

COLECCIÓN  
DEL DIRECTOR AUTOR



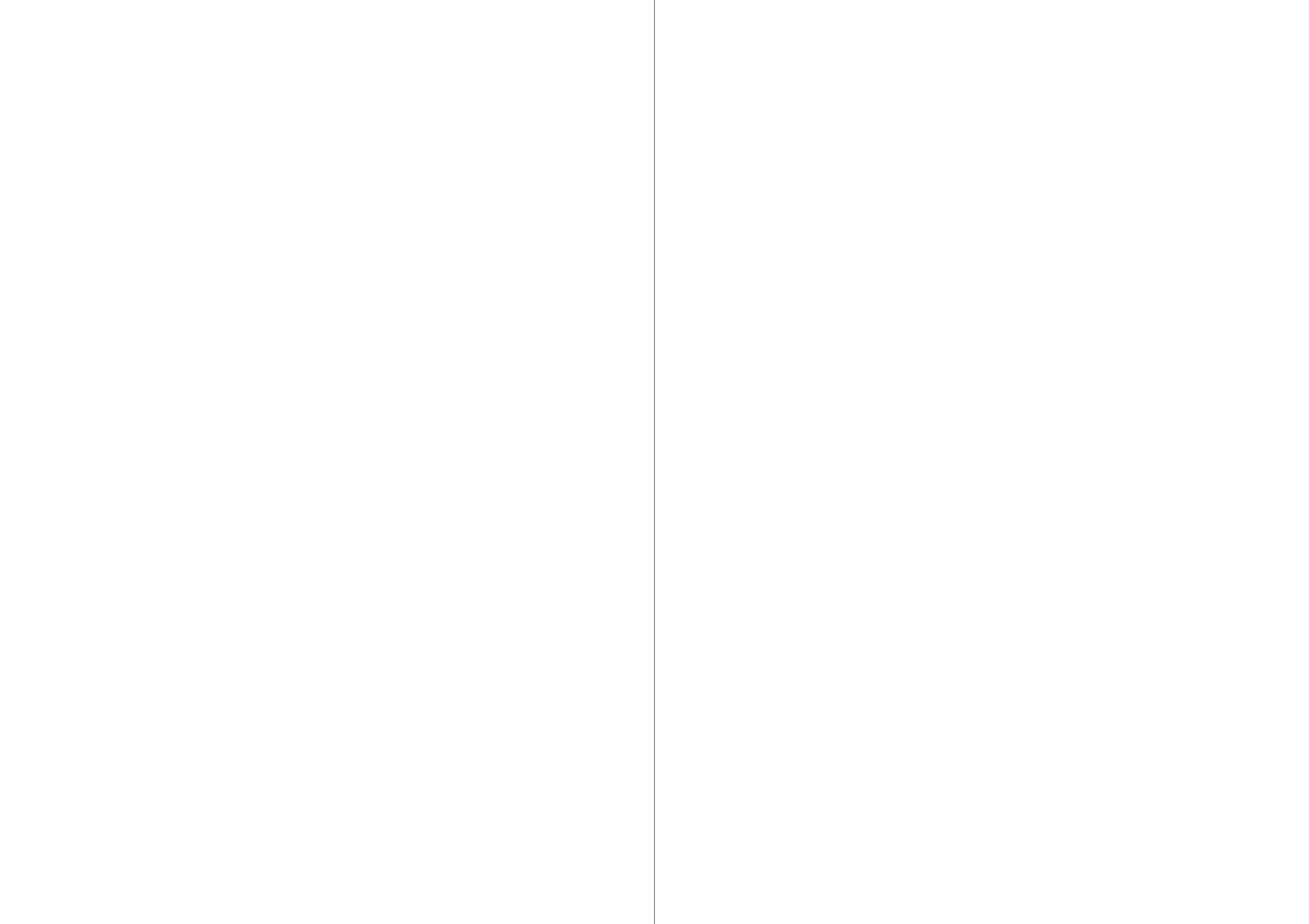
01

# HISTORIAS MÍNIMAS

CARLOS  
SORÍN







COLECCIÓN  
DEL DIRECTOR AUTOR

---

1

HISTORIAS MÍNIMAS  
CARLOS SORÍN

IDEA Y PROPUESTA ORIGINAL  
DAC - Directores Argentinos Cinematográficos

COORDINACIÓN GENERAL Y EDICIÓN  
Martín Wain

DISEÑO DE PORTADA E INTERIOR  
Hernán de la Fuente

TRATAMIENTO DIGITAL DE IMÁGENES  
Marina Alonso

CORRECCIÓN  
Noelia Rivero y Lucía Mondino Agorio

El material de *Historias mínimas* incluido en el libro  
es gentileza de Carlos Sorín.

La fotografía de la página 124 es de Ignacio Coló.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723  
Impreso en Argentina

La reproducción total o parcial de este libro, en cualquier forma  
que sea, idéntica o modificada, no autorizada por los editores,  
viola derechos reservados; cualquier utilización debe ser  
previamente solicitada.

© 2017 DAC. Directores Argentinos Asociados

Abril 2017

Sorín, Carlos  
Historias Mínimas. Colección del director autor  
1ª ed. - Buenos Aires: Directores Argentinos Asociados -  
DAC 2017

1. Del director autor. Historias mínimas. Carlos Sorín, ilus.  
Título  
CDD 720  
Colección del director autor

COLECCIÓN  
DEL DIRECTOR AUTOR

---

1

# HISTORIAS MÍNIMAS CARLOS SORÍN

*–¿Se le perdió hace mucho el perro?  
–No se perdió. Se fue.*



# ÍNDICE

Prólogo • 12	_____
POR CARMEN GUARINI, INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR Y JULIO LUDUEÑA (DAC - CULTURA Y PRENSA)	
Introducción • 16	_____
POR MARTÍN WAIN	
ESCENA 1 - INT. SALA DE OFTALMOLOGÍA - TARDE • 20	_____
Solitarias criaturas en tránsito • 24	_____
POR DIEGO BRODERSEN	
Entrevista con Carlos Sorín, director autor • 30	_____
POR MARTÍN WAIN	
ESCENA 5 - INT. ALMACÉN - TARDE • 44	_____
Entrevista con Pablo Solarz, guionista del film • 48	_____
POR VERÓNICA PAGÉS	
ESCENA 19 - EXT. CARRETERA - DÍA • 56	_____
Entrevista con Javier Lombardo, actor • 60	_____
POR JAVIER FIRPO	
Entrevista con Aníbal Maldonado, actor no profesional • 68	_____
POR MARTÍN WAIN	
ESCENA 36 - EXT. FRENTE AL GALPÓN DE VIALIDAD - ATARDECER • 74	_____
Entrevista con Mario Mahler, director de casting • 78	_____
POR LORENA BLÁZQUEZ	
Pérdida, exclusión y viaje • 86	_____
POR MARÍA IRIBARREN	
Ficha técnica • 98	_____
Ficha artística • 99	_____
Datos técnicos • 100	_____
Reparto • 102	_____
Repercusiones del film • 106	_____
Premios • 108	_____
Filmografía de Carlos Sorín • 110	_____
Memorabilia • 118	_____



• ESCENA 8 - EXT. ALMACÉN - DÍA

## PRÓLOGO

# EL DIRECTOR AUTOR DESDE LA GÉNESIS DE UNA GRAN OBRA

POR CARMEN GUARINI,  
INÉS DE OLIVEIRA CÉZAR Y JULIO LUDUEÑA

(DAC - CULTURA Y PRENSA)

¿Qué diferencias hay entre un guion y su resultante, la película?

La repuesta ofrece variantes infinitas, tanto como la propia relación entre guionistas y directores, que pueden ser o no los mismos y no solamente porque se trate de personas físicas distintas, sino también porque aun siendo guionista y director a la vez, la visión desde cada rol puede variar hasta contradecirse. Todo depende de las intenciones, las causas y las estéticas que fundamenten la producción y la realización de una película: artísticas, comerciales, industriales, independientes, dependientes de compromisos profesionales o necesidades expresivas de autor o de género cinematográfico.

En ocasiones, resulta casi absurdo para los cineastas ver que en alguna disposición reglamentaria de las leyes estatales, que con el mejor de los propósitos fomentan a veces el cine, figure como norma fisca-

lizar si la película terminada es absolutamente fiel al guion que fuera presentado. Como si el rodaje, el montaje, los actores, la luz o el sonido fueran parte del mismo trámite legal y contable por el que se otorgó el subsidio, el crédito o se aprobó la producción, y no pudieran surgir durante el proceso de realización cuestiones fundamentales inesperadas, que ni el mejor de los guionistas sería capaz de prever y desarrollar sin presenciar, como en realidad ocurre.

Luis Buñuel solía juntarse con su gran colaborador, el también célebre guionista Jean-Claude Carrière, durante semanas o meses todos los días cumpliendo horario de oficina en un departamento alquilado a tal efecto, para interpretar como actores las escenas de su escaleta y descubrir diálogos y acciones que, incluso partiendo de novelas ya escritas, solo así aparecían disparadas por la luz de la puesta en escena. Guion que Buñuel seguía después al pie de la letra en las breves 15 o 20 jornadas de rodaje a las que prefería limitarse; aunque, como en el caso de *Ese oscuro objeto del deseo*, al segundo día se atreviera sin reparos a detener la filmación y cambiar a María Schneider por Carole Bouquet y la entonces debutante Ángela Molina para que ambas interpretaran a la vez al mismo personaje desdoblado, Conchita, la seductora protagonista, sin otra explicación para el espectador que la que podía brindar después su propia imagen.

Serguéi Mijáilovich Einsenstein declaró que la más famosa escena de *El acorazado Potemkin* (1925), el cochecito con el bebé rodando por las escalinatas del puerto de Odessa en medio de las balas de la represión y la angustia de su desesperada madre, no figuraba en el guion de la película. Aquel negativo apenas llegaba a 25 asas y el día nublado obligó a suspender por completo la primera jornada de rodaje de la escena donde las tropas a caballo cargaban sobre los manifestantes. No habiendo allí otra posibilidad, Einsenstein compró un paquete de maníes y aprovechó la pausa para distenderse un poco. Fue entonces que empezó a disfrutar de cómo las cáscaras que tiraba desprolijamente rodaban por las escalinatas. De golpe, el juego se convirtió en idea para la película redondeando una secuencia que entró en la historia para siempre. Diez años después, Einsenstein recibía cartas de admirado-

res que lo elogiaban por la perfección con que había filmado aquella escena de la que muchos aseguraban haber sido testigos cuando sucedió “originalmente”. Es que, además del natural deseo de presumir de cada uno, ya nadie podía imaginar que hubiera ocurrido de otra forma, como tampoco el guion había podido preverlo.

Sin duda, hay quienes prefieren sujetarse al famoso guion de hierro convertido en verdadera carta magna fundacional de la película, especialmente cuando ella se produce en medio de una verdadera fábrica de arte, con muchos especialistas que el director conduce, como suele ocurrir en la industria cinematográfica. Otros realizadores, desprovistos por elección o hasta por falta de posibilidades del rigor que la taquilla siempre ejerce, eligen, en cambio, improvisar a partir de un guion mínimo, que solo sea eso, una guía escrita a trazo grueso –un guion– que especifique únicamente lo imprescindible para llegar al rodaje y descubrir en él las verdaderas claves de la película y su narración, incluso como una fuente de materiales registrados a los que el montaje dará forma definitiva.

Nadie podría asegurar cuál de estos caminos es el mejor. El cineasta es siempre el autor de su película, ya sea su propio guionista, adaptando un relato anterior ajeno al cine y/o contando con la valiosísima colaboración de un libro escrito por otro. Entre el guion y la película hay indudablemente muchos senderos, cada uno tan particular como el otro. El resultado es la obra cinematográfica determinada por todas estas variables, que diferencian una película de otra por su esencia y su propuesta formal, definiendo, a la vez, el estilo de quienes las realizan y pintan las pantallas.

Ese es el motivo que impulsa la presente Colección del director autor que DAC –Directores Argentinos Cinematográficos– comienza a publicar con este primer volumen, sobre *Historias mínimas* de Carlos Sorín, a través de la experta capacidad editorial de Martín Wain con un destacado grupo de colaboradores en cada caso. Aportando a los registros de la cultura en general, la génesis de algunas de las obras que identifican el audiovisual argentino contemporáneo. Reconstruyendo una película emblemática desde el guion hasta su copia A, desde su idea inicial a su formato final en la pantalla, con la referencia de sus documentos, el análisis de especialistas y el testimonio de quienes participaron en su creación, para trazar el perfil de un director autor en cada entrega. Porque así como existen ejemplos memorables de directores como Buñuel o Eisenstein, también los hay de nuestros directores argentinos. De eso se trata esta colección. Es ese el fundamento de estas entregas.

## INTRODUCCIÓN

# UNA BÚSQUEDA OBSESIVA DE REALISMO

POR MARTÍN WAIN

---

Algún espectador desprevenido se habrá preguntado cómo la producción de *Historias mínimas* logró encontrar a un actor no profesional, octogenario, encantador y de mirada severa, que pudiera interpretar con tanta maestría a un anciano encantador y testarudo que, además, lograra mover a *piacere* las orejas. Esa curiosa habilidad del personaje de Antonio Benedictis abre –en especial, cuando el movimiento de orejas deviene recurso narrativo– un interrogante que, a fin de cuentas, es pura retórica: el guion sólo terminó de hilvanarse después del casting, a partir de características reales de los intérpretes elegidos. No existirían esos personajes –don Justo, María Flores, Roberto– sin esas personas: Antonio Benedictis, Javiera Bravo y Javier Lombardo, el único actor profesional entre los protagonistas, elegido, bajo el mismo concepto, para hacer de “actor” (o algo posible de analogías: un buen vendedor de lo que haya por vender). Expresiones particulares, miedos verdaderos y sobre todo la propia historia detrás de cada uno nutren de autenticidad una película cuya matriz de realismo es la clave –desde entonces y para siempre– de la cinematografía de Carlos Sorín.

*Historias mínimas* –como se irá viendo a lo largo de todo este libro– entrecruza pequeñas aventuras en escenarios inmensos, viajes personales que nunca serían noticia, pero que para los protagonistas son desafíos

a escala montaña. En rutas y espacios patagónicos que se muestran tal como son, el universo ficcional se completa con personajes secundarios que emergieron también de un casting maratónico en distintos lugares del país: la primera panadera de la película era en verdad planchadora en La Banda, Santiago del Estero, la segunda es inspectora de escuelas en Viedma, Río Negro, y la suegra del policía que le resuelve a Roberto la decoración de la torta de cumpleaños vivía en San Julián (epicentro del film, sobre la ruta nacional 23) y se dedicaba realmente a la pastelería. Pero, encontrar a don Justo, los responsables del casting llegaron hasta Montevideo luego de ver a más de 500 candidatos en la Argentina. La búsqueda dio con el hombre perfecto, un tornero mecánico jubilado, de mirada severa y aires de obstinación.

El origen de la otra búsqueda de Sorín (la interna) tiene también lugar y fecha: Clemente Onelli, 1993. Hasta ese pueblo de la estepa patagónica, él viajó para filmar un comercial de telefonía cuando estaba dedicado íntegramente a la publicidad, después del éxito de su primer largometraje, *La película del rey* (1986), pero sobre todo, luego del fracaso del segundo, *Eterna sonrisa de New Jersey* (1989). En aquel lugar remoto encontró el disparador de una forma de trabajo y de pensar el cine en su largo camino de retorno al séptimo arte. El día previo al rodaje del anuncio publicitario, Sorín notó la excitación generalizada que había entre los pobladores, no tanto por la filmación, sino por el teléfono. “Buena parte de ellos jamás lo habían utilizado.” Entonces cambió el rumbo de la producción: decidió que los actores que habían viajado se quedaran en un hotel de las afueras y filmó el comercial con los habitantes verdaderos. “Trajeron a sus niños, a sus mujeres, los números telefónicos anotados en la palma de la mano, asaron corderos y transformaron el día de rodaje en una gran fiesta. Muchos de ellos hablaron con sus familiares lejanos por primera vez.” Apartar la producción de los cánones artificiales de la publicidad dio sus frutos. “A partir de allí, tuve permanentemente la idea de afrontar la realización de un film de ficción con no actores.” La autenticidad de aquel comercial, hoy uno de los más recordados del país en las últimas décadas, le abrió a Sorín una puerta decisiva años más tarde, para realizar la que sería su obra consagratoria como director de cine.

No cualquiera logra escribir un guion bajo esas premisas, donde la realidad propone ideas y cambios permanentes como parte intrínseca del proyecto. El magistral libro de Pablo Solarz ofrece humanidad profunda y una estructura tan sólida que los vaivenes del rodaje no torcieron, sino que potenciaron. Este libro hace hincapié en ese pasaje del guion al film. Es un placer y una herramienta de aprendizaje sumergirse en la realización de esta película y ver en fragmentos las diferencias con el guion para conocer las decisiones en el rodaje, y también el montaje, a fin de aprovechar “la realidad” y terminar de ajustar una historia tan sencilla como maravillosa. Como ejemplo ínfimo aparece el personaje de Julia Solomonoff, cuando se presenta con el anciano. “Yo soy Julia”, le dice al hombre. “Benedictis”, responde don Justo. En el guion, él le estrechaba la mano y decía: “Justo Morales”. Pero era más natural para Antonio, el tornero jubilado, decir su apellido real, y así quedó en la película. Claro que actuar de sí mismo no le quita méritos a su trabajo. Benedictis logra momentos notables frente a cámara, como en cada momento que narra que su perro no se perdió, sino que se fue. Un fragmento clave en la película es cuando Fermín, un personaje de pequeños actos heroicos –y apasionado músico chamamecero en la vida real, como cuenta en este libro–, le pregunta qué tiene de especial el perro, por qué viene de tan lejos a buscarlo. Allí, Sorín acudió a uno de sus trucos de dirección, como detalla también en las páginas siguientes, pero sobre todo a su idea cada vez más perfeccionada de dirección de los intérpretes. “Un rodaje con no actores exige varias condiciones, como una puesta en escena muy flexible, pocas indicaciones y ninguna marca. Rodamos con dos cámaras Super 16mm montadas en steadycam para tener una rápida reacción a lo que pudiera pasar.”

*Historias mínimas* es también reflejo de una época. Fue escrita y filmada en pleno 2001, durante la gran crisis que atravesaba la Argentina y que la película refleja sin subrayar. El film presenta diversas preocupaciones de los habitantes comunes, como el hombre que debe viajar kilómetros “para pagar el monotributo” (ícono del cuentapropismo forzado en tiempos de desempleo y precarización del trabajo) y el viajante que vende “cositas de la China” (en auge en los años 90, cuando el país se llenó de baratijas importadas), quien se queja de que ya no tiene vacaciones ni le dan viáticos para recorrer el país vendiendo los productos de una empresa. “¿Sabe una cosa, García? En estos tiempos, los que no tienen capacidad de adaptación, desaparecen”, lo consuela Roberto y le da lecciones de cómo vender, le habla de los fracasos como oportunidades en otro símbolo de esa época: los discursos vacíos del

marketing y los libros para salvarse. El experto sentencia: “El mundo cambió, si no avanzamos, retrocedemos”. El personaje de García no estaba en el guion original. Sí estaba el Gordo Ramírez, que atiende el bar Dos Hermanos. A él, Roberto le vende parches para adelgazar.

La música juega también un rol esencial, de sutileza encantadora. Sorín convocó para la banda sonora de su vuelta al cine a Nicolás Sorín, su hijo, que se acababa de mudar de Los Ángeles a Nueva York, después de una beca en la universidad de Berkeley. “Fue como un regalo de graduación”, recuerda Sorín hijo, quien luego trabajaría en la filmografía completa de su papá y cuya carrera musical tomó un vuelo cada vez más alto desde su regreso a la Argentina. “Mi viejo en un hombre de decir poco. Pero sabe perfectamente lo que quiere y lo que no. El tema era descifrarlo.” Lo que Carlos tenía definido era utilizar una base de guitarra portuguesa. “Ese estilo, que derivara del fado –detalla Nicolás–. Fue difícil rastrear en Nueva York a la persona que pudiera tocarlo.” La búsqueda de Nicolás llegó hasta Woody Mann, un notable guitarrista y fan de la música portuguesa, quien aceptó el desafío. “Grabar en un estudio de Nueva York con un guitarrista estadounidense música portuguesa para una película argentina filmada en la Patagonia era una locura... que resultó una gran experiencia”. Nicolás organizó la grabación con diez músicos de cuerdas para una banda sonora que obtendría el premio Cóndor (la película arrasó ese año en la ceremonia de la Asociación de Críticos Cinematográficos de Argentina), entre otros reconocimientos. La consagración fue el Goya a la Mejor película extranjera de habla hispana. Pero sobre todo, haber quedado entre las películas más queridas y reconocidas por el público.

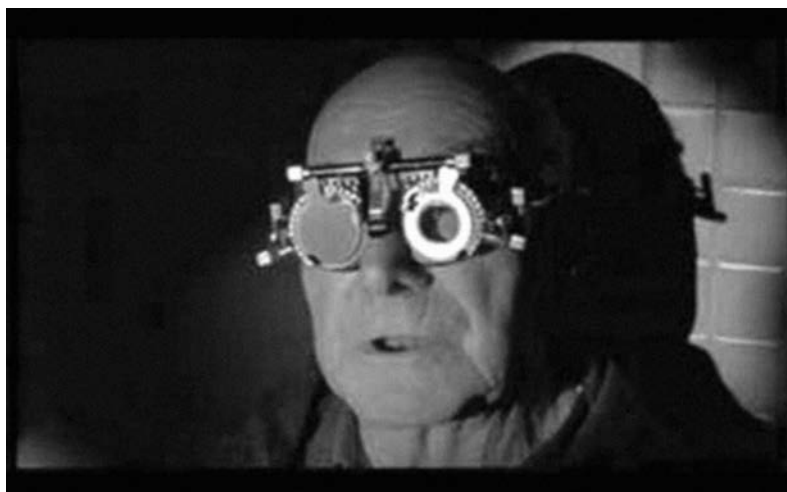
El director eligió filmar con incomodidad, en la ruta, con el riesgo que la realidad suele proponer. Para lograrlo no sólo hay que ser metódico, sino también tener incorporadas las estructuras cinematográficas al extremo, para poder modificarlas cuando se necesite. Sorín lo sabe y las conoce, por eso también, más allá de todo realismo, en aquella ocasión dijo: “El cine nace de un engaño. Si nuestro cerebro pudiese captar cada una de las veinticinco imágenes que se proyectan en un segundo, independientemente, sin entrelazarlas, el cine no sería posible. Y después sigue el engaño: personas que son lo que no son, que además no existen, son sólo luz que proyecta formas y colores. Cuando se encienden las luces de la sala comprobamos que lo único verdadero y real fue la emoción del espectador. A esa emoción apunta *Historias mínimas*”.

# ESCENA 1

INT. SALA DE OFTALMOLOGÍA – TARDE \*

---

El lugar se encuentra en semipenumbra. Sobre una pared, iluminado por un haz concentrado, hay un panel de cartón blanco con letras de diferentes tamaños. A unos cinco metros de distancia del panel, sentado en un banquito, está don Justo (85). Tiene el rostro contraído por el esfuerzo que hace con la vista. Cierra más el ojo izquierdo que el derecho. Trata de fijar la vista en las letras. Volvemos a ver el panel iluminado, ahora en subjetiva del viejo. Las letras se ven borrosas. Volvemos a don Justo. Junto a él hay un hombre de unos 30 años vestido con delantal blanco.



OCULISTA

*¿La línea de arriba no puede?*

Vemos a don Justo haciendo un terrible esfuerzo por distinguir las letras.

OCULISTA

*Las de arriba, las grandes.*

DON JUSTO

*La "E".*

No es la E, es una B. Se escucha el ladrido de un perro. El oculista niega con la cabeza.

OCULISTA

*Si no lee la primera línea, yo no lo puedo aprobar.*

JUSTO

*¿La primera línea?*

El oculista, empezando a cansarse.

OCULISTA

*Sí, abuelo, la de arriba. ¿Puede?*

El oculista le señala otra letra y don Justo vuelve a intentarlo. "Achi-na" los ojos. El oculista lo observa con cierta lástima. El viejo vuelve a descontraer el rostro.

DON JUSTO

*La "B".*

El oculista amaga la desaprobación y don Justo apura.

DON JUSTO

*No la "D", la "D".*

**OCULISTA***Lo lamento, abuelo.*

El oculista enciende la luz, toma una planilla y se dispone a anotar algo. Volvemos a escuchar un ladrido.

**DON JUSTO***Pero, doctor...*

El oculista deja la planilla y mira al viejo.

**DON JUSTO***... yo manejo hace cincuenta años. El registro lo quiero solamente para manejar en mi pueblo.***OCULISTA***¿De dónde es usted?***JUSTO***Fitz Roy.***OCULISTA***¿Y por qué se le ocurrió venir a sacar el registro a los ochenta y cinco años, abuelo?***JUSTO***Porque en mi pueblo no lo habían pedido nunca.*

Breve pausa. Otro ladrido. Don Justo se da vuelta y le chista al perro (al que nunca vemos) para que se calle. Los ladridos cesan.

**JUSTO***Yo ni siquiera salgo a la ruta.***OCULISTA***Pero yo, si no ve, no lo puedo aprobar, abuelo. Es mucha responsabilidad.*

Don Justo se pone triste.

**DON JUSTO***Entiendo.*

El oculista observa la mirada resignada del viejo. Apoya la planilla en una silla, cambia el panel de letras por uno mucho más grande. El oculista vuelve a apagar la luz y enciende el haz concentrado sobre el nuevo panel.

**OCULISTA***A ver si puede leer estas.*

Don Justo vuelve a “achinar” los ojos. Se concentra, realmente se esfuerza. Se produce un silencio sepulcral. El oculista observa al viejo que hace todo lo que puede por fijar la vista sin éxito.

**DON JUSTO***Esa debe ser...*

Después de un largo silencio desvía la mirada del panel y mira al oculista, que enciende otra vez la luz y estampa una firma y un sello en la planilla.

**OCULISTA***Lo siento mucho, abuelo.*

Escuchamos otro ladrido.  
Corte a títulos.

---

\* Fragmento del guion original. La escena tuvo modificaciones en la película.

# SOLITARIAS CRIATURAS EN TRÁNSITO

POR DIEGO BRODERSEN

---

A casi quince años del estreno de *Historias mínimas* (y gracias, en parte, a las armas de reflexión que solo el paso del tiempo parece ser capaz de propiciar), resulta claro que el tercer largometraje de Carlos Sorín –luego de un paréntesis de prácticamente tres lustros durante los cuales el realizador se dedicó, casi exclusivamente, a la publicidad– resulta un punto de inflexión en el llamado nuevo cine argentino y en el ambiente cinematográfico argentino en general. Con un presupuesto apretado para los estándares del cine industrial de aquellos tiempos, pero relativamente holgado en comparación con los costos de los films realizados de manera más independiente, los tres relatos cruzados que atraviesan la película parecen anticipar un camino intermedio, una suerte de tercera vía, que permitió que el film fuera un favorito en festivales de cine de todo el mundo (San Sebastián, Rotterdam, Sundance, entre muchos otros) y de una parte importante de la crítica local y extranjera y, al mismo tiempo, lograra atraer a un público usualmente reacio a acercarse a las producciones de origen nacional. No parece casual: el guion de Pablo Solarz, basado en una idea original propia y de Sorín, logra conjugar en un único sendero varias de las reglas nunca escritas de la renovación formal del cine argentino de aquellos años con una sensibilidad popular. Un universo de personajes problemáti-

cos, pero esencialmente entrañables, que reflejan la idiosincrasia de una sociedad particular sin perder de vista las ambiciones de universalidad. La operación, consciente o inconscientemente, es equiparable en sus resultados al Vittorio de Sica postneorrealismo puro y duro (*El lustrabotas*, *Ladrones de bicicletas*), cuando los servicios de Cesare Zavattini fueron dejados de lado para hacerle lugar a otro tipo de búsquedas narrativas: comedias dramáticas de corte social de enorme atractivo popular y comercial. Asimismo, la Patagonia de *Historias mínimas* no es la misma que registraba *La película del rey*, su ópera prima. Tampoco el país era el mismo: de la compleja pero esperanzada primavera democrática al punto cero luego del desastre de 2001 (el film fue rodado durante ese año, pero estrenado luego de algunas dilaciones en octubre de 2002). Ya no se trata de lograr un objetivo difícil que, merced a las circunstancias, adquiere las características de la épica, sino de alcanzar metas sencillas que, a pesar de ello, no dejan de poseer sus propias complejidades.

Con un manifiesto énfasis en la belleza de lo rústico, la cámara (apoyada por la dirección fotográfica de Hugo Colace) introduce el ambiente en el cual se desarrollará el trío de cuentos: un racimo de pueblos del sur argentino, en la provincia de Santa Cruz, que por momentos parecen detenidos en el tiempo. Una silueta corre hasta llegar a la abandonada estación de trenes de la localidad de Fitz Roy, *okupada* por una mujer y su pequeña hija (otro corolario del paso de los años 80 a los 90: las vías muertas de los ferrocarriles del interior); la película presenta así la primera de las historias, que será abandonada por completo luego de algunos minutos para ser retomada, ingeniosamente, muy cerca del final. La joven madre en cuestión, María, acaba de ganar un premio en un programa televisivo de un canal de Puerto San Julián, a unos 400 kilómetros de allí. Es una amiga quien viene a avisarle la buena nueva, porque María no tiene una televisión. Tampoco electricidad. El hecho de que el premio sea un electrodoméstico (una multiprocesadora) suma otra capa de ironía a todo el asunto. Otra corrida, esta vez en dirección contraria, hasta el almacén de ramos generales, donde una llamada telefónica permite abrir en el horizonte la posibilidad de un viaje relámpago para, eventualmente, hacerse del ansiado premio. Cerca de la entrada de California –el nombre del lo-

cal—descansa don Justo, su fundador, un hombre entrado en años y algo achacoso, el protagonista excluyente de la segunda de las historias. La tienda es atendida por su hijo y su nuera, quienes tratan con sobreactuada condescendencia al anciano. Es el comentario al paso de alguien que acaba de regresar al pueblo lo que parece despertar a Justo de su letargo cotidiano: Malacara, su querido perro desaparecido hace unos tres años, fue visto en Puerto San Julián. Si el desafío de María es encontrar la manera de hacerse un espacio y llegar a tiempo a la “gran final” de Casino Multicolor, el de don Justo será similar, aunque algo más duro: casi sin dinero, pero con una tozudez a prueba de balas, se escabullirá al amanecer para hacer dedo en la ruta. Al fin y al cabo, conoce a todos los camioneros de la zona; alguien, con seguridad, terminará alcanzándolo. El tercer relato ofrece el punto de vista casi inamovible de Roberto, un vendedor de artículos de toda clase (por el momento, los parches para adelgazar parecen ser su producto de cabecera) que le ha echado el ojo a una joven viuda del pueblo de... Puerto San Julián, desde luego. Hacia allí se dirige a bordo de su auto, cargando una serie de esperanzas y una torta de cumpleaños (el motivo visual del recordado afiche publicitario de la película) para René, el pequeño hijo de la mujer. ¿O será Renée? Es precisamente la polisemia de género de ese nombre la que le dará varios dolores de cabeza a Roberto, preocupado ante la posibilidad de que el pastel con forma de pelota de fútbol no sea del todo adecuado en el caso de que Renée (¿o será René?) sea efectivamente una niña. Los cruces, descruces y roces entre el trío de personajes (y un cuarto cuyo relato nunca será desarrollado: Julia, una bióloga en viaje por la Patagonia, interpretada por la realizadora Julia Solomonoff) marcarán los noventa minutos de metraje de estas *Historias mínimas* que —como confirma el título internacional del film: *Intimate Stories*— bucean en la intimidad de un puñado de solitarias criaturas en tránsito.

A pesar de que el recorrido es, en todos los casos, circular —se parte de un lugar para regresar finalmente a ese mismo sitio— el aire a *road movie* circula con fuerza desde que los personajes deciden emprender el viaje. Se trata, en todo caso, de regresar transformado. El paisaje es, en ese sentido, un marco de relevancia, no precisamente por su árida belleza —siempre tan fotogénica— sino, esencialmente, por sus características geográficas y climáticas: las distancias son grandes, las noches frías, los lugares para guarecerse escasos. Los aventureros —que a su vez representan a tres generaciones de habitantes del sur argentino— no poseen grandes fortunas y las metas elegidas parecen impregnarse en sus vidas como una posibilidad de cambio; poco importa si este es mínimo o gigantesco, permanente o efímero. Sorín construye personajes que generan una empatía

inmediata con el espectador y cuya travesía adquiere tonos casi quijotescos, a pesar de (o precisamente por) su aparente nimiedad, su cualidad microscópica. El suspenso existe y surge de situaciones y coyunturas minúsculas que, para los protagonistas, encarnan la posibilidad del éxito o la derrota más absoluta de sus respectivas empresas. En ese derrotero, construye una fábula costumbrista donde no parece haber enemigos humanos a la vista: los únicos “villanos” de la película —forzando un poco la definición— resultan ser seres apenas un poco más atados a ciertas malas costumbres que los protagonistas, como esa otra concursante de Casino Multicolor, que se transforma en una suerte de contrincante de María, o el nuevo dueño de Malacara, no necesariamente dispuesto a desprenderse del animal. Fábula en la cual el sentido del humor (a veces un poco melancólico e incluso tristón) campea en la descripción de formas de ser, ya se trate del pastelero de un minúsculo pueblo, una enfermera con modales poco amigables o el mozo de un bar de paso. Si el nuevo cine argentino favoreció en aquellos años seminales una forma del habla naturalista, alejada tanto de la monserga recitada, como del falso realismo —la influencia de *Pizza, birra, faso*, dirigida por Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, y *Mundo Grúa*, de Pablo Trapero, entre otros films, resultó ser ilimitada—, la dirección actoral de Sorín conjuga ese recambio en el juego de caracteres formales con una relectura de ciertos arquetipos eminentemente cinematográficos. Nuevamente, la sombra neorrealista: dos de los tres protagonistas fueron interpretados por actores no profesionales, elegidos precisamente por sus características físicas, sus rasgos y modales, luego de extensos procesos de casting. El tercero, Roberto, está encarnado por el actor Javier Lombardo, un vendedor de raza sumamente entrador y un poquito chanta que se destaca en la comparación con la actitud circunspecta de los otros dos personajes. Esa cruce e interacción, que tantos beneficios creativos les trajo a los mejores largometrajes italianos de posguerra, es utilizada por Sorín aquí (y nuevamente en su siguiente proyecto, *El perro*, cuyo relato podría entenderse como un desprendimiento de *Historias mínimas*) como materia prima para construir un universo al mismo tiempo reconociblemente real y específicamente cinematográfico.

Acompañando y comentando el mundo de los personajes, aparece otro muy distinto en las pantallas de televisión; un mundo cercano a Sorín, al menos en parte: el de la publicidad. Ese costado satírico —que asoma en la imitación de uno de esos programas de TV destinados a vender desde un set de cocina hasta una máquina para hacer ejercicios— tal vez no sea otra cosa que una versión hiperbólica de un universo con reglas propias que el realizador conoce al dedillo. El show de juegos al que asiste María —una versión “de pueblo” de un formato que nunca se extingue, solo

se reinventa— y un fragmento de telenovela creado a imagen y semejanza de su stirpe más centroamericana, se transforman en una referencia constante que se contraponen a los protagonistas del viaje, como si se tratara de espejos deformantes de sus ansias y deseos (al amor romántico, el glamour, la fama, siempre en eterno ascenso hacia las cimas de la felicidad). “¿No lo viste en la tele?”, le pregunta Roberto al mozo al que quiere venderle uno de sus parches adelgazantes, con un libro de autoayuda para vendedores en la mano. Por el contrario, el mundo que contiene a Roberto, María y don Justo parece ser el de un constante presente sin demasiadas chances de cambio, donde la felicidad no puede ser sino un estado de ánimo transitorio. Es decir, un mundo muy parecido al real. De allí que el viaje a Puerto San Julián, la esperanza de recuperar a ese perro que —según dicen— se fue por simple enojo hacia su dueño, la idea de salir del encierro y participar de aquel otro mundo, del otro lado de la pantalla, la posibilidad de encontrar compañía fiel y quizás amor en otra persona separada por la distancia geográfica, se transforman en los motores más poderosos que puedan imaginarse, un mecanismo que permite moverse de una inacción que parece constitutiva. Al mismo tiempo, la Patagonia que presenta *Historias mínimas* es bastante más amable que su contraparte real, un lugar donde ni el cinismo ni la maldad parecen tener cabida; apenas si asoma un dejo de sarcasmo en algunos personajes secundarios. En ese sentido, el film se acerca desde un costado de la ruta principal a la utopía de la publicidad: mundos perfectos donde el producto a la venta no hace más que potenciar esa perfección. Claro que aquí esos productos no son otros que la necesidad del perdón personal o el deseo de matar la soledad o el anhelo por hacer de la vida cotidiana algo modestamente diferente y, en lo posible, mejor. Los personajes persiguen y se aferran a esos ideales mínimos, pero, en última instancia, trascendentales, sin saber a ciencia cierta el resultado final de sus respectivas búsquedas. En el fondo, como suele afirmarse, lo más importante será el trayecto —sus giros y líneas rectas, idas y vueltas, caídas y redenciones— y no tanto el destino final.

“Me gusta hacer cine desde la incomodidad”

ENTREVISTA CON  
**CARLOS SORÍN**  
DIRECTOR

POR MARTÍN WAIN



Carlos Sorín había tenido un debut soñado con *La película del rey* (1986), ganadora del León de Plata del Festival de Venecia y del Goya a la Mejor Película Extranjera de Habla Hispana, entre otras condecoraciones. Tal vez por exceso de confianza, según cree hoy, su segunda película fue un proyecto tan grande como frustrante: *Eternas sonrisas de New Jersey* (1989), con Daniel Day-Lewis, resultó un fracaso contundente y un golpe al director, quien tardaría más de una década en recuperar la confianza para volver a dirigir cine. Cuando se decidió a hacerlo, él estaba en condiciones de autofinanciarse el proyecto. “Ya había pasado mucho tiempo del éxito de *La película del rey* y, después del fracaso de la segunda película, no era yo un director al que persiguieran los productores. A su vez, decir que iba a hacer una película con un viejo, que no era actor, y con un perro, no tenía precisamente gancho. Así que tenía que producirla yo. Tenía mi propia empresa de producción, con equipos, cámaras, luces, todos los sistemas de edición... y ganaba mucho en publicidad, así que la produjo. Tampoco era una película de dos millones de dólares, sino de 400 mil, algo que podía encarar. El riesgo era mío, pero sobre todo, era una cosa personal. Nunca lo puse en discusión. Tenía que salir al ruedo.”

*Historias mínimas* fue un éxito de público y también económico, pero sobre todo volvió a abrirle todas las puertas. “La película fue un milagro”, dice hoy el director.

DAC: ¿Por qué películas de ruta?

CARLOS SORÍN: Me gusta hacer cine desde la incomodidad, desde el sacrificio, donde cada día es una batalla que tenés que ganar. Me siento bien con eso y me da la impresión que al equipo y los actores también.

DAC: ¿Tenés un equipo armado que acepta ese código?

CS: Más o menos ya nos conocemos. Enfrentarte con cuestiones de la naturaleza le da algo épico a la filmación que resulta bueno. Terminás agotado cada jornada, pero también feliz de haber ganado.

DAC: *Durante el rodaje de Historias mínimas, ¿recordás algún día en particular que sentiste: superé un escollo tremendo?*

CS: Fue una filmación muy fluida, sin roces según recuerdo. Era mi primera película después de once años sin filmar y con una apuesta un poco riesgosa, sin actores... Pero en el rodaje se constituyó un equipo muy unido, algo que solo volvería a encontrar años más tarde en teatro. Porque en cine no es frecuente esa comunión donde todos tiran para el mismo lado. Fue una filmación sin contratiempos, muy gratificante. El mismo proyecto va generando ese clima. Y pienso que ese clima de equipo influye mucho en el material. Cuando la filmación es tensa o hay problemas en el equipo, creo que el material también es muy sensible a eso. Siempre trato de encontrar un clima agradable –uno pasa mucho tiempo en su vida filmando, lo mejor es no estar sufriendo ni neurótico–. Es algo que se gesta. El aislamiento, además, que la gente no vuelva a su casa sino al hotel, cohesiona más al equipo.

DAC: *¿Trabajás especialmente en esa cohesión?*

CS: Se genera. Una de las cosas que me gusta de filmar en zonas aisladas, como las que usualmente filmo, es que uno rompe las amarras con la vida cotidiana. Si pagaste la tarjeta de crédito, la cuenta de luz... Son temas que desaparecen como con sordina. Y la película pasa a ser el eje. Es como una especie de retiro. He llegado a filmar en lugares donde por semanas no llegaba el teléfono y que para conectarte a internet debías hacer 50 kilómetros hasta una estación de servicio, que a veces ni tenía señal. Necesariamente, uno se va olvidando de la vida cotidiana. Hay que bancar los primeros días esa ansiedad de ver si te llamó alguien, agarrar el teléfono... A la segunda semana ya te resignás.

DAC: *De todas maneras, dijiste en algún momento que las películas de ruta son extenuantes.*

CS: Es como una especie de vida de circo. Cuando filmás en trayectos tan largos, la logística es más importante que la dirección. Es como una pequeña operación militar. Los problemas que uno tiene en la cabeza son de logística y eso no es del todo bueno para la película. Ahora ya me asiento más en un lugar. La ruta simplemente está ahí.

DAC: *¿Cuánto tiempo tuvieron de rodaje?*

CS: Ocho semanas. Son semanas de seis días, no de cinco. La gente quiere volver lo antes posible y no hay mucho para hacer en esos pueblos. Además, dos días sin hacer nada te pinchan el equipo. Entonces todos piden hacer el día adicional y tener solo el domingo de franco.

DAC: *Y vos el domingo no descansás, obviamente.*

CS: El domingo edito.

DAC: *¿Es algo que repetís como formato de trabajo?*

CS: Absolutamente. Edito durante las jornadas de rodaje, pequeños borradores, cuando van a comer o terminamos una toma. Con el Avid editás donde quieras. Y los domingos edito lo que filmé en la semana. Más o menos filmo en el orden del relato y así veo cómo avanza y si falta algo. Cuando trabajás con no actores a veces una toma te pareció bien, pero después la ves exagerada, encontrás cosas, porque no son actores. Y esa edición me permite monitorear el relato. De todas maneras, cuando termino el rodaje borro todo.

DAC: *¿Todo lo que editaste?*

CS: Todo. Es una edición instrumental. Nada más para chequear durante el rodaje.

DAC: *Y empezás de nuevo.*

CS: Sí. Aunque en realidad no, porque ya tengo una familiaridad con el material. Como filmo mucho, más ahora con el digital, sin problema de costo, tengo mucho conocimiento del material.

DAC: *¿No guardás marcas que hiciste en tu preedición?*

CS: Nada. Uno va haciendo ediciones mentales. Constantemente. Es el oficio. Incluso cuando no estoy con el Avid, empalmo cosas mentalmente.

DAC: *¿No te vuelve un poco loco eso?*

CS: No, creo que es como el ajedrez. ¿El ajedrecista qué hace? Puede anticiparse quince jugadas. Ve todas las posibilidades. Es parecido. Es un desarrollo del oficio. Obviamente pienso en la edición cuando estoy filmando, qué viene antes y qué después. Luego la edición es una caja de sorpresas, pero siempre pienso en eso para ver cómo va a funcionar en contexto. Pero no por temas de continuidad, de si apoyaste un vaso acá o allá. No le doy mucha importancia a esas cosas salvo que sean muy evidentes. Si no por una continuidad del tiempo, dramática. La edición es eso en realidad: descubrir el tiempo dramático del relato.

DAC: *¿Por eso editás directamente vos?*

CS: No, yo edito porque mi criterio –dentro del cine que yo hago, no lo doy como receta– es que la función autoral se divide en tres momentos. Tres momentos instrumentales, porque en esencia es una sola cosa. El guion, el rodaje y la edición. Es una sola cosa, un todo continuo. Pienso que la función del guionista es indelegable y la del editor también. Forman parte de lo mismo. Por supuesto, entiendo por qué el cine industrial lo necesita de otra manera. Trabajar solo tiene el riesgo de no contar con la mirada de afuera. Siempre estás metido dentro de tu entusiasmo, corrés el riesgo de creer que es bárbaro y muchas veces no lo es.

DAC: *Puede pasar.*

CS: Sí, sí, sí. Después, los problemas los descubriste cuando la película está terminada, con el público. Aunque yo, salvo que tenga que hacerlo en festivales, no veo mis películas.

DAC: *¿Por qué no las ves?*

CS: Porque veo lo que tenía que haber hecho y no tanto los aciertos. No sé por qué, pero en los últimos dos años me han hecho algunas retrospectivas en algunos lugares. Me preocupa, claro, tanto homenaje (risas). Pero las he visto después de muchos años y en general, todas tienen errores. Muchas cosas que yo creía que estaban logradas, no lo están, y al mismo tiempo otra sí. Momentos. Pero ninguna decís *ooohh*. Creo que la que más se aproxima, la que tiene un mayor porcentaje de cosas logradas es *Historias mínimas*. En las otras hay momentos que están muy bien y otros que son decepcionantes. Pero es algo que ves después, con mucha distancia.

DAC: *Puede ser algo que notás solo vos y no el público.*

CS: Sí, porque además en el público cada película funciona globalmente. En bloque. Uno la saca de contexto, pero el público atrapado por la historia tiene otra visión. Lo entiendo, pero uno tiene una mirada más crítica. Por eso, volviendo al tema de trabajar solo, especialmente en la edición, el riesgo está en no tener una mirada separada, más profesional, más fría. Pero ese riesgo se compensa con el tiempo. El problema que puede tener la edición es sobretrabajar. Meterse, meterse, meterse... Ahí perdés totalmente el tiempo, empezás a cortar donde no hay que cortar y en general destrozás el material. Entonces, cuando trabajás solo, podés despejarte; si ves que hay un problema, podés dejar un par de semanas el material, seguir con otra escena, y volver para ver si la primera visión es la que podría tener el espectador. Eso, hasta verla completa. Ese proceso lleva tiempo.

DAC: *Conocés de memoria el material.*

CS: Verlo mucho tiene ventajas y desventajas. La desventaja es que te podés entusiasmar con algo que funciona o decepcionar porque no funciona. El todo no es una simple suma de las partes. Claro que cada película tiene ciertos niveles llanos, tiene sus valles, también hay que contemplar eso. Es difícil verlo en una hora y media. Por eso el oficio del buen editor, que no se limita a pegar y buscar continuidad, te puede aportar algo muy bueno. Yo no lo tengo, pero sí tengo el tiempo de mi lado.

DAC: *Imagino que, igualmente, trabajás con alguien de confianza para ir mostrándole el material...*

CS: Sí. Desde mucho antes del guion, cuando estoy trabajando la historia, el relato, trato de contarlo. Contarlo es algo parecido a lo que hacemos en el cine. Entonces ves un poco la reacción. Si uno tiene dificultades en contar cierta escena, ahí hay que trabajar. Sí, cuento mucho. Es fundamental para mí, y además contarlo con la menor cantidad de palabras posibles, como si yo hubiese visto la película. Cuando llegás a eso, sabés que la historia en general ya está. Al guion también lo doy a leer a personas de confianza, las primeras versiones. Y con la edición hago lo mismo. A mi familia, a productores. Y nuestras exhibiciones de porciones de edición para ver la reacción del público. Lo vas probando. Más que lo que te dicen (la gente es bastante *polite*) es

qué pasa en la proyección, sentís cuando quedan atrapados. Cuando se emocionan lo sentís.

DAC: *En HM trabajaste con un guionista, Pablo Solarz. ¿Cómo fue ese proceso?*

CS: Después de tantos años sin filmar, después del estrepitoso fracaso de la película con Daniel Day-Lewis, me dediqué a la publicidad y a hacer plata, pero sentía que tenía que hacer una película. Era una cuenta pendiente. Como tenía plata porque tenía una productora montada que trabajaba mucho, podía financiármela. No necesitaba de subsidios ni créditos, por eso ni la presenté al Instituto. Pero no tenía lo esencial: la historia. No sé cómo fue el contacto con Pablo. Sabía quién era, pero no recuerdo cómo surgió el vínculo. Pero lo contraté a Pablo y viajamos a la Patagonia. Él se quedó otros diez o quince días. Le dije: vamos a hacer una película. ¿De qué?, me preguntó. Yo no sabía, no había un tema, solo la idea de que yo quería hacer una película. Fuimos a Madryn, a Comodoro, a varios lugares a ver si aparecía un tema. Charlábamos... No sé cómo en esas charlas, en ese *brainstorming*, apareció el primer tema: la historia del viejo que quiere buscar a su perro, que siente una especie de culpa. Puta, dije. Ahí tenemos algo. Es tan difícil llegar a algo que sea potente... Una perla negra, decía yo. Tenemos una perla negra.

DAC: *Y de ahí surgieron las otras dos historias...*

CS: Si bien yo estaba en ese momento muy entusiasmado con el cine iraní, donde se hacían películas con temas absolutamente irrelevantes, entre comillas, pensé: imposible, no se va a bancar esa historia una hora y media de película. Dije: busquemos otras historias y las combinamos. Yo había visto también en ese momento *Amores perros* y dije: vamos por ese lado. Y ahí aparecieron las historias de la torta y del premio.

DAC: *¿Cómo fue el trabajo con el guion?*

CS: Habremos ido a ese viaje en octubre y el guion estuvo listo en diciembre o enero. Una vez que pegaste el salto, sale solo. Yo quería trabajar desde el hiperrealismo, en escenarios reales sin intervenir, con no actores que eran iguales a los personajes. Ya lo había hecho (Vittorio) De Sica, no era ningún invento. Y me había pasado lo de la publicidad de Telefónica, que tuvo mucho éxito, entonces quería trabajar

con no actores. Así que organizamos el casting y en febrero estábamos filmando.

DAC: *O sea, fueron tres o cuatro meses de preproducción.*

CS: Todo fue muy rápido, por suerte. Porque además tenía toda la plata en el banco para empezar a filmar y apenas terminamos, llegó el corralito. Filmé en 2001. Terminé a los tres meses. Me agarró la plata de la post producción. Si lo hubiera retrasado, no habría hecho la película. Tenía toda la plata en dólares y la fui gastando en el rodaje y llegó el corralito, me agarró al final, con la película filmada. El proceso en sí fue muy rápido, se ve que había muchas ganas contenidas durante años. Se abrieron las compuertas y todo fluyó.

DAC: *En aquel viaje con Pablo, ¿apareció solo esa primera historia?*

CS: Creo que sí. Pero lo demás también fue muy rápido. Las otras ideas surgieron por el temor que yo tenía de hacer una película con un *plot* tan endeble. Me parecía un tema lindo, pero para un corto. Después, con *El perro*, vi que podía haber sido de otra manera, con esa historia únicamente. El fuerte de la película era el viejo, sin duda.

DAC: *¿Cómo encontraron al protagonista?*

CS: El casting fue muy largo. Yo quería un hombre como el que finalmente quedó. Un abuelo vivaz, una especie de gnomo, sin los problemas de la edad, sin la enfermedad de por medio. No quería tampoco el cinismo en la mirada, algo que en general se acentúa con los años, un cierto pesimismo. No quería eso, sino un personaje mucho más luminoso. Y no era fácil. Habré visto 500, 600 hombres mayores. Iba el equipo de casting y buscaba. Siempre busco en el Norte: Catamarca, Santiago del Estero... Me gusta el tono con el que hablan. Y como en el Sur hay gente de todas partes, funciona. Son todos recién llegados. Hasta que dijimos "vayamos a Montevideo", que es como Buenos Aires pero hace mucho tiempo. Fue la gente de casting y contratamos a alguien de allá. Teníamos también actores y el camarógrafo dijo "yo tengo a mi abuelo". Y apareció el abuelito, que movía las orejas. Lo vi y no dudé ni un segundo: es él. No tuve la menor duda. Don Justo jamás había salido de Montevideo, era de esos hombres que vivían en un barrio y se sentaban en la vereda. Mecánico matricero, jubilado, su aventura diaria era ir a la panadería. "Perfecto", dije.

DAC: *Te lo mostraron en video.*

CS: Sí. Yo no los veo personalmente. Incluso los videos que hacemos son sin ningún tipo de indicación. Se les pide que hablen sobre su vida y si no hablan, no hablan. Eso es lo que hay y de ahí parto yo. De cualquier manera la escritura de los diálogos es de primeras aproximaciones, la escritura de los diálogos y las situaciones se hacen en el rodaje y después en edición. Tal es así que Pablo vino a la filmación. Yo quería esa dinámica de diálogo con la realidad, para ver qué me ofrece el momento de filmación. No es una rutina, para mí es un momento bastante creativo.

DAC: *¿Los actores tienen un guion tentativo?*

CS: No les doy a los actores los textos, salvo un caso especial, porque se olvidan. Se ponen tan nerviosos por querer concentrarse que se olvidan todo. Entonces lo que hago es incitarlos a que digan con sus palabras el equivalente. Hay algunos que sí saben el texto, los vas llevando.

DAC: *¿El trabajo con Lombardo también fue así?*

CS: Había hecho unas películas comerciales con él y me parecía un tipo fantástico y con mucho encanto. Además, el personaje era un histrión: un vendedor es un actor por naturaleza, entonces estaba bien que hubiera un actor ahí, si no, no hubiese llevado un actor. Pero el trabajo es totalmente distinto. A un actor uno no puede pedirle que haga algo distinto de lo que es. Uno tiene que adaptar todo. Por eso tengo el casting simultáneamente al guion. Uno tiene que adaptar todo a la realidad. Si la persona y el personaje tienen el mismo oficio, mejor. En el trabajo de rodaje no hay ningún tipo de método, cada caso es totalmente diferente. Pero en general lo que tenés que hacer es quitarle la inhibición frente al equipo, las luces... Sacarle eso, si es que eso no sirve. Claro que a veces sirve. Las posibilidades son infinitas, tantas como personas. No hay ningún método. Hay algunas trampitas. El actor, en cambio, construye un personaje, utiliza la memoria emotiva, que es algo privado suyo, al mismo tiempo claro hay un diálogo excepcional, conoce el texto, la profundidad del personaje, los subtextos.

DAC: *Cuando hablás de trampita, ¿hay algún disparador que sabés que especialmente funciona?*

CS: Cada caso es distinto. Es cuestión de estar muy despierto para ver cuál es el problema y por dónde atacar. Es como un partido de fútbol, cada situación requiere de una reacción distinta. Al no haber método, lo único en lo que tenés que confiar es en la intuición. Que como todos sabemos, puede fallar perfectamente. Pero tenés que confiar en eso. De las pequeñas trampitas, del tipo de decir "corte" pero avisás que sigan filmando para que se relajen. También filmar con dos cámaras, tenés el complemento roba imágenes. Y te obliga a hacer una puesta más convencional, plano y contraplano, porque no sabés qué puede pasar, qué vas a elegir después. Por ahí hacés 30 tomas y hay una maravillosa y el resto no sirve para nada. Con un actor no pasa eso. Puede haber una sola estupenda, pero el resto está bien. Acá puede ser un desastre, aparece una y después sabés que no lo podés repetir nunca más. Por eso no ensayo, más vale filmar, y nunca sabés cómo lo vas a usar en el montaje. Por eso, si bien no estoy obsesionado con la continuidad, filmo con dos cámaras y uso el montaje de plano contraplano para que el otro esté de referencia. Eso lo hace, desde el sentido de la puesta, más elemental, menos interesante. Pero bueno, es una cosa por otra.

DAC: *¿Regrabás audio por si acaso?*

CS: Todas las veces que lo hice después lo sentí como un parche. A veces lo que hago es, si no me convence o el sonidista me dice que entra viento, por ejemplo, es grabar el sonido en el mismo lugar y la misma situación. Con un actor también lo ves como parche, pero se disimula. Con un no actor salta como loco, por más equalización que uses: sobre todo en cómo dicen algo, que es irreproducible. Si ves que no termina de cerrar pero la imagen está bien, hago el sonido solo en el momento, en el mismo contexto. No suele servir, pero a veces sí.

DAC: *¿Recordás con qué personaje te resultó más complejo ese proceso?*

CS: Creo que esta anécdota muestra el límite del manejo de los no actores: había una escena que me preocupaba desde el vamos, que es cuando el viejo le confiesa al correntino qué le pasó. Algo que nunca pudo decir, pero que ante un extraño siente la necesidad de contar por qué busca al perro. Es muy difícil, un personaje que quiere decir algo pero no puede, por algo interno. Para esa cosa contrapuesta hace falta un actor de envergadura para que resulte bien. Y yo no tenía un actor. Todo iba bien, pero yo sabía que esa escena era un salto al vacío.

DAC: *Si no salía, fallaba gran parte de la película.*

CS: Y sí. Entonces... los recursos... ¡de una crueldad (se ríe). Le doy esa escena a don Justo la segunda semana de rodaje, para prepararla para la sexta semana; había tiempo. Le digo: “Don Justo, quiero que se estudie bien el texto, porque esta escena sí es importante y quiero que la diga tal cual el diálogo, exactamente como está”. Cada tanto le preguntaba cómo iba y él respondía “va bien, va bien”. La noche anterior a la filmación, voy y le cambio todo. Le entrego una cosa totalmente distinta. Y esa noche, él no duerme, tratando de acordárselo, y a la mañana estaba pálido. Largamos toma y él no sabía qué decir, quería decirlo y no podía. La angustia que tiene esa mirada es real. Yo estaba trabajando con esa angustia real. Es muy cruel lo que cuento. No hay ningún actor que llegue a esa mirada desesperada. Y como tampoco podía estar mudo, le puse unos parlantitos para pasarle el texto. Él estaba desesperado y la escena quedó bárbara. Es la angustia de verdad. Esos momentos justifican trabajar con no actores. Porque un actor lo hubiera hecho bien, dentro de la construcción del cine, un muy buen actor lo hubiera hecho muy bien. Porque trata de llegar a eso a través de la memoria emotiva. Él lo estaba viviendo en este momento, estaba sufriendo realmente (se ríe).

DAC: *¿Se lo confesaste?*

CS: Sí, bah, no sé, le dije que salió todo bárbaro.

DAC: *¿Vio la película don Justo [Antonio Benedictis fue el actor; Don Justo Benedictis el personaje]?*

CS: Sí, llegó a viajar para el estreno en la Argentina, pero no logró participar de la fiesta que fue la película. Falleció poco después.

DAC: *¿Has mantenido una continuidad en la relación con algunos de ellos?*

CS: Algunos repiten en mis películas, siempre y cuando el personaje sea parecido. Pero no los tengo en cuenta como actores, al margen de que tengan talento o no. Ellos son los que son. Vos te encontrás en la calle con todos los que participaron de *Historias mínimas* y son exactamente iguales a sus personajes. No hay ninguna diferencia en la forma de hablar, la gestualidad. En la ficción, uno dice corte y todo vuelve a la normalidad. En mi caso, todo permanece igual. Por eso, a veces digo “corten” bien bajito y sigo con la cámara encendida.

DAC: *¿Por qué buscás personas/personajes principalmente en el Norte?*

CS: La gente en el Sur da una impresión de ser más hosca, en general más distantes, sobre todo en la parte rural. Además, el cantito santiagueño, por ejemplo, a mí me encanta. Tiene una musicalidad muy especial.

DAC: *¿Se pone un aviso?*

CS: Si es en un pueblo, se avisa en un canal de televisión local, si es que hay, o en la radio. O en el almacén... Se hace en un centro cultural, en un polideportivo o en el hotel. La gente va. Y va en cantidad. A los actores profesionales no les hago casting, pero los elijo por la misma razón: porque me parecen que sí. ¿Cómo? Veo fotos en Google, los escucho...

DAC: *Ves sus videos en YouTube...*

CS: No, eso en general no. Cuando lo hago, es solo para verlos en entrevistas, que más se parece a los casting que hago con actores, pero no en fragmentos de películas ni de televisión. Eso no me interesa. Yo quiero ver de dónde parto. Aunque sea un actor, busco no alejarme mucho de cómo es, quiero trabajar con su lenguaje gestual, partir de lo que son ellos. En todo caso veo fotos, porque la foto revela muchas cosas de cómo es el actor. Y veo entrevistas porque se comporta más real. Y después lo conozco. Pero trato de no ver ficción.

DAC: *¿Cómo fue que llegó Julia Solomonoff a la película?*

CS: Julia trabajó mucho conmigo, luego se fue a Nueva York y cuando surgió el personaje, la llamé. “¿Cómo actriz?!” preguntó. Sí. Y ninguna actriz lo hubiera hecho mejor.

DAC: *Volviendo al rodaje, ¿cómo elegiste las locaciones?*

CS: El grueso de la película está basado en Puerto San Julián, centro-este de la provincia de Santa Cruz. Un puerto, un pueblo no tan chiquito, pero aislado. Pasa la ruta 3... Después, tengo locaciones donde siempre he filmado, desde *La película del rey* a la de Daniel Day-Lewis, que es Tres Cerros, a unos 300 km de ahí hacia el norte, que es una estación de servicio con motel (hoy un centro impresionante por la minería, pero an-

tes era nada más que eso), y Jaramillo, Fitz Roy, que está un poco más al norte, antes de Caleta Olivia, que son mis lugares. Ya soy ciudadano honorario de esos lugares. Siempre filmo ahí, en esos pueblos que me encantan. Fuimos y vinimos varias veces en el rodaje, son 600 km entre los extremos. Para la Patagonia no es tanto. Como yo sigo el orden del relato... Por ejemplo, el almacén del viejo, al comienzo de la película, es Fitz Roy, unos 80 km al sur de Caleta Olivia, sobre la ruta 3. El resto de la historia... Hay cosas filmadas en Puerto Deseado, las escenas iniciales de la torta, la primera panadería... Y hacia el final, cuando las historias progresan, ya nos vamos a San Julián y nos instalamos ahí, las últimas cinco semanas. Todos los personajes iban hacia ese lado, entonces el rodaje también.

DAC: *Es decir que la película respeta la geografía real.*

CS: Sí, en otras película ya tomé ciertas licencias, sin tanta rigurosidad. Pero *Historias mínimas* sí.

DAC: *¿Lo hiciste porque funciona para la película o por respetar al lugar?*

CS: Es como una búsqueda obsesiva de realismo. Lo cual es imposible. Porque es igualmente ficción. Pero para mí, lo que es, es. Si esto está así, dejalo así.

DAC: *¿Las locaciones existen así como se muestran?*

CS: Fueron recreados algunos. El almacén de ramos generales era así, pero le agregamos alguna cosita, lo pintamos, le pusimos California. Hay una cierta recreación, cositas que se tocan, pero lo mínimo. Creo que lo único que se ambientó un poquito fue eso, ponerle el sillón viejo... La idea era no intervenir. Incluso a medida que hice otras películas, siempre la idea ha sido no intervenir. Si es posible, esperar la luz óptima... Hacer lo menos cinematográfico posible. Creo que después me fui desviando, me fue interesando más la puesta en escena, con tomas más complejas. Pero ahora vuelvo a eso, en la próxima: me siento cómodo.

DAC: *No te terminó de gustar ese cambio hacia la puesta en escena...*

CS: No es que no me guste. Hay películas que me apasionan y son tremendamente artificiosas. Pero una cosa es lo que uno es como espec-

tador y otra como director. Al menos, en este momento, volveré a lo de *Historias mínimas*. A no intervenir, a hacer que la cámara sea invisible, que no la sientas. Hay una puesta, por supuesto, y está pensada, pero que no se siente. Nunca un encuadre o la luz es demasiado preciosista, que te digan ¡ah, qué fotografía! Cuando dicen “qué linda fotografía” es porque la película es una cagada. Porque no debería saltar la fotografía, no debería saltar nada. De lo que vi últimamente, como ejemplo soberbio (siempre tomo de las últimas películas que veo una impronta de estilo en la puesta) es la de los hermanos Dardenne, *Dos días y una noche*. No sentís la puesta, sino la historia. Es tan inteligente y talentosa que la cámara desaparece. Es de una normalidad absoluta. Lo único importante es el drama. Es la sensación que tengo y tenía en el momento de *Historias mínimas*. El artificio es por supuesto el cine mismo, que es el arte del engaño. Por eso puede ser una batalla inútil: la realidad es la realidad. Pero me cuesta ese artificio, lo cinematográfico tiene que desaparecer. Lo único que hice para sacarme el gusto fue en *El gato desaparece*, pero es de género a la manera de Hitchcock, estaba exagerado ese estilo. Pero no me gusta, lo cinematográfico tiene que desaparecer y lo único que importa es el drama, los personajes, la historia. El tempo dramático.

DAC: *¿Eso lo pensaste siempre así?*

CS: Sí, pero ahora lo asumo decididamente. Pasé por unas etapas de mayor elaboración, incluso *Días de pesca* está más elaborada. Ahora hay una marcha atrás. Busco algo que pase desapercibido desde la cámara.

DAC: *¿Nunca pensaste en hacer documental?*

CS: No, no me interesa. En general me aburren los documentales. Salvo, no sé, Michael Moore, que es casi ficción. A mí el cine que más me gusta es aquel que hace una poética de las cosas cotidianas. Sin recursos, por eso estaba tan enamorado de algunas películas de Kiarostami, una poética de algo absolutamente cotidiano y la película se va para arriba. Tampoco cuando se regodean en eso, pero me interesa volver al espíritu de esa película. En lo esencial, con más oficio, ahora que ya hice varias películas. Concentrarme por completo en el drama. La realidad por sobre todo, tratar de lograr una poética con los elementos de la realidad.

## ESCENA 5

INT. - ALMACÉN - TARDE\*

Se trata de un lugar en el que se puede encontrar de todo. Hay estanterías hasta el techo repletas de mercancías de lo más variadas. Constantemente se escucha, de fondo, el audio de una TV encendida. Detrás de un robusto mostrador de madera está Carlos (50). Se le dibuja una amplia sonrisa al ver entrar a María. La saluda muy efusivamente.

**CARLOS**

*Buenas tardes, María.*

**MARÍA**

*Buenas tardes.*



**CARLOS**

*La felicito.*

María se sorprende un instante. No contaba con que todos estuvieran enterados.

**MARÍA**

*Gracias.*

Carlos va a sintonizar un televisor de considerable tamaño que está sobre un estante. María lo observa. Se ve muy mal. Con mucha interferencia. Rosa se dirige a Carlos.

**ROSA**

*¿Usted sabe a dónde tiene que ir por lo del premio?*

**CARLOS**

*Y como a Río Gallegos.*

**ROSA**

*¿Cuándo?*

Carlos trata de sintonizar sin mucho éxito.

**CARLOS**

*Otra vez la puta antena. No sé. Habría que preguntar.*

Se hace una pausa. Todos miran la señal que viene y se va. Desde la trastienda aparece ANA (47).

**ANA**

*Felicitaciones para la afortunada del pueblo.*

Tímida, María baja la vista.

**MARÍA**

*Gracias.*

**ROSA**

*No sabemos cuándo tiene que ir.*

**ANA**

*Hay que llamar al canal.*

**CARLOS**

*Sí.*

**ROSA**

*¿Podemos llamar ahora?*

**CARLOS**

*Sí pero... el número.*

**ANA**

*Se lo pedimos a la operadora.*

Ana levanta el teléfono. Rosa y María dirigen la mirada hacia el televisor donde, con la señal deteriorada, parecería estar pasando un largo comercial de esas máquinas para adelgazar..

**ANA (O.S.)**

*Sí, buenas tardes, me podría dar el número del canal donde dan un programa de premios (...) Sí, un canal de televisión (...) No sé, creo que es de Río Gallegos (sigue...).*

María mira a Rosa, que sigue mirando hacia el televisor.

**MARÍA**

*Hablá vos.*

**ROSA**

*¿Con quién?*

**MARÍA**

*Con los de la tele.*

**ANA (O.S.)**

*El programa es a la tardecita, pero no sé el número del canal (...).*

**ROSA**

*De ninguna manera. Tiene que hablar la ganadora en persona.*

**ANA (O.S.)**

*Sí, debe ser ese. (Al marido) Dame un lápiz, querés (...).  
Cinco, cuatro... dos, tres (sigue...).*

**MARÍA**

*Por favor, hablale vos.*

Rosa se resigna.

**ROSA**

*Está bien.*

Ahora vemos a Ana, que termina de anotar un número en un papel.

**ANA**

*Acá está.*

Escuchamos el sonido de un motor que desacelera. Luego el sonido de los frenos de aire comprimido.

**ROSA**

*Yo hablo.*

Rosa toma el papelito que le extiende Ana. María observa nerviosa.

---

\* Fragmento del guion original. La escena tuvo modificaciones en la película.

“Carlos me habló de un mundo que conocía mucho, que tenía muy indagado”

ENTREVISTA CON  
**PABLO SOLARZ**  
GUIONISTA DEL FILM

POR VERÓNICA PAGÉS

“Estudié cine porque quería hacer películas, siempre quise hacer películas. El guion ha sido un medio de vida, maravilloso, pero medio de vida al fin. Lo que yo siempre quise fue dirigir.” Pablo Solarz empezó en teatro, primero como actor y luego como profesor de actuación. Ese inicio fue en México, durante los años 90. Después se fue a estudiar cine a Chicago, Estados Unidos, y en el camino hacia ese sueño de dirigir, el guion lo llevó por un camino de prestigio. Primero, en televisión (*Por ese palpitar*, *Tiempo final*) y luego en cine –ya estaba más cerca–, en películas de Juan Taratuto que se convertirían en tanques: *¿Quién dice que es fácil?* (2006), *Un novio para mi mujer* (2008) y *Me casé con un boludo* (2016). Y desde hace un tiempo –finalmente– también es director, y por supuesto escribe sus propios guiones: *El loro* (cortometraje de 2006), *Juntos para siempre* (2010) y *El último traje* (2017). Pero en su camino cinematográfico, todo, o casi todo, empezó con *Historias mínimas*.

DAC: ¿Cómo lo conociste a Carlos Sorín?

PABLO SOLARZ: Me llamó de la nada para una reunión, no lo conocía personalmente. Yo estaba escribiendo para la tele *Por ese palpitar* y también hacía algunos capítulos de *Tiempo final*. No sé si vio eso o alguien le recomendó que me llamara. Tenía 28 años, quería escribir cine y escribía televisión. De repente, me llama Sorín. Yo había visto *La película del rey* a los 15 años; era una de las películas argentinas que más me gustaba. Fui todo nervioso a esa reunión y Sorín me dijo que tenía una idea para contarme y que, si me gustaba, me ofrecía un contrato para que le escribiera el guion de su próxima película. Me habló sobre un camionero que tenía que llevar un velero desde el Río de la Plata hasta uno de los lagos del Sur, pero que durante el viaje se va enamorando del barco que lleva y se va transformando de chofer a capitán de barco. A mí me resultó interesante, aunque difícil. Pero la propuesta era: “Si te gusta, tenés un contrato para escribir mi próxima película”. ¡Me encantó! De verdad, no me parecía mala la idea, pero la sentía muy a contraviento. Nos pusimos de acuerdo y firmamos el contrato, pero a los veinte días –muy estresado, quemado y sufriendo– tuve que ir todo triste a decirle que no me quedaba, que no encontraba la historia de amor entre el hombre y el barco, que la imagen del barco que iba por la ruta para mí visualmente duraba ocho segundos. Y eso que en esos veinte días, en paralelo, empecé un curso de timonel, para aprender cómo se llamaban las cosas de un barco o qué era un velero.

DAC: A ver si por transferencia descubrías algo de ese amor.

PS: De hecho terminé encontrando uno de los costados que más viví después, porque me encantó lo de navegar a vela, y nunca más lo solté. Imaginate que terminé el trabajo de esta película, me compré mi primer barco y me fui a vivir ahí. Pero con esa idea no había caso: “Mirá Carlos, no voy a poder con esto, no encuentro el vínculo entre el camionero y el barco, quizás en otra pluma...”. Y me sorprendió que me dijera: “Sí, es medio una pelotudez, yo en realidad lo que quiero es contar

la parte árida de la Patagonia”. Y entonces suspiré. Se abrieron muchas posibilidades. Carlos me habló de un mundo que conocía mucho, que tenía muy indagado, tenía la sensación, el ritmo, el silencio, el viento, el tipo de personaje que quería contar, todo lo tenía muy metido. Por eso, la excusa para contar ese mundo –la trama– podía ser otra. Y ahí me dio otros quince días para ver qué le llevaba. Pero justo antes de irme me dijo que tenía otra idea, que no tenía nada que ver, pero que me la contaba por si me servía. Y me contó una historia de unos viejos actores de la Casa del Teatro que deciden hacer una obra de Shakespeare y surgen los mismos problemas de cartel, celos y competencias de toda la vida. “¿Y todo esto qué tiene que ver con la parte árida de la Patagonia?”, le pregunté. “No sé, te lo tiro, es otra idea”, respondió.

DAC: *¿Y eso te ayudó o te complicó más?*

PS: Y... me acuerdo de que me fui, me puse a improvisar y me salió algo sobre una actriz que protagonizó una tira exitosa de la nueva televisión que había en esa época –tipo *Gasoleros*– y que se volvía muy famosa, pero estaba con mucha culpa porque en todo el año no había podido visitar a su papá, un actor que vive en la Casa del Teatro. Cuando finalmente va, el padre le dice que ahora ella lo va a poder ayudar a cumplir su sueño, el de hacer su propia película. En ese momento la actriz estaba negociando su caché para la segunda temporada y había pedido un dinero descomunal, lo que hacía peligrar la continuidad del proyecto. Entonces, después de ver a su papá, les dice a los productores que si le hacen la película, ella acepta el primer número que le ofrecieron. Los productores deciden ver qué es lo que quiere hacer el viejo para ver si cierran los números: “A lo mejor lo podemos hacer en video por dos mangos y resolvemos el tema”. Y el hombre les cuenta que él tiene hace muchos años en la cabeza la historia de un viejito que busca a su perro, entonces el productor medio que se lo saca de encima y dice: “¡Mirá si voy a hacer una película de un viejo que busca a un perro! ¿Quién la va a ver?”; pero el otro productor le dice *esperá, con dos pesos vamos bien*. Y todo avanza. Se hace la segunda temporada y la película. A la serie le va mal, no logra ni acercarse a lo que pasó el primer año y la película del viejito que busca a su perro, para sorpresa de todos, fue un golazo internacional de crítica, público y premios. Terminé de escribir y me di cuenta de que estaba conmovido, pero me parecía muy complicado; lo de la Patagonia funcionaba porque era ahí donde el viejito buscaba a su perro, pero estaba toda la otra parte de la gran productora de TV. Entonces llamé a mi primera maestra de

guion, Paula Markovitch, que leyó toda esa improvisación y me dijo que lo único interesante era lo del viejito que busca al perro, que todo lo demás era hojarasca. Y yo pensé: “¿Cómo voy a hacer una película de un viejito que busca a un perro?!” [y se ríe, mucho]. Entonces, entre esas cervezas que nos tomamos con Paula, hicimos un dibujo de la estructura dramática de esa idea: El viejo se entera de que alguien vio su perro en una ciudad muy lejana de la que están –en la Patagonia– y se escapa de su familia para buscarlo y a medida que avanza va soltando trozos de información. Primero, que el perro no se perdió, se fue; después, que se fue por algo que vio; luego, que vio algo que hizo el viejo; más tarde el propio viejo cuenta eso que hizo; y, finalmente, después de contarlo, encuentra al perro. Y ahí entendemos que es un tema de culpa, y lo que el viejo necesita es saber si ese perro lo perdonó.

Llegué de ese encuentro con Paula y me quedé escribiendo una sinopsis de tres páginas. La leía y me gustaba cada vez más. No pude dormir, traté de aguantar hasta que amaneciera para llamarlo a Sorín. “Creo que la tengo”, le dije a las 9 en punto. Y fuimos a desayunar inmediatamente a algún lugar de la avenida Libertador. La leyó y, conmovido, dijo: “Filmamos, esta es mi próxima película, ¿cómo se te ocurrió esto?”. Y después fueron meses de escribir y reescribir versiones en prosa de esa historia. Más tarde, aparecieron el viajante que lleva la torta para el hijo de la viuda y la chica que va al concurso de televisión.

DAC: *¿Y esas historias por qué aparecieron? ¿Por necesidad de darle más peso a la trama?*

PS: Sorín siempre supo que quería que fuera una película coral, que sean varias historias. Él tenía muchas cosas claras sobre lo que quería. Una vez le pasé varias escenas y me las devolvió diciéndome “en mi película nadie levanta la voz y nadie fue a terapia”. Tenía muy claro el tono de la película, el mundo que quería contar, cómo se vinculaban esos personajes, el tipo de textura. Y sí, quería que fueran varias historias.

Solarz pasó dos meses desarrollando el guion en Paso de Indios, un pueblito de Chubut sobre la ruta 25. Su objetivo era “tratar de sentir el ritmo del lugar, conocer la manera de hablar, entender físicamente esta cosa del viento, del silencio, de la soledad”. Allí, por ejemplo, indagó sobre historias de perros y de la relación que mantenía con ellos la gente mayor. No hizo entrevistas: “No estaba buscando una historia –cuenta–, ya la tenía”. Sorín viajó a encontrarse con él.

DAC: *¿Y ahí aparecieron las otras dos historias?*

PS: Carlos traía la idea de un viajante que quería llegar de sorpresa al cumpleaños del hijo de una viuda, con una torta de regalo y la intención de, cuando el nene se fuera a dormir, manifestarle a la mujer sus sentimientos. Yo no la veía ni cuadrada, había un tema con que el auto se le rompía mucho e iba parando en varios talleres de los pueblos que se cruzaba, por eso llegaba tarde. Pero cuando la empecé a escribir le cambié la imposibilidad del auto por el de la torta que va llevando, con la que nunca quedaba conforme. Y la imposibilidad se le volvió interna, manifestada a través de la torta. Y me enamoré de ese personaje que, en realidad, me dio servido Sorín; solo que el de él no tenía este componente neurótico, de inseguridad. Y lo empezamos a mezclar con el del viejito que busca al perro y el de la chica de la multiprocesadora, que también me la contó Carlos.

DAC: *¿Y cerraron el guion?*

PS: Básicamente, sí. Al guion no lo cambiamos más, hubo uno solo y estuvo listo desde antes del comenzar a filmar. Sí hubo modificaciones con algunos textos –durante el rodaje– que tenían que ser escritos para actores naturales o no actores, pero como nunca me pasó en otras películas que hice después, el guion se parece cien por ciento a la película.

DAC: *Estuviste en el rodaje...*

PS: Sí, pero no mucho tiempo.

DAC: *¿Para ajustar algo del guion?*

PS: No, ahí en el rodaje yo no escribí nada. Los cambios que hay los hizo Carlos. Yo fui, más que nada, porque él quería tener un interlocutor para hablar, intercambiar miradas. Me acuerdo que discutimos la noche anterior a filmar el final, sobre si el perro que encontró el viejo era o no Malacara. “¿Pero es o no es?”, decía él. “No importa”, le remarcaba yo. “Pero, ¿cómo lo filmo? ¿Como que es o como que no?”, insistía él.

DAC: *Se dijo que ustedes discutieron en el rodaje, que hasta se pelearon, porque no estabas de acuerdo con lo que él estaba haciendo con tu guion.*

PS: No, eso nunca sucedió. Habremos discutido, pero nada fuera de lo común. No hubo pelea. Haciendo memoria creo que yo veía un poco más de

oscuridad en eso de que el viejo había dejado tirado a alguien en un choque, pero no hubo discusión. Una sola vez creo que sí, que yo le dije algo y él dijo: “¡Ah no!, yo hace 20 años que hago publicidad con los creativos respirándome en la nuca, y no te invité al rodaje para esto”. Pero no hubo mucho más. Yo estaba ahí por si él quería que viéramos alguna cosa, nada más.

DAC: *¿Disfrutaste de esa estadía?*

PS: Aprendí muchísimo. Aprendí mucho de Sorín en todo el proceso del guion porque él me dirigió durante la escritura. Cuando alguien te contrata para escribir, te está dirigiendo de alguna manera. Y creo que fue clave para el guion al que llegamos, la nitidez y la claridad que tenía Sorín para dirigir esa escritura. Muchas veces sufrí, porque se sufre cuando se trabaja por encargo, porque es natural que uno se encariñe con lo que escribe, pero como hay otro que paga y manda a veces hay que aceptar. Pero en este caso hubo discusiones en el armado y en el entretendido de las historias, pero no sobre el guion. Del guion escrito con formato de guion hicimos una sola versión. Ya estábamos muy de acuerdo sobre cómo era la película.

DAC: *¿Te gusta la película?*

PS: La quiero mucho, le tengo un cariño muy grande, me trajo muchísimas satisfacciones. Sí, me gusta. Aunque no suelo ver luego las películas en las que trabajo. Pero sí, me gusta, me parece una película entrañable. Igual, en ese *me gusta* no hablo tanto de la calidad sino más de un vínculo muy particular que tengo con ella.

DAC: *¿El tiempo te dio una mirada más crítica?*

PS: No, a mí del guion de la película me gusta su simpleza. Con los años muchas veces hago referencias a *Historias mínimas* como un caso en el que encontramos el corazón de lo que queríamos contar y nos dedicamos a eso; lo limpiamos, le sacamos lo que no iba. Creo que con las historias del viajante y la torta y la del viejito con el perro logramos dar con el corazón de la cosa. Después, si es buena o mala como objeto estético, ético, es muy difícil para mí; siempre se sufre.

DAC: *Cuándo el proyecto es tuyo de punta a punta, ¿también sufrís?*

PS: Nunca podés hacer exactamente lo que te habías imaginado. Igual, dirigir una película es un estado de gracia en el que el gozo es mayor al

sufrimiento. Es así cuando encarás un proyecto de este tipo, en el que hasta que no terminás no sabés qué pasa. Esto me lo enseñó Mauricio Kartun. Él me alivió mucho el sufrimiento del guionista que quiere saber de antemano toda la película, como tener controlado el futuro. Kartun lo define como la “autopoiesis” de la dramaturgia. Nosotros construimos un objeto que en realidad no sabemos cómo es y en esa arena movediza nos tenemos que manejar.

DAC: *No hay que sufrir tanto.*

PS: Todo lo contrario, tenés que disfrutar de ese proceso. De cómo va tomando forma y en lo que se va transformando. Cuando el proceso industrial limita la reescritura o la resignificación de algo para que cobre otra vida, corre peligro la vida de esa cosita que tenías. Y se corre el riesgo de hacer algo correcto, que es el principal enemigo de lo que nosotros hacemos; la corrección es la muerte.

DAC: *¿Volviste a trabajar con Sorín?*

PS: No, lo intentamos, pero no le encontramos la vuelta. Creo que *Historias mínimas* fue un proceso muy fructífero y productivo para los dos, y eso estuvo bien.

DAC: *Y fue un espaldarazo muy fuerte para tu carrera.*

PS: ¡Imaginate! Enorme. Fue mi primera película y fue un enorme golpe de suerte trabajar con un director así, las historias que salieron, el vínculo tan cariñoso y lindo que hubo con el guion desde que empezó a circular y lo que pasó con la película después. No tuve que volver a hacer televisión, ni tuve problemas para que lean mis textos en ningún lado. Fue un gran comienzo.

DAC: *Y viajaste un montón...*

PS: No, los guionistas no viajan. Los guionistas son ocultados detrás de los muebles (se ríe). Aunque cada película es un mundo, eso se repite: a los guionistas no nos invitan a las alfombras rojas. Un par de veces también participé de películas más grandes, esas en las que el director entra cuando el guion ya está listo.

DAC: *Entonces vos salís.*

PS: Sí, hasta a veces decís: mejor, y si querés cambiarle algo, adelante.

DAC: *¿Reconocés enseñanzas puntuales de aquel rodaje para tu carrera de director?*

PS: Sorín piensa cine. Me acuerdo que yo para pasar de la palabra a la imagen y el sonido tenía que traducir, y él no. Es como alguien que habla ese idioma desde su nacimiento. Sorín tiene el cine en el imaginario, no tiene que traducir de un lenguaje a otro, eso ya lo vi desde las primeras reuniones, en las ideas que traía, en las referencias que me dio, cuando hablábamos de *Milagro en Milán* o de *Una historia sencilla*, de David Lynch. Mi sensación era la de estar aprendiendo un idioma nuevo, que para llegar hasta ahí primero tenés que pensar en el propio y luego traducir. Él pensaba cine, directamente. Entonces, claro, fue de enorme aprendizaje.

## ESCENA 19

EXT. CARRETERA – DÍA\*

Por la banquina, apoyándose en sus borceguíes y en el bastón, avanza don Justo. Hay mucho viento. El viejo camina lentamente pero con una constancia sorprendente. De pronto el sonido del viento se confunde con el de un motor que se acerca. A medida que se va a aproximando descubrimos que se trata de un auto moderno. Lo pasa a don Justo muy rápido. Pero luego de pasar comienza a perder velocidad lentamente hasta que se detiene por completo. El viejo, al ver que el vehículo se detuvo, hace lo mismo. Permanece parado en la banquina, apoyado en el bastón. De pronto el auto comienza a avanzar en reversa. Don Justo se preocupa. Lentamente, el auto desanda el camino y llega hasta don Justo. Se detiene. Don Justo trata de distinguir al conductor, pero



los vidrios son oscuros. La ventana eléctrica del lado del acompañante se baja y recién ahora podemos distinguir al conductor. Es una mujer, linda, de edad indefinida, seguramente treinta, tiene anteojos de sol. Habla desde el auto.

**JULIA**

*Hola.*

**DON JUSTO**

*Buen día.*

**JULIA**

*¿Todo bien?*

**DON JUSTO**

*Bien, gracias.*

Breve pausa.

**JULIA**

*¿Para dónde va?*

**DON JUSTO**

*San Julián.*

Julia no puede evitar una amplia sonrisa.

**JULIA**

*Para San Julián faltan más de trescientos kilómetros.*

Don Justo se avergüenza un poco.

**DON JUSTO**

*Ya sé. Soy de la zona. Vaya nomás, buen viaje.*

**JULIA**

*Si quiere lo llevo.*

**DON JUSTO**

*No, gracias. Estoy esperando que pase un amigo, un camionero.*

*Él me va a llevar.*

**JULIA**

*¿Qué, arreglaron que lo pasaba a buscar por acá?*

**DON JUSTO**

*Siempre pasa a la misma hora.*

**JULIA**

*Suba, hombre. Si yo voy para allá.*

Don Justo piensa un instante.

**JULIA**

*Vamos, suba.*

Don Justo duda un momento más. Luego abre la puerta del acompañante y, con movimientos muy lentos, sube al auto. La ventana eléctrica vuelve a subir. El rostro de don Justo desaparece detrás del vidrio polarizado. El auto arranca y se pierde de vista en la siguiente curva.

---

\* Fragmento del guion original. La escena tuvo modificaciones en la película.

*“Lograr una película como la que se hizo fue un milagro, un milagro deliberado”*

ENTREVISTA CON  
**JAVIER LOMBARDO**  
 ACTOR

---

POR JAVIER FIRPO



“Roberto es un viajante de comercio que te vende lo que sea, porque tiene esa labia, digamos, canchera”, define Javier Lombardo a su recordado personaje en *Historias mínimas*. Siente el actor que Roberto es de esas personas a las que les va mal en casi todo y que el fracaso cotidiano está a la orden del día. “Pero para el afuera tiene una actitud optimista a prueba de balas” y es capaz de sacar frases de la galera que suenan más a sobrecitos de azúcar que a propias convicciones: “Nunca considere un fracaso como un fracaso, sino como una oportunidad para cambiar el rumbo”, o “Siempre recuerde a Edison, que tuvo que enfrentar mil negativas antes de que le aceptaran la lamparita”. Y, paradójicamente, hay otra sentencia que de alguna u otra forma alude a su compleja actualidad: “Aprenda la gramática del cuerpo humano”.

“Yo la estoy aprendiendo”, dispara Lombardo, quien desde hace ocho años viene luchando –y venciendo– un implacable párkinson que irrumpió avasallante, sin previo aviso. El actor emplea términos como “terremoto”, “surmenage” y “depresión” para explicar su caída, pero también, para enfatizar su remontada, “reflexión”, “introspección”, “mucho lectura”, “escritura a mansalva” y la necesidad de contar su padecimiento con el documental que está filmando, titulado *¿Por qué a mí?*

DAC: *¿Te pudiste responder, Javier?*

JAVIER LOMBARDO: Es una pregunta sin respuestas. Es muy profundo el tema del párkinson. Yo creo que uno se enferma porque la cabeza empieza a carburar a partir de diversos malestares, insatisfacciones, entripados, situaciones límite. Y por algún lado sale, el cuerpo te pasa factura. Y no discrimina entre pobres y ricos. Mirá Steve Jobs, o Michael Fox, que tiene lo mismo que yo al igual que el Indio Solari, gente muy grossa que tuvo que afrontar con dignidad enfermedades inesperadas.

DAC: *¿Cómo pensás que afrontaría este problema de salud Roberto, tu personaje en *Historias mínimas*?*

JL: Supongo que como lo estoy haciendo yo, porque Roberto, al fin

y al cabo, es un luchador, un tipo que intenta sortear los obstáculos, avanza y retrocede, pero no afloja. Es insistente.

DAC: *¿Qué significó Historias mínimas en tu vida?*

JL: Sin duda, fue un antes y un después en mi vida personal y actoral. Personal, porque hoy en día, a tantos años de su estreno, me siguen parando en la calle y agradeciendo por esa película. Y actoral, porque lo que a priori sería una pequeña y austera historia se transformó en un monstruo que fue visto en todo el país y que atravesó fronteras (llegó a formar parte del prestigioso Festival de Sundance) y cruzó océanos (fue premiada en el Festival de San Sebastián).

DAC: *¿Te hubiese gustado otro título para la película?*

JL: ¡Nooo! El título está perfecto, me encanta porque sintetiza a la perfección lo que son: tres historias mínimas.

DAC: *¿Qué suponés que le dio este film de Carlos Sorín al cine argentino?*

JL: Fue un punto de inflexión, no tengo la menor duda. *Historias mínimas* debe ser una de las cinco películas más importantes de los últimos veinte años del cine argentino. Creo que aleccionó y demostró que se puede hacer una película fantástica con poquito... Y se hizo en un año bravísimo, unos pocos meses antes de la hecatombe de diciembre de 2001, cuando la Argentina se cayó a pedazos.

DAC: *¿Cómo llegaste a la película?*

JL: Yo venía trabajando con Sorín en distintas publicidades, como la de Telefónica de Argentina, y él ya me venía hablando de esta idea que tenía en la cabeza. Cuando me pasó el hermoso guion, escrito por Pablo Solarz, me quedé enloquecido, le dije que sí de una [el rostro de Lombardo se transforma y dibuja un gesto de placer y bienestar]. Me moría por hacer cine, era mi segunda película después de *El descanso*, de Ulises Rosell, Rodrigo Moreno y Andrés Tambornino, y encima aquí era el protagonista y el único actor profesional.

DAC: *¿Te presionaba esa situación?*

JL: No, me llenaba de ilusión y curiosidad.

DAC: *¿Ganaste algún premio con Historias mínimas...?*

JL: La película ganó en San Sebastián el Premio Especial del Jurado, obtuvo ocho estatuillas Cónдор, en las que yo solamente estuve nominado como Mejor Actor (el galardón, finalmente, se lo llevó Enrique Liporace por *Bolivia*). Pero bueno, se ve que venía con el estigma de Roberto, mi personaje *loser*.

DAC: *¿Qué es lo primero que se te viene a la cabeza del rodaje?*

JL: Lo primero que se me viene a la cabeza son esos paisajes desérticos, esas rutas interminables, sin un alma... Y allí estábamos este grupo de locos en medio de la inmensidad helada de Santa Cruz, donde estuvimos filmando un mes y medio.

DAC: *¿Recordás tus sensaciones?*

JL: [Piensa unos segundos.] Recuerdo una mañana, la segunda o tercera creo, en la que palpé la sensación tangible de la felicidad.

DAC: *¿Y del rodaje, puntualmente?*

JL: Con la venia de Sorín, yo me sentía que era como una suerte de codirector, porque tenía mucho diálogo con los actores no profesionales, que por primera vez estaban frente a una cámara. Entonces, cuando rodábamos Sorín, con su cámara y a lo lejos, me gritaba: "Deciles que digan tal cosa". ¿Sabés lo que costó remar el diálogo en el bar con (César) García, el otro vendedor...? Tuve que darle letra y confianza. Su imagen era genial. Si no me falla la memoria, este García fue mozo en El Palacio de la Papa Frita. Igual que a la panadera, la nuera de un gendarme, que tenía que hacer el rediseño de la torta. Y yo le preguntaba [se ríe Lombardo recordando pequeñeces] a qué se parecía el dibujo de la torta si le poníamos unas patitas y una cola... "Un gato", me respondió. Maravilloso.

DAC: *¿Vos eras como el orientador, quien les marcaba el rumbo delante de cámaras?*

JL: Claro. Yo trataba de ayudarlos en la construcción de esas charlas. Y, finalmente, recuerdo que yo improvisaba a lo loco, porque en muchos pasajes no había guion, no había un carajo. ¿Entendés? El elenco

estaba compuesto por gente que no estaba acostumbrada al diálogo. Pero no lo digo como crítica, sino como gran elogio.

DAC: *¿El espíritu amateur de su elenco fue lo que hizo distinta a Historias mínimas?*

JL: Absolutamente. Digamos que lograr una película como la que se hizo fue un milagro, pero un milagro deliberado. Porque se construyó una química maravillosa entre todas las partes y, finalmente, logró ser una película angelada desde el vamos.

DAC: *Durante el rodaje, ¿advertiste que estabas haciendo algo “distinto”?*

JL: Sí, después del tercer o cuarto día de rodaje tuve la nitidez para vislumbrar que se estaba gestando algo inolvidable. Lo veía a Sorín, lo seguía, y estaba loco, entre fascinado y embaladísimo... Cada noche, después de filmar, se refugiaba en su habitación y editaba lo producido ese día. Y yo hablaba con la directora de arte, Margarita Jusid, que también estaba sorprendida del gran laburo que se estaba haciendo. No me olvido más: en un alto del rodaje Margarita me dijo: “Esta película va a dar que hablar. Acordate”. Y no se equivocó.

DAC: *¿Creés que otro director hubiera podido hacer lo que hizo Sorín?*

JL: No, decididamente no. Sorín tenía todo claro, sabía qué quería, tuvo ojo clínico, timing y una sensibilidad especial para saber captar los momentos conmovedores, y elegir a los mejores. En ningún momento vaciló. Carlos fue un verdadero líder de grupo. Además, era un baqueano, un conocedor del sur argentino. Fijate que casi todas sus películas tienen paisajes de la Patagonia (*La película del rey, Eterna sonrisa de New Jersey, Bombón, el perro, Días de pesca*).

DAC: *¿Qué te pidió específicamente Sorín para Roberto, ese vendedor porteño que interpretás?*

JL: Por un lado, él lo que pretendía era que se notara el contraste en la intensidad del porteño con respecto a los lugareños. El estilo, el tono, Sorín me pedía que subrayara el ritmo propio del que viene de la Capital. Después, tenía que tener “chamuyo”, exteriorizar que era un tipo que se las sabía todas. Pero a la vez resultaba ser un pobre tipo, solitario, buscavidas que te vendía todo: desde banditas elásticas, pasan-

do por estrellitas fluorescentes y hasta productos adelgazantes. (“Fat away, fat away”, repite con el tono de Roberto). Y también era un perdedor pero con ilusiones...

DAC: *¿Lo entendiste de inmediato a Roberto?*

JL: Al toque me sentí en personaje. Comprendí perfectamente a ese vendedor ambulante en medio de la soledad de la ruta, que maneja su descangallado Renault 12 y que todo su drama pasa por saber si el hijo de una clienta de la que está enamorado se llama René o Renée, porque de eso depende cómo decorar una torta de cumpleaños.

DAC: *¿De verdad creés que Roberto es un perdedor?*

JL: Sí, claro. Es un tipo que no exterioriza su sufrimiento, pero en el fondo no se banca la soledad. De todas formas, Roberto es un tipo que va para adelante, no es el perdedor que se deja estar y cae en la abulia y la dejadez.

DAC: *¿Entonces?*

JL: Él se cree Brad Pitt. Está obsesionado con la pulcritud de su imagen y los libros de triunfo personal. Le encanta impresionar y su misión es cautivar a esa joven viuda con frases lapidarias que suenan más a aforismos que otras cosas: “Los que no tienen capacidad de improvisación desaparecen” o “La creatividad y la espontaneidad hacen la diferencia”.

DAC: *En el fondo, quiere que su amor sea correspondido...*

JL: Sí, claro. Él viaja con la intención de cambiar su vida, de que alguien le preste atención. Roberto quiere gustar. Necesita gustar.

DAC: *¿Roberto registra su sufrimiento?*

JL: Sí, fijate que él hace todo el recorrido de Fitz Roy a Puerto San Julián para llevarle un regalo al hijo de una clienta viuda de la que está enamorado, y cuando se entera de que ella está con alguien, que en realidad es el hermano, siente una bronca e impotencia bárbaras. Finalmente son dramas chiquitos, dramitas que al fin de cuentas atrapan tanto al espectador.

DAC: *¿En qué se parece la historia de Roberto a la de Don Justo y la de María, los otros dos personajes principales?*

JL: María hace un viaje largísimo en ómnibus, y con su bebé, para ir a un canal de televisión en busca de un premio que puede ser una multiprocesadora y la chance de viajar a Camboriú. Y Don Justo se escapó de la casa de su hijo para ir en busca del Malacara, el perro que lo abandonó hace unos años. Los tres tenemos la ilusión y la incertidumbre, el deseo de llegar a algún destino en medio de la desolación. Pero, fundamentalmente, los tres se proponen un objetivo, por más chiquito que sea, para sentirse que son alguien.

DAC: *¿Cuánto de vos tenía tu personaje?*

JL: Y, bastante. Si bien actuaba, sentía que ese personaje tenía muchas cosas mías.

DAC: *¿Qué te dijo Sorín sobre cómo encaraste a Roberto?*

JL: Carlos me dijo que enriquecí al personaje con carisma y emoción, porque Roberto provoca eso, risas y lágrimas.

DAC: *¿Qué te pareció el trabajo de dirección, y del guionista Pablo Solarz?*

JL: Me pareció asombroso todo lo que hizo Carlos, que es un esteticista, un cineasta sensible como pocos, que entiende de sonido, de iluminación, de montaje, solo él podía hacer la película que hizo con el material del que disponía. Mientras que Pablo escribió una historia increíble, minuciosa, plena de detallecitos propios de un autor con ingenio e inventiva. Hubo algunos chisporroteos entre ellos [sonríe Lombardo], porque Solarz se calentó con Sorín porque sentía que le había hecho muchos cambios a lo que él había escrito. Cosas de egos, comprensibles, yo estaba en el medio y traté de mediar... Es cierto, Pablo tenía razón, pero también es verdad que Sorín hizo una película del carajo.

DAC: *¿Por qué decís “con el material que tenía”, refiriéndote a Sorín?*

JL: Porque ¿tenés idea de lo que es filmar en el medio de la Patagonia con gente que no solo jamás estuvo frente a una cámara, sino que nunca vio una cámara? Lo que hizo Sorín con la historia del viejo, don

Justo, un anciano uruguayo, que toda su vida laburó de mecánico, es para un Guinness, fue épico. La exhaustiva y sabia selección de cada una de las personas a través de un casting fue un anticipo de lo que ocurriría después.

DAC: *¿Cuántas veces viste la película?*

JL: Qué sé yo, un montón... Unas diez, doce veces.

DAC: *¿Recordás alguna proyección en especial?*

JL: La primera, cuando la vi con mi mujer, Paula Solarz. En un momento me quedé helado, me entraron cientos de dudas y contrariado le pregunté: “¿Esto es genial, o es una mierda?”. Ella me dijo: “Está buenísima, boludo, ¿¡qué decís!?”.

DAC: *¿Por qué te vinieron esas dudas?*

JL: Porque a veces uno está tan enfrascado en un trabajo, que pierde objetividad. Y por otra parte, soy muy crítico de las cosas que hago. Y como es una película que agiganta lo chiquito, tuve un lapsus, un instante de dudas y los demonios me tomaron por asalto.

DAC: *Y ocurrió todo lo contrario. La película “pegó” mucho. ¿A qué lo atribuí?*

JL: Porque es una historia reconocible para todo el mundo, porque es una película honesta, de pequeños grandes gestos, y que muestra cosas invisibles, que nos enseña a disfrutar de pavadas, de admirar otra belleza, más corroída, pero belleza al fin. Y también porque los perdedores son tipos queribles... La gente se puede identificar, puede verse y reconocerse en la pantalla. Mucha gente, muchos viajantes de rutas me dijeron que sentían que eran Roberto.

DAC: *¿Tuviste la posibilidad de encontrarte con Sorín y hablar de Historias mínimas años después de realizarla?*

JL: Sí, nos vimos varias veces y recordamos anécdotas de aquel rodaje inolvidable y yo no dejo pasar la oportunidad de agradecerle que me haya elegido para protagonizarla. A mí esa película me marcó como actor, como persona y me permitirá figurar para siempre en la historia del cine argentino.

## “Me siguen pasando cosas hermosas por la película”

### ENTREVISTA CON ANÍBAL MALDONADO MÚSICO Y ACTOR NO PROFESIONAL

POR MARTÍN WAIN

El músico Aníbal Maldonado era director del anfiteatro Cocomarola, en la ciudad de Corrientes, cuando se enteró de que estaban buscando gente para una película. “Una guaina me dijo ‘vení, vení, que están necesitando de un hombre así o asá. Están en Resistencia ahora’. Me dio el número y los llamé”, recuerda hoy el hombre que interpretó a Fermín, el personaje entrañable que ayuda a Don Justo en su cruzada en busca de Malacara.

Cuando a Sorín le tocó hablar de Aníbal, tiempo después del estreno de la película, dijo en una nota con *La Nación*: “Como en la dependencia en la que trabajaba no le permitían viajar al Festival de San Sebastián, donde fue invitado, Aníbal protagonizó un episodio casi absurdo: se encadenó. Por cierto, cuando tomó estado público le dieron permiso. (...) En San Sebastián hizo un marketing soberbio. Fue tapa de diarios:

hubo una foto en la que él brindaba con mate por “la película argentina”. La gente se dio cuenta de que no era un objeto de promoción, sino que el tipo es así. En la recepción final, con tanto charme, estaba hablando con Wim Wenders, tomando mate, con botas. Y cuando termina, me pregunta: Che, ¿quién es el húngaro este?”.

DAC: *Aníbal, ¿recordás cómo llegaste a la película?*

ANÍBAL MALDONADO: Por esas casualidades... Cuando me avisaron que estaban necesitando de un hombre para participar de una película, llamé al número que me dieron. Estaban en Resistencia, pero me dijeron: “Mañana vamos a estar en Corrientes”. Al día siguiente vinieron, estuvieron en mi casa, almorzamos juntos. Estaban apurados, era un jueves y le dije al muchacho que yo tenía una casa en Paso de la Patria, que los invitaba a quedarse si querían. No tenían tiempo para nada, dijeron, tenían que ir para Buenos Aires. Pero aceptaron venir a conocer. Era un jueves. Me fui con mi auto y ellos me seguían con el suyo. Dijeron que se podían quedar un ratito y no se fueron más. Se quedaron jueves, viernes, sábado, domingo, lunes, martes, miércoles. Me hicieron hablar hasta por los codos, yo les contaba todo de Corrientes.

DAC: *Y después te avisaron que ibas a participar.*

AM: El porteño habla ligero, tenés que captarlo. Me llamaron desde Buenos Aires y solo entendí que había un vuelo reservado para mí y que les dijera cuándo podía ir para allá. Así que fui enseguida, no me iba a hacer rogar. Cuando vi en el aeropuerto el cartel que decía “Maldonado”, era que me estaban esperando. Vinieron dos guainas a buscarme, una manejaba y la otra acompañaba. Yo iba atrás. Me llevaron hasta donde estaba Carlos Sorín, en un segundo piso, él me dijo que ya conocía toda mi historia, que iba a participar de *Historias mínimas*. Como actor. “¡Pará la mano!”, le dije. Después, cada tanto tomaba un avión e iba para Buenos Aires, hasta que llegó el momento de viajar

a San Julián. Me habían dicho que iba a ser más grande el papel, pero siempre estaré muy agradecido. Me siguen pasando cosas hermosas todavía por la película.

DAC: *No es protagónico, pero sí entrañable tu personaje...*

AM: Yo me equivocaba en la filmación, y dejaron todas las equivocaciones [se ríe]. Todo lo que salió es todo lo que yo me equivoqué. Ellos se mataban de risa. Nos reíamos, pero no pensé que iba a quedar. Todas las cosas que yo tenía que decir no están, nada de eso.

DAC: *¿Tuviste que estudiar el papel?*

AM: Sí, para eso me iba a Buenos Aires, a estudiar el papel. Pero a la hora de la filmación... yo decía cualquier cosa. Lo sabía, pero después me equivocaba. A Carlos igual le gustaba y eso quedó en la película. Todo lo que salió es todo lo que me equivoqué. No me acordaba: "¿Cuánto quiere por el perro?". Ahora me lo sé de memoria...

DAC: *Por haber visto varias veces la película.*

AM: Claro, ahora me acuerdo de todo, pero en el momento no sabía qué decir. Yo estaba mintiendo. Estaba diciendo cosas que no estaban en ningún libreto, ningún guion.

DAC: *Improvisabas.*

AM: Eso es lo que te estaba queriendo decir. Improvisaba todo y no sé si estaba bien o no, pero parece que sí, porque dejaron todo eso.

DAC: *¿Recordás alguna indicación en particular de Sorín?*

AM: Que me preparara porque después iba a participar en otra película. Y así fue, porque después nació *El camino de San Diego* y ahí estuve [hizo de contrabandista]. Otra vez me decía ahí lo que tenía que decir y yo estaba ofreciendo cosas que nada tenían que ver con el libreto. Se descuajeringó todo, decía lo que me nacía. Pero quedó así. Después me llamó otra gente para filmar.

DAC: *Para Historias mínimas, ¿cuánto tiempo del rodaje estuviste?*

AM: Una semana, un poquito más. Ahí estábamos en un hotel, ahí mismo, en San Julián.

DAC: *Los chamameceros que aparecen en la escena del galpón ¿eran conocidos tuyos?*

AM: Carlos me dijo: "Ahí en San Julián vas a tener a unos muchachos, músicos de la zona. Va a haber que habituarlos a tu lenguaje. Tendrás diez, doce días. Creo que va a andar". Yo le dije: "Mirá, en Corrientes hay gente de afuera que hace treinta años quiere hablar así como nosotros, y ni de cerca lo logra. No va a ser posible". Y ahí me preguntó si se me ocurría alguna solución y le dije que sí, que tenía que llevar músicos correntinos. Me acuerdo de que justo estaba terminando el curso de Paso de la Patria, que pasa por la puerta de mi casa. Así que ese día hablé con Ismael González, que estaba en el curso, y le pregunté si tenía gente. "Por supuesto", dijo. "Bueno, andá y buscalos." Vino con ellos y les conté de la película, que iban a cobrar y todo, que tenían que viajar a Santa Cruz.

DAC: *Y fueron todos para allá.*

AM: Es una historia aparte eso. Eran diez al principio, hablaron con Sorín, todo al pelo. Pero uno se bajó porque nunca había viajado en avión y no se animaba, ni Buenos Aires conocía. Y otro dijo que no llegó al vuelo, que lo perdió. Mentira. Dio media vuelta antes de llegar al aeropuerto de Resistencia, porque le dio miedo también. Así que viajaron ocho nomás, todos guitarristas en serio, chamameceros de andar dentro del monte. No te das una idea de lo que era eso [Sorín dicit: "Lo que hacían en la película era de verdad: ¡chupaban vino y paraban la filmación!"].

DAC: *En aquel entonces, pudiste viajar a España a la presentación de la película. ¿Cómo fue esa experiencia?*

AM: A España y a México. Y después volví a México a tocar. Qué cosa tremenda. Llorábamos y teníamos razón para hacerlo, era muy emocionante. Todo nació con el asunto de *Historias mínimas*. En México pegué una *musiqueada* ante gente de la dirección de no sé qué. Y por eso nos invitaron después a un festival, donde había músicos de 24 países. Tocamos ante 70.000 personas, vestidos de gauchos, la gente gritaba, bailaba. No sabés lo que fue nuestro chamamé.

DAC: *¿Cómo es que llegaron a contratarlos como músicos?*

AM: Sabían que yo tenía un grupo musical porque tocamos en la presentación de la película, en Ciudad de México. Tocamos chamamé y una guaina me pidió el teléfono y nos invitaron para tocar solamente. Vivimos algo maravilloso, porque es muy viva la música nuestra. Fue una cosa grande para nosotros.

DAC: *Hay una historia que cuenta Sorín acerca de que, en el Festival de San Sebastián, te encontró en un momento hablando con Wim Wenders. ¿Cómo es esa historia?*

AM: ¡Wim Wenders! Al fin me acuerdo del nombre del director, te agradezco de mil amores. Él quería comunicarse conmigo ese día, me vio vestido de gaucho y se acercó a conversar. Nos tuvieron que traducir. Yo pensaba que quería unos mates, yo estaba tomando y le convidé, pero me explicaron que quería saber más de mis bombachas, la bataraza, que es la más típica del paisano correntino. Yo tenía una de esas y a él le llamó la atención. Canté algo en guaraní también y le tradujeron la letra.

*Che carrero amba'apóva, acumpliva che destino,  
araháva los rollizos, ojapo haguâ el tanino.  
Aikóva ko Chacopyre, cherehe naimanduái  
sapy'a ha'u el irova, ha añemoî asapukái...*

Yo carrero que trabajo para cumplir mi destino  
llevo pesados rollizos para sacar el tanino,  
yo conozco todo el Chaco, nadie se acuerda de mí,  
mi consuelo es beber caña y cantar en guaraní...

[Carrero Cachapecero, DE HERACLIO PÉREZ Y MARCOS RAMÍREZ]

## ESCENA 36

EXT. FRENTE AL GALPÓN DE VIALIDAD – ATARDECER\*

---

El galpón está metido dentro de un alambrado olímpico perimetral cuya entrada está cerrada. Don Justo golpea las palmas. Espera. No hay respuesta. Se apoya en el alambrado perimetral y vuelve a batir las palmas. Nada.

Don Justo camina unos pasos junto al alambrado y vuelve a batir las palmas. Lo único que se escucha es el sonido del viento. Cuando está por desistir se oye el ladrido de un perro. Don Justo mira hacia la procedencia del sonido. Una especie de galgo viene corriendo hacia la puerta. Don Justo espera del otro lado del alambrado. El perro no deja de ladrarle hasta que la puerta del galpón se abre y aparece un hombre robusto, de unos sesenta y cinco años.

**FERMÍN**

*Shhh, adentro.*

El galgo deja de ladrar y se aleja lentamente. Fermín se acerca a don Justo.

**DON JUSTO**

*Buenas tardes.*

**FERMÍN**

*Buenas.*

**DON JUSTO**

*Ando buscando un perro, me dijeron que estaba acá.*

**FERMÍN**

*¿Qué perro?*

**DON JUSTO**

*Tiene una mancha en la pata derecha, la de adelante, las orejas largas, es marrón y negro.*

**FERMÍN**

*Ese es el perro de Losa.*

**DON JUSTO**

*¿De Losa?*

**FERMÍN**

*Cuidaba el galpón hasta la semana pasada.*

El rostro de don Justo muestra decepción.

**FERMÍN**

*Vive a unos quince kilómetros. En una parada que se llama Aguacán.*

**DON JUSTO**

*¿Quince kilómetros para dónde?*

**FERMÍN**

*Es difícil llegar, hay mucha piedra. De noche no va nadie.*

Don Justo está desconcertado.

**DON JUSTO**

*Gracias, señor.*

Don Justo da media vuelta y empieza a caminar hacia la ruta.

---

\* Fragmento del guion original. La escena tuvo modificaciones en la película.



• ESCENA 36 - EXT. FRENTE AL GALPÓN DE VIALIDAD - ATARDECER

## “Sorín es un monstruo”

### ENTREVISTA CON MARIO MAHLER DIRECTOR DE CASTING

---

POR LORENA BLÁZQUEZ

Mario Mahler regresó a la Argentina con la vuelta de la democracia. Estaba fascinado con el teatro callejero que había visto en España, por eso en Buenos Aires, a través de monólogos y en compañía de un talentoso mimo, desplegó rápidamente su histrionismo ante un público entusiasta que no estaba acostumbrado a ver artistas en la vía pública. “Todo era nuevo y se vivía un clima esperanzador en las calles”, cuenta con una sonrisa mientras rememora sus inicios en la actuación. Estudió teatro con el reconocido profesor Miguel Gerberoff y en sus clases conoció a Rodrigo Spina, uno de los dueños de Casting, la primera castinera que hubo en Buenos Aires. Allí hizo sus primeras armas en la dirección de actores para comerciales y, con los años, montó su propia productora de casting: El círculo. Así conoció a Carlos Sorín, a quien describe como un monstruo.

DAC: ¿Cómo te llegó el casting de *Historias mínimas*?

MARIO MAHLER: Vale aclarar que yo entré al final del proceso. Verónica Souto fue quien más se ocupó de hacer el casting para *Historias mínimas*, incluso también una de las hijas de Sorín hizo audiciones en Bariloche. Por entonces, trabajaba con Carlos (Sorín) en publicidad. Tenía una productora de casting y hacía audiciones para sus comerciales. Un día, en el ascensor de su productora en Núñez, me comentó que estaba preocupado porque después de varios años estaba haciendo un largo pero no podía encontrar al protagonista. “Si viviera, sería Miguel Ligerero”, me dijo. Y yo, que conocía a todos los actores mayores de ese momento, entendí qué era lo que estaba buscando y sabía que no había un Miguel Ligerero entre nosotros. Era un momento en que en la Argentina no había recambio de actores y eran siempre los mismos los que hacían los comerciales. Por ese motivo, hacía poco había ido a Montevideo a hacer casting. Entonces, se me ocurrió decirle que podíamos intentar por ese lado. Me dio luz verde y viajé. Vi caras absolutamente nuevas y me entusiasmé mucho. Fue un día maravilloso, de arduo trabajo. Después de ocho o nueve horas seguidas de estar haciendo castings, apareció un señor mayor, simpatiquísimo, con una cara de bueno extraordinaria, y me puse a hablar con él. No era actor sino tornero y había sido músico en la Serenader Jazz Band de Montevideo de hacía una pila de años. Cuando estaba por cortar la cámara, me dijo: “Además sé mover las orejas”. Era maravilloso. Yo tenía la sensación de que ya lo había encontrado, pero seguí trabajando. A modo de cábala, no le dije nada a Carlos. Edité el material en un VHS con los que a mí me parecían viables y entre ellos estaba este señor, Antonio, si mal no recuerdo. Para no influenciarlo, solo le dije: “Fijate”. A las tres horas me llamó, diciendo: “Hay uno que es fantástico. Me encanta”. Estábamos totalmente de acuerdo. Me hizo llamarlo a Montevideo porque quería conocerlo personalmente y se enamoró a primera visa. Sin dudas, era un tipo divino.

DAC: *¿Cómo es que un señor como Antonio, sin ninguna experiencia actoral, llega a hacer un casting para una película?*

MM: No lo sé. Seguramente estaba anotado en alguna agencia de Montevideo o alguien lo conocía y ante mis requerimientos lo recomendaron. Muchas veces las elecciones son raras. Por ejemplo, para la película siguiente de Sorín, *El perro*, me encargué de hacer el casting completo y me la pasé viajando por todo el país, buscando gente. Y recuerdo que me pasó lo mismo: no encontrábamos al protagonista. De regreso a Buenos Aires, le comenté a Carlos que me habían gustado dos hermanos gemelos a los que había visto trabajar en la calle, haciendo de Chaplin, y él se mostró interesado pero luego me dijo: “¿Sabés qué me pasó hoy? Cuando estaba estacionando el auto en el garaje, vi al sereno y me gustaría que lo conocieras”. Me fui con la cámara para allá y apenas lo vi, pensé: “Sí, este tipo es increíble. Y así fue como quedó elegido”.

DAC: *¿En qué consiste el proceso de casting?*

MM: Con Carlos, todos los castings son iguales en el sentido de que lo que queremos ver es cómo es la persona. Para eso, la mejor manera es preguntarle quién es, dónde nació, cómo fue su infancia, cómo es su familia. Y así, la gente se larga a hablar y pasan muchas cosas. No suelen estar acostumbrados a hablar de sí mismos y de repente, les tocás cuerdas que hace mucho no se tocan y se emocionan, lloran.

DAC: *¿Te sentís un poco como un psicólogo?*

MM: Una oreja más que un psicólogo porque no les soluciono los problemas. Pero el hecho de poder escucharlos es importante. Hay gente que no habla de sus problemas y esa mochila la lleva encima. El casting consiste en eso: en hacerlos hablar y así Carlos se da cuenta de si le sirven o no para sus personajes. Él pretende ver si están vivos. Eso es algo que tengo muy presente a la hora de trabajar.

DAC: *¿A qué se refiere con “que estén vivos”?*

MM: Al brillo en los ojos, a que la mirada transmita. Y luego, a la actitud. El casting es una cuestión de actitud y eso es algo que siempre les transmito a los actores. A ellos no les gusta la situación de estar tan expuestos, en constante observación. Si bien les encanta que los miren,

esto es otra cosa: acá los están juzgando. Cada vez que tengo que hacer un casting con actores es una lucha. Tengo que convencerlos de que es necesario y finalmente lo logro. Cuando sucede esto, algo que aprendí con Carlos es ir hasta el lugar donde se encuentran. Me voy a su casa con una camarita, conversamos y listo. Lo llamo casting delivery.

DAC: *Entonces, por el tipo de casting que hacés, ¿no difiere mucho si la persona en cuestión trabaja en actuación o no?*

MM: No todos los directores quieren lo mismo. Hay directores que son la antítesis de Sorín. A Carlos le interesa que el tipo hable. En cambio, hay otros que no quieren escuchar nada para no ser influidos. Entonces sí, son distintos los castings. Por lo general a los actores los hago actuar, pero no con Sorín porque él no quiere. Para el casting de *El camino de San Diego* casi no tuve que editar el material porque fue muy sencillo. Por tratarse de una película relacionada con la fe, les preguntaba: “¿Y vos en qué creés?”. Y la gente me contaba en qué santos creía. Aprendí los nombres de un montón de santos. El laburo de casting para cine es maravilloso.

DAC: *¿Y tuviste que buscar más actores para Historias mínimas?*

MM: Sí, a la chica de la que está enamorado el personaje de Javier Lombardo. Es una actriz que yo había conocido haciendo un casting de publicidad. Cuando Carlos me comentó cómo veía a ese personaje, enseguida me vino la imagen de ella. Le hice el casting y quedó. Y después tuve que buscar a dos actores que aparecían en la televisión mientras el personaje de Lombardo esperaba que le hicieran la torta en una panadería. Era una suerte de telenovela colombiana, entonces tuve que buscar actores que hablaran en neutro y llamé a una amiga y excelente actriz, Viviana Puerta, y a Fabián Bril porque sabía que ambos hablaban en neutro. En ese caso sí, los hice actuar una escena porque era para algo bien puntual. Eso fue sencillo.

DAC: *¿Qué te pasó cuando viste la película terminada?*

MM: Me di cuenta de que estaba trabajando para un artista con mayúsculas y me puso muy contento cuando me volvió a llamar para su siguiente film. Desde entonces no paramos de trabajar juntos. Él me llama *su mano derecha en casting*.

DAC: *Y no es poca cosa dado que, si hay algo que se le elogia a Sorín, además del modo que elige para narrar sus historias, es la elección de los actores y actores no profesionales para sus películas.*

MM: Sí. La elección y la capacidad para hacerlos actuar. Aunque eso de hacerlos actuar deberíamos ponerlo entre comillas porque, en realidad, los tipos no son actores. Cuando trabaja con no actores, logra trasladar lo que ellos son a la acción dramática. Y lo que hace con los actores es maravilloso porque ahí sí, los dirige y los hace actuar.

DAC: *¿Qué sentís que gana Sorín a la hora de filmar películas con actores no profesionales?*

MM: Verosimilitud con la vida real y una espontaneidad que a veces los actores no pueden darte. Hay expresiones que no las vas a ver en ningún actor. Es muy difícil encontrar una cara como la de Juan Villagas, de sorprendido constante. Es como un dibujo animado maravilloso. Y eso te lo da un no actor. Pero, claro, hay cosas que los no actores no pueden hacer. No van a tocar de forma adrede una tecla que los haga emocionar. En ese aspecto gana el actor.

DAC: *Sorín suele tener predilección por las regiones cuyana y litoraleña a la hora de armar elencos. ¿Recorren especialmente esas zonas?*

MM: En realidad, él tiene predilección por filmar en la Patagonia y ahí podés encontrar gente de todos lados. Tranquilamente te podés topar con un correntino o un santiagueño que fueron a trabajar en los pozos de petróleo o a recoger fruta y se quedaron. Mucha gente lo hace. Pero, más allá de eso, sí, creo que le gustan determinadas tonadas como las de Santiago del Estero, Córdoba, Catamarca, Corrientes, San Luis, depende de la película. Por ejemplo, para *El camino de San Diego* era muy claro el recorrido que hacía el protagonista desde Misiones hasta Buenos Aires. Entonces, en ese caso, la geografía me dio el casting. Fui a Entre Ríos, Corrientes, Chaco y Misiones.

DAC: *¿Y cómo hacés la búsqueda en el interior del país?*

MM: Arranco trabajando desde Buenos Aires. Primero envío mails a las secretarías de cultura de esos lugares. Si tengo que ir a Esquina, en Corrientes, por ejemplo, me contacto con el ente de cultura de esa ciudad y les cuento qué quiero hacer, les pido si me prestan un lugar

para hacer el casting y siempre me dicen que sí. Generalmente viajo un día antes y voy a las radios y periódicos locales para contarles por qué estoy ahí. La gente colabora mucho. Me hacen reportajes y yo cuento que estamos buscando personas de determinadas características, que no es necesario que sepan actuar sino que simplemente deben tener ganas de pasar por esa experiencia. En ocasiones tuve que buscar enfermeras, un cura, policías o prostitutas reales. Me he metido en cabarutes en medio de la ruta, por ejemplo. ¡Los castings me han llevado por lugares extrañísimos! Pero para *Historias mínimas* no tuve que recorrer grandes distancias. Tuve suerte. Al protagonista lo encontré en un solo día. Fui especialmente para buscar ese personaje y apareció.

DAC: *En El gato desaparece, además, trabajaste con Sorín pero esta vez como actor.*

MM: *(Risas)* Habíamos terminado el casting de esa película y me llamó por teléfono, diciendo: “Che, tengo un personaje nuevo que agregué en la película. Se trata de un veterinario que aparece cuando el personaje de Beatriz pierde el gato. Ya tengo en mente al actor pero no sé si va a querer”. Y después de decirle que yo me encargaría de convencerlo, me dijo: “¡Es Mario Mahler!”. A lo que respondí: “Va a ser difícil, Carlos, pero vamos a intentarlo”. Y por supuesto me encantó hacer ese papel. Es una escena que tengo en mi reel como actor.

DAC: *Después de tanto camino recorrido, ¿cine o publicidad?*

MM: Cuando hay que hacer un casting de publicidad ves a la gente que te mandan los representantes y lo único que hacés es grabar, grabar y grabar. Luego editás a quienes más te gustan y listo. Para el cine, la búsqueda de los personajes implica otro proceso. Para la última película de Carlos, por ejemplo, había que buscar pescadores de tiburón. ¡Yo no sabía nada de tiburones! Empecé a ver en qué zona se podían encontrar y allá fui: Bahía de San Blas. Él quería un pescador tipo Hemingway, ¡y le encontré dos! Dos bestias enormes, con caras fantásticas. Y para *El perro*, buscábamos a una señora que se notara que durante su juventud había sido muy bella y me acordé de Kita, mi maestra en la escuela gestáltica que tenía unos 60 años, ojos celestes y todas las condiciones que Carlos necesitaba. Los castings para cine son maravillosos. Es muy lindo el laburo que se hace.

DAC: *¿Por qué dejaste de hacer casting para publicidad?*

MM: Lo decidí en 2009. Ya no tengo la edad para hacerlo, es una etapa superada. Un día estábamos reunidos con los creativos de una agencia y a ellos no les gustaba ninguna de todas las sugerencias que presentábamos. No había caso. Al punto tal que yo ya le hacía casting a cualquiera. Recuerdo que agarré a un conocido mío que arreglaba computadoras y le dije: “Vení a hacer un casting”. El tipo era malísimo actuando pero lo grabé y lo llevé a una reunión a la productora de Carlos con los creativos de esta agencia y les encantó. “Estos pibes no saben nada”, le dije a Carlos. Y él me respondió: “¿O será que nosotros ya estamos fuera del circuito?”. Era un momento de cambio en las agencias. Aparecían pibes muy jóvenes y no había mucho diálogo porque veíamos el mundo totalmente distinto. Muchos no sabían laburar ni lo que querían. Con Carlos era fantástico trabajar porque él tenía muy claro todo. Es un monstruo. Él convenía a todos en esas reuniones en las que todo el mundo opinaba. Pero esa vez me di cuenta de que había llegado el momento de dar un paso al costado. Y creo que a él también le pasó lo mismo porque al tiempo les cedió su productora a los chicos con los que venía trabajando.

Cuando estudiar cine se puso de moda, las escuelas escupían directores de cine que terminaban laburando como asistentes o haciendo castings, etcétera. Y el trabajo se fue prostituyendo. Además, me di cuenta de que no podía seguir estudiando porque estaba totalmente absorbido por el trabajo. Así que, cuando mis hijos ya estaban grandes, tomé la decisión de dejar de trabajar y me dediqué a actuar y entrenar. Luego de que Miguel (Gerberoff) falleciera, estudié con (Ricardo) Bartís y ahora, con Román Podolsky. Cada tres años hago un cambio como para ir completando el álbum. La decisión de dejar la publicidad de lado me dolió en el bolsillo. Ahora voy a todos lados en bicicleta pero hago lo que me apasiona y eso no se negocia con nada. Y, afortunadamente, cada dos años aproximadamente trabajo con Carlos, con quien siempre es un placer.

# PÉRDIDA, EXCLUSIÓN Y VIAJE EN *Historias mínimas*

POR MARÍA IRIBARREN

---

*“Si es cierto, como ha dicho el obispo irlandés  
Berkeley, que ser es ser percibido (esse est percipi),  
¿es posible escapar a la percepción?  
¿Cómo volverse imperceptible?”*

GILLES DELEUZE

## CONTEXTOS

*Historias mínimas*, la tercera película que dirigió Carlos Sorín tras doce años de actividad en el campo publicitario, se estrenó en octubre de 2002. Ese mismo año, antes o después, se presentaron *El bonaerense* (de Pablo Trapero), *El cumple* (de Gustavo Postiglione), *Un día de suerte* (de Sandra Gugliotta), *Un oso rojo* (de Israel Adrián Caetano), *Sudeste* (de Sergio Bellotti) y *Late un corazón* (de Raúl Perrone).

Exponentes de lo que la “nueva crítica” había rotulado “nuevo cine argentino” (NCA)<sup>1</sup>, cada uno de esos films –incluido el de Sorín– fue el resultado de diseños de producción y proyectos estéticos singulares. Sin embargo, aun tomando en cuenta la discrepancia generacional y poética entre los realizadores del NCA (así como el hecho de no ha-

berse constituido orgánicamente), en sus obras se reconocen regularidades tales como: el gusto por el relato disruptivo; la consideración narrativa del fuera de campo, de los silencios y del encuadre fijo; la distinción significativa entre planos sonoros; el desprecio por el carro de travelling a favor de la cámara en mano; la tendencia al retrato de personajes marginales o en circunstancias extremas.

En su ensayo sobre el NCA, Gonzalo Aguilar<sup>2</sup> agrega y subraya otros rasgos que considera distintivos de estas realizaciones en relación con las películas y los autores que las precedieron: la reflexión acerca del tiempo y el espacio (expresada, de modo recurrente, a través del vagabundeo de los jóvenes), la utilización de actores no profesionales, en líneas generales, la despolitización del cine.

Al comentar el período y la reacción ante el nuevo canon de directores “emblemáticos como Jusid, Puenzo y Subiela”, Fernando Martín Peña señala que Carlos Sorín fue, entre los de su generación, el que logró reinventarse. “Inició con la muy exitosa *Historias mínimas* una serie de obras intimistas, filmadas con actores no profesionales y técnicas de improvisación”<sup>3</sup>.

En ese contexto, la crítica leyó *Historias mínimas* sin lograr despegarla de la coyuntura ni de la crisis económica y social desatada en diciembre de 2001 (que, por cierto, apremió a Sorín a buscar auxilio financiero en productoras europeas para finalizar la obra)<sup>4</sup>.

Pasado ese momento, el film que había inaugurado la etapa más introspectiva de su director se volvió invisible bajo la sombra de la Historia.

## FORMALIDADES

Muchas de las decisiones formales adoptadas por Carlos Sorín (la elección de personas puestas a interpretar personajes, el enamoramiento de la cámara con el paisaje patagónico), en sintonía con el dispositivo narrativo montado por Pablo Solarz (un guion profuso en presupuestos culturales e idiomáticos y de reenvíos al “mundo real”), acentúan el balanceo de *Historias mínimas* entre el relato de ficción y el registro documental<sup>5</sup>.

No se trata de una película inestable sino de un proyecto que acomodó su peripecia al rasgo predominante en el cine que le era contemporáneo, no solo en la Argentina: la difusión de los límites entre el artificio y el documento o, si se prefiere, la reivindicación de un realismo menos formalizado o ideal (menos político también) acoplado a la resignificación (no siempre crítica) del costumbrismo, ahora, relocalizado a miles de kilómetros de Buenos Aires.

Desde esta posición, el título de la película sugiere una poética programática (¿posmoderna?) antes que una cualificación de su trama argumental: en efecto, los relatos de *Historias mínimas* discuten el sentido de trascendencia de la Historia en mayúsculas, y privilegian la microfísica de una existencia menor<sup>6</sup>.

Asimismo, fue uno de los films que vino a proponer (o a afianzar) un modelo de producción cinematográfica de rango industrial, de bajo costo, que permitiera sortear los vaivenes financieros del país sin depreciar la calidad de su terminación<sup>7</sup>. En la misma línea (desde luego, salvando las distancias formales y narrativas que las convierten en obras únicas y personalísimas) pueden pensarse las experiencias de *Balnearios* (Mariano Llinás, 2001), *La fe del volcán* (Ana Poliak, 2001), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), *Hoteles* (Aldo Paparella, 2003), o *La mecha* (Raúl Perrone, 2003), entre otras.

## PÉRDIDA Y EXCLUSIÓN

*Historia mínimas* cuenta el viaje entre Fitz Roy y Puerto San Julián (localidades de la provincia de Santa Cruz, separadas por cuatrocientos kilómetros), que protagonizan cuatro personajes: don Justo (Antonio Benedictis<sup>8</sup>), María Flores (Javiera Bravo<sup>9</sup>), Roberto (Javier Lombardo) y Julia (Julia Solomonoff). Si bien el punto de partida y el de llegada coinciden en tres de los cuatro recorridos, el director va a describir en detalle las circunstancias personales que motivan y, para bien o para mal, resuelven ese desplazamiento voluntario<sup>10</sup>.

Don Justo perdió la visión y, en principio, le es negado el registro de conducir. Extranjero en la propia casa, fue desalojado del almacén de ramos generales que fundó y que, de un tiempo a esta parte, administran el hijo y la nuera. El viejo pasa las horas en silencio, haciendo de cuenta que contempla un horizonte que ya no puede percibir.

Dispuesto a desenredar una culpa secreta –está convencido de haber atropellado a una persona y atribuye a ese evento el abandono del que fue objeto por parte de Malacara: “¡El perro no se perdió, se fue!”, insiste–, parte decidido a rescatarlo cuando un vecino le asegura haberlo visto en el puesto de vialidad de Puerto San Julián.

María Flores es la excluida por antonomasia: vive con su marido (ausente e innostrado) y su hija bebé. Las dos (virtualmente, los tres) ocupan la estación desierta del ferrocarril.

En los márgenes de la legalidad jaqueada de hecho por las políticas de Estado de corte neoliberal, imperceptible para su entorno salvo excepciones, María Flores queda cautiva de la medicina magra que le promete un concurso televisivo de Canal 12. Desprovista de astucia para captar lo que se juega en esa promesa y lo que arriesga de sí en ese viaje (¿un manotazo de ahogada para interrumpir la idiosincrasia de pérdida que la constituye y, al cabo, poder reanudar el círculo de la esperanza?), María Flores monta el micro que la llevará a Puerto San Julián apretándose a su bebé y acariciando el anhelo de competir por y de ganar una multiprocesadora.

Pérdida y exclusión, en cambio, son las dos caras de una moneda única, en la anécdota existencial de Roberto y de Julia. Roberto es viajante de comercio. Aunque Puerto San Julián está en el mapa de un itinerario que le es familiar, en este viaje el vendedor pone a prueba la hipótesis (excepcional y edulcorada) del romance con una clienta que la película confirma y deja en suspenso.

Una sucesión de imprevistos desafortunados no lograrán que Roberto renuncie a la pedagogía intuitiva que aprendió de su ciencia y que desenvuelve con lujo de detalles frente a un colega local: “Esta es una época en la que gana el que tiene capacidad de improvisación”, afirma entre ademanes de tahúr autocomplaciente.

En las antípodas, el de Julia es un derrotero sin horizontes (sin ilusión). Ella misma fue ganada por el descreimiento: “Estudio biología molecular y vivo en la Argentina. Son dos cosas que no combinan”, le cuenta a don Justo mientras el horizonte se dilata a través del parabrisas de su auto. En su diagnóstico, queda cancelada la opción de un regreso o de una segunda oportunidad.

Excluidos del tiempo y del espacio (sin hogar establecido, ni estabilidad económica o profesional), Roberto y Julia se configuran como sujetos en tránsito incierto (ella, sobre todo).

## EL VIAJE

Hace falta insistir en el viaje como principio constructivo de doble signo o giro de lectura. En principio, *Historias mínimas* sugiere un viaje, estrictamente, *instrumental* (anecdótico o dramático) que sirve a la ficción. Y hay, también, un viaje en segundo plano, de carácter *experimental* que funciona como desvío o pasaje a otra dimensión: el reenvío

cultural, en particular, hacia las condiciones de realización cinematográfica (¿con qué otro propósito Sorín elige para protagonizar ese viaje a una cineasta “de verdad”?).

Dentro de la primera de estas disyuntivas, la expedición que emprende don Justo no parece menester para recuperar al Malacara. Por el contrario, con lo que le queda de visión (¿de razón?) el anciano se impone confesar aquella imprudencia que cree haber cometido y que lo ensimisma. Desde ese punto de vista, se trata de un viaje de purgación.

Desde la perspectiva de su situación “objetiva”, la de don Justo podría ser la marcha terminal de quien ya no puede percibir ni ser percibido (“La memoria es lo que pienso llevarme a la tumba”).

El de Roberto, a su manera, es una aventura de conquista que se resuelve a pesar de los episodios de adversidad que la ponen en riesgo una y otra vez. Antihéroe en reversa, él terminará siendo conquistado por la viuda que, para su sorpresa, le devolverá la certidumbre de una mirada pletórica de anhelos.

Finalmente, el de María Flores conformará un viaje de aprendizaje descarnado hacia la evanescencia. La joven va a confirmar la “inmaterialidad” de su condición (que es, desde luego, la condición de su clase) frente a la mirada de los demás. Mirada hueca, representada y reproducida por las otras participantes del concurso, el conductor y los productores del programa, y los espectadores que lo miran desde sus casas.

Estos tres viajes distintos, simultáneos y geográficamente análogos comparten otra peculiaridad: tienen el propósito de hacer visibles a los seres mínimos que los protagonizan. Criaturas parecidas a cualquiera, extranjeras en sus hogares y en sus pueblos, abandonadas a su suerte. En esa dimensión del viaje hay que leer la poética que despliega *Historias mínimas*: contar al común, hacerlo perceptible convertido en personaje de una película<sup>11</sup>.

En cambio, el de Julia es el viaje extemporáneo en relación con el relato troncal (con los otros viajes, con la ficción que los pone en acto, con el devenir dramático de cada una de las historias) y, por eso mismo, es el que abre un espacio de interpretación cuyo eje se desplaza al contexto de realización de la película.

¿Es Julia el reflejo “extrañado” del propio Sorín? Por lo pronto, es un personaje que “aparece” gracias a un giro argumental débil y, de repente, va a desaparecer sin dejar huellas. Es ella la que le prestará los ojos a don Justo<sup>12</sup>. Y es la que mantendrá el nombre “real”.

A un costado estas características, Julia es la expresión cabal del desarraigo y la incertidumbre.

## EPÍLOGO

En la idea de tres viajeros que parten del mismo pueblo y arriban al mismo puerto, sin coincidir entre ellos en el dilema que motivó su traslado ni en la ilusión del regreso adonde nadie los espera. En el gesto de exhibir esas calamidades íntimas que no llegan a constituir una enunciación colectiva es que *Historias mínimas* se recorta de otras películas del NCA<sup>13</sup> cercanas en el tiempo y en el diseño de realización.

No hay regocijo en el viaje *instrumental* ni mucho menos en el *experimental*. En el primero, se trata de cumplir (desde el deseo y no desde la convicción) módicas asignaturas pendientes: la última confesión, una audacia trivial, un capricho romántico.

En la dimensión del viaje *experimental*, lo que *Historias mínimas* y Carlos Sorín proponen es reinventar el cine. Permutar los escenarios por los paisajes. Ajustar las condiciones de producción. Probar nuevos protocolos interpretativos. Construir espectadores para poéticas menos pretenidas. En definitiva, encender la cámara para otorgarles entidad visual a las existencias que *son* desapercibidas por la Historia en mayúsculas.

## NOTAS

1 “Hay algo que es indudable: el ‘nuevo cine argentino’ no es un movimiento, porque carece de programa, de ideario. Tampoco es una generación, porque las edades de los cineastas que –como una purga estomacal– limpiaron el cuerpo del cine argentino, son disímiles, toman un arco muy extenso, entre los que tienen más de 40 años y los que tienen apenas 23. En realidad, hay por lo menos dos generaciones en “la nueva generación”.

El corazón de este “nuevo cine argentino”, en todo caso, está en el tipo de diálogo que esos films establecen con la Argentina, con el cine anterior y entre ellos mismos. La toma de posición debe buscarse en ese diálogo. Tomar posición no en el sentido en que un equipo de fútbol se alinea en un terreno de juego, sino tomar posición entendiendo que todo movimiento de renovación artística busca “tomar posición” como un equivalente de “tomar el poder”.

Sergio Wolf, “Las estéticas del nuevo cine argentino: el mapa es el territorio”, en Horacio Bernades, Diego Lerer, Sergio Wolf (editores). *Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos para una renovación*, Fipresci-Tatanka, Buenos Aires, 2002.

2 Gonzalo Aguilar. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Santiago Arcos, Buenos Aires, 2006.

3 Fernando Martín Peña. *Cien años de cine argentino*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 2012.

4 “En diciembre de 2001 iba a recibir una subvención que el Instituto de Cine decidió otorgarme para completar esa etapa. Después se desató la hecatombe y la plata no llegó. De todos modos, con la crisis y el dólar disparado, los valores cambiaron. Antes de diciembre ese dinero era una cosa, pero después se convirtió en una meta inaccesible para quien produce cine en la Argentina (...) Además, creo que va a ser difícil contar con apoyo del Instituto, con subsidios. En un país donde falta insulina, o no hay leche en los comedores escolares, pensar que va a haber plata para el cine es ilusorio. Es decir que los que hacemos cine, vamos a tener que arreglarnos por nuestra cuenta”, Carlos Sorín, entrevistado por Julia Montesoro para el diario *La Nación*, 9 de mayo de 2002.

5 “Este film pasa por los personajes, por las caras de la gente y lo que transmiten. Es deliberadamente más desprolijo: no quería que se sienta como consuetudinario. Buscaba que tuviera esa cosa viva del documental, sin ser un film documental. Pero todo con ciertos límites: tampoco quería que una evidente desprolijidad empezara a pesar estéticamente”, Carlos Sorín, *op. cit.*

6 “En su título (*Historias mínimas*) evoca cierta intención de ubicarse respecto de las novedades que se iban sucediendo en la cinematografía local, enfrentado a la grandilocuencia verbal y ampulosidad temática del cine anterior”. Agustín Campero. *Nuevo cine argentino*, Universidad Nacional de General Sarmiento y Biblioteca Nacional, 2008.

7 “Carlos Sorín, junto a su equipo de producción recorrió catorce provincias, durante tres meses, mientras otro equipo de casting hacía lo mismo, paralelamente, en otros puntos del país. Se preseleccionaron setecientas personas, de las cuales apenas una veintena (y de ellos, solo dos actores profesionales y una realizadora) superó las exigencias del director para someterse a una convivencia –plácida, como emana de misma película, por suerte– durante nueve semanas, por los caminos de la Patagonia”, Julia Montesoro, diario *La Nación*, 21 de octubre de 2002.

8 “Es un jubilado matricero que encontramos en Montevideo, un tipo común, como el personaje que hace. Y eso lo comunica en la pantalla con una fuerza notable. De modo que fue una experiencia buscada y parece que funciona, el alma de la película es esa. Es una historia mínima y llana, que apuesta a ese encanto”, Carlos Sorín, *op. cit.*

9 “El personaje era tímido y tenía que ser como ella. Se nota que no es una actriz que se hace la tímida: el sentimiento de inhibición es verdad”, Carlos Sorín, *op. cit.*

10 “La película expone la deshumanización y el desencanto profundizados por el avance de la ‘capitalización’ de una sociedad, es decir, por el uso progresivo de situaciones, acciones o relaciones en beneficio propio. Aun cuando postula la posibilidad de un reencuentro y de una reconstitución de esos lazos, estos se producen solo de manera efímera. La idea de pertenencia a una comunidad de sentidos se ha perdido”.

Natalia Ferro Sardi. “Expectativas, vacíos y desilusiones: una aproximación al film *Historias mínimas* (2002) de Carlos Sorín”, 2007, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.

11 “Sorín nos lleva de la mano a ese universo del drama microscópico. Sabe que nos costará ponerlo en foco y para que reparemos en él nos da tiempos holgados. Y un paisaje monótono que nos hace elegir sus detalles. Como aquel que en la espera quieta en una estación deja a sus ojos sorprenderse en las mínimas pinceladas de lo inmediato, de aquello que hasta ahora era imperceptible: una fila perfecta de hormigas sobre la tierra, el dibujo azaroso de una mancha en el muro, los zapatos gastados de otro viajero. Así como un Gulliver asombrado entramos a su universo ínfimo. Y cuando queremos darnos cuenta ya somos allí un liliputiense más, sufriendo con esas criaturas en su propia proporción, entendiendo en su propia escala lo que sus historias minúsculas nos dicen sobre la vida mayúscula”, Mauricio Kartun, *fichas de formación docente*, Ministerio de Educación y Deportes, 2008.

12 “La relación del viejo con Julia fue muy intensa. Cuando se despiden en la ficción ella le dice “¡Cuidese!” y él empezó a llorar. Entonces ella también se quebró. No lo usé en la edición final, pero en ese momento sentí que estaba ganando la apuesta”, Carlos Sorín, diario *La Nación*, 21 de octubre de 2002.

13 “Apurando y resumiendo: lo que en *Buenos Aires viceversa* (Agresti, 1996) –último film setentista o primer film noventista?– era historia coral deviene luego el estallido de las historias mínimas, como si en su abjuración de la grandilocuencia el NCA hubiera resuelto renunciar a la grandeza (transformando el “rapado” de Rejtman en un mandato que agotaba todo su programa). No es casual entonces que haya pocos intentos conscientes de hacer el retrato de una generación enfrentada a la anterior (como lo hizo con abundancia la generación del sesenta). El NCA se sostuvo en personajes solitarios o cofradías que festejaban su propio encierro (sin el signo autocrítico presente en *Los jóvenes viejos* [Kuhn, 1962] o *Los venerables todos* [Antín, 1963]). Como si no hubiera ya –luego de la dictadura y el menemismo– ningún colectivo que fuera más allá del propio grupo de pertenencia... Tal vez la única excepción sea, una vez más, el documental: allí aparece –incluso en los documentales llamados ‘subjetivos’– una apertura a lo social, aunque el pueblo no sea más que un sujeto ausente, conflictivo o potencial. Ya sabemos cómo es la Historia: lo que queda de una época no son sus encendidos discursos o su pragmática renuncia, sino lo que no pudo o no quiso cambiar. Y tal vez también la nuestra sea una generación perdida”, Nicolás Prividera. *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino*, Los ríos editorial, Córdoba, 2014.



• ESCENA 18 - INT. PANADERÍA (CALETA OLIVIA) - DÍA



• ESCENA 5 - INT. ALMACÉN - TARDE



• ESCENA 14 - EXT. FRENTE ALMACÉN - NOCHE

## FICHA TÉCNICA

---

Director \_\_\_\_\_ CARLOS SORÍN  
 Guion \_\_\_\_\_ PABLO SOLARZ  
 Director de fotografía \_\_\_\_\_ HUGO COLACE  
 Directora de arte \_\_\_\_\_ MARGARITA JUSID  
 Asistentes de dirección \_\_\_\_\_ VERÓNICA SOUTO  
 \_\_\_\_\_ FEDERICO BADIA  
 Producción \_\_\_\_\_ MARTÍN BARDI  
 Editor \_\_\_\_\_ MAHOMED RAJID  
 Música \_\_\_\_\_ NICOLÁS SORÍN  
 Director de sonido \_\_\_\_\_ ABBATE & DÍAZ  
 Coordinadora \_\_\_\_\_ LETICIA CRISTI

Producción de \_\_\_\_\_ GUACAMOLE FILMS Y WANDA VISIÓN  
 Presentada por \_\_\_\_\_ DISTRIBUTION COMPANY

## FICHA ARTÍSTICA

---

JAVIER LOMBARDO \_\_\_\_\_ Roberto  
 ANTONIO BENEDICTIS \_\_\_\_\_ Don Justo  
 JAVIERA BRAVO \_\_\_\_\_ María  
 LAURA VAGNONI \_\_\_\_\_ Estela  
 MARIELA DÍAZ \_\_\_\_\_ Amiga de María  
 JULIA SOLOMONOFF \_\_\_\_\_ Julia  
 ANÍBAL MALDONADO \_\_\_\_\_ Don Fermín  
 MAGÍN CÉSAR GARCÍA \_\_\_\_\_ César García  
 MARÍA ROSA CIANFERONI \_\_\_\_\_ Ana  
 CARLOS MONTERO \_\_\_\_\_ Losa

# DATOS TÉCNICOS

---

Formato \_\_\_\_\_ 1:1.85 - 35MM - COLOR  
Año de producción \_\_\_\_\_ 2002  
Idioma original \_\_\_\_\_ ESPAÑOL  
País de origen \_\_\_\_\_ ARGENTINA  
Categoría \_\_\_\_\_ COMEDIA - DRAMA - ROAD MOVIE  
Duración \_\_\_\_\_ 94 MINUTOS  
Sonido \_\_\_\_\_ DOLBY DIGITAL

# REPARTO

---

## ANTONIO BENEDICTIS

Don Justo

Tenía 80 años en tiempos del rodaje y fue mecánico toda su vida. En su juventud tocó la batería en una banda de jazz. Vivía en Montevideo. *Historias mínimas* fue su única película.

## JAVIER LOMBARDO

Roberto

Único actor profesional de la película, su primer papel destacado en cine fue en *El descanso*, de Rodrigo Moreno y Ulises Rosell. Trabajó en teatro, publicidad y destacados ciclos televisivos como *Padre Coraje* y *El capo*.

## JAVIERA BRAVO

María

A los 26 años filmó *Historias mínimas*. Se dedicaba a las danzas folclóricas y era profesora de música en un jardín de infantes de Santiago del Estero.

## FRANCIS SANDOVAL

Hija de María

Es hija de Javiera Bravo. Cuando se rodó el film recién comenzaba a hablar.

## JULIA SOLOMONOFF

Julia

Directora de cine. Vive en Nueva York y estrenó en 2009 *El último verano de la Boyita*. Fue asistente de dirección de *Silvia Prieto* (1999) y *Diarios de motocicleta* (2004), entre otras. También productora.

## CARLOS MONTERO

Losa

Del Chaco, ferroviario, geólogo, poeta, narrador y cuentista.

## ANÍBAL MALDONADO

Don Fermín

Músico chamamecero. Toca el acordeón y compone. Vive en la provincia de Corrientes, donde quedó a cargo de la Secretaría de Cultura de la provincia.

## MARÍA ROSA CIANFERONI

Ana

Santiagoña, profesora de música y de declamación. Hacía teatro amateur cuando se presentó al casting.

## MARIELA DÍAZ

Amiga de María

También santiagueña, docente en un colegio en el área de Lengua y Educación Artística. Participó en festivales y encuentros de teatro.

**MARÍA DEL CARMEN JIMÉNEZ**

Panadera

Nació en La Banda en Santiago del Estero. Cuando se rodó la película trabajaba de planchadora.

**MARIO SPLANGUÑO**

Panadero

Actor aficionado y panadero profesional. Reconocido en Santiago del Estero por la calidad de sus empanadas.

**MAGÍN CÉSAR GARCÍA**

César García

Cuando Sorín lo conoció, era camarero en un restaurante de La Recoleta y después de El Palacio de la Papa Frita.

**ROSARIO VERA**

La suegra

Filmó a los 92 años, en San Julián, provincia de Santa Cruz. Había nacido en Chile. Preparaba tartas en su casa, donde también recibía comensales.

**LAURA VAGNONI**

Estela

Abogada y actriz, a partir de esta película se inclinó por el teatro en Buenos Aires.

**ARMANDO GRIMALDI**

El camarero

Tucumano. Trabajó en un circo haciendo de hombre mono y le quedó el apodo de "Tarzán tucumano".

*“Una película luminosa, de una asombrosa sencillez. Una propuesta sin pretensiones desmedidas, lo que no significa falta de ambiciones artísticas. Así, este regreso de Sorín –tan ansiado para el cine nacional– resulta un motivo de regocijo y deja un balance tan positivo que, mientras hace lamentar los años perdidos por la ausencia, deja en claro que semejante espera finalmente valió la pena”.*

DIEGO BATLLE  
(EN LA NACIÓN)

---

*“Por desgracia no abundan –y ojalá hubiera más– películas que, como esta, provoquen una inmediata e incontrolable empatía entre la pantalla y los espectadores. En los que, aun en la única y misteriosa penumbra de la sala, uno puede adivinar la sonrisa cómplice y dichosa, la sensación de un clima compartido a fuerza de absoluta comunicación. Este es un verdadero y fluido espectáculo y, de yapa, uno muy noble”.*

ANÍBAL VINELLI  
(EN CLARÍN)

*“La sombra de lo mezquino y lo ominoso está, flotando apenas, en distintos momentos, pero la película elige siempre el otro camino: seguir empecinadamente la peripecia de esos pequeños relatos, que parecen ocurrir al costado de la flagrante injusticia que suele regir el mundo”.*

JUAN FORN  
(EN RADAR, PÁGINA 12)

---

*“Mientras la cámara escanea un páramo casi desprovisto de cosas materiales, el ojo se aferra a lo que esté disponible; los objetos más humildes y golpeados por el tiempo se convierten en signos preciosos de vida. La película transmite crudamente y sin artificio emocional lo que realmente se siente al vivir en un desierto con casi nada. Para los personajes que ni siquiera entienden el concepto de movilidad ascendente, así es el camino de la vida”.*

STEPHEN HOLDEN  
(EN THE NEW YORK TIMES)

# PREMIOS

---

## PREMIO GOYA:

- Mejor película extranjera de habla hispana

## FESTIVAL DE SAN SEBASTIÁN:

- Premio especial del jurado /
  - Mención FIPRESCI /
- Premio Asociación de Cine Clubs

## CÓNDOR DE PLATA

- Mejor director (Carlos Sorín)
  - Mejor película
- Mejor música (Nicolás Sorín)
- Mejor revelación masculina (Antonio Benedictis)
  - Mejor guion original (Pablo Solarz)
- Mejor dirección artística (Margarita Jusid)
  - Mejor fotografía (Hugo Colace)
- Mejor sonido (Carlos Abbate y José Luis Díaz)

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA HABANA GRAND CORAL

- Segundo premio (Carlos Sorín)
- Premio Martin Luther King Memorial Center (Carlos Sorín)

## CARTAGENA FILM FESTIVAL:

- Premio especial del jurado (Carlos Sorín)

## FRIBOURG INTERNATIONAL FILM FESTIVAL:

- Grand Premio (Carlos Sorín)

## LOS ANGELES LATINO INTERNATIONAL FILM FESTIVAL:

- Mejor película

## FESTRÓIA - TRÓIA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL:

- Golden Dolphin (Carlos Sorín)

## TROMSØ INTERNATIONAL FILM FESTIVAL:

- Premio Aurora - Mención especial (Carlos Sorín)

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE URUGUAY:

- Mejor película

## ASOCIACIÓN DE CRÍTICOS DE CINE DEL URUGUAY:

- Mejor película hispanoamericana

## FILMOGRAFÍA DE CARLOS SORÍN

---

- *La película del rey* (1986)
- *La era del ñandú* (1987, medimetraje)
- *Eterna sonrisa de New Jersey* (1989)
- **HISTORIAS MÍNIMAS (2002)**
  - *Bombón, el perro* (2004)
  - *El camino de San Diego* (2006)
    - *La ventana* (2009)
  - *El gato desaparece* (2011)
  - *Días de pesca* (2012)

### *La película del rey* (1986)

DIRECCIÓN: Carlos Sorín. GUION: Carlos Sorín y Jorge Goldenberg.

MÚSICA: Carlos Franzetti. FOTOGRAFÍA: Esteban Courtalon.

REPARTO: Julio Chávez, Ulises Dumont, Miguel Dedovich, Villanueva Cosse, Roxana Berco y Ana María Giunta. ENTRE OTROS PREMIOS, obtuvo los de Mejor ópera prima en el Festival de Venecia (Italia), Mejor película extranjera en los Premios Goya (España) y Gran Coral en el Festival de Cine de La Habana (Cuba).

SINOPSIS: Un director de cine (Chávez) se propone realizar una película basada en la historia legendaria de Oreille Antoine de Tounens, un francés que en 1860 se autoproclamó rey de la Patagonia y la Araucanía. El rodaje deviene epopeya con más frustraciones que éxitos: problemas financieros, técnicos y deserciones empiezan a componer una suerte de paralelismo entre lo que pasa en realidad y el tema mismo de la película.

*“La película es también como un making off de lo que me pasó a mí cuando la filmé. Fue una filmación tan accidentada como la que testimonia la historia de la película. Era un proyecto ambicioso que me superaba. Yo fui productor y director. Pero estaba hablando de mí, de mis pasiones, de la pasión de la gente que yo conocí. En ese sentido fue más fácil. (...) Fue un suceso inesperado”.*

(CARLOS SORÍN EN *En foco*, DE INCAATV)

*“La realidad fue casi como lo que sucedía en la película. Estábamos en el sur, a trescientos kilómetros de Comodoro Rivadavia con un viento feroz, en todo el mes no paró el viento. Un mes escuchando viento, viento, viento... Es un lugar muy psicotizante, el sur. Bellísimo. Muy fuerte. Con Sorín, que es alguien absolutamente infrecuente, con muchísimo talento, y al mismo tiempo un mono con navaja. Y todo el equipo allá, cada uno con su adaptación, sin poder volver a tu casita cada noche. Había un lugar, donde filmábamos, que se llamaba El bosque petrificado. Increíblemente hermoso. Y yo era mucho más chico. Como actor, era un adolescente.”*

(JULIO CHÁVEZ EN REVISTA *El Arca*)

## La era del ñandú (1987)

–mediometraje para TV–

DIRECCIÓN Y EDICIÓN: Carlos Sorín. GUION: Alan Pauls. CÁMARA: Pablo Rivero. DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN: Perla Lichtenstein. PRODUCCIÓN: Gustavo Tiffenberg y Alejandro Grimani. SONIDO: Jorge Stavropulos. ASISTENTE DE DIRECCIÓN: Cristian Pauls. VESTUARIO: Margarita Jusid. DURACIÓN: 40 minutos.

SINOPSIS: Documental apócrifo sobre el inventor de la Bio K2, Guillermo Kurtz, una droga rejuvenecedora extraída del ñandú, que en la época del 50 causó furor en Buenos Aires. Testimonios de personalidades científicas narran detalles del suceso, intercalados con imágenes de noticieros de la época.

*“Fue más que nada un divertimento. Lo tomé como un pasatiempo. Creo que ese tipo de preocupación [era la época de la crotóxina y sus supuestos atributos para curar el cáncer] contribuyó a darle un atractivo a esa pieza que fue hecha para televisión. No pensé que iba a tener la trascendencia que tuvo”.*

(CARLOS SORÍN, ENTREVISTA CON DIEGO RECOBA; 5/12/2012)

\* \* \*

## Eterna sonrisa de New Jersey (1989)

DIRECCIÓN: Carlos Sorín. GUION: Jorge Goldenberg, Roberto Scheuer y Carlos Sorín. DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Eduardo Courtalon. REPARTO: Daniel Day-Lewis, Mirjana Jokovic, Gabriela Acher, Julio De Grazia, Ignacio Quirós, Miguel Ligeró, Ana María Giunta, Boy Olmi, Eduardo D'Angelo, Alberto Benegas, Roberto Catarineu. COPRODUCCIÓN REINO UNIDO-ARGENTINA: J&M Entertainment / Los Films Del Camino. No se estrenó comercialmente en el país. PREMIO A Mejor actriz (Mirjana Jokovic) en San Sebastián.

SINOPSIS: Un excéntrico dentista irlandés (Day Lewis) viaja desde Nueva Jersey hasta la Patagonia predicando higiene bucal. Mientras le arreglan su moto, conoce a la hija del mecánico, quien está a punto de casarse, pero se enamora de él y decide seguirlo como su ayudante. Él acepta pero luego la ignora: está casado y sobre todo enamorado de su profesión.

*“Creíamos que iba a resultar divertida como nos divirtió a nosotros hacer el guion, pero a veces los guionistas nos quedamos en una especie de cápsula peligrosa. (...) Además, hubo otro problema serio: a mí me gusta mucho manejar el idioma, la palabra, en mis películas, ningún diálogo es demasiado importante, en todo caso sirve lo que connotan las palabras. Y eso, al hacer una película en un idioma que no es el nuestro, como el inglés, se pierde. El hecho de que hablen todos en inglés en la Patagonia (y no es una película sobre los galeses o los ingleses en la Patagonia), ya pasa a ser un artificio absoluto... Fue un mal paso”.*

(CARLOS SORÍN EN ESPACIO CINE; ENTREVISTA CON FERNANDO G. VAREA; 5/3/2009)

\* \* \*

## Bombón, el perro (2004)

DIRECCIÓN: Carlos Sorín. GUION: Carlos Sorín, Salvador Roselli y Santiago Calori. DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Hugo Colace. DIRECCIÓN DE ARTE: Margarita Jusid. MÚSICA: Nicolás Sorín. REPARTO: Juan Villegas, Walter Donado, Micol Estévez, Pascual Condito.

SINOPSIS: Juan Villegas (Villegas) vive en la Patagonia y se queda sin empleo. El destino lo ayuda, pero él hace su parte cuando logra solucionar un problema mecánico de una mujer que, en retribución, le regala un dogo argentino. El hombre no sabe qué hacer con el animal, hasta que le recomiendan a un criador y de a poco va quedando inmerso en un mundo de concursos, pequeños triunfos y nuevas amistades.

*“Esta película es una continuidad de mi film anterior, Historias mínimas, porque vuelvo a trabajar con personajes simples, narrados en forma minimalista e interpretados por no-actores. Quizá hablar de personajes simples sea en sí mismo una simplificación. En realidad no hay personajes simples: el universo interior del más humilde campesino ecuatoriano es tan insondable como el de un profesor de filosofía. La diferencia está en que este último reflexiona y comunica mayormente a través de la palabra; y aquel, más elemental, a través de gestos y silencios. (...) Me preguntaba si era posible contar una historia de ficción que, como las viejas mantas que hacía la abuela con trozos de distintas telas, sea contada con trozos de realidad, de verdad. Donde los que aparecen, en buena parte “son” y no “pretenden ser”. De ahí surge lo de trabajar con gente real pero bajo una condición: ellos no hacen de actores—porque en todo caso, mayormente serían malos actores—sino de sí mismos. Quienes interpretan los personajes de Bombón, el perro son exactamente iguales a los personajes. No en lo anecdótico—porque tienen otros oficios y viven en otros lugares—pero sí en lo esen-*

cial, en el alma. La idea es que de esa superposición surjan momentos, trozos verdaderos. Un ejemplo: el rostro fascinado de Juan Villegas-personaje cuando cuatrocientas personas lo aplauden por haber ganado un trofeo en la exposición canina, después de haber vivido veinte años en la soledad de una estación de servicio de una ruta perdida, es intenso y verdadero. Porque es el mismo rostro de fascinación de Juan Villegas –persona– a quien, en el mismo momento, aplauden cuatrocientos extras, después de haber vivido sus últimos veinte años estacionando autos en la soledad de un garaje. La situación es distinta, pero el sentimiento es el mismo. Si la cámara puede captarlo es que estamos ante un trozo de documental, un trozo de verdad”.

(CARLOS SORÍN. FRAGMENTO DE SU PROPIO TEXTO  
PARA LA PRESENTACIÓN DEL FILM, EN 2004)

\* \* \*

## El camino de San Diego (2006)

DIRECCIÓN Y GUION: Carlos Sorín. DIRECCIÓN DE FOTOGRAFÍA: Hugo Colace. DIRECCIÓN DE ARTE: Margarita Jusid. MÚSICA: Nicolás Sorín. REPARTO: Ignacio Benítez, Carlos Wagner La Bella, Paola Rotela, Silvina Fontelles, Miguel González Colman.

SINOPSIS: Tati Benítez (Benítez), un trabajador de la madera que vive en una pequeña población rural de la provincia de Misiones, espera un hijo y está desempleado. En la selva encuentra una gran raíz de timbó, que a sus ojos reproduce el rostro de su ídolo, Diego Armando Maradona. Y cuando se entera de la internación del ex futbolista –en 2004–, decide peregrinar hacia la lejana Buenos Aires para llevarle el tronco personalmente.

“Si bien procuro conservar la estructura narrativa en la que he trabajado en el guion previo, me doy cuenta de que lo que aparece finalmente en el film es producto de esa azarosa dinámica de acontecimientos que se pone en marcha cuando comienza el rodaje. Porque mis filmaciones son dinámicas y necesariamente caóticas. Muchas veces tengo la sensación de que he sido lanzado en un rápido, en una embarcación sin remos. (...) Al no haber actores en el sentido literal, tampoco hay un director o una técnica de dirección. Mi función es más bien la de promover lo que pasa en la escena y registrarlo en forma interminable, repitiendo hasta el cansancio cada una de las tomas, con la esperanza de que en un momento coincidan, se solapen, persona y personaje y aparezca así, algo milagroso, algo que tiene que ver con la verdad, algo real, algo irrepetible”.

(CARLOS SORÍN, FRAGMENTO DE SU PROPIO TEXTO  
PARA LA PRESENTACIÓN DEL FILM, EN 2006).

## La ventana (2009)

DIRECCIÓN: Carlos Sorín. GUION: Carlos Sorín, con la colaboración de Pedro Maizal. PRODUCCIÓN: José María Morales. MÚSICA: Nicolás Sorín. FOTOGRAFÍA: Julián Apezteguia. MONTAJE: Mohamed Rajid. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Rafael Neville. REPARTO: Antonio Larreta, María del Carmen Jiménez, Emilse Roldán, Roberto Rovira, Arturo Goetz, Jorge Diez, Marina Glezer, Noemí Frenkel, Victoria Herrera, Carla Peterson.

SINOPSIS: Es un día especial para Antonio (Larreta), posiblemente el último. Postrado en la cama, consigue ver a través de su ventana el paisaje de la Patagonia: la luz, la vida, el pasado y el presente. Su hijo, que ya es casi un extraño, vendrá a visitarlo después de mucho tiempo. La ventana de su habitación es también una vía de escape.

“Tiene que ver con la muerte de mi padre, sin duda, con todo lo que significa la muerte y la muerte de un padre. (...) No hago películas industriales, con el solo objeto de hacer un buen negocio. Hago películas de temas que a mí me conmueven y que, si las hago bien, también pueden conmover a la gente. Es la única regla: tiene que haber un compromiso emotivo con el tema. Si no lo tengo, estoy seguro de que la película no va a salir bien. (...) Yo quiero mucho a esa película, es la que más quiero. Dije: si fue tan poca gente a verla es porque debe ser buena”.

(CARLOS SORÍN, ENTREVISTA CON UNIVERSCINÉ, FRANCIA).

“La veo distinta a Historias mínimas y su saga. Es una película más construida, al menos en lo que se refiere a la imagen. Por eso filmé en 35mm., por la posibilidad de tener una imagen más elaborada. También me parece que es una película un poco más ríspida, menos gratificante”.

(CARLOS SORÍN EN CLARÍN, ENTREVISTA CON PABLO O. SCHOLZ)

\* \* \*

## El gato desaparece (2011)

DIRECCIÓN Y GUION: Carlos Sorín. FOTOGRAFÍA: Julián Apezteguia. EDICIÓN: Mohamed Rajad. MÚSICA: Nicolás Sorín. SONIDO: José Luis Díaz. REPARTO: Luis Luque, Beatriz Spelzini, María Abadi, Norma Argentina, Hugo Sigman.

SINOPSIS: Beatriz (Spelzini) va en busca de su marido (Luque), internado en una clínica neuropsiquiátrica. De vuelta en el hogar, todo parece

en calma, salvo por Donatello, el gato, que se espanta cuando ve llegar al hombre. Cuando Luis trata de tomarlo, el animal lo lastima y huye. Mientras extraños hechos se suceden, la pregunta es si Luis es el mismo hombre que antes.

*“El director de la ultrapoética La ventana es muy astuto a la hora de manipular al espectador a su antojo. Lo seduce con la luz, con los colores (la fotografía fue registrada en Súper 35 mm), con una cámara que se mueve cuidadosamente al seguir a los personajes (en pantalla apaisada), con el sonido, que es pieza más que fundamental del relato, hasta hacerlo caer en una trampa. Nada es lo que parece, decía Alfred Hitchcock, y Sorín lo confirma de una forma magistral. Con poco, con un puñado de actores, eso sí, muy buenos, con personajes iguales a cualquiera y situaciones posibles, con una historia mínima que abreva en los sentimientos y con el toque que todo thriller necesita para estremecer, finalmente. Ah, y un gato que se revela (y también con b larga) y ayuda a concluir, una vez más, que el cine argentino tiene valiosos autores. Sin lugar a dudas, Carlos Sorín es uno de ellos”.*

(CLAUDIO D. MINGHETTI, EN LA NACIÓN; 21/4/2001)

*“Traté de tener un apego a los casos reales (de internaciones psiquiátricas) que yo conocí y un asesoramiento psiquiátrico para no caer en el facilismo, porque todo es posible en el universo de la locura. Y al mismo tiempo quería ser profundamente realista, porque mi cine es realista. Ya haber puesto un sueño en la película me ha costado bastante. Pero a veces hay que hacerlo para mostrar los terrores inconscientes de los personajes. Pero me cuesta. Es una película absolutamente realista, está dentro de lo posible”.*

(CARLOS SORÍN, PARA VIDEODROMO; 2011)

\* \* \*

## *Días de pesca (2012)*

DIRECCIÓN Y GUION: Carlos Sorín. FOTOGRAFÍA: Julián Apezteguia.  
MÚSICA: Nicolás Sorín. SONIDO: José Luis Díaz. EDICIÓN: Mohamed Rajid. REPARTO: Alejandro Awada, Oscar Ayala, Victoria Almeida y Diego Caballero.

SINOPSIS: Marco (Awada), un viajante de comercio cincuentón, llega a Puerto Deseado con el objetivo de reencontrarse con su hija, a la que no ve desde hace muchos años, conocer a su nieto y, de paso, probar suerte en la caza de tiburones.

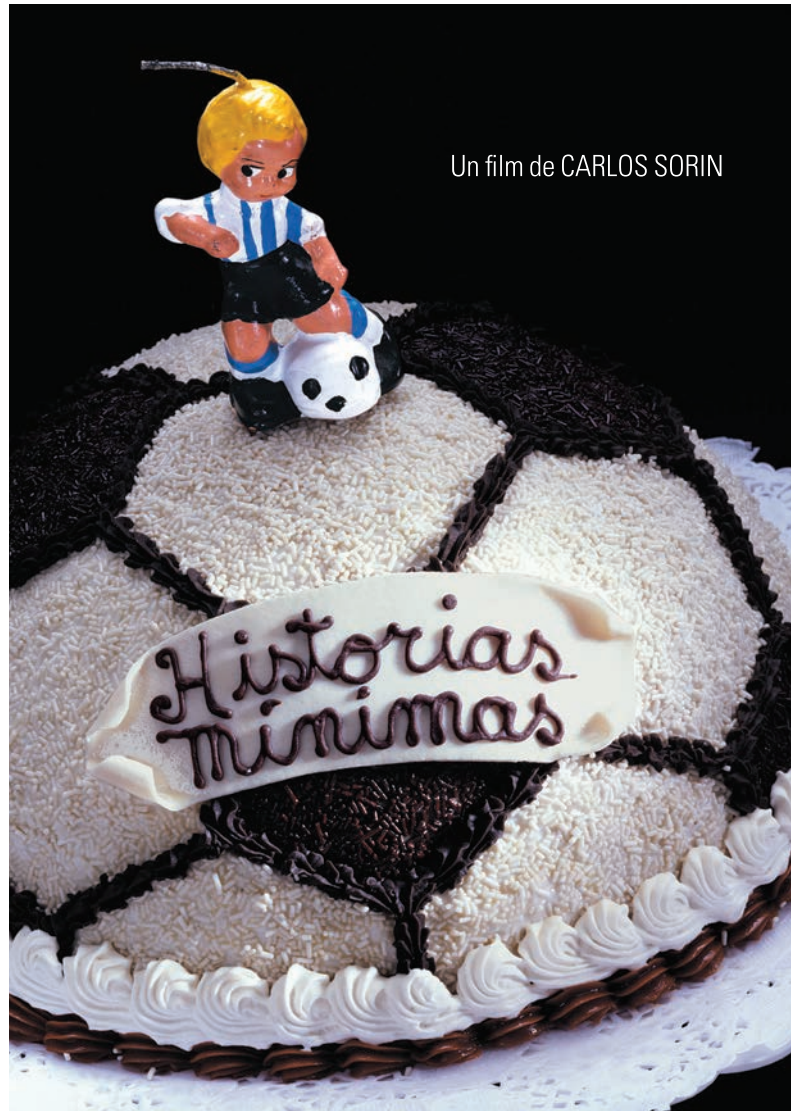
*“Mis últimas tres películas tienen una información muy escasa, se explica muy*

*poco. Lo imprescindible para entender lo general. Cada espectador, con su historia personal, completa las lagunas de la película. Necesito un espectador activo. Cuando construyo el guion trato de dejar la menor cantidad de cosas cerradas. Manejo una ambigüedad pero contando una historia concreta”.*

(CARLOS SORÍN EN ESCRIBIENDOCINE; POR EZEQUIEL OBREGÓN, 11/11/2012)

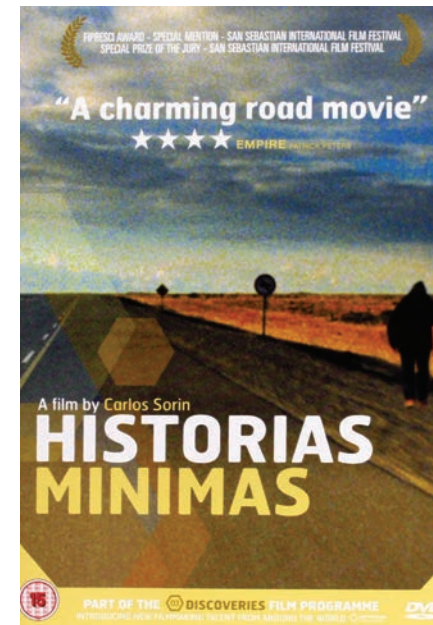
*“Es notable cómo Sorín y Awada (un actor de enorme generosidad y humildad) logran conectar con esos intérpretes no profesionales sin que se noten las costuras, sin que las inevitables diferencias de formación y, claro, de técnica frente a cámara conspiran contra la credibilidad y el resultado final”.*

(DIEGO BATTLE EN LA NACIÓN, 2012)



Un film de CARLOS SORIN

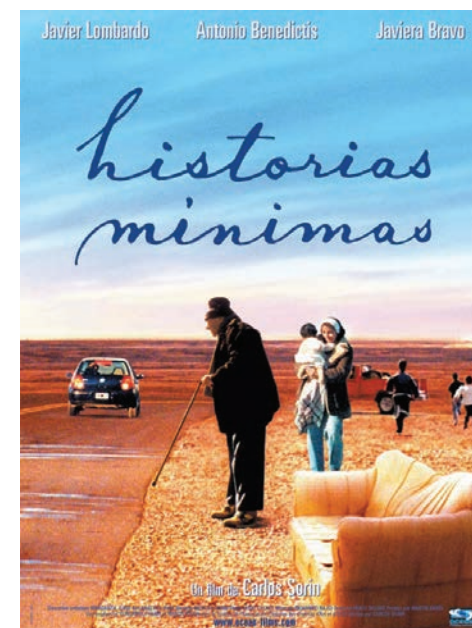
- ESTRENO EN LA ARGENTINA, 24 DE OCTUBRE DE 2002



- AFICHE DEL ESTRENO EN ESTADOS UNIDOS



- EDICIÓN EN DVD DEL SELLO TRIGON-FILM



- EDICIÓN EN DVD EN CASTELLANO



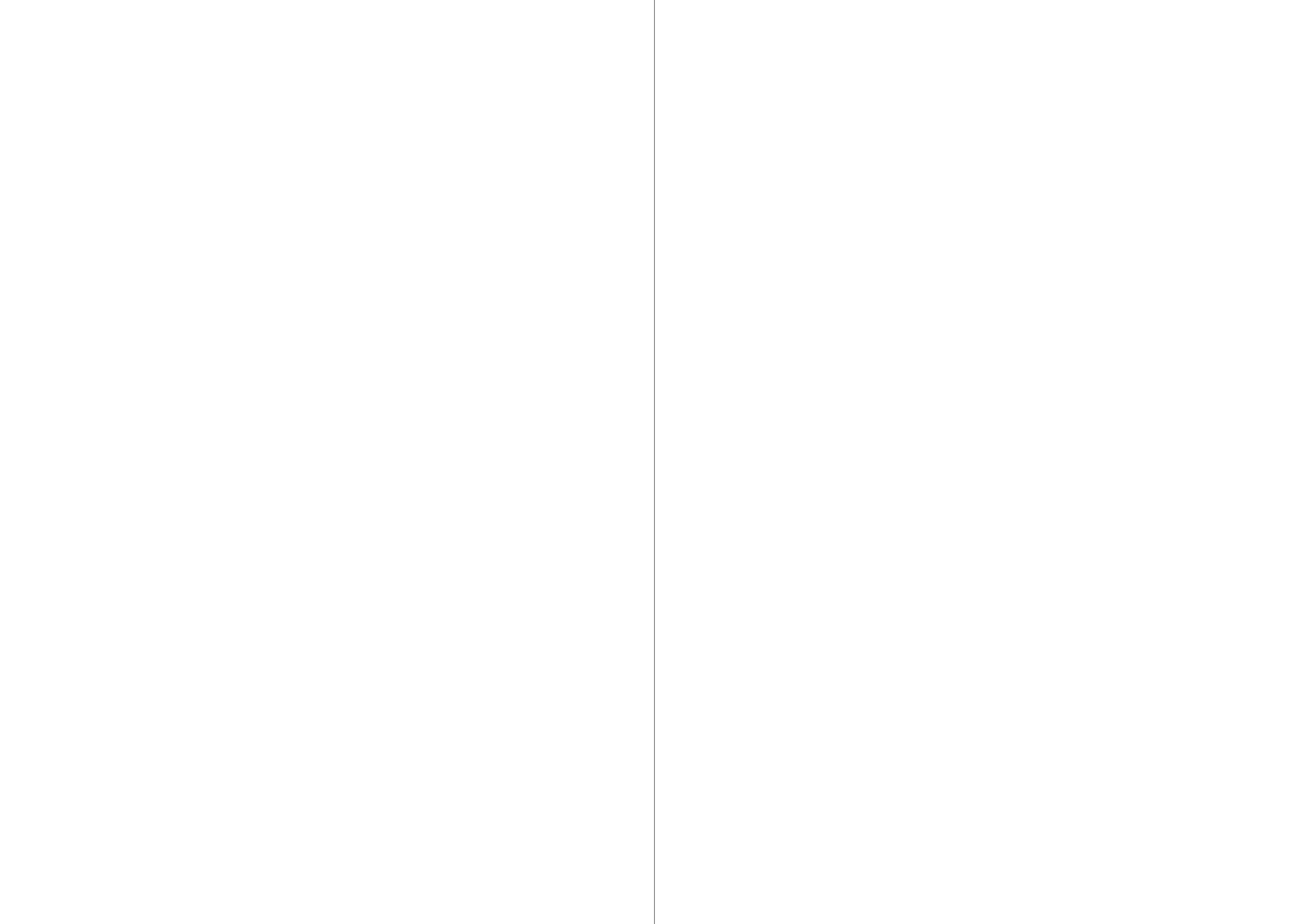
- AFICHE CATÁLOGO DE AMAZON

*– ¿Qué tiene el perro? Digo, para que venga de tan lejos a buscarlo...*





• ESCENA 48 - EXT. FRENTE A LA CASA DE LOSA - DÍA







COMISIÓN DIRECTIVA DE DAC  
DIRECTORES ARGENTINOS  
CINEMATOGRAFICOS

---

PRESIDENTE

Carlos Galettini

VICEPRESIDENTE

Juan Bautista Stagnaro

SECRETARIO GENERAL

Horacio Maldonado

SECRETARIO DE ACCIÓN SOCIAL

Gabriel Arbós

TESORERO

Víctor Dinenzon

PROSECRETARIO GENERAL

Alcides Chiesa

PROSECRETARIO DE ACCIÓN SOCIAL

Marcelo Piñeyro

PROTESORERO

Carlos Jaureguiualzo

VOCAL TITULAR

Julio Ludueña

VOCAL TITULAR

Carmen Guarini

VOCAL TITULAR

Daniel Rubén Barone

VOCAL TITULAR

Inés De Oliveira César

VOCAL SUPLENTE

Jorge Nisco

VOCAL SUPLENTE

Carlos Olguin-Trelawny

VOCAL SUPLENTE

Hernán Abrahamsohn

---

DAC

Vera 559, (C1414AOK), C.A.B.A., Argentina

0800-3456-DAC (322)

+54-11-5274-1030 Internacional

<http://www.dac.org.ar/>



## HISTORIAS MÍNIMAS CARLOS SORÍN

La Colección del director autor que DAC -Directores Argentinos Cinematográficos- comienza a publicar con este volumen, sobre *Historias mínimas* (2002) de Carlos Sorín, propone aportar a los registros de la cultura en general la génesis de algunas de las obras que identifican la realización audiovisual argentina contemporánea. Reconstruir una película emblemática desde el guion hasta su copia A, desde su idea ini-

cial a su formato final en la pantalla, con la referencia de sus documentos, el análisis de especialistas y el testimonio de quienes participaron en su creación, permite trazar el perfil de un director autor en cada entrega. Porque así como existen ejemplos memorables de directores como Buñuel o Eisenstein, también los hay de nuestros directores argentinos. De eso se trata esta colección. Es ese el fundamento de estas entregas.