

VIDAS DE PELÍCULA LA GENERACIÓN

-del-

Aristarain,
Barney Finn,
Jusid,
Kamín,
Renán,
Sábato,
Wullicher.

70



DAC

Directores Argentinos Cinematográficos

Asociación General de Directores Autores
Cinematográficos y Audiovisuales



VIDAS
DE PELÍCULA
LA GENERACIÓN
-del-
70

VIDAS
DE PELÍCULA
LA GENERACIÓN
-del-
70

Autor: DAC- Directores Argentinos Cinematográficos.

Responsables de esta edición: Carmen Guarini, Inés de Oliveira Cézar.

Idea y dirección del ciclo: Daniel Desaloms.

Edición y notas: Alejandra Gibelli, María Iribarren.

Corrección: María Iribarren.

-

Coordinación de producción: Matías Arilli.

Asistente de producción: Magdalena Muro.

-

Diseño y diagramación: Verónica Romero.

Supervisor de diseño: Martín Ochoa.

-

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

ISBN: 978-987-28798-2-2

Primera edición: Marzo 2015

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

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

DAC Editorial – Directores Argentinos Cinematográficos

Vera 559 (C1414AOK), CABA - Argentina.

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

www.dac.org.ar

VIDAS DE PELICULAS, LA GENERACION DEL 70'

INDICE

- 11. Prólogo
- 17. Aristarain, Adolfo
- 41. Barney Finn, Oscar
- 65. Jusid, Juan José
- 87. Kamín, Bebe
- 107. Renán, Sergio
- 129. Sábado, Mario
- 151. Wullicher, Ricardo
- 175. Galería de imágenes
- 207. Filmografía (versión extendida)

PRÓLOGO

Los nacidos en la década del '40 y sus alrededores hemos tenido el singular privilegio de transitar por un tiempo de intensas emociones. Testigos presenciales de sucesos capitales de la historia —la Segunda Guerra Mundial, la Revolución Cubana, la llegada del hombre a la Luna, Guerras Frías y calientes, la caída y desaparición de la URSS o el descubrimiento de agujeros negros en el Universo, por mencionar sólo una ínfima cantidad de acontecimientos—, fuimos testigos involuntarios de cambios acelerados en todos los órdenes. Dentro de las fronteras nacionales —gobiernos de Perón, muerte de Evita, Laica o Libre, Revolución Libertadura, Pascualito Pérez, Ángel Labruna, el Negro Pescia, la Noche de los Bastones Largos, el Gordo Troilo, Goyeneche, Piazzola, Mirta Legrand, Dictaduras Militares, Guerra Filicida, Charly, Alfonsín, Maradona y Bergoglio y mucho, muchísimo, más— no dieron respiro. Desde un tiempo en el que no existía la televisión como medio de comunicación —repito: no existía la televisión— hasta la aparición del 4K, nosotros, los actuales septuagenarios, no teníamos muchas alternativas para el tiempo libre que nos concedía la escuela pública, laica y gratuita. Sólo podíamos elegir entre fútbol en el potrero o cine en la sala del barrio. Optábamos por ambos. Más crecidos fuimos petiteros, jipis, tragas, y otra serie de títulos que, con el tiempo, se desvanecieron como huellas lejanas. Bailamos swing, folklore, bossa nova, bolero, tropical, twist y rock and roll. Más adelante nos ilusionamos en tran-

sitar el camino que conducía hacia una utopía que, como el horizonte, se presentaba lejana e imposible de alcanzar. En ese universo complejo, movido, los entrevistados en este volumen resolvimos convertirnos en directores de cine, un destino incierto pero alimentado por la pasión del sueño a cumplir. No fuimos los únicos. El cine, a contramano de los cambios, se mantuvo bastante parecido a sí mismo durante más de un siglo. Las copias, aquí y en el resto del mundo, eran ópticas de 35 ó 16 mm. Fuimos espectadores habituados a las grandes salas cinematográficas —de arquitectura señorial, escaleras de mármol y cielorrasos que se desplazaban al comenzar la proyección descubriendo las estrellas en el cielo— especialmente los días dedicados a las damas y los niños. Podíamos seleccionar entre matiné, vermut, primera o segunda noche para ver dos o tres películas. En ciertas ocasiones, cuando uno de los dos viejos proyectores se empacaba, vimos quemarse los fotogramas en la pantalla y esperábamos pacientes que la película volviera a rodar. A veces se ofrecían estrenos simultáneos con el Centro. Había cines de “cruce”, de primera y segunda, donde se prolongaba la vida útil de las cintas acompañadas de los “complementos”. Los que nos acercamos a los estudios cinematográficos —espacios donde habitaban los fantasmas de las viejas glorias— nos encontramos con las cámaras a cuerda o motor en cuyo interior circulaba un material fotosensible esencial e invisible a los ojos que contenía la imagen latente. Tuvimos la fortuna de tomar contacto con elementos físicos tangibles —negativo, positivo, intermedio, internegativo, reversible, master, dup, magnético liso y perforado— que educó la sensibilidad de nuestras manos, la percepción de nuestros ojos y la armonía de nuestros oídos. Esperábamos lo filmado hasta un día después y visualizábamos en una sala de proyección con pantalla grande para comentar, en grupos de colegas, técnicos y proyectores, los resultados de la jornada de trabajo. Usamos moviolas de cuatro y seis platos. Adoramos y respetamos a las cortadoras de negativo. Veíamos la doble banda y acompañábamos con lágrimas la salida de la copia A. También íbamos al Lorraine y nos abrazábamos con el Negro Sammaritano, el Flaco Vena y tantos otros. Nos sumergimos en el neorrealismo, la realidad del free cinema, la provocación y el romanticismo de la Nouvelle Va-

gue, los hermanos Mekas y Chujrai, Wajda, la maestría de Akira Kurosawa, el blanco y negro de Bergman y las explosiones de Fellini, Hitch y tantos otros maestros. Nos alimentábamos a cenizas y diamantes. En el bar La Paz u otros puntos de café, discutíamos de política, nos divertíamos con Biondi y enamorábamos corazones errantes. Y, como corresponde, aún cuando manteníamos cierto contacto físico, cuidábamos la distancia con los referentes del cine nacional, con alguna excepción. Luego, con las generaciones que nos siguieron, aprenderíamos qué es eso de ser ignorado.

Tal vez un historiador meticuloso, de estilo clasificatorio, ubicaría la lista de realizadores de este volumen —sin excluir otros nombres propios que antecedieron, convivieron y sucedieron a los aquí reunidos— como la cuarta etapa de directores en la cronología del biógrafo nacional. Partiendo de los heroicos pioneros —aventureros de la incertidumbre, con sus cámaras a manivela, los decorados de cartón pintado, creadores de las exageraciones mímicas del cine mudo— el hipotético investigador seguiría, en segunda instancia, por los próceres del sonoro, entre los cuales se encontraban aquellos que, atentos a la lengua, se instalaban en la bohemia de la época ocupando sillones en los grandes estudios y alimentando el imaginario de una población necesitada de historias bien contadas y comedias para soñar despiertos. Los hacedores de la época de oro. Luego, como tercera etapa, los directores menos prácticos y más literarios, autoproclamados herederos de tradiciones universales, cercanos al “autor”, que se identificaban con búsquedas de diverso orden. En este espacio es donde iniciamos nuestro trayecto —sumisos y rebeldes— recogiendo, como herederos, las viejas anécdotas y el saber de la experiencia para continuar la saga del cine nacional. De allí las referencias explícitas de los directores entrevistados señalando que la escuela de la formación se cursaba asistiendo bajo la sombra protectora de los Nilsson, Soffici, Ayala, Martínez Suárez, Tinayre, y siguen las firmas. También nuestro ensayista hipotético repararía en la poco simulada transgresión de filmar a espaldas de rígidos dictados sindicales —que más tarde serían rigurosamente respetados—, buscando formas alternativas, arriesgando ingresar en el olvido por el sólo hecho de llegar a dirigir un largometraje que luego, como esperanza

secreta, serían dos, tres... En los textos que siguen se percibe que un cierto orgullo campea en las óperas primas. Como si se arrastrara un sentimiento de dulce melancolía, una especie de tributo a la inocencia del debutante —o al desvanecimiento del ser espectador ingenuo sentado en la platea de un biógrafo— y que, carente de la virginidad originaria, esa forma de ver el mundo se perdió para siempre con el primer o segundo estreno.

No podría afirmarse que se armó un equipo, o un movimiento, en este conjunto de directores. No hubo manifiestos colectivos ni declaraciones principistas. No se redactaron decálogos. No. En todo caso hubo grupos de pertenencia transitorios y de poco peso específico. Hubo, sí, singularidades destacables, heterogéneas, identificadas por el estilo o la tendencia de las propuestas. De orígenes diversos —actores, técnicos, estudiantes o paracaidistas—, los cineastas nos filtramos en los espacios disponibles, cada cual con su mochila al hombro. Somos todos amantes de los “géneros”. Algunos optamos por la tradición realista, sentimental, diríase, otros en un intento del decir poético. Hubo quien se aferró a la eficaz tradición académica y quienes buscaron el reflejo de la improvisación. Fuimos autores de los logros en todas sus instancias: éxitos, fracasos, aplausos, silencios, sonrisas, lágrimas, olvidos.

En lo que sigue llama la atención la ausencia de mujeres en la lista. Se torna ineludible recordar a María Luisa Bemberg, quien con talento y un alto nivel profesional abrió el camino que iban a transitar muchas y muy destacadas directoras cinematográficas en las décadas siguientes. Los textos de quienes integramos este volumen dan cuenta de experiencias y sensaciones que coinciden y difieren al mismo tiempo. Más allá de la singularidad de los testimonios, cada relato contiene referencias a hechos que marcaron el transitar por décadas de cine. Anécdotas, reflexiones e hipótesis se suceden en los discursos que dan testimonio de un momento del cine nacional. Lo que se expresa en todos los casos y mantiene su presencia es el período de la Dictadura militar, que sin soslayar sus antecedentes, queda representada en la censura con ese personaje clásico y siniestro conocido como Tato, responsable de mutilar y humillar las mejores causas. También se percibe, latente, que fuimos adya-

centes, laterales a los hechos de ese segmento del pasado trágico. No pertenecemos a la generación que puso cuerpo y alma en la noche más negra de nuestra historia, sino que mantuvimos un plano medio frente al reino del terror. Es el momento de incluir entre los ausentes de este volumen a Raymundo Gleyzer, un cineasta de nuestra época que no pudo testimoniar porque los militares le quitaron la vida. Hicimos ver nuestras imágenes en películas no exentas de riesgo durante y después de la Dictadura. Compartimos el reconocimiento de los logros y los... arrepentimientos. Todos hemos transitado por los algodones de algún éxito y la áspera experiencia de aquello que no fue lo que habíamos imaginado. Lo destacable es que aún permanece el resplandor de lo que está por hacerse. Hay algo cierto: el cine, ese territorio fascinante y elusivo, acaso imposible, nos dio una perspectiva de vida en la cual crecimos y nos formamos como personas más sensibles que indiferentes, más singulares que anónimos.

Y eso hay que agradecerlo.

Bebe Kamín.

ADOLFO ARISTARAIN

Nació en 1943 en Buenos Aires. Es productor, guionista y director cinematográfico. Fue extra *Dar la cara* (1962), de José Martínez Suárez, secretario de producción en *La herencia* (1964), de Ricardo Alventosa y segundo ayudante de dirección de Julio Saraceni en *Disloque en el presidio* (1965) y *Muchachos impacientes* (1966); de Román Viñoly Barreto en *Orden de matar* (1965) y *Villa Delicia: playa de estacionamiento, música ambiental* (1966); de Emilio Vieyra en *Extraña invasión* (1965) y de Enrique Cahen Salaberry en *La muchachada de a bordo* (1967). Trabajó como ayudante de dirección en el episodio "Noche terrible" dirigido por Rodolfo Kuhn en *El ABC del amor* (1967), en *Chao amor* (1967) de Diego Santillán, en *Digan lo que digan* (1967), de Mario Camus y en *La bestia desnuda* (1967), de Emilio Vieyra. Fue montajista y sonidista en Río de Janeiro, se desempeñó en diversos rubros técnicos y, entre 1967 y 1973 trabajó en Europa con importantes realizadores. Al regresar a Buenos Aires fue ayudante de dirección de Daniel Tinayre en *La Mary* (1974), de Juan José Jusid en *Los gauchos judíos* (1974) y *No toquen a la nena* (1976), de Sergio Renán en *Creecer de golpe* (1976), de Juan José Stagnaro en *Una mujer* (1975), de Orestes Trucco en *La aventura explosiva* (1976) y de Mario Sábato en *Los superagentes y el tesoro maldito* (1977) y *Los superagentes biónicos* (1977). También fue director de producción en *La fiesta de todos* (1978), de Sergio Renán.

En 1978 filmó su primer largometraje, *La parte del peón*. Es autor de los guiones de sus películas y fue productor asociado de *Rosariguasinos* (2001), de Rodrigo Grande. Desde primer film, los premios internacionales reconocieron su labor con 38 galardones y 19 nominaciones. Entre ellos, tres Goya; dos en 2003 por *Lugares comunes*: uno por Mejor guión (compartido con su mujer y co-guionista, Kathy Saavedra) y otro por Mejor actriz (Mercedes Sampietro), que se sumaron al de 1993 por *Un lugar en el mundo* como Mejor película extranjera de habla hispana. Ocho Cándor de Plata: en 1982, por Tiempo de revancha (Mejor director y Mejor guión original); en 1983, por Últimos días de la víctima (Mejor director y Mejor guión adaptado, compartido con José Pablo Feinmann); en 1993, por *Un lugar en el mundo* (Mejor director y Mejor guión original, compartido con Alberto Lecchi y Kathy Saavedra); en 1998, a Mejor director por *Martín (Hache)* y en 2005, a Mejor director por *Roma*. Además, entre muchos otros reconocimientos internacionales, el Festival de cine de La Habana le ha entregado nueve premios y el Festival de San Sebastián, otros tres. La Fundación Konex también aplaudió su trabajo en tres oportunidades: Mejor director de cine en 1981, Mejor guión en 1994 y Konex de Platino en 2001.

Fue Vicepresidente de Directores Argentinos Cinematográficos (DAC) durante los dos años en que desde esa entidad se promovió la actual Ley de Cine. Es miembro de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina, y de la española. En 2003 le fue otorgada la nacionalidad española por Real Decreto, “en mérito a su aporte a la cultura iberoamericana”. En la actualidad, alterna sus días entre la Argentina, España y, esporádicamente, los Estados Unidos.

FILMOGRAFÍA

Roma (2004)

Lugares comunes (2002)

Martín (Hache) (1997)

La ley de la frontera (1995)

Un lugar en el mundo (1991)

The Stranger / El extraño (inédita) (1987)

Últimos días de la víctima (1982)

Tiempo de revancha (1981)

La discoteca del amor (1980)

La playa del amor (1979)

La parte del león (1978)

TELEVISIÓN

Las aventuras de Pepe Carvalho (Serie de TV de 8 episodios)

ÓPERA PRIMA Y CENSURA

—Estrenaste *La parte del león* el 4 de octubre de 1978, ¿qué repercusiones tuvo esa primera película? —La sensación no fue muy buena porque iba muy poca gente. Siempre ves de entrada si una película va a funcionar o no, y acá ya veíamos que la cosa venía mal. La mayor alegría te da cuando ves una cola larguísima esperando para entrar a ver tu película, en este caso no pasó. Estuvo una semana y no cubrió lo que se llama “la media”: tenían que ir cuatro mil, casi cinco mil espectadores, y no llegó. Entonces bajó de cartel. Pero como había tenido tan buena crítica y muy buen “boca en boca”, después de una semana volvieron a estrenarla en otro cine, en Lavalle, y ahí se quedó un tiempo largo. Así que por suerte finalmente no dio pérdidas, aunque tenía un costo muy bajo —ochenta mil dólares—, pero bueno, lo recuperó y ganaron.

—¿Cómo sortearon la censura con un policial de esa índole, en plena dictadura? —Sí, pero si siempre vas por el lado negativo, si no sacás la banderita y tratás de mandar mensajes muy obvios, la censura la pasás. Yo había mandado el guión y me citaron para hablar con Tato¹ —en ese momento estaba Tato—. Y me dijo: “El guión está muy bien, algunas cosas nada más: que no haya drogas, que no haya sexo, que no haya policías...” —que ya lo sabía, porque eso era una norma que venía de antes— “...y que los chorros no sean demasiado simpáticos”. Esas son las condiciones que puso Tato. Después no hubo problema. En la escena en que Julito está encamado con una mina y Larsen está mirando, yo sabía que no había que dejar a propósito largas las escenas medio eróticas, porque te van a pedir que cortes. Pero no pasó nada. Y lo de los policías venía de una película que había hecho Armando Bo. Es muy gracioso esto: creo que era en *Una mariposa en la noche* (1977) que Isabel Sarli

1. Se refiere a Miguel Paulino Tato, director del Ente de Calificación Cinematográfica. Es considerado el máximo censor de la historia del cine nacional.

hacia de una puta y andaba en la calle, entonces hablaba con un policía; ella, en la vereda y el policía, abajo, en la calle. Y, como ella estaba más alta, consideraron que eso era insultante para la imagen de la policía. Para cortar por lo sano nos dijeron: “No se muestran más policías en las películas”. No se podía meter un solo policía, por eso tuve que hacer todo así: el afano, el secuestro... se escuchaban las sirenas y nada más.

LA FORMACIÓN

—En tu adolescencia leías voraz y desordenadamente, mientras traducías a Dylan Thomas², escuchabas jazz y escribías cuentos y poemas. Incluso, estuviste a punto de estudiar Letras. ¿Qué circunstancia desvió esa, aparente, vocación literaria? —En principio, yo soy muyvago, muy reacio a todo lo que sea una cosa así, disciplinada y rutinaria. Y por otro lado, no quería tener que dejar la vida que yo estaba llevando, una vida que era maravillosa, bohemia y nocturna, y donde charlabas en bares con infinidad de gente, con tipos que realmente eran poetas, escritores, y qué sé yo... Iba al cine. De eso se trataba, eso era mi vida: librerías, cine, música y charlar con gente. Pero la Facultad sonaba un poco aburrida. La manera de racionalizar esto fue decir: “Bueno, nadie te puede enseñar a escribir. O sea, si yo quiero escribir, no tiene ningún sentido que vaya a la Facultad de Letras. La Facultad de Letras me puede dar un orden o una guía para ir leyendo cosas, pero nada más, eso lo puedo hacer yo también si quiero. Pero enseñar a escribir, nadie puede enseñar a escribir”. Como creo que nadie puede enseñar a hacer cine. Enseñar a dirigir, nadie te puede enseñar. Esto es algo que lo pescás o no lo pescás. O lo entendés de entrada o no lo entendés nunca. Sí te pueden dar todas las normas que quieras, escritas y explicadas... Si no pescaste esta totalidad

2. Dylan Thomas (1914-1953), poeta galés en lengua inglesa, escritor de cuentos, dramaturgo, periodista y guionista.

de lo que es este oficio, en la puta vida vas a dirigir. Y con escribir es lo mismo: si sos escritor, sos escritor; si no, nadie te lo enseña. Y bueno, eso fue.

—**Una definición clara del aprendizaje de cine...** —Sí, yo creo que no viene mal porque las escuelas te sirven para esto que digo que sirve la Facultad: para hacerte ver películas. Por ahí hay películas que ni sabés que existen y bueno, hay alguien que te guía y te dice: “Miren esto”. En el rubro dirección. En otro rubro más técnico: sonido, dirección de fotografía, ese tipo de cosas, sí es necesario estudiar. Pero no dirección.

—**A los catorce años, escribiste el ensayo metafísico *La inexistencia de Dios*. ¿Entonces, todavía querías ser escritor?** —Sí, es que a esa altura leía a Sartre³, *El ser y la nada*, ese tipo de cosas. Era un bicho raro porque no era el tipo de intelectual que se encerraba y no veía a nadie. Era como un cowboy intelectual. No me quedaba encerrado, salía todo lo que podía. Pero, sí, esa convicción la tuve siempre y la sigo teniendo.

Y los cuentos, bueno, en un momento rompí todo, no guardé nada de lo que escribía y como tenía que laburar —porque yo estaba forzado a laburar, tenía que llevar guita a casa—, empecé a trabajar en distintas cosas: como cadete, en una agencia de publicidad y después en otra, vendí cosas por la calle, helados, enciclopedias. Y al relacionarme con esta gente de la noche de Buenos Aires, me metía en el bar del teatro Fray Mocho, y ahí conocía actores, directores de cine, y empecé a arrimarme un poco al cine. Fui a un par de rodajes, trabajé como extra en *Dar la cara* (1962) de Martínez Suárez, y más o menos mirando decía: “Esto parece interesante”, e intenté meterme entonces como meritario. Y el sindicato era muy cerrado, no quería gente joven, te metía en una lista de espera pero no entrabas nunca. En este momento estaba Ricardo Aronovich, por ejemplo, que había hecho dos películas y no lo acreditaban como director de fotografía, era impresionante.

3. Jean-Paul Sartre (1905-1980), filósofo, escritor, crítico literario, novelista y dramaturgo francés. En 1943 publicó *El ser y la nada*, su primera obra filosófica.

—**¿En qué momento lográs insertarte en la industria?** —Y después me fui a Brasil, donde laburé cuatro meses en un laboratorio que doblaba series, me metieron en las moviolas antiguas, las verticales. Iba haciendo mi experiencia y conociendo cada vez un poquito más de todo este mundo. Y fui con un amigo un día al sindicato a preguntar qué pasaba. Él era pizarrero y empezaba el lunes una película y dijo: “Che, ¿este pibe puede venir conmigo?”, “Sí, que vaya”, respondieron. Así entré. Ni lista ni nada. Y entré y me quedé. Tuve la suerte de laburar en un equipo de un asistente de dirección que trabajaba mucho y era muy bueno, así que no paré. Hice de entrada como cinco películas seguidas, y era una proeza. Pensá que todavía había estudios y había bastante laburo. Y siempre te podía tocar un bache. Ahí me quedé.

—**De alguna manera, “descubriste” el oficio antes que la vocación.** —Fui descubriendo, de a poco, en principio, que era un oficio que entendía y me gustaba mucho, me divertía muchísimo estar en un rodaje y no sentía que trabajaba. Yo nunca sentí que trabajé. Te daba más alegría el sueldo que cobrabas, porque decías: “¡Qué bueno! Yo me la paso bárbaro, me divierto como loco y encima me garpan!”. Y esa fue, por suerte, la asociación que tuve toda mi vida. A partir de que me metí en cine, jamás sentí que estuviera laburando. Esa fue la historia. Descubrí que tenía un oficio y después ya empecé a entenderlo más todavía. Porque el escalafón era pasar de pizarrero a script o continuista. Y ahí sí, seguir la continuidad es un laburo de mucha responsabilidad. En aquella época ni siquiera polaroid teníamos. Era todo a ojo, anotar y hacer dibujitos. Ahora, no sólo hay polaroid sino que tenés la videoassist, donde si tenés que hacer continuidad, podés chequear las cosas ahí. Nosotros no chequeábamos. Chequeábamos al día siguiente en proyección. Y ahí te dabas cuenta. Si sospechabas que habías metido la gamba con algo, lo comprobabas en proyección y ya era tarde. Era un laburo donde lo pasabas muy mal, tan mal como la pasaban los foguistas. Son dos laburos muy similares en eso. Los que generaban retomas éramos el continuista y el foguista. Pero ahí aprendés muchísimo. Me pasó, ya no acá, sino trabajando como ayudante de dirección en Es-

pañá, porque estás un poco obligado a hacer tu puesta en escena de lo que estás viendo. Es la única manera en que vos podés opinar y decir que pensás que falta hacer un plano aquí, un plano allá como cobertura de un plano de la escena que se filmó. Así que estás obligado a hacerte mentalmente una puesta en escena. Si tenés amistad con el director, podés llegar a sugerir cosas. Si no tenés amistad, te callás la boca, pero sí podés decirle lo que creés que falta o lo que creés que sobra, lo cual es un ejercicio germinal, porque en realidad estás filmando vos, estás haciendo una puesta en escena y colocándola mentalmente, sin tener ninguna responsabilidad. Y yo creo que aprendés muchísimo. Pero recién ahí me di cuenta de que yo sabía de qué iba la cosa.

APRENDER FILMANDO

—Trabajaste o colaboraste con directores de la talla de Saraceni, Viñoly Barreto, Rodolfo Kuhn, todos de mucho oficio. Luego, te fuiste siete años a Europa, donde trabajaste con Sergio Leone, Lewis Gilbert, Peter Collinson, además de Mario Camus. ¿En qué momento de ese recorrido pensaste que podías dirigir películas? —Mirá, no me acuerdo cuándo pensé que podía llegar a ser director, realmente. Me parece que fue a fines del '73. Yo nunca tuve la revelación de decir: “El cine es mi manera de expresarme. Necesito expresarme, necesito hacer cine”. Nunca me pasó, ni ahora. Sí fue un oficio, yo noté que me movía bien y que lo conocía. Y si tengo que decirte la verdad, no sé cómo apareció la idea de La parte del león. Apareció porque yo tenía ganas de hacer algo, y era dirigir. Pero nada más. Porque pensé que ya era suficiente tiempo, y el hecho de volverme fue porque en España estaba metido en un medio de producción raro. No era producción española, sino que como yo hablaba inglés, los contactos eran de productores o jefes de producción que daban servicios de producción a películas que venían de afuera. Entonces pensé: recorrer expedientes, productores españoles, o

irme a Barcelona, que era donde hacían películas más chiquitas... y dije: “Acá no me van a dar bola, en mi vida me van a dar bola”. Y nosotros en Buenos Aires, en Argentina, tuvimos siempre un promedio de directores debutantes altísimo, no me preguntes por qué pero se dio siempre. Y dijimos: “Bueno, volvamos para allá a ver qué pasa”. Y pasó lo que yo suponía. Volví en el ‘74, me enganché a laburar con Tinayre y después con Jusid y Renán, y qué se yo, pasaba esto que te digo, que somos muy pocos, y empiezan a hablar los técnicos y es una bola que se va corriendo y te dicen: “Che, pero vos ya estás para dirigir”, “La próxima tenés que dirigir.” Y bueno. En el ‘77 escribí el guión de *La parte del león* y después empecé a moverlo. Era una muy mala época porque no había un mango, había muy poca producción. Aparecieron todos estos abogados que alquilaban las oficinas para una película que iba a hacer Aníbal Uset, que después se suspendió. Ahí yo me hice amigo de ellos y les dejé el guión. Y les encantó, sacaron la cuenta —como siempre, yo presentaba todo: el plan de inversión, de recuperación de la guita, de todo, junto con el guión—. Y dijeron: “Cuesta tan poco la película que aunque la hagas muy mal y quede en la lata, recuperamos la guita”. Y se metieron.

—**¿Es verdad que tenías fama de filmar “rápido y barato”?** —Bueno, ésa era la idea de lo que yo quería demostrar con *La parte del león*. Hice el guión adecuándolo para hacer la película en cuatro semanas de filmación. Cuatro semanas de cinco días, o sea, veinte días de rodaje, y fueron tal cual, creo que fueron veintiuno o veintidós, me pasé por muy poquito. Y con un costo muy bajo. Era una manera de presentarte ante los supuestos productores que pudiera haber en la industria y que dijeran: “Bueno, acá hay un tipo que parece que cuenta bien, que sabe, que maneja el oficio y que lo hace rápido, no es caro”. Era una manera en la que yo sentía que tenía que entrar, no había otra. Y realmente funcionó, y funcionó muy bien. Cuando me llamaron para *La playa del amor* (1979) fue muy gracioso. Olivera y Ayala no querían, no se atrevían, porque decían: “No, pero si este chico hizo una película de autor”. Y los que insistieron para que me llamaran fueron los hermanos Kaminsky,

que ya me conocían. Mi viejo había trabajado con Kaminsky en la imprenta de Guillermo Kraft, era muy amigo, y yo había estado en la casa de ellos cuando era chiquito. Así que me llamaron ellos y dijeron: “Mirá, ¿a vos te interesaría esto?”. Y yo: “¡Pero, por supuesto!”. Yo siempre estuve convencido de que, como esto es un oficio, la mejor manera de aprenderlo es haciéndolo. No hay otra. Las cosas que te aparecen en un rodaje ni te las imaginas sentadito con un papel, leyendo un libro.

—**¿Considerás que los rodajes son escuelas de vida?** —Y... en todos los rodajes hay algún despelote, algo que te obliga a decir: “¿Qué carajo hago, dónde me meto ahora, cómo resuelvo esto?” Siempre, permanentemente. Y yo pregunté qué condicionamientos había y realmente el único condicionamiento era meter doce canciones, eso era todo. Después, el guión era de Gius⁴ pero de hecho colaboré mucho en el guión. Así que yo, encantado. Siempre digo que muestra un poco cómo es como persona Olivera, que podría haberme apretado tranquilamente, decirme: “Hacé esto, metele pata, cortá esto”. Y no me dijeron nada. A mí me dejaron absolutamente solo, yo hacía lo que se me daba la gana en la filmación. Una sola vez se acercó Olivera —yo llevaba repitiendo más o menos veintipico planos, veintipico de tomas con Cacho Castaña y Mónica Gonzaga— y me llama aparte y me dice: “Escuchá, Adolfito, no insistas más, son de madera”. Porque en ese momento se cuidaba mucho la película, pensá que La parte del león se había hecho con ocho mil metros, era una miseria. Y eso fue todo. Después, yo hacía lo que quería. Realmente tuve total libertad, y total responsabilidad de que la película estuviera bien o mal, al margen de las canciones, que bueno, eso era también lo que tenías que tratar de vencer: ver cómo contabas una historia y que las canciones aguantaran, que no se pinchara y que no se hiciera aburrida por las canciones. Contabas también con que en realidad la gente iba a verla no por la historia, la gente iba por las canciones, que era lo que vendían. Así que bueno, me salió bien. Lo de La parte del león fue una buena presentación.

4. Augusto Giustozzi (1927-2001), conocido como Gius, guionista, libretista y dramaturgo argentino.

TIEMPO DE DICTADURA

—En 1982, casi a finales de la dictadura, se estrena la que muchos consideran tu mejor película: *Tiempo de revancha*. Tomando en cuenta, una vez más, la censura de la época, ¿cómo pudiste trabajar ese tema y llevar adelante el rodaje y el estreno? —Bueno, Tiempo... la hicimos en el '81, después de La discoteca... Olivera quería que hiciera otra musical. Yo la había escrito durante La discoteca... Mientras filmaba La discoteca, en realidad, escribí un primer tratamiento de Tiempo de revancha. Dije: “Mirá, yo tengo esta historia. Es la que me gustaría hacer” y Olivera se quedó loco, dijo: “Olvidate, la hacemos y punto”. Bueno, yo la escribí. Me acuerdo de haber escrito la historia con muchísima bronca. Pero había cierta habilidad en no mostrar. Yo me tiraba contra el sistema, no era sólo contra los milicos. Eran los milicos y lo que representaban, simplemente eran ejecutores de un plan económico que nos llevaba a la ruina. Entonces lo que atacaba era el sistema capitalista, punto. Que se caga en la gente, que lo que quiere es ganancia, bueno, lo que ya sabemos. Y como no había cosas que fueran obvias, de gente que tirara mensajes o que hiciera críticas abiertas a los milicos —que tampoco me interesaba—, la historia quedó como una crítica muy dura. Yo pensaba que era sutil, y después, viéndola, no era una historia sutil, era una historia muy dura. Pero que en realidad no tenía nada para cortar. O sea, no podías decir: “Mirá, lo que jode es esto”, como censor, ¿no? No podías decir: “Me jode acá, lo que dice este señor en esta escena. Sáquenla”. No, no había nada. Es decir, si te dabas cuenta para dónde iba la película había que prohibirla, no había alternativa. Esa fue una gran astucia que se dio sola, a medida que la iba escribiendo. Y curiosamente el problema que tuvimos fue [Federico] Luppi, porque él había vuelto de España, donde estuvo tres años exiliado. Volvió, y el representante dijo: “Tiene luz verde para trabajar”, pero no le permitían trabajar en cine ni en televisión. Podía hacer solamente teatro. Estábamos por arrancar, teníamos fecha de comienzo y nada, Luppi, otra vez prohibido. Así tres veces. Y la demoramos, la demoramos hasta que finalmente bueno, le dieron luz verde y la pudo hacer.

—¿De qué manera promocionaron el estreno para que no lo prohibieran?

—Olivera la jugó de manera tal que estuviera toda la publicidad en la calle —se hace el fin de semana anterior al estreno, que era un jueves—. Sábado y domingo se larga toda la publicidad. Desde el jueves anterior se va dando publicidad. Y la presentó a censura tarde, la demoró. No sé qué excusas metía y la presentó el lunes, en la semana del estreno. De manera que, con la publicidad ya en la calle, si la prohibían, se armaba un quilombo de novela. Y como los milicos estaban haciendo otra jugada (Massera quería armar un partido asociándose con los peronistas y no sé qué), iban a perder cara ante la opinión pública. Iban a quedar como lo que eran realmente, y la jugaban a parecer democráticos. Y curiosamente, a las siete de la tarde lo llamaron a Olivera del Instituto, bah, del Ente, la censura, —yo estaba con él en la oficina—, para felicitarlo por la película que habíamos hecho. Estaban encantados. Nunca entendimos nada, yo creo que se engancharon como público. Se engancharon como público y no analizaron nada. Las cosas siempre estaban metidas como al revés, o sea, el abogado que hacía Arturo Maly no puede cambiar la historia. ¿La conclusión cuál es? Que muchos vascos o mucha gente junta sí pueden cambiar la historia. Pero yo decía: “Tienen que ser muchos para cambiar la historia”, y eso no se decía.

—¿Ahí terminó todo? —No. Después se armó un quilombo de novela. Es muy curioso, esto es uno de los misterios del cine que nadie ha conseguido nunca averiguar. En Hollywood toda la vida han estado como locos averiguando por qué unas películas funcionan y otras no. Con Tiempo de revancha no se había hecho ni privada, ni función previa con periodistas, absolutamente nada, y había ya un runrún de que existía esta película. Y un runrún positivo, que no sabés nunca de dónde sale. Pasa siempre con las películas, cuando van a ser éxitos: una o dos semanas antes ya empezás a escuchar cosas. Las películas se estrenan los jueves, las críticas salían los viernes, pero la película empezó a llenar desde el jueves en la primera matinée. Fui al Ambassador a ver las colas de gente, ya tenía la práctica de las dos musicales que te dejan muy bien ver las colas que había. Y el tipo que vendía las entradas era

el que te cantaba cuántas semanas ibas a estar. Y dijo: “Mínimo tenés doce semanas acá en el Ambassador.” Por la primera matinée, y no la pifiaban. Tiempo... estuvo un año en cartel.

—**Tiempo de revancha, también, para vos...** —Sí... Y no sólo en el Ambassador... Permaneció en varias salas y, en total, estuvo un año en cartel. Fue un éxito impresionante. A partir del estreno, ahí empieza el quilombo. Los milicos llaman al Instituto y dicen: “¿Quién fue el pelotudo que apoyó esta película?”. Salió Tato, que en ese momento ya no era censor pero era crítico en la revista Esquiú, y como se había estrenado también una película de Mario Camus, *Los días del pasado*, en el Lavalle, decía que los anarquistas habíamos copado la calle Lavalle. Otra revista, *Somos*, dirigida por Alfredo Serra, decía “¿Qué pasa con la censura? ¿Qué pasa con los tipos que ven el mosquito de los escotes y no ven el elefante de la ideología?”. Ése era el gran demócrata que es ahora Alfredo Serra. Era un editorial, no era una crítica de cine. Y bueno, entonces salimos del cine, el sábado hubo que desalojar el Ambassador, recibimos llamadas a mi casa, llamadas a la casa de Olivera, pero no pasó de ahí. La suerte fue que la película funcionó. Y después, empieza a ganar festivales, a los cuales iba por valija diplomática, porque Olivera ya a esta altura no podía pedirle apoyo al INCAA, que es el que manda las películas. Entonces iban bajo acuerdo. Yo había hablado ya cuando fui a Colombia, a Cartagena, donde ganamos un premio, y no me acuerdo bien, en otro lado más, y estaba en Clarín haciendo una nota por alguno de los premios y entra un télex que decía que habíamos ganado en La Habana. Hasta yo me sorprendí, no sabía que la película estaba en La Habana. Esto habrá sido alguna de las cosas de Olivera, que algún diplomático amigo suyo la mandó y así salió la película. Vos pensá, en plena dictadura, al cine argentino afuera no lo querían ni ver porque pensaban que respaldaba la dictadura militar. No querían saber nada, no salía una puta película argentina. Bueno, Olivera, como es muy hábil en eso, como ya la película había salido y había ganado premios, se vendió afuera, se estrenó en Estados Unidos... O sea, fue muy, muy bien.

INFLUENCIAS Y TRAVESÍAS

—**Siempre expresaste tu admiración por los directores estadounidenses del '40 y '50: Howard Hawks, John Ford, John Huston, Raoul Walsh. Sin embargo, *Últimos días de la víctima* (1982), basada en la novela de José Pablo Feinmann, tiene tonos y climas cercanos al Melville de *El samurái* antes que a los de aquellos realizadores. ¿Cuál es tu opinión?** —Es posible que sí, lo que pasa es que una cosa es lo que admirás y otra cosa es lo que puedas imitar o parecerte a los tipos que admirás. Mario siempre contaba que había un director amigo de él que estaba viendo una película de John Ford y el tipo decía: “¡Qué maravilla, qué maravilla!”, no sé qué, y no lo dejaba ver la película tranquilo. Hasta que Mario se cansó y le dijo: “Hijo de puta, si te gusta tanto Ford, ¿por qué no hacés algo parecido?”. (Risas) Hay una imposibilidad de hacer algo parecido a lo que hacen los tipos que te gustan. Y uno tiene todas las influencias del mundo. Vos no te das cuenta de todas las influencias que tenés, el tema es que no sos consciente. Hago y creo que se me ocurre a mí, que las ideas son puramente mías y que no vienen de ningún lado. Después te das cuenta de que es mentira. Lo que nunca he hecho fue copiar conscientemente la resolución de alguna escena a la manera de “X” director. Pero seguramente hay no sólo influencias, sino cosas resueltas en mis películas muy similares a otras que me hayan gustado. No sé de cuáles, pero seguramente que hay, hay mucho. Lo que vos decís de Melville es verdad, y a mí me gusta mucho él, así que no me extraña nada que *Últimos días...* fuera una historia que tranquilamente podría haber sido hecha por Melville.

—**Entre 1983 y 1985 grabaste en España la serie *Las aventuras de Pepe Carvalho* que tuvo un éxito enorme. ¿Cómo evaluás esa experiencia?**

—Fue un trabajo profesional. Me gustó mucho que me lo hayan ofrecido y me gustó mucho hacerlo, porque las condiciones eran ideales. A mí me llamaron cuando *Últimos días...* gana el Festival de Huelva. Allí había gente de TVE⁵ que me llamó

5. TVE: Televisión Española, es el sistema de medios públicos de España.

a casa. Yo encantado, me fui para allá, arreglamos guita, todo bárbaro. Me hablan de ocho guiones de cincuenta y pico de minutos. Pero me llamó la atención, porque siempre son trece, que es lo que cubre la programación de tres meses. Y había cinco que les daba vergüenza mostrármelos. Bueno, pedí igual los cinco, cambié uno de los ocho y tenía el problema gordo que tenían los guiones: además de ser malos, —no los había hecho Manuel Vázquez Montalbán, él había escrito dos hojas y un guionista había hecho esto—. Cada página de un guión en tamaño A4 o carta es un minuto. Si es oficio, es un minuto y medio. Pareciera una tontería pero es así, uno se niega a creerlo hasta que empezás a contar y te das cuenta de que funciona. Los guiones tenían más de doscientas páginas cada uno. Con lo cual, yo dije: “Ojo, esto es más largo que para un largometraje”. Cincuenta y dos minutos tiene que tener. Bueno, hablo con el guionista, le digo: “Mirá, acá no hay corte posible. Hagamos una estructura nueva, para achicar y sacarle más de hora y media”. Por supuesto, el tipo había cobrado hacía un año la guita de TVE, y no se iba a poner a laburar otra vez. Me trajo el guión, vino a charlar conmigo, había tachado unas frases... Entonces lo empecé a hacer yo. Empecé con la sinopsis, con los tratamientos lo más largos posibles de lo que se me ocurría, tomando como base las historias pero viendo cómo las modificaba. A todo esto, la TVE encantada. Le mandé todos estos primeros tratamientos a Vázquez Montalbán, a ver si quería colaborar o decir algo. Él respondía: “Carvalho no diría estas cosas, no sería tan malhablado”. ¡Fue genial!

—**¿Habías leído la saga de Pepe Carvalho?** —El castigo que yo tuve, la única contra que tuve al hacer la serie fue que, como soy disciplinado, me leí todas las novelas de Vázquez Montalbán. ¡Hay que tener huevos para leerlas! Él decía: “¡Carvalho nunca tuvo una hija!”, sólo porque yo había puesto tal cosa. Y yo le contestaba: “Sí, en tal novela, no sé qué, la hija tal y se llama igual.” Ahí se terminó la discusión. No apareció más Vázquez Montalbán. Yo les dije a los de TVE: “¿Seguimos adelante con las historias que escribí yo o con las originales? ¿Metemos más guionistas?”. “Adelante con las tuyas que están bárbaras”, me respondieron.

—**¿Fin de la controversia?** —Yo me comprometí con la producción y empecé a escribir al mismo tiempo que localizaba. Salía a localizar por las mañanas y por las tardes escribía en casa, en Barcelona. Y me comprometí a no cambiar los decorados. Podía pasar lo que yo quisiera pero en esos decorados que estábamos eligiendo. Era un disparate, pero funcionó. Lo que a mí más me entusiasmó fue la total libertad que tuve para hacer esto, todo el tiempo del mundo. Propuse quince días por capítulo. Al final anduvimos por los veinte, con viajes y todo. Era una coproducción así que tuvimos que ir a Francia, Almería, Galicia... Nos recorrimos de punta a punta toda España. Yo me lo planteé como una especie de ejercicio muy a fondo: no resolver de la misma manera ninguna escena, por más que fuera parecida, en todos los capítulos. Tomar cada uno como una película distinta. Además, la suerte era que las historias no continuaban. Empezaban y terminaban por eso, con el director de fotografía, nos planteamos ir variando la luz. Yo buscaba unas cosas que fueran como muy negras, otras que tuvieran un tono de comedia, otras que fueran un disparate total. Probar cosas a lo loco. Así que grabando la pasé muy, muy bien.

BARAJAR Y DAR DE NUEVO

—**Después de *Pepe Carvalho*, rodaste “la película de Estados Unidos” que vos repudiás⁶.** —Totalmente, sí. No por culpa de la Columbia, sino por culpa mía. Después de cinco versiones había que hacerla y no se había llegado a algo que realmente le gustara a todo el mundo. Hay un momento en el que realmente, te sentís muy pillado de decir: “Como sé filmar, puedo arreglar cualquier cosa”. Después te das cuenta de que es una gran mentira. Si la historia falla, si la historia es una pelotudez, aunque esté bien filmada seguirá siendo una idiotez. Eso es lo que pasó con esta película: es muy tonta. Con mi montaje también es una pelotudez.

6. Se refiere a *The Stranger/ El extraño* (1987), una coproducción argentino-norteamericana no estrenada comercialmente.

—**Fue un aprendizaje en tu madurez, digamos...** —A los cachetazos. (Risas)

—**Un lugar en el mundo representa un punto de inflexión en tu filmografía. Es una película en la que los diálogos ocupan un espacio que no habían tenido en tus filmes anteriores.** —Yo creo que el diálogo es acción. Lo que dicen los personajes es acción. Nunca creí en esa separación entre imagen muda y diálogo. El diálogo es parte de la acción. Con una frase un tipo puede vender a otro para que lo maten. Es acción. Los yankees siempre lo han mantenido. Si uno ve las películas americanas, las películas de Hawks por ejemplo, empiezan con un diálogo en el primer fotograma y no paran hasta el final. Entonces, esto de que el cine mudo era mejor, es todo mentira. El cine mudo, como no se escuchaba el diálogo, tenían que exagerar los gestos para que se entendiera qué carajo pasaba. En el cine, el diálogo siempre fue tan importante como la imagen. Digamos, esto es lo divertido que tiene el cine: no podés separar las cosas que componen el lenguaje cinematográfico, es todo uno. No sirve que te tires para un lado o para el otro porque da igual, lo que tenés que entender es la unión de toda esa cosa.

—**¿Eso significa, haber madurado la expresión cinematográfica, un estilo personal?** —¿Por qué no lo había hecho hasta ese momento...? No sé, pero la historia la empezamos a escribir con mi mujer [Kathy Saavedra] durante la filmación de Las aventuras de Pepe Carvalho. Ahí arrancamos, año '84 u '85, y seguimos anotando cosas... Digamos, es posible que visto desde afuera notes algún cambio. Yo no noto ningún cambio, para mí fue algo que se fue dando desde Las aventuras de Pepe... después hice la de la Columbia, y seguí construyendo esa historia... Uno no siente que hay esos quiebres en la manera de hacer las cosas. No. Es otra película más, y... ¿es distinta? Sí, uno piensa que todas son distintas.

BUENAS O MALAS PELÍCULAS

—En *Lugares comunes*, cuando lo jubilan compulsivamente, el profesor Robles⁷ hace una dura recomendación: “¡Despierten en sus alumnos el dolor de la lucidez, sin límites ni piedad!”. En su momento, asocié esa sentencia a tus declaraciones sobre el “Nuevo Cine Argentino”⁸.

—Se puede aplicar porque lo que dice Luppi no está dirigido, es para todo el mundo. Y aunque mi intención no fue apuntar contra los nuevos cineastas, lo que decís es cierto. Al principio, yo huyo y rechazo esto de encasillar o etiquetar al cine en sectores: “Nuevo cine”. Estoy podrido, —y, ya tengo muchos años en esto—, de “la nueva generación de los 60”, “el nuevo tal cosa”, “el nuevo cine argentino”. ¡No jodamos! Es cine, punto.

Hay un cine que es bueno y hay un cine que es malo. Y nada más. No hay otra cosa.

—Entonces, ¿considerás que no hubo renovación alguna del lenguaje?

—En el lenguaje del cine, como en la literatura, aparecen los cambios de estilo del tipo que lo está haciendo. Ahí está lo que cambia: cómo usa esas herramientas de una manera distinta cada director, que te sorprende porque nunca habías visto eso antes. Pero cuando vos lo que ves es que pasan por alto la gramática o que dejan de lado el lenguaje del cine, eso no es una renovación. No es que hayan modificado algo. ¡No han modificado nada! No usan el lenguaje tradicional del cine, que te da pie a que lo uses como quieras y realmente aparezca tu personalidad y, la tuya, sea totalmente distinta a cualquier otra película. No lo usan porque lo desconocen. Y yo puedo respetar a un tipo que te hace una película como se debe hacer, y en la siguiente rompe la manera de narrar. Fenómeno, lo voy a mirar con respeto por lo menos. Pero cuando uno es incapaz de hacer una película según la gramática tradicional es porque no sabés ni de puesta en escena ni de ángulos de cámara. No sabés un carajo...

7. Interpretado por Federico Luppi.

8. “Hay una banda de revistas apoyadas por la crítica que no se respetan ni respetan la profesión”.

—¿Cómo interpretarás la generalización de determinados procedimientos o estéticas? —Yo no puedo respetar eso, me parece una basura. No soporto ver que no sólo los nuevos directores, sino algunos ya más establecidos, te hacen planos cortos y empiezan a saltar el plano...lo mismo que en los reportajes de la televisión. ¿Qué pasa? ¿Esto es innovación? ¡Esto es una bestialidad! Pero se usa, la gente lo ve y no dice nada. Todo lo que se ha inventado en el cine y lo que se sigue inventando desde la steadycam, el dinalens de hace unos años, el travelling con las rueditas para que no se mueva, usar cabezas con manivelas para que no se sienta el movimiento de la cámara y así va mucho más suave que una barra, insisto, todo lo que se inventó, estaba dirigido a que no se note la existencia de una cámara. Ése era el pecado. Si conseguías hipnotizar al espectador y meterlo en la pantalla de una sala oscura, si te mandabas esa cagada de que se mueva la cámara o qué sé yo, el tipo se salía un poquito de la historia y tomaba conciencia de que está mirando una película. La gente es consciente de que está mirando una película, pero no se lo recuerdes cada cinco minutos. Todo se ha hecho para que eso no se note. ¿La steadycam para qué era? Para que no se note que había una cámara. Si la llevás en mano, la cámara baila de una manera que no se aguanta. Pero así y todo, ves películas que están hechas todas con la cámara en mano, se mueve a propósito, se mueven los primeros planos. No sé para qué, pero se mueven. Yo creo que es puro desconocimiento del oficio. Respeto mucho el oficio para aceptar que se hagan estas cosas.

LA MATERIA (AUTO)BIOGRÁFICA

—Un lugar en el mundo, Lugares comunes, Martín (Hache) y Roma componen un ciclo. De las cuatro, Roma es la más autoreferencial. Aparecen tu barrio, la mención a tus padres, el monólogo final de Sacristán frente al río. Ese film, ¿cierra una etapa en tu carrera? —No lo sé. La verdad, no lo sé, porque pasa esto que te dije antes, uno no es consciente de sus etapas. No digo:

“Acá cerré una etapa y empiezo la otra”. A mí me apareció esto. Así que no sé, espero que no cierre ninguna etapa. Indudablemente hay muchas cosas que yo tomé de mi vida, de mi niñez y mi adolescencia...

—**Parque Chas, por ejemplo.** —Parque Chas, sí, siempre. Yo meto cosas que tienen que ver conmigo o con gente amiga. Mis amigos dicen que venir a cenar a casa y tomar demasiado vino es un peligro, por las cosas que cuentan y que después aparecen en las películas. Lo cual es verdad: robo mucho de todo lo que escucho. Sin identificarlos, claro. Y siempre he robado de mi propia vida. Siempre hay cosas mías metidas por todos lados, modificadas. Se dice que no hay nada más mentiroso que una autobiografía... Eso es verdad, porque entre la mala memoria que tenés— que tengo yo, por lo menos— y las cosas que vas modificando solo... Porque, es muy probable que las cosas que te pasaron realmente y la forma en que te pasaron no tengan ningún interés dramático. Por eso tenés que ir cambiándolas para llevarlas hacia otro lado. Evidentemente han quedado muchas cosas como referencia: nombres y lugares, mi vieja y mi infancia en Parque Chas. No te olvides de que el guion lo hicimos junto con Mario y con mi mujer, o sea que no es solamente mío. Hay muchas cosas de Mario metidas ahí adentro. Es lo bueno de trabajar bien con un co-guionista es que...

—**Estamos hablando de Mario Camus...** —Mario Camus, sí. Yo no sé muy bien, ya a esta altura qué es de Mario y qué es mío. Honestamente, no sé. Pero bueno, sí es una película muy sentida, ésa era la intención, con el gran desafío de que no se convirtiera en una cosa sensiblera o cursi. Por ese lado fue muy arriesgada. Yo no lo siento, pero probablemente debo estar haciendo un tipo de cine que se asemeja y parece que todas las películas estuvieran conectadas. Por ahí rompo un poco esto con *La ley de la frontera* (1995), que no tiene nada que ver.

—**¿Te preocupa que haya sido así?** —Lo único que me preocupa es que se me

ocurra algo para seguir haciendo cine. Y no sé, honestamente para qué lado voy a disparar, no sé qué tipo de historia voy a hacer en el futuro. Tengo pensadas un par de cosas pero una vez que me pongo a escribir, aparece otra, ¿no? Al margen de las cosas que he intentado hacer y que no conseguí hacer y que no tienen nada que ver con nada.

—**Justamente, ahora venía la pregunta por los proyectos...** —No, del proyecto no te puedo contar porque está muy en germen. Es algo que tengo que probar, sentarme y ver si realmente funciona o es para desechar. Son historias intimistas, familiares, va por ese lado la cosa, no se trata de una película de acción ni nada por el estilo. Pero no sé, yo nunca sé. En España, me ha pasado de escribir, de haber hablado ya con los productores, que los tipos se calienten con el proyecto y, de repente, decirles que no va, que la historia no va... Porque ya la viste veinte veces. Entonces, no sigo cuando no puedo encontrarle una vuelta original a eso que escribí. Hubo varias que se han quedado por ahí.

OSCAR BARNEY FINN

Nació en 1939 en Berisso, provincia de Buenos Aires. Es guionista, productor, docente y director de cine, teatro y ópera. Estudió en la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata y luego en París, entre 1962 y 1964, al obtener una beca del gobierno francés para perfeccionar sus estudios de cine en la Escuela Nacional de Cine de París. También se formó en el Centre de Recherches de la Couleur del Conservatoire National des Arts et Métiers y de la Radiodiffusion-Télévision Française y aprendió dirección teatral y puesta en escena en el Teatro de las Naciones y el Teatro Popular de Francia. En 1958 intervino como productor, guionista y ayudante de dirección en *Sólo unas gotas*, cortometraje de Iván Etcheverry. En Europa dirigió su primer medimetraje, *Haber visto* (1962), y el corto *Una experiencia* (1962). Al regresar a Buenos Aires participó en un seminario sobre dirección de actores y puesta en escena dictado por Carlos Gandolfo y en 1967 asistió a Leopoldo Torre Nilsson en la dirección de dos obras de Harold Pinter, *La vuelta al hogar* y *Fiesta de cumpleaños*. Después rodó los cortometrajes documentales: *La laguna* (1968), *Pinamar*, *San Bernardo*, *Villa Gessell* (1969), desarrolló su trabajo como puestista de teatro con *Matrimonio*, de Griselda Gambaro, *Acto rápido*, de Eduardo Pavlovsky, y *Play*, de Samuel Beckett. En 1970 aprendió dirección de actores con Lee Strasberg y realizó el medimetraje *Los otros*. En 1974 debutó como director de cine con *La balada del regreso*. En 1978 dirigió *Co-*

media rota y en 1980, *Más allá de la aventura*, donde también actuó. Luego produjo y dirigió el episodio “El salón dorado” en *De la misteriosa Buenos Aires* (1981), película que recibió el Premio Especial del Jurado de Karlovy-Vary y fue seleccionada para el Festival de Biarritz. *Contar hasta diez* (1985) fue nominada a un Oso de Oro en el Festival Internacional de Cine de Berlín, luego hizo *Cuatro caras para Victoria* (1989) y *Momentos robados* (1997), película que obtuvo tres nominaciones para el Cóndor de Plata.

En 1982 comenzó a trabajar en televisión con un ciclo sobre la obra de Manuel Mujica Láinez al que le siguieron una gran cantidad de producciones que se sumaron a su intensa labor en el ámbito teatral, donde también se caracteriza por dirigir obras de alta calidad que cosechan premios y aplausos en el país y en el exterior. Desde 2003 ingresó en el mundo de la ópera dirigiendo numerosas puestas en escena y recibiendo más reconocimientos por su trabajo. Ha publicado artículos en diarios y revistas especializados. Fue profesor de guión y realización en la Escuela de Cine de la Universidad de La Plata, el Museo el Cine Pablo C. Ducrós Hicken, profesor titular de las cátedras de realización y guión en la Universidad del Cine (FUC), profesor de guión y realización en el Centro Experimental de Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cinematografía (INCAA), profesor titular de la Cátedra Diseño de la Producción y Planificación en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires, Presidente de la Asociación de Realizadores Cinematográficos, Miembro del Consejo Asesor del INCAA, Director Artístico del Festival de Mar del Plata y Director del Fondo Nacional de las Artes.

CORTOMETRAJES

Pinamar (1969)

San Bernardo (1969)

Villa Gessell (1969)

La laguna (1968)

Una experiencia (1962)

MEDIOMETRAJES

Los otros (1971)

Haber visto (1962)

LARGOMETRAJES

Momentos Robados (1997)

Cuatro caras para Victoria (1989)

Contar hasta diez (1985)

"El salón dorado" en De la Misteriosa Buenos Aires (1981)

Más allá de la aventura (1980)

Comedia rota (1978)

La balada del regreso (1974)

TELEVISIÓN

Bocetos alrededor de Chéjov (2003) (Telefilm)

Encuentros (Ciclo emitido en 2001)

Luces y sombras (Ciclo emitido en 1992 y 1993)

Discepolín (1989)

Torre Nilsson y su pasión (1987)

El prontuario del Señor K (1987)

Fuimos (1987)

¡Oh Querido Tennessee! (1987)

El viajero sin equipaje (1987)

La ronda (1987)

Seis Personajes en busca de un autor (1987)

Muchacho Luna (1987)

El cerco (1984) (Miniserie)

A sangre fría (1984) (Miniserie)

El dominó amarillo (1984)

El testamento (1983).

El coleccionista (1982)

TEATRO

Noches romanas (2011 y 2013/2014)

Ceremonia secreta (2011)

Las heridas del viento (2011 y 2012)

De casas y melancolías (2010)

Mucho ruido y pocas nueces (2010)

El príncipe de Homburg (2009)

Vestir al desnudo (2009)

La gata sobre el tejado de zinc caliente (2007)

Oscar y la dama de rosa (2007)

Doña Rosita la soltera (2006)

El precio (2004)

Las de Barranco (2004)

La paz del hogar (2003)

Reconocernos (2002 y 2010)

Lejana tierra mía (2002/2003)

Madame Mao (2001)

Las últimas lunas (2000)

La excelsa (2000)

La reina de la belleza (1999)
Vita y Virginia (1997)
Obligada intimidad (1993)
Eva y Victoria (1992/1998 y 2004)
Cartas de amor (1990, 2000, 2004 y 2013)
Summertime (1968)
Los triángulos (1965)

ÓPERA

El seminarista (2012)
Norma (2010)
Don Pasquale (2009)
Acis y Galatea (2008)
La serva padrona (2008)
Doña Francisquita (2007)
La Bohème (2006)
Las bodas de Fígaro (2006)
La Traviata (2005 y 2007)
L'elisir d'amore (2005)
La médium (2004)
La mano de bride (2004)
I'pagliacci (2003)

CENSURA Y LIBERTAD

—¿Qué detalles recordás del estreno de *La balada del regreso*, en mayo del '74?

—Primero, que fue en el cine Ideal, un cine hoy ya casi ignorado a nivel circuito⁹, pero en ese momento estaba al lado de una confitería muy tradicional a la cual le tenía mucho afecto, porque mi padre y mi madre, cuando venían desde La Plata, siempre me llevaban los caramelos que el negro que estaba en la puerta daba a la salida de La Ideal. Entonces, claro, cuando me dicen “La Ideal”, se abre esa zona en mi recuerdo. En concreto, hubo que pelearla mucho para que nos dieran el lugar. Antes era muy difícil conseguir una fecha de estreno y tener una buena salida.

Además, en ese momento, las películas salían con sus complementos a los barrios. O sea, no era que su salida se agotaba en el circuito del centro. Y la verdad es que *La balada...* salió con el reaseguro que me había dado el productor Ricardo Tomazsevski —él y Cervantes Luro fueron los productores de *La Mary*—: que mi película iba a salir de complemento de la de Tinayre que, se suponía, iba a ser un tanque enorme que arrasara con todo... Bueno, nosotros a pesar de estar en esa sala que no era “la ideal”, aunque se llamara Cine Ideal, salimos. Y la verdad es que ellos cumplieron su palabra y la película, que no hizo todo el dinero que tenía que hacer, ayudó a zafar todos aquellos compromisos que uno tiene en la primera película. El mayor era la casa de mi madre, que estaba en juego como aval del crédito del Instituto.

Ese día particularmente, fue una sala muy cálida, muy agradable, con amigos. Estaban Tita Merello, Lucas Demare, María José, su hija, José Slavin, Federico Luppi, María Rosa Gallo... Esa sala, para quien los había visto tanto en el teatro y los había seguido durante años, era una satisfacción muy grande. Teníamos a [Ernesto] Bianco que también estaba en el elenco, María Luisa Robledo... mucha gente que hizo de ésa una noche muy particular. Además, fue una noche muy especial del cine argentino porque también se estrenaba otra película que marcó la historia: *Quebra-*

9. En la actualidad, el cine Ideal funciona como “sala para adultos”.

cho. O sea, Wullicher y yo debutamos en largo el mismo día. Pero claro, su película tenía un enfoque muy profundo, una mirada dura sobre un hecho ocurrido. Era una película de corte social y político, lo que la ponía en sintonía con el comienzo de los años '70.

Con el correr del tiempo, *La balada...* recibió un análisis muy interesante en Filosofía y Letras. La gente encontró todo lo que estaba allí flotando, lo que no estaba a la vista porque era una película intimista.

—**Una diferencia sustantiva con *Quebracho* que es un filme épico.** — Desde luego. Muchas veces, hemos evocado con Ricardo la forma en que salimos porque, años después, dio la casualidad de que participamos en *De la misteriosa Buenos Aires*, y nos hicimos amigos. Es un hecho bastante grato haber salido juntos, aunque por caminos distintos. *Quebracho* fue una película de gran difusión e impacto, incluso en los festivales del exterior. *La balada...* tuvo una vida más recatada, más de ir ganando con el tiempo. Volver a verla me da muchas satisfacciones, porque me había metido con muchas cosas que no debía meterme. No era la película correcta para ese momento.

—**¿Por qué?** —Bueno, uno no puede pensar siempre qué es lo correcto. Yo quería hacer eso, narrar todos esos problemas, el núcleo familiar. Hacer una película revisionista en esos años... Nosotros veníamos de ver películas históricas pero no revisionistas. Por ahí, quizás la película más revisionista que habíamos visto fue la de Manuel Antín, *Juan Manuel de Rosas* (1972) y, la verdad es que *El santo de la espada* (1970)—con todo lo que yo quiero y respeto a Leopoldo [Torre Nilsson] que ha sido un entrañable amigo—, no fue lo que él realmente hubiera querido. Él pretendía ir por otro camino. Pero digamos, a todos los que preservaban la imagen, la memoria, el recuerdo sobre el pedestal de San Martín, no les causaba gracia. Le tocó una época muy particular: en los años '60 no se podía hablar mucho de revisionismo. Entonces claro, yo que había leído a José María Rosa, que había hecho indagaciones,

encontré que quería hacer *La balada...* Todo coincide, porque cuando tuve la idea dije: “Basta, no quiero seguir haciendo cortos, quiero hacer un largo”. Y me decidí y fue una quijotada.

—**Se disparó el recuerdo...**—(*Risas*) Primero, me fui a Salta. Nilsson estaba filmando *Güemes, la tierra en armas* (1971). Ahí me quedé un mes. Viví toda esa filmación, aprendí y fui definiendo hacia dónde quería llevar la película que, después de unos años, filmé en Salta. Quería hacer un cine que indagara y cuestionara un poco la historia. Lo que pasa es que se pone en un lugar para contar, sin advertir que uno es prisionero de su época. Porque para tener hoy una idea exacta de *La balada...* hay que entender en qué momento la realizamos, cuándo se me ocurre filmarla.

Es decir, mientras yo estoy buscando decorados en Cafayate, escucho en la radio que estaba llegando Perón, con la clásica foto aquella de Rucci¹⁰ y el paraguas. Y cuando termino de filmar la película, de recrear esa cosa sangrienta que es el final *La balada...*, en las pizarras del diario *El Tribuno* de Salta, desde donde partía el equipo que yo despachaba hacia Buenos Aires, estaban las fotos de Ezeiza. Ése era el clima.

—**La realidad imitaba a la ficción...** —Y... yo estaba contando la historia de dos jóvenes que, tras la batalla de Pavón, querían ver el futuro, dar un salto al vacío, pero que no podían escapar al enfrentamiento entre federales y unitarios. Me gustara o no, lo tuviera claro o decidido, yo estaba hablando o mostrando las encrucijadas políticas de ese mismo momento. Eso es lo que el tiempo permitió ver y organizar. Yo creo que todo eso está ahí: indudablemente, uno no escapa a su época. Uno es prisionero de su época, le guste o no, quiera ir por ese camino o no. Por eso, creo que *La balada...*, alentó esas expectativas. Aquel año fue muy particular para el cine argentino, porque también se estrenaron *Boquitas Pintadas* y *La tregua*. Ahí salimos todos juntos.

10. José Ignacio Rucci (1924-1973), secretario de la Central General de Trabajadores y uno de los impulsores del regreso de Juan Domingo Perón, fue asesinado el 25 de septiembre de 1973 al salir de su casa.

—Algunas escenas son de una audacia inédita. Especialmente las violaciones y el desnudo completo. —Sí, hoy me lo critico un poco. Porque además se promocionó la película con esa imagen. Uno aprende tarde que, cuando hacés la primera película, la gente que hace la distribución o el lanzamiento te aconseja mal. Eso debió ser visto de otra manera.

—¿Tuviste problemas con la censura? —Bastantes. Me inventé muchos enemigos y uno de esos enemigos fue Tato. Según Tato, ese año hubo dos películas delezna- bles: *Boquitas Pintadas* y *La balada del regreso*. Nilsson tenía espaldas para pelearse, como siempre se peleó con Tato. Pero yo no lo soportaba, realmente. Y tuve que pasar por eso y por algunas otras cosas más, porque la película fue seleccionada para San Sebastián y ellos —el Instituto de cine, la Secretaría de Información y demás— decidieron que tenía que ir *La tregua*. Entonces me hicieron la vida imposible para sacarla de la selección. ¡Hasta me ofrecieron plata para que filmara otra película! Yo me negué, pero no hubo caso. Entonces, publicaron en un diario que yo había cedido el lugar a *La tregua*... Hoy la temática hubiera resultado una temática corriente, pero en esos tiempos había periodistas e instituciones que se sentían tocados. Yo no pensé a quién iba a molestar. Conté una historia como se cuenta una historia en una primera película: con total libertad. Y después, asumí las consecuencias de todo eso, también, con total libertad. Es decir, no fue una película convencional.

UNA PASIÓN LIBERADORA

—Siendo muy joven, armaste un cineclub en Berisso, el barrio donde naciste. ¿Ahí se disparó el deseo de ser director? —Siempre hay algo que a uno lo salva en la vida. Yo creo que antes están los juegos infantiles, y después de los juegos infantiles está toda esa cosa de conexión con el cine. Esa avidez por las revistas de cine (llegué a esperar al diarero, desesperado, en la puerta de casa). ¿Para qué leía

esas revistas? Los juegos infantiles, la reconstrucción en un patio de tierra con adobes, con un tren eléctrico, con eso que era una estancia... hacer hablar y dialogar a los personajes y encerrarse en esas historias y no dejar que ninguno de mis amigos ni mi hermano pudiera manejar aquello... Yo creo que estaba ahí el germen de lo que, con el tiempo, salió y quedó más claro.

Y después, el segundo paso fue el descubrimiento del teatro que, en realidad, eran compañías de radioteatro que hacían sus giras. La primera vez, recuerdo que fue en el cine Victoria de Berisso. Ahí conocí a la compañía de Héctor Bates, que tenía el radioteatro en la Radio Porteña del mediodía. Actuaban su mujer, Marga Russel, José Trigo y Mercedes Carné, y la obra se llamaba *Del Rosario y mi madre* y era una obra de época. Eso me quedó grabado para siempre. Y lo increíble es que pasó el tiempo y cuando estaba haciendo *Cartas de amor*, en el Regina, encontré en el hall a Marga Russel que, entonces, vivía en la Casa del Teatro. Fue increíble aquel encuentro.

—Los juegos infantiles, las revistas, el radioteatro en vivo... ¿cuándo llegaste al cine? —En efecto, todo eso me alimentó. El cineclub lo organicé con mis amigos, en la calle Montevideo de Berisso. Salimos, armamos vidrieras, hicimos proyecciones con películas de embajadas en negocios que se estaban construyendo. Tuvimos quinientos socios. Y empezamos a tener actividad y contacto con la gente de cine. Con el Cineclub de La Plata organizamos la “Primera semana del Nuevo cine argentino”. Ese “Nuevo cine argentino” que eran [David] Kohon, [Rodolfo] Kuhn, [Manuel] Antín, [José Alfredo] Martínez Suárez, [Simón] Feldman —que vino a dar charlas—, [Mario] Sábato. Era una actividad que me obligaba a venir a Buenos Aires a buscar películas. Yo no iba a la Facultad a estudiar Odontología: iba a la calle Lavalle a buscar películas. Creaba ciclos, llevaba al elenco para que leyera *Lo que no fue*, de Noel Coward, y después la veíamos en la película de David Lean. Eso me hacía estudiar: el cine, los directores, las escuelas, o el realismo poético francés, o el neorrealismo, el cine alemán. Así crecí formándome en eso y agradezco que haya

sido de ese modo. Haber estado cerca de la Escuela de Cine de La Plata, de un hombre como Moneo Sanz¹¹ que le dio tanto a esa escuela. Haber estado tan cerca de Fernando Birri y haber participado en Santa Fe del estreno de *Tire Dié* y luego de *Los inundados*. Estar cerca de Myrka Birri, hermana de Fernando y secretaria de la revista Lyra. O haber hecho un programa para radio Universidad y para radio Provincia con el segundo secretario que tuvo Lyra, Franco Monni, que era un gran poeta. En fin, de pronto tu pregunta me lleva por tantos lugares...

—**Lugares y circunstancias en los que te formaste...** —Tal cual. No he sido una persona que haya tenido demasiadas puertas abiertas. Me ha costado, me sigue costando. Esa independencia, esa individualidad, ese tener ganas de hacer las cosas... Lo logré, aunque, a veces también lo padecí un poco.

CONTACTO EN FRANCIA

—**Sos uno de los pocos directores de tu generación, que tuvo la oportunidad de estudiar en Europa, durante los años 60. ¿Ésa fue una experiencia decisiva en tu formación?** —¡En la vida! Para alguien muy adherido a su casa, a sus núcleos, a su madre, el cortar lazos durante cuatro años, es una forma de crecimiento. Es lo que llamamos un viaje iniciático. Todavía en aquel entonces (fines de los '50, comienzos de los '60), teníamos esa impronta europea. A mí no se me hubiera ocurrido ir a Estados Unidos jamás. Uno crecía con [Ingmar] Bergman, con [Michelangelo] Antonioni, con [Luchino] Visconti, con el cine polaco, con el cine checo. Con las películas rusas como *Pasaron las grullas* (1951) o *El cuarenta y uno* (1956). Uno se llenaba de ese cine. Paradójicamente, en esos años en París, gracias

11. Cándido Moneo Sanz (1911-1973), titiritero y director de teatro y cine argentino con una intensa labor cultural en diferentes ámbitos. Creó junto a José María Lunazzi el Festival de cine y teatro infantil de Necochea, fundó el estudio cinematográfico CADYA para la producción de películas documentales y educativas, fundó y dirigió el Grupo experimental de teatro en Buenos Aires, creó el Teatro Universitario de La Plata, fue Director de cinematografía de la Dirección de turismo de la Provincia de Buenos Aires. En la Universidad Nacional de la Plata creó el primer curso de cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes y fundó el Museo de muñecos de La Plata.

a la frecuentación de la cinemateca donde estaban André Malraux o Nery Nelson, que organizaban ciclos de cualquier cosa, conocí todo el cine americano. Empecé a entender lo que era el trabajo de un equipo, el trabajo de un guionista. Y reconocí lo que los franceses siempre adoraron, que es el cine americano.

Recuerdo esos ciclos de la cinemateca con las películas de Jerry Lewis. O directores como Delmer Daves, o Roger Corman que filmaban allá. A mí me resultó más fácil contactarme con gente de cine importante, durante la estadía en Europa, que después en Buenos Aires. Por ejemplo, iba a ver *La pecadora de Shanghái* (1941) de Josef von Sternberg y entraba al cine François Truffaut del brazo de Jeanne Moreau. Yo filmaba un cortito en los estudios y, al mediodía, en el pequeño restorán que había allí estaban Alain Resnais con su fotógrafo Sacha Vierny¹² y esa maravillosa mujer que era Delphine Seyrig. Ahí, empecé a crecer y a vivir experiencias particulares. Al regresar, tardé en entender que todo aquello se iría manifestando a lo largo de la vida, de distintas formas.

—¿Es verdad que rechazaste ser meritorio de Luis Buñuel en *Diario de una camarera*, porque tu propósito era filmar con Antonioni? —A Anto-

nioni quería conocerlo y lo busqué durante un largo tiempo. Me fui al Festival de Cannes, recorrí la Costa Azul, llegué a Roma, me instalé. En un Festival de Mar del Plata había conocido a Tomás Occhiaretti, un crítico italiano importante, y él me orientó un poco en esa búsqueda, a través de Roma. Un día que estábamos viendo *Los inundados* en el Trastévere, junto a Martínez Suárez, José me dice: “¿Quién es aquel señor?”. Le respondo que no tenía idea, sin darme cuenta de que ese hombre, que yo buscaba desesperadamente, era el que estaba ahí sentado.

—El sueño se acercaba a la realidad... —No fue tan fácil: cuando cortó la película, ya se había ido. Entonces, lo corrí y le hablé. Encantado, me dio una cita. Nos vimos

12. Sacha Vierny (1919-2001), director de fotografía y asistente de dirección francés. Trabajó con los más destacados directores franceses de la Nouvelle Vague y luego con Peter Greenaway. Algunas de las películas más recordadas son *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989), *Belle de jour* (1967) e *Hiroshima mon amour* (1959).

en la Piazza del Popolo, en el café Rosatti. Le confesé todas mis ansiedades, los detalles del corto que estaba filmando y que quería trabajar con él. Entonces me dio consejos que, en ese momento me dieron bronca, pero que resultaron de mucha utilidad: “Vuelva a París, termine su corto y siga entrando a un equipo de esta, esta y esta manera...”. Corrieron muchos años, hasta que un buen día me di cuenta de que, de alguna manera, había terminado haciendo todo lo que ese hombre me había aconsejado. Entonces, por segunda vez en la vida, quise encontrarlo. En esa época, Antonioni enfermó y no lo pude ver. Pasó el tiempo, me designan director del Festival de Mar del Plata, cuando me entero de que Antonioni va a estar en Gramado, Brasil. Saqué un pasaje y volé a su encuentro. Eso sucedió en el hotel Cedro Azul. Lo acompañaba su mujer. Yo sólo quería contarle de mi vida y agradecerle aquellas recomendaciones. Antonioni que ya no hablaba, me agarró la mano y se le llenaron los ojos de lágrimas. No filmé con él, pero aprendí a hacerlo.

—**¿Qué pasó con Buñuel?** —La cooperación técnica, que era uno de los sostenedores de la beca que yo tenía, me consiguió un trabajo de proyectorista en una sala en los suburbios de París. De repente, me anuncian que había dos posibilidades: “Ir a Dieppe, en el Canal de la Mancha, para filmar *Diario de una camarera* de Buñuel, o ir a la Costa Azul, para filmar *La jaula del amor* de René Clément, con Jane Fonda y Alain Delon...”. La verdad es que yo quería estar en la película de Buñuel, pero apenas me mantenía en París y los meritorios no tenían paga. Así que, las circunstancias económicas fueron decisivas. A veces pienso, si no hubiera pasado eso, ¿qué hubiese sido de mi vida? Por ahí terminaba siendo otra la historia.

BUENOS AIRES REVISITADA

—**De vuelta en Argentina, en plena dictadura, rodás *Comedia rota* (1978).**

—Costó hacer *Comedia rota*. Estuvo escrita como libro en el año ‘72, quiero decir,

que fue anterior a la filmación de *La balada...* En ese proceso, tuvo que mucho ver Julia von Grolman porque...

—**Fue la autora.**—En efecto: la autora y la protagonista. En verdad, fuimos muy amigos e hicimos muchas obras en conjunto. Coprodujimos *La balada...* y también nos asociamos para hacer *Comedia...* El tema con *Comedia...* fue que era un gran libro, en el que la realidad de ese año, 1972, balanceaba toda la historia de Agustina, el personaje principal. Pero para poder llevarlo adelante en cine, hubo que corregir muchísimo el guión para que pasara por la aceptación del comité del Instituto. Eso fue lo más difícil: era una época en la que hacer el libro costaba mucho. Entonces quedaron en el camino muchas cosas y la película quedó en el retrato de una mujer. No pudo profundizar, creo yo, todo lo que tendría que haber profundizado a través del personaje que hacía Gianni Lunadei que, en el guion original, era un periodista de televisión. Un tipo oportunista que utilizaba la realidad y la política.

—**En la versión que filmaron, pasó a ser un escritor.** —Exactamente. Entonces se hizo algo más acotado: el retrato de Agustina, la protagonista, en conflicto con su madre, con la perra... Ese camino argumental, incluso, resultó muy atractivo en Biarritz cuando la presentamos en el festival del '79. De alguna manera, Biarritz se dejó seducir por esa historia que era tan rara en aquel momento —ahora no lo sería—.

—**¿Pudiste capitalizar algo de lo aprendido en esta nueva película?** —Por lo pronto, en *Comedia...*, tuvimos la tranquilidad de estar en la ciudad y usar una buena técnica. Usé todo: travelling circulares, idas y venidas, una pequeña grúa que un maravilloso hombre de cámara como era Carmelo Lobótrico¹³ me permitió hacer. Por

13. Carmelo Lobótrico (1914-1982), cámara y asistente de dirección argentino. En su extensa trayectoria trabajó, entre otros, con Leopoldo Torres Ríos, Daniel Tinayre, Hugo del Carril, Ricardo Alventosa, Enrique Carreras, Román Viñoly Barreto, Eduardo Coutinho, Rodolfo Kuhn, Helvio Soto, Leonardo Favio, Ricardo Wullicher, Sergio Renán, María Luisa Bemberg y José Martínez Suárez.

14. Alberto Basail (1938-2000), actor, fotógrafo y docente argentino. Trabajó en los Estudios Warner Bros. de Hollywood (1968-72). Fue director de fotografía de la serie norteamericana *El Súper agente 86* y responsable de la fotografía de 26 largometrajes. Recibió el Premio Kodak al tratamiento de la imagen y obtuvo cuatro nominaciones a la Mejor Fotografía de la Asociación de Cronistas Cinematográficos.

fin tenía en *Comedia...* lo que me había faltado en *Balada...*: un cameraman. Carmelo, era de una gran lealtad, de una continua propuesta. Además, Alberto Basail¹⁴ fue el director de fotografía. Trabajé muy a gusto con ellos y la película fue el resultado de esa comodidad. Desde luego, representó un crecimiento en los aspectos técnicos, en el lenguaje y en la puesta.

—En 1981, compartiste la realización de *De la misteriosa Buenos Aires* con Ricardo Wullicher y Alberto Fischerman. —Fuimos guionistas, productores y directores. En Karlovy Vary obtuve un premio especial. Aquí fue muy bien aceptada por la crítica. Eran épocas donde no se hacía mucho cine como a uno le gustaba. No éramos los únicos, pero era muy esporádico.

—El episodio de “El salón dorado” presenta un ambiente de decadencia con reminiscencias viscontianas. —Yo me siento muy cómodo en eso, no es que me haya propuesto hacerlo de una determinada manera. Creo que, a lo largo de la vida, uno va expresando lo que es, a través de lo que hace. Pero no porque piense, “A ver, me voy a esforzar por lograr determinado encuadre o provocar determinado movimiento”. No. Con esa experiencia pasé por tres guiones distintos. Ni Alberto Fischerman ni Ricardo Wullicher cambiaron nunca su guion. Yo tuve que cambiarlo, no por gusto mío sino por distintas circunstancias que fueron sucediendo y para que la película pudiera concretarse. Que el dinero alcanzaba o no alcanzaba para agregar un guionista. Llamamos a Aristarain, pero a Manucho no le gustó la idea que aportó. Después de muchas idas y venidas, probamos con David Kohon. Él puso algunas objeciones al guion que yo venía desarrollando. Ahí hubo un nuevo cambio. Finalmente, cuando quedamos como productores, volví sobre “El salón dorado”. Con Ernesto Schoo en la versión, con ellos como compañeros, luchando para que saliera esa película, que era de alguna manera la manifestación de lo que teníamos ganas de hacer. Y no nos fue mal: pudimos llevarla al exterior.

—De la misteriosa Buenos Aires, ¿abrió una nueva etapa en tu carrera?

—Fueron buenos esos años. La actuación, la adaptación, la cercanía a Manucho. Hasta que la televisión se interesó por él y Mujica Láinez les dijo: “Yo cedo los cuentos si los hace Barney”. De esa forma empecé a hacer televisión. La grabación de los tres cuentos de Mujica (que fue un placer hacer), me llevó a un terreno nuevo de experimentación. Tenía que luchar con otro tipo de viscisitudes, era otra la dinámica de los equipos, era otra la dificultad de grabar con tres cámaras al mismo tiempo. Yo aparecía con ideas: usar la grúa siempre que pudiera, hacer largos planos secuencia. A los que estaban habituados a hacer el cruce de dos cámaras y una central, los llevaba hacia otra lógica. Pero encontré mucha adhesión en iluminadores, en técnicos, en sonidistas. Y eso redundó en que, por largo tiempo, estuviera vinculado a la televisión y que, a finales de los ‘80, hiciéramos cosas como *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello. O *Muchacho de luna*, que ganó el premio en Biarritz. O *El proceso*, de Kafka y con Alfredo Alcón, que fue emitido la misma noche que Sting tocaba en la cancha de River... De cualquier manera, sin lugar a dudas, *De misteriosa...* me abrió las puertas de la televisión.

DEMOCRACIA E IDENTIDAD

—En 1982, quedás fuera de la Escuela de cine del Instituto por oponerte a la suspensión de dos estudiantes. —Sí, al final, los alumnos retornaron a la escuela y yo me quedé sin el crédito para hacer *Buen viaje, Ramón*, que fue el primer título que tuvo *Contar hasta diez*. Así que tuve que esperar la llegada de Alfonsín para filmar una nueva película y volver a dictar clases, que era una actividad que venía desarrollando. Comencé en la Escuela de Bellas Artes en La Plata, continué en la del Instituto y lo había hecho, también, en la Panamericana de Arte.

—**Contar hasta diez fue estrenada en 1985 y alude, aunque elípticamente, al Proceso militar.** —Sí, lo que pasa es que, originalmente, era la historia de un hermano que viaja en busca de su otro hermano. Una especie de viaje iniciático. Atraviesa el río, inicia esa búsqueda.

—**Viaja desde Viedma a Buenos Aires.** —Exactamente. Lo terrible es que esa historia, para mí, fue una ficción... Resultó que, cuando la película ya estaba filmada, apareció una nota en el diario donde se decía que le había ocurrido lo mismo, a alguien que estaba internado en San Miguel de Tucumán. ¡Algo increíble!

—**Para colmo, internado en un psiquiátrico, igual que el personaje de la película.** —Exactamente, eso era increíble. Bueno, la película... Hoy la filmaría totalmente distinta. Pero en ese momento, salir del proceso de haberla pensado de una manera para encaminarla hacia otro lado, me provocó una serie de inquietudes. Además, tenía el prurito de no estar especulando. Podría haber puesto una escena, supongamos, en Plaza de Mayo. Podría haber fabricado todo exactamente y me negaba a eso. Yo quería contar la historia desde esa intimidad familiar, desde el análisis que hacía un padre desengañado con la política radical, ante los dos hijos que, a su vez, estaban enfrentados. Sin embargo, estos dos personajes, esos dos hermanos, eran como los dos de *La balada...*: padecían la angustia por el presente, no la podían resolver.

—**¿Qué respuesta dieron la crítica y el público?** —*Dar la cara* fue muy bien con el público y con la crítica. La película se estrena el mismo año de *La historia oficial* y de *Los días de junio*, de Alberto Fischerman. Yo creo que las tres, de alguna manera, narran los hechos más cercanos. Nadie está discutiendo la importancia que tuvo *La historia oficial* para el cine argentino. Pero esta película no logró la misma repercusión porque tampoco tuvo, hacia afuera, la misma presencia. No obstante, *Contar hasta diez* fue elegida por el Festival de Berlín para representar a la Argen-

tina. Y le fue muy bien. En los festivales hay que sostener a las películas. Cosa que aprendí muy bien después. Hay que sostenerlas mediante la promoción, hacer relaciones públicas con productores y distribuidores extranjeros. Lamentablemente, la elección de Berlín no implicó que la enviara el Instituto. Cuando se la presenté a Manuel Antín (entonces, presidente el INCAA), él ya había decidido que iba otra película. Y tuvimos que esperar la resolución del comité organizador que se pronunció por *Dar la cara*. De manera que tuvimos que afrontar solos toda esa movida. Ha pasado mucho tiempo, la película ha cumplido su ciclo. Es una película que hoy se pasa a menudo por televisión y la gente sigue teniendo contacto con ella. Y a mí me pasa algo importante: creo que muchos de los sentimientos que, habitualmente, experimento están puestos ahí. En las relaciones familiares, en esa imagen paterna. Justo en el momento que escribí *Buen viaje, Ramón*, escribí otro guión que se llamó *Diálogo con mi padre*. Indudablemente, uno y otro están vinculados. Es un tema que me hubiera gustado hacer, casi algo pendiente que tengo para abordar en algún momento.

EL ETERNO RETORNO

—Cuatro años después del estreno de *Contar hasta diez* volvés a indagar el universo femenino con *Cuatro caras para Victoria*. Esa película es la reconstrucción de la vida de Victoria Ocampo, pero envuelta en una atmósfera teatral que rompe el realismo. —Se trata de una filmación dentro de la filmación. Después de *Contar hasta diez*, yo había querido hacer otra cosa, aprovechando el período de prosperidad del Instituto. No lo logré. Me dejé absorber demasiado por un proyecto que no llegué a concretar: *Chocolates Uber Alles*. Era un tema interesante (sigue pareciéndome bueno), sobre los nazis en la Argentina a partir de un cuento breve de Beatriz Guido. Llegué a firmar un convenio con los polacos, para que ellos filmaran acá y yo, allá. En ese momento (a decir verdad, los intentos se extendieron durante diez

años) no conseguí del Instituto el dinero necesario para asumir semejante compromiso.

—**Te quedaste con las ganas.** —Y sin las posibilidades. Hasta que, junto a Beatriz Villalba Welsh, que estaba en el Fondo Nacional de las Artes y era vicedirectora del Instituto, encontramos la vía para armar una coproducción entre las dos instituciones. Y así rodé la película que me llevó, casi paralelamente, a otro momento muy importante que fue la puesta teatral de *Eva y Victoria*, con China Zorrilla y Luisina Brando. La misma investigación que había hecho para la película, sirvió para la obra. En esa circunstancia, conocí a Mónica Ottino, la autora, con la que hicimos *Eva y Victoria*, cerca de diez años.

—**¿Cuáles fueron las fuentes de inspiración?** —Leí todos los libros autobiográficos de Victoria. Yo no la conocí personalmente, pero sí a mucha gente que me habló de ella, lo que fue armando en mi cabeza, la idea de lo que podía hacer. Por otro, nunca estoy demasiado lejos de lo literario. Lo literario me gusta. Así como hice Victoria Ocampo, Virginia Woolf y Vita Sackville-West fueron otros dos personajes provenientes de la literatura que abordé, casi, en la misma época en *Vita y Virginia*. En esa ocasión, me acompañaron María Julia Bertotto y Alberto Basail, dos técnicos que me permitían todo tipo de búsquedas estéticas.

—**¿Preferís mantener los equipos de trabajo?** —Yo necesito armar equipos con los cuales me lleve bien. No me siento cómodo si detrás no encuentro el apoyo que quiero tener. Es fundamental que entiendan qué es lo que estoy pidiendo, por qué quiero hacer un movimiento. A veces la gente cree que uno pierde tiempo porque pide rieles, porque pide detalles y eso no es así. Depende de la agilidad que tiene el equipo. Félix Monti, cuando hicimos *Momentos robados* en plena Patagonia, con vientos espantosos, me dijo: “¿Qué querés hacer? Sí, perfecto, en diez minutos lo tenés.” Y en diez minutos estuvo. Por eso, la película resultó de una fluidez estupenda. Porque había alguien que tenía un feeling especial con su

trabajo. Creo que cuando uno logra esos equipos tiene que tratar de ser lo más fiel posible a ellos.

—Volviendo a Cuatro caras para Victoria, ¿cuál fue la respuesta del público? —Me parece que *Cuatro caras para Victoria* hizo su recorrido. Es una película de la que, todavía, recibo comentarios de gente que la vuelve a ver. Hay algo en el tono del relato que pasa por la sensibilidad. Creo que *Contar hasta diez*, *De misteriosa Buenos Aires*, *Cuatro caras para Victoria* o las otras obras que mencioné, las haga en teatro o en la tele, tienen que ver con eso, con sensibilidades. Esas emisiones que hicimos de los cuentos de Mujica Láinez, hasta el día de hoy, no han tenido ninguna continuidad. Ni en la estética ni en la temática de la televisión. Estoy convencido de que la literatura podría seguir siendo un camino y una fuente de exploración valiosa para la televisión. Como lo ha sido para la televisión europea, particularmente, la inglesa. Acá pareciera que no sabemos aprovechar la riqueza literaria que tenemos. Que los cuentos de Borges, maravilloso patrimonio, los terminen haciendo los españoles y no nosotros, me parece terrible. Cuando estábamos por hacer lo de Mujica Láinez, se planteó el proyecto de hacer una saga de *Aquí vivieron*. Quedó en tres episodios. Es una pena que no se aproveche ese patrimonio cultural.

MOMENTOS PATAGÓNICOS

—Momentos robados iba a ser una coproducción argentino-española. ¿Cómo surgió el proyecto? —En todas las películas hay siempre un trasfondo que tiene que ver con un momento histórico, con una época. Ésta lo tuvo también. La primera síntesis del tema la hice, más o menos, en los años setenta. La mantuve guardada hasta que la desarrollé. Entonces, lo llamé a Antonio Taco Larreta, con el que hicimos el guion. Él había sido guionista de Pilar Miró y yo lo había dirigido en Montevideo, en *Cartas de amor*. Cuando armamos el guion, estuve mucho tiempo

buscando financiación. Yo quería que fuera una coproducción. Estuvo a punto de salir con España, y no resultó. Terminé en Cannes viendo de qué manera podía remontar eso, pero no fue factible. Quedó como un resabio, la idea de poner una figura, hasta que nos quedamos con Assumpta Serna. Ella leyó el libro y le gustó. Tuvo una gran entrega.

—**¿Empezaste a rodar?** —Cuando llegó Assumpta. Para interpretar al alemán, yo quería un actor con una determinada presencia escénica. Recuerdo que la representante de Assumpta Serna, me ofreció a un actor que rechacé, porque no tenía la cara que había imaginado para ese personaje. ¡Nunca tuve mucha visión de lo comercial! A veces uno cree que se las sabe todas...

—**¿Quién era ese actor?** —Viggo Mortensen. Hoy sería otra la historia si lo hubiera elegido. Así ocurren las cosas. Casualmente ahora, que seguramente no podría hacerlo, escribí un guion pensando en él. Así es la vida. Volviendo a *Momentos robados*, Félix Monti se sumó al equipo, con Julio Di Risio en el montaje, y toda la gente con la que ya había trabajado. Nos instalamos en la Patagonia, para filmar en los peores meses: junio y julio. De hecho, nevó el primer día de filmación. Estuvimos en Puerto Deseado, un lugar que tenía experiencia en rodajes porque ahí se había filmado *La Patagonia rebelde*. Aun así, atravesamos bastantes dificultades, que logramos superar gratamente. De todos modos, la ciudad se prestó a que hiciéramos calles de tierra, armáramos palcos, trabajáramos el frente del cine (un teatrillo muy lindo que tienen), cambiándolo para llevar la apariencia a los años '40 y '50...

—**Tenés propensión a la reconstrucción de época...** —(Risas) La verdad es que he tenido y tengo bastante tendencia a pensar en obras de época. *Chocolates Uber Alles* hubiera sido de época también. Otro guion que tengo terminado, *Sombras suele vestir*, de Pepe Bianco, también es de época. La televisión también

me ha permitido esa mirada. Aunque no quiere decir que es la única que soy capaz de tener....

—¿Qué repercusión tuvo la película en el exterior? —Con *Momentos robados* también tuvimos mucha cabida en distintos festivales. Al único que no entró fue a Cannes que tiene una selección siempre muy difícil. Hay que tener formas de llegar a esa instancia. No se puede todo en la vida. No quiero quejarme. Uno tiene que saber disfrutar de lo que ha hecho, de todo lo que ha tenido. Hoy no siento que nada esté cerrado. Al contrario, tengo una necesidad de conocimiento que todavía es muy rica. Y también de generar cosas nuevas. No hay mejor adrenalina que la de encontrarse con un equipo y crear una nueva realidad. Cuando uno escribe la primera línea del guion, “Exterior, tal cosa...”, empieza a crear otra realidad. Y uno siempre está viviendo en medio de todas esas realidades, ¿no? No siempre se puede ser objetivo y claro. A veces, se juega en esos bordes que uno mismo se fabrica.

JUAN JOSÉ JUSID

Nació en Buenos Aires en 1941. Es guionista y director cinematográfico. Ingresó al mundo del espectáculo como actor, titiritero y fotógrafo. Su inclinación temprana por el mundo del teatro vino de la mano de su padre, quien fue uno de los fundadores del teatro La máscara y le hizo conocer la variedad de espectáculos que se desarrollaba en el teatro independiente. A partir de este vínculo, logró llevar al teatro sus obras de títeres, como lo hizo en la sala del Fray Mocho. Luego se volcó al lenguaje del cine en la Asociación de Realizadores de Cortometraje, que dirigía Simón Feldman, con compañeros como Juan José Stagnaro. Decidió complementar su aprendizaje con el estudio de diversas carreras como Filosofía, Letras y pintura. También estudió música, actuación y dirección actoral junto a Oscar Fressler. En 1959 fue ayudante de Alejandro Saderman en su cortometraje *Plaza de Mayo*, y también en otros cortos documentales. En 1963 creó Producciones Sur, empresa dedicada a la producción y realización de films publicitarios y cortos documentales, de los cuales fue director y, ocasionalmente, compaginador.

Su debut como director de largometrajes se produjo en 1967 con *Tute Cabreiro*, una historia intimista de crítica social, a la que le siguió *La fidelidad* en 1970, con una propuesta estética y narrativa de otra naturaleza. Luego de realizar diversos largometrajes se asoció con Leopoldo Torre Nilsson para producir *Boquitas pintadas* (1974), dirigida por Torre Nilsson, y *Los gauchos judíos* (1975), en la que

Jusid recreó algunos relatos de Alberto Gerchunoff. Su intensa labor en el cine publicitario le permitió ganar experiencia y confianza en diferentes aspectos del oficio. En 1983 estrena *Espérame mucho*, a la que le siguieron muchos títulos más en cine y televisión.

Es miembro de la Academia de las Artes y Ciencias cinematográficas de la Argentina y en su extensa trayectoria recibió varios premios internacionales. Es el único realizador sudamericano que ganó dos veces el Premio Colón de Oro al Mejor Director que otorga el Festival de Cine Latinoamericano de Huelva, en 1984 por *Asesinato en el Senado de la Nación* y en 1983 por *Espérame mucho*. *Bajo Bandera* (1997) fue galardonada en 1997 con el Premio Especial OCIC en el Festival de La Habana; en 1998, con un Cóndor de Plata por Mejor guión adaptado, y en el mismo año también recibió la Mención especial en el Festival de Cine de América Latina de Toulouse. *Made in Argentina* (1987) le permitió ganar en 1988 el Oro Precolombino del Festival Internacional de Bogotá como Mejor película, y en el mismo año también recibió el premio como Mejor película en el Festival Internacional de Cartagena y el premio al Film más popular del Festival Internacional de Montreal.

LARGOMETRAJES

Mis días con Gloria (2010)

Apasionados (2002)

Papá es un ídolo (2000)

Esa maldita costilla (1999)

Un argentino en Nueva York (1998)

Bajo bandera (1997)

Muerte dudosa (1994)

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

Made in Argentina (1987)

Asesinato en el Senado de la Nación (1984)

Espérame mucho (1983)

No toquen a la nena (1976)

Los gauchos judíos (1975)

La fidelidad (1970)

Tute Cabrero (1968)

TELEVISIÓN

Historias de diván (Serie de TV de 26 episodios, basada en el libro de Gabriel Rolón, 2013)

Santa Calls (Miniserie de TV, 2005)

Ensayo (Serie de TV, 2003)

¿Dónde estás, amor de mi vida que no te puedo encontrar? (Miniserie de TV, 1993 y 1994)

DEBUT Y BAUTISMOS

—Tute Cabrero se estrenó el 22 de mayo de 1968, en el cine Lorca. ¿Qué recuerdos conservás de esa función? —La anécdota es que era la primera pasada de mi primera película en un cine que además se había inaugurado hacía muy poquitas semanas. La experiencia fue ver si entraba alguien, que es una duda enorme que tenemos todos los directores cuando estrenamos, aunque la disimulemos. Y de golpe veo a un tipo que me parece conocido y cuando se acerca a la boletería me doy cuenta de que es Armando Bó¹⁵. Saca una entrada y se mete en la función de las dos de la tarde, que en ese momento era la primera. Yo había intentado invitarlo, pero él no aceptó de ninguna manera: pagó la entrada y se metió en la sala. Entonces me clavé en el lobby, lo esperé y fuimos a tomar un café luego de la función. Yo no lo conocía y fueron muy interesantes todos los comentarios y la experiencia que él me transmitió. El más gracioso fue: “Subile un poco la música, pibe, y en los barrios va a andar muy bien”. (*Risas*)

—Fue una película mimada por la crítica y por el público. Cuarenta y cinco años después, ¿cuáles fueron las claves del éxito? —Estamos hablando de un éxito relativo con respecto a la repercusión que tuvo. Lo importante es que la película había tenido muchas dificultades, porque se hizo fuera de las normas muy rígidas que había en la industria cinematográfica. Las películas tenían que tener una cantidad de técnicos habilitados por el sindicato, y eso era una barrera para que debutara nueva gente. *Tute Cabrero* se hizo en tres semanas con quince técnicos, todos debutantes, y con tres actores, también debutantes en cine. O sea, fue una especie de nacimiento en la industria para todo el mundo, y era una incógnita qué iba a pasar con la gente. Y la gente, quizás incentivada por la crítica, fue a verla y sintió que era una película que encaraba la realidad nacional de otra manera. Se aproximaba de una manera, por momentos, casi documental. Quiero decir, que había una “no

15. Ver nota 2.

actuación” o una “no sobreactuación”, que era uno de los atributos del cine nacional de la época.

—Ésa fue la primera que trabajaste con un dramaturgo, en este caso, Roberto Cossa¹⁶ para la escritura del guion. ¿Cómo te encontraste con este texto? —La verdad, fue una cosa muy curiosa lo que pasó. Yo había visto la primera obra de Tito, *Nuestro fin de semana*, lo conocí ahí, y de alguna manera lo convidé a que algún día hiciéramos algo juntos. Tiempo después le arrimé un texto de Roberto Arlt, una obra de teatro, *La isla desierta*, que era un proyecto para hacer un mediometraje. A su vez, Roberto me arrimó un guion de televisión —no era una obra de teatro— que él había escrito y que había ganado una mención del Fondo Nacional de las Artes. Era inédito: *Tute Cabrero*. Y me convenció. Me pareció que ahí había el carozo de una película. Originalmente, empezamos a trabajar juntos el guion del que iba a ser un mediometraje de cuarenta minutos. Después, ocurrió que otros dos colegas que iban a hacer otros dos mediometrajés (hubiera sido el debut en común de todos), se encontraron con problemas para financiarlos. Así que, entre gallos y medianoche tuvimos que llevar la medida de la película de cuarenta a sesenta y ocho minutos, que era lo que en ese momento calificaba para ser largo y poder estrenar. Y lo hicimos con Tito. O sea que el proyecto fue creciendo en distintas etapas.

—¿Fue la película que le dio el bautismo actoral a Luis Brandoni, a Pepe Soriano y a Juan Carlos Gené?

—Claro. En el caso concreto de Soriano y Gené, eran acreditados actores de teatro. Estaban trabajando juntos con un gran éxito, *Se acabó la diversión*, un espectáculo en cuyo camarín traté de convencerlos de que trabajaran conmigo. Estaban muy asustados porque nunca habían hecho cine. Y yo estaba muy asustado por tener que dirigir a personajes que eran monstruos sagrados del teatro. Hicimos un pacto: iban

16. Tito Cossa (1934), escritor, dramaturgo, guionista y periodista. Fue uno de los promotores de Teatro Abierto. Varias de sus obras de teatro fueron llevadas al cine y recibió el Premio Konex en 1984 y 1994. Entre otras, es autor de *La Nona*, *Los días de Julián Bisbal*, *No hay que llorar*, *Gris de ausencia*, *Ya nadie recuerda a Frédéric Chopin*, *Yepeto*, *El sur* y después *Años difíciles*.

a prestarse a hacer otra cosa distinta de lo que hacían normalmente en el teatro, lo cual fue una actitud maravillosa que se mantuvo durante todo el rodaje.

SE HACE CAMINO AL ANDAR

—Tu primer contacto con una filmación, fue de la mano de un tío que era cameraman. ¿Ahí nació tu amor por el cine? —Uno nunca sabe por qué caminos llega al cielo o al infierno, ¿no? Pero concretamente, yo tenía ocho años y mi tío era cameraman de una película nacional que se llamaba *La muerte en las calles* (1952). Era una reconstrucción de las invasiones inglesas que dirigía Leo Fleider. El famoso Saulo Benavente había armado la ciudad colonial de Buenos Aires en los estudios San Miguel. Fue la primera Disneylandia de mi vida: presenciar todo eso que se filmaba en blanco y negro, por supuesto. Los vecinos tirando el aceite caliente (que era agua azulada para que se fotografiara)... Ahí conocí a uno de los más maravillosos fotógrafos, Ricardo Younis, que me prometió que si, alguna vez, quería ser director de cine, él me iba a enseñar. Creo que esas imágenes, para un chico de ocho años son muy impactantes. Ver cómo la gente se moría delante de mí, fue realmente muy fuerte. Desde luego, pasaron muchas otras cosas, que me han ido llevando de la nariz hacia el mundo del cine. Creo que mi experiencia como director se conecta más con mi trabajo de varios años como titiritero: donde la manipulación era desde el origen. Lo mismo que más tarde sucedería dirigiendo películas.

—Tu formación es múltiple: teatro de títeres, fotografía, pintura, literatura, cine, actuación. Sin embargo, ¿tu experiencia más tangible la hiciste rodando comerciales? —Sí, eso ha sido mi medio de vida, Mientras que considero que el cine es un medio de muerte, en términos del daño que cada uno nos hemos infligido, digamos. El cine publicitario fue mi actividad durante

treinta años. A mí me parece que, en la Argentina, sirvió para que toda una generación hiciera una experiencia narrativa: contar historias acotadas, aprender a usar la elipsis, medir el tempo cinematográfico de una manera muy distinta a la que se usaba en el cine argentino de entonces. Y somos muchos los que hemos tenido que sustituir una escuela de cine (realmente existían muy pocas: una en Santa Fe, otra en La Plata) por la experiencia publicitaria. O sea, no teníamos demasiado acceso a la formación. El cine publicitario posibilitó una experiencia de rodaje diario. Yo creo que en esos treinta años, habré hecho unas mil doscientas, mil trescientas películas de publicidad. Esto significa un kilometraje importante de negativo: trabajábamos, casi diariamente, filmando. Eso entrena adquirir un oficio con bastante solidez.

—En 1970, estrenás *La fidelidad*, en cuyo guion colaboró otro dramaturgo: Roberto Perinelli. El tema y la propuesta estética, fueron muy diferentes a los de *Tute Cabrero*. ¿Cómo llegaste a esta historia?

—Creo que esos años fueron los de la dupla [Joseph] Losey y [Harold] Pinter: *El sirviente* (1963) y luego *El mensajero del amor* (1970). Es una película que nos dio vuelta la cabeza a varios como una manera de aproximarse, de un modo no costumbrista, a la metáfora del poder, del manejo, del sometimiento. Esto es algo que fue apareciendo en casi todas mis películas: es un tema a través del que traté de abordar cierta identidad nacional, el sometedor y el sometido establecen una cantidad de juegos y de perversiones en las que muchas veces quedamos atrapados. Esto es ya para un tema filosófico... Creo que dimos un salto a otra forma de hacer cine y la película fue un fracaso calamitoso. Yo venía de un éxito donde el mimo de la prensa y el público fueron fuertes. *Tute...* había ganado premios en festivales. *La fidelidad*, que ahora ha sido recuperada por cierto sector de la crítica —a veces oponiéndose a lo que yo pienso—, fue una experiencia un poco fallida, donde las influencias pesaron mucho en tratar de usar la metáfora, la cosa simbólica con respecto a la realidad, para no contarla de una manera realista.

—Tomando en cuenta, además, que Tute Cabrero proponía una perspectiva naturalista...—Claro, creo que hay algo que pasa y me pasó toda la vida respecto a los cambios que yo he hecho en mis películas: hay un sector de la crítica que tiene como una necesidad de que uno no se le corra del andarivel en el que trabaja. Está esa necesidad de poner una etiqueta: “Fulano hace comedia”, “Mengano hace drama”. Y cuando yo hacía publicidad, “Fulano hacía autos”, “otro hacía vinos”... ¡Es un disparate! Yo pasé de hacer autos a hacer vinos y se podía. Es lo mismo que un arquitecto no pueda hacer una casa si hizo una torre. Creo que la película *La fidelidad* desconcertó mucho a la gente que estaba esperando un segundo paso de *Tute*... en una dirección parecida. Y obviamente no era una dirección parecida, habíamos pasado del empedrado a la calle de tierra. Y esto es desconcertante y, por ahí, genera resistencia.

DRAMA HISTÓRICO Y CENSURA

—Luego de seis años, filmás *Los gauchos judíos*, inspirado en el libro de Alberto Gerchunoff. Esta vez, el equipo guionista incluirá a Oscar Viale, Jorge Goldenberg, Alejandro Saderman, y vos mismo. ¿De qué manera consensuaban las ideas? —Fue una experiencia larga y complicada, sobre todo porque el libro de Gerchunoff no es una novela, es un libro de relatos que no están conectados entre sí. O sea que nosotros teníamos que decidir qué íbamos a contar y qué queríamos contar. Tomamos cuatro relatos, los vinculamos, viajamos a las colonias y tratamos de ver qué otras cosas podían aportarnos la historia real y los testimonios de los que quedaban. Y llegamos a darle un formato musical —que es el que la película en definitiva tuvo—, que nos permitía conectarnos con una cantidad de cosas de la cultura judía trasplantada a Entre Ríos, la cultura de la chamarrita, del chamamé y de la música local. Esto, que podía parecer una enorme tortilla —un “puddín”, como dicen los ingleses—, tuvo una enorme repercusión

en la gente. El disco —era longplay en esa época— con los temas de la película, tuvo una venta llamativa y la gente saltaba de temas musicales como eran los del casamiento judío o cierta ceremonia religiosa a una chamarrita, típicamente entrerriana de los hermanos Cuestas o de los hermanos Barrios, en el caso del chamamé. Este formato musical también tenía que ver con que la historia se enganchaba de alguna manera con el final de *El violinista en el tejado* (1971), que terminaba cuando los judíos de pequeñas poblaciones próximas a Odessa eran expulsados por la persecución zarista y se suponía que iban a América. Yo comienzo la película —o así lo intentamos— contando la llegada a una zona de América que se llamaba Argentina.

—**¿Por qué filmaron en Campo de mayo?** —Durante los viajes exploratorios advertimos que todo había cambiado tanto, que era imposible contar la historia del siglo XIX en Entre Ríos. Tuvimos que construirlo en Campo de Mayo.

—**¿Es verdad que sufrieron un atentado?** —Sí, por la mitad del rodaje tuvimos una experiencia espantosa, porque primero se dijo que no eran los que fueron. Lo cierto es que un grupo militar organizó —seguramente bebidos, una noche después de una fiesta— una especie de pogrom adentro de Campo de Mayo que consistió en prenderle fuego a decorados de paja que eran muy combustibles. Y la película se paró durante dos semanas, con un equipo de casi cien personas —que eran los técnicos, y no hablemos de la cantidad de actores que tenía— hasta poder reconstruir una parte en la que logramos terminar de filmarla, ajustándonos a lo que teníamos. Este fue un problema bastante grave. Por esa época, muy cerca nuestro, [Leonardo] Favio estaba filmando *Nazareno Cruz y el lobo*, intercambiábamos facturas y mate. Era muy gracioso porque venía alguien y nos decía: “¿No tienen una lata de película? Porque nos quedamos sin película”. O nosotros íbamos a pedirles facturas, porque Favio conseguía unas muy buenas. (*Risas*).

—Y se estrena en mayo del '75, con la Triple A asesinando opositores, forzando el exilio de muchos y con Paulino Tato presidiendo el Ente de calificación. —Claro, continuando... porque la anécdota famosa con Tato, es que él estaba con el gobierno de esa época. Pero luego, durante el Proceso militar, él continuó como funcionario y anuló todas sus decisiones previas, argumentando: “Ahora somos otro gobierno”.

—Los gauchos judíos se estrenó con cortes. ¿Por qué? —En principio Tato —y seguramente un sector ultranacionalista o nazi detrás de él—, cuestionaba una escena en donde había una pelea entre dos criollos y se produce un filicidio. Está en el libro de Gerchunoff: el personaje de [Luis] Politti apuñala al de Adrián Ghío, que era su hijo. Y como consecuencia de eso hay una pelea entre un colono judío y un tipo que ha mentido y provocó esta muerte injustificada y le da una gran paliza. Entonces, los argumentos para el corte que me da Tato son: “Primero que nada, un criollo no es filicida”, además, “Nunca un judío puede ganarle una pelea a un criollo”, que era lo que se veía en la película. Con lo que yo le dije: “Mire, Tato, como usted es un tipo más grande, yo puedo darle una piña bien dada y le demuestro empíricamente que es posible que un judío pueda darle una paliza a un criollo”. “Bueno, prefiero que no hagamos ninguna experiencia empírica”, me dijo. (*Risas*) Esto es cierto, no me lo contaron. ¡Qué estupideces se estuvieron discutiendo, qué ideales había detrás de todo esto! ¡Cómo nos dañaron! La película se estrenó con once minutos de corte, que pudieron ser repuestos muchos años después. Tato no quería que se llamara *Los gauchos judíos*, porque “judíos” devaluaba la palabra “gauchos”. Entonces yo le propuse —en esas charlas filosóficas que teníamos— que la película se llamara *Los gauchos no eran tan judíos*, con lo que él me dijo: “¿Me está cargando, Jusid? Me está llevando a una situación...”. Era un libro de lectura obligatoria en la escuela secundaria, estábamos hablando de un clásico, no de una película que se me había ocurrido a mí. Pero bueno, vivimos esa época, con censura previa —algo que los argentinos no recuerdan— que determinaba qué se podía filmar y qué no.

GIROS, ELECOS Y GUIONES

—**En plena dictadura, en agosto del '76, estrenás *No toquen a la nena*, una comedia coescrita con Oscar Viale y Jorge Goldenberg que te ocasionó nuevos episodios con la censura, a pesar del tono paródico de la historia. ¿Qué sucedió exactamente?** —Aquí sucedió lo que ya te conté. La película fue filmada y autorizada con algunas observaciones, durante el último tramo del gobierno de Isabel Martínez. Yo tuve la primera copia en marzo del '76. O sea que, cuando fue al Ente para que sea autorizada, había cambiado el gobierno. La película tenía una cantidad de actores que luego se determinó que estaban prohibidos, y tuvo pedido de prohibición. Finalmente, en agosto logramos destrabarla, pero en pocas provincias. El territorio nacional estaba ya dividido en zonas militares y en algunas —Córdoba, Santa Fe, las del Tercer Cuerpo del Ejército— la película no se dio nunca. En el sur, en Bahía Blanca, tuvo pedido de prohibición. Acá, se estrenó en un par de salas y todo el mundo conoce *No toquen a la nena* gracias a la emisión televisiva posterior. Es una película que muy poca gente vio en el cine. Lo que significó, para todo el grupo productor y para los actores, una nueva frustración, porque fue un estreno para cumplir en media docena de salas.

—**El elenco era muy numeroso. ¿Fue una necesidad del libro?** —Hay un grupo central de actores que llega porque la historia ocurre en el ámbito de una familia, con el conflicto de que la nena aparece embarazada. Ésa es toda la historia. La película en la que tuve una cantidad enorme de actores fue *Los gauchos judíos*. Fue una decisión que tomamos con Goldenberg y [Adolfo] Aristarain, que participó de la asistencia. A raíz del accidente, del atentado, el rodaje se extendió a trece semanas cuando estaba previsto en nueve. Había personajes del pueblo que tenían participación, era una película colectiva y la idea fue contratar actores —no de los más conocidos— para representar los ilustres del pueblo y que, como un coro, estuvieran en todas las escenas. Esto determinó, curiosamente, que todos esos actores que iban

cobrando un bolo determinado, ganaran mucho más que los protagonistas. *Los gauchos judíos* fue una película que tuvo cuarenta actores principales —imposibles de reunir hoy y no sólo porque muchos han fallecido—. Pero también había cuarenta actores secundarios, que eran actores y le dieron a la película una consistencia que muchas veces no se logra con los figurantes.

—En 1983, estrenás *Espérame mucho*, que fue el resultado del trabajo junto a Isidoro Blaisten. Algún crítico la calificó el “Amarccord criollo”.

¿La fuente de inspiración fueron tus recuerdos de infancia? — El origen de esto, que no fue hacer una película, tuvo que ver con una experiencia personal, emocional diría, de un día cualquiera caminando por el centro de Buenos Aires, donde yo había vivido cuando era un barrio. De golpe que veo una masa mecánica, con una grúa y una topadora, está tirando abajo un viejo edificio. Que era el edificio donde, precisamente, yo había vivido durante la infancia, y enfrente del cual mi familia tenía un negocio. Esto me provocó un gran impacto: me vinieron todos los recuerdos de aquel patio interior. Como era el centro de la ciudad, y por ahí pasaba el tranvía, había cierta precaución de no salir a la calle. De modo que, en ese patio —un patio muy grande—, ocurrió buena parte de mi infancia con los vecinos, con todo el entorno. Y todo eso que pasó en los ‘50 y que yo recordaba, dio pie a que grabara unos cassettes (en esa época, era el sistema familiar de grabación) para que quedara en la memoria. Tiempo después se me ocurrió armarlo a Isidoro, a quien conocía, a ver qué pensaba. Isidoro fue el que vio una película ahí. Trabajamos juntos, para compactar la historia en tres años —la película transcurre del ‘50 al ‘52—. Comprimimos y elegimos, porque el material era muy disperso. Y sí, la película se puede ver como autobiográfica. Curiosamente, aunque es una historia muy de Buenos Aires y muy de un tipo de familia, recibí muchas devoluciones en viajes al exterior. Hay cierta descripción del entorno y los enfrentamientos que son parte del folclore nacional: los peronistas, los gorilas, los radicales, historias de unitarios y federales, Rosario Central vs. Newell’s... Parece que la dicotomía la llevamos en el alma, en el ADN.

—Aunque ya no estaba Tato, ¿también tuviste problemas con la censura?

—Yo te recuerdo que, si bien en el Ente no estaba ya Tato sino el Dr. Leone, no habían cambiado las condiciones de censura y estábamos todavía en el último tramo del gobierno militar. La película yo la filmé a fines del '82 y se estrenó antes de la asunción de Alfonsín. En el año '83, recién a fin de año se restauró la democracia. Todo el manejo fue complicado porque yo usaba material documental con la imagen de Perón, por ejemplo, y esto estaba prohibido expresamente. Es más, tuve una situación muy particular con el personaje que protagoniza Víctor Laplace, porque él pertenecía a una lista de gente prohibida por el gobierno y fue todo un tema con el que presionaron. Pero fundamentalmente, la censura cuestionó una escena en una colonia de vacaciones donde los chicos, desnudos, comparan entre sí quién tiene el pito más largo. Todo eso tuvo pedido de corte. Yo no lo acepté y apelé e interpusé un recurso de amparo, a lo que contraatacó el censor, excediéndose en sus funciones, y me hizo una acusación penal por abuso deshonesto. La argumentación fue que los niños habían sido “utilizados con perversas intenciones por el director y muchos más”. Felizmente, yo había filmado la escena con presencia de los padres, con la autorización de los padres y con documentación gráfica, porque alguien me había soplado al oído que estábamos en una zona de cierto riesgo para esa época. Obviamente todo esto quedó anulado y la película finalmente se expuso sin ningún corte.

DEMOCRACIA, IDENTIDAD Y GÉNEROS

—Ya en democracia estrenaste un filme, a mi criterio, fundamental no solamente del período sino del cine: *Asesinato en el Senado de la Nación*. ¿La idea fue de Carlos Somigliana o vos lo convocaste a compartir un proyecto tuyo? —No, realmente fue en una charla con amigos donde me arrimaron el tema del asesinato de Bordabehere, del que yo conocía pocas cosas. A raíz de eso y del vínculo con Carlos, se lo tiré como un tema a desarrollar para un

guion. El proyecto, en ese momento, fue hacer una investigación sobre todo lo que había pasado en el Parlamento. Luego Carlos hizo un trabajo maravilloso. Tengo que reconocer que esa película, que a mí todavía me sigue gustando, tiene un muy buen guion. Y nos permitió hablar otra vez del tema del sometedor y el sometido y, sobre todo, del tema de la corrupción. Hasta el día de hoy —y ya tiene muchos años— se usan escenas de la película en noticiosos y en programas de televisión como una referencia, y lo más patético es que esto pasó en el año '35 del siglo pasado y la película es del año '84 del siglo pasado. Estamos atravesando un nuevo siglo y algo pasa que los temas siguen teniendo alguna vigencia. Sobre el final de la película, el senador Lisandro de la Torre dice: “Hace cincuenta años que estamos tratando de vivir en democracia y no podemos”...

—Fueron especialmente impactantes, por su crudeza, las escenas de tortura y de sexo. ¿Cómo sorteaste la censura o el control del Estado? —Felizmente, desde el diez de enero del año '84 se abolió la censura, y esta película la hice en ese año. Fue una de las primeras medidas que el gobierno de Alfonsín puso en vigencia: a partir de entonces, sólo se determinaba la edad de la gente que podía ingresar a las salas, pero no la posibilidad de corte. La película no fue cortada, fue respetada, pero no así luego en su emisión televisiva. Y tuve que volver a ser un poco el tipo de los juicios. Cuando Canal 11, intervenido por el Estado —todavía no era Telefe—, decide dar la película dos años después, le aplicaron cortes en todas las escenas que recién mencionaste, que tienen que ver con el sexo y, sobre todo, con la tortura. Pusieron una placa advirtiendo que la versión que se iba a pasar correspondía al “buen gusto del canal y no al de quienes la habían hecho”. A raíz de eso, le iniciamos un juicio penal en el que participamos con Carlos Somigliana. Se fue desflecando y nunca llegó a ninguna conclusión porque la gente del canal se movió también para eso. No era un juicio para establecer resarcimientos económicos, sino para establecer claramente que un canal puede emitir o no una película, pero no cortarla. Como un museo no puede cortar un cuadro, lo que puede hacer es no exhibirlo, es

su potestad, pero no cortarlo. Y eso quedó claro. No se cortaron más películas, salvo que lo autorizara el realizador.

—Las dos películas que filmaste a continuación, *Made in Argentina* y *¿Dónde estás, amor de mi vida, que no te puedo encontrar?*, ahondan en el desarraigo y la soledad sin lastimar al espectador. En ese momento, ¿empezás a hacer cine, pensando en la recuperación industrial? —Sí, en general siempre estamos hablando de un cine que se hizo sin la ley que después empezó a proteger y, de alguna manera, a subvencionar un poco nuestra actividad. Cada caso es un caso aislado. *Made in Argentina* se basa en la obra de teatro *Made in Lanús* que fui a ver porque, casualmente, estaba filmando un comercial en Mar del Plata la semana de su estreno. Me pareció que había una historia que hablaba de nosotros, de la identidad y del lugar de pertenencia, que yo creo que es algo fundamental que nos pasa a los argentinos. Estoy lleno de amigos que viven afuera y no se bancan, extrañan. Y esto luego se reprodujo cuando fui a la India con la película. Me sorprendió que los indios llorasen mirando una historia de Lanús, porque extrañaban a los indios que se habían ido a Inglaterra por razones económicas. Creo que cada película que uno hace —cuando uno es el generador, por supuesto— tiene que ver con algo que le importa. Y para eso están los géneros, yo creo en el cine de género y lo disfruto.

—¿Y cuál fue la génesis de *¿Dónde estás, amor de mi vida, que no te puedo encontrar?* —Años después empecé a tomar conciencia del tema de los solos y las solas, de las salidas de solos y solas. Entonces, enganché a un periodista que se acababa de separar y tenía interés en conocer gente, y lo contraté para que averigué lo que pasaba en ese ambiente. Estamos hablando del año '92, un momento en el que era una novedad el tema. Al final, con Ana María Shua¹⁷, determinamos que era

17. Ana María Shua (1951), escritora argentina. Sus numerosas obras abarcan poemas, narraciones infantiles, las novelas *Soy Paciente*, *Los amores de Laurita*, (llevada al cine), *El libro de los recuerdos*, *La muerte como efecto secundario*, *El peso de la tentación*; los libros de cuentos *Los días de pesca*, *Viajando se conoce gente*, *Como una buena madre*, *Miedo en el sur*, *Que tengas una vida interesante* y *Contra el tiempo*, y microficciones como *La sueñera*, *Casa de Geishas*, *Botánica del Caos*, *Temporada de Fantomas* y *Fenómenos de circo*.

bueno que la historia transcurriera detrás de un programa de radio, y sirvió también para hablar de nosotros, de cómo los argentinos vivimos en ciudades, más aislados y tabicados que la gente que tiene menos contacto físico. Y me pareció un tema interesante y le encontramos un tono de comedia agridulce, en la que hay situaciones de mucha emoción. Yo no siento que esto es un descenso ni un ascenso en la calidad de los géneros o de las películas.

CINE: MEMORIA Y PASATIEMPO

—**Quiero detenerme en *Bajo bandera* (1997). La colaboración de Guillermo Saccomanno¹⁸, ¿le aportó el “tono” de thriller político?** —Estábamos en la época en que se produjo el Caso Carrasco, que fue un caso real que determinó toda una reflexión sobre el servicio militar obligatorio y ciertas experiencias. Yo no había hecho el servicio militar así que no era una experiencia mía. En cambio, Guillermo sí. De hecho, él había escrito *Los cuentos de la colimba*, de los cuales tomamos dos relatos para lo que luego fue el guion de la película. Nos apareció, nuevamente, el tema del sometimiento: lo que podría haber hecho un suboficial que forzó a un soldado para que hiciera salto de rana en la montaña, con cuatro grados bajo cero. La autoridad podía llegar al asesinato de una manera irracional. A nosotros nos parecía que, de alguna manera, pintaba una serie de cosas que siguen ocurriendo en la sociedad contemporánea en niveles no militares: lo que pasa con la directora de una escuela o una maestra cuando somete a los alumnos, o un portero o un administrador a los inquilinos de un edificio. Esto de tener una cuotita de poder y hacérselo sentir al otro, sobre eso queríamos hablar. Y nos pareció que darle un tratamiento policial a la investigación que hace el Mayor (que es el que va a ver qué pasó realmente), servía para hablar un poco, también y otra vez, de nosotros.

18. Guillermo Saccomanno (1948), escritor y guionista argentino. Su extensa labor incluye distintos ámbitos laborales, como la historieta, la publicidad, el cine, el periodismo y la literatura. *Prohibido escupir sangre*, *Situación de peligro*, *El amor argentino*, *Bajo bandera*, *Animales domésticos*, *La indiferencia del mundo*, *El buen dolor*, *La lengua del malón*, *El pibe*, 77, *El oficinista*, *Un maestro y Cámara Gesell* son algunos de sus libros.

—**¿Fue sencillo el rodaje?** —La película se hizo con muchísimas dificultades, porque el tema... Si bien es cierto que nosotros contamos una historia que termina en el año '69, que es ficción absoluta... Yo sabía, cuando hice *Asesinato...*, que estaba hablando del Proceso militar, y estaba contando una historia del '35. Todo el mundo, cuando veía la tortura, cuando veía el *Asesinato...* —que es la primera película que yo hice en democracia—, sabía de qué estábamos hablando. Sin embargo, yo mismo me sorprendí, mirando el material, de la violencia que tiene la película, porque eso no estaba en mi cabeza. Evidentemente, sin querer fue saliendo lo viví en el país en esos años, los amigos desaparecidos... Me di cuenta de que el inconsciente es fuerte y que cuando uno filma le salen cosas que no sabe de dónde le salen. Y bueno, de alguna manera a esta historia, *Bajo bandera*, que era de ficción, la gente siempre la veía teniendo presente el abuso del pibe Carrasco.

—**En los cinco años siguientes, batiste un récord: filmaste *Un argentino en Nueva York* (1998), *Esa maldita costilla* (1999), *Papá es un ídolo* (2000) y *Apasionados* (2002). Las cuatro son comedias con actores taquilleros, la mayoría proveniente de la televisión, que aseguraban de antemano un éxito comercial, un impacto en el público. A los cincuenta y siete años, luego de casi cuarenta de profesión, ¿te transformaste en un director popular?** —Para los que ponen etiquetas, sí. Por eso mucha gente vivió esto como una traición.

—**¿Habías buscado llegar al gran público o fue un atajo para otra cosa?** —Desde que nací y decidí ser director de cine, siempre. Una vez, le preguntaron al viejo Hitchcock cómo definiría el cine. Con todo cinismo respondió: “Es el arte de llenar todas las butacas de los teatros, todo el tiempo”. Yo creo que miente descaradamente el realizador o el colega que dice que no le importa el público. Creo que cuando uno pone en una película lo mejor —o lo peor— de uno, quiere que llegue a todo el mundo. Creo que el duelo empieza cuando una película baja de cartel, y si

además —como me pasó en algunas, porque no todas fueron exitosas— la película no interesa, uno cree que uno no interesa, y de alguna manera se siente muy frustrado. Yo quise siempre ser un director popular. Esta simpatía y la dedicatoria a Armando Bó es porque yo entiendo lo que le pasaba a él y además, curiosamente, él era un despreciado por todos los que ahora le hacen homenajes y reivindican su filmografía. Era una especie de director de clase “Z” para la crítica. Y más allá de que tampoco se trata de enaltecer valores, lo que es importante es empezar a entender la coherencia con que cada uno trabaja en función de lo que quiere hacer, no de “lo que yo estoy esperando que el tipo haga”, algo que es un problema muy serio de la crítica en el mundo.

—Hablando de Armando Bo, tu última película *Mis días con Gloria* (2010), contó con el protagónico histórico de Isabel Sarli y el debut cinematográfico de su hija, Coquita. El guion no es tuyo. ¿De dónde te llegó la idea o la convocatoria para dirigirla? —Como todo en la vida, ocurrió por cosas que son anecdóticas. Yo participé del Festival de San Luis y gente que estaba trabajando en ese momento el guion, aventuró si a mí me interesaría hacer un policial. Yo vivo viendo cine policial, amo el cine policial, he leído toda la literatura policial que he podido. Es más, estoy trabajando en un proyecto de una serie policial. O sea que no es una cosa que me resultara ajena y, por una cosa o por otra, pude desarrollarlo pocas veces. En alguno de los capítulos de la serie de televisión *¿Dónde estás, amor de mi vida...?*, había tramas policiales por pedido mío. Pero digamos, no fue lo que más hice, y menos un policial negro. Me entusiasmó la idea, el guion ya estaba. Es una película absolutamente encargada. Antes de que me convocaran a mí estaban contratados la Coca, su hija y los guionistas. Me pareció una experiencia interesante, obviamente la película se fue transformando con mi participación.

—¿Qué cosas cambiaste? —Yo metí un poco la cuchara en la etapa final del guion. Tenía algo en la cabeza que era *Sunset Boulevard* (1950) y creo que en la película, de

alguna manera y a pesar mío, se nota. A mí me parecía que a la Coca se la veía bellísima en la última parte de la película, y creo que pocas veces una mujer argentina tuvo ese nivel de belleza como tuvieron los italianos una época, de tener tres o cuatro mujeres que eran envidiables. Creo que el homenaje a la Coca —que fue la convocatoria de San Luis—, fue algo en lo que yo debía enrolarme. Y lo hice con total seriedad. Yo aprendí, con la publicidad, en treinta años, a filmar lo mejor posible lo que tenía que filmar. Y, charlando con cirujanos amigos, me decían que operaran apéndice o corazón, lo hacían seriamente. Y me parece que es importante reivindicar esto para nuestro laburo, porque es laburo. Lo mejor que yo recuerdo del Negro Fontanarrosa, en alguna charla privada que mantuvimos, es: “¿Sabés lo que somos? Laburantes, y a veces rozamos la cosa artística —Dios nos perdone—, pero somos laburantes”. Esto me parece a mí que baja toda la omnipotencia que a veces los directores, lamentablemente, tienen.

—Casi todos los directores de cine tenemos un referente o un alter ego imaginario. ¿Cuál es el tuyo? —Es complicado, porque uno ya a esta altura del partido ha mezclado muchas cosas e influencias. Cuando yo empecé a trabajar estaba el cine de Nueva York, el de los hermanos Mann, todo lo que se hizo a partir de guiones de Paddy Chayefsky¹⁹ —que fue el cine independiente que sin duda marcó mucho a *Tute Cabrero* —, de la *nouvelle vague* francesa. Yo amaba a [François] Truffaut, digamos que Truffaut era el referente. Y, sin duda, el cine italiano de la época dorada. No sólo el de [Federico] Fellini, el de [Luchino] Visconti, sino el cine de las comedias, el cine de [Vittorio] De Sica, [Renato] Castellani, [Mario] Monicelli, es un cine que me encanta. Hubiera querido hacer películas más parecidas a las de ellos. Sin duda, esos directores me han marcado mucho.

19. Paddy Chayefsky (1923-1981), autor, productor, compositor, dramaturgo, novelista y guionista estadounidense. Se lo considera uno de los mejores guionistas de la Era dorada de la televisión. Ganó tres premios Oscar al mejor guion original por *Marty* (1955), *El Hospital* (1971) y *Network / Poder que mata* (1976).

BEBE KAMIN

Nació en Buenos Aires como Bernardo Czemerinski, en 1943. Es director, guionista, sonidista y productor. Se recibió de Ingeniero en electromecánica y trabajó en la Comisión Nacional de Energía Atómica. Estuvo a cargo del cineclub de la Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, desde donde dio rienda suelta a su fanatismo por el cine y avanzó más en la búsqueda de recursos, técnicas, directores y estilos diferentes.

Entre 1967 y 1975 fue director de sonido en *Players vs. Ángeles caídos* (1969), *Juan Lamaglia y Sra* (1970) y *Paño verde* (1973), donde también fue ayudante de dirección. Además, a partir de *Los siete locos* (1967) fue el responsable del sonido de las siguientes películas de Leopoldo Torre Nilsson y dirigió los cortometrajes documentales *Experiencia de aprendizaje* (1973) y *Psicodrama de adolescentes psicóticos* (1973), hasta que en 1974 dirige *El búho*, su primer largometraje, que se estrenó en el 1983. Luego dirigió el documental musical *Adiós, Sui Géneris* (1976), los cortometrajes *Cinturón ecológico* (1978), *Alfa-Beta* (1979) y *Guacacay* (1980), el largometraje *Los chicos de la guerra* (1980), *Chechela, una chica de barrio* (1986), el cortometraje documental *Homenaje* (1988), la película *Vivir mata* (1991), el documental *Imágenes de una historia* (1995), *Contraluz* (2001) y los documentales *Maestros milongueros* (2006) y *Teatro Colón: Músicas, Palabras, Silencio* (2010).

Miembro de la Academia de las Artes y Ciencias cinematográficas de la Argentina, en 1984 recibió el Premio Colón de Oro al Mejor director en el Festival de Cine Latinoamericano de Huelva por *Los chicos de la guerra*.

Es docente de las cátedras Producción y comercialización y Supervisión técnica del rodaje, en la Universidad del Cine (FUC), y de Dirección y Producción de Largometraje en el Centro de Investigación Cinematográfica (CIC).

CORTOMETRAJES

Teatro Colón: Músicas, Palabras, Silencio (2010)

Maestros milongueros (2006)

Contra luz (2001)

Vivir mata (1991)

Chechela, una chica de barrio (1986)

Los chicos de la guerra (1984)

Adiós Sui Generis (1976)

El búho (1974)

SENSACIONES EN CONFLICTO

—**¿Con qué expectativas llegaste al estreno de *Adiós, Sui Generis* el 2 de septiembre de 1976?** —Eso fue en el cine Plaza, en la avenida Corrientes. Fue un momento durísimo, bastante siniestro, porque hacía pocos meses había desaparecido Raymundo Gleyzer, que había sido camarógrafo de *Adiós, Sui Generis* —más allá de que también lo fue de mi primera película y era un tipo con el cual yo tenía una relación muy cercana—. Era una noche de mucho frío y estábamos ahí Torre Nilsson, Beatriz Guido y parte del equipo. Fueron Charly y Nito también. No había mucha gente, no era un estreno de esos que convoca porque hay figuras y demás. Por otro lado, la película había sido prohibida. Y la verdad es que era una película contra natura en ese momento, porque configuraba una imagen y una propuesta que nada tenían que ver con el régimen militar ni con la idea que había sobre la música ni sobre la juventud. Entonces fue un estreno un poco tenso, para decirlo de alguna manera. Estábamos en la calle Corrientes, a metros de la avenida 9 de Julio, y pasaban los Falcon con sirena. Eran momentos de extrema violencia en la calle. En medio de ese clima, hicimos lo que pudimos: entramos a la sala y vimos la película. Lo recuerdo como un momento muy contradictorio: por un lado, la satisfacción de que se estrenara la película que uno había dirigido; por otro lado, una situación en la que no sabías qué te iba a pasar dentro de una hora.

—**Aún bajo la dictadura militar, *Adiós, Sui Generis* se transformó en una película emblemática para los jóvenes. ¿Cuál es tu perspectiva, después de tantos años?** —Es curiosa la vida que tuvo *Adiós, Sui Generis*: permaneció tres semanas en cartel en el cine Plaza y en alguna otra sala capitalina. Pero resulta (me fui enterando después) de que se empezó a exhibir en salas suburbanas, sin que haya habido un acuerdo ni una distribución organizada. Aparecían copias y se proyectaban. Y me fui enterando también, de que se daba en trasnoches o en programas que no eran habituales: se corría la bola y la gente empezaba a ir. Así se conformó

como una especie de cine alternativo en plena dictadura. Porque la verdad es que era una manifestación de aquello que estaba prohibido, en el sentido de una expresión libertaria, que incluía canciones con contenidos de identificación de la juventud, de sus valores, de sus creencias, de sus hábitos. El fenómeno obviamente es anterior a la película, porque se fue formando a lo largo de los años, sobre todo, a través de la radio. En la radio se pasaba mucho a Sui Generis hasta el '75 o '76, y se creó una especie de tribu adicta, de chicas y chicos que tenían catorce o quince años.

—Por supuesto, salió con calificación no apta para todo público. —La película fue prohibida para menores de dieciocho años, un clásico de la censura y la represión. Pero, poco a poco, fue conformando su propio circuito y hoy, muchos años después —¿cuántos? ¡casi cuarenta!— es una de las películas de mi filmografía que permanece. Yo la exhibo a veces en la Universidad del Cine y todos los chicos que tienen diecisiete, dieciocho, diecinueve, se quedan asombrados... Es como si yo me transformara en una especie de ícono porque alguna vez filmé esa película. O sea que, todavía hoy, tiene una vigencia que a mí me asombra, me alegra y me emociona. Porque algo tiene *Adiós, Sui Generis*, y algo tiene Charly, y algo tiene Nito, que se instalaron con tanta intensidad en la juventud en la Argentina.

—Durante la prolongada escena final, en la última toma del recital, la cámara no está sobre los músicos, sino sobre el público. ¿Por qué elegiste ese cierre para la película? — En esa época, había algunas películas de rock and roll que venían de afuera. Yo no había visto todavía *Hasta que se ponga el sol* que había sido filmada en el '73, pero había visto las películas de los Rolling, había visto *Woodstock* (1970), las clásicas. A partir de eso pensé que había que hacer algo diferente con el rock argentino. No eran las grandes bandas ni los grandes artistas internacionales. Me pareció que lo más interesante era establecer una especie de diálogo entre el escenario y la platea. Eso está en la película, la primera canción adentro del Luna Park, *Instituciones*, es la gente entrando al Luna. Hay otra canción,

Aprendizaje, que la canta Charly pero lo que vemos es la gente cantándola. Mi búsqueda, era: “¿Cómo relato este fenómeno, este concierto?”. La idea fue ésa: registrar la comunión entre artista y oyente, público y escenario. Por eso puse las cámaras ahí. Y el final fue real. Era tanta la energía, tanta la conmoción que se vivía en el interior del Luna Park, que la banda dejó de ser la protagonista para que la gente lo fuera. Copó totalmente el sentido que tenía el concierto. Y eso quedó capturado en la película.

LA PATRIA CINEMATOGRAFICA

—**Tu primera película fue *El búho*, del '74. ¿Por qué no tuvo estreno comercial?** —Tuvo estreno a posteriori, digamos, en el Centro Cultural San Martín en mayo del 83. O sea, cuando cumplí cuarenta años. En ese sentido, fui un adelantado, porque ahora las películas de arte se estrenan todas en el Centro Cultural San Martín... (*Risas*).

—**¿Cómo se gestó ese proyecto?** —*El búho* nace como una idea cuando yo egresé de la escuela de Psicología Social de Pichón Riviére. En vez de escribir un informe o hacer una publicación, como propuesta de graduación, como tesis, me propuse hacer una película. Hacía muchos años que venía trabajando, era sonidista y trabajaba con directores muy importantes, casi con todos de esa época. Y se dio una coyuntura favorable: por un lado, un director que iba a filmar una película en color decide hacerla en blanco y negro y deja de lado el negativo. Yo le dije: “Dámelo que yo lo cuido”. Por otro lado, Raymundo tenía una cámara, una BL16; yo era socio de Nerio Barberis y Pedro Caryevschi, hacíamos sonido en forma conjunta y estábamos muy vinculados. Entonces se me ocurrió escribir un boceto de guión y ver con mis socios cómo hacíamos. Fui a hablar con Virginia Lago, le gustó mucho el proyecto y, poco a poco, fue armándose.

—¿Cuándo comenzaron la filmación? —Creo que fueron menos de tres semanas de rodaje. Con Julio Di Risio hicimos el montaje. No sé, es una película que más que para mí, como lo siento yo en relación a mi trabajo, fue como un “antes de hacer una película”. Esas películas que se hacen para ver qué pasa, para ver cómo se maneja uno en la dirección, cómo se maneja uno en la producción, qué es eso de filmar teniendo uno la responsabilidad mayor. Pero bueno, tuvo mucha repercusión, fue invitada a muchísimos festivales internacionales. Después recibió algún premio, cosas por el estilo, y de vez en cuando se volvió a dar por televisión.

—En relación al cine experimental, ¿vos formates parte del Grupo de los cinco, a fines de los 60? —El Grupo de los Cinco eran cinco directores y yo les hice el sonido a cuatro de ellos. Lo integraron Alberto Fischerman, Raúl de la Torre, Juan José Stagnaro, Néstor Paternostro y Ricardo Becher. Ahí sí se había conformado un grupo de cineastas, porque ocupábamos distintos lugares técnicos, pero éramos todos muy cinéfilos. Teníamos mucho interés en todo lo que era el cine de autor, la *Nouvelle vague*, los directores americanos importantes, el *New American Cinema*... En fin, tuvimos como una especie de formación singular: en esa época, todavía, existía el laboratorio Alex. Nosotros usábamos las moviolas para analizar películas: llevábamos copias de películas a las moviolas y por grupos nos juntábamos para ver cómo eran los cortes, los encuadres de los directores famosos... Había una especie de comunidad que amaba profundamente el cine y cuando había que trabajar, se trabajaba. Pero cuando se podía incursionar en el aspecto artístico y estético del cine, ahí estábamos también.

—Ese grupo, del que participaba Julio Ludueña, se diferenció de las dos agrupaciones hegemónicas: Cine Liberación y Cine de la base, que reivindicaban el cine como herramienta política. En cambio, alguna vez, declaraste que vos pertenecías a “la Patria Cinematográfica”. ¿A qué te referías específicamente? —A ver, en principio quiero aclarar que Julio Ludueña

no era parte del Grupo de los Cinco. Julio aparece en un momento dado, con una propuesta totalmente subversiva: la película *Alianza para el progreso* (1972), que era como un exabrupto absoluto, tanto cinematográfica como ideológicamente. En ese sentido, la película de Julio no sólo era política sino muy osada, muy lanzada, a nivel erótico, entre otras cosas... ¡Era increíble! Él me propuso hacer el sonido y yo por supuesto acepté. Fue una aventura extraordinaria. Pero lo cierto es que sí, había una presencia muy fuerte del cine político. Estamos hablando de los '70 y bueno, Cine Liberación, con Pino [Solanas] y con Octavio [Getino] y con el resto de la gente que lo conformaba también: Nemesio [Juárez], Enrique [Juárez], el Chango que ¿cómo se llamaba?... “el Tucumano” [Gerardo Vallejo]. Por otro lado, estaba el grupo que recién empezaba a conformarse, el de Cine de la Base, donde estaba Raymundo [Gleyzer] y varios más. Y nosotros, ¿quiénes éramos nosotros? Éramos, por ejemplo, Alberto Fischerman, Rafael Filipelli, Miguel Bejo, Alberto Yacellini, Roberto “Dodi” Scheuer; grandes amigos, de una solidaridad impresionante. No adheríamos ni al peronismo revolucionario del momento ni a las otras corrientes que... “No adheríamos”, no quiere decir que estábamos en contra. Lo que no teníamos era la impronta de la militancia política. Teníamos otra impronta que era la de la militancia cinematográfica. Para nosotros la religión era [Jean-Luc] Godard, los referentes revolucionarios eran Miklos Jancsó²⁰, todos los que habían impuesto un cine de una potencia y una calidad extraordinarias. Ahí militábamos. Por eso digo que era la “Patria Cinematográfica”, porque el centro o el baricentro de lo que nos importaba pasaba, básicamente, por los grandes realizadores internacionales. Hay que decir una cosa: los que trabajamos en cine, por lo menos, muchos de nosotros, efectivamente somos ciudadanos de una Patria Cinematográfica porque cuando vamos a un festival nos encontramos con tipos que son de países que no tienen nada que ver y, sin embargo, encontramos con ellos muchas cosas en común. Nos entendemos muy bien los direc-

20. Miklos Jancsó (1921-2014), guionista y director de cine húngaro. *La ronda de reconocimiento* (1965), *Los rojos y los blancos* (1967), *El salmo rojo* (1971) y *Vicios privados, virtudes públicas* (1976) son algunos de sus largometrajes. Sus obras más famosas se caracterizan por su estilización visual, la elegante coreografía, las tomas largas, y el trasfondo histórico y rural. Entre sus temas preferidos está el poder y sus abusos. Muchas de sus obras históricas pueden leerse como alegorías de la Hungría de su época bajo el régimen comunista, con un valor universal como críticas a toda forma de opresión.

tores de América Latina con los directores de Asia, o con ciertos directores europeos. Es como que hay una comunidad que no es territorial pero sí es, desde el punto de vista de la identidad, un factor que pesa mucho a quienes nos dedicamos a esto y nos consideramos parte de esa Patria Cinematográfica imaginaria.

APRENDER A MIRAR

—**¿Cuál era tu trabajo en la Comisión Nacional de Energía Atómica?** —Yo soy ingeniero electromecánico. Y empecé a trabajar, efectivamente, en la Comisión de Energía Atómica antes de recibirme inclusive, cuando salí de la colimba. Pero siempre fui adicto al cine de alguna manera. Por ejemplo, yo era el presidente de la Comisión de Cine del Centro de Estudiantes de la Facultad de Ingeniería. ¿Por qué? Porque iba al cine, todo el tiempo. Entonces me encargaban organizar las funciones, que eran multitudinarias. Yo quiero recordar esto porque las funciones que se hacían en la Facultad de Ingeniería —estoy hablando de finales de los ‘60, comienzos de los ‘70— convocaban a muchísima gente. ¿Por qué? Porque Ingeniería tenía una población que era creo el 97.8 % de varones. Y Psicología, Filosofía y otras, tenían el 93.2 % de mujeres. Entonces venían las chicas de las facultades “femeninas”, digamos, y ahí nos encontrábamos todos. Las funciones de cine servían para eso.

—**¿Conservás alguna anécdota de esas funciones?** —Te cuento una. Cuando se estrenó *Pajarito Gómez* (1965), lo invité a Rodolfo Kuhn... Hacíamos ese tipo de encuentros con debate y le dábamos mucha bola al cine nacional. Esta adicción que yo tenía por el cine, esta tendencia que tuve desde muy chico, en un momento culmina, cuando voy a visitar un rodaje en los estudios Lumiton. Se estaba rodando la última película que se filmó allí: *Players vs. Ángeles caídos* (1969). Así lo conocí a Alberto Fischerman y conversamos. Quedé fascinado con ese mundo de cartón,

con los actores... ¡Era fantástico! A los pocos días, Alberto me propone hacer el sonido de la película, y le respondo que no sé. Él insiste: “¿Cómo que no sabés? ¿No sos electrónico?”. Como si ser electrónico fuese un saber aplicable al cine... Me sigo negando hasta que él termina la discusión: “Bueno, pero podés aprender”. Así fue como tuve que optar entre la Comisión de Energía Atómica y el cine y opté por el cine.

—**Como sonidista, también trabajaste con Leopoldo Torre Nilsson.** —Con Torre Nilsson hice *El pibe cabeza* y *La Guerra del cerdo*. Más tarde, él fue el productor de *Adiós, Sui Generis*. Era un tipo que inspiraba, básicamente, una condición de respeto. Porque era muy culto, muy seguro de sí mismo. Más que seguro de sí mismo, en términos personales, lo era en relación a lo que quería hacer, a las decisiones que tomaba... Y además era un referente para todo el mundo en momentos de crisis, de dificultades. Era de una personalidad notable. Una condición que lo caracterizó es que fue uno de los que más ayudó a la gente joven que se iniciaba, a muchos de nosotros. Y en ese sentido fue como un guía para el buen desarrollo de cada uno dentro del área del cine que hubiera elegido.

PELÍCULA DE GRADUACIÓN

—**En 1984, estrenás la película que marcó una época y un momento del cine argentino: *Los chicos de la guerra*. ¿Fue allí tu consagración profesional?** —Sí, quizá sí, quizá fue la película de graduación. Era una película que tenía todos los condimentos que hacen al cine industrial, por decirlo de alguna manera, o al cine convencional. Porque tenía actores, escenario, equipo técnico, guion, montaje, música... Digo, uno junta todo eso y a veces sale una película. Sí, efectivamente *Los chicos*... fue un cambio cuantitativo y cualitativo para mí. Me permitió ocupar un espacio, claramente, de director del cine.

—Para ocupar los roles principales, seleccionaste a tres jóvenes actores desconocidos, que estuvieron a la altura del desafío. ¿Con qué criterios los seleccionaste?

—En esa época no había escuelas de teatro, como después se multiplicaron, ni había lugares donde encontrar, fácilmente, actores adolescentes que pudieran llegar a protagonizar una película. Hicimos un llamado abierto. Si no me equivoco, creo que ya estaba Pergolini, que tenía un programa en la radio, y me parece que dijo: “Hacen falta actores entre tal edad y tal edad, y se los recibe en tal dirección”. Al día de la cita había una cola que daba la vuelta la manzana de chicos que se presentaron para ver si podían quedar. Cuando vi eso, pensé: “No, esto no es para mí”. Así que hablé con Agustín Alezzo, que era un referente en cuanto a la dirección de actores y él me contactó con Lizardo Laphitz, que tenía a su cargo varios grupos de adolescentes. Tomando en cuenta las sugerencias de Lizardo y de Alezzo, de entre todos los chicos que se presentaron, fui acotando la cantidad hasta tomar algunas pruebas. De ese modo, fui viendo de qué manera yo me vinculaba con ellos, más que si eran mejores o peores actores.

—Improvisaste una escuela de formación...

—En realidad, lo que hice, una vez que estuvieron elegidos, fue establecer un período de entrenamiento. Estuvimos más de un mes y medio, casi todos los días, entrenando no sólo en actuación sino en prácticas militares. Para eso, contratamos a un sargento. Yo ocupé el lugar del actor también, hice los mismos ejercicios, las mismas improvisaciones que ellos. Eso nos proporcionó una gran confianza recíproca. Establecimos una relación muy cercana entre todos. A medida que pasaba el período de ensayo, yo me fui separando para ocupar, poco a poco, el lugar de director. Cuando eso sucedió, ya tenía dentro de mí la experiencia de haber compartido con ellos los momentos de preparación. Y eso me permitió trabajar de una manera bastante fácil. O sea, era muy fácil obtener cierto tipo de actuación, o cierta condición del personaje que yo buscaba. Era muy fácil transmitirla y que sea receptiva.

—**Después, cada uno siguió un camino distinto...** —Los tres siguieron distintos caminos, en efecto. Gabriel Rovito, sigue siendo actor. Es más, fue Secretario Gremial de la Asociación Argentina de Actores. Él ha seguido trabajando durante muchos años y en roles diversos.

Leandro Regúnaga trabajaba muy bien. Lamentablemente falleció hace muchos años y ya no está entre nosotros.

Y Gustavo Belatti dejó el campo de la actuación para dedicarse a la escritura. Hoy día es uno de los principales guionistas de televisión que tenemos. Digamos, si bien ninguno se destacó enormemente, dos siguieron la carrera de actuación y uno siguió vinculado a través de la escritura.

OTROS GÉNEROS

—**Los chicos de la guerra fue premiada en los festivales de Río de Janeiro y Huelva, recibió el Premio de la Juventud de la Unesco y una mención en La Habana.** —Tengo que confesar que fue tan fuerte lo de *Los chicos de la guerra* que pensé en dedicarme a otra cosa.... Y efectivamente eso, en realidad... a ver, consciente o inconscientemente me había propuesto recorrer géneros. Si llegaba a filmar, yo quería hacer géneros. ¿Por qué? Porque en realidad cuando era espectador y todavía no dirigía, veía todo tipo de cine. Veía cine de cowboys, veía comedias, veía películas de misterio, de vampiros. ¡De todo! Y cuando terminé *Los chicos...*, después del éxito que tuvo, pensé que ésa era una buena oportunidad. Y me puse en el lugar de aprovecharla. ¿Por qué no intentar hacer una comedia? Yo sabía que es un género muy difícil, pero también sabía que a mí me encantan las comedias.

—**¿De qué modo llegaste a *Chechechela*?** —Había leído esa comedia maravillosa que se llama *Chechechela*. Busqué al autor, me contacté con él²¹ y le propuse filmar su libro. No me acuerdo exactamente cómo fue el vínculo, pero Argentina Sono Film estaba dispuesta a producirme una película. Así que, les propuse hacer *Chechechela*. Y así fue. Es una película que a mí me gusta mucho.

—**¿Y a la protagonista?** —Tengo que confesar que, todavía hoy, Ana María Picchio me gusta mucho. Además, desde que la ví en *Breve cielo* que, a la Picchio, la tenía entre ceja y ceja. Tuve la suerte y la satisfacción de ofrecerle su primer protagónico. Y cada vez que nos encontramos, ella me habla como la Chechechela y yo le hablo como el director de la película...

—**Para Víctor Laplace significó un duelo actoral con él mismo.** —Fue todo un desafío porque Víctor hacía tres personajes. Eso también lo aprendí mirando películas. Algunas viejas películas en las que un mismo actor representaba a más de un personaje. Por ejemplo, Alec Guinness en *Los ocho sentenciados* (1949).

—**¿Cuál fue la respuesta del público?** —*Chechechela* anduvo bien. Ni mal ni extraordinario: en el medio. Fue una película que encontró su lugar. También me pasó algo raro: muchos amigos y gente vinculada al cine la consideran la mejor película que hice. Yo no sé, no puedo evaluar esas cosas. Pero, me parece que esa película dio en el clavo de algún tipo de inclinación, de ciertos gustos.

VAMPIROS EN BUENOS AIRES

—**Después de *Chechechela* pegás un salto hacia un género inexplorado en la Argentina. Leo palabras tuyas citando al director brasileño Luis Guerra: “Hay que sospechar de los directores que nunca fracasan”, a**

propósito de *Vivir mata*. ¿Cuál fue la motivación de esta película? —Esto fue el resultado de una experiencia. Yo había trabajado con unos chicos en un programa de televisión. Ellos vinieron con una idea, una propuesta de guion que habían escrito. Porque claro, yo había hecho *Adiós, Sui Generis* y se me relacionaba con el rock and roll. Obviamente, escuché rock and roll toda mi vida, pero no soy músico. La cosa, es que los chicos me cuentan la historia de un músico del siglo XIX, que por algún motivo aparece en el siglo XX. Digamos, querían hacer una especie de alegoría de la Argentina del siglo XIX con la Argentina del siglo XX. Yo les preguntaba cuál era la justificación argumental para que alguien viviera cien años. Dónde estaba el secreto, dónde poníamos el motivo para que alguien diera un salto de cien años. Ahí me surgió el tema del vampiro.

—¿Y del vampirismo a la historia política? —El vampiro es eterno, cien años no es nada para un vampiro. Entonces yo volví a trabajar el guion con ellos. Me gustó mucho la idea porque, en realidad, yo pensé: “Esto es política, historia”. A finales del siglo XIX se construye la idea de la Argentina mítica. La Argentina riquísima, tercer país en el mundo, importábamos los mármoles de Carrara para construir nuestros palacios, ¿no?

—Ésa es la versión de la Generación del 80. —Claro, fines del siglo XIX. Y estábamos viviendo una miseria espantosa en el siglo XX. Es decir, el contraste era extraordinario. Pero me daba pie para mostrar en qué se había convertido la opulencia de lo ordinario. Yo creo que la idea era muy buena. Y también creo que, lo que no fue muy bueno fue la realización de la idea, que es un paso bastante complicado.

—Hay un pasaje en el que aparecen los Lumieres. —Porque a finales del siglo XIX es la invención del cine. En 1895, los hermanos Lumière, por primera vez en la historia, proyectan una película en público. Entonces, en *Vivir mata* uno de los personajes cierra la película, le da sentido a todo lo que pasó, cuando señala: “Parece

que en París, unas luces inventaron una nueva forma”. Bueno, todo muy romántico, muy lindo, pero la verdad es que la película no funcionó. Ni a mí me funcionó, quiero decirlo. Es interesante para los directores de cine este tema: uno tiene una idea antes de filmar. Tiene una cosa en la que ve un proyecto genial, que va a ser fantástico y qué sé yo. Y la verdad es que, en el proceso de realización, suceden muchas cosas. Y lo que, originalmente, pudo haber sido una buena idea, al final no resulta una buena película. Puede pasar al revés también, puede haber casos en los que uno tiene una idea vaga y que después resulta ser una muy buena película. En este caso no fue así. A mí me gusta la primera parte de la película. La reconstrucción de la época, que fue hecha con trapos (fue una producción muy barata), sin embargo, tiene algo del siglo XIX, tiene algo del vampirismo, tiene algo, casi diría lírico. Bueno, dentro de todo lo que es el género de vampiros, lo que es excelso adquiere una dimensión extraordinaria. Acá lo pretendía. Pero fracasa bastante cuando muestra la inserción del personaje en el siglo XX. Creo que hay una falla grande del guion y un sinfín de otras cosas... Esa película fracasó. La produjo también Argentina Sono Film y significó mi última colaboración con un estudio, porque la vimos unos cuantos nada más. A pesar de eso, gracias a esa película yo viajé y participé de distintos eventos, y a veces había algún loco que decía que era una película que valía mucho la pena. Pasan esas cosas.

APRENDIZAJES

—De alguna manera, viviste las dos instancias supremas de un director: el reconocimiento del público, la masividad de un filme y la película que no funcionó. ¿De qué modo continuó tu carrera después de *Vivir mata*?

—Siempre trabajé, nunca dejé de hacerlo. Hice documentales, empecé mi carrera como docente, comencé a producir... Pero sí, el tema de haber tenido un golpe muy fuerte en relación a una película que uno ha hecho, implica un proceso interior de

rehabilitación. O sea, uno queda malherido. Es más, con una cierta sensación de auto desvalorización que hace pensar. Al fin y al cabo, qué es filmar una película, qué pasó, dónde estuvieron las fallas... Éste el aspecto más costoso del fracaso. Se sangra por la herida, uno se debilita.

—**¿Tomaste ese tiempo de “rehabilitación”?** —Tuve que hacerlo para poder recuperarme. Me parece que estas cosas llevan un proceso y la condición de cineasta no se reduce, estrictamente, a filmar una película en largometraje, de ficción. Hay muchos campos en el cine, muchos caminos a seguir. Ahí es donde empecé a hacer. Por ejemplo generé, durante la década del '90, *Historias breves*, que para mí es un orgullo muy grande, porque ahí hicieron sus primeras experiencias Israel Adrián Caetano, Lucrecia Martel, Ulises Rosell, Daniel Burman, Bruno Stagnaro, entre tantos otros... O sea, a esos chicos que hoy son grandes y ya ocupan el universo más significativo del cine nacional de los últimos años, yo tuve la suerte de verlos en sus primeras aguas. Y de darles la posibilidad de hacer películas dentro de un esquema que luego les iban a resultar muy útiles en su desarrollo profesional. Entonces, haciendo ese tipo de cosas yo sentía que seguía perteneciendo al cine y que no, necesariamente, tenía que dirigir para que me dieran el carnet, digamos, de vitalicio.

—**¿En esa época empezaste a dar clases?** —Así fue, en la Universidad del Cine. Y fui docente de mucha gente muy conocida con la cual hoy mantengo un vínculo extraordinario. Ese tipo de vínculos que, sobre todo, alimentan mucho a quienes ya tenemos una carrera hecha, porque traen una energía diferente, proponen cosas innovadoras; o sea, mantienen viva la llama de la realización cinematográfica. Ahí me siento muy cómodo, es mi lugar. Y en ese sentido, bueno, poco a poco, traté de empezar de nuevo a filmar.

—**Hasta que en 2001 rodás *Contraluz*.** —*Contraluz*, mi última película, es una película que vuelve al origen, en el sentido de que es una película chica, de presu-

puesto limitado. Pero vinculada con una situación que yo quiero y me gusta mucho que es el ambiente cotidiano en un barrio. Por ahí pasan los temas más actuales: la adicción a las drogas, la gente joven, el rock, el tango y otra serie de cosas. Esa fue una buena experiencia que a mí me satisfizo mucho, desde el punto de vista de haber logrado algo que yo considero que es sincero. *Contraluz* tampoco fue un éxito ni nada por el estilo. Tampoco fue un fracaso. Funcionó ahí, en la mitad de la tabla, como se dice, pero eso me guió hacia otro lugar. Después filmé toda una serie de documentales que también me mantienen muy cerca de la realización y que me satisfacen. Hoy mi rol de director está latente pero en cualquier momento da el zarpazo. ¿Qué puedo decir de eso?

—**Entre los documentales que mencionás, hiciste uno de milongueros, otro sobre el Teatro Colón. En este momento, ¿cuáles son tus proyectos?** —Tengo dos. Uno es un viejísimo proyecto, de hace muchos años, que es la adaptación de una novela de Humberto Cacho Constantini, que se llama *De dioses, hombrecitos y policías*.

—**¿Sabés que José Alfredo Martínez Suárez tenía la obsesión de hacer esa película?** —No, no es así la anécdota. José Martínez Suárez —te lo puedo decir porque fui parte de la historia— conoce el guion porque era uno de los jurados, del concurso en el cual participé con ese trabajo. A partir de ahí, él opina que es la mejor historia que se pueda contar en el cine. Lo conozco a José y además lo quiero mucho. Y sí, yo también creo que es así, coincido con José. Me parece que es una de las mejores historias que se puede contar.

—**¿Y el otro?** —El otro es un proyecto de un novelista joven que se llama Hernán Ronsino. También estoy ahí trabajando en los guiones y en la posibilidad de producir. Pero voy a decir algo al respecto: mi posición es que sólo me voy a entregar a esa realización en la medida en que las condiciones materiales sean las que le co-

rresponden a los proyectos. No voy a hacerlo con menos disponibilidad de la que le corresponde a la película, sólo para hacer la película que yo quiero hacer. Digamos, yo ya tengo bastante filmografía hecha, muchos años de profesión, hoy no estoy para filmar una película más. Estoy para filmar la película que quiero filmar. Entonces en ese sentido va a ser un trabajo importante, lograr las condiciones materiales para que esos proyectos se puedan hacer. Así que si se logro reunir esas condiciones, lo haré. Y si no lo consigo, seguiré haciendo otras cosas. Creo.

SERGIO RENAN

Nació en 1933 en Buenos Aires como Samuel Kohan. Es director de cine, director de teatro, actor y régisseur de ópera. Realizó estudios musicales de violín, armonía y contrapunto con los maestros Teodoro Fuchs y Jacobo Ficher. Durante su adolescencia formó parte, como violinista, de diversos organismos sinfónicos y de cámara. Además, estudió teatro con Hedy Crilla y Reinaldo D'amore y debutó profesionalmente como actor a los quince años. Desde entonces fue obteniendo un progresivo reconocimiento por sus trabajos actorales en teatro y cine. De su labor como actor teatral se recuerdan, entre muchos otros, sus trabajos en *El reñidero* de Sergio de Cecco, *Subsuelo* de Samuel Eichelbaum, *El centroforward murió al amanecer* de Agustín Cuzzani, *La fiesta de cumpleaños* y *La vuelta al hogar* de Harold Pinter y *El hombre y las armas* de George Bernard Shaw. En 1970 debutó como director teatral con *Las criadas* de Jean Genet. Le siguieron, entre otras obras, *Víctor o los niños al poder* de Roger Vitrac, *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen, *Sabor a miel* de Shelagh Delaney, *Ha llegado un inspector* de J. B. Priestley, *Variaciones enigmáticas* de Eric Emmanuel Schmitt, *La profesión de la señora Warren* de George Bernard Shaw, *Un enemigo del pueblo* de Ibsen e *Incendios* de Wajdi Mowawad. Participó entre 1981 y 1983 en los tres años de existencia del movimiento Teatro Abierto, donde dirigió la

obra *Concierto de Aniversario* de Eduardo Rovner, elegida para representarlo en festivales internacionales.

En su doble condición de actor y director, pueden mencionarse sus versiones de *La vuelta al hogar* de Harold Pinter, *Drácula* de Bram Stoker, *Hijos del silencio* de Mark Medoff y *M. Butterfly* de D. H. Wang.

En noviembre de 2002 co-protagoniza junto a Norma Aleandro *Mi querido mentiroso*, de Jerome Kilty, presentada posteriormente en el Teatro Marquina de Madrid y en gira por treinta y dos ciudades españolas entre 2004 y 2005.

Entre sus numerosos trabajos como actor cinematográfico se recuerdan *La cifra impar*, *Circe*, *Castigo al traidor* y *Rosas de Manuel Antín*, *El poder de las tinieblas* de Mario Sábato, *El perseguidor* de Osías Wilenski o *Los siete locos* de Torre Nilsson, con los cuales obtuvo dos veces el Premio al Mejor Actor de la Asociación de Críticos Cinematográficos y del Instituto Nacional de Cinematografía.

En la búsqueda de nuevas formas expresivas, llegó en 1974 a la dirección cinematográfica y su primera película, *La tregua*, basada en la novela de Mario Benedetti. Significó para la Argentina la primera nominación para el Oscar de la Academia de Hollywood a la Mejor Película Extranjera, siendo además la primera hablada en español en obtener esa distinción.

Sus siguientes películas como director fueron: *Crece de golpe* (1976) basada en un relato de Haroldo Conti, el semi-documental *La fiesta de todos* (1978), *Sentimental* (1980), que también protagonizó como actor, *Gracias por el fuego* (1983), *Tacos altos* (1985), *El sueño de los héroes* (1997), basada en la novela de Adolfo Bioy Casares; en España, *La soledad era esto* (2001), sobre la novela homónima de Juan José Millás, con Charo López en el papel protagónico y su último trabajo *Tres de corazones* en el 2007, basada en un cuento de Juan José Saer.

Dirigió en TV el ciclo *Las grandes novelas*, que durante sus tres años de emisión obtuvo el Premio al mejor programa y mejor dirección otorgado por la Asociación de Críticos de Televisión.

Su trayectoria actoral, sus realizaciones como director teatral y cinematográfico

y su formación musical, lo llevaron a la dirección escénica de ópera, y en 1984 con *Manon* de Massenet hace su debut en el Teatro Colón, asumiendo posteriormente *las régies de Rigoletto* (1986) y *Otello* (1987) de Verdi, *Cossi fan tutte* (1990), *Las bodas de Figaro* (1991), completando el ciclo Mozart - da Ponte en la temporada 1993 con *Don Giovanni*.

En el 2000 estrena en el Teatro Real de Madrid la puesta de la ópera *Lady Macbeth de Mtsensk* de Shostákovich con la dirección orquestal de Mstislav Rostropóvich, donde integró en la ópera sus experiencias en el cine y la televisión. Producción que, luego de una gira que incluyó entre otras ciudades, Roma, Nápoles, París y Munich, reabrió la temporada del Teatro Colón en marzo del 2001. El 15 de diciembre de 2006 estrenó, en el Teatro La Zarzuela de Madrid, *La verbena de la Paloma*, de Bretón y De la Vega, que después se presentó en Oviedo y Sevilla.

En el año 2011 reaparece en el Teatro Colón como director de escena y medios audiovisuales de *La Flauta Mágica* de W.A. Mozart y en la temporada 2012 con *La Cenerentola* de Rossini.

En 1989 asumió la Dirección General del Teatro Colón y también la Dirección Artística en 1992, hasta 1996. En octubre de 1996 asumió, con rango de Embajador, el cargo de Director General de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, hasta diciembre de 1999 y, desde marzo de 1998 hasta diciembre de 2002, el de Director del Fondo Nacional de las Artes. En el año 2000 regresa a la Dirección General y Artística del Teatro Colón, hasta diciembre de 2001.

Representó al país en importantes eventos culturales, cinematográficos y teatrales, obteniendo numerosas distinciones nacionales e internacionales, entre ellas la Orden de Río Branco del Gobierno de la República Federativa de Brasil y el título de Benemérito del Arte y la Cultura conferido por el Gobierno de la República de Italia. En 1981 recibió el Diploma de Honor en los Premios Konex como director de cine. Fue declarado Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires y es miembro de la Academia de las Artes y Ciencias cinematográficas de la Argentina.

LARGOMETRAJES

Tres de corazones (2007)

La soledad era esto (2001)

El sueño de los héroes (1997)

Tacos altos (1985)

Gracias por el fuego (1983)

Sentimental (1980)

La fiesta de todos (1978)

Creecer de golpe (1976)

La tregua (1974)

TELEVISIÓN

Ficciones (Serie de TV, 1987)

Las grandes novelas (Ciclo de TV, 1973)

EL CAMINO INESPERADO

—¿Qué recuerdo tenés de aquel jueves de 1974, cuando te paraste en Lavalle y Esmeralda para mirar la marquesina del cine Alfa, donde se estrenaba *La Tregua*? —En realidad la marquesina había sido montada el día anterior. Hay que tener claro que el cine Alfa era un cine muy modesto. Eso, de alguna manera, nos retrotrae al hecho de que *La tregua* era una película que, en principio, no fue considerada potencialmente interesante en materia de cantidad de espectadores, a tal punto que Bernardo Zupnik, a cargo de la dirección de producción, no pudo conseguir la distribución que quiso. Y pasó de la primera opción a la segunda, y de la segunda a la tercera, lo que supuso que de todas las posibilidades, nos viésemos obligados a estrenar en las condiciones teóricamente más modestas en cuanto a salas de estreno y a cantidad de cines de barrio. Así que había una especie de dato complementario que para la mirada de Zupnik era tremendo. Yo no entendía del tema lo suficiente ni como para preocuparme, pero el hecho de que ese mismo día se estrenase *La Mary* en el Atlas —que era el cine codiciado, junto con el Ambassador, sólo que el Atlas tenía mayor capacidad—, esa simultaneidad de los estrenos era vista como algo que potenciaba la debilidad de *La Tregua* frente a semejante monstruo que se daba enfrente. Entonces era una sensación linda, acotada dentro de la modestia que era la que tenía que ver con mis expectativas —modestia en todo sentido— y con un mínimo sentido común.

—Sin embargo tuvo dos millones doscientos mil espectadores. Todo un récord. Fue una explosión. —Sí, claro. Pero fue un fenómeno que nos superó a todos. Fue un fenómeno frente al cual, obviamente, he tenido que reflexionar muchas veces, y acerca del cual muchas veces he sido interrogado. Yo creo que la película tuvo una potencia de comunicatividad fenomenal, que abarcó a distintas generaciones. Porque si bien la película tenía un protagonista de cincuenta años y una protagonista de veinticinco, había un universo: el de la oficina, precisamente, el de los

personajes secundarios, el de la familia del protagonista, que eran jóvenes con rasgos singulares y diferenciados, atractivos y potentes los de todos ellos, por los cuales tanta, tanta gente sintió que esa historia tenía que ver con ellos en algún costado. No era necesario ser oficinista, no era necesario ser viudo, no era necesario que su vida fuera rutinaria para sentir que esa historia tenía profundamente que ver con ellos. Y ésa es la única explicación poderosa que le encuentro. Es cierto que la película tuvo un guion formidable de Aída Bortnik y que, a mi juicio, tuvo lo que es el elenco más hermoso que haya tenido una película argentina. Hay que tener en cuenta que en el caso de [Héctor] Alterio, de Ana María [Picchio] y de [Luis] Politti, ya la habían hecho conmigo en televisión, en un ciclo que se llamaba *Las grandes novelas*, que fue donde yo empecé a hacer mi experiencia de director. Aún así, con ellos y con el resto del elenco, ensayé dos semanas la película, en varios casos en los propios decorados donde iba a transcurrir la filmación. Recuerdo perfectamente la mirada burlona que el comentario de que mi película se estaba ensayando, despertaba. Muchos llegaron a decirme: “¿Ensayando?”, “Sí, ensayando”, respondía; “¿Pero no van a perder naturalidad?”, y yo: “No, no van a perder naturalidad, van a saber exactamente qué pasa en cada momento”. Creo que eso se notó. Desde luego, no me considero el introductor, no sé si fui el primero en ensayar una película con los actores, pero que fui uno de los primeros, sin duda. Y ensayar con todo rigor.

—La novela original de Mario Benedetti transcurre en una repartición oficial uruguaya. En cambio la película, reproduce el ámbito de una oficina, entre otras licencias de la adaptación libre. ¿Cuál fue la opinión de Mario Benedetti²² luego de ver la película? —Tu pregunta no sólo tiene que ver con *La tregua*, sino con la relación que yo establezco entre cine y literatura. Cuando una película está basada en una novela o en un cuento, de ninguna manera creo en

22. Mario Benedetti (1920-2009), escritor y poeta uruguayo. Su obra incluye poesía, cuento, novela, letras de canciones, ensayo y crítica literaria. Publicó más de 80 libros, entre los que se encuentran: *Gracias por el fuego* (1965), *La tregua* (1960), *La borra del café* (1992), *Andamios* (1996), *Ida y vuelta* (1963), *Historias de París* (2007), *La muerte y otras sorpresas* (1968), *Esta mañana y otros cuentos* (1949), *Montevideanos* (1959), *El viaje de salida* (2008) y *Quién de nosotros* (1953). Mirko Buchín.

el concepto de adaptación porque es un concepto intrínsecamente subalterno. Creo, en cambio, que una película basada en una novela debe ser lo que le pasó al director leyendo esa novela, que, en muchos casos, tendrá que ver con hechos puntuales, con anécdotas puntuales, con personajes concretos de esa novela y, en otros no. Nunca me propongo ser fiel en ese sentido. Obviamente el hecho de elegir una novela ya significa que hay un espacio de vinculación con ese mundo y con esa historia descriptos en el original. Pero no forma parte de mi preocupación ser fiel. Por lo tanto yo la cuento de la manera que más tiene que ver conmigo. Eso supone, en muchos casos, no sólo cambiar de ámbitos como de ciudad —de Montevideo o una oficina pública a una empresa privada en Buenos Aires—, sino también introducir personajes inexistentes, cambiar situaciones, en fin, hacer una película. No ilustrar en la página derecha, con el dibujito, lo que la página izquierda tiene escrito.

—La tregua fue, además, la primera película de habla hispana en competir por el Oscar. Tuviste como antagonistas, a Louis Malle y a Federico Fellini. ¿Qué recuerdo tenés de esa noche en el Kodak Theatre? —El tema del Oscar, con todo lo que supone de universo mágico, mitológico, para los que tenemos que ver con el cine, desde la admiración hasta el desprecio, no importa, no es un tema cualquiera. Era la primera vez que competíamos, por lo tanto, no entendíamos nada. Ni entendíamos qué había pasado con esa película, por qué iba tanta gente a verla. No incorporo en esto a la crítica, porque la crítica fue dividida. Hubo críticas absolutamente desfavorables, también hubo algunas muy favorables, aunque pocas. En general, fueron moderadamente aprobatorias. Las únicas que recuerdo como exultantes fueron las de Alsina Thevenet en *Panorama* y la de Juan Carlos Furgón en *Clarín*. No importa. A lo que voy es que era muy nuevo para todos y, de golpe yo, que hasta ese momento era un actor al que le iba bien, un director de teatro al que le iba bien, pasé a ser Maradona. Pasé a tener una especie de relación con espacios que, normalmente, no tienen que ver con el cine ni les importa demasiado el cine. Yo era un deportista argentino que representaba

a la Argentina en una competencia internacional. Entonces era un dato más de presión para mí...

—Que ya estabas bastante presionado... —A veces digo que esa noche, lo más parecido a cómo me sentía era como un colado, y con el temor de que en algún momento alguien se iba a dar cuenta y me iba a pedir —gentilmente o no— que me retirase. Porque la distribución —creo que sigue siendo igual— es de una serie de filas destinadas a gente vinculada a las nominaciones. Y esa noche, estar sentado con mi productora, que era mi mujer, junto a Fred Astaire, Jack Nicholson o Ingrid Bergman, era una cosa rarísima. Era una cosa rarísima el ser —en ese sentido— parte de ellos. Me hacía sentir un pibe que se coló en un lugar para el que no estaba destinado. Los presentadores fueron Frank Sinatra y Bob Hope, y cuando llega ese momento...

—¿Tenías expectativas de ganar? —No voy a decir que tenía esperanzas porque no era cierto. Cuando se habla de los Oscar se suele incurrir frecuentemente en un error: al pensar en una película, se omite cuáles son las otras porque, por lo general, uno no las vio. Entonces uno dice: “Esta película es buenísima, tiene que ganar el Oscar”. Pero, ¿cómo sabés? ¿Viste las otras? Bueno, a lo mejor viste una o dos. Yo recuerdo, por ejemplo, que el año anterior había competido *Gritos y susurros* de [Ingmar] Bergman con *La noche americana* de [François] Truffaut. Es un temazo para el que tiene que votar, pensaba yo, ¿no? En este caso, con el tipo de vinculación casi deportiva que, en Estados Unidos, tiene mucha gente con el Oscar, era un hecho seguro que el premio fuera para *Amarcord* de Fellini. Sin embargo, debo decir que algunos de los medios especializados hacían referencia a una especie de sorpresa inesperada para una película que les había impactado, que les había interesado. De todos modos, más que o tanto como eso, recuerdo una especie de homenaje que es parte —creo— de las ceremonias habituales, por las cuales la Asociación de Directores de Cine de Estados Unidos celebre a sus colegas nominados por el extranjero.

Estaban Louis Malle, Jerzy Hoffman, el polaco. No participó Fellini, que estaba filmando en ese momento. En su representación, fue Franco Cristaldi²³. Pero lo que tuvo de notable ese episodio es que era una mesa de doce o catorce concurrentes y, en un momento dado de la comida se pone de pie uno de ellos, golpea con una cuchara su copita y dice lo siguiente: “Buenas tardes. Me quiero presentar, mi nombre es Frank Capra. Yo soy el presidente, quiero homenajear a nuestros colegas...”. A continuación, Capra contó que había llegado de Italia tal día, que hizo tantas películas, mencionó algunas incluso, e invitó a que todos hiciéramos lo mismo que acababa de hacer. Entonces, a su derecha, se levantó un señor viejito y dijo: “Mi nombre es King Vidor, yo hice tal cosa”. Luego, se levantó el de la izquierda y dijo: “Yo soy Billy Wylder”. ¡Estaban todos esos tipos! Fue una especie de alumbramiento. A tal punto que hice una cosa de pibe colado: cada uno de nosotros tenía delante de los cubiertos una tarjetita con el nombre propio y la estatuilla del Oscar. Yo esperé a que se fueran todos y me la llevé. *(Risas)*

UN ACTOR QUE PIENSA

—Retrocedamos en tu historia hasta el barrio de Once. Ahí, un violinista de diecinueve años, estudiante de composición y armonía, enfrenta un dilema: abandonar la música para estudiar teatro con Hedy Crilla, en Hebraica. ¿Cómo era aquel Sergio Renán? —Era más o menos como lo son muchos adolescentes en un momento de la vida en que se tiene una crisis vocacional: no tenía demasiado claro qué quería ser en la vida. El camino de la música, sin duda, era muy importante y tenía que ver, desde luego, con una inducción familiar. Ya había aparecido el teatro. El teatro en condición de joven actor. Ya había hecho algunas incursiones y se me presentaba como una disyuntiva a elegir. Y bueno, com-

23. Franco Cristaldi (1924-1992), productor de cine italiano. Participó en más de 60 películas con grandes directores como Francesco Rosi, Marco Bellocchio, Luchino Visconti, Mario Monicelli, Pietro Germi, Giuseppe Tornatore y Federico Fellini. Algunas de sus producciones más exitosas fueron *El nombre de la rosa* (1986) y *Cinema Paradiso* (1988).

partí varios años... Desde los quince años tocaba el violín en orquestas sinfónicas, en orquestas de cámara y también desde los quince años tuve algunas incursiones como actorzuelo. Entonces cohabitaron ambos, más o menos, hasta los veinte, veintiuno en que —para alegría de mis vecinos— dejé de tocar el violín. Y seguí trabajando como actor, hasta que apareció el director.

—¿Es verdad que decidiste estudiar teatro porque levantabas más chicas? —No digo que fuera la única razón, pero tuvo un espacio importante en mi decisión. (*Risas*).

—Hedy Crilla, tu maestra, comentó alguna vez que te consideraba un alumno que no tenía futuro en la actuación, porque pensaba demasiado. ¿Qué quiso decir? —Es cierto... Fue un episodio que, a esta altura de mi vida, puedo recordarlo con una sonrisa. Pero a los quince años, enterarme de que había dicho eso me destruyó. Tiene que ver con una visión por la cual la inteligencia aplicada, aunque es un factor importante en tu concepto interpretativo, es secundaria frente a otros aspectos. Lo mismo me dijo [Leopoldo] Torre Nilsson cuando me dirigió en teatro: “Pensás demasiado para ser actor”. Bueno, yo no creía que hubiera una oposición conceptual entre el hecho de pensar y el hecho de sentir, que de eso se trataba la crítica que me hacían. De la misma manera, yo mismo les pido a mis actores que nunca dejen de sentir, porque eso es perceptible. Porque es algo que no pasa desapercibido para el espectador y para el interlocutor: el propio sentimiento. Yo no creía que fuese una disyuntiva, pero evidentemente, pensaba demasiado en esa época.

—Sin embargo, el diagnóstico no fue acertado ya que te transformaste en el actor preferido de los directores que comenzaron a surgir a partir de la década del ‘60. —Lo que pasa es que filmé películas —a mi juicio— muy interesantes, como *La cifra impar* o *El perseguidor*, que me instalaron en determinado es-

pacio del universo. Inclusive, por *El perseguidor*. Obtuve un premio a Mejor actor en una época en que esos premios —además del de cronistas— eran premios en dinero, y de un dinero maravilloso. Pero son películas que no vio nadie. Junto con eso hice *Los evadidos*, *Los hipócritas*, películas que sí tuvieron éxito de público, en contextos que me parecían lo suficientemente dignos como para hacerlas. También rechazé varias ofertas de trabajo como actor por no ver con respeto el proyecto. En fin, son las alternativas de cualquier carrera o de muchas carreras. Pero la época de *La cifra impar*, de *El perseguidor*, del *Castigo al traidor*, de *Circe*, es la época de la que yo me siento parte, como actor más o menos paradigmático, junto a los directores de la generación del '60. El joven que era en aquel momento.

—Uno de tus roles más celebrados de ese período, fue el personaje del Rufián melancólico en la versión de *Los siete locos*, que filmó Torre Nilsson. ¿Fue después de esa experiencia que él te sugirió la posibilidad de dirigir? —Sí, yo tenía una buena relación con él. Pocos saben que Torre Nilsson incursionó en el teatro —muy poquito, pero lo hizo— con dos obras de Harold Pinter — que es un autor que yo adoro—: *La vuelta al hogar* y *La fiesta del cumpleaños*. En el caso de *La vuelta al hogar*, fue prohibida su representación a la semana del estreno. Tuvimos que abandonar el teatro, llevarnos nuestra ropa. Fue un fenómeno del año '67, en el que se recuerda mucho el episodio de la prohibición de *Bomarzo*, la ópera de Ginastera, en el Teatro Colón. En cambio, pocos recuerdan que en esa misma época fue prohibida *La vuelta al hogar* de Harold Pinter, dirigida por Torre Nilsson. Durante los ensayos, como éramos bastante amigos hablábamos, discutíamos, en ese caso de teatro, de la obra y de mi personaje. Pero lo que a mí me ocurría —y ya me ocurría como actor siendo dirigido por otros directores en cine— era que yo tenía una visión de la totalidad. Quiero decir, no pensaba solamente en mi acuerdo o desacuerdo con respecto a lo que se me pedía a mí como actor, sino a toda la manera de contar la historia, o por lo menos, de contar las secuencias de las que yo participaba. De cómo, a mi juicio, debía haber sido la colocación de cámara, en qué momento de-

berían haber cortado, y todo eso. Lo mismo me pasaba en el teatro. Con los directores de cine no discutía al respecto. Pero con Torre Nilsson discutí, discutí y discutí... Hasta que un día me dijo: “¡Basta viejo! ¡Dejá de pensar! ¿Por qué no dirigís? ¡Vos lo que querés es dirigir!”. Sin violencia, afectuosamente. Yo no lo había pensado, pero fue escucharlo y tener absolutamente claro que ése era el futuro para mí. Que eso era lo que yo quería. Que ése era el espacio de mi identidad, que hasta ese momento no había sido expresado, con el que yo me sentía más identificado.

PROHIBIDO CREAR

—Tres años después del estreno de *La tregua* el país vive la peor dictadura militar de su historia. En 1976, estrenás *Creecer de golpe*, basada en un cuento de Haroldo Conti²⁴, que había sido secuestrado y desaparecido. ¿Cuáles fueron las alternativas de ese estreno? —Fue una cosa muy curiosa, porque una de las asociaciones que a uno le provoca el concepto de gobierno militar —entre otras imágenes— es la de cierto orden. Una imagen que, en muchos casos, es totalmente equivocada. Para empezar, en el Instituto había un montón de gente que no tenía la menor idea de quién era Haroldo Conti. Es una película que se hizo gracias al enorme grado de omnipotencia que yo tenía después de *La tregua*. Estaba convencido de que “a mí no me van a decir que no”. Estaba totalmente loco. Además, yo ya había tenido una amenaza de muerte de la Triple A, con una frase tipo “48 horas para irse del país”... A pesar de que seguía recibiendo una imagen favorable, digamos, por parte de la sociedad. Entonces, en el Instituto un día me dicen: “¿Pero por qué no filma?”. Y yo respondí: “Porque tengo una historia de Haroldo Conti”. “¿Y? ¿Hay algún problema”, me respondieron. Ahí me di cuenta de que no tenían ni la menor idea.

24. Haroldo Conti (1925-1976), escritor, periodista y docente argentino. Es autor de las novelas *Sudeste* (1962), *Alrededor de la jaula* (1966), *En la vida* (1971), *Mascaró el cazador americano* (1975); de los libros de cuentos *Todos los veranos* (1964), *Con otra gente* (1967) y *La balada del Álamo Carolina* (1975); y de guiones cinematográficos. Se lo considera uno de los más destacados creadores de su generación, junto con Rodolfo Walsh y Juan José Saer.

—Después de ese episodio, ¿te animaste a filmar a pesar de todo? —No voy a detallar cada una de las anécdotas que desencadenó la posibilidad de filmación. Fue la consecuencia de la ignorancia, en ciertos casos, en otros de cierta especulación. Fue también el resultado de la enorme valentía de Emilio Spitz y sus socios, que fueron los productores de la película, y que se bancaron todas las posibles consecuencias que podía tener. Y que, de hecho, las tuvo después: mi prohibición como actor. Pero no importa. Una vez filmada la película aparecieron asesores, que no eran militares, asesores del Instituto que eran civiles y recomendaron revisar cierto momento de la historia, analizar el contenido de ciertas frases, o de ciertas imágenes. Por ejemplo, la del chico Ludueña encerrado en la jaula teniendo claro lo que significa la prisión. La frase de Ubaldo Martínez: “Toda prisión es chica”. La frase de Cecilia Roth, cuando mira a los animales encerrados en la jaula. Todo me lo preguntaban a través de la gente de producción: se me pedía que yo fuera a explicar qué había querido decir. Y yo me negué absolutamente. No fui y no di ninguna explicación. Y se la bancaron. Después yo pagué algunos precios particulares que, comparados con los que pagaron otros, son absolutamente irrelevantes. Pero yo particularizo mucho los cojones de Spitz y Blufstein y... —no me acuerdo cómo se llamaba el otro socio—, que no cejaron hasta que la película no estuvo realizada.

DIRECTOR, EN GENERAL

—Entre 1987 y 1996, fuiste director artístico del Teatro Colón. ¿Cómo llegaste a la gestión pública? —Director general y artístico, sí. De mis proyectos, nunca formó parte el ser funcionario cultural. Pero tratándose de la Dirección del Colón y, siendo como era el Colón, parte de mi vida, parte de los aspectos más queridos de mi vida, lo pensé, acepté y traté de darle al teatro algunas de las ideas que, como espectador, había tenido fascinado por ese mundo mágico.

—Esa gestión aún es considerada como una de las más renovadoras en la historia del Colón. Por la audacia de algunas puestas y por el concepto artístico que pusiste en práctica. ¿Por qué decidiste abrir ese paréntesis en la actividad cinematográfica? —Quise tratar de serle útil a un espacio muy querido y que, más allá de lo que yo quisiese, entiendo que es un espacio casi incomprendible. No se entiende que en la Argentina exista un teatro como el Colón. De esa belleza, de esa magnificencia, de ese tamaño. Creo que eso, específicamente, es parte del problema que genera el Colón con la sociedad: su opulencia visual. Yo traté que el Colón fuese respetado, pero que no fuese intimidatorio. Por varios caminos lo busqué. Estoy convencido de que ésa debe ser su relación con el país.

—En 1997 volviste a filmar... —Omitiste *La fiesta de todos*, que es de la década del '70. Es un gesto de generosidad que te agradezco, pero que no puedo borrar de ninguna descripción de mi filmografía.

—Hay cosas mucho peores que haber filmado una película sobre el mundial de fútbol. —Ya lo sé. Pero, de todas maneras, considero que esa película es, así la defino al menos, la llaga de mi vida. De ninguna manera es lo que alguna gente dice que es: no fue una película del gobierno. Fue una película de un señor que había comprado doscientos ochenta mil metros de una licitación, con todos los partidos, y que averiguó —trató de averiguar— si yo entendía algo de fútbol, porque él no lo creía. Y yo le aclaré que si pedía un crédito al Instituto para hacer la película no se lo iban a otorgar. Le pregunté si tenía alguna relación, compromiso... No la tenía. Desde luego, no puedo dejar de decir que me imaginaba que la existencia de esa película al gobierno le iba a complacer. De todos modos, de ninguna manera se trató de una película por encargo. Ni una película que tratase de satisfacer la mirada de ese gobierno. Sí trató de satisfacer la alegría colectiva que —se diga lo que se diga— vivió el país. Y si bien no fue la fiesta de todos, fue la fiesta de casi todos... Ésa es una frase que Félix Luna planteó en la película —a mi juicio, muy certeramente desde una mirada sociológica—, porque

se veían millones de personas festejando y entre esos millones de personas los había de todas las clases sociales. Fueron muchos, fuimos muchos, los que estuvimos muy contentos con haber ganado ese campeonato.

—No caben dudas de que sos un intelectual reflexivo, que tuvo formación humanística en varias disciplinas artísticas. Por otro lado, no se ha divulgado tanto, que sos un hincha irracional. ¿Es verdad que te desmayaste en la cancha? —Es cierto. Minuto uno. Racing-River, cancha de River. Se pone en movimiento la pelota, gol de Artime. Me desperté media hora después. (*Risas*) La pura verdad.

CINE Y LITERATURA (OTRA VEZ)

—Al finalizar tu gestión en el Colón, volviste a filmar. La película estuvo inspirada en uno de los textos más deseados y anhelados por casi todos los directores argentinos: *El sueño de los héroes*, la novela maravillosa, casi perfecta, de Bioy Casares²⁵. ¿Cuándo y de qué modo surgió ese proyecto? ¿Tenías relación con Bioy Casares? —Fue maravilloso. Yo tenía una muy vieja admiración, particularmente por *El sueño de los héroes* y por *La invención de Morel*. A mi juicio Bioy fue un hombre que escribió, quizá, demasiado, pero esos dos libros me parecen deslumbrantes. La historia de *El sueño de los héroes* me parecía fenomenal. Y me parecía fenomenal, también, en términos de potencial película. Inclusive, también lo es en términos de potencial ópera, a tal punto que en cierto momento lo pensé. Mi relación con Bioy era óptima y la película fue, no sé si decir, una de las excepciones. O, mejor dicho, lo que él planteaba es que fue la única película

25. Adolfo Bioy Casares (1914-1999), escritor argentino. Novelista, cuentista y ensayista, es considerado uno de los más destacados autores de la literatura fantástica universal. Su primer gran éxito fue *La invención de Morel* (1940). Escribió en colaboración con Jorge Luis Borges y con Silvina Ocampo. Algunas de sus novelas son *Plan de evasión* (1945), *El sueño de los héroes* (1954), *Diario de la guerra del cerdo* (1969) y *Dormir al sol* (1973). Entre sus libros de cuentos se destacan *El lado de la sombra* (1962), *El héroe de las mujeres* (1978) e *Historias desafortunadas* (1986).

basada en algo suyo que a él le gustaba. Recuerdo la primera proyección que se hizo —por supuesto, en una sala chiquita— donde estaba sentado a mi lado y me tomaba de la mano a cada rato, como un chico emocionado, contentísimo. Hay testimonios de lo que dijo acerca de la película.

También fue el primer paso de un ciclo de decepciones que yo he tenido en relación con mi propia producción y las respuestas que produjo. En aquel momento, tuvo una correcta recepción, pero no más. Y yo creía que esa historia, que esos corsos, que esas carrozas, que esas murgas, que esos bailes de carnaval, que toda la presencia de la magia instalada en un universo, no diría cotidiano, porque la mirada de un aristócrata como Bioy Casares no era precisamente cotidiana, pero sí que tenía un sabor especialísimo, un idioma especialísimo. Ahí sí, creo haber protegido más allá de lo conveniente ese universo literario. Porque la película, no produjo lo que yo creí que iba a producir, lo que todos los que hicimos la película creímos que iba a producir. Me quedó pendiente.

—**¿Cómo la recibió el público?**— Los aspectos que a mí más me impactaban de la historia son los que menos impactaron. Y ahí aprendí, definitivamente, una lección sobre un tema acerca del cual meditaba constantemente: ¿por qué *La tregua* gustó tanto, y todas mis películas posteriores —todas las cuales fueron mucho mejor hechas— gustaron menos? Hasta ahora la respuesta que tengo es que nada importa más que la historia que se está contando. Nada es tan importante como lo que provoca la historia que se está contando. Es obvio que también importa cómo se la cuenta, pero hay historias indestructibles. Hay historias que, aún muy mal filmadas —si consideramos que existe un cine mal filmado y un cine bien filmado, descartando que no haya una sola teoría al respecto—, funcionan. De modo tal que yo insisto en que *La tregua* es la mejor historia que he contado, pero que mis películas posteriores fueron mucho mejor filmadas. A veces digo que yo no puedo mirar ninguna de mis películas sin alterarme de odio hacia mí mismo. Por las cosas que veo que no me parecen bien o que debería haber hecho de otra manera. Cada película de las que siguieron

(*Tres de corazones*, *La soledad era esto*, *El sueño de los héroes*) tengo menos momentos de sobresalto que en las que las precedieron. Es decir, tengo películas mucho mejor hechas, donde me parece mejor contado el cuento. ¿Qué pasa? Que el cuento interesa menos, que los personajes interesan menos. Y algo que me fue dicho por un boleterero —hombres de una sabiduría que no debe ser menospreciada—: “Renán, ¿por qué tanta pálida? La gente dice ‘Muy buena la película pero no se salva nadie’”. (*Risas*) Ese detalle, también pasó a ser considerado.

—Después de *El sueño de los héroes* filmás una película por encargo. *La soledad era esto*, fue una producción española. ¿En qué consistió el proyecto esta vez? —Fue una historia definible como intimista, pero con una disposición de producción impecable. Recibí la oferta de parte de un productor importantísimo, pero cuya existencia yo desconocía en ese momento. Me interesó la novela de Millás²⁶, me interesó volver —después de *Tacos altos*— a hacer una película con una protagonista femenina. Es una película que me gustó mucho.

—Tu última película, remite a un género en el que vos no habías incursionado: que es el thriller policial. Me refiero a *Tres de corazones*. ¿Cómo te encontraste con esta historia y por qué decidiste filmarla? —Recuerdo muy bien mi lectura del cuento de Saer²⁷, “El taximetrista” —que es el que le da origen al libro— y me pareció fenomenal, porque particulariza la historia en un tema que a mí siempre me ha apasionado —e inclusive determinó la elección de la primera obra de teatro que dirigí, *Las criadas*, de Jean Genet—, que es la interrelación entre el poder y la servidumbre. Hay una película, *El sirviente*, de [Joseph] Losey, que para mí es el paradigma de la ambigüedad de ese tipo de vínculos...

26. Juan José Millás (1946), escritor y periodista español. Es autor de las novelas *Cerberos son las sombras* (1975), *Papel mojado* (1983), *La soledad era esto* (1990), *Volver a casa* (1990), *Dos mujeres en Praga* (2002), y *Lo que sé de los hombrecillos* (2010), entre muchas más. También publicó libros de relatos: *Primavera de luto* (1989), *Ella imagina* (1994), *Articuentos* (2001), *Cuentos de adúlteros desorientados* (2003), *Los objetos nos llaman* (2009). Su obra periodística está reunida en *Algo que te concierne* (1995), *Cuerpo y prótesis* (2001), *Hay algo que no es como me dicen* (2004) y *Vidas al límite* (2012).

27. Juan José Saer (1937-2005), narrador, ensayista, poeta y docente argentino. En 1968 se radicó en París. Su vasta

—**Con Dick Bogarde y James Fox...** —Exactamente, en donde el supuesto poderoso cada vez es más débil frente a la necesidad que tiene del débil. Entonces, sutilmente, se van invirtiendo los roles, hasta que el débil, por la imposibilidad de prescindir de él que tiene el poderoso, pasa a transformarse en el poderoso. Por eso, la historia de Saer siempre me enloqueció. Ese pibe taxista que le recuerda ese mafioso a su hermanito muerto, que lo quiere y no lo puede evitar y puede ser un canalla y una bestia con el resto del mundo, pero que con él tiene una debilidad que lo hace frágil, que lo hace lábil. Esa ambigüedad, esa complejidad, esa paradoja, es lo que me apasionó de la historia.

FINAL ABIERTO

—**Alguna vez declaraste que, de la madurez, esperabas serenidad y sosiego y que, sin embargo, por momentos, te invaden los temores y zozobras de un adolescente. ¿Seguís teniendo esos sentimientos?** —Sí, es así, pero eso tiene que ver con lo que, cuando uno es adolescente, imagina lo que es ser viejo. Ni siquiera la vejez: la madurez. Cuando uno va pasando las etapas y tiene una edad determinada descubre, desconcertado, que una gran parte de uno se parece mucho a la personalidad que uno tuvo cuando todavía era un adolescente. Eso no significa que el tiempo pasó en vano. Pero quiero decir que lo que uno asocia con juventud, que es inseguridad, preguntas sin respuestas, facilidad para angustiarse frente a las conductas que juzga terribles, no se aquietan con el tiempo. Y por eso muchas veces no tengo claro qué es ser una persona mayor. *(Risas)*.

—**Evocás tu adolescencia y, a propósito, recuerdo haber leído que tu padre, que fue una persona a quien quisiste mucho, te dejó el mandato siguiente: “No sólo hay que ser un gran hombre. Además, el mundo tiene que enterarse”. ¿Qué circunstancias rodearon ese consejo?** —No fue tan,

tan cruel el mandato, pero lo hubo. Digamos, la proyección de un destino de trascendencia para mí es algo que sentí desde muy chico en mi casa. Particularmente, de parte de mi viejo. “Ser alguien”. Y “ser alguien” suponía muchas cosas del orden intelectual, pero también muchas cosas del orden moral. Y aun siendo duro, como todo mandato de esa índole —duro, sobre todo, de satisfacer para un chico—, al día de hoy siento mucho agradecimiento por haber recibido semejante dosis de presión. Porque fue la que me permitió tener la biblioteca de mi casa, que me llevaran al Colón a los cinco años, que me enseñaran muchas cosas acerca de lo que está bien y lo que está mal —que sigo conservando—. Hay aspectos de esa formación que yo reivindico mucho. El rechazo al facilismo, por ejemplo. Yo creo que hay que laburar mucho, en todos los aspectos, si se quiere ser bueno en lo que uno hace.

—¿Hay alguna película que te gustaría hacer o que te quedó pendiente? ¿O la realización ya no está en tus planes? —No, no, siempre lo está. Yