verano. Entonces, hacíamos jornadas de grabación de los relojes de péndulo en invierno y en verano. El sonido siempre “suena” muy natural, pero hay una construcción sonora de mucho trabajo y es un trabajo grupal.

Yo creo que la misión del director, en estos casos, siempre es poder coordinar las sensibilidades individuales. Es decir, que esas sensibilidades individuales adquieran una sintonía única. Para que suenen en una clave y una nota única que será la sensibilidad de la película. Me parece que esta es la tarea central del director: poder direccionar esas sensibilidades que son individuales, para que hagan sintonía con aquello que buscamos. Para eso trabajamos siempre con principios. No me gusta la palabra “estética” porque es muy confusa. Lo que normalmente definimos es un principio poético. Por

ejemplo, en *El árbol* el principio poético es: “Hablamos del tiempo, y todo debe construirse como capas de acuarelas”. Capa sobre capa, sobre capa, sobre capa. Y eso hay que desarrollarlo por áreas. Como un principio muy simple, que operativamente se despliega en las distintas áreas, pero que también se encuentra desde las distintas áreas. En *La casa* era lo fantasmal. Entonces me decía: “Bueno, pero ¿qué es lo fantasmal?”. Porque la palabra “fantasma” también es muy confusa y el cine de fantasmas también se vuelve muy confuso. Entonces yo explicaba que, lo fantasmal para mí, es la huella. Es decir, aquello que persiste pero ya no está. Entonces eso regía nuestro principio de trabajo: la construcción de la imagen, del sonido, del montaje tenía que ver con esa construcción final que es la sensibilidad de cada película.

Por eso, siempre es un acto grupal el cine. En este caso de un pequeño grupo, pero por supuesto hay una intervención de grupo y nombro solamente a aquellos más cercanos pero luego hay un productor, hay asistentes (y nunca muchos porque impedirían ese vínculo).

Realmente no vamos al rodaje sabiendo cómo serán los planos. Por ejemplo, en la secuencia final de *El árbol* el guion decía: “Julio encuentra el árbol tirado. Julio lo entra a la casa. Lo hacha. Julio lo quema.” Nada más. Para eso nos tomábamos un día y definíamos en qué momento de la jornada esto era necesario. A Julio le decíamos: “*Hachá. Vos hachá*”. Tener esos principios estéticos le permite a Poleri, nos permite a todos, saber cómo miramos esa acción. Cómo mira la cámara esa acción. Y la cámara no mira igual en cada una de las tres películas. Entonces, el director lo que hace es eso, es fácil. Una vez que tiene definidos esos principios poéticos, los traslada al grupo y el grupo resuelve en función de ese elemento. Ese elemento, para mí, siempre es un elemento muy simple, muy sencillo, pero que tiene que tener una gran posibilidad de despliegue poético. Es decir, que la película jamás pueda ilustrarlo si no que, desde ese principio, podamos desplegar o abrir abanicos poéticamente alrededor de él. Y este es el trabajo que realiza el grupo.

¿Cómo, dónde, establecés la diferencia entre ficción y documental en el caso de tus películas?

Cuando hablamos de documental paradigmático es claro lo que pensamos: un documental con una voz en off, material de archivo, entrevistas. Y también es claro cuando pensamos la ficción desde un lugar paradigmático. *El señor de los anillos* es una ficción puesta en su lugar paradigmático. Luego, creo que hay montones de zonas de intersección, y esto es lo interesante para mí. El cine que me interesa personalmente, es ese cine que se permite pensar los dispositivos de rodaje desde esas zonas de intersección. Lo que sucede acá es que siempre hay una organización de la estructura, hay una decisión de recorte, hay una definición de por dónde pasa. Pero luego algo muy abierto a lo que se puede encontrar. Por ejemplo, el hombre que está en ese bote no está puesto. Y ese pájaro que sale volando tampoco está puesto. Es decir, lo que nosotros teníamos, simplemente, era un dispositivo de mirada dada por los principios poéticos acordados.

Por ejemplo, Juan L. dice en un reportaje: “Se trata de cierto sentido grumoso, que disuelve el contorno de las cosas para hacer sentir la unidad viviente.” Desde ese principio poético nosotros fuimos a mirar la realidad. Es decir, no hay nada predefinido como debería estar en una ficción, donde hay un control mayor. Me parece que ahí, en esas zonas de intersección, lo que hay es un planteo o un dispositivo que se propone dialogar con lo real. Y, en ese diálogo con lo real, en esas zonas liberadas, en esas zonas abiertas, en esos intersticios que la estructura plantea, vamos a ver qué es lo que lo real propone o qué es lo que podemos encontrar de lo real para poder complementar esa estructura. En ese sentido, además de zonas de intersección hay un abanico de sensaciones.

Creo que hoy ya no deberíamos hablar de documental y de ficción como compartimientos estancos. Lo que podríamos pensar, son las sensaciones de lo real y las sensaciones de la ficción. Sería más apropiado para poder acercarnos, porque aun en el documental más paradigmático, también hay puesta en escena. Porque si yo pongo a un sociólogo, con un cartelito abajo que dice: “Juan Pérez, sociólogo”, delante de una biblioteca llena de libros, estoy armando una puesta en escena. Esa decisión ya es una decisión de puesta en escena. Genera una “sensación” de más real porque es un recurso paradigmático.

Eso que definimos como dispositivo, esa definición estructural, también define de alguna manera qué cosas mirar de lo que el azar proponga. Porque no todo lo que el azar propone es útil para lo que uno planteó como intención. Entonces, si el grupo está muy clarificado en qué es lo que estamos tratando de ver, Diego Poleri tiene la libertad absoluta de mover la cámara porque cree que de verdad eso es útil para lo que estamos buscando.

El fotógrafo de *La orilla que se abisma* fue Luis Cámara, no fue Poleri. Es un fotógrafo entrerriano. Me pareció que era útil tener un fotógrafo entrerriano. Nos subimos al bote. Él va en una punta del bote, el sonidista en el medio, atrás voy yo. Íbamos en silencio en el medio de la bruma. Hablamos antes de subirnos, y estuvimos dos horas en medio de la bruma sin dirigirnos la palabra. Es decir, Luis sabía lo que tenía que mirar. ¿Qué mira? Lo que la realidad le propone. La definición de eso que llamamos guion es ese posicionamiento desde el cual vamos a mirar y con qué intención lo vamos a hacer. Luego es lo que la realidad propone. Ahí donde nos acercamos a esa idea de que lo real está interviniendo como real. Cuando llegamos a la primera jornada de *La orilla que se abisma* ya habíamos conversado mucho con Luis Cámara. Pero, claro, yo ya venía de *El árbol* y había hecho *El paisaje invisible* con Poleri. El primer día de rodaje de *La orilla que se abisma*, llegamos a la casa natal de Juan L. y Luis me pregunta qué plano hacemos. Ahí me asusté y le respondí que no sabía. Me senté con él en la orilla del camino, durante dos horas, a mirar.

Efectivamente, el cine está muy atravesado por lo que normalmente llamamos un cine de diseño. En las escuelas se enseña demasiado ese tipo de cine, que no es que esté mal, pero es un determinado tipo de cine. ¿A qué llamamos cine de diseño? Hacemos el guion, hacemos el guion técnico, hacemos la planta de cámara y vamos a reconstruir eso que está diseñado en un plan. A mí no me sale pensar una película diseñada de esa manera. Me preocupa que una carrera de cine se olvide de enseñar a mirar. Porque lo que surge como imagen es la reconstrucción del diseño, nada más. Incluso, después ruedan en contra de la locación. Por sostener el plan, nada de lo que la realidad propone es aceptado como necesidad. En *El árbol* hay una

historia. En *Elegía de abril* hay otra. Pero, todos esos elementos tienen que ver en principio con un recorte preexistente. Digamos, todas las discusiones de *El árbol* (si el árbol está vivo o está muerto), fueron discusiones reales de mis padres. En *Elegía de abril*, el libro que permaneció ahí arriba, a lo largo de cincuenta años, es otro elemento real. Es decir, todo eso pertenece a la realidad. Lo que pasa es que son elementos que fueron recortados, fueron estructurados en un relato que no reproduce lo real sucedido. Por un lado, fueron un punto de partida real. Y por otro lado, fueron recortados y señalados de tal manera que el rodaje implica necesariamente dialogar con lo real.

Nació en Buenos Aires, en 1958. Es director, guionista, productor y docente de cine.

Estudió en el Centro Sperimentale Di Cinematografía de Cinecitta, en Roma.

Durante la década del 90, dirigió televisión. Entre los ciclos realizados, hay que mencionar *Bajamar*, *Zona de riesgo*, *Poliladron*, *Cosecharás tu siembra* y el episodio “Reflexiones de una vaca”, que participó del ciclo *Visionarios* (2003) producido por Canal 7.

Debutó como realizador en 1983, con el cortometraje *Testigos en cadena*.

En 1987, realiza la que se convertiría en una pieza de culto: *Ciudad de pobres corazones*, “el primer videoclip documental de larga duración” filmado en Argentina. Inspirado en el trabajo discográfico de Fito Páez, “cuenta una historia violenta que va ligando todos los temas del disco”.

Su opera prima en largo fue *La sonámbula, recuerdos del futuro* (1998), cuyo guion escribió junto a Ricardo Piglia. Esta película le otorgó un lugar destacado entre los realizadores emergentes del Nuevo Cine Nacional.

En *Adiós, querida luna* (2003) volvió a explorar el cine fantástico pero, esta vez, en clave de humor absurdo.

Su última producción en largo, fue *Aballay, el hombre sin miedo* (2010) inspirada en el cuento de Antonio Di Benedetto. Entre otras distinciones, la película ganó, en ocho rubros, el premio Sur que entrega la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina. Además, fue elegida por esa entidad para representar a Argentina en la entrega de los Premios Oscar, en la categoría Mejor Film en idioma extranjero.

Entre los documentales realizados, figuran *El ángel sin techo* (1989, con guion de Eduardo Mignogna), *Historias de Argentina en vivo* (2001, cortometraje), *Homenaje a los pioneros de Gesell* (2002) y *Angelelli, la palabra viva* (2007).

Actualmente, es miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, y fue el productor general del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, durante su última edición.

FILMOGRAFÍA

Largometrajes

***La sonámbula, recuerdos del futuro* (1998)**

GUIÓN: Fernando Spiner, Fabián Bielinsky y Ricardo Piglia

FOTOGRAFÍA: José Luis García

MONTAJE: Alenadro Parysow

ARTE: Vera Español

MÚSICA: Leo Sujatovich

ELENCO: Eusebio Poncela, Sofía Viruboff, Lorenzo Quinteros, Patricio Contreras, Gastón Pauls, Norman Briski, Alejandro Urdapilleta, Lucrecia Capelo, Belén Blanco, Noemí Frenkel

***Adiós querida luna* (2004)**

GUIÓN: Fernando Spiner, Sergio Bizzio, Alejandro Urdapilleta, Valentín Javier Diment y Alejandra Flechner

FOTOGRAFÍA: Claudio Beiza

MONTAJE: Alejandro Parysow

ARTE: Sandra Iurcovich

MÚSICA: Valentín Javier Diment, Horacio Fontova y Gustavo Pomeranec

ELENCO: Alejandro Urdapilleta, Alejandra Flechner, Gabriel Goity, Horacio Fontova, Claudio Rissi, Luis Ziemkowski

***Aballay, el hombre sin miedo* (2010)**

GUIÓN: Fernando Spiner, Valentín Javier Diment y Santiago Hadida basado en el cuento Aballay de Antonio Di Benedetto

FOTOGRAFÍA: Claudio Beiza

MONTAJE: Alejandro Parysow

ARTE: Sandra Iurcovich

MÚSICA: Gustavo Pomeranec

ELENCO: Pablo Cedrón, Nazareno Casero, Claudio Rissi, Moro Anghileri, Luis Ziemkowski, Gabriel Goity, Horacio Fontova, Lautaro Delgado

Mediometrages, telefilms y documentales

Ciudad de pobres corazones (1987)

GUIÓN: Fernando Spiner y Marcelo Figueras

El ángel sin techo (1989)

GUIÓN: Eduardo Mignogna

Homenaje a los pioneros de Gesell (2002)

GUIÓN: Aníbal Zaldívar y Fernando Spiner

Reflexiones de una vaca (2003)

GUIÓN: Javier Diment y Fernando Spiner

Angelelli, la palabra viva (2006)

DIRECCIÓN: Fernando Spiner y Víctor Laplace

GUIÓN: Juan Pablo Young

Cortometrajes

Testigos en cadena (1982)

Ejercicio para una cámara en movimiento (1984)

Gracias, che Cortázar (1985)

Instrucciones para John Howell (1985)

Balada para un Kaiser Carabela (1987)

Vaquitas en París (2001)

Televisión

Cosecharás tu siembra (1990)

Zona de riesgo IV - V (1993)

Poliladron. Una historia de amor (1994)

Bajamar. La costa del silencio (1995)

El vigilador (1995).

EL WESTERN

¿Qué es esto de un western en Argentina? Al repasar y rever algunas películas gauchescas, westernianas, de los años '40/ '50, algunos títulos de los '60/ '70, se puede decir que hay escenas o momentos en la historia del cine argentino que remiten al western en cuanto a criterios de puesta en escena. Desde aquella película mítica muda, *Nobleza gaucha* de Humberto Cairo, hasta los años de esplendor del cine de los estudios con títulos como *La guerra gaucha* o *La pampa bárbara*. Ese período de oro del cine nacional está constituido por grandes emprendimientos industriales. Películas de alto riesgo para la época, películas de fuerte inversión presupuestaria y, al mismo tiempo, de inmediata recuperación económica. Había un público cautivo local, que iba a ver películas argentinas, incluyendo las de género gauchesco. Además estaba el público del exterior.

Luego, hay que mencionar un par de curiosidades que se produjeron en la década del '60. Una película llamada *Mate cocido* de Goffredo Alessandrini, protagonizada por Carlos Cores que interpretaba a un célebre bandolero del Chaco que se transformó en mito popular porque la policía nunca encontró su cuerpo. Es una

película desapareja en cuanto a sus apuestas formales, con logros y con defectos al mismo tiempo, con un personaje muy interesante de la cultura popular de las provincias. En esos años, también se hizo la adaptación de la historieta *Lindor Covas, el cimarrón* (creada por Walter Ciocca), dirigida y protagonizada por el propio Carlos Cores. Una película de la que, tengo entendido, no hay copia o es muy difícil de conseguir.

En los años '80 vuelven los bandoleros rurales y populares con *Bailoretto* de Atilio Polverini. Hay otros ejemplos menores, en la historia del cine argentino, relacionados al western, a lo gauchesco. Entre ellos, *Las aguas bajan turbias* de Hugo del Carril, que no es un western pero que tiene una escena característica del género; *Martín Fierro* de Leopoldo Torre Nilsson, la primera de las tres películas de amplísimo presupuesto de Nilsson –luego vendrán *El santo de la espada* y *Güemes-* y, por supuesto, *Juan Moreira* de Leonardo Fabio.

VIOLENCIA Y CONDICIÓN HUMANA

¿Cómo nació la idea de hacer un western cuando el cine argentino, en general, es un cine urbano, un cine de conflictos interiores y no un cine de género?

Lo primero que me motivó fue el cuento: esta es una película inspirada en el cuento "Aballay" del escritor mendocino Antonio Di Benedetto. Di Benedetto, lamentablemente, no es tan conocido como el extraordinario escritor que es. Es autor de novelas como *Zama*, *El silenciero*, *Los suicidas*, tiene una gran recopilación de *Cuentos del exilio*, etcétera. Yo leí este cuento en el año '90, vivía en Italia, había ido a Roma a estudiar cine, donde estuve viviendo cerca de cinco años. Llegó a mis manos el libro, que llevaba el título de otro cuento que es Caballo en el salitral, y la verdad es que me impactó. Me impactó mucho, primero, el punto de vista. Me impactó mucho, tiempo después, conocer y saber que Antonio Di Benedetto escribió este cuento estando preso, en la cárcel, durante la dictadura militar. Tanto el cuento como la película, que creo toma el corazón del cuento, tienen el punto de vista original —la

originalidad es de Di Benedetto— de colocarse en el lugar del violento y de contar, de alguna manera, cuánto sufre el violento por su propia violencia. Me impresionó mucho por un lado eso, sabiendo que el tipo que lo escribía estaba atravesado por la violencia del terrorismo de Estado y que, además, le prohibían escribir ficción en la cárcel y él escribió este cuento en cartas a su familia que empezaban diciendo “Anoche tuve un sueño...”. En letra microscópica escribía partes del cuento en cada carta que enviaba. Pero, digamos, todo esto lo fui sabiendo después. Como primera cosa me impactó el texto, esta especie de biblia gaucha.

Luego, influyó una vivencia personal, que tiene que ver con Hugo Fregonese. Casualmente, al regresar de Italia alquilé una casita en el Delta para ir los fines de semana, donde rápidamente me enteré de que hacía poco tiempo, ahí, había muerto Hugo Fregonese. Yo no sabía quién era. Su sobrina, que me alquilaba la casa, me empezó a regalar cosas de Hugo Fregonese y empecé a descubrirlo. Hugo Fregonese y Lucas Demare fueron los directores de *Pampa bárbara*. Luego fue el director argentino que hizo la carrera más importante en Hollywood: filmó veinte películas con grandes estrellas. Entre esas veinte películas, diez son westerns. Entonces, de alguna manera, me fui armando una especie de altar de Hugo Fregonese (fotos de él con grandes estrellas, el poncho que tenía cuando filmó *Pampa bárbara*, el guion anotado de *Pampa bárbara*), que me acompañó a lo largo de veinte años. Después lo llevé al hotel en Amaicha del Valle, en los Valles Calchaquíes, donde filmamos *Aballay*. Lo tenía armadito y escondido en el placard de mi cuarto, y cada mañana lo abría y pedía por la suerte de ese día de rodaje. Entonces, de alguna manera, esta conjunción de cosas me hizo pensar, primero, que había una pequeña, pero certera tradición de “western gauchesco” en nuestro cine, mucho menor de la que hay en la literatura o en la dramaturgia, pero que tenía películas muy importantes.

Entonces, entendí que este cuento tenía los tópicos necesarios como para construir un western. Me gustaba mucho la posibilidad de ser el eslabón de una tradición local, que en el cine es algo difícil de lograr. Era una gran ocasión. Desde chico escuché que lo que había que hacer acá era un western.

Y creo que eso es un comentario que tiene un asidero muy válido, porque el western es el género con el que los americanos contaron la conquista del oeste. Nuestra propia conquista tiene muchos puntos en común con aquella: grandes extensiones de tierra a ser conquistadas, un exterminio indígena, hombres a caballo, una tremenda violencia que atraviesa toda nuestra historia, y lo que inmediatamente desata la violencia que es la venganza. El duelo también es parte de nuestra cultura gauchesca. Con el agregado de que nosotros podíamos tomar esos tópicos y construir algo genuino, porque tenemos nuestra propia historia y nuestro propio género que es la gauchesca.

Con todos estos elementos, sin hacer un análisis como el que estoy haciendo ahora, si no mucho más teñido de pasión y de arrebato y de deseo, me lancé a esta aventura que me llevó veinte años concretar. Tuve varios intentos fallidos de coproducción con Francia, una coproducción con Italia, una coproducción con España, que afortunadamente no se concretaron porque creo que una de las virtudes de la película —que no es propia, si no que la coyuntura me llevó a eso y me alegra de que haya sido así— es que es muy argentina. Y creo que resultó así porque no tiene ninguna imposición de coproducción.

¿Sos adicto al western?

Me gusta. En mis años en Italia tuve la posibilidad de conocer las películas de Sergio Leone. De alguna manera, él reinventó el western con el “spaghetti”. Me impactaron, me gustaron mucho, y las vi en una época en que todavía estaban muy vivas. También, el western clásico es, digamos, un género que me gustó, al que le entré de una manera un poco transversal porque además de haber visto muchos en *Sábados de Superacción*, el primero que vi de manera consciente fue no queriendo ver un western, sino la película de John Huston (un director que admiraba) *El tesoro de la Sierra Madre*. Lo que me produjo la experiencia de ver con otra mirada, fue darme cuenta de que es un género a través del cual, además, se puede hablar de la condición humana como hace Huston. Me impactó tanto ese discurso sobre la amistad, sobre la diferencia entre los que aman el oro, y los que aman buscarlo, o sea, los que vibran

con la búsqueda y los que vibran con el objeto, digamos, la gran diferencia. Entonces, eso me marcó porque encontré en este género la posibilidad, no solo de contar una aventura, lo que en sí mismo ya me gustaba, sino de poder decir otras cosas y hablar del ser humano y de cosas que personalmente me interesan.

¿Qué fue lo que te interesó del spaghetti western? ¿El uso del zoom (abusivo por momentos)? ¿La suciedad de Clint Eastwood? ¿Klaus Kinski o Gian Maria Volonté? ¿La extensión de las películas de Sergio Leone?

En principio me interesó la posibilidad de recrear el género. Fue lo primero que descubrí ahí. Cuando yo estudié en Cinecittà, además de los grandes autores que estaban muy vivos, fundamentalmente Fellini, pero también Antonioni, Bertolucci, los hermanos Taviani... Eran los '80 y, entre ellos, estaba Sergio Leone. Leone no solo hizo spaghetti western, si no que hizo otras películas como *Érase una vez en América*, que trasciende cualquier género. Entonces, le entré por ahí, y después seguí el camino que, de alguna manera, él hizo. Me gustó además la originalidad formal. El modo que él encuentra para correrse de un estilo de western más clásico, como puede ser, por ejemplo, el de Sam Peckinpah, que también me impactó mucho de chico. En rigor debo decir que el gran trauma de mi adolescencia lo produjo *Los perros de paja*. Es una película de una violencia tremenda, donde hay una violación que yo vi en un cine en Villa Gesell, donde vivía a los 14 años, y quedé trastornado. *Pandillas salvajes*, es otra película de tremenda violencia. La película que empecé a encarar, basada en el cuento de Benedetto, reflexionaba sobre la violencia. Entonces, era una condición fundamental ir a fondo con el tema, jugarse entero dentro de esa violencia, que la violencia fuera dolorosa de manera tal que la reflexión fuera una vivencia.

En general, en los western gauchescos argentinos la mujer es una mujer objeto que puede ser redimida —como en el caso de *Las aguas bajan turbias*—. Suelen ser personajes muy secundarios, como el que

interpreta Helena Tritek en *Juan Moreira*, que es la mujer que está encerrada con Moreira antes del final. En cambio, en *Aballay*, el personaje de Moro Anghileri tiene un sustento dramático importante. Sin embargo, no está tomado del texto original.

Sí, efectivamente, en el cuento no está ese personaje. Uno de los cambios importantes que hicimos en relación al cuento, que nos ayudó también a construir el western, fue cambiar el punto de vista. En el cuento, básicamente, el relato se detiene en el camino de la redención, y en el cómo este tipo que ha asesinado y toma conciencia de eso, siente el dolor que eso implica. Cómo lleva adelante su martirio. Lo que en el cuento es una línea simplemente, que es cuando aparece este niño que vio matar a su padre y sale a buscar venganza, nosotros decidimos que fuera directamente todo el segundo acto. Lo que lo hace más western porque todo ese recorrido es con el vengador, que busca venganza, y lo que seguimos es como el camino de la venganza.

En ese camino, aparece esta chica que, de alguna manera, siendo la única mujer de la película, es la única que actúa por amor y no por resentimiento ni por odio. Entonces, eso también le da más vuelo al personaje femenino y empuja la historia. De manera que lo femenino, en la película, tiene ese rol. Está relacionado con el amor y con la pasión, en contraste con ese mundo de hombres violentos, que sólo se mueven por el dolor y ese veneno que les ha producido su propia violencia, que todos han recibido desde niños, incluido *Aballay*.

En el cuento hay una manera mucho más detallada de contar cómo el malentendido sobre este tipo, sobre este *Aballay*, va construyendo el mito. En la película, ella, ayuda a transmitir un mito ya consumado. Ella es una devota que cuenta la existencia de este santo que dicen que hace milagros. Así que es un elemento bastante original. Creo que, tal vez, ese es el elemento que lo emparenta un poco con Sergio Leone... Pienso también en Claudia Cardinale... Antes de seguir, tengo que decir esto: ella fue quien me entregó el diploma del Centro Sperimentale. Le di un abrazo y le di un beso... Digo, pienso en Claudia Cardinale (que es una mujer muy hermosa, una gran actriz que excede el género, porque atraviesa todo el cine italiano, y ha sido la protagonista

de películas de grandes autores), que en *Erase una vez en el oeste* cumple el rol de una mujer muy corajuda, que enfrenta ese mundo de violencia.

CON LA AYUDITA DE LA PACHAMAMA

***Aballay* empieza siendo un western clásico, con una escena fenomenalmente filmada, y después se produce un punto de giro. La película empieza a virar al lugar de la trascendencia, de la reflexión. En este aspecto, me evocó algunas cuestiones relacionadas al cine de Glauber Rocha (el director brasileño de *Dios y el diablo en la tierra del sol*, *Antonio das mortes* y tantas otras). Es la idea del personaje mito, el personaje popular, el personaje religioso propio de la cultura del ser-tón. Hay ciertas coordenadas o pequeñas asociaciones estéticas entre *Aballay* y Glauber.**

¡Decididamente! Cuando hablaba de la película antes de hacerla, yo decía que quería hacer una película entre Peckinpah y Glauber Rocha. Así, absolutamente. Y, una película que me impactó de jovencito fue *Antonio das mortes*. De alguna manera, del mismo modo que sentía la alegría de enraizarme en una tradición de nuestro cine, sentía lo mismo relacionado con uno de los grandes directores del cine latinoamericano, autores que construyeron algo propio y que lo hicieron contando una historia genuina ligada a su propia historia. Entonces eso, decididamente, lo que viste ahí por lo menos era mi intención inicial, porque de la misma manera que vos decís eso, cuando un crítico ve una película ve un montón de otras, cuando un realizador está construyendo una película es inexorable buscar referencias para poder instalarla en algún lugar. Como muy bien decía Polanski —que es un director que admiro mucho: “Lo primero que debe hacer una persona que se quiere dedicar al cine es ver películas”. No podés ser escritor si no te atrae leer. Y, eso es una manera de acercarse a lo que se está tratando de construir.

Obviamente que esa construcción después va a dar una cosa que es única, que es una película, que es algo nuevo. Porque de alguna manera todos es-

tamos atravesados por toda nuestra cultura y por todas nuestras vivencias y por todas las cosas que vimos, y eso rebota de alguna manera en nosotros y se constituye en algo nuevo.

¿Cuáles fueron las dificultades del rodaje?

Hiciste alusión a que es extraño encontrar este tipo de película en un contexto de películas mucho más urbanas. Y yo creo que uno de los motivos, además de temático, es productivo. Porque es muy difícil de filmar todo esto. Primero, es una película que tiene un porcentaje muy grande de exteriores. Por lo tanto, es una película que tiene una variable de dificultad mucho más grande. Después, imaginen una situación en una casa, una situación contenida en donde las dificultades tienen que ver con el vínculo o la construcción de los personajes, con los textos... Aquí, hay dificultades de término práctico (estar montado a un caballo), que se suma a la caracterización, a estar tirando, a coordinar las velocidades de una diligencia con la de un caballo y encuadrar al mismo tiempo, y además, todo el detrás de cámara. Imagínense cada una de estas situaciones con un detrás de cámara con setenta personas y una cámara en movimiento, y el cameraman. Y, además, una película que es de época, donde no puede haber huellas de los vehículos con los que acompañás, ni puede haber huellas previas de una pretoma. Vos hacés una toma en donde en el medio de la nada un caballo se aleja, cuando la hacés de vuelta porque el encuadre no fue, te tenés que ir a otro lado donde no estén las huellas porque si no tenés que borrarlas. De lo contrario, el espectador ve que pasó un caballo, cuando se supone que es un lugar por donde no pasa nadie. Esto, para citar una dificultad básica.

Por lo tanto, es un estilo de película que implica una tremenda dificultad. Yo creo que ese es un motivo, también, por el cual no se hace tanto. Y, no casualmente, se hacían este estilo de películas en la época de nuestra gran industria cuando, como vos muy bien decías, exportábamos cine a toda Latinoamérica. No por casualidad, a través de las dictaduras, los americanos se encargaron de destruir nuestra industria, de manera tal que hoy agarrás el diario y ves las primeras diez películas más taquilleras y son todas ame-

ricanas. Entonces, no es un detalle menor, porque en esa época sí se podían hacer estas películas porque tenían un recuperable posible. No sólo teníamos nuestro propio público (que ahora, prácticamente, no lo tenemos o lo tenemos en una dimensión muy pequeña en comparación con el cine americano), sino que, además, estaba toda Latinoamérica.

Entonces creo que ese es un motivo, la dificultad del rodaje. Un motivo fundamental. Nosotros pudimos hacer esta película, porque tuvo un costo igual al de una película independiente urbana y hecha en el mismo tiempo: seis semanas. Piensen que el tiempo estándar de una película urbana son ocho semanas. Esta es una película que debería haber tenido un rodaje de diez semanas. Pero tuvimos que decidir hacerla porque muy poquito antes de ir a filmar se nos cayó un aporte de la provincia de Tucumán. Producto de una epidemia de dengue, decidieron utilizar el dinero que iba a venir acá. Así que, ni siquiera pudimos protestar porque tenía lógica, y decidimos salir a hacerla de cualquier manera. Y la pudimos hacer, realmente, gracias a un acuerdo que hicimos con una tribu originaria, los Amaicha, que es una comunidad originaria que vive en Amaicha del Valle. Ellos, además de ser dueños de la tierra por la lógica de que son los habitantes que había ahí antes de la invasión española, tienen una Cédula Real de 1700 que les da la posesión de los territorios, por la que vienen reclamando hace mucho.

Cuando estábamos haciendo el scouting, primero encontramos un lugar donde llueve muy poco, característica fundamental para poder rodar una película con tantos exteriores. Luego, encontramos esos decorados, que son un personaje más de la película (que es otro de los tópicos del western), que es donde suceden las historias. Y, después, tuvimos el tino de, simplemente, pedirles permiso. Eso abrió inmediatamente una reacción favorable de ellos. Les mandamos una carta diciéndoles que sabíamos que eran los dueños de ahí y que les queríamos pedir permiso para rodar una película. Inmediatamente, nos citaron a una reunión con el cacique y el Consejo de Ancianos que fue increíble. Como estábamos en período de scouting, estaban el sonidista, el director de fotografía, la directora de arte, el equipo. Entonces el equipo y el director fuimos al encuentro con el cacique y el Consejo de Ancianos y en

ese encuentro, que fue inolvidable, hicimos un acuerdo de trabajo conjunto. Eso significó que les alquilamos los caballos a ellos. Imaginen que teníamos una logística de movimiento de caballos impresionante: nosotros estábamos en un lugar y filmábamos a 40 kilómetros el día uno. Pero el día dos, filmábamos a 30 kilómetros para el otro lado. Y el día tres a 20 kilómetros para el otro. Entonces, eso implicaba una logística de movimiento de caballos, de desplazamiento, de descanso, de alimentación de la cual se ocuparon ellos como arrieros naturales de sus propios caballos. Además, construimos juntos la pulpería del pueblo, donde sucede la riña de gallos, en el lugar que ellos nos pidieron que se hiciera. Un lugar increíble que se llamaba El Remate, y que hoy es un centro cultural de los Amaicha que se llama “Aballay”.

O sea que la película la hicimos juntos. Esto le dio a la producción, por un lado, la posibilidad de abaratar costos y, por el otro, la cosa extraordinaria de encontrar algo que yo buscaba hacía mucho tiempo y que me costaba encontrar: una verdad. Una verdad que tiene que ver con esa cultura gauchesca mezclada con la indígena. Por ejemplo, en *Aballay* hay copleras que son amaichas. Ellos mismos actúan: están Luis Ziemkowski, está Claudio Rissi, está Pablo Cedrón y hay gente de la comunidad Amaicha que estuvo ahí. Además, gracias a eso tuvimos la bendición de la Pachamama, que fue una cosa verdadera porque el hecho de compartir un objetivo común con ellos nos corrió del lugar de turistas, nos puso en un lugar de verdad, y cuando se hace una película, a los que hacen la película, lo único que les importa es la película.

Entonces el primer lunes, ellos querían hacer un pedido a la Pachamama -eso se hace en una apacheta que es un montón de piedras, una montaña de piedras donde se hace una ofrenda y se pide a la Pachamama-; le querían pedir por la empresa que emprendíamos juntos. Nosotros con nuestro típico descreimiento porteño y nuestra obsesión cinéfila decíamos: “Bueno sí, dale. Háganla, pero háganla rápido porque tenemos que ir a filmar”. Entonces fuimos, todo bien.

El día 2, yo iba en uno de los vehículos y veía que, camino a donde rodábamos, algunos se desviaban y pasaban por la pacheta. Cada uno de nosotros

a escondidas del otro iba a la pacheta y ofrendaba y pedía por la película. Al final, terminábamos todos agradeciendo a la Pachamama verdaderamente, y yo creo que la película, entre otras bendiciones como la de Benedetto, como la de Hugo Fregonese, como la de esta corriente gauchesca de nuestro cine, también tuvo la bendición de la Pachamama. Además, es una película que tiene la bendición de haber sido hecha por un grupo de amigos, donde lo que fundamentalmente primó fue la pasión, el amor, la entrega, el amor por lo que estábamos haciendo, el sentir que estábamos haciendo algo genuino que no tenía otro objetivo que lo que estábamos haciendo en sí y eso nos permitió tener una vivencia inolvidable para todos los que la hicimos. Personalmente, creo que es lo que tiñe una película o cualquier cosa que uno hace en la vida y le da más profundidad, más grosor, y el orgullo de haber tenido esa vivencia.

¿La nominación al Oscar fue gracias a la Pachamama también?

Yo creo que sí. Estoy convencido por todo lo que la película logró, siendo una película independiente, que tuvo que lidiar con las tremendas dificultades. Una pequeña anécdota más. Cuando estrenamos la película —como es una película popular, a mí entender de acción, además de la reflexión que propone— logramos estrenar con bastantes copias y en muchos lugares simultáneamente. Pero, estrenamos en una fecha que nos pusieron junto a *Cars 2*, *Piratas del Caribe 4*, *X-men 5*, y cuatro o cinco monstruos más. Como Antonio Di Benedetto es mendocino, la gente de Mendoza me invitó a presentar la película el día del estreno, y compraron una función de cuatrocientas butacas en un shopping. Yo llegué al shopping, recorrí el shopping, y se me abalanzaban con unos mecanismos extraños las figuras de los personajes de *Piratas del Caribe* a escala humana y me decían “¡*Piratas del Caribe!*”. Y los autos de *Cars 2* me atropellaban virtualmente, me decían “Vaya a ver *Cars 2*”. Y los X-men volaban por el aire... Pero de *Aballay* no había nada. No solo no había nada en ese cine, en el cual la Secretaria de Cultura de Mendoza había comprado las entradas. ¡Iba a venir el Secretario de Cultura, los dueños del shopping sabían que había una función privada donde iban a ir autoridades! ¡No pusieron ni un afiche! Yo no quería ni imaginarme cómo

sería en el cine en Córdoba o en Rosario, si ahí que estaban alertados, que había salido en todos los suplementos culturales del domingo anterior que había una película de Antonio Di Benedetto que es un prócer en Mendoza, y no pusieron ni un afiche... Cuando estaba por empezar la película, de las cuatrocientas butacas, había libres todavía unas veinte. Entonces, le pedí a una de las chicas de cultura que me las diera, y salí al shopping a reclutar gente para llenar la sala. Para que estuviera llena. Entonces, paré a dos parejas de aspecto humilde, que se ve que estaban un poco perdidos por ahí, y les dije: “Los invito a ver una película argentina, que es un estreno”. Y se miraron entre ellos. Yo insistí: “Miren, esta es una película basada en un cuento de un escritor mendocino... Se están ahorrando ciento veinte mangos, treinta cada uno... ¡Vengan!”, y los obligué a entrar. Los metí adentro de la sala y hasta le di yo las entradas a la persona del ticket. Cuando terminó la película salieron, se me abalanzaron y me dijeron: “¡Qué linda película! ¡Cómo la disfrutamos! Gracias por obligarnos a entrar, porque si no, no la hubiéramos ido a ver de ningún modo”. Esa es la dificultad que tiene el cine argentino cuando se estrena compitiendo con todo lo demás. En ese contexto, es un milagro lo que nos pasó con *Aballay*, a pesar de que la película la sacaron del 80% de las salas a la primera semana. ¡Imposible que fuera de otra manera, compitiendo con estas películas que nombré! A pesar de eso, se sostuvo en el Gaumont, en el Arteplex Belgrano y en dos o tres salas más. Se sostuvo, se sostuvo, y después, gracias a la Pachamama, la Academia de Cine de Argentina, sus miembros, directores, productores, actores, músicos, editores, directores de arte, directores de fotografía, votaron *Aballay* para ser la representante argentina en el Oscar. Eso hizo que la película se reestrenara en una pequeña sala y en el Malba, y que se mantuviera ahí durante muchos meses. Eso hizo que la película sea vista por alrededor de 42.000 espectadores que pagaron su entrada, que para una película independiente argentina, sin un canal de televisión atrás, sin Darín —lo digo con admiración y respeto por Darín, porque es un actor que lleva mucha gente a las salas—, sin todos esos elementos, es un logro enorme.

Ahora, el logro se multiplica para nosotros, porque no nos importa que la

película esté truchada en las mantas de los subtes, y se venda trucha, y que decenas de miles de personas se la bajen en Internet. Porque la gente la ve, que es lo más importante que a un cineasta le puede pasar cuando hace una película. Eso es lo que hace que la experiencia se cierre, que la gente la vea. Ahora, gracias a Facebook uno puede tener un contacto con el público mucho más directo y recibimos las impresiones de la gente, la emoción, el impacto que provoca. Ese vínculo es fundamental, aunque es muy difícil de lograr.

LA MEJOR DE TODAS

¿Aballay es tu mejor película?

Yo creo que es la película que encaré con mayor oficio y experiencia. Que esos veinte años desde que dije “Quiero filmar este cuento” y me puse a escribir un guion, hasta que finalmente pude hacerla, digamos, me permitieron encararla habiendo aprendido a escuchar más a mis colaboradores directos que opinaron durante el proceso, habiendo entablado un vínculo diferente con los actores.

Entonces, creo que es la más lograda. Pero a las otras pelis, como a los hijos, las quiero mucho también. Afortunadamente, puedo ver sus dificultades o aquellos lugares que me hacen ruido hoy, y metería mano para mejorarlas. De cualquier manera, estoy orgulloso de haberlas hecho y soy yo mismo también ¿no?

¿La violencia explícita es más taquillera?

Personalmente, como cineasta y como persona que le gusta ver películas, considero que nada es más subyugante e intrigante que lo que se ve poco. O sea, es mucho más excitante escuchar a una pareja haciendo el amor con un vaso puesto en la pared, que verla. Eso es así. La violencia en el cine y en los medios es una moneda muy corriente ya. Yo soy un pichi viendo cine. Yo soy de los que cierran los ojos cuando hay algo fuerte en la pantalla. O si estoy viendo algo que me va a producir fastidio, cambio de canal. Pero considero

que en *Aballay*, que es una película que habla de la violencia, y que intenta reflexionar sobre ese tema, había que ir al fondo, y había que mostrarla. A riesgo de que eso haya hecho que alguna gente la rechace. Pero, pensé siempre que era una toma de posición importante. Que no podía ser ese mismo que cierra los ojos. Si no, no hubiera hecho una película sobre la violencia y que reflexione sobre el tema. Y, asumí la decisión de mostrarla.

Nació en Buenos Aires, en 1971. Es director de cine y televisión. Estudió Ciencias de la Comunicación en la UBA y cine en la FUC y la Escuela de Cine de Avellaneda.

Desde 1995, se desempeña como director publicitario para el mercado nacional y en el exterior.

Fue asistente de dirección de Ricardo Wullicher (*La nave de los locos*, 1995), de Daniel Burman (*Un crisantemo estalla en cinco esquinas*, 1997) y de Iván Entel (*La noche del coyote*, 1998).

Su opera prima en largometraje fue *No sos vos, soy yo* (2004), protagonizada por Diego Peretti, Soledad Villamil y Cecilia Dopazo (con quien compartió la escritura del guion).

Su segundo trabajo en largo fue *¿Quién dice que es fácil?* (2006), esta vez, con guion de Pablo Solarz. Diego Peretti volvió a ser el protagonista, acompañado por Carolina Peleritti.

Un novio para mi mujer (2008) es su tercera incursión en la comedia, con una historia escrita por Solarz que contiene ingredientes autobiográficos del director. Adrián Suar y Valeria Bertucelli formaron la pareja central, secundados por Gabriel Goity.

La reconstrucción (2013) fue la primera ficción dramática abordada por Juan Taratuto. Para encabezar el elenco, convocó nuevamente a Diego Peretti al que escoltaron Claudia Fontán y Alfredo Casero.

En 2009, dirigió en televisión la exitosa serie *Ciega a citas*, basada en el blog homónimo de Carolina Aguirre, con guiones adaptados por Malena Pichot y Marta Betoldi. Muriel Santa Ana encabezó el elenco integrado por Georgina Barbarossa, Boy Olmi, María Abadi, Fabián Arenillas, Rafael Ferro, Silvina Luna, Sebastián Wainraich, Alejo Ortiz y Juan Minujín, entre muchos otros actores.

Actualmente, es miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.

FILMOGRAFÍA

Largometrajes

***No sos vos, soy yo* (2004)**

GUION: Juan Taratuto y Cecilia Dopazo

FOTOGRAFÍA: Marcelo Iaccarino

MONTAJE: César Custodio

ARTE: Daniel Gimelberg

MÚSICA: Diego Grimblat

ELENCO: Diego Peretti, Soledad Villamil, Cecilia Dopazo, Marcos Mundstock, Hernán Jiménez, Mariana Briski, Rolly Serrano

***¿Quién dice que es fácil?* (2006)**

GUION: Pablo Solarz

FOTOGRAFÍA: Marcelo Iaccarino

MONTAJE: Pablo Barbieri Carrera

ARTE: Marina Di Paola

MÚSICA: Lucio Godoy

ELENCO: Diego Peretti, Carolina Pelleritti, Laura Pamplona, Eugenia Tobal, Daniel Rabinovich, Carlos Portaluppi, Lidia Catalano, Mónica Galán

***Un novio para mi mujer* (2008)**

GUION: Pablo Solarz

FOTOGRAFÍA: Pablo Schverdfinger

MONTAJE: Pablo Barbieri Carrera

ARTE: Vera Aricó

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Adrián Suar, Valeria Bertucelli, Gabriel Goity, Oscar Núñez, Mercedes Morán, Julieta Zylberberg, Violeta Urtizberea, Guillermo Francella, Lucía Maciel

***La reconstrucción* (2013)**

GUION: Juan Taratuto y Diego Peretti

FOTOGRAFÍA: Nico Hardy

MONTAJE: Pablo Barbieri Carrera

ARTE: Marlene Lievendag

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Diego Peretti, Claudia Fontán, Alfredo Casero

Televisión

Laberinto (1997)

Rington (2005)

Ciega a citas (2009)

LA COMEDIA

En el cine argentino, la historia de la comicidad se puede dividir a partir de dos ejes. El tipo de comedia costumbrista y el tipo de comedia sofisticada. Durante el “período de los estudios”, hubo más comedias costumbristas que sofisticadas. En el costumbrismo humorístico, hay que situar a directores como Luis César Amadori y Manuel Romero, a Niní Marshall a través de sus personajes de Catita y Cándida, el tango mezclado con la comedia.

Dentro de la comedia sofisticada, heredada de la escuela norteamericana (de las películas de Howard Hawks o de Preston Sturges), los films de Carlos Schlieper (el gran director del período clásico con títulos como *La serpiente de cascabel*, *Arroz con leche*, *Los ojos llenos de amor* y *Esposa último modelo* con Mirtha Legrand). Luego de que desaparece el sistema de estudios en la década del 50 —por razones estéticas, políticas, económicas y sociales—, la comedia se refugia en un territorio mucho más transparente, grotesco en exceso. Ahí hay que situar las películas de albergues transitorios que inaugura Daniel Tinayre con *La cigarra no es un bicho*. Fuera de esa serie, hay que rescatar un tesoro oculto que pertenece a la generación

del '60: *La herencia*, una comedia negra de Ricardo Alventosa, basada en un texto de Maupassant.

De los '70 en adelante, vale mencionar la película *No toquen a la nena*, de Juan José Jusid. Se estrenó en el '76, ya durante la dictadura y casi ningún actor del elenco pudo verla porque la mayoría estaba en el exilio.

EL GUIÓN DE HIERRO

Juan Taratuto, filmaste tres comedias sobre la vida, la pareja y la infidelidad. Según tu experiencia, ¿cuál es la clave de una comedia: los personajes antagónicos, el guion, las interpretaciones o el director?

Creo que el guion es fundamental, diría, en un 120%, porque sin un buen guion no se puede arrancar. Creo que partiendo de un buen guion, de todos modos, ninguna de las partes garantiza nada sin las otras. La comedia es el género más difícil.

¿Cuál fue tu educación cinematográfica?

No tengo una gran educación cinematográfica. Si bien fui a la Universidad del Cine y a la Escuela de Cine de Avellaneda, no soy un cinéfilo. Me gusta ver películas. Veo muchas películas, pero no son puntos de referencia. Las comedias me gustaron desde siempre y, sobre todo, las comedias como instrumento para contar otra cosa. Ese me parece que es el gran potencial del género: solapada con la situación liviana, con la sonrisa o con una situación graciosa, lo que se transmite es mucho más denso de lo que parece.

¿Cómo llegás a tu opera prima?

Antes de *No sos vos, soy yo* había hecho un par de cortos, había hecho dos cosas en la tele. Una fea y la otra espantosa, que no eran comedias... Había estudiado cine pero eran más las ganas de hacer una película que el tener algo para contar. No me aparecía ningún tema. Terminando la facultad, una señorita no tiene mejor idea que dejarme en muy malos términos. Una cosa

muy injusta, un hecho atroz y macabro. Convivo con eso y me empiezo a dar cuenta que ahí hay algo, un tema que me interesa contar. Era una sensación, tenía en el cuerpo una sensación, tenía en la panza un recuerdo afectivo.

Estaba trabajando de asistente de dirección en una película y me empezó a gustar la actriz. Como soy tímido, quise forzar el encuentro y le dije que estaba haciendo una película, que quería hacer una película, que ya estaba prácticamente... que por qué no nos juntábamos para hablar de algo que no existía... Esa fue la excusa que encontré para acercarme a la que se convirtió en la mamá de mis hijos...

A partir de eso empecé a escribir el guion para *No sos vos, soy yo* basándome en comedias que había visto. Para mí, fue un gran disparador o un gran permiso *El mismo amor la misma lluvia*. Yo no lo conocía a Campanella. Esa fue una guía, un faro.

¿Cuánto duró la elaboración del guion?

Arranqué con una sinopsis la noche antes de la primera salida con mi futura mujer, porque algo tenía que decir. Eso habrá sido en el '98. Tenía anotaciones, cosas escritas... ¡Ah! Porque cuando la señorita aquella decide seguir su vida con otro muchacho, yo me fui a Gesell a escribir. Me voy en un auto que me prestaron, en el mes de agosto, a un departamento que era el único habitado en un edificio de doce pisos. Escuchaba el viento todo el tiempo. Me levantaba tarde, iba a comer al centro, leía el diario, volvía, escribía un rato. Para distenderme de esa escritura que no iba a ningún lado, empecé a tomar unos apuntes sobre lo que estaba viviendo. Eso continuó durante dos o tres o cuatro años. Y el proceso del guion ya me agarró de otra manera. Afectivamente también. Ahí es cuando me di cuenta de la necesidad de darle estructura y empecé a aprender porque no sabía nada de guion. Me puse a estudiar, a releer libros, a consultar con gente, a mirar películas. Fueron buenos años —fines de los '90— de comedias inglesas y americanas. Y empecé a entender las estructuras, los puntos de giro y eso me permitió hacer un primer borrador... Después, la película se pospuso porque nos agarró el 2001 y toda esa historia. Y entonces ese tiempo que uno sentía perdido permitió otra reescri-

tura y así hasta llegar al guion final. Que también fue el producto de un trabajo que hago con los actores, sobre todo con Peretti. Yo entrego un guion y a partir de ese guion me pongo a trabajar, escena por escena, con los actores. Y aparecen cosas muy interesantes que aportan los actores inteligentes —que no son la mayoría—. En general, los actores miran su parte, les cuesta ver el todo y no saben mucho de estructura dramática ni de personajes. A partir de eso corrijo textos, escucho sugerencias y genero un guion de hierro. En general, llego a la filmación y no cambio ni una coma. Por ahí, cambio algo en edición, pero el 99% de lo que está en el guion va a estar en la película y en el orden que está escrito, porque la comedia no permite el costumbrismo. La comedia no permite que el actor diga un texto a su manera: tiene un ritmo muy preciso. Obviamente, hay un período de ensayo previo al rodaje. Con lo cual, estoy muy seguro de lo que voy a filmar.

EL PRIMER PROTAGONISTA

¿Peretti fue siempre el rostro de tu opera prima?

Sí, habíamos hecho un corto, varios años antes. Fuimos a ver una película protagonizada por otro actor, muy conocido, donde Peretti hacía un papel secundario. Y yo dije: “Es este”. Era tan interesante el manejo de la comedia a cara de piedra, que es el tipo de comedia que a mí me gusta, que decidimos ir por Diego. Era la segunda película que iba a hacer y empezaba *Los simuladores*. Fue como el comienzo del despegue de Peretti.

En *¿Quién dice que es fácil?*, el personaje de Peretti es un poco más complejo y el espectador puede identificarse inmediatamente con él.

Lo primero que me pregunto acerca de una película es qué mundo habitan los personajes. Sobre todo cuando filmo historias ciudadanas. Es decir, ¿en qué barrio vive este tipo? ¿De qué labura? ¿Quiénes son sus amigos? Siempre trato de ubicarlo espacialmente. Por ejemplo, en las películas, en general, y en las argentinas, en particular, los personajes son escritores o artistas, con

los que el público no se identifica. Yo trato de buscarles oficios comunes. Para esta película, partimos de una idea que me contó Pablo Solarz (el guionista). Solarz estaba en un bar y ve pasar a una mujer muy embarazada. ¡Con una panza de doce meses! Y se excitó sexualmente: “Eso me dio vergüenza. Y donde hay vergüenza hay oro en polvo”, me dijo Solarz. Yo me quedé con esa frase porque, a la hora de hacer una película, si uno cuenta lo que todo el mundo dice es aburrido.

El tema era encontrar un lugar... En *No sos vos, soy yo* contamos lo que no se cuenta ni en la literatura ni en el cine, el lado del hombre ante una ruptura amorosa. El sufrimiento masculino. Y, en *¿Quién dice que es fácil?* más allá de esta anécdota de poder enamorarse o poder calentarse con una embarazada, está el encuentro de dos mundos y la convivencia...

Las tres películas tienen que ver con momentos de mi vida, son muy representativas para mí. Yo chicaneo a los críticos y les digo que son películas de autor. Me responden que no, que la comedia no es eso...

Para que surja una buena comedia, tiene que haber una buena química en la pareja principal. ¿Cómo trabajás ese aspecto?

Sí, bueno, uno como director básicamente es un gran manipulador. Sabiendo esta necesidad, hago todo lo posible para estimular la química entre los protagonistas, siempre dentro de la ley... Provocar muchos encuentros, sobre todo si los actores no se conocen previamente, mantener muchas charlas, muchos ensayos, compartir anécdotas, salir a comer, enriquecer a los personajes. Eso, indudablemente, va contribuyendo a que haya química en el momento de filmar.

En *¿Quién dice que es fácil?* la estructura narrativa era al revés de la de una comedia romántica, donde se cuenta cómo dos personas que no se conocen, terminan juntas para siempre. Se cuenta ese trayecto y el climax es la escena de amor. En cambio, *¿Quién dice que es fácil?* arranca por la escena de amor para ver si, una vez consumado, puede surgir el deseo de estar juntos. La pregunta era cómo iba a reaccionar un personaje como el de Peretti —pragmático y cerrado emocionalmente—, al encontrarse con lo

prohibido: una mujer embarazada que lo atrae. Ese era el desafío.

COMEDIAS DE AUTOR

Comentaste que los tres largos, hasta ahora, tienen que ver con etapas de tu propia vida. ¿Viviste desayunos como los de *Un novio para mi mujer*?

Desayunos no, pero meriendas sí... Fue una de las películas en las que más me divertí porque Adrián (Suar) estaba separándose... Estaba flojo de papeles en ese momento, porque se estaba separando. Valeria (Bertucelli) llevaba doce o quince años con Vicentico. Yo tenía mis buenos años de matrimonio también. Así que nos expusimos mucho: cada uno contó sus experiencias, las consultas en terapia de pareja y todo lo que revela la película. Y, hay un lugar de identificación, porque son roles que se adoptan en algún momento. El lugar de la queja, por ejemplo, es algo que se da.

Hay algo que me representa en esta película (vuelvo a la frase de Solarz, “Si hay vergüenza hay oro en polvo”) que creo es, también, una sensación frecuente en las parejas: yo no me animo a dejarla, pero si viene un extraterrestre y es abducida, bueno, no digo que voy a hacer una fiesta pero... Para mí, lo más interesante del cine es que el espectador vea una película en la que alguien pone en palabras lo que él no se anima a decir.

¿Qué recordás del rodaje de *Un novio para mi mujer*?

—Hablando otra vez del ritmo y del montaje, lo más interesante que puedo contar es que pudimos hacer menos cortes en las escenas entre Adrián y Valeria porque son dos actores que tienen el timing de la comedia. Además, estaban muy ensayadas las escenas y el guion está muy bien escrito. Entonces, se bancaban el mismo plano. Ellos dos tienen algo teatral que es muy atractivo, y escatimar los cortes permite que uno tenga una percepción mucho más realista de la situación que se generó entre ellos. Corriéndose de un relato más televisivo (plano corto de uno, plano corto del otro), se tiene la sensación

del aquí y ahora, de que eso está sucediendo. Es sensorial lo que digo, pero me parece que funciona así.

Tengo un recuerdo magnífico del trabajo con Valeria y con Adrián. Básicamente, el aporte que ellos hicieron al guion y a los personajes. Es muy divertida la película y lo puedo decir porque el guion no es mío, así que no me va a dar vergüenza. Estaba pensando que son esas cosas que no suceden más en la vida. Es una vez en la vida: una película así de interesante, el guion, el manejo del humor y, luego, lo que fue la respuesta del público.

LLEGAR AL SET CON LOS DEBERES HECHOS

Mencionaste que ensayabas mucho. ¿No confiás en la improvisación del actor?

Te podría decir que odio las improvisaciones, sobre todo en el set. Por un tema de inseguridad quizás, pero me gusta ir con los deberes hechos. Me gusta tener el mapa y saber adónde voy. Es más, en *Un novio...* lo que hacíamos, por ejemplo, era ensayar en la oficina de Adrián, porque él estaba sin tiempo. Pero en *¿Quién dice que es fácil?* ensayábamos en un teatro, hacíamos pasadas de casi todas las escenas de la película y las iba grabando y corrigiendo. Igual en la edición se alteran esos tiempos. De todos modos, trato de tenerlos previstos de antemano.

¿Los planos los pensás con anterioridad, trabajás con storyboard?

En general, voy con un storyboard. Sobre todo en *Un novio...* que tuve presupuesto para hacerlo. Tenía toda la película dibujada y, en gran medida, eso fue respetado. Fue muy útil.

¿Te animarías a hacer una película sin utilizar los actores con los que ya trabajaste?

Si son buenos actores, sí. Es medio darwiniano lo que voy a decir, pero a diferencia de lo que se cree o lo que se dice, yo pienso que hay muy pocos buenos

actores. No creo que abunden. Por eso, termino refugiándome en actores que obviamente vienen trabajando en la tele, o han hecho varias películas, que son conocidos. Sí trabajaría con actores que no son conocidos. Si aparece “ese” actor para “ese” personaje o el protagonista es un nene o un anciano, sin problemas recurriría a un actor no conocido.

Tiempo atrás, hiciste un trabajo interesante en televisión: *Ciega a citas*. ¿Qué recordás de esa experiencia?

¡Que corrí mucho! Que tuve muy poco tiempo. La televisión tiene un par de cosas maravillosas como, por ejemplo, la repercusión que te da. Pero, también hay que saber que es efímera. O sea, un capítulo de televisión que, por ahí estuviste meses escribiendo, se pasa en cuarenta minutos y nunca más se ve. Se archiva y es un recuerdo. Por otro lado, la percepción del público de la tele, no tiene nada que ver con la del espectador de cine. O sea, la tele no permite el detalle, no permite la sugerencia. El lenguaje es mucho más directo. Entonces, fue una muy buena experiencia. Yo hice *Ciega a citas* en la TV Pública. Hice básicamente el set up de los primeros capítulos. Elegí la guionista, tiraba líneas argumentales, trabajamos los personajes, el armado del elenco, de los sets, llevé parte del equipo que trabajó conmigo, mi editor, mi fotógrafo, la directora de arte, la encargada de vestuario. Pude dirigir cinco o seis capítulos, que era lo que había previsto, y después siguió un director de televisión porque con el ritmo con el que yo filmo, fundo la CBS en seis meses. No lo soporta la estructura de la tele.

Como en el caso de David Lynch, cuando hizo *Twin peaks*, que son veintinueve capítulos pero él dirigió un par nada más. ¿Cuántos meses fueron de trabajo fuerte?

En total, fue casi un año. Y fuerte fueron los primeros seis meses, revisando la escritura, el diseño de producción. Es una estructura rara la de la televisión. Fue muy interesante y muy desgastante también.

Acabás de llegar de Ushuaia, donde filmaste *La reconstrucción*, con

Diego Peretti, Alfredo Casero y Claudia Fontán. Cambiaste de género, saliste del cemento. ¿Cómo fueron esos cambios?

Dije: “*¡Quiero otro paisaje!*”. Hay algo de la imagen... Si yo tuviera que hacer una película en tono realista, en una ciudad, tengo un límite. Si uno se pone a filmar todo en la zona, si los personajes viven en Arroyo y Libertad, puede ser muy lindo estéticamente, muy afrancesado, pero está fuera de registro para mí. O no me interesan esos personajes, quizás. Entonces, la idea de filmar fuera de la ciudad, de filmar en el sur, fue la de buscar una ciudad que tenga una luz particular. Ushuaia, sobre todo en invierno, tiene pocas horas de luz, y es un sol muy filtrado que no permite contrastes tan agresivos. En busca de eso, y no es caprichoso, la historia tenía que transcurrir en una ciudad apartada de Buenos Aires, y con mucha rotación de gente. Por eso elegí Ushuaia. Fue muy enriquecedor, muy intenso también. Y un cambio de género, la película es un melodrama.

Ese es un problema para los críticos: un director de comedias...

En realidad, estoy buscando prestigio. Las comedias no dan prestigio.

Juan Taratuto “el director de comedias”, ¿y ahora qué hacemos?

Bueno, le ponemos regular. Si es un drama que no se entiende mucho, por ahí me ligo un “muy bueno”...

¿Por dónde va la historia de *La reconstrucción* y cuál es el papel de Diego Peretti esta vez?

El de Peretti es un personaje que trabaja en el mundo del petróleo y es un tipo disociado emocionalmente, un tipo muy parco que vive solo en un barrio construido por la gente del yacimiento, con una casa que parece de esos acumuladores compulsivos, llena de cosas, con cables colgando. Él trabaja en Río Grande y un amigo suyo que vive en Ushuaia, que fue compañero en la planta petrolera, lo llama para que le vaya a dar una mano, porque tiene un local funcionando y necesita hacerse una intervención quirúrgica menor, con tres o cuatro días de reposo. Ushuaia tiene la particularidad de que la gente

que va ahí, en general, va sin familia. Son inmigrantes económicos, con lo cual empiezan a tejer redes sociales, pero nada demasiado profundo. Es una característica de la ciudad. Este amigo es el personaje que compone Alfredo Casero y encarna el primer giro de la película porque muere. A partir de ahí, Peretti va a estar en el lugar equivocado, en el momento equivocado. Con toda su incapacidad, tiene que entrar en contacto con esa familia que queda huérfana. Entonces, de vuelta hay un contraste de dos personajes opuestos o dos fuerzas que se encuentran.

Pero abordado desde otro género y con un personaje que muere...

En todas las películas hay una muerte, salvo en *Un novio para mi mujer*. En *No sos vos, soy yo* muere el padre de ella. En *¿Quién dice que es fácil?* está muerta la madre y casi muere él... Es otra cosa que digo: “¡Nunca más filmo en hospitales! ¡Es horrible, horrible...!”

Sí, un cambio de género, un cambio de registro. Me era muy difícil los primeros días, porque hacíamos una escena —yo estoy acostumbrado a mirar a mi equipo y ver si hay una sonrisa, algo— y nadie expresaba nada. Me decía a mí mismo: “La puta madre, no funciona”. Después, empecé a ver las escenas, las monté, les puse música, y me dije “*Putra madre no funciona*”, pero bueno, ya estaba hecho...

¿Cómo es tu relación con Pablo Barbieri?

Pablo es el editor con el que trabajo en todas las pelis. Es un tipo muy sabio, un cinéfilo. Tiene mucha rigurosidad sobre el género. La comedia, básicamente, se vuelve interesante cuando respeta ciertas cosas. La comedia necesita que haya un héroe, necesita que haya un error, necesita que ese error sea solucionado, y que tenga una sensación positiva, digamos. Ese combo tiene que estar en una comedia para que funcione o resulte atractiva. Lo que tiene que ir sucediendo en una comedia idealmente —y si lo ven, lo van a registrar—, es que cada escena, cada giro dramático, cada plot point sea impredecible, pero inevitable. En ese sentido, el editor es fundamental y es fundamental encontrarse con alguien que te discute.

¿Un montajista puede mejorar una comedia discreta?

Sí porque, por ejemplo, puede quitar una línea secundaria. En general, lo que sucede con las malas comedias es que le agregan personajes porque si ese personaje secundario, que es un amigo del trabajo, tiene dos escenas graciosas parece que toda la película es graciosa. Pero, cuando uno pierde el punto de vista, y el humor no está puesto en el protagonista, a mí deja de interesarme. Un montajista puede cambiar el ritmo de una película, sacando una escena o dos, o generando una mirada, con un plano corto. Sobre un texto tuyo montamos una mirada mía, "está risueña" significa una cosa y si "está mirando las luces" significa algo totalmente distinto. Por más que uno, como director, crea tener claro lo que hizo, el montajista es muy importante. El montaje, realmente, es la reescritura de la película.

Cuando empezás a escribir, ¿cómo detectás que llegaste a una idea que merece ser contada?

Te diría cuando es una idea que persiste. Cuando es una idea que realmente te calienta. Cuando es una idea única —única por propia, no por original, porque nadie tiene ideas originales—. Cuando sentís que tu mirada sobre eso puede ser distinta y cuando esa idea o esas páginas que escribiste siguen calentándote.

Hay un momento donde uno empieza a hacer un recorte de la realidad. Digamos que yo quiero hacer un documental sobre las jarras de vidrio. Voy a ir a comer y me voy a dar cuenta que hay muchas más jarras de vidrio de las que yo había pensado que había. O sea, es como cuando querés tener un perro y ves ese mismo perro por todos lados. Hay un recorte que uno hace, cuando empezás a obsesionarte con algo. Si ese algo es honesto —para mí es fundamental que no tenga que ver con una moda, que no tenga que ver con algo externo a mí—, ahí hay que explorar. No debería haber nada que detenga esa idea.

¿Es fructífero tomarse un tiempo, reanudar y corregir la primera versión?

Es posible que se enfríe la idea. Yo creo que hay que actuar en caliente en la

vida. Qué sé yo, te digo un ejemplo. Cuando íbamos a hacer *No sos vos, soy yo* en un momento dado, se cae un inversor. Se cae otro. Se nos viene encima diciembre de 2001. ¡Un quilombo! Y a mí, la temática me empezaba a quedar vieja. Cuando la filmé ya tenía un hijo. Era una temática conocida, pero si me demoraba un par de meses más, no sé si seguía con esa película. Ya no era un tema que me interesara tanto. Entonces, me parece que hay que usar la calentura para laburar. Las horas de escritura nunca están mal. Y siempre, siempre, la nueva versión es mejor que la anterior.

GALERÍA DE IMAGENES

LOS GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

Adolfo Aristarain: 116. Entrevista: 21

César Dangiollillo: 118. Entrevista: 41

Gustavo Fontán: 120. Entrevista: 59

Fernando Spiner: 122. Entrevista: 77

Juan Taratuto: 124. Entrevista: 97

SECRETOS DE UNA PRÁCTICA

Daniel Barone: 126. Entrevista: 143

Juan José Campanella: 128. Entrevista: 165

Juan José Jusid: 130. Entrevista: 183

Alberto Lecchi: 132. Entrevista: 205

Lucia Puenzo: 134. Entrevista: 223

Juan Bautista Stagnaro: 136. Entrevista: 239

MARTIN HACHE (1997)



_Eusebio Poncela, Cecilia Roth y Federico Luppi.



_Eusebio Poncela, Juan Diego Botto.

LA PARTE DEL LEON (1978)



_Julio de Grazia.



_Marcos Woinski, Julio Chavez.



_Federico Luppi.

LUGARES COMUNES (2002)



_Haydée Padilla, Federico Luppi.



_Juan Diego Botto.

ROMA (2004)



_Juan Diego Botto, Marcela Kloosterboer



TIEMPO DE REVANCHA (1981)



_Federico Luppi.



_Federico Luppi, Haydée Padilla.

ULTIMOS DIAS DE LA VICTIMA (1982)



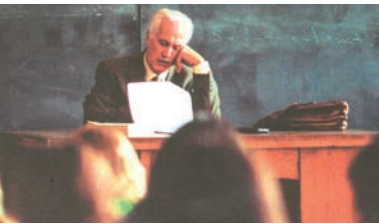
ADOLFO ARISTARAIN
Entrevista: 21.



_ Fernanda Mistral, Julio de Grazia.



_ Julio de Grazia.



_ Federico Luppi.



_ Agustín Garbí.



_ Juan Diego Botto, Marcela Kloosterboer.



_ Juan Diego Botto, José Sacristán.



_ Federico Luppi.



_ Mónica Galán.



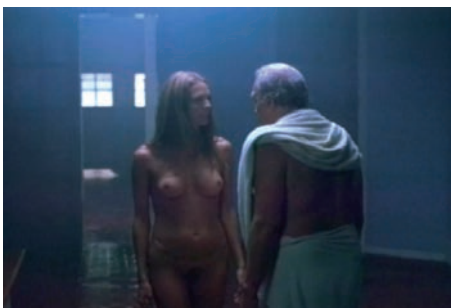
_ Mónica Galán, Federico Luppi.



_ China Zorrilla

Denisse Dumas, Eduardo Pavlovsky.

POTESTAD



Lola Arias.



María Victoria Biscay.



Eduardo Pavlovsky.



Eduardo Pavlovsky y María Victoria Biscay.

CESAR D'ANGIOLILLO

Entrevista: 41



_Luis Machín.



_Eduardo Pavlovsky.



_Eduardo Pavlovsky, Lorenzo Quinteros y Luis Machín.



_Eduardo Pavlovsky.

EL ARBOL (2006)



_Julio Fontan,

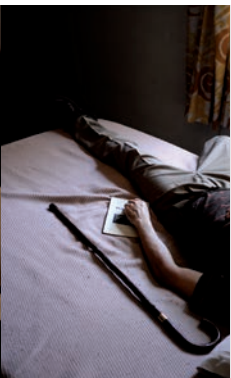


_Maria Merlino.

ELEGÍA DE ABRIL (2010)



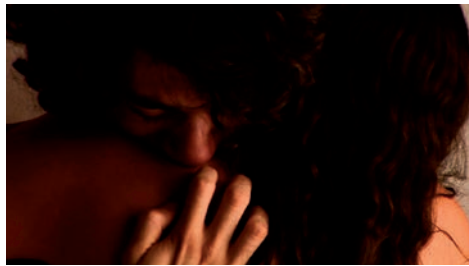
_Adriana Aizemberg.



_Lorenzo Quinteros.



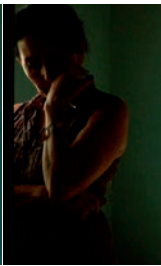
LA MADRE (2009)



_ Federico Fontan.

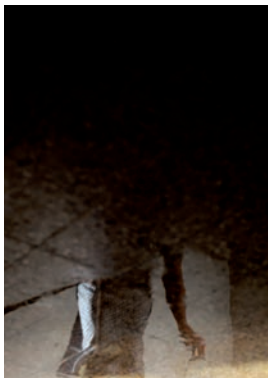


_ Gloria Stingo.



120

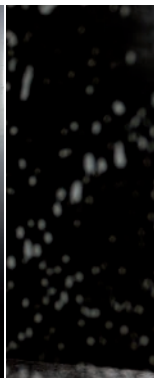
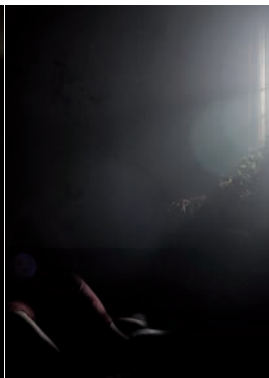
LA CASA (2012)



_ Irma Prida.



_Julio Fontan.



GUSTAVO FONTAN
Entrevista: 59



ABALLAY, EL HOMBRE SIN
MIEDO (2010)



_Tobias Mitre, Lautaro Delgado.



_Pablo Cedrón.



_Gabriel Goity.



_Moro Anghileri, Nazareno Casero.

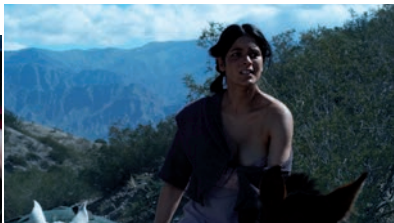


_Nazareno casero.



FERNANDO SPINER

Entrevista: 77





_Soledad Villamil, Diego Peretti.

NO SOS VOS, SOY YO (2004)



_Diego Peretti, Hernan Jimenez.



_Mariana Briski.



_Diego Peretti.

¿QUIEN DICE QUE ES FACIL? (2006)



_Daniel Rabinovich.

UN NOVIO PARA MI MUJER (2008)



_Valeria Bertuccelli.



_Valeria Bertuccelli, Gabriel Goity.

JUAN TARATUTO
Entrevista: 97



_Marcos Mundstock.

_Cecilia Dopazo.



_Carolina Peleritti.



_Adrian Suar.

EL PUNTERO (2011)



_Julio Chavez.



_Luis Luque.



_Gabriela Toscano.

PARA VESTIR SANTOS (2010)



_Gabriela Toscano,
Gloria Carrá,
Griselda Siciliani,
Celeste Cid.

_Facundo Arana, Griselda Siciliani.



FARSANTES (2013)

_Vivian El Jaber, Alfredo Casero.



DANIEL BARONE

Entrevista: 143

_Gloria Carrá,
Fernán Mirás,
Griselda Siciliani,
Ferro,
Gabriela Toscano,
Celeste Cid,
Pilar Gamboa.



_Hugo Arana.

_Julio Chávez, Cecilia Roth, Juan Minujín.

EPITAFIOS (2009)



_Leonardo Sbaraglia.



_Julio Chavez, Benjamin Vicuña.



LUNA DE AVELLANEDA (2004)



_Valeria Bertuccelli.



_Ricardo Darin, Eduardo Blanco, Atilio Pozzobón.



_Ricardo Darin,
Hector Alterio,
Norma Aleandro.

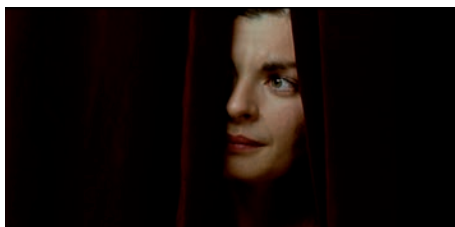
EL HIJO DE LA NOVIA (2001)



_Ricardo Darin.



EL MISMO AMOR,
LA MISMA LLUVIA (1999)



_Soledad Villamil.

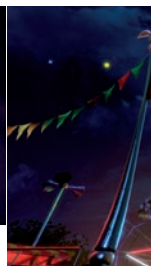


_Graciela tenenbaum, Soledad Villamil.

METEGOL (2013)

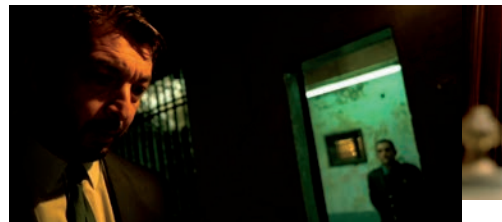


_David Masajnik (voz Amadeo).



_Ricardo Darin, Guillermo Francella.

EL SECRETO DE SUS
OJOS (2009)



_Ricardo Darin, Guillermo Francella.

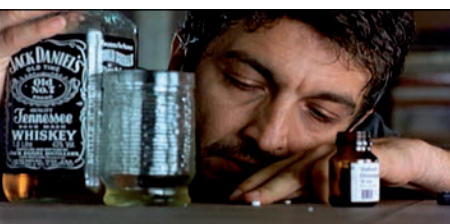
JUAN JOSE CAMPANELLA- Entrevista: 165



_ Daniel Fanego.



_Hector Alterio, Ricardo Darín.



_Ricardo Darín.



_Soledad Villamil.



_Ricardo Darín,
Soledad Villamil.



_Horacio Fontova
(voz Loco),
Pablo Rago
(voz Capi),
Fabián Gianola
(voz Beto).



_Ricardo Darín, Soledad Villamil.



_Pablo Rago, Ricardo Darín.

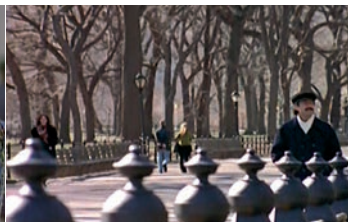


_María Valenzuela, Guillermo Francella.

UN ARGENTINO EN
NUEVA YORK (1998)



_Natalia Oreiro, Guillermo Francella.



_Guillermo Francella.

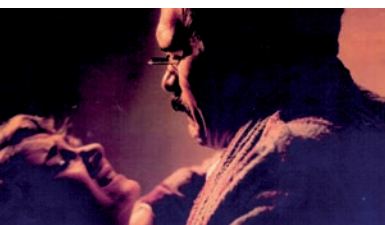
LOS GAUCHOS
JUDÍOS (1974)



_Victor Laplace.

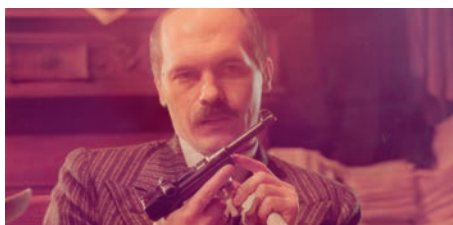


_Luisina Brando.



_Selva Alemán, Miguel Angel Solá.

ASESINATO EN EL SENADO
DE LA NACIÓN (1984)



_Miguel Angel Solá.

ESA MALDITA GOSTILLA (1999)



_Loles León,
Betiana Blum,
Susana Giménez,
Rossy de Palma,
Luis Brandoni.



_Pepe Soriano, Luis Brandoni.

TUTE CABRERO (1968)



_, Luis Brandoni.

MADE IN ARGENTINA (1987)



JUAN JOSE JUSID- Entrevista: 183



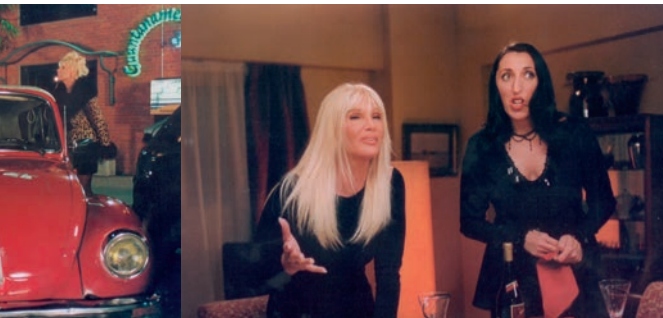
_Natalia Oreiro.



_Dora Baret.



_Victor Laplace, Adrián Ghio, Luis Politti.



_ Susana Giménez, Rossy de Palma.



_Loles León, Betiana Blum, Susana Giménez.



_Luis Brandoni.



UNA ESTRELLA Y DOS CAFÉS (2005)



_Ariadna Gil.

SECRETOS COMPARTIDOS (1998)



_Victor Laplace.



_Victor Laplace.



_Dario Grandinetti, Leticia Brédice.

EL FRASCO (2008)



_Dario Grandinetti.



_Ariadna Gil.



_Leonardo Sbaraglia, Ariadna Gil.

SOLA CONTIGO (2013)



_Leonardo Sbaraglia.

ALBERTO LECCHI- Entrevista: 205



_Ariadna Gil, Gaston Pauls.



_Leonor Benedetto.



_Gabriel Goity.



_Gonzalo Valenzuela.



_Antonio Birabent.



_Álex Brendemühl, Florencia Bado.



WAKOLDA (2013)

_Álex Brendemühl.



XXY (2007)

_Valeria Bertuccelli, Inés Efrón, Ailín Salasç.



_Ricardo Darín.

EL NIÑO PEZ (2009)



_Inés Efrón, Emme.



_Inés Efrón, Emme.

LUCÍA PUENZO
Entrevista: 223



_Natalia Oreiro, Diego Peretti.



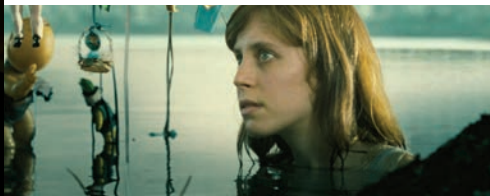
_Inés Efrón, Ricardo Darín.



_Martín Piroyansky, Inés Efrón.



_Inés Efrón.



_Inés Efrón.



_Carola Reina.

CASAS DE FUEGO (1995)



_Carolina Fal, Miguel Angel Solá.

FONTANA, LA FRONTERA INTERIOR (2009)



_Guillermo Pfening.



_Adrián Ghio, Olivera Marcovic, Eva Ras.



_Mira Jokovic.

EL CAMINO DEL SUR (1988)

JUAN BAUTISTA STAGNARO

Entrevista: 239



_ Miguel Angel Solá.



_ Guillermo Pfening, Glenda Powell.



_ Glenda Powell.



_ Pablo Echarri.



_ Pablo Echarri, Paola Krum.

SECRETOS DE UNA PRÁCTICA
POR MARÍA IRIBARREN.

MARÍA
IRIBARREN

Nació en la ciudad de Buenos Aires, en 1957. En los últimos veinte años, dio clases de Literatura del siglo XX y Problemas de Literatura Latinoamericana, en la carrera de Letras de la UBA. Fue redactora del site del Sistema Nacional de Medios Públicos; de las revistas *Magazine Literario*, *Veintitrés*, *Miradas*, *Zoom*, *Rumbos* y *Directores* (editada por DAC); del diario *Clarín*; del portal *Ciudad Internet*; y del sitio *El Acomodador de Cine*. Junto a Roberto Valle, fundó y dirigió la revista *Cinecrópolis, la ciudad del cine alternativo*. Fue columnista de cultura y espectáculos en FM Rock&Pop (programa Aire comprimido) y en AM Radio del Plata (programa *Familia Pesoa*), además de crear y conducir los ciclos *Malasentendidas* (AM Del Plata) y *General Paz* (canal Ciudad Abierta). Desde el 2010, escribe en el diario *Tiempo argentino*. Coordinó el sector audiovisual del Mercado de Industrias Culturales Argentinas (MICA) y la Escuela de programadores para la nueva TV (dos proyectos de la Dirección Nacional de Industrias Culturales del Ministerio de Cultura de la Nación). Actualmente, se desempeña en la Secretaría de Coordinación Estratégica para el Pensamiento Nacional.

Nació en agosto de 1965. Es director de TV, cine y teatro. Inició su carrera profesional dirigiendo la segunda unidad de *Poliladron* (en 1995), y asistiendo a directores en películas independientes. Entre otros, a Martín Rejtman en *Silvia Prieto* (1998).

Dentro de Pol-ka, dirigió el piloto de *RRDT*, pero el primer unitario a su cargo fue *Verdad/Consecuencia* (1997, con guion de Gustavo Belatti y Mario Segade). Le siguieron:

-*Vulnerables* (1999, escrito por los mismos autores; recibió el Martín Fierro al mejor Unitario de la temporada y Martín Fierro de Oro).

-*Culpables* (2001, con guion de Juan José Campanella y Fernando Castets; ganador del Martín Fierro al mejor Guion y Oro).

-*Locas de Amor* (2004, con guion de Pablo Lago y Susana Cardozo; Martín Fierro al mejor Unitario del ciclo, a mejor Guion y mejor Director).

-*Tratame bien* (2009, escrito por la misma sociedad autoral; Martín Fierro al mejor Unitario, al mejor Guion, al mejor Director y Oro).

-*Para vestir santos* (2010, escrito por Javier Daulte; Martín Fierro al mejor Unitario, al mejor Guion, al mejor Director y Oro).

-*El puntero* (2011, marca el regreso de Mario Segade a la factoría Polka; ganó el Martín Fierro a mejor Unitario y Oro).

-*Tiempos Compulsivos* (2012, el último trabajo en conjunto con Javier Daulte). Junto con Jorge Nisco y/o Alberto Lecchi, codirigió *Mujeres asesinas* (Martín Fierro al mejor Unitario, al mejor Director y Oro, 2005) y la segunda temporada de *Epitafios* (2005), para la cadena HBO.

Para la misma productora dirigió, al menos parcialmente, las tiras *Son amores*, *Primicias*, *Ilusiones*, *Hombres de honor* y, en 2013, *Farsantes* (Martín Fierro de Oro 2014).

En 2011, recibió el Konex a mejor director de TV de la primera década del siglo XXI.

En cine, otra vez con Jorge Nisco, codirigió *Comodines* (1998), y ya en solitario, fue el responsable de *Cohen vs Rosi* (1998), *Alma mía* (1999) y *El día que me amen* (2003).

En 2014, debutó como director teatral con la obra *Red*, de John Logan, protagonizada por Julio Chávez.

Integra la Comisión Directiva de DAC, es miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina y uno de los socios fundadores de Directores de Obras Audiovisuales para Televisión (DOAT).

FILMOGRAFÍA

Televisión

Verdad consecuencia (1996)

DIRECCIÓN: Daniel Barone (Sebastián Pivotto, Adrián Suar)

GUIÓN: Leonardo Bechini, Gustavo Belatti, Mario Segade, Adrián Suar

FOTOGRAFÍA: Oscar Rodríguez y Guillermo Zappino

EDICIÓN: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

ELENCO: Fabián Vena, Emilia Mazer, Antonio Birabent, Andrea Pietra, Valentina Bassi, Damián de Santo, Carlos Santamaría, Inés Estévez

Vulnerables (1999-2000)

DIRECCIÓN: Daniel Barone (Adrián Suar)

GUIÓN: Gustavo Belatti, Mario Segade, Adrián Suar

FOTOGRAFÍA: Guillermo Zappino

EDICIÓN: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

ELENCO: Damián de Santo, Soledad Villamil, Alfredo Casero, Jorge Marrale, Inés Estévez, Leonor Manso, Gustavo Garzón, Sandra Mihanovich

Primicias (2000)

DIRECCIÓN: Daniel Barone (Rodolfo Antúnez, Jorge Nisco)

GUIÓN: Leonardo Bechini, Pablo Lago, Jorge Leyes, Constanza Novick, Bruno Zampardi, Adrián Suar

FOTOGRAFÍA: Jorge Fernández, Pablo Storino

EDICIÓN: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

ELENCO: Arturo Puig, Araceli González, Gustavo Garzón, María Valenzuela, Juan Carlos Mesa, Pablo Rago, Juan Darthés, Graciela Borges, Raúl Rizzo, Gabriela Toscano

Culpables (2001)

DIRECCIÓN: Daniel Barone

GUIÓN: Juan José Campanella, Fernando Castets, Juan Pablo Domenech, Francel

Diaz Leñero, Adrián Suar

FOTOGRAFÍA: Guillermo Zappino

ELENCO: Mercedes Morán, Fernán Mirás, Alfredo Casero, Soledad Villamil, Gabriela Toscano, Diego Peretti, Susú Pecoraro

Locas de Amor (2004)

DIRECCIÓN: Daniel Barone

GUIÓN: Susana Cardozo, Pablo Lago, Adrián Suar

FOTOGRAFÍA: Guillermo Zappino

EDICIÓN: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

ELENCO: Leticia Brédice, Julieta Díaz, Soledad Villamil, Diego Peretti, Alfredo Casero, Andrea Pietra, Cristina Banegas, Leonor Manso

Hombres de Honor (2005)

DIRECCIÓN: Daniel Barone (Jorge Bechara, Martín Saban)

GUIÓN: Marcos Carnevale, Damián Fraticelli, Cecilia Guerty, Marcela Guerty, Sebastián Parrotta, Lucía Puenzo, Camilo Torres, Adrián Suar

FOTOGRAFÍA: Jorge Fernández, Ezequiel Spinelli

EDICIÓN: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

ELENCO: Selva Alemán, Alejandro Awada, Rodolfo Bebán, Leonor Benedetto, Agustina Cherri, Gabriel Corrado, Alberto de Mendoza, Lucas Ferraro, Antonio Grimau, Virginia Innocenti

Mujeres asesinas (2005-2008)

DIRECCIÓN: Daniel Barone (Alberto Lecchi, Jorge Nisco, Marcos Carnevale, Martín De Salvo, Sebastián Pivotto)

GUIÓN: Alejandro Alem, Diego Barrido, Liliana Escliarr, Marisa Grinstein, Carlos Perrotti, Daniel Romañach, Marcelo Slavich, Walter Slavich, Damián Szifron, Adrián Suar

FOTOGRAFÍA: Alejandro del Campo, Guillermo Zappino, Martín Sapia

ELENCO: Andrea Pietra, Roberto Vallejos, Cristina Banegas, Leonor Manso, Romina Ricci, Norman Briski, Celeste Cid, María Onetto

Epitafios (2009)

DIRECCIÓN: Daniel Barone (Alberto Lecchi)

GUIÓN: Marcelo Slavich, Walter Slavich.

FOTOGRAFÍA: Guillermo Zappino, Miguel Abal

EDICIÓN: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

ELENCO: Julio Chávez, Cecilia Roth, Leonardo Sbaraglia, Daniel Fanego, Alejandro Awada, Juan Minujín, Natalia Lobo, Roberto Monzo, Antonella Costa

Tratame bien (2009)

DIRECCIÓN: Daniel Barone

GUIÓN: Susana Cardozo, Marcos Carnevale, Pablo Lago, Adrián Suar

FOTOGRAFÍA: Martín Sapia

EDICIÓN: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

ELENCO: Julio Chávez, Cecilia Roth, Cristina Banegas, Guillermo Arengo, Martin Slipak, María Alche, María Onetto, Noemí Frenkel, Norman Briski

Para vestir santos (2010)

DIRECCIÓN: Daniel Barone

GUIÓN: Javier Daulte

FOTOGRAFÍA: Guillermo Zappino

EDICIÓN: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

ELENCO: Gabriela Toscano, Griselda Siciliani, Celeste Cid, Gloria Carrá, Fernán Mirás, Rafael Ferro, Hugo Arana

El puntero (2011)

DIRECCIÓN: Daniel Barone (Nicolás Di Cocco)

GUIÓN: Marisa Grinstein, Mario Segade

FOTOGRAFÍA: Guillermo Zappino

EDICIÓN: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

ELENCO: Julio Chávez, Gabriela Toscano, Rodrigo De la Serna, Luis Luque, María Rosa Fugazot, Carlos Moreno, Bárbara Lombardo, Belén Blanco

-

***Tiempos compulsivos* (2012-2013)**

DIRECCIÓN: Daniel Barone

GUIÓN: Javier Daulte, Bruno Luciani

Fotografía: Guillermo Zappino

EDICIÓN: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

Elenco: Rodrigo De la Serna, Paola Krum, Fernán Mirás, Gloria Carrá, Guillermo Arengo, Pilar Gamboa, Juan Minujín, Carla Peterson

***Farsantes* (2013)**

DIRECCIÓN: Daniel Barone (Jorge Bechara)

GUIÓN: Carolina Aguirre, Jorge Maestro, Mario Segade

FOTOGRAFÍA: Pablo Rocco, Guillermo Zappino.

EDICIÓN: Alejandro Alem

ELENCO: Julio Chávez, Facundo Arana, Griselda Siciliani, Benjamín Vicuña, Alfredo Casero, Leonor Manso, Ingrid Pelicori, Edda Díaz, Julieta Zylberberg, Pilar Gamboa, Esteban Lamothe, Julieta Cardinali

***Guapas* (2014)**

DIRECCIÓN: Daniel Barone (Lucas Gil)

GUIÓN: Leandro Calderone, Carolina Aguirre

FOTOGRAFÍA: Alejo De Falco, Guillermo Zappino

EDICIÓN: Santiago M. González y Martín Riancho

ELENCO: Mercedes Morán, Carla Peterson, Florencia Bertotti, Isabel Macedo, Araceli González, Dady Brieva, Mike Amigorena, Rafael Ferro, Mauricio Dayub, Esteban Lamothe, Mercedes Scápola, Alberto Ajaka, Vivian El Jaber

Filmografía

***Comodines* (1997)**

DIRECCIÓN: Jorge Nisco y Daniel Barone

GUIÓN: Gustavo Belatti, Ricardo Piglia y Mario Segade

FOTOGRAFÍA: Ricardo DeAngelis

MONTAJE: Alejandro Alem

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Carlos Calvo, Adrián Suar, Rodolfo Ranni, Nancy Dupláa, Patricia Viggiano, Raúl Rizzo, Nelly Prono, Víctor Laplace

Cohen vs. Rosi (1998)

GUIÓN: Jacobo Langsner

FOTOGRAFÍA: Esteban Sapir

MONTAJE: Alejandro Parysow

MÚSICA: César Lerner

ELENCO: Alfredo Alcón, Adrián Suar, Laura Novoa, Pepe Soriano, Gabriela Acher, Roberto Carnaghi, Rita Cortese, Virginia Innocenti, Favio Posca

Alma mía (1999)

GUIÓN: Jorge Leyes

FOTOGRAFÍA: Guillermo Zappino

MONTAJE: Alejandro Alem, Alejandro Parysow

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Araceli González, Pablo Echarri, Héctor Bidonde, Diego Peretti, Antonella Costa, Valeria Bertuccelli, Rita Cortese, Damián De Santo

El día que me amen (2003)

GUIÓN: Marcos Carnevale y Marcela Guerty

FOTOGRAFÍA: Guillermo Zappino

MONTAJE: Alejandro Alem y Alejandro Parysow

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Adrián Suar, Leticia Brédice, Alfredo Casero, Jorge Marrale, Juan Leyrado, María Rosa Fugazot, Cristina Banegas, Marta Betoldi, Alejandro Awada

LA MIRADA Y EL COMPROMISO

Según los archivos, Daniel Barone inició su carrera profesional a mediados de los '90, en el momento en que el cine argentino ingresaba en una renovación profunda: “En realidad, cuando volvió la democracia en el '83, empecé a estudiar teatro en la escuela de Raúl Serrano —afirma Barone—. No sabía muy bien para qué, sobre todo porque actuando era muy malo. Me costaba y tenía pánico escénico. Así que busqué y fui encontrando un lugar, naturalmente, fuera del escenario: dirigía a mis compañeros. Alguna vez tenía que pasar y actuaba, porque era obligatorio. No había otra opción que hacer *El enfermo imaginario* o algún *Macbeth*. La verdad es que ese fue un proceso de aprendizaje que marcó mi mirada sobre la carrera. Me marcó en la diferencia. Ni mejor ni peor, diferente. Después, más tarde, buscando un lugar que el teatro no me estaba dando, estudié cine en una escuela que dependía de la Embajada rusa. La dirigían Pablo César y Jorge Polaco. Ahí lo tuve de compañero a Adrián Caetano y con él hicimos algunas experiencias en VHS. Hasta que, con *Historias breves I*, pude empezar a asistir”.

Hasta que entraste en Pol-ka como continuista, cuando Fernando Spiner abandonó *Poliladron*...

Spiner dirigía *Poliladron*. Hubo un problema y se fue Spiner. Vino Leonardo Becchini. Hubo otro problema, se fue Becchini. Ahí estaba yo que era el continuista y que, azarosamente, empecé a asistir. Después, en *Verdad consecuencia*, que fue el primer unitario que dirigí, ensayé todo lo que yo entendía que era una expresión televisiva-cinematográfica. Porque, de hecho, la configuración de Pol-ka para los unitarios estaba más relacionada con el cine, comparando con lo que era la televisión en ese momento: carros de travelling, montajes en islas de edición, no había switcher, se filmaba todo en exteriores. La diferencia era, seguramente, narrativa, de lenguaje y, posiblemente, viéndolo a la distancia, de calidad. Pero fue Spiner el que marcó una forma de hacer televisión, una estructura. Tenía dos cámaras, por ejemplo. En general, yo siempre usaba una, hasta que aprendí a usar dos. Ahora sé usar tres... Me parece que el origen de todo fue ese. Pol-ka era una productora absolutamente independiente: un espacio que abrió un actor y que, año tras año, fue creciendo. El unitario de treinta y nueve episodios es un formato singular que salió de Pol-ka y que te permite armar un decorado sin perder plata. Surgió por la necesidad de poner un pie entre la tira y la miniserie. Es un formato argentino.

ENTRE LA TIRA Y EL UNITARIO

¿Cuáles son los rasgos de producción que diferencian el unitario de la tira?

Para el director son muchísimos. Cuando leí el capítulo 67 de *Farsantes*, mi cabeza ya no funcionaba más. Eso eran dos unitarios enteros. La tira es muy demandante. Por supuesto, todo depende de la actitud con que la tomes. Evidentemente, hay directores que pueden ir al set sin leer el libro, o pueden grabar sin hablar con el actor. Si yo pretendo continuar con un estilo de trabajo, con una mirada, hacer plantas de cámara a la mañana en mi casa, esto

se vuelve una especie de grata pesadilla. Necesitás generar el espacio para la reflexión, necesitás darte el espacio para construir el producto artísticamente. No puedo hacerlo de otra manera, porque no sé hacerlo de otra manera. Hay que tener en cuenta que tengo el mismo equipo técnico con el que vengo trabajando hace años: estamos preparados para mantener dignamente lo que tenemos que hacer, a pesar de los tiempos. Se arma una especie de secta en los equipos.

¿Cuántas horas graban por día?

Diez horas, sea un unitario o una tira. Lo que varía es el número de escenas. Aunque en exteriores, la configuración no cambia demasiado. Salvo que, por ejemplo, tenga once o doce escenas para hacer (hablo de una tira), con dos eventos importantes en el medio. Eso, en el unitario no pasa. Por ejemplo, si hay un motín en la cárcel, el resto del plan es mucho más acotado. En la tira en cambio, por ahí te toca el motín en la cárcel y el salto en paracaídas. Son dos grandes eventos en un mismo día...

De cualquier modo, la gran diferencia en la productividad de las tiras está en los pisos. El piso absorbe la productividad: el piso capaz que tiene veinticinco escenas. Entonces, sumás esas veinticinco a las doce de exteriores y lograrás hacer un capítulo por día. Es lo que intentamos. Creo que, por lo menos en *Farsantes* que es lo último que hice, el hecho artístico sucedió. Todos los días que me paré entre esos actores, pasamos letra, marqué una puesta en escena, ellos cambiaron u opinaron o modificaron. Así trabajamos y nadie se fue con la sensación de frustración. Muchas veces nos fuimos cansados, pero contentos. Me parece que *Farsantes*, además, inauguró un estilo de tira que no son cinco de un lado, cinco del otro, que se pisan todo el tiempo y cierran el plano porque moja la caña. No. El sonidista tenía que respetar el plano que había puesto el director, que era yo, y como yo era más grandote que él, si no lo respetaba me imponía (risas) Me parece que ese código no se puede romper.

El problema empieza con la desidia, algo que puede pasar en cualquier actividad. Cuando, por ejemplo, te dicen: “Cerrá el plano”, “¡Uh, entró...!”,

“¡Uh, pero el actor pifió como loco!”, “¡No importa, que vaya a estudiar teatro!”. Si tomás esa actitud, obviamente, te vas a tu casa y te hacés repositor de Coto. Sin subestimar al repositor de Coto, no puede ser una cosa lo mismo que la otra. No puedo llegar el lunes a trabajar en una productora de televisión, y decir que no vi ninguna película, que no fui al teatro, que no escuché música. Me parece que uno tiene un compromiso. A mí me gusta hacer esto. Mis guiones están llenos de lo que los técnicos llaman “calamares”, que son todos los ángulos de cámara, que ya sé que voy a proponer. Entonces, me voy a despertar una hora antes y haré las plantas de cámara, de acá hasta que me pegue un palo en la Panamericana porque estoy cansado. O tomaré un remis.

La planta de cámaras, ¿la hacés día a día, o la resolvés en la primera lectura del guion?

En la primera lectura yo ya tengo una idea de puesta en escena, que es un tema muy importante. A mí, la cámara me sirve para encontrar una puesta en escena, no es al revés. Ese deseo de que el actor se pare en ese milímetro para que... lo dejé en el '45. Me acostumbré a ceder ese espacio de virtuosismo a las cámaras. De hecho, siempre es un desafío volver a combinar las dos cosas. Es muy difícil. Uno tiene que darle un espacio al actor en la puesta en escena. Uno tiene que darle un espacio a la partitura que estás narrando. Que el espectador entienda lo que está sucediendo y profundizar en eso. Al principio de mi carrera tenía esa ansiedad. Cuando terminé de grabar *Verdad consecuencia* habían calculado que, con los travellings que hice, llegaba a Mar del Plata... Ahora, no me parece tan indispensable.

DETRÁS DE UN GRAN DIRECTOR (A VECES) HAY UN GRAN AUTOR

Hablando de travelling y posiciones de cámara, *Culpables* es un ejemplo de tus esmeros en ese aspecto.

En ese momento la cámara era una obsesión para mí. Campanella, Castets, Domenech y Guerty armaron un grupo de autores muy precisos, con un es-

pacio muy grande de autoría. Entonces, a mí me quedaba limpito el espacio para filmar y que los actores actuaran. *Culpables* fue una especie de nuevo costumbrismo, que vino de la mano de ellos cuatro. Tenía elementos de una *sitcom*, con un tono muy difícil, porque el género era medio indescifrable, y con diálogos complejos. Yo podía disfrutar descansando en la autoría también.

Me gustaban los libros, me divertían. Estaban muy bien escritos y eran muy graciosos. Tocaban un absurdo que yo, en ese momento, estaba preparado para hacer. No fue solemne, no era nostálgico, sí tenía momentos sensibles... Y aparte un elenco que había que parársele delante.

En *Para vestir santos*, ya con mucha experiencia encima, dirigiste los textos de un autor y dramaturgo consagrado, que es Javier Daulte. ¿Cómo resultó esa combinación?

Cuando empezamos a trabajar con Javier, yo ya había visto un montón de sus obras, y tenía sus libros en la biblioteca. Ese proyecto lo disfruté muchísimo. Aparte, durante la preproducción, me apoyé en su obra *Nunca estuviste tan adorable*. Intenté también replicar una cosa medio anacrónica que él propone en su teatro. Así se fue generando un lenguaje que después derivó en los musicales que, al principio, no estaban previstos. Fue muy complejo hacerlos porque ensayábamos, veíamos el lugar, hacíamos las coreografías con coreógrafos y, en muchos casos, grabábamos las canciones por separado. ¡Fue apasionante! Uno de los proyectos más gratos en la convivencia también con las actrices. Era un placer grabar con las cuatro hermanas¹.

¿Cómo surgió la idea de los musicales?

En principio, *Para vestir santos* iba a ser un unitario de trece capítulos. Javier lo escribió como un largo: con principio y fin. Con una expresión muy particular, siempre relacionada con su universo autoral. Después se agregaron veinte capítulos más. Entonces, tuvo que buscar un recorrido a través

1. Barone hace referencia a las protagonistas: Gabriela Toscano, Griselda Siciliani, Celeste Cid y Gloria Carrá.

de un proyecto que ya tenía un principio y un fin. De hecho, estaban casi todos los libros escritos, cosa que no pasa mucho en la televisión de este tipo. Entonces, en términos narrativos, era muy sólido, porque arrancaba con un episodio de humor negro. Después, cuando se puso el primer musical, empezó a reestructurarse todo en base a ese elemento nuevo. Ninguno de los musicales carecía de estructura dramática en relación a lo que les pasaba a los personajes. Me parece que ese fue el hallazgo.

MI AMIGO EL FOTÓGRAFO

Hace muchos años que trabajás con Guillermo Zappino, tanto en cine como en televisión. En un unitario, ¿en qué consiste la sociedad entre el director general y el de fotografía?

Históricamente hay una hermandad ahí que sucede siempre. Con Guillermo Zappino en particular, esa relación tiene que ver con el entendimiento, con las cosas en común, los gustos culturales que nos unen. Me parece que el origen está ahí. Lo que más cuesta con los equipos técnicos es expresar el universo que tenés en la cabeza. Por eso yo insisto: agarro al equipo, le muestro una película japonesa de acción, por ejemplo. Entonces, la mitad me mira y me pregunta: “¿Qué quiere decir esto? ¿No estamos por hacer un melodrama?”. En cambio, Zappino entiende que es por la paleta de colores, o por un estilo de vestimenta... Cuando alguien te entiende en tu abstracción, quiere decir que ahí tenés un par creativo. Además, para mí, la luz te protege de un montón de cosas. El trabajo con la luz que hace él, completa mi propio trabajo, lo embellece. Sobre todo, en las escenas que no tienen textos y hay que trabajar la imagen expresivamente, con cierta sensibilidad. Si no te acompaña un director de fotografía, esa imagen va a ser plana. Aparte, con “Zappo” nos encanta usar los mismos lentes, la misma altura de cámara. Me gusta su mirada, su construcción, su opinión, su parcialidad me gusta. Tener a alguien al lado que construye con parcialidad, completa la totalidad. Si tenés al lado tuyo a alguien que construye con totalidad, evidentemente,

se terminó la relación con esa persona, sea un asistente de dirección o quién fuere. Entonces, lo que para otros significaría una limitación, a mí me completa como director: los que me rodean tienen que ser geniales en su parcialidad. La dirección es producto de la sumatoria de esas parcialidades. Yo tengo que hacer lo que quiero, porque soy el director. Respetando a todos, pero tengo que hacer lo que yo quiero de esa serie, porque si no me resiento. Y si me resiento, en dos años lo hago por la plata. Digo, se te va la pretensión de expresarte. Me parece que la televisión es un espacio para expresarte. Yo no soy prejuicioso con la televisión. Nunca lo fui. El trabajo con la imagen, en cualquier caso, te permite acceder a una forma de expresión.

***Locas de amor* te dio tu primer Martín Fierro a mejor director. También fue el segundo unitario de una lista bastante extensa que rondó el tema de la locura.**

En *Vulnerables* me dedicaba a la neurosis, en *Locas de amor* pasé a la psicosis. Fue un salto cualitativo (risas) El desafío era enorme porque teníamos a Julieta, a Soledad y a Leticia², que deben ser las tres locas más lindas del mundo, para simbolizar enfermedades psiquiátricas. Digo simbolizar porque la propuesta era válida en este sentido. Por ejemplo, la fotografía es luminosa, es esperanzadora. Hubo tres intentos de suicidio en *Locas de amor*, no era que íbamos a contar: “¡Viva la locura!”. Había un montón de trabajo atrás de esto, de investigación. Teníamos a Diego Peretti que es psiquiatra y me regaló un libro básico de psiquiatría que después me sirvió para toda la carrera... (risas) Era un listado de enfermedades mentales de todo tipo. También teníamos un productor que pidió que *Locas* fuera luminoso, que tuviera *shining*, que no cayera en lo depresivo. En ese momento, Alejandro Maci estaba haciendo (iy muy bien logrado!) *Sol negro*, que hablaba de la locura desde un punto de vista totalmente opuesto. En base a todo eso, empezamos a tener una mirada más lúdica.

2. Julieta Díaz, Soledad Villamil y Leticia Brédice fueron las protagonistas de *Locas de amor*, junto a Diego Peretti y Alfredo Casero.

¿Cómo trabajaron la paleta de colores?

Este proyecto lo empecé con Alejandro del Campo y después se sumó Zappino. En realidad, la paleta de colores la vamos construyendo de acuerdo a películas que llevo y que permiten ejemplificar cuál es el camino por el que quiero ir. Por ejemplo, películas donde había mucho *flare* a cámara y el blanco invadía. No recuerdo cuáles en particular. Tengo más fresca la puesta en escena de *Tratame bien* para la que nos basamos en *Una mujer bajo influencia* y otros trabajos de John Cassavetes. De ahí empezamos a construir el lenguaje: si prevalecen los fríos, si prevalecen los cálidos, cómo vamos a laburar los colores de la ropa para separarlos del fondo, si vamos con texturas o con cosas lisas. Así construimos el universo de una ficción. En *Mujeres asesinas*, por ejemplo, poníamos a Rembrandt arriba de la mesa: “¡Vamos por ahí!”. Y todo el equipo trabajaba con los colores de Rembrandt.

¿Cómo diseñaron el universo visual de *Mujeres asesinas*?

En *Mujeres asesinas* tuve las mejores condiciones que puede tener un director para trabajar. Hacíamos preproducción de cinco días. Filmábamos otros cinco y volvíamos a empezar. Ahí aprendí lo que significaba tener la responsabilidad total. Porque tenía que ver las locaciones, planificar, conocer las variables con las que me iba a encontrar.

En segundo lugar, porque cada capítulo lograba una expresión en sí mismo. Cada uno tenía un planteo que se discutía en un trabajo de mesa. Yo arranqué haciendo los cuatro primeros episodios, todos seguidos, porque no estaba elegido el resto de los directores. Contábamos con archivos de todas las historias... ¡Pasaron mil cosas en ese proyecto! Mil cosas alucinantes y mil cosas terribles porque muchas de las “mujeres asesinas” están vivas y, algunas, están presas. Otras, están en libertad, retomaron sus vidas y son profesionales. Los problemas que tuvimos no sólo fueron legales. Recibimos amenazas directas.

Además de eso, tuvo dos contras. Una: que todo el mundo conocía el final. En general, muchos de los capítulos empezaban con la muerte y después eran un *flashback*. Para mí, el secreto estaba en entender el motivo por el cuál esa

persona llegó a matar. Y no juzgarla ni justificarla. Yo venía de otro género, de hacer *Vulnerables*, *Locas de amor* y todo eso. Me negaba a meterme en un género *gore*, en el policial al límite del terror. Entonces, la única manera de no caer en eso, era encontrándole un recorrido psicológico al personaje principal: por qué lo hizo. Partiendo de esa base, en todos los capítulos se mantuvo esa consigna. Después, en términos más artísticos, era genial porque se establecía como un romance con los actores. Venían cinco días, te abrazabas, aplaudíamos, hacíamos un asado, se iban y después no los veías más (risas).

DIRECTOR DE ACTORES

En *El puntero*, al igual que en cualquier unitario, tuviste que dirigir un elenco multitudinario de muchas figuras. ¿Cuál es tu método para trabajar con todos y cada uno, y no morir en el intento?

El puntero fue particularmente complejo por un montón de cosas. Por el momento en el que se largó, el ámbito en el que se desarrollaba. Teníamos tres equipos en el barrio oeste de El Tigre. Tuvimos que actuar con las cosas muy claras. Nos encerrábamos en una camioneta, pautábamos la escena, pasábamos la letra y salíamos a hacerlo. Cuando grabábamos, alrededor nuestro había mil personas mirando. Eso obligaba a los actores a estar constantemente hablando con la gente. Era muy difícil sentirse cómodo en ese contexto, en invierno, con mucho frío... Entonces, ese aspecto obligó al equipo técnico y a los actores a mantener una buena convivencia con la gente del barrio. Pero también, nos obligó a ir avanzando en el trabajo de mesa. Con Julio Chávez, en todos los proyectos que compartimos, nos sentamos a trabajar solos los dos, los cuatro o cinco primeros guiones. En Epitafios (para HBO) trabajamos los trece capítulos día a día. Eso da mucha solidez y, además, cuando estás con un actor de estas características, tenés que respetarlo y, a veces también, jugar su juego. A Alfredo Casero, por ejemplo, ya sé cómo tengo que filmarlo. No me voy a poner a hacer veinticinco planos de su expresión, porque sé que es una expresión que se entiende con una sola pasada. A lo mejor

no en la primera, pero seguro que sí en la quinta... Cuando pienso la puesta, tiene que ser orgánica al conflicto del actor, a su recorrido interpretativo, a su necesidad. Con los años aprendí a dar un paso al costado con la cámara, en ciertas escenas. Me parece que mi papel es tener una mirada hacia el hecho, hacia la puesta general, hacia el desplazamiento de los actores y después registrar eso.

***Farsantes* fue tu último trabajo en televisión. ¿Cómo se gestó ese proyecto?**

Farsantes era un unitario de treinta y nueve capítulos. Lo escribía Patricio Vega. Estuvimos trabajando los seis primeros libros y, de golpe, cayó la tira. Así que se abrió el estudio de abogados y vinieron más personajes. Hubo una combinación inicial de actores que resultó ser muy interesante, pero que después se modificó porque al pasar de unitario a tira, algunos se bajaron... Yo terminé diseñando... Cuando digo diseñando quiero decir, manteniendo reuniones con cada uno de los actores, para hablar de su personaje, definir el vestuario... Parcialmente, claro, porque también ellos se adueñan de su expresión y es lógico que así sea. La cosa es que hicimos un recorrido por todos los personajes y de ahí salió *Farsantes*.

En *Farsantes*, la historia de cada personaje trajo a colación un género narrativo diferente. Y cada caso se jugó en un registro distinto. Fue una variación constante ¿no?

Farsantes fue barroco: fue un proyecto que tenía muchos colores. Uno tiene que estar atento a eso, a que esa combinación no sea como un muestrario estilístico. Y al haber dos directores, lograrlo no es tan fácil, porque la comunicación está en la previa. Después los directores nos llamamos para ver cómo salió Racing...

Yo dirigí los exteriores de la tira, y Lucas Gil los pisos. Tuve la ventaja de que, en exteriores, empezaban y terminaban muchos casos. Entonces, pude mantener una estructura dramática. Me manejé en una curva y controlé hasta la continuidad. Cuando la cosa es más general se vuelve compleja. En el

ida y vuelta con el piso, es fundamental el laburo de los continuistas. En el caso de Julio no lo es tanto, porque Julio trabaja con *coach*. Es muy buena la relación que tenemos en el set con su *coach*. Pero, en el caso de los demás actores, los continuistas no dan abasto. Prácticamente, el apuntador y el continuista son un director más. Cuando yo estoy cansado le digo al apuntador: “Por favor, necesito una alegría hoy”. Entonces ellos ya los tienen ubicados, saben de dónde vienen, adónde van. Todo eso que, en general, me gusta hacer a mí, pero que en una tira es imposible.

A algunos actores de *Farsantes* los habías dirigido en tres o cuatro trabajos. Entre ellos, a Julio Chávez, a Alfredo Casero, a Griselda Siciliani y a Leonor Manso. ¿Es “rentable” dirigir tantas veces al mismo actor? ¿Tenés que marcarlo en particular para que la nueva interpretación no se parezca a la anterior? ¿Hay celos entre ellos?

Intento tratar de la misma manera al último bolo, como al protagonista. De verdad, me ocupo particularmente de que sea así. Pero, el tema de los afectos es otra cosa... Por empezar, yo no soy prejuicioso. A mí me gustan los actores. Yo quiero a los actores. De hecho, quizás esto tenga que ver con mi formación: un actor que me pregunta alguna cosa, no es una molestia. Me meto en eso. Meto la cabeza en su pregunta, en su preocupación. Si hay conflicto entre los actores, también me meto. Entonces, partiendo de esa base, me parece que lo que ellos ven o perciben, es que para mí no son ganado como diría Hitchcock. Por suerte o por desgracia tengo... En este momento, mi expresión, mi trabajo, pasa por un lugar donde hay mucha gente trabajando. El lenguaje audiovisual es un guion. A ese guion se llega con un trabajo en equipo. Tengo muy claro eso: hay un trabajo de montajistas, de musicalizadores, de editores. Tengo muy claro que es un trabajo en equipo. Y el actor tiene su parte fundamental. Porque nadie conoce más su personaje que el actor. Por lo menos en mi caso, donde yo tomo prestado un guion, lo trabajo, lo adapto. Ahora, el actor está pensando en eso. En su personaje y en su línea. ¿Cómo no voy a aprovecharlo? Eso no quiere decir que el actor no pueda repetirse o que pueda hacer lo que quiera. Yo me nutro mucho de cada uno de los acto-

res. Y además, los tengo que escuchar y sacar lo mejor de cada uno. Eso que va a ser lo más adecuado para esa partitura que nos toca. Y la partitura es la misma para todos. Y todos tenemos un rol dentro de eso que tenemos que interpretar.

Nació en la ciudad de Buenos Aires, en 1959. Estudió cine en la Escuela de Avellaneda y el Grupo de Profesionales del Cine. A los veintitrés años se radicó en Estados Unidos para concluir sus estudios. Inició su carrera en ese país como director de TV, llegando a integrar los equipos de dirección de series populares como *Law & Order U.V.E.*, *Dr. House* y *30 Rock*.

Junto a Fernando Castets, Juan Pablo Domenech y Marcela Guerty debutó en la pantalla local como guionista de *Culpables*, el unitario producido por Pol-ka que dirigió Daniel Barone y ganó el Martín Fierro de Oro.

En 2006, estrenó *Vientos de agua*, una miniserie sobre el exilio hacia y desde España, rodada con acabado cinematográfico. En ella compartió la escritura del guion con Aída Bortnik, entre otros autores, y la dirección con Bruno Stagnaro, Paula Hernández y Sebastián Pivotto.

Produjo y/o protagonizó *Entornos invisibles*, *Cuentos cardinales* y *Recordando el show de Alejandro Molina* para el Canal Encuentro.

Su último trabajo televisivo en Argentina fue *El hombre de tu vida* (2011/2012), emitido por Telefe.

La televisión estadounidense lo tendrá como uno de los directores de *Halt and Catch*

Fire (2014, USA), la nueva realización de los productores de *Breaking Bad*.

En cine, dirigió *Victoria 392* (1982), *The Boy Who Cried Bitch* (1991), *Ni el tiro del final* (1997), basada en la novela homónima de José Pablo Feimann. Ya en su “etapa argentina”: *El mismo amor, la misma lluvia* (1999); *El hijo de la novia* (2001); *Luna de Avellaneda* (2004); *El secreto de tus ojos* (2009), con la que ganó el premio Oscar; y *Metegol* (2013), que recibió el premio Goya a la mejor película de animación.

Fue uno de los promotores y es el actual presidente de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina.

FILMOGRAFÍA

Largometrajes

Victoria 392 (1982)

DIRECCIÓN: Fernando Castets y Juan José Campanella

GUIÓN: Fernando Castets y Juan José Campanella

FOTOGRAFÍA: Fernando Castets y Hugo Colace

MONTAJE: Juan José Campanella y Fernando Castets

SONIDO: Marcelo Céspedes

PRODUCCIÓN: Fernando Castets y Juan José Campanella

ELENCO: Eduardo Blanco, Osvaldo Peluffo, Omar Pini, Dania Asayag, Osvaldo Belli, Horacio Heredia, Bettina Hudson

The Boy Who Cried Bitch (1991)

GUIÓN: Catherine May Levin

FOTOGRAFÍA: Daniel Shulman

MONTAJE: Darren Kloomok

MÚSICA: Wendy Blackstone

ELENCO: Harley Cross, Karen Young, Jesse Bradford, J.D. Daniels, Gene Canfield, Moira Kelly, Adrien Brody, Dennis Boutsikaris

Ni el tiro del final (1997)

GUIÓN: Lynn Geller, Larry Golin y Juan José Campanella

FOTOGRAFÍA: Daniel Shulman

MONTAJE: Darren Kloomok

MÚSICA: Wendy Blackstone

ELENCO: Denis Leary, Aitana Sánchez Gijón, Terence Stamp, Michael Badalucco, Gene Canfield, Marj Dusay, Moira Kelly

El mismo amor, la misma lluvia (1999)

GUIÓN: Juan José Campanella y Fernando Castets

FOTOGRAFÍA: Daniel Shulman

MONTAJE: Camilo Antolini

MÚSICA: Emilio Kauderer

ELENCO: Ricardo Darín, Soledad Villamil, Ulises Dumont, Eduardo Blanco, Alfonso De Grazia, Alicia Zanca, Graciela Tenenbaum, Rodrigo De La Serna

***El hijo de la novia* (2001)**

GUION: Juan José Campanella y Fernando Castets

FOTOGRAFÍA: Daniel Shulman

MONTAJE: Camilo Antolini

MÚSICA: Ángel Illarramendi

ELENCO: Ricardo Darín, Héctor Alterio, Norma Aleandro, Eduardo Blanco, Natalia Verbeke, Gimena Nóbile, Claudia Fontán, Atilio Pozzobon, Salo Pasik

***Luna de Avellaneda* (2004)**

GUION: Juan José Campanella, Fernando Castets y Juan Pablo Domenech.

FOTOGRAFÍA: Daniel Shulman

MONTAJE: Camilo Antolini.

MÚSICA: Ángel Illarramendi

ELENCO: Ricardo Darín, Mercedes Morán, Eduardo Blanco, Valeria Bertuccelli, Silvia Kutica, Daniel Fanego, José Luis López Vázquez, Atilio Pozzobón, Alan Sabbagh

***El secreto de sus ojos* (2009)**

GUION: Eduardo Sacheri y Juan José Campanella.

FOTOGRAFÍA: Félix Monti

MONTAJE: Juan José Campanella

MÚSICA: Federico Jusid y Emilio Kauderer

ELENCO: Soledad Villamil, Ricardo Darín, Carla Quevedo, Pablo Rago, Javier Godino, Guillermo Francella, Rudy Romano, Mario Alarcón, José Luis Gioia

***Metegol* (2013)**

GUION: Juan José Campanella, Gastón Goralí y Eduardo Sacheri

FOTOGRAFÍA: Félix Monti

MONTAJE: Juan José Campanella

MÚSICA: Emilio Kauderer

VOCES: Horacio Fontova, Fabián Gianola, Lucía Maciel, David Masajnik, Pablo Rago, Diego Ramos, Miguel Ángel Rodríguez, Coco Silly

Mediometrajes, Telefilms y Documentales

Prioridad nacional (1979)

Televisión

Lifestories: Families in Crisis (1992-1996, USA)

Strangers with Candy (2000, USA)

Culpables (2001, guionista)

The guardian (2002, USA)

Law & Order: Criminal Intent (2002, USA)

Ed (2002, USA)

Dragnet (2003, USA)

Six Degrees (2006, USA)

Law & Order U.V.E . (2006/2010, USA)

30 Rock (2006, USA)

Vientos de agua (2006)

Dr. House (2007/2010, USA)

Cuentos cardinales

Recordando el show de Alejandro Molina (2011)

El hombre de tu vida I y II (2011-12)

Halt and Catch Fire (2014, USA)

EL CINE CONTRA EL TIEMPO

Juan José Campanella empezó su carrera profesional trabajando para la televisión estadounidense. Aún hoy, reparte su vida entre Argentina y Estados Unidos, cada vez que acepta participar de un proyecto. En 2013, grabó el piloto de *Halt & Catch Fire*, la serie que, un año después, AMC (el mismo canal que produjo *Breaking Bad*, *Mad Men* y *The Walking Dead*, entre otras) estrenó en Argentina. “Es un título medio extraño, como era *Breaking Bad*. A los americanos les gusta poner títulos que hay que explicar. *Halt & Catch Fire* quiere decir “¡Alto, y préndase fuego!”, o sea, “¡Deténgase, y préndase fuego!”. Era una instrucción que tenía el código de las computadoras originales, en caso de que alguien tratara de entrar en el sistema. De hecho, la serie transcurre en el año '83, en los comienzos de la industria de las PC's. Trata sobre una pequeña empresa de Texas que quiere destruir a IBM con una computadora de consumo masivo”.

¿Cuál es la dinámica de trabajo en la TV americana?

Un piloto es distinto, tiene un poquito más de tiempo. El capítulo semanal

de una serie, de *Dr. House*, por ejemplo, lleva nueve días de filmación. En total, son dieciséis por episodio, de acuerdo al Sindicato de Directores: nueve de grabación, siete de preproducción. Cuando empecé con *La ley y el orden*, en el 2001, eran ocho días de pre y ocho de filmación. En *Dr. House* la pre es más sencilla, porque la mayor parte se graba en decorados. A medida que las series se fueron poniendo más cinematográficas, obviamente, demandaron más tiempo de set. La televisión norteamericana trabajaba nueve meses por año o diez, para una temporada de entre veintidós y veinticuatro capítulos. Entonces, el Sindicato puso un freno: la jornada es de doce horas con cuarenta y cinco minutos, incluyendo el almuerzo.

Antes de grabar un episodio, ¿se hacen ensayos con los actores?

¡Ni locos! Porque los actores están filmando permanentemente. Mientras un director preproduce, los actores filman el capítulo anterior, con el director anterior. No paran nunca, y por eso se necesita al director. Cualquiera podría pensar que a Hugh Laurie —que cuando yo me incorporé a la serie, ya había hecho el personaje de House durante tres años—, no hacía falta decirle o indicarle nada. En realidad, tanto él como los demás actores están bastantes perdidos cuando llegan al set: porque leen el guion el día anterior y, como se filma en orden, el único que tiene la película completa en la cabeza es el director. Además, el director también es el encargado de elegir el elenco de invitados, las locaciones del capítulo y de preparar la filmación.

Al final del episodio “One day, one room” (en la tercera temporada), House y Wilson juegan un partido de metegol. ¿Vos pediste el juego?

En realidad lo utilicé yo, pero era un elemento que estaba en un decorado que se usó muy poco en la serie. En tres años, nunca habían usado el metegol. La escena era un diálogo entre ellos caminando por un pasillo. Durante los siete días de preproducción, visité el parque, que era la única locación, y revisé todos los decorados para ver qué podía agregar. Pensaba en un contrapunto, en que sería bueno que Wilson y House hicieran algo divertido, ya que el diálogo que tenían no lo era. Cuando encontré el metegol, se lo propuse a Hugh

Laurie y le gustó mucho la idea. De hecho, jugaba bastante bien. Sabemos que House es un tipo sarcástico. Pero a través del sarcasmo puede expresar su cariño o puede destruir o puede educar. Son variaciones que el propio actor propone según cómo venga el episodio, pero ayudado por el director que conoce la totalidad del capítulo. Recuerdo que esa última escena él la estaba encarando diferente de cómo quedó y yo le sugerí que, tonalmente, termináramos de otro modo. Lo del “tono” le gustó y aceptó la modificación.

Ese capítulo trata sobre el aborto y la eutanasia, ¿fue más difícil dirigirlo?

En ese sentido, también era un desafío. Cuando te contratan para una serie no sabés que capítulo te va a tocar, porque te convocan con seis meses de anticipación o más. Yo tuve la suerte de que ese fuera el primer capítulo que, después de dos años, escribió el propio creador de la serie, David Shore. No había vuelto a escribir desde la primera temporada. Ya en la tercera y con el éxito ganado, dijo: “Voy a decir lo que quiera”. Y escribió un capítulo que, básicamente, transcurre adentro de una habitación; lo que es un problema, obviamente, para cualquier director. Y, además, sobre esos dos temas, el aborto y la eutanasia, con una posición filosófica muy interesante.

EL PASADO COMO PRINCIPIO NARRATIVO

En las primeras escenas de *El mismo amor, la misma lluvia*, al igual que en tus películas posteriores, la historia comienza en el pasado y llega al presente a través del recuerdo de un personaje o como un relato dentro del relato cinematográfico.

Mis películas empiezan con la memoria fuera de foco, totalmente. Hay un tema acá que después trabajé más concientemente en *El secreto de sus ojos*, y es el individuo en el medio de la masa... En los comienzos de las películas, uno ubica muchas cosas. Por lo pronto, el tono: en qué tono se va a tocar esta canción, digamos. Si es festivo o si es melancólico, como en este caso. En *El*

secreto de sus ojos esto fue más complejo. ¿Por qué? Porque había varios tonos: estaban la historia de amor y la historia del crimen. Entonces, ese comienzo era como las oberturas de los musicales que destacan un cachito de cada canción que se va a interpretar después. En las primeras escenas de *El mismo amor...* se dispara, digamos, el gatillo argumental y no sabemos demasiado acerca de lo que le está pasando por la cabeza al protagonista... A mí me gusta empezar más por lo que le pasa a la gente en la cabeza, antes que empezar, directamente, con lo argumental.

Lo que queda claro en ese comienzo, es lo que te pasaba a vos por la cabeza. Justamente, es lo que escribe Pellegrini: “Dejemos la experimentación para los genios”. Ahí la cámara se posa en una foto de Julio Cortázar, y Pellegrini remata: “Yo soy un clásico”.

Sí claro. Aunque, de todas las que hice ésta es la película que tiene más cosas que se salen de la forma clásica. Toquecitos. Por lo pronto la narración en off, que es algo a lo que le tengo mucho miedo. Para mí, esa voz tiene que contar otra cosa de lo que estamos viendo, y en ese sentido me gusta cómo quedó. Eso fue algo que agregamos después. Estaba en el guion, pero lo cambiamos mucho cuando filmamos la película.

El mismo amor, la misma lluvia tiene esa cosa de empezar hacia atrás y fuera de foco. Las imágenes van tomando forma y nos vamos metiendo en la vida del protagonista. No sabemos mucho de lo que le pasa por la cabeza porque, justamente, cuenta la historia en forma lineal. *El secreto de sus ojos*, en cambio, empieza con un hombre al que de entrada lo vemos atormentado por un recuerdo...

Otro detalle de *El mismo amor, la misma lluvia* que repetís en otras películas, es el plano de los ojos...

¡Es que para mí es fundamental! Los ojos son el 90% del cine. Me llaman mucho la atención... Cuento una anécdota: yo estaba estudiando cine en Nueva York, y el año que empecé salió la primera película de Jim Jarmusch, *Extra-*

3. *Stranger Than Paradise*, Jim Jarmusch, 1984.

ños en el paraíso³. Jarmusch había egresado dos años antes de esa misma escuela y era como el ídolo del nuevo cine americano. Entonces, vino a dar una clase especial en la que declaró: “Yo no creo en el primer plano”. Todos se asombraron, murmuraban porque, bueno, lo decía Jarmusch y sonaba a verdad revelada... Muchos años después de ese episodio, juro que mientras más veo cine, más creo en el primer plano. Poder ver los ojos es lo que distingue al cine de cualquier otra forma de expresión. El ojo es uno de los órganos de comunicación más importante, mucho más que la boca. Lo posibilita el cine: el teatro no nos da esa posibilidad. No utilizar el primer plano es como escribir un libro sin usar la letra E...

El mismo amor, la misma lluvia es una película hecha en primeros planos. De plano medio para adentro. Tampoco teníamos mucho más para mostrar. Después me empezó a gustar más todavía. Las historias fueron acompañando la apertura del primer plano. *El mismo amor, la misma lluvia* está estructurada como la historia de un individuo. *El hijo de la novia* agrega a la familia. *Luna de Avellaneda* a la comunidad. A medida que se va ensanchando el mundo narrado, se va ensanchando también la pantalla y se van ensanchando los planos. En *El secreto de sus ojos* me gustó mucho trabajar la mezcla.

FICCIÓN DOCUMENTAL: RETRATO DE LA COMUNIDAD

Los primeros siete minutos de *Luna de Avellaneda* podrían ser un corto sobre el Carnaval a fines de la década del ‘50. ¿Por qué no recurriste a imágenes documentales?

No lo pensé nunca porque, como todas las cosas surgieron del guion, me parecía que había que tener el control para poder filmar, estar dentro de cada uno de los personajes. Son pequeñas historias de personajes sin palabras, con su arquito cada una... De todos modos, no hay tanto filmado de esa época. Cuando buscábamos para investigar, nos costó mucho encontrar imágenes. Había fotos de familia, pero nos tuvimos que manejar, sobre todo, con

recuerdos. La película se filmó en el 2003 y todavía había sastres de esa época. ¡La orquesta de tango ni hablar! Usamos la misma orquesta, con el mismo director que tenía Alberto Castillo, en el año 59... De hecho, también hizo el arreglo del tema musical cuando ella rompe bolsa... Para mí, esa grabación fue un sueño porque no es fácil juntar doce músicos en una orquesta de tango hoy en día. ¡Él estaba feliz!

Así que no había mucho filmado. Como tampoco hay filmaciones de nuestra infancia. A mí me encantaría tener a mis viejos filmados o a mí cuando era chico. ¡No tengo una sola imagen mía moviéndome..!

¿Qué resultó más costoso: la investigación previa o el rodaje?

Las dos cosas. En realidad filmarlo no es tan complejo como prepararlo... Bueno, la investigación es un tema aparte, pero ahí tenés toda la reproducción para hacerlo. Igual hubo que confeccionar mucha ropa. Esta fue una película bastante irrepitable en cuanto al presupuesto. Vino después de *El hijo de la novia*, que había sido un éxito internacional bastante grande. Además filmamos en el año 2003, con el dólar muy caro. Es decir, como era coproducción con España, por el mismo costo de plata extranjera pudimos tener diez semanas de filmación. Tuvimos esa suerte y, por otro lado, tuvimos muchas limitaciones. La complejidad más grande fue la logística. Para la apertura, fueron dos días de rodaje en exteriores, en el club Regata de Avellaneda. Mientras que los interiores se hicieron en el Club Juventud Unida de Llavallol. En exteriores, un día con doscientos extras y un día con treinta. En interiores, un día con trescientos extras y un día con sesenta. Entonces, tenía que estar todo muy bien planeado y *storybordado*, porque no se podían filmar situaciones al azar. Un día fueron todos planos generales, otro día los planos medios, otro día los repetíamos mezclando a la gente... Tanto que me volví medio especialista en hacer pasar gente por el lente para que parezca mucha más de la que en realidad había. En los planos generales incluso, si movíamos la cámara un centímetro para cada lado ya se veía el vacío. ¡Es increíble cómo una cancha de básquet empieza a chupar gente enseguida!

Hubo que confeccionar trajes que fueran acordes a esas historias visuales

de cada personaje. Elegir zapatos y peinados... A las cuatro de la mañana, empezaban a cortarles el pelo a los varones, a peinar a las mujeres... Como venía el fin de semana, a los extras les pedíamos, poco menos, que durmieran con la cabeza colgando... ¡No había equipo que alcanzara para hacer doscientos cincuenta peinados por día..! Sin duda, la logística para filmar ese comienzo y la preparación de los actores fue lo más complejo.

Después, con *Luna de Avellaneda* te recibiste de militante...

¡Es mi película favorita! Porque es la que más reacción extra cinematográfica tuvo. Pasamos cosas muy emotivas realmente. Estuvimos en muchos talleres, en villas, en clubes, era un momento de mucha asamblea barrial. *Luna de Avellaneda* salió de ese momento histórico. Se vio muchísimo pero, de hecho en la taquilla, fue la que anduvo menos. Tengo dos anécdotas: un club de Rosario estaba en la misma situación que el de la película: entre vender y no vender. El presidente que, por supuesto no quería vender, recorrió todos los videoclubes de la ciudad, alquiló todas las copias que pudo de la película y se las llevó a la casa, a cada uno de los socios. ¡Y así ganaron la votación! La otra anécdota es que en la provincia de Buenos Aires hay una ley de clubes -la llaman la "Ley Luna de Avellaneda"-, que se promulgó a partir de la película.

UN CINE QUE DURE PARA SIEMPRE

La imagen del comienzo de *El secreto de sus ojos* proviene de un relato que alguien intenta escribir sobre hechos que ocurrieron pero que no recuerda...

Aquí también el criterio visual tuvo que ver con la memoria. La memoria, primero, se acuerda de los detalles más fuertes. Por eso hay cosas en foco y el resto está borroso, porque el tipo no sabe por dónde empezar a contar la historia. Obviamente, antes de empezar la trama, vemos que el personaje está atormentado, vemos que hubo un crimen. Pero, por sobre todas las cosas,

vemos un tipo que está solo en su casa, lidiando con ese recuerdo... Yo era fanático de Eduardo Sacheri. Cuando salió la novela *La pregunta de sus ojos*, me la compré inmediatamente y la leí en tres días. ¡Me encantó! Lo que más me gustó, y que traté de mantener en la película, fue el cruce del policial negro con personajes que podían ser argentinos o italianos. Que tenían esas voces, digamos. Como meter a Sordi y a Manfredi en el medio de un film noir...

A pesar de que me había gustado mucho, la novela estuvo un año dándome vueltas en la cabeza, porque no encontraba el correlato con algo mío que me permitiera decidirme a filmar. Tenía sí la imagen recurrente de un viejo comiendo solo y escribiendo en un bar. Al final fui por ahí. Porque ese es uno de mis miedos más grande: la soledad en la vejez. Entonces pensé que sería bueno, como objetivo emocional de la película, que el tipo recuerde ese caso no resuelto, para descubrir el origen de su soledad. De ahí en más, fue cuestión de tiempo. Hubo muchas cosas que cambiar. Por ejemplo, en la novela, el personaje de Soledad Villamil, no está en el pasado. Entonces, había que hacerlo crecer mucho. Entonces, el crimen es el que va a provocar los hechos por los cuales ellos llegan a tener una relación tal que nace ese amor. Si bien él siente un enamoramiento desde el principio, el amor nace a partir del caso, y por culpa del caso se troncha. Ahí ya teníamos todo metido en la misma historia. Esa era la unión que necesitaba la película.

Ahí tocás dos grandes temas tuyos: el sufrimiento por amor y ciertos devaneos de la clase media.

Sí. Un tema que me preocupa mucho es el de la dignidad, que es el tema central en *Luna de Avellaneda* más que nada. Siempre digo que, en las buenas películas, los dos grandes conflictos son la pérdida de la vida —en el cine de género—, y la pérdida de la dignidad —en el cine dramático—. En las grandes películas, la pérdida de las dos cosas. Y me parece que ese es un tema que está muy presente en las mías. Por ejemplo, en *El secreto de sus ojos* las partes que siento más cargadas dramáticamente no son necesariamente las de violencia, sino las escenas cuando él se tiene que ir, con el sentimiento de pérdida de la dignidad que no podrá sobrellevar nunca.

¿Filmás para dejar testimonio, para estimular la reflexión?

Trato de filmar películas —y también fue el caso de *Vientos de agua*— que puedan durar para siempre. Que queden para siempre... En los últimos años todos nos estamos habituando a ver más televisión que cine. Particularmente, la televisión americana está pasando por un gran momento porque recibe buenos guionistas que vienen del cine. Pero ocurre algo con la televisión: a nadie se le ocurre ver dos veces un mismo programa. Nadie ve los cincuenta capítulos de una serie más de una vez... En cambio, yo vi cien veces *Qué bello es vivir*⁴. *Casablanca*⁵ la vi cuarenta o cincuenta veces. Lo mismo me pasó con *El ciudadano*⁶. Hay películas a las que uno le encuentra nuevas lecturas... *Nos habíamos amado tanto*⁷ es una película que vi por primera vez a los veintitrés años. Ya entonces, se convirtió en una de las tres mejores que vi en mi vida. Y ahora lo sigue siendo, pero se le fueron sumando motivos. Cosas que yo no había vivido, pero que podía entender a esa edad porque una película me las estaba contando, y que después sí viví o sufrí.

Eso es lo que trato de hacer: que mis películas duren. Que tengan varias lecturas, sobre todo. Que tengan varios niveles que permitan distintas percepciones a lo largo del tiempo.

CUATRO PELÍCULAS Y UN ACTOR

¿Cómo lograste dirigir a Ricardo Darín en cuatro películas, en cuatro roles protagónicos, y arrancarle composiciones tan distintas?

Es muy fácil trabajar con Ricardo, realmente. Y creo que tiene que ver con que comprende, se involucra, con el objetivo emocional de las películas. El actor tiene qué es lo que está diciendo. Por ejemplo, hay una parte que me gusta mucho del monólogo de *El hijo de la novia*. Cuando Darín dice: “¡Para tirárselo en la jeta y que me deje de joder!...”. Ahí Ricardo para un cachito,

4. *It's a Wonderful Life*, de Frank Capra, 1946.

5. *Casablanca*, de Michael Curtiz, 1942.

6. *Citizen Kane*, de Orson Welles, 1941.

7. *C'eravamo tanto amati*, de Ettore Scola, 1974.

apenas y remata: “Bah, para que se quede contenta...”. Esa parte me encanta, porque expresa sentimientos encontrados y él los juega tan bien. Tiene mucha verdad. No necesita que le indique dónde tiene que poner las pausas... Cuando me toca un actor al que le tengo que dar ese tipo de explicaciones, trabajo mucho más y nunca queda bien. Porque eso lo tiene que sentir el actor. Con Ricardo hablamos mucho de qué es lo que hay detrás de cada frase. Hay bronca, hay resentimiento, hay cariño. Por ejemplo, dice: “¡Para tirárselo en la jeta..!” e inmediatamente siente culpa. El famoso subtexto. ¿Cuál es el subtexto del guion? Si esa pregunta no tiene respuesta, la escena no está buena. A lo mejor, hay que reescribirla o eliminarla.

En *El secreto de sus ojos*, el personaje de Espósito hace cosas que son condenables, que deberían movernos a la reflexión. Sin embargo, encarnado por Darín, la controversia parece diluirse...

Ricardo tiene una cualidad increíble que muy pocos actores tienen: un gran poder de empatía con el público. Quiero decir: yo siempre juego con las pequeñas miserias de los personajes. El de *El hijo de la novia*, concretamente, es un personaje con ciertas conductas reprobables. El de *El mismo amor, la misma lluvia* quizás es peor. Pero, todos ellos empalidecen en comparación con el personaje que hace Ricardo en *Nueve reinas*⁸, que es un amoral absoluto, sin ningún tipo de redención posible, jamás. ¡Y uno está hinchando por ese tipo! Bueno, eso es cualidad de Darín... Los actores tienen ciertas cualidades intrínsecas o no las tienen. El cine las capta. Ricardo las tiene.

¿Ese rasgo complica la elección del elenco que lo tiene que acompañar?

Hay actores que tienen mucho peso. Por ejemplo, un personaje difícil de encontrar (hasta que apareció Daniel Fanego), fue la contrafigura, el antagonista de Ricardo en *Luna de Avellaneda*. Porque no queríamos que fuera un corrupto, no queríamos que la discusión fuera tan fácil. Lo acusan de corrupto sí, pero la película no lo confirma. ¿Por qué? Porque para nosotros, la dis-

8. Policial de Fabián Bielinsky, 2000.

cusión entre ellos era ideológica y queríamos que se mantuviera así hasta el final. Teníamos claro que, con un corrupto, no hay discusión posible. Para mí la asamblea de *Luna* es de lo mejor que he filmado. Me atrapa cada vez que la miro; y son dos tipos discutiendo, durante quince minutos... Ahí se toca el tema de la dignidad. Que, además, era un tema que se estaba discutiendo en el momento que filmamos.

¿Y Guillermo Francella?

En *El secreto de sus ojos*, no queríamos repetir la dinámica del personaje quebrado emocionalmente, y como contrafigura, el personaje cerebral. Esto lo analicé mucho con Eduardo Blanco. Además, el personaje de Sandoval tenía otras características diferentes, especiales, más complejas. Si bien es un personaje vulnerable, desde el punto de vista emocional tiene un equipaje intelectual importante. Es un personaje que existe en Tribunales: el tipo que se sabe todas las leyes de memoria, pero que es un borracho perdido. Es el que estudió, pero no terminó la carrera. Y al no tener un título se estanca y eso le provoca un nivel de frustración muy alto. Entonces, yo revisaba la lista de actores secundarios, la lista de actores de carácter, la lista de actores de nombre y ninguno me excitaba. Hasta que surgió la idea de Guillermo. Y me pareció potente...

Recordé que, a principios de los 80, Rodolfo Ledo había estrenado *Proceso interior*. En esa obra, Guillermo Francella representaba al carcelero, que era casi un torturador... Guillermo es un actor dramático de estudio, de escuela. El darwinismo profesional lo llevó por el lado de la comedia, descolló ahí. Le empezaron a ofrecer eso, hasta que llegó un momento en que la gente se convenció de que es lo único que puede hacer. Yo insisto en que, a veces, el director tiene que mirar más allá de lo que se ve. Por ejemplo, en *Casado con hijos*, Guillermo toca una nota de realismo cuando todos los demás van por la farsa más esperpéntica. Rodeado de todo eso, Guillermo no se deja contagiar ni por un segundo y logra una caracterización de Pepe Argento que tiene mucha verdad. Lo mismo pasó con Sandoval en *El Secreto de sus ojos*. Fue un personaje potente, de mucha verdad.

Nació en Buenos Aires, en 1941. Es guionista, director y productor cinematográfico. Estudió Letras, pintura y actuación. Antes de zambullirse en el mundo del cine fue titiritero, actor y fotógrafo.

Debutó en 1968 con *Tute Cabrero*, sobre la cual escribió Fernando Martín Peña: “Hay solo tres protagonistas y un conflicto en potencia, que funciona como disparador para explorar las relaciones entre los tres, sus respectivas personalidades, sus debilidades y hasta sus miserias. Jusid lo abarca todo en poco más de una hora, manejando con soltura la fragmentación temporal, el relato introspectivo, la interpolación documental. Su realización es tan eficaz, que le permite la honestidad de revelar el desenlace al comienzo del relato sin que ello condicione la tensión posterior”.

Como a muchos otros directores de su generación, el cine publicitario le proporcionó a Jusid los recursos necesarios para desarrollar una carrera cinematográfica con cierta independencia. A lo largo de casi treinta años, filmó más de mil quinientas publicidades (“Escarpines”, para Crespi; “Himno”, para SanCor y “El padrino” para Caracol” ganaron premios internacionales). No obstante, siempre sostuvo un afán: “Quiero hacer un cine que testimonie nuestros mejores intentos, nuestras repetidas frustraciones, los desgarros que sufrimos y las fantasías que alentamos. Mirando para atrás y también

hacia delante, trato de ayudar a encontrar las claves de nuestra propia identidad, algo que parece habérsenos tomado brumoso con el correr del tiempo”.

En 1970, produjo *Boquitas pintadas*, el film de Leopoldo Torre Nilsson basado en la novela homónima de Manuel Puig. También compartió la escritura de guiones con autores consagrados (Roberto Cossa, Oscar Viale, Jorge Goldemberg, Isidoro Blaisten, Carlos Somigliana, Ana María Shua, Guillermo Saccomanno, Nelly Fernández Tiscornia), y adaptó relatos literarios y obras teatrales al formato cinematográfico (*Los gauchos judíos*, *Made in Lanus*).

En televisión, dirigió *Querido biógrafo* (unitario), *¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar?* (miniserie), *Muerte dudosa* (telefilm), *La cuestión de la dama* (episodio de la serie Ensayo), *El último día, la última llamada* (episodio doble de # Numeral 15) e *Historias de diván* (serie inspirada en el libro homónimo de Gabriel Rolón).

Es miembro de DAC y de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.

FILMOGRAFÍA

Largometrajes

Tute Cabrero (1968)

GUIÓN: Juan José Jusid y Roberto Cossa

FOTOGRAFÍA: Arsenio Reinaldo Pica

MONTAJE: Oscar Souto y Juan Carlos Macias

MÚSICA: Juan Carlos "Tata" Cedrón

ELENCO: Pepe Soriano, Juan Carlos Gené, Luis Brandoni, Flora Steinberg, Alejandro Marcial, Cristina Moix, Hugo Midón

La fidelidad (1970)

GUIÓN: Juan José Jusid y Roberto O. Perinelli

FOTOGRAFÍA: Arsenio Reinaldo Pica

MONTAJE: Miguel Pérez

MÚSICA: Edgardo Kleinman

ELENCO: Carlos Estrada, Elena Sedova, Héctor Alterio, Golde Flami, Walter Soubríe, Javier Portales, Luis Brandoni, Roberto Carnaghi, Carlos Lasarte

Los gauchos judíos (1974)

GUIÓN: Juan José Jusid, Ana María Gerchunoff, Oscar Viale, Jorge Goldenberg y Alejandro Saderman

FOTOGRAFÍA: Juan Carlos Desanzo

MONTAJE: Miguel Pérez

MÚSICA: Gustavo Beytelman

ELENCO: Dora Baret, Pepe Soriano, Jorge Barreiro, Luisina Brando, María José Demare, Golde Flami, Adrián Ghío, Raúl Lavié, China Zorrilla, María Rosa Gallo, Osvaldo Terranova

No toquen a la nena (1976)

GUIÓN: Oscar Viale y Jorge Goldenberg

FOTOGRAFÍA: Juan Carlos Desanzo

MONTAJE: Armando Blanco

MÚSICA: Gustavo Beytelman.

ELENCO: Norma Aleandro, Julio De Grazia, Luis Politti, Lautaro Murúa, María Vanner, Pepe Soriano, Oscar Viale, Julio Chávez, Patricio Contreras, Juan Manuel Tenuta, Cecilia Roth

Espérame mucho (1983)

GUION: Juan José Jusid y Isidoro Blaisten

FOTOGRAFÍA: Félix Monti

MONTAJE: Luis César D'Angiolillo

MÚSICA: Baby López Fürst

ELENCO: Víctor Laplace, Alicia Bruzzo, Arturo Bonín, Alberto Segado, Villanueva Cosse, Catalina Speroni, Alicia Zanca, Daniel Rabinovich

Asesinato en el Senado de la Nación (1984)

GUION: Carlos Somigliana

FOTOGRAFÍA: José María Hermo

MONTAJE: Luis César D'Angiolillo y Alejandro Alem

MÚSICA: Baby López Fürst

ELENCO: Pepe Soriano, Miguel Ángel Solá, Oscar Martínez, Alberto Segado, Arturo Bonín, Marta Bianchi, Selva Alemán, Ana María Picchio, Juan Leyrado

Made in Argentina (1987)

GUION: Juan José Jusid y Nelly Fernández Tiscornia

FOTOGRAFÍA: Hugo Colace

MONTAJE: Juan Carlos Macias

MÚSICA: Emilio Kauderer

ELENCO: Luis Brandoni, Marta Bianchi, Leonor Manso, Patricio Contreras, Hugo Arana

¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar? (1992)

GUION: Juan José Jusid y Ana María Shua

FOTOGRAFÍA: Miguel Abal

MONTAJE: Jorge Valencia

MÚSICA: Pocho Lapouble

ELENCO: Susú Pecoraro, Oscar Martínez, Luisina Brando, Tina Serrano, Fernando Siro, Juan Manuel Tenuta, Mario Pasik, Mónica Galán

Bajo bandera (1997)

GUIÓN: Guillermo Saccomanno

FOTOGRAFÍA: Paolo Carnera

MONTAJE: Jorge Valencia

MÚSICA: Juan Federico Jusid y Claudio M. Waisgluss

ELENCO: Miguel Ángel Solá, Federico Luppi, Omero Antonutti, Daniele Liotti, Andrea Tenuta, Andrea Pietra, Carlos Santamaría, Mónica Galán, Betiana Blum

Un argentino en Nueva York (1998).

GUIÓN: Graciela Maglie y Cristina Cívale.

FOTOGRAFÍA: Juan Carlos Lenardi.

MONTAJE: Daniel Valencia.

MÚSICA: Juan Federico Jusid.

ELENCO: Guillermo Francella, Natalia Oreiro, Diana Lamas, Jessica Schultz, Cristina Alberó, Gabriel Goity, María Valenzuela, Ana Celentano.

Esa maldita costilla (1999)

GUIÓN: Marcos Carnevale y Antonio Barrio

FOTOGRAFÍA: Alfredo F. Mayo

MONTAJE: Jorge Valencia

MÚSICA: Leo Sujatovich

ELENCO: Susana Giménez, Luis Brandoni, Betiana Blum, Rossy de Palma, Loles León, Guillermo Nimo, Fabián Gianola, Rodolfo Ranni

Papá es un ídolo (2000)

GUIÓN: Marcos Carnevale

FOTOGRAFÍA: Juan Carlos Lenardi

MONTAJE: Juan Carlos Macías

MÚSICA: Juan Federico Jusid

ELENCO: Guillermo Francella, Manuel Bandera, Millie Stegmann, Mapi Galán, Sebastián Francini, Yaiza Garzón, José Bernal

Apasionados (2002)

GUIÓN: Alex Ferrara, Marcela Guerty, Raúl Becerra y Juan José Jusid

FOTOGRAFÍA: Porfirio Enríquez

MONTAJE: Juan Federico Jusid

MÚSICA: Juan Carlos Macías

ELENCO: Pablo Echarri, Natalia Verbeke, Nancy Dupláa, Pablo Rago, Héctor Alterio, Camila Fiardi Mazza, Silvia Geijo

Mis días con Gloria (2010)

GUIÓN: José Menchaca, Laura Cuffini y Mariano Starosta

FOTOGRAFÍA: Andrés Mazzon

MONTAJE: César D'Angiolillo y Juan Carlos Macías

MÚSICA: Juan Federico Jusid

ELENCO: Isabel Sarli, Luis Luque, Nicolás Repetto, Isabelita Sarli, Carlos Portaluppi, Víctor Hugo Carrizo, César Albarracín, Norma Aleandro

Cortometrajes

Intolerancia (2010, corto realizado para el proyecto de 25 Miradas sobre el Bicentenario)

Televisión

Querido biógrafo (1986)

¿Dónde estás amor de mi vida que no te puedo encontrar? (1993/94)

Muerte dudosa (1994)

La cuestión de la dama (2004)

El último día, la última llamada (2004)

Historias de diván (2013)

EL DIRECTOR ES UN MANIPULADOR

A fines de los años 60, la foto del cine nacional mostraba un problema y una facilidad. El problema era la falta de apoyo a la producción independiente por parte del INCAA. La facilidad: el auge del cine publicitario que, precisamente, dotó de recursos económicos y de mucha experiencia a un grupo de jóvenes realizadores. Es la época en la que Juan José Jusid debuta con *Tute Cabrero* (1968) y en la que, a su lado, suenan nombres como Alberto Fischerman, Ricardo Becher, Néstor Paternostro, Juan Bautista Stagnaro. Jóvenes que pusieron en práctica un cine de exploración, que repensaron las formas estéticas del lenguaje cinematográfico y polemizaron con cierta visión conservadora de la vida y de la política que, en muchos casos, representaba la ideología familiar.

¿Cuál fue el momento en que dijiste “quiero hacer películas”?

Cuesta desentrañar los fantasmas y el oscuro origen del deseo: cómo uno llega a encontrarse con que termina siendo un director de cine... Empecé con el tema de los títeres. A los ocho años. O sea, con cierta precocidad. Pero luego,

con el tiempo, se transformó en una profesión, una actividad en la que estuve muchos años. Yo tenía un tío materno que era cameraman y en torno a mis diez años me llevó a una filmación. La película era *La muerte en las calles*, de Leo Fleider, sobre las invasiones inglesas. Sentado al lado de Ricardo Younis, observaba cómo los vecinos de Buenos Aires tiraban agua caliente, que era agua de color azul para que, en blanco y negro, imprimiera... Sospecho que estos fueron los chispazos. Pero quizás el fondo del asunto, la parte filosófica, y por eso vinculo los títeres a la dirección cinematográfica, tiene que ver con la manipulación, que creo que es la “actividad” fundamental de los directores de cine. Tengo la impresión de que cuando me escondía detrás del cajón —que era el teatro de títeres—, esa comunicación que establecía desde bambalinas, con mis manos y con la voz, era una forma de manipulación de la platea. Seguramente me envié. Creo que ese vicio, con el tiempo, se desarrolló y se profundizó cuando elegí la profesión de director de cine. Con todo lo que usamos para contar una historia a través de la imagen —la elección de los lentes, la luz, el manejo que hacemos de los actores, la manipulación de los sonidos y de los silencios—, operamos sobre el espectador, provocando emociones, sensaciones, ideas. Y esto no es muy distinto a mi origen de titiritero. Con otra tecnología, digamos, con otros recursos y con otra sutileza, por supuesto.

RECONSTRUCCIÓN HISTÓRICA Y PERSONAJES

En *Asesinato en el Senado de la Nación*, filmate un guion de Carlos Somigliana sobre un hecho real. ¿Cómo se resuelve la puesta en escena cuando tenés que ser fiel a la Historia?

Lo primero que hicimos fue convocar a una investigadora, Mirta Lobato, que apeló a los diarios de sesiones y a todo lo que pudo recuperar sobre la interpelación a los ministros por el comercio de carne con Gran Bretaña. En lo legal era profundamente latoso, muy complicado. Lo que a nosotros nos interesó fue el personaje que estaba en las sombras: o sea el asesino, el ex

comisario de un pueblo de la provincia de Buenos Aires que encarna Miguel Ángel Solá. Era el que no estaba en el bronce y del que, por tanto, no sabíamos nada: lo único que habíamos conseguido era un prontuario de media carilla. Eso disparó la intención de que la contrafigura fuera Lisandro de la Torre, y hacer un desarrollo del tema de la violencia, a partir de un personaje que nos permitía toda la libertad del mundo.

En relación con esto, cuento una anécdota notable como episodio de psicoanálisis o de autoanálisis: *Asesinato en el Senado de la Nación* fue la primera película que hice en democracia. La gente que me conoce mucho, cuando la vio me dijo: “Estás hablando del Proceso”...

El concepto de la puesta que acordamos con el fotógrafo fue trabajar con luces bajas, crear un clima tenebroso que fuera el telón de fondo apropiado para plantear el tema de la corrupción, la tortura, la persecución a los obreros organizados en el gremio de la carne. Es una de las pocas películas que hice que volvería a hacer igual. No me pasa eso generalmente.

Varias películas (*Tute cabrero*, *La fidelidad*), tienen lugar en espacios cerrados o plantean situaciones de encierro.

A mí me interesa hacer un cine de personajes, de conflictos concretamente. Y la posibilidad de prescindir de toda una cantidad de exteriores, que a veces sirve para determinadas historias, me permite concentrarme en las cosas mínimas. Estoy preparando una película que será, supongo, la próxima que ocurre en una casa donde pasan cosas terribles, pero prácticamente esa es toda la locación.

***Made in Argentina* es un caso particular: ya que la obra de Nelly Fernández Tiscornia (con quien trabajaste en la adaptación cinematográfica), por la naturaleza escénica del teatro, transcurre en un espacio quieto. ¿Cómo lograste el pasaje al cine?**

Made in Lanus, la obra de teatro, ocurría en un patio. A mí me interesaba mucho porque arrimaba al tema de la identidad, del lugar de pertenencia, del exilio violentando esa posible identificación. La obra contaba una cantidad

de cosas que no pasaban en el patio, sino que aludían a lo que había pasado en el país y a lo que le había pasado a los personajes. Fue muy esforzado el trabajo con Nelly. En la séptima versión, a un año de estar trabajando, ella hizo una somatización y cuando la fui a ver a la clínica me dijo: “¡Vos sos el culpable!”. Era una tipa deliciosa, trabajadora. La versión octava fue la definitiva. Lo maravilloso fue que nadie caía en la cuenta de que era una obra de teatro. Si bien es cierto que el conflicto tiene una serie de zonas de encierro y de cosas que surgen del enfrentamiento de los personajes, la genialidad de Nelly fue crear cuatro personajes que piensan distinto en relación al exilio y el amor de un hombre a su país, pero los cuatro tienen razón. Esto es un hallazgo que yo encontré en la obra de teatro y que pocas veces ocurre en la literatura o en nuestro cine. O sea, siempre aparecen forzadas las razones que alguien tiene para hacer determinadas cosas. En este caso, las cosas que finalmente estallan en la escena del patio, cuando se plantea el irse todos a Nueva York (las razones para aceptar el exilio, el resentimiento con el país), cada uno de los personajes, son absolutamente razonables; están fundamentadas dramáticamente, que es lo que importa.

GUIÓN, GÉNEROS Y CENSURA

En *Los cien años de cine argentino* Fernando Martín Peña cuenta a propósito de *Los gauchos judíos*: “La película se estaba filmando en una escenografía construida en Campo de Mayo, cuando esta fue incendiada por un grupo de oficiales opuestos a que el lugar se utilizara para ese rodaje. Después, Tato exigió cortar once minutos del filme que incluían un filicidio y una pelea en la que un judío vence a un criollo. Como escribiera Alsina Thevenet: ‘*Tato no tenía cariño alguno por Gerchunoff, por los gauchos judíos, por Jusid ni por los judíos en general*’. El corte no pudo impedir que el filme fuera un éxito de público y de crítica”. ¿Qué pasó?

La película está inspirada en el libro de Alberto Gerchunoff que es un libro de

relatos. Gerchunoff había llegado a las colonias a los catorce o quince años, y escribió ese libro cuando ya era periodista y tenía veinticinco. O sea que es una mirada melancólica y agradecida por lo que le pasó a su familia al abandonar la Rusia zarista, los pogroms y las persecuciones; después, su experiencia en el suelo entrerriano. La dificultad era cómo dar una estructura a una serie de relatos que tenían cierta dispersión temática. No sólo trabajamos el libro sino que fuimos a lo que quedaba de las colonias y grabamos testimonios. Finalmente, incorporamos elementos musicales. La película intentó —y esto lo digo con absoluta humildad— ser una segunda parte de *El violinista en el tejado*. El contexto musical y la alianza de los temas judíos con la música del litoral, fue uno de los desafíos que resultaron exitosos, porque en ese momento tuvo una repercusión enorme: la vieron un millón cuatrocientos mil espectadores, lo que excedió el marco de la colectividad israelita. Toda la correspondencia que a mí me llegó posteriormente, enfatizaba que las historias eran identificables con las de inmigrantes españoles, alemanes, italianos. O sea que eso de que “los argentinos venimos de los barcos”, es común en todo el mundo. Mucha gente de otros sectores no judíos, árabes incluso, alemanes, se sentían muy identificados con la experiencia de llegar a un lugar, no tener la menor idea de nada, no haber visto nunca una vaca, no entender una palabra de español y que, de golpe, se produjera la integración. Obviamente sectores muy conservadores de la comunidad judía estaban resentidos con el libro de Gerchunoff, porque en el prólogo dice que la belleza de Entre Ríos, las cuchillas y el sol lo invadieron de tal emoción que “Se borraron mis orígenes y me hice entrerriano”. En el comienzo de la película, lo dice Sergio Renán en off y eso armó un revuelo muy fuerte.

Otra de los aspectos interesantes de *Los gauchos judíos* es el equilibrio entre la comedia y el drama.

Es una cosa por la que yo vivo hechizado. Creo que, sin duda, se lo debemos al cine italiano en buena medida, y también a cierto cine americano. Es como aproximarse a la vida, cómo la vida luce. Estoy convencido de que la cosa más patética que ocurre en la vida... de golpe tiene un nivel de disparate y de hu-

mor o de lectura de humor posible. Y lo he tratado de desarrollar. Es una cosa que me importa. En películas que tienen estructura dramática seria, incluso trágica, el caso de *Made in Argentina* o de *Bajo bandera*, hay momentos en que aparecen cosas que desarticulan esa solemnidad a partir del humor; como tenemos nosotros en la vida cotidiana, concretamente.

En *Espérame mucho* trabajaste con Isidoro Blaisten. Alguna vez contó que le llevaste unos cassettes, donde habías grabado recuerdos de tu infancia. Y a partir de esas cintas, Blaisten construyó el guion.

Es que es una película autobiográfica totalmente, o sea, a mí me pasó algo que puedo contar en pocas palabras. Después de la experiencia de *No toquen a la nena* —avanzando con el Proceso militar y la censura— el cine, con algunas excepciones, se hizo poco atractivo. Fueron años en que hice mucha publicidad y volví a filmar esta película, prácticamente, sobre la última etapa del Proceso en que se había ablandado el tema de las listas negras de prohibidos. Se me ocurrió un día caminando por la cuadra de la que había sido mi casa. Había una especie de pala que hacía una demolición con una bocha de acero, como se usaba en esa época, de la casa en la que había ocurrido mi infancia. Fue un golpe tan fuerte que yo sentí que tenía que contar todo lo que había pasado en ese patio. Y lo hice con un grabador a cassette de la época, sin pensar en otra cosa que registrar lo que me acordaba. Había leído un cuento de Isidoro, que me atraía mucho. Quería conocerlo y le sugerí la idea de pensar una película. Tuvo la paciencia de escuchar todas las cintas. Y de ahí surgió. Y, obviamente, compensamos en tres años toda una cantidad de cosas que ocurrieron en más tiempo, y sintetizamos personajes. Pero, el protagonista (que es el chico Federico Olivera, que tenía trece años), se llama igual que yo, le pasa lo mismo que me pasó a mí con mi padre, mi experiencia con un tío que va preso. Todas cosas que tienen que ver con una mirada sobre el país dividido: los gorilas y los peronistas, una cosa que está todo el tiempo en la historia y que sigue siendo un tema difícil de recibir.

ACTORES: DIVOS Y DEBUTANTES

Debutaste como realizador dirigiendo a Pepe Soriano, Luis Brandoni y Juan Carlos Gené en *Tute Cabrero*. ¿Recordás esa experiencia?

Además de ser un debutante y alguien con un poco de experiencia apenas en el cine publicitario, estaba llevando al cine a dos tipos que, en ese momento, ya eran monstruos. Gené (que además dirigía una parte de ITUBA⁹) y Pepe eran tipos que en el teatro tenían ya un prestigio. Entonces, todo el comienzo fue duro. Tomé un largo café con ellos y aceptaron el proyecto. Les pedía que ellos entendieran la dificultad mía de querer “pararlos”, de hacer una experiencia cinematográfica, no teatral. Y que lo que necesitaba, antes de que firmaran el contrato, es que aceptasen interactuar con un joven que no sabía qué iba a hacer, pero que tenía una idea. Yo quería hacer una película donde, de alguna manera, se viera Buenos Aires. Los personajes empiezan diciendo: “Nuestra compañía está creciendo, nuestra compañía está facturando”. Hasta que viene el gerente y les anuncia: “Uno de ustedes tres se tiene que ir. Elijan”. Entonces, empiezan a decir... “*La compañía nos echa, la compañía no nos quiere...*” Todavía tiene bastante actualidad ¿no?... Yo quería que todos los movimientos de cámara tuvieran, en algunos aspectos, una estructura casi documental. Por esos años nuestro cine, digamos, el cine tradicional, tenía cierta impostura, se veía cierta morosidad. Y yo quería lograr una cosa con cierta frescura. Y... era riesgoso meterse con actores que tenían una formación teatral. La verdad es que, finalmente, la experiencia fue maravillosa: la entrega de los tres fue fantástica, y tomaron la película como propia. La filmamos exactamente en quince jornadas, o sea, tres semanas de cinco días, porque era toda la plata que teníamos.

La dirección actuarial, ¿es el momento más ingrato de un rodaje? ¿La experiencia de la cual mucha gente no conserva buenos recuerdos?

¡No, no! Hice películas con actores, casi todas, y es un tema que me atrae. Acabo de hacer *Historias de diván* (para Telefe) que fue actuación pura. Lo que pasa es que el criterio cambia. Empecé ensayando las películas y creando

9. Instituto de Teatro de la Universidad de Buenos Aires.

una cantidad de cosas que daban frescura. Pero después, advertía que cuando llevábamos la escena al rodaje, los actores se habían endurecido. Hace muchos años me enrolé en las filas de lo que llamo “No permitir que los actores actúen”. Cuando un actor es un tipo expresivo, comprometido con la situación interna, no tiene que subrayar nada, la cosa surge del estímulo de escuchar lo que al otro le provoca. Yo uso mucho la cámara no del que habla, sino del que escucha. Y, a veces, salen cosas mucho más potentes de lo que expresa un texto determinado. Frente a esto he tenido mis resistencias. Hace un par de años hice películas con algunos divos y fue muy duro bajarlos de la cosa exterior, que a muchos actores es lo que les da seguridad. Es su sistema de defensa.

¿Aludís a la popularidad de, por ejemplo, Guillermo Francella?

Claro, este fue el principal problema... “¡Problema!”. Uno de los motivos de cierta pulseada. Guillermo había terminado ese año un éxito colosal en televisión que era *Naranja y media*, donde según lo que él me contó en un acto de sincericidio, entre corte y corte de las grabaciones, iba rápido al control y aprobaba la escena grabada. Cuando empezamos a filmar en Nueva York él descubrió que el monitor estaba en una carpa negra con un cartel que decía “Prohibido pasar”. Habíamos terminado la primera toma —que es la que todo el mundo aplaude porque empezó la película—, y se abalanzó. Yo lo agarré y lo saqué...

Cuando pusimos en práctica la relación de trabajo, yo le hice sentir que la película tenía una dirección determinada y que la sobreactuación no iba a ir. Francella es un tipo que tiene una capacidad expresiva envidiable y produce un encantamiento en la gente. ¡Es un encantador de serpientes! En la época que los argentinos hacían mucho turismo en Nueva York, yo he caminado con él por la calle y era impresionante la reacción. ¡Como si estuviéramos en Buenos Aires! Realmente, es un tipo que a la gente le hace mucha gracia: lo aprecian, se identifican, tiene una cosa de porteño que en la gente despierta afinidad, sin duda. Pero, esa costumbre de la televisión donde él determinaba todo, acá lo sintió casi como un acto violatorio. Y bueno, se quejó a los pro-

ductores... Y yo le dije: “Mirá, estás en el quirófano y medio anestesiado. Te conviene que la operación no cambie de cirujano y, para la próxima, elegir mejor al cirujano.”

Esto terminó con el estreno, porque la película fue muy exitosa. Él quedó muy contento con el trabajo, e hicimos luego otra. Pero no fue fácil. Como tampoco fue fácil pedirle a Susana Gimenez que se sacara los anteojos oscuros... Hay cada personaje que es... ¡Y no porque vengan de la televisión!

El actor más difícil de manejar para mí fue, sin ninguna duda, Miguel Ángel Solá: un tipo talentosísimo y con el que volvería a trabajar mañana. Es un tipo de una exigencia inagotable. Estábamos en el frío de la Patagonia haciendo *Bajo bandera* y me dice: “Juan, estuve pensando...” ¡Habíamos trabajado cuatro meses! Y yo tenía sesenta personas ahí, bajo el frío, esperando para hacer la toma. Esta actitud de inquietud y de creatividad que tiene Miguel, cuando hay que consumir las cosas, a veces puede resultar exasperante. Pero él no es un tipo que viene de la televisión comercial, y presenta dificultades donde es inevitable contenerlo.

A mí me han tocado diversos divos. Cuando hice *Los gauchos judíos*, Ginamaría Hidalgo fue una de las divas más intratables del mundo musical. ¡Ahí sí, el encantador de serpientes tuve que ser yo! Fue muy difícil. Hay algo que yo trato de transmitir, sobre todo en algunos cursos: lo que uno deja pasar en rodaje no se arregla nunca más. Porque hay un pensamiento mágico en torno al cine de creer que luego con la edición, con “la tuca”, con la postproducción electrónica, se va a arreglar. Definitivamente no: porque lo que se filmó mal, lo que tiene problemas de actuación, quedó ahí para siempre. En general, las películas van empeorando. “Después” nunca mejoran. Y esto es una cosa en la que el director tiene que estar muy atento: no se puede parpadear cuando vas a filmar.

----->

¿Qué llevaste de tu experiencia como director de cine a *Historias de diván*?

Hace un par de años ya, me he vuelto un consumidor adictivo de series. Creo que las series —particularmente las americanas, pero también las inglesas y algunas que he visto francesas—, tienen una capacidad de renovación y exploración del lenguaje que el cine de Hollywood lo tiene cada vez menos. ¡Ni hablar de las películas pochocleras!, donde la exposición sólo tiene que ver con el nivel tecnológico; pero creativamente o narrativamente no se ven cosas atractivas. Cuando hablo de las series que me gustan, hablo de *Mad men*, *Los Soprano*, *La ley y el orden*, *Six feet under*. En definitiva, pienso que la televisión es un espacio realmente importante que los directores no supimos aprovechar: lo hemos puesto en un escalón por debajo del hecho cinematográfico. Estoy ensayando una autocrítica que creo que es lo que nosotros tenemos que hacer. La televisión es una posibilidad de contar historias que, básicamente, le atribuimos al cine, y de llegar a una cantidad enorme de gente. *Historias de diván*, que empezó a la medianoche de los sábados, ha convocado setecientas mil personas en cada una de sus emisiones. Los que hacemos cine sabemos que juntar setecientas mil personas no es nada fácil. Si nos ponemos a ver los programas de ficción que se hacen en el país, en general, es una cámara puesta que registra lo que ocurre sin un concepto de puesta en escena narrativa, desde el punto de vista de la dirección. Seguramente la explicación es que hay que hacer una hora por día, que se trabaja apoyándose en la memoria o en la capacidad de morcilleo de los actores, donde no hay una exigencia ni plástica, ni visual, ni narrativa. Mi referente cultural más importante es mi carnicero. Quise saber qué pensaba de la serie y él me dijo: “Eso no es televisión, es cine”. Aunque la había visto en la televisión. O sea que la gente percibe cuando un producto está elaborado y contado de determinada manera. Cuando lo atrapa, o cuando al revés lo distancia. Yo siento que algunos de los, incluso exitosos, culebrones o series o tiras que se hacen en la televisión comercial tienen una factura muy precaria, producto de que las condiciones

de producción son precarias. No es que no haya talento ni mucho menos. Me da la impresión de que la gente que se formó en el cine, que tiene una capacidad de contar historias, puede pensar la televisión como un medio de amplificación de la platea. Porque nos cuesta mucho estrenar, nos cuesta mucho que una película tenga un lanzamiento adecuado para que la gente se entere y vaya a verla. Creo que, en ese sentido, la televisión es un medio muy atractivo.

En *Historias de diván* volviste al cuarto cerrado y a los duelos actorales, en primer lugar, del protagonista, que es Jorge Marrale.

Lo que me entusiasmó mucho a partir del libro de Gabriel Rolón y del trabajo con él, es que el consultorio psicoanalítico posibilita algo así como comprimir, en la novela completa, la condición humana. El desfile de personajes que pasaron por esa serie expuso de una manera terrible cosas que van desde la discriminación, la trata, la humillación, el dolor, la pérdida, el tema de la identidad sexual... En veintiseis capítulos que grabamos, tuve la posibilidad de mirar a la gente. Lo que la cámara hizo con los actores, envolviéndolos todo el tiempo, fue tratar de sacarles lo que pudieran dar a partir de que no actuaran. Como uno ya está viejo y achacado, trata por todos los medios de agarrarse de sus fueros para que haya un nivel de verdad. Todas esas escenas fueron hechas con dos cámaras, pero no dos cámaras contrapuntas, sino dos cámaras sobre el mismo personaje y otra vez dos cámaras sobre el otro personaje. Todo ese ping pong que significa la sesión psicoanalítica necesitaba un sinceramiento, necesitaba que el actor estuviera muy atento al otro y no al texto. A lo que el otro le estaba diciendo. ¡Y Marrale es un notable actor y un notable escuchador! Logramos escenas muy conmovedoras donde no se apela a ningún texto: simplemente qué le pasó a él con las revelaciones del paciente y además, los pacientes avanzando sobre el acto y observando al psicoanalista como si fuera el que juzga, el que les iba a dar la entrada al cielo o al infierno. Todo ese trabajo a mí me pareció muy interesante y fue un producto para la televisión. No tuve que sacrificar nada para adaptarme al tamaño o al formato. Hay un alto porcentaje de trabajo actoral y de primeros

planos. De climas, de expectativas y de revelaciones que me parece que fue un buen formato para la televisión.

Nació en 1954. Es guionista y director de cine y televisión.

Fue primer ayudante o asistente de dirección de Fernando Ayala (en películas como *El arreglo*, *Plata dulce*, *Pasajeros de una pesadilla*, *El año del conejo*), Adolfo Aristarain (en *Últimos días de la víctima* y *Tiempo de revancha*), María Luisa Bemberg (en *Camila*), Jeanine Meerapfel (en *La amiga*), Héctor Olivera (en *El caso María Soledad*), entre otros realizadores. En el '80 y el '85 rodó sus primeros cortometrajes: *Una pareja* y *El sueño de Cecilia*. En 1993, inició la carrera en largometraje con *Perdido por perdido*, policial que protagonizaron Ricardo Darín, Carolina Papaleo y Enrique Pinti.

Desde entonces, no abandonó la cámara. Las películas que siguieron fueron: *El dedo en la llaga*, primer trabajo con Darío Grandinetti que lo acompañó en varios filmes, *Secretos compartidos*, con Víctor Laplace, Leonor Benedetto y Gabriel Goity, *Operación Fangio*, nuevamente con Grandinetti, esta vez, en la piel del automovilista argentino, campeón de Fórmula 1, *Nueces para el amor*, la primera que dirigió a Ariadna Gil junto a Gastón Pauls (y no sería la última), *Apariencias*, la comedia con Adrián Suar y Andrea del Boca, *Dejala correr* (versión de la película española *Rewind*), *El juego de Arcibel* y *Una estrella y dos cafés* (dos coproducciones con España que, por eso, incluyeron los

nombres de Ariadna Gil y Juan Diego), y *El frasco* (una comedia desopilante que reunió a Grandinetti con Leticia Brédice).

En 2013, estrenó *Sola contigo*, en la que Ariadna Gil monopolizó el protagonismo, secundada por Leonardo Sbaraglia y Antonio Birabent. En el medio de esta profusa labor, participó de dos películas colectivas: *18-J* (que produjo Adrián Suar, en 2004, en conmemoración de las víctimas del atentado a la AMIA; el corto de Lecchi filmado en Purmamarca fue *La llamada*) y *25 miradas, 200 minutos* (antología realizada por la Secretaría de Cultura de la Nación; en esta ocasión el corto fue *El abuelo*).

En TV, junto a Daniel Barone y Jorge Nisco, Alberto Lecchi tuvo a su cargo la dirección de *Mujeres asesinas*. Con Nisco, también, codirigió *Epitafios* (serie policial coproducida por HBO y Pol-ka, que escribieron Marcelo y Walter Slavich). Con Bruno Stagnaro codirigió *Impostores* (otra gran producción del grupo Fox para su canal FX).

El último trabajo televisivo fue *Maltratadas* (2011), ciclo de unitarios que ganó uno de los concursos de INCAA y TDA, con guiones de Esther Feldman y Alejandro Maci.

En teatro, dirigió la obra *Illia*, de Eduardo Rovner, con Arturo Bonín, Patricia Viggiano y Dolores Funes.

Es miembro de DAC y de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Argentina. Desde 2012 es vicepresidente del Club Atlético Temperley.

FILMOGRAFÍA

Largometrajes

Perdido por perdido (1993)

GUIÓN: Alberto Lecchi y Daniel Románach

FOTOGRAFÍA: José Luis García

MONTAJE: Alejandro Alem

MÚSICA: Julian Vat

ELENCO: Ricardo Darín, Enrique Pinti, Carolina Papaleo, Jorge Schubert, Ana María Picchio, Fernando Siro, Alberto Segado, Julia von Grolman

El dedo en la llaga (1996)

GUIÓN: Alberto Lecchi y Daniel Románach

FOTOGRAFÍA: Hugo Colace

MONTAJE: Alejandro Alem

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Darío Grandinetti, Juanjo Puigcorbé, Karra Elejalde, Luisina Brando, Mario Pasik, Martín Kalwill, Federico Olivera, Eleonora Wexler, Erica Rivas

Secretos compartidos (1998)

GUIÓN: Alberto Lecchi, Daniel Románach y Leandro Siciliano

FOTOGRAFÍA: Hugo Colace

MONTAJE: Alejandro Alem

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Víctor Laplace, Leonor Benedetto, Gabriel Goity, Antonio Grimau, Alicia Zanca, Enrique Pinti, Marikena Riera

Operación Fangio (1999)

GUIÓN: Claudia Furiati, Claudio Pustelnik y Manuel Pérez Paredes

FOTOGRAFÍA: Hugo Colace

MONTAJE: Miguel Ángel Santamaría

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Darío Grandinetti, Laura Ramos, Ernesto Tapia, Fernando Guillén, Gustavo Salmerón, Arturo Maly, Susana Pérez, Óscar Bringas

Apariencias (2000)

GUIÓN: Gustavo Belatti y Mario Segade

FOTOGRAFÍA: Marcelo Iaccarino

MONTAJE: Alejandro Alem y Alejandro Parysow

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Andrea Del Boca, Adrián Suar, Rita Cortese, Fernando Siro, Jorge RiveraLópez, Lucrecia Capello, Diego Pérez, Favio Posca, Fabián Mazzei, Natalia Lobo

Nueces para el amor (2000).

GUIÓN: Alberto Lecchi, Daniel Románach y Daniel García Molt

FOTOGRAFÍA: Hugo Colace

MONTAJE: Alejandro Alem

MÚSICA: José Luis Barroso, Eva Gancedo y Iván Wyszogrod

ELENCO: Ariadna Gil, Gastón Pauls, Malena Solda, Nicolás Pauls, Nancy Dupláa, Gabriel Goity, Rodrigo De la Serna, Cristina Fridman, Lola Berthet

Dejala correr (2001)

GUIÓN: Enrique Cortés y Alberto Lecchi

FOTOGRAFÍA: Hugo Colace

MONTAJE: Alejandro Alem y Alejandro Parysow

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Nicolás Cabré, Fabián Vena, Pablo Rago, Florencia Bertotti, Gabriel Goity, Julieta Díaz, Axel Pauls, Lola Berthet

El juego de Arcibel (2003)

GUIÓN: Daniel García Molt y Alberto Lecchi

FOTOGRAFÍA: Hugo Colace

MONTAJE: Alejandro Alem, Alejandro Parysow y Miguel Santamaría

MÚSICA: Francesc Gener

ELENCO: Darío Grandinetti, Diego Torres, Juan Echanove, Juan Diego, Rebeca Cobos, Vladimir Cruz, Enrique Quiñones, Alejandro Trejo, Gabriel Rovito, Vando Villamil

***Una estrella y dos cafés* (2005)**

GUIÓN: Daniel García Molt y Alberto Lecchi

FOTOGRAFÍA: Hugo Colace

MONTAJE: Alejandro Alem

MÚSICA: Lucas Gordillo e Iván Wyszogrod

ELENCO: Gastón Pauls, Ariadna Gil, Marina Vilte, Gerardo Albarracín, Gabriela Bertolone, Rubén Fleitas, Silvia Gallegos, Rosa Raina

***El frasco* (2008)**

GUIÓN: Pablo Solarz

FOTOGRAFÍA: Hugo Colace

MONTAJE: Javier Ruiz Caldera

MÚSICA: Julian Vat

ELENCO: Darío Grandinetti, Leticia Brédice, Rubén Altamirano, Manuela Alvarez-Marta Benbenutti, Virgilio Benítez, Raúl Calandra

***Sola contigo* (2013)**

GUIÓN: Leandro Siciliano, Alberto Lecchi y Leila González

FOTOGRAFÍA: Frederico Rivares

MONTAJE: Natacha Valerga

MÚSICA: Carles Pedragosa

ELENCO: Ariadna Gil, Leonardo Sbaraglia, Antonio Birabent, Sabrina Garcarena, Iván Steinhardt, Gonzalo Valenzuela

Cortometrajes

***Una pareja* (1980)**

***El sueño de Cecilia* (1985)**

***La llamada* (2004, corto realizado para el proyecto 18-J en conmemoración al**

atentado a la AMIA)

El abuelo (2010, corto realizado para el proyecto de 25 Miradas sobre el Bicentenario)

Televisión

Nueve lunas (1994)

Epitafios I y II (2004/2009)

Mujeres asesinas (2006)

Variaciones (2008)

Impostores (2009)

Maltratadas (2011)

La defensora (2011)

Cuentos de identidad (2013)

ME NUTRO DE LA REALIDAD

Alberto Lecchi fue primer ayudante o asistente de dirección de tipos como Fernando Ayala (en películas como *El arreglo*, *Plata dulce*, *Pasajeros de una pesadilla*, *El año del conejo*), de Adolfo Aristarain (en *El último día de la víctima* y *Tiempo de revancha*), de María Luisa Bemberg (en *Camila*), de Jeanine Meerapfel (en *La amiga*), de Héctor Olivera (en *El caso María Soledad*), entre otras muchas películas y directores. En 1993 estrenó su primer largo, *Perdido por perdido* dando comienzo a una carrera que, en algún momento, incluyó la dirección televisiva también. Revisando las fichas técnicas de todos sus trabajos, hay nombres que se repiten. Por ejemplo, el de Hugo Colace como director de fotografía y el de Alejandro Alem como editor o montajista. “En general trato de repetir siempre los equipos —explica Lecchi—. Cuando era ayudante de dirección, terminaban las filmaciones, venía el director y decía las mismas palabras: 'He trabajado con un equipo maravilloso'. Y a la próxima película no llamaba a ninguno. Yo creo que la manera de retribuirle al equipo el esfuerzo que hace para que uno cumpla un sueño es volverlo a llamar. Al que me cumple prefiero no cambiarlo, por un lado,

como reconocimiento. Y por otro, porque me siento muy cómodo trabajando con la gente que conoce las historias que uno tiene, las neurosis, ya saben cómo manejar-te, qué hacer cuando estás más nervioso, cuando no podés resolver un problema. En general, he repetido casi siempre los mismos equipos. No solo a Hugo y a Alem. También a Clara Notari, que es la productora de arte. Disfruto mucho en la preparación de las películas. Es una de las instancias dentro del proceso de la filmación que más disfruto y es el momento donde más trabajo con Clara y con Hugo.”

Filmaste comedias, policiales, thriller, películas realistas, películas fantásticas. ¿Cómo te llega una historia? ¿Por qué decidís filmarla?

Primero voy a decir que llegué a la dirección, al cine, buscando algo que me gustara sin saber bien por qué. No recibí ninguna herencia artística de la familia. Estudié Bellas artes y antes Ciencias económicas y Psicología. En medio de una frustración grande con la pintura, me enteré de un curso en el Museo del cine —en ese momento no había escuelas—, me anoté y al mes ya sabía que eso era lo que quería hacer. Después sufrí como sufre todo el mundo, hasta que un día, por casualidad, conseguí ser meritorio en un rodaje. A partir de ahí no paré nunca. Era muy buen asistente. Tenía mucho trabajo, y la presión del medio fue la que me llevó a dirigir. Dirigí mi primera película a los treinta y ocho años. Ese mismo año dirigió Marcelo Piñeiro *Tango Feroz*, Lita Stantic *El muro del silencio* y César D’Angiolillo *Matar al abuelito*. El titular de Clarín era: “El nuevo cine argentino”... y todos teníamos casi cuarenta años. Dirigir era difícilísimo. Conseguir la plata era complicadísimo. Hoy hay maneras de hacer una peli: puede ser un modo industrial o podemos salir a filmar con diez amigos todos los fines de semana. Si nos queda bien, hacemos una película que se estrena comercialmente, aunque sea en una sala. En ese momento ese esquema no existía. En ese contexto llegué a la dirección. La verdad es que odio escribir: no soy guionista. Lo hago porque me gusta filmar, pero si tuviera plata para contratar un guionista, no escribiría. Antes de filmar mi primera película, había escrito tres o cuatro guiones, entre ellos el de *Un lugar en el mundo* con Aristarain. Con él escribí dos guiones más. Mientras tanto escribí *Perdido por perdido*, que debe haber tenido unas

cuarenta y cinco versiones, más o menos. Llegó un momento en que todos me preguntaban: “¿Y cuándo vas a dirigir?”. Un buen día, di por terminado el guion y salí a buscar plata. A pesar de que ya era recontraconocido en el medio, me respondían: “Qué lindo el guion si lo dirige Aristarain...”. Me pasó eso hasta que, finalmente, conseguí un productor para mi primera película. ¿Por qué arranqué con un policial? Porque siento que es el género más fácil de armar o el que me resulta más cómodo. Después del éxito de *Perdido por perdido*, me daban solo policiales. Empecé a rechazarlos y a buscar qué otra cosa podía hacer. Es muy difícil hablar de esto. Hay directores que se sienten artistas y está bien porque lo son. Yo me considero un artesano, que trata de hacer buenas películas y contar historias. No podría hacer una película como María Luisa Bemberg, porque el bagaje cultural de María Luisa no lo tengo yo. Me gusta dirigir. Me la pasaría dirigiendo todo el tiempo. Si leo un libro y me digo “Yo iría al cine a ver esto”, entonces sigo adelante. En la medida que cada historia sea distinta, más me divierte dirigirla. Trato de que las películas sean realmente distintas y que representen un desafío para mí.

***Operación Fangio* cuenta una historia real. *El juego de Arcibel*, en cambio, es un relato fantástico. ¿Cómo trabajás esas dos dimensiones?**

Fangio fue una película que me encargó el ICAIC¹⁰. Iba a ser un telefilm. Había algo fascinante en la historia: Fangio era un tipo absolutamente conservador. Cuando lo entregan los secuestradores, en la conferencia de prensa se refiere a “Mis amigos, los secuestradores”. Al ver eso me pregunté qué habría pasado en los cuatro días de cautiverio para que saliera e hiciera semejante declaración. Esa fue la primera cosa que me picó. Después viajé a Cuba y me interioricé, conocí a los secuestradores verdaderos, a Fidel, fue algo impresionante... La cosa es que, cuando llegué allá, apareció un productor español que se interesó y otro argentino que dijo: “Si Darío hace de Fangio y vos dirigís, entro en la película”. Así fue como se armó una co-producción y decidieron que fuera a cine, lo que para mí fue un error.

El juego de Arcibel, en cambio, es una película recontrafantasiosa. Fanta-

10. Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos.

seamos en todo: en la historia y en lo que podía pasar en la película, porque también inventamos el juego. Lo hicimos, lo patentamos, escribimos la novela y después la película fue tal fracaso que el que tenía la novela casi nos la parte por la cabeza y el juego, no jugamos nunca más.

Fueron mis dos grandes fracasos: *Operación Fangio* y *El juego de Arcibel*. Pero si hoy me pidieran que las vuelva a hacer, las hago aunque fracase otra vez. ¡Las disfruté muchísimo y además me gustan!

EL COLOR DEL GÉNERO

***Secretos compartidos* es un thriller de color azul y rojo. Una película cuya oscuridad dramática parece estar dada por esos colores.**

Yo estaba buscando plata para hacer *Nueces para el amor*. Voy a ver a un productor y el tipo me dice que le interesa hacerla pero que, antes, quiere hacer un policial. Salí de ahí y recordé que había leído una novela inédita de Leandro Siciliano, que me había gustado. El protagonista era un asesino serial. Así empecé a escribir el guion de *Secretos compartidos*, con Daniel Románach. En ese proceso, me nutro mucho de la realidad. Por ejemplo, si hay un personaje que es profesor, busco rasgos de carácter en los profesores que conozco. La cosa es que yo no conocía (y hasta ahora, creo no haber conocido) a ningún asesino serial. Entonces, lo primero que se me ocurrió fue que, cada vez que ese personaje viera algo de color rojo (un semáforo, el stop de un auto), iba a pasar alguna cosa perturbadora. Todo el rojo que iba apareciendo tenía que ver con el desarrollo argumental. Después pensé que un asesino serial vive en una gran ciudad. Por lo tanto, había que filmar en el Microcentro. Conseguimos todos los decorados por ahí y, dos semanas antes de empezar a filmar, De la Rúa saca un decreto prohibiendo filmar en el microcentro.

Entonces, buscamos otras ideas: que no hubiera plantas (verdes, árboles) en toda la película. Que las puertas, en todos los decorados, fuesen más o menos iguales. Jugábamos con la idea de que cuanto más desapercibido fuera

todo, mejor sería para la historia. Todos los colores estaban en la gama del gris y el verde, el gris azulado. Cuando digo que hacer cine es un juego lindo es porque ahí está la cosa: qué decorados elegís, cómo los ambientás, qué mostrás y qué no, cómo salís a la calle a filmar, hacia dónde va la cámara, qué mira. Son aspectos que hacen que la película tenga un clima... Si no fuera por *Sola contigo*, que es mi última película, diría que *Secretos compartidos* es la que mejor filmé.

Desde el punto de vista de la paleta de colores, *El frasco* está en las antípodas de *Secretos compartidos*. Es luminosa y, por momentos, el blanco parece estallar.

Esta película se filmó en Reconquista, en la provincia de Santa Fe. Así como en *Secretos* rodamos sólo con teleobjetivos, aquí todo fue con angulares. Incluso, tratamos de llegar para filmar cuando los girasoles estaban bien arriba para que dieran mucho color. Hay varias escenas donde se ven los campos cubiertos de girasoles. La protagonista femenina vivía en una casa rodante en el medio del campo. Lo que buscamos a través de la gama de colores, de cómo filmarla, de qué lentes utilizar, era darle frescura. No solo porque era una comedia, sino porque, para mí, la película tenía que transmitir ternura para que el espectador se sintiese conmovido por la timidez del protagonista.

EL TAMAÑO ES LO DE MENOS

***Epitafios* fue una súper producción de HBO, co-producida por Pol-ka. En la primera temporada, alternaste la dirección con Jorge Nisco, y en la segunda con Daniel Barone. ¿Grabaron según el modelo americano?**

El primer conflicto que hubo, muy gracioso por cierto, fue que los americanos decían que la serie se tenía que hacer en neutro. Mandaron a una mujer de Puerto Rico que nos explicaba que la única manera de que habláramos en neutro era que, en el set, nadie pudiera hablar de otro modo. Incluso los eléctricos, los utileros, y por supuesto nosotros. Julio Chávez se levantó y,

desde atrás de la puerta, me hizo el gesto de que abandonaba. ¡Un disparate total! Después de una larga charla, logré convencer a la puertorriqueña y nos comprometimos a hacerla lo más neutro posible, adaptando los diálogos a una manera que los actores y los directores la sintiéramos real. HBO tenía muchísima desconfianza. Los cuatro primeros capítulos fueron durísimos. Todo lo que hacíamos lo miraban y, de golpe, te pedían retomas o modificar cosas. Estuvieron encima todo el tiempo. Por otro lado, la serie se filmó en 16 milímetros. ¡Nunca jamás me dijeron: “No gastes tanto”! Yo venía de hacer películas donde tenía un límite de veinte mil metros. Y cuando faltaba una semana de rodaje, con deiciséis metros gastados, aparecía un pelotudo para recordarte que te quedaban cuatro... En ese sentido, *Epitafios* fue una experiencia genial.

***Maltratadas* fue una serie extraordinaria desde el punto de vista del planteo argumental: la violencia de género contra mujeres, específicamente, no desde una perspectiva feminista sino política. ¿Cómo recordás esta experiencia?**

Maltratadas ganó uno de los concursos del Estado. La verdad es que lo que dan parece mucho, pero no es mucho. Es casi el 50% de lo que le sale a Pol-ka un unitario. Entonces, uno de los grandes problemas que hoy tenemos en la televisión es que hay que hacer mejores cosas, pero con menos presupuesto. Para mí se hace difícil. La tecnología cada vez es mejor, por lo tanto, la calidad de lo que uno hace tiene que ser superior. Además cuando el público prende la tele y hace zapping, ve lo que está bien hecho. Una de las discusiones que yo propongo es que, en vez de hacer concursos para que ganen dieciséis proyectos, hagan concursos para premiar ocho y que esos ocho tengan el dinero suficiente como para hacer algo que pueda competir con las grandes series. Cada vez tenemos que agudizar más el ingenio, agudizar más la mente para que nuestros sueños se puedan concretar.

Más allá de los sueños personales, si se toman en cuenta los recursos que el Estado está destinando para la producción audiovisual, también

habría que atender los sueños del propio Estado. Un Estado que sueña con la renovación y la diversificación de los contenidos, en pos de la formación de un espectador que sea capaz de ver otras cosas. Y entonces, me pregunto si ahí no hay un desafío para los creadores, en relación a las condiciones de producción. Un reto a jugarse con proyectos más arriesgados desde el punto de vista estético y formal. *Maltratadas* fue un ejemplo en ese sentido.

Yo estoy muy a favor de estos concursos, de la Ley de Medios y de la federalización que el gobierno quiere llevar a cabo. Lo que digo es que con *Maltratadas* se hicieron creo que nueve series más, de las cuales vimos cuatro. Hay seis que no se vieron y eso es una picardía. Hacer cine y televisión es difícilísimo. Por ahí falta profesionalizar más la industria, el medio, para que después se hagan cosas mejores. No es fácil que se te ocurra una idea buena, factible de hacer en dos decorados para que te alcance el dinero. Te puede pasar una vez, pero no es fácil que te pase cinco veces. Ese es el alerta que yo pongo. Después es genial porque significa trabajo. Y cuantos más directores haya, cuantas más películas haya, cuantas más series de televisión haya, más posibilidades tenés de ver una buena. ¡Está clarísimo!

DIRIGIR (GRANDES) ACTORES

Darío Grandinetti, Víctor Laplace, Julio Chávez, Leonardo Sbaraglia, Ariadna Gil, Leticia Bredice, Cecilia Roth, Paola Krum... Has dirigido grandes actores. ¿Cómo te manejas con ellos?

Si hay algo que le agradezco a la televisión es haberle perdido el miedo a la cámara. Siempre repito una frase que me dijo Torre Nilsson: “La primera semana de filmación hay que tirarla a la basura, porque uno tiene tanto miedo que todo lo que hace no sirve”. Por estar preocupados por la cámara, se pierde el eje de la actuación. La televisión me ha dado tanto oficio, que la verdad es que sé que con la cámara todo lo voy a solucionar. Entonces por lo único que me preocupo es por la puesta y mi manera de trabajar aún hoy en

televisión, siempre, es hacer primero la puesta y después decidir cómo pongo la cámara. Básicamente, porque es muy distinto decir “¡Los odio!” mirándolos a la cara, que decir “¡Los odio!” dándoles la espalda. Y estoy diciendo lo mismo. Dónde está parado el actor, cuáles son los elementos que tiene a su alrededor le pueden cambiar la connotación a esas dos palabras.

El alma de la película es el actor... Yo puedo contar la historia más maravillosa, pero si vos no te creés la actuación, la historia se cae. Soy de los que piensan que el actor tiene que decir las cosas que dice lo más cómodamente posible, con las palabras más cercanas a su propio lenguaje. Cuando el actor se siente cómodo cambia todo. Hacer la puesta con ellos enriquece muchísimo.

¿HAY ACTORES QUE NECESITAN SER DIRIGIDOS MÁS QUE OTROS?

Es mucho más difícil dirigir a un actor al que ves todos los días, que a un actor que ves una vez por año. Esto está clarísimo, y ahí está la mano del director. Absolutamente. Lo que uno tiene que tener claro es lo que está contando. Yo no ensayo con los actores. Lo que hago es leer el guion, primero, con cada uno por separado. Ahí voy diciendo qué es lo que pienso de cada escena y qué es lo más importante. Después, por ahí lo leo dos veces, depende de la complejidad del personaje. Y después hago una lectura con todos los protagonistas. Todo lo demás es facilísimo. Se resuelve muy naturalmente. Después hay una cuestión, vuelvo a decir, muy intuitiva: me tiene que convencer. Yo sé que, si el actor no me convence, puedo repetir una toma veinte veces. No tengo ningún prurito. Los actores son personas muy sensibles que viven de una manera muy angustiante su profesión, en casi todos los casos. Porque muchas veces los personajes les ganan a ellos...

Darío Grandinetti es uno de tus actores recurrentes, ¿cómo te llevás con él?

—Darío es un personaje. Es un tipo difícil, pero difícil porque es un tipo de una toma. Es decir, es uno de los tipos que cada nueva toma que hace la hace

peor que la anterior. Entonces, si no la agarraste en la primera, ¡uy! Te va a costar un montón. En serio, no le gusta ensayar. Y, es de primera toma: se va desgastando a medida que filmás y terminás eligiendo las primeras. Creo que, la de actor, es una profesión compleja, muy complicada. Hay muy buenos actores que nunca van a ser protagonistas. Y hay algunos actores que, por ahí sin ser tan buenos, son protagonistas. ¿Qué quiero decir con esto? Una película, al menos como me educé yo, se ve en una sala a oscuras con una pantalla de 8 x 4. Y, una media a oscuras, en una pantalla de 8 x 4, la soportan pocos actores. Eso es la diferencia entre protagonistas y grandes intérpretes que tienen una presencia impresionante en la pantalla: por ahí aparecen diez minutos y vos no te los olvidás. Mientras que el otro estuvo bregando hora y media y no te provoca nada. Hay miles de ejemplos, en el cine argentino y en el cine mundial. Marlon Brando aparece diez minutos en *Apocalypse now* y vos salís de la sala hablando de su interpretación. Me acuerdo de *Tiempo de revancha*, donde Luppi hace de mudo el 80% de la película, y Julio de Grazia hace todo; los premios los ganaba Luppi, y Julio de Grazia siempre fue un segundo actor. Lo mismo que Ulises Dumont: por más que haya protagonizado siempre fue un gran secundario. ¡Y eran grandes actores! Podríamos nombrar a un montón. Son tipos que tienen una cosa mágica, que conocen el lenguaje del cine. A veces, lo miro a Ricardo (Darín) y veo cómo mira la pausa, es decir, él sabe que esa mirada va a estar en la edición y no la hace en cualquier momento. Esos tipos son únicos. Ahora, ¿se aprende eso? No creo que haya una escuela que pueda enseñar eso, se aprende con oficio. Es como si yo te dijera que te voy a enseñar a escribir. No: te voy a enseñar una técnica para que escribas. Después, si vos tenés talento o no para escribir es otra historia.

Darío Grandinetti y Ricardo Darín, los dos actores que mencionás, han dicho muchas veces que se dedicaron a la actuación porque son muy vagos. Quizás haya una relación entre la vagancia y el talento interpretativo.

—Aún vagos, son unos profesionales impresionantes. En mi carrera me he

cruzado con toda clase de actores. Actores que improvisan, actores que dicen la letra tal cual, actores que preparan mucho, actores que no preparan nada. Julio Chávez es un actor que si uno no está seguro, te mata. Porque es un tipo que lo citás a la 1, y llega a la 1 y no se mueve del decorado filme o no filme. No se mueve. El tipo está mirando todo lo que hacen los demás. Entonces, sabe todo. Siendo asistente de dirección, por ejemplo, trabajé con Liv Ullman. Cuando la conocí le pregunté cómo nos íbamos a entender. Ella me respondió: “Cinco minutos antes de la toma avisame. Tres minutos antes de la toma avisame. Un minuto antes de la toma avisame”. Ella leía revistas, libros. Entonces, yo iba y le avisaba. Cuando faltaban tres minutos para rodar, cerraba el libro y se quedaba ahí. Al minuto se paraba y lo que hacía era genial. A Darín, en *Perdido por perdido*, lo amenazaba: “Si no te concentrás, la dejo como está”. Porque todo el tiempo estaba haciendo chistes...

Evidentemente, cada actor debe trabajar su personaje. Vos hacés una serie o una peli y sabés por dónde tiene que transitar cada personaje. Pero es imposible que te metas en la piel de cada uno. Un director está en todos, no en uno en particular. Entonces, la inteligencia de un director está en dejar que el actor haga ese trabajo de composición y, en todo caso, después ver cómo neutralizarlo para que llegue adonde uno quiere.

Por eso yo decía que la cara de la película son los actores. Y si ellos están mal y se sienten incómodos, la película no va a ser buena, seguro, por más linda historia que uno tenga para contar. Yo creo que el secreto del trabajo con los actores es estar seguro de lo que estás contando, de lo que querés. Y confiar en la magia que tiene esta profesión. Que cuando decís: “Está hecha”, estés convencido de que la escena “Está hecha”.

***Sola contigo*, tu última película, ¿es un thriller, un policial o un poco de las dos cosas?**

Creo que es un drama total, disfrazado de thriller. La historia nació como un drama. Cuando leí la primera versión, era un bajón tan grande que empezamos a llevarla hacia el policial. Fue la excusa que encontré para narrar el pasado de ella y darle suspenso a la peli.

Por tercera vez trabajaste con Ariadna Gil. ¿Fue una elección o una condición de los productores españoles?

A Ariadna la conocí cuando íbamos a filmar *Nueces para el amor*, que fue una coproducción con España. Ella resultó una de las actrices que me dio a elegir Gerardo Herrero, el productor. Yo la había visto en *Belle Époque* y en *Lágrimas negras*, y me parecía una actriz genial. Cuando la conocí personalmente, aceptó hacer *Nueces* y fue fantástica la relación que tuvimos durante el rodaje. Después de eso, ella volvió a viajar a Argentina acompañando a su marido de entonces, y nos encontramos a cenar. Entonces, me preguntó qué estaba por hacer y si tenía algún papel para ella. Le digo que estoy por filmar una historia muy chiquita en el norte argentino, que hay un papel muy chiquito, pero que no teníamos un mango partido al medio. Entonces me pide leer el guion y se lo llevó el fin de semana a Pinamar. Cuando volvió el lunes, me dijo que quería ese papel aunque no hubiera plata.

Yo sabía que el personaje de *Sola contigo* era muy difícil. El libro no estaba escrito para una actriz española: todo transcurre en Argentina. Si conseguir plata es difícil en general, este era un personaje que a mí me asustaba mucho hacer, muy complejo. Además, es la protagonista desde la primera hasta la última escena. No hay una escena en la que no esté.

Dudé mucho de quién podía hacer ese papel. De golpe se me ocurrió ella. Le mandé el libro y le encantó. Y ahí conseguimos plata en Barcelona.

Sola contigo te deja duro cuando termina, porque en la última toma se resuelve toda la peli y hay que pensarla de nuevo, para ver si todo lo que contó el director era una trampa o no. De cualquier manera, a esta altura de mi carrera aprendí a diferenciar cuando el éxito es económico de cuando el éxito es de la peli. Y el éxito de la peli es que uno se sienta satisfecho con lo que hizo. Yo creo que esta es una película distinta. Creo que es una historia original, una historia que no pasa desapercibida. Yo la elegiría para ver. Por eso la filmé.

Nació en Buenos Aires, en 1976. Es escritora y directora de cine.

Su primera película, *XXY* (2007), ganó el Gran Premio de la Crítica en el Festival de Cannes y el Goya a Mejor Película Extranjera.

La segunda, *El niño pez* (BAFICI 2009), abrió la sección Panorama de la Berlinale, ganó premios en España y Tokio, y participó de las selecciones oficiales de Tribeca y de La Habana.

En septiembre de 2013 estrenó su tercer largometraje, *Wakolda*, que en el mes de mayo había sido exhibido en el Festival de Cannes (sección “Una cierta mirada”) y un año antes en el Festival de San Sebastián. Fue la película elegida por la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas para representar al país en los premios Oscar y Goya. Tanto *El niño pez* como *Wakolda* fueron adaptaciones de novelas propias, mientras que *XXY* lo fue del cuento “Cinismo”, de Sergio Bizzio.

Además de las mencionadas, publicó las novelas *9 minutos*, *La maldición de Jacinta Pichimahuida* y *La furia de la langosta*. Sus libros fueron traducidos a más de quince idiomas.

En 2010, participó de la colección encargada por la Secretaría de Cultura de la Nación “25 miradas / 200 minutos”, con el corto *Más adelante*, escrito y dirigido en cola-

boración con su hermano Esteban Puenzo. Y en el 2013, filmó el cortometraje *Comodoro*, sobre la guerra de Malvinas.

Ha sido docente, asesora y jurado en numerosos concursos y festivales nacionales e internacionales de cine y literatura. Integra el PCI (Proyecto Cine Independiente) y es miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina. En el 2010 fue elegida por la prestigiosa revista literaria inglesa GRANTA como una de los veinte escritores jóvenes más importantes de la lengua española.

FILMOGRAFIA

Largometrajes

XXY (2007)

GUIÓN: Lucía Puenzo; versión libre del cuento “Cinismo” de Sergi Bizzio.

FOTOGRAFÍA: Natasha Braier

MONTAJE: Hugo Primero y Alex Zito

MÚSICA: Andrés Goldstein y Daniel Tarrab

ELENCO: Ricardo Darín, Valeria Bertucelli, Germán Palacios, Carolina Peleritti, Martín Piroyansky, Inés Efron

El niño pez (2009)

GUIÓN: Lucía Puenzo

FOTOGRAFÍA: Rolo Pulpeiro

MONTAJE: Hugo Primero

ARTE: Mercedes Alfonsín

MÚSICA: Andrés Goldstein, Daniel Tarrab y Laura Zisman

ELENCO: Inés Efron, Mariela Vitale, Pep Munné, Diego Velázquez

Wakolda (2013)

GUIÓN: Lucía Puenzo

FOTOGRAFÍA: Nicolás Puenzo.

MONTAJE: Hugo Primero

ARTE: Marcelo Chaves

MÚSICA: Andrés Goldstein y Daniel Tarrab

ELENCO: Natalia Oreiro, Álex Brendemühl, Diego Peretti, Florencia Bado, Elena Roger, Guillermo Pfening

Cortometrajes

Los invisibles (2008)

Más adelante (2010)

Comodoro (2013)

Televisión

Prematuros (2011)

ESCRIBIR CON PALABRAS, TOMAS Y ESCENAS

Lucía Puenzo forma parte de un fenómeno que se recorta dentro de esa gran generalización que llamamos el “Nuevo Cine Argentino”. Se trata de la irrupción de la mujer en la realización cinematográfica, a partir de mediados de los 90. Más de sesenta cineastas están en actividad a lo largo y ancho del país, filmando documentales o películas de ficción: “Hace rato ya que podemos rechazar que nos pongan en la categoría *cine de mujeres*. No nos hace bien a las mujeres. Sí es notable el número de cineastas que filman y soy amiga de muchas de ellas. Mi sensación es que tiene bastante que ver con la proliferación de escuelas de cine que ocurrió en cierto momento. La tradición de que en los equipos técnicos ciertos roles fueran desempeñados por mujeres y otros por hombres cambia con la irrupción de las escuelas. Hay cualquier cantidad de alumnas de cine que se reciben de directoras y empiezan a trabajar desde ese lugar. También en la dirección de fotografía, en las últimas películas, hay muy buenas ADF mujeres. Al mismo tiempo, al ver una película puedo reconocer si detrás hay una directora mujer. No podría especificarte qué es, porque a veces está casi en el orden de lo intangible, pero hay una sensibili-

dad que puedo reconocer. Aunque también hay hombres que se han sumergido en el universo femenino, como Bergman o Almodóvar o algunas películas de Lynch, por mencionarte a los primeros que me vienen a la cabeza... hay muchísimos directores que pudieron capturar en sus historias diferentes aspectos del universo de lo femenino.”

A un costado las amigas, ¿hay directoras argentinas cuya obra te interesa, particularmente?

Lucrecia Martel. Es una de las directoras más talentosas que hemos tenido en muchísimas décadas de cine argentino. Cuando vi *La ciénaga* estaba viajando de mochilera en Berlín y arreglé cubrir el festival para la revista de cine de unos amigos. No me pude sacar de encima durante días la atmósfera y las imágenes de esa película. Era una autora con una mirada distinta. El manejo de los diálogos, los planos de cada escena, la construcción del fuera de cuadro en el sonido. En todas sus películas trabaja con la colisión de dos mundos que ocupan un mismo espacio geográfico pero que viven sin verse. No es menor la importancia que le da al sonido en cada una de las instancias, desde el rodaje hasta la mezcla. Eso te golpea desde un lugar sensorial. Me gusta también el cine de Mariano Llinás, el de Pablo Fendrik, el de Diego Lerman, el de Campusano... Hay varios directores de mi generación que tienen un universo propio, personal y auténtico.

ADAPTAR Y TRAICIONAR

Empezaste a hacer películas a partir de un cuento de Sergio Bizzio (“Cinismo”). ¿Por qué?

Estudí cine y Letras. Escribía literatura y guiones para otros directores desde los veinte años. Trabajaba como guionista en cine y televisión. Ese cuento de Sergio lo leí antes de que lo editara. Me enamoré de la relación entre esos dos personajes. Le pedí el cuento para escribir un guion pensando en que pudiera filmarlo otro director. Había dirigido un par de cortos, pero no estaba

en mis planes ser directora de cine, me gustaba escribir. Después seleccionaron el proyecto para la Cinéfondation, una residencia de escritura del Festival de Cannes. Aceptarla implicaba escribir y también dirigir ese guion... y la acepté. Digamos que fue un desvío. En esos siete meses en París escribí el guion de *XXY* y mi tercera novela, *La maldición de Jacinta Pichimahuida*.

Doble desvío: escribir un guion sobre un texto ajeno y dirigir una película no queriendo hacerlo.

Ya había dirigido *Los invisibles* y un par de cortos más. Siempre me gustaron los rodajes, crecí en los rodajes de mi viejo. Trabajé de meritoria de dirección y producción desde muy chica. Como guionista siempre trabajé siempre cerca de los directores, durante los rodajes; y ni hablar en la televisión. Me gustaba participar. Así, cuando decidí dirigirlo fue con mucha felicidad. Porque, además, casi todos los que trabajaron pertenecían al grupo con el que nos habíamos recibido en la ENERC. Para todos, *XXY* era su primera película... Ninguna cabeza de equipo había hecho un largo antes. Eso, de alguna manera, nos daba la sensación de estar filmando un corto más para la ENERC. Fue más un rodaje de un grupo de amigos que de técnicos profesionales.

El cuento y la versión cinematográfica no cuentan la misma historia. ¿Según qué criterios realizaste la adaptación?

El cuento de Sergio está en el terreno de lo mitológico, su protagonista es una hermafrodita pura, y eso funciona de manera poética en el relato. Cuando empecé a escribir el guion, fue apareciendo el mundo real, los diagnósticos de la intersexualidad, y Sergio tuvo la generosidad de proponerme que hiciera con el cuento lo que quisiera. Entonces en una segunda versión el personaje protagónico pasó a ser una adolescente intersexual con un diagnóstico posible. Hay adaptaciones completamente literales. Una película como *Las horas*, por ejemplo, trasladó hasta las comas del texto original. La literatura y el cine son lenguajes más lejanos de lo que parecen ser. Muchas veces es imposible trasponer al cine todo el universo y los desvíos que forman parte

de una novela. De todos modos para, mí fue mucho más fácil meterme con el texto ajeno y hacer otra cosa, que adaptar mis novelas.

¿Qué ventajas y desventajas te ofrece filmar tus propios textos?

Lo bueno es que una puede hacer lo que quiera sin pelearse más que con una misma. Pero tiene en contra que te hacés trampas todo el tiempo. Hay momentos en que debería ser más cruel y borrar tramos enteros sin dudarlo, pero es más difícil tomar distancia, entender lo que no va, darse cuenta qué cosas tengo que quitar. Creo que tiene más dificultades que beneficios.

¿Los guiones los trabajás en solitario o en equipo?

En los guiones de mis películas trabajo sola, pero tengo un par de amigos escritores y directores de muchísima cercanía que van leyendo cada versión. Los escucho, y yo hago lo mismo con sus guiones.

UNA FÁBRICA DIVERTIDA

¿Cuál es la dinámica de trabajo para escribir un guion televisivo? ¿Se distribuyen los episodios entre varios autores? ¿Hay dialoguistas?

Ahora hace ya unos años que no escribo televisión. Es muy diferente el unitario de la tira. La tira es una locura; es prácticamente una pequeña fábrica que, en este caso, hace guiones. Armamos un equipo con autores, dialoguistas, correctores, continuistas que se reúnen semanalmente para pensar las tramas. Es una pequeña maquinita que funciona para escupir un guion por día. Tiene un costado entretenido, que es la impunidad de generar esas cincuenta páginas diarias. Te obliga a esa gimnasia. En un unitario, en cambio, podés trabajar con equipos más chicos, de dos o tres guionistas.

¿Alguna vez tuviste que cambiar de dirección argumental?

Todo lo que puede pasar, nos pasó. En la televisión, el lugar más fácil (y económico) para timonear y cambiar de rumbo es el guion. Muchas veces

pasa que te piden escribir tres tramas diferentes que implican tres rumbos distintos por las dudas. Lo duro es que cuando empieza la carnicería, la búsqueda de levantar el rating a toda costa, es imposible que no se resienta todo. Cuando empiezan los timonazos es difícil que algo siga siendo sólido.

¿La condición de autor se ve lesionada?

Y sí. Por eso, la tira hay que poder sostenerla. Yo escribí tiras un par de años y no pude seguir haciéndolo. Son todas las horas del día, de todos los días de un año. Nos divertimos muchísimo en esa época, escribiendo tiras con un equipo, pero ya está. Me gusta más escribir literatura y hacer películas.

CONTRA EL PARADIGMA CLIMÁTICO

XXY narra la historia de Alex (Inés Efron), una adolescente que, según lo médicos, nació con ambigüedad genital. Cuando los padres (Valeria Bertucelli y Ricardo Darín) reciben la noticia, resuelven aislarla en Uruguay. Dejan Argentina y se instalan en un balneario de la costa uruguaya. Años después, reciben la visita de unos amigos (Carolina Pelegritti y Germán Palacios), con cuyo hijo adolescente (Martín Piroyanski) Alex experimentará su debut sexual. ¿XXY tiene un tono y un ritmo que sigue los eventos de la naturaleza?

Filmamos esta película en Piriápolis, una ciudad uruguaya que conozco de toda la vida. Pasé muchos veranos de mi vida ahí. Entonces lo que nos pasó con Nico (Puenzo, su hermano menor que fue el camarógrafo de XXY), es que conocíamos cómo funcionaba la luz, qué pasaba cuando había sol, cuando estaba nublado, cuando había tormenta y cuando las mareas estaban altas o bajas. Queríamos crear un paraíso frío. Y Uruguay está lejos de eso. Entonces, lo que buscamos, y pudimos hacerlo al ser un equipo chico y ágil, fue filmar en interiores cuando había sol y filmar en exteriores cuando había niebla, cuando hacía frío o estaba inhóspito. Queríamos trasladar a la puesta en escena el género de la pieza: seis personajes encerrados en un lugar que,

por más que tuviera horizontes infinitos, generaba claustrofobia. Había que construirlo desde la luz y lo climático. Eso sólo era posible con un plan de rodaje flexible. También están las variables imprevistas que hacen que una determinada escena, casi no suceda. En un rodaje hay algo de lo inasible, lo que uno no puede controlar, lo imprevisible, esas cosas que muchas veces te juegan en contra y muchas otras a favor. Para darte un ejemplo: Valeria Bertucelli debajo de esa campera estaba de ocho meses de embarazo. No se nota, pero tenía una panza enorme... En la escena final, cuando se van caminando solos el padre y la niña, la madre tenía que estar también. Pero Valeria sufrió una baja de presión y tuvimos que llamar a una ambulancia. Por eso, y porque además se venía un temporal, Inés y Ricardo tuvieron que hacer solos esa escena final. Y eso que no estaba planeado resultó un mejor final. En esta escena hay cierta desprolijidad por la urgencia con la que la filmamos, porque empezaba un temporal.

EN PARTICULAR, EL RUIDO DEL MAR PARECE UN PERSONAJE MÁS.

En toda la película tener el mar tan encima es muy importante. En todas las películas que hice, incluidos los cortos, uno de mis más cercanos amigos y colaboradores es el sonidista, Fernando Soldevila, que siempre está desde la lectura del guion y en los scoutings técnicos. Y muchas veces él ha dicho que no a una locación, y no filmamos ahí porque él consideró que no iba a servir. Él, como yo, detesta el doblaje. Así que acá sabíamos que al menos la mitad de la película iba a ir a doblaje a menos que consiguiéramos locaciones que no fueran tan agresivas de sonido. En *XXY* tomamos la decisión de que el mar molestara. Y muchas veces, hay lluvia y ruido en los diálogos porque no había manera de sacarlo.

La película empieza con el conflicto de Alex y termina con el de tres adolescentes.

Trabajamos muchísimo con Martín Piroyanski y con Inés Efron, generando la corporalidad de sus personajes, con los que ellos no tenían nada que ver.

Inés era una mujer de veinticuatro años, muy femenina y muy frágil, muy poco violenta y muy poco sexual (desde un lugar, porque desde otro es dinamita). Martín es lo menos parecido a ese virgen tardío y torpe que interpretó en la película. Ninguno camina igual que los personajes, ni habla igual que los personajes. Son dos actores que juegan, se divierten, vienen de la escuela de Nora Moseinco, son clownescos, tienen toda la permeabilidad para encontrar lo que sea. En *XXY* buscamos ese choque de planetas entre los actores jóvenes y los adultos. Venían de mundos muy distintos y ensayamos de maneras distintas. Con los adultos fue un trabajo de mesa, de entender por dónde venían los personajes. Con los chicos era todo juego. Me acuerdo que Ricardo (Darín) me decía: “Estos son dos extraterrestres. ¡No sabemos cómo van a responder en cada escena ni por dónde van a venir..!”.

¿Y la escena de iniciación?

Desde que leí el cuento por primera vez, luego haciendo la adaptación y, finalmente, filmando la película quería llegar a la escena de amor entre Álex y Álvaro. Esa escena es pura libertad. Ahí está el corazón de la película. Una siempre empieza a escribir desde una fascinación, un flechazo. En este caso fue esa escena porque para mí tenía algo muy poderoso. Es la única escena de la película que, obviamente, no ensayamos.

“LA PELÍCULA QUE FILMÉ DOS VECES”

El niño pez narra el romance entre Lala (Ines Efron) y la Guayi –la mucama paraguaya que trabaja en su casa, y que interpreta Emme–. Sobre la base del melodrama se desbordan otros géneros: el thriller psicológico, el realismo social, algún ingrediente de realismo mágico en relación a los mitos guaraníes. Trabajaste a partir de una novela propia en la que, por otra parte, el narrador es un perro. Ese personaje desaparece (está el perro pero no habla). ¿Qué otras decisiones tuviste que tomar?

Muchas. *El niño pez* fue pura experimentación. Un aprendizaje enorme sobre cómo, al cambiar el punto de vista, y aunque la trama sea idéntica, puede cambiar todo. En la novela el que narra es un perro, reventado, amoral, lleno de humor, enamorado de sus dueñas, prácticamente punk. La novela es una tragicomedia. En la película, el perro pasa de narrador a extra. Y la película, al cambiar de punto de vista y de tono, cambia de género. El corazón de la película son ellas dos. Quería contar la película como una explosión, porque es lo que les pasa a ellas: los pedazos vuelan por el aire y el relato se cuenta así, en pedazos. Más que la peripecia, los que nos lleva de la mano en *El niño pez* son esos dos personajes.

Y la leyenda... Me fascinan las leyendas y los mitos de nuestro país. Me gustan con la misma intensidad con la que odio el realismo mágico. Los mitos paraguayos son de una belleza enorme... En la novela me di el gusto de inventar una leyenda, la leyenda de *El niño pez*. En la traslación al cine, había que poder filmarlo. La imaginación literaria permite que cada quien invente a su manera. En el cine, todo viene con una foma, un cuerpo, un envase. La literatura además permite las superproducciones, mientras que el cine es puro límite: donde en la novela dice “seis dobermans alados”, en el rodaje teníamos un ovejero gordo que no saltaba. Eso era así todo el tiempo. Las escenas que en la novela transcurren en Paraguay las filmamos en Quilmes. Fuimos un día a Clorinda, cinco personas, a filmar el cruce de fronteras. Creo que ese ejercicio —que los que estudiamos en la ENERC lo tenemos por formación porque nuestro lema era: “Lo atamos con alambre”—, es algo a lo que estamos acostumbrados. El salto de la literatura al cine todo el tiempo tiene eso, al menos en nuestro cine. La genialidad de la literatura es que uno puede hacer lo que se le cante. No hay límite más allá del talento del que escribe. Y esa traslación es difícil. En *El niño pez* la sentí particularmente. De todos modos, me divertí meterme en un género, en una mezcla de géneros como es *El niño pez*. Ese híbrido de género lo sentimos en la isla de edición. El equilibrio era delicado. Cada vez que nos corríamos un poquito la estructura no terminaba de funcionar.

¿Y cómo solucionaron esos desequilibrios?

La película es una estructura montada como un rompecabezas y la reescribimos en la isla de edición. Editar es uno de los momentos que más disfruto. Es lo más parecido a escribir. En un caso uno escribe con palabras y en otro con tomas y escenas, pero el ejercicio es muy similar.

LO IMPREVISIBLE EN EL CINE

***Wakolda* recrea la estancia de Josef Mengele en Bariloche. ¿De dónde te vino esta historia?**

Empecé a escribir la novela sin pensar en el nazismo. Más allá de que para mí el nazismo y los jerarcas nazis que se evaporaron en nuestro país dan para contar muchas historias. *Wakolda* es la historia de una seducción y de una cacería. La seducción que esa familia siente por ese alemán, y cómo él va venciendo las resistencias de cada uno de ellos, metiéndose en su casa y en su vida. Mientras escribía *Wakolda*, un par de datos me resultaron siniestros: que Mengele siguiera experimentando a lo largo de décadas con niños, mujeres e incluso con ganado argentino, inyectándoles hormonas a las vacas para tratar que parieran terneros gemelos. Que terminara en un continente mestizo, con la alergia que le tenía a lo que él llamaba sangre impura. Y el mito que reaparece en tantos libros de historia: su contacto con la manufactura de muñecas. Casi como si fuera un agujero negro, todos esos datos fueron cayendo en la novela. Me inspiran temor los límites de la medicina. Sus dilemas éticos, sus cruces de umbral hacia zonas delicadas, oscuras, omnipotentes. Desde ahí escribí la novela: a partir de esa familia que va entendiendo el monstruo que metieron en su casa.

Tus películas reflejan una cierta preocupación sobre lo que la cultura considera anomalías corporales.

La genética es algo que me fascina. Y creo que, en ese sentido, *XXY* tiene mucho que ver con *Wakolda*. Hay un médico en *XXY* que, de alguna manera,

está dialogando con Mengele. Y hay una nena que se llama Alex que, de alguna manera, está dialogando con esta otra nena, el personaje que interpreta Florencia Bado, que tiene un problema de crecimiento, que es diminuta para su edad. Por eso, este hombre la quiere empujar a crecer. De alguna manera, la quiere empujar a normalizar su cuerpo al igual que a Alex en XXY.

No te puedo responder por qué pero los temas que están ligados a la genética me resultan muy perturbadores y creo que escribo más desde el miedo que desde otro lado, por el temor que me provocan.

Al mismo tiempo me parece que lo más tremendo de estos tipos, el médico de XXY y, sin dudas, Mengele es que también podían ser tan magnéticos y seductores. Y eso los hacía tanto más revulsivos y peligrosos. Hay algo de eso que me parece material inflamable, aunque también creo que es atractivo: cómo son esos personajes, hasta dónde pueden llegar, qué provocan en los que están cerca de ellos.

El actor Alex Brendemühl es muy parecido a Mengele. Esa semejanza, ¿afectó el vínculo con Florencia Bado?

Lo que pasó entre ellos fue una sorpresa. Con María Laura Berch cuidamos mucho cómo Flor conocía a cada actor y a cada cabeza de equipo. Como Alex vive en España, llegó apenas una semana antes del rodaje. El corazón de la película es ese vínculo de mutua atracción entre sus personajes. Cuidamos mucho cómo era ese encuentro, cuánto ensayaban, hasta dónde llegar. Y pasó lo que esperábamos que no ocurriera: los dos generaron un vínculo de amistad desde el primer instante... Tienen el mismo sentido del humor, a los cinco minutos se estaban descostillando de la risa. Pero resultó que eso fue muy bueno. Alex tuvo una enorme generosidad... Para Flor todo era nuevo, era su primera película, estaba en todas las escenas. Descubrimos que mirando a la persona con la que actuaba, entraba en absoluta sintonía. Si la persona que tenía enfrente estaba llorando, ella lloraba en un segundo, si no, no podía hacerlo. Alex se prestó a trabajar de ese modo. En muchas ocasiones, en el contraplano de Lilith, Alex está actuando como la niña, diciendo sus textos, que ella imita, llorando si ella tiene que llorar. Trabajando

en espejo. Cuando terminábamos, Alex pedía unos minutos a solas y salía transformado en Mengele. Ese doble rol que él jugó muchas veces es desde ya muy desgastante, y que lo haya hecho habla de su generosidad. Esto es otro de los aspectos imprevisibles del cine y los rodajes. Hay que estar siempre dispuestos a aceptar lo que viene. A inventar métodos de trabajo para cada actor. Todo vale mientras funcione en el universo de cada película.

Nació en Mar del Plata, en 1945. Es guionista, director y docente. En la ciudad balnearia, su padre, un inmigrante italiano, trabajaba de pescador. Más tarde, la familia se mudó al tradicional barrio genovés de La Boca.

Se inició en el arte publicando un libro de poemas a los diecinueve años, *Dura tarea de pájaros*, que recibió el Premio Auspicio del Fondo Nacional de las Artes.

Estudió cine en la Escuela nacional de cine, en la que se recibió de realizador cinematográfico. También estudió Economía en la Universidad de Buenos Aires, donde se graduó en Economía política.

En 1984, junto Beda Docampo Feijóo (ex compañero de la Escuela de cine) y a María Luisa Bemberg, escribe el guion de *Camila*. Entre el 86 y el 88, una vez más en colaboración con los directores, realiza el diseño argumental de *Miss Mary* (Bemberg) y de *Los amores de Kafka* (Docampo Feijóo).

Camino del sur es, finalmente, su debut como realizador en solitario. La consagración como un notable contador de historias visuales llega en 1995, con *Casas de fuego*, protagonizada por Miguel Ángel Solá.

Para *La furia* (1997) compuso el guion junto a su hijo Matías Stagnaro. En tanto que *El amateur* (1998) está inspirada en la obra homónima de Mauricio Dayub, que fue

el protagonista.

A propósito de *El séptimo arcángel* (2003), declaró: “Me pareció interesante traer al presente ese clima arlteano de desocupación, de angustia, de joderse unos a otros, de amoralidad hasta en el terreno de la amistad. Probablemente, tenga alguna deuda con los personajes y con los climas de Arlt, porque creo que la sociedad se ha vuelto arlteana”.

En 2006, escribió el guion de *Las manos* (Alejandro Doria), que ganó el premio Goya a la mejor Película Extranjera de habla hispana.

Fontana, la frontera interior (2009) es, acaso, su película más personal hasta la fecha. También la que propone una estructura narrativa más compleja.

En televisión, dirigió *Escuela de maestros* (con producción y montaje de sus hijos Bruno y Gabriel) y *Argentina es música*. Las dos series fueron emitidas por el canal Encuentro.

Es vicepresidente de DAC y miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.

FILMOGRAFÍA

Largometrajes

Debajo del mundo (1987)

DIRECCIÓN: Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro

GUIÓN: Beda Docampo Feijóo y Juan Bautista Stagnaro

FOTOGRAFÍA: Frantisek Uldrich

MONTAJE: Pablo Mari

MÚSICA: José Luis Castiñeira de Dios

ELENCO: Sergio Renán, Bárbara Mujica, Víctor Laplace, Gabriela Toscano, Oscar Ferrigno (h), Gabriel Rovito, Gabriel Gibot, Bruno Stagnaro, Paula Canals

El camino del sur (1988)

GUIÓN: Juan Bautista Stagnaro y Elida Cecconi

FOTOGRAFÍA: Karpo Acimovic-Godina

MONTAJE: Enrique Muzio

MÚSICA: Zoran Simjanovic

ELENCO: Adrian Ghio, Mirjana Jokovic, Zarko Lausevic, Mira Furlan, Osvaldo Santoro, María Fiorentino, Mauricio Dayub, Joaquin Monaco

Casas de fuego (1995)

GUIÓN: Juan Bautista Stagnaro y Rodolfo Mórtola

FOTOGRAFÍA: Esteban Pablo Courtalón

MONTAJE: Miguel Pérez

MÚSICA: Luis María Serra

PRODUCCIÓN: Pablo Rovito

ELENCO: Miguel Ángel Solá, Pastora Vega, Carola Reyna, Carolina Fal, Alex Benn, José Luis Alfonzo, Boy Olmi

La furia (1997)

GUIÓN: Juan Bautista Stagnaro y Matías Stagnaro

FOTOGRAFÍA: Carlos Torlaschi

MONTAJE: Miguel Pérez

MÚSICA: Leo Sujatovich

ELENCO: Luis Brandoni, Diego Torres, Laura Novoa, Rubén Stella, Pepe Novoa, Ingrid Pellicori, Rodolfo Ranni, Horacio Peña, Claudio Gallardou, Osvaldo Santoro

El amateur (1998)

GUIÓN: Juan Bautista Stagnaro, basado en la obra original de Mauricio Dayub

FOTOGRAFÍA: Víctor KINO González

MONTAJE: Miguel Pérez

MÚSICA: Jaime Roos

ELENCO: Mauricio Dayub, Vando Villamil, Alejandra Puy, Juan Verdaguer, Cacho Espíndola, Walter Santa Ana, Susana Salerno, Mirta Wons, Roly Serrano

Un día en el paraíso (2003)

GUIÓN: Eduardo Mignogna

FOTOGRAFÍA: Juan Carlos Lenardi

MONTAJE: Juan Carlos Macías

MÚSICA: Leo Sujatovich y Claudio Waisgluss

ELENCO: Guillermo Francella, Araceli González, Javier Lombardo, Margara Alonso, Claudia Fontán, María Rosa Gallo, Martín Seefeld, Silvina Bosco

El séptimo arcángel (2003)

GUIÓN: Juan Bautista Stagnaro

FOTOGRAFÍA: Andrés Mazzon

MONTAJE: Luis César D'Angiolillo

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Pablo Echarri, Alejandro Awada, Gabriel Goity, Paola Krum, Jorge Marrale, Andrea Pietra

Fontana, la frontera interior (2009)

GUIÓN: Juan Bautista Stagnaro

FOTOGRAFÍA: Diego Poleri

MONTAJE: Luis César D'Angiolillo y Lorena Moriconi

MÚSICA: Iván Wyszogrod

ELENCO: Guillermo Pfening, Jorge D'Elía, Pablo Ribba, Gisela Vanesa Barreto, Eduardo Schanton, Glenda Powell, Adhemar Bianchi

Cortometrajes

Antes que llegue la gente (1970)

El gallo ciego (1972)

Ulises (1975)

La divina comedia (2004, corto realizado para el proyecto 18-J en conmemoración al atentado a la AMIA)

El espía (2010, corto realizado para el proyecto de 25 Miradas sobre el Bicentenario)

Televisión

Escuela de maestros (2011)

Argentina es música (2013)

BELLEZA Y VERDAD

Juan Bautista Stagnaro empezó a filmar a comienzos de la década del 70. “En aquel momento, para llegar a la dirección, en general lo más habitual era hacer el camino de la carrera dentro de la industria del cine —recuerda—. Es decir, pasar de ayudante a asistente de dirección, hacer varias películas. En aquel momento éramos, prácticamente, la primera promoción salida de una escuela de cine, lo cual significaba una alteración de la costumbre”.

En el '80, escribiste el guion de *La educación sentimental*, la novela de Flaubert, junto a Beda Docampo Feijoó. ¿Se filmó alguna vez?

No. Está en estado de libro cinematográfico. Hubo una etapa en la carrera de los dos donde hubiera sido posible una codirección. Pasada esa etapa, quedó como proyecto. Pero en ese momento, como el guion de *La educación sentimental* había ganado un premio en un concurso del Instituto, nos entrevistamos con diferentes directores y se lo ofrecimos para que lo dirigieran. Para nosotros, en ese momento, resultaba absolutamente imposible ni siquiera

soñar en llegar a dirigir una película. Una de las estrategias de supervivencia que teníamos con Beda era dar cursos de cine en el Club Ciudad de Buenos Aires. Hacíamos un ciclo con directores invitados: se pasaba la película y se hacía un debate posterior. Ahí tomamos contacto con María Luisa Bemberg, que ya había filmado dos películas: *Momentos* y *Señora de nadie*. Ella estaba con un proyecto que no se había realizado por influencia, realmente, de la Iglesia: la historia de Camila O’Gorman. Había tenido dos intentos de escritura del guion pero no había quedado satisfecha. Entonces, cuando le pasamos el libro de *La educación* dijo: “Chicos, está muy bien dialogada. ¿No quieren prenderse...?”. No era una película grande, todavía. La verdad es que fue una experiencia de una enorme riqueza, más allá de la valoración estética y las características sociales particulares de María Luisa que era una mujer muy rica (aunque nunca hacía sentir esto en la relación de trabajo). Tenía el apasionamiento y la voluntad absoluta de llevar a cabo un proyecto, con una disciplina muy fuerte. De pronto, un sueño justificaba una llamada a las dos o tres de la mañana para contárnoslo. Fue una maravillosa experiencia de escritura y reescritura de guion, algo sobre lo que siempre insisto en mis clases. En el cine hay que buscar la forma, si es posible, más bella de contar la historia, que no es, muchas veces, la primera. Esto significa trabajo, significa voluntad de escribir, y eso fue lo más interesante de *Camila*, aparte de la repercusión que tuvo después. Hicimos siete versiones del guion.

¿Te sentís cómodo escribiendo de a dos?

Es muy lindo tener diferentes versiones sobre una misma escena, sobre un personaje y, de hecho, se da en los grandes clásicos. En las películas de Visconti, de Fellini, a veces, hay hasta cinco guionistas. Cada uno aporta su manera de ver. Igual, hay una línea que debe unir para que tenga coherencia. Dentro de esa línea y de esa coherencia, el trabajo conjunto es muy enriquecedor. Exige, digamos, cierta generosidad y la inteligencia de saber que, si hay dos ideas contrapuestas, hay una que es la mejor y a veces no es la de uno. Esta aceptación es de gran ayuda, porque en la escritura uno tiene momentos de depresión, y el otro opera como una especie de alternativa.

Hay un guionista americano, Syd Field, que estableció una ley que dice que, inevitablemente, al empezar a escribir un relato, un guion, más o menos entre la página cuarenta o cincuenta, encontrás una idea mejor. Y si uno tiene la debilidad de pasarse a esa otra historia, nuevamente se vuelve a cumplir lo mismo. Con lo cual el antídoto para ese sentimiento es saber que, cuando uno comienza una historia, siempre tiene que llegar al final. Porque ante el libro terminado se descubren los sentidos y sucede el enamoramiento: ahí te das cuenta de que valió la pena atravesar la dificultad y recuperar el sentimiento primero. Por algo se empiezan a escribir las historias. Creo que es así y, de hecho, hay otra teoría que dice que en el cine todos los temas son buenos, cualquier historia es buena, siempre que la hagas con profundidad y con originalidad. Es decir, hay historias bien escritas y hay historias que no están bien escritas. Por ejemplo, el neorrealismo ha hecho narraciones bellísimas con historias absolutamente ordinarias.

¿Cómo definís la belleza cinematográfica?

Yo diría que tiene que tener verdad y emoción para uno mismo. La belleza siempre sorprende. Nunca uno va preparado para la belleza. La belleza se manifiesta porque aparece algo que, de repente, te conmueve. Seas espectador o guionista o director. Creo que la belleza tiene un factor de sorpresa y también de verdad. Algo que se revela como en la conciencia del poeta que busca la reunión sorpresiva de dos palabras que nunca antes estaban unidas. Sabe que así toca un nervio emocional. Por eso la poesía está por encima de todo y puede aparecer en diferentes artes: en la música, en el cine, en la literatura. Recuerdo que cuando le comentaba a un productor o a un distribuidor que quería hacer una película sobre el mal de Chagas (que fue *Casas de fuego*), me respondían: “¡Mirá si vas a hacer esa película y si la gente la va a ir a ver!”. Y para mí era un desafío encontrar una manera de contar esa historia, descubrir que en la vida de un científico también hay emoción, hay fracaso, hay amor, hay olvido y hay conflicto.

----->

***Camino del sur* fue tu debut como director en solitario. Se filmó en Macedonia. ¿Qué recordás de esa experiencia?**

Es una película que tiene una mitad hablada en castellano y la otra mitad en serbocroata. Para mí, que soy hijo de inmigrantes, siempre estuvo presente el tema de la lengua. Quiero decir, la lengua mal hablada. Y, en este caso, la convención narrativa es que el personaje principal (interpretado por Adrián Ghio) es un inmigrado que vuelve a su país, a buscar una mujer para casarse. Hace la redada y, simulando un casamiento, se lleva una docena de chicas. Para Ghio fue un desafío enorme tener que aprender la lengua fonéticamente: tenía que actuar en otra lengua y hablar con relativa fluidez el serbocroata. Los actores yugoslavos que vinieron a filmar en Buenos Aires, tuvieron que hacer el camino inverso. Fue maravilloso filmar ese mundo perdido para las chicas. Ellas abandonaban un mundo de miseria pero, al mismo tiempo, era el mundo que iban a terminar añorando como el paraíso perdido. Fue muy emocionante para mí sumergirme en otra lengua, aprender a hablar con otras voces, con otros sonidos inclusive (el serbocroata tiene como tres o cuatro consonantes que no tiene el español, tiene como tres tipos de “s”, y acentos distintos). Comprobé que uno podía hablar, conectarse, comunicarse con señas, un poquito de italiano, un poquito de inglés, un poco de buena voluntad. *Camino del sur* es una película muy querida por mí, muy soñada, muy temida. Imaginate el desafío de hacer una primera película en Skopje, la capital de Macedonia. Me despertaba a la noche pensando: “¿Qué estoy haciendo yo acá?”. Era una sensación muy rara. El tema del lenguaje, de la inmigración.

En una historia de inmigrantes, ¿qué relevancia tiene la lengua en la que hablan los personajes?

El idioma en que se habla forma parte de la realidad que se construye. No se puede filmar una realidad y querer que sea verosímil cambiando la lengua en la que ocurren los hechos. En *Camino del sur* me di el lujo de, justamente,

meterme con el tema de la lengua, que en el resto de las películas va a volver a aparecer. En *Fontana*, por ejemplo, aparece también la dificultad de la comunicación y la posibilidad de la comunicación por encima del idioma. Eso hace, indirectamente, a la temática de la inmigración. Es decir, es muy difícil entrar en otra manera de pensar, con otras palabras. De alguna manera, aunque la historia es diferente, pude hablar de la condición del inmigrante, la miseria, el desarraigo de mi propio padre.

En 1995 filmás *Casas de fuego*, una película consagratoria, con la que ganaste muchísimos premios. ¿Por qué tardaste tanto en volver a filmar?

Camino del sur tuvo muy pocos espectadores y eso se paga muy duramente. A mí me parece que hubiera merecido un mejor destino del que tuvo. En algún sentido, dejé de tener la posibilidad de producir y durante ese período trabajé como decano de la Universidad del Cine, que acababa de crear Manuel Antín. Estuve dos años como decano. Antín era el rector y yo colaboraba en la formación. Tuve un primer año que fue realmente muy luminoso, donde estaban Pablo Trapero, mi hijo Bruno, Jorge Gaggero. Era como una escuela renacentista. Después, se volvió un poco más formal. Durante ese tiempo empecé a escribir *Casas de Fuego* en la que también intervino el azar. Como diría Borges: “Todo encuentro casual es una cita con uno mismo”. Me había impresionado la noticia sobre la experimentación con una vacuna que un laboratorio americano hizo en Azul de contrabando, sin conocimiento ni del Estado ni de la misma gente que trabajaba en la investigación. El hecho me impresionó mucho y quise hacer de eso una película. Empecé a buscar material. Fui al CONICET¹¹, toqué la puerta, me presenté y conté lo que quería hacer. Me respondieron: “No pibe, sobre esto no hay información ni te la van a dar. Pero acá tenés esto que te puede interesar”: era una síntesis biográfica de Salvador Mazza. Cuando la leí me di cuenta de que era lo que estaba buscando. La vida de ese médico tenía un ingrediente que me interesó: el obstáculo enorme para conseguir lo que se proponía; que sólo mediante la

11. Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

lucha persistente y dejando girones de sí mismo en el camino, lograba vencer. Aparte, pensé en la enfermedad como metáfora. El Chagas tiene ciertas características, en cuanto a su transmisión: permanece en estado latente, infecta las viviendas, se traslada en la sangre, ataca el corazón. Me pareció que en esa particularidad el Chagas “hablaba” de lo social con una originalidad que ningún novelista podía alcanzar.

LA VIDA DE LOS PERSONAJES

***Casas de fuego* es la primera de tus películas dedicadas a personajes.**

Más que a personajes, yo diría que a historias, a hechos históricos. Porque después hice el guion de *Cabeza de tigre*¹², sobre la relación entre Castelli y Liniers, el de *Las manos*¹³ y varios otros. En realidad, la búsqueda de esos temas se originó en mi interés de hacer un cine de espacios abiertos. Un cine, si se quiere, rural escapando de la ciudad. Para mí, tienen una magia especial el cine de época y el cine de espacios abiertos. En aquel momento me había quedado fascinado con *Novecento*¹⁴ de Bertolucci.

Hay otro elemento. Uno era la historia, otro los espacios abiertos. Lo tercero que me interesó, me interesa mucho, es la reunión de cine y ciencia. Plantearme temas del ámbito de las discusiones universitarias: la ética de la ciencia, qué es lo que representa política y socialmente la ciencia.

En *El séptimo arcángel* no hay controversia científica, pero hay una historia y un personaje potentes. Es, además, una película con una imagen sucia, que rehúye la belleza clásica, una imagen que le disputa el sentido argumental al guion textual.

En realidad, es una de las primeras películas estrictamente urbanas y la su-

12. *Cabeza de tigre*, de Claudio Etcheberry (2001), con Héctor Alterio, Damián De Santo, Pablo Cedrón y elenco.

13. *Las manos*, de Alejandro Doria (2006), con Jorge Marrale y Graciela Borges. Inspirada en la vida del sacerdote Mario Pantaleo.

14. *Novecento* [1900], de Bernardo Bertolucci (1976). Narra, en paralelo, la historia del hijo de un terrateniente y la del hijo de un campesino que nacieron el mismo día y se convertirán en amigos inseparables.

ciudad es pesada y oscuramente urbana. Es una película que quiero mucho... Quiero decir, todas las películas reflejan estados del alma en el momento en que uno las hace. *El séptimo arcángel* viene de un antiguo gran enamoramiento de Roberto Arlt. Es una versión bastarda de *Los siete locos*, implantada en un momento muy particular de la historia argentina. Por eso no hay una imagen bella, no hay color como en las películas anteriores, está el tema del dinero dando vueltas. Hay amores y resentimientos que, de pronto, quedan a mitad de camino. Creo que fue salirme de la línea, para probar y hacer algo nuevo. Fue una experiencia estética válida para mí.

¿PARA QUÉ SIRVE LA FICCIÓN?

En *La divina comedia* (el corto de la antología *18-J*) recreaste una escena escolar (la impotencia de un estudiante ante una profesora intolerante) para evocar la explosión a la AMIA. ¿Cómo llegaste hasta allí?

Lo interesante del proyecto *18-J* es que aportó una cantidad de puntos de vista diferentes sobre el mismo tema. A mí me interesó ponerlo en el plano personal, que fue como lo viví. Por eso puse en boca del chico la pregunta a la profesora de Literatura: “Vos sabés lo que es el miedo, ¿no?”. Además quise utilizar *La divina comedia* que es la descripción del horror puesta en un poema. El punto de vista es muy personal y, para mí, lo que narra el corto de manera indirecta, es lo que está a punto de suceder. Me interesó esa irrupción de la realidad en la historia personal del chico. Entra como estas palomas que vuelan, esos vidrios que se destrozan y todos se quedan mirando una realidad tenebrosa, que está ahí nomás y que los involucra.

***Fontana* continúa y acentúa de una manera muy bella la idea de que un hombre encierra una naturaleza compleja, luminosa y oscura a la vez. Es también un personaje “real”, en un espacio abierto (rural) y atravesado por una contradicción.**

Me interesan los personajes que tienen alguna contradicción. En el caso de

Fontana la contradicción se expresa hasta en su formación: militar y naturalista. Él había leído *El origen de las especies* de Darwin, que se acababa de publicar y tenía una visión mucho más moderna de lo que, en ese momento, significaba el interés del Estado argentino, que estaba gobernado por el general Roca. Además, me interesó de Fontana el aspecto trashumante de la vida que llevó. Primero, fundó la ciudad de Formosa, donde se convirtió en el héroe provincial. En Chaco, fue el primero en atravesar el Impenetrable y unió la costa del río Paraná con Salta. En esa circunstancia, perdió un brazo. Algo en común con Mazza que perdió un hijo y un ojo. Digo, Fontana también fue dejando girones en función de lograr algo importante para su vida. En los dos casos, además, quise recuperar del olvido a personajes anónimos. No tanto por ellos sino por esa parte de la historia que no se conoce. Es la posibilidad que te da el cine de completar visiones. Además, Fontana vivió en una época y en lugares que no quedaron retratados en obras literarias ni cinematográficas. Prácticamente es una zona ciega. Y después, me interesó que, como militar y como naturalista, Fontana era pésimo. Sin embargo, tenía una intención “poética”. Escribió mucho y lo hacía desde el lugar de los hechos. Es decir, no era una escritura desde Buenos Aires sobre algo que había sucedido hace muchos años. Él escribe desde el lugar de los hechos, en el momento en que los hechos ocurren. Dejó un libro maravilloso: *El gran Chaco*. Lo que yo rescato y recupero del personaje es el apasionamiento, el amor con que describe a los tobas, a los wichis y a los mocovíes. Narra hasta la manera de caminar: que doblan las rodillas porque caminan en los pantanos. Se queda observándolos, los mide. Toda una etapa previa a tener que entrar en combate con ellos por la ocupación del territorio. Nuevamente aparece el tema de la lengua, porque, en su libro, Fontana incluyó un diccionario de unas doscientas palabras. También registró la traducción al castellano de los diferentes dialectos guaraníes. Pero claro, él era militar y como militar, llega un momento en que tiene que matar. La película está cruzada por un “doble off” de la voz de él. Una voz cuenta los acontecimientos en el momento en que se producen. Y otra voz, la de Fontana viejo, narra su visión veinte años después. A veces dicen lo mismo, y a dicen cosas diferentes, porque la

visión cambió. Narrativamente, me interesó mucho este recurso. Además, el hecho de que en su vejez, recorriendo un desierto, se pregunta: “¿Cómo llegué hasta acá?”. Hay una gran melancolía en él, quien es que es consciente de la doble visión de la realidad que tuvo a lo largo de la vida... Cuando uno intenta contar la historia de un personaje, aun de los héroes, se da cuenta de que esas vidas fueron islas en medio de un océano. Uno sabe que en tal año hizo tal cosa, acá lo condecoraron, acá hizo un viaje. Pero la verdadera vida de las personas no está en esos hechos puntuales, sino en los espacios vacíos, intermedios. La ficción ayuda a completar los agujeros. ¡Eso me apasiona! Además, para *Fontana* creamos cuatro puestas en escena, cuatro cielos, cuatro colores de cielo, cuatro ámbitos geográficos (el río, el Impenetrable, el desierto patagónico y la cordillera con la inestabilidad de la tierra). De modo que fue un maravilloso desafío, que me llevó tres años concretar.

OJOS DE VIDEOTAPE

Estructural y narrativamente, *Argentina es música* es un programa complejo. En veintiséis minutos pasan músicos, paisajes de provincia, fragmentos de películas, José Luis Castiñeira de Dios poniendo en contexto dichos e imágenes. ¿Cómo armaste ese rompecabezas?

La idea era testimoniar la música que se hace en cada región, en cada provincia. Pero no solo desde el presente, sino buscar las raíces históricas y culturales que generaron esa música que se hace hoy. Para mí, el documental como la ficción tiene que tener una estructura narrativa. Es decir, tiene que tener un planteo, un objetivo, un conflicto y una resolución, porque, dialécticamente, así funciona la realidad. En cada capítulo, traté de contar una historia, de plantear un conflicto. Quiero decir, hacer cine documental no es acumular documentos. Implica, de alguna manera, contar una historia valiéndose de material documental. Por ejemplo, en el episodio de Tucumán, Miguel Ángel Estrella plantea un conflicto entre Yupanqui y el folclore clásico. ¿Cómo se resuelve esto? Así comienza el capítulo que luego cuenta el fenómeno de los

científicos, artistas y músicos que, escapando de la Segunda Guerra Mundial, se radicaron en Tucumán. Otro caso es el de la Universidad de Tucumán, el rol fundamental que desempeñó en la producción de las películas de Jorge Prelorán. Entonces, el planteo de la serie fue partir del presente para buscar la raíz social y cultural de la música que se hace hoy en Tucumán y otras provincias. Hay un recorrido por la historia, como decía Bresson¹⁵: “Cavar en profundidad para ver la historia. No irse para los costados”. En este caso, llegar a tocar un territorio firme que siempre son los pueblos originarios, los aborígenes. De ahí empezar a subir para ver las influencias que se expresan en la música que escuchamos hoy. Cada capítulo intenta encontrar esas raíces. Dentro de ese esquema, hay una parte testimonial que va filmada. Con Miguel Ángel Estrella, por ejemplo, tuvimos una conversación de tres horas. En cada caso, utilizamos todos los materiales que pudimos (documentos históricos, fragmentos de pinturas, películas) y que nos sirvieran para hacernos preguntas, para averiguar cómo la música expresa la historia de un lugar.

De hecho, *Argentina es música* tiene un escrupuloso trabajo de edición. ¿Te sirvió tu experiencia cinematográfica para contar estas historias?

Tuve la complicidad de un discípulo de Miguel Pérez. Un gran editor en el que encontré una media naranja, que es Carlos Cambariere. Hicimos un gran trabajo de búsqueda. Otro ejemplo: cómo la zamba fue influenciada por la corriente migratoria por un lado, de los jesuitas que venían de oriente, de las misiones, y chocan con los franciscanos que profesaban otra línea del catolicismo. Esa misma corriente migratoria rebota en Santiago del Estero, en Chaco y en Tucumán... Haciendo este programa nos dimos cuenta de que se estudia Antropología, Historia, Música, Cultura, Cine como disciplinas separadas, sólo por comodidad. Porque en la realidad hay una unidad, que cuando la analizás en profundidad es como una piedra cultural, un núcleo. Y sí, el cine sirvió porque tenés que contar de pronto con silencio, de pronto con música, de pronto con un lenguaje sincronizado. Y otras veces, jugás con

15. Robert Bresson, cineasta francés, 1901-1999.

la mirada de los diferentes puntos de vista en el montaje. Creo que es inevitable construir narraciones que tengan belleza y que se acerquen a una verdad.

Escuela de maestros, otro de los programas que hiciste para Encuentro, junto a tus hijos Bruno (el productor) y Gabriel (el editor), fue un hecho cinematográfico.

Fue una hermosa experiencia porque se basó en el programa *Escuelas argentinas*, que creó Bruno. Se trata de escuelas, por lo general, en situaciones límite. Hay dos o tres capítulos en Buenos Aires, pero también, responden a realidades sociales fuera del promedio. Escuelas de frontera, isleñas o escuelas agrarias. Donde hay soledad, invierno, circunstancias escolares o personales extremas.

Los capítulos de *Escuelas argentinas* tienen una estructura vertical. Es decir, iban a filmar a Iruya, y todo el episodio transcurre en Iruya. Iban a filmar a Pico Truncado, y todo el episodio transcurre en Pico Truncado. Lo que prima en *Escuelas argentinas* es la organización geográfica vertical. Cuando me pidieron hacer algo nuevo, pregunté: “¿Qué pasa si hacemos un corte horizontal?”. O sea, propuse agrupar las escuelas por temas, en vez de por locación geográfica. Agrupar el material que ya estaba registrado según la narración geográfica y, en muchos casos, descartado, y ponerle un tema central que lo organizara bajo otra lógica. Por ejemplo, “el respeto”. El organizador temático, por otra parte, es un concepto pedagógico y a partir de eso se podía documentar con las experiencias ya grabadas. De pronto, hablaba un chico patagónico y se podía confrontar con alguien de Buenos Aires o de Córdoba, que tienen otro lenguaje, otro encare del mismo asunto.

En el cine, eso se logra gracias al montaje. Eso fue lo que hicimos.

Ver películas y leer libros son dos formas de conocimiento que se relacionan entre sí, una realimenta a la otra. Pero las nuevas generaciones están dejando tanto de leer libros como de ir al cine. Hernán Gaffet, director de cine y destacado especialista de la preservación, recuperación y restauración del material cinematográfico en la Argentina, sostiene que todo filme da siempre testimonio de su contexto, constituyendo un documento irremplazable de su tiempo. Es, igual que el libro, un puente sobre el olvido.

Así es que DAC (Directores Argentinos Cinematográficos) decidió incluir la tarea editorial en sus aportes para familiarizar a la comunidad con la cultura audiovisual. Textos como el presente forman parte, junto a otros ya disponibles o en preparación, de las diversas colecciones que la entidad brinda a la sociedad.

Películas y libros se corresponden porque expresan el pensamiento humano, página por página, segundo a segundo o fotograma por fotograma.

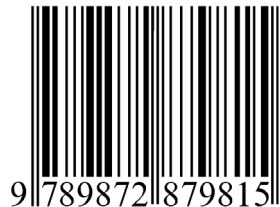
Poco a poco la palabra edición reemplazó a montaje en el vocabulario técnico del cine, pero no solo porque ya no se corta y se pega más ninguna película, sino también y nada casualmente porque cine y literatura comparten la función de editar la vida para comprenderla mejor. Produciendo libros, estamos entonces completando nuestra misión editorial.

ENCUENTROS DE CINE

Adolfo Aristarain, Daniel Barone, Juan José Campanella, César D'Angiolillo, Gustavo Fontán, Juan José Jusid, Alberto Lecchi, Lucía Puenzo, Fernando Spiner, Juan Bautista Stagnaro, Juan Taratuto: directores argentinos cinematográficos y también televisivos de las más diversas visiones, estéticas, propósitos, trayectorias y géneros. Esa variedad fue la premisa con la que DAC organizó, programó y presentó tanto el ciclo de "Lecciones de cine", en el año 2012 y en 2013, coordinados -respectivamente- por los destacados periodistas en el mundo del cine y la TV, Gustavo Jorge Castagna y María Iribarren.

Valiosos encuentros de los realizadores con el público para recorrer y reconstruir las obras audiovisuales de cada uno a través del análisis de algunas de sus secuencias y su rodaje.

ISBN 978-987-28798-1-5



9 789872 879815

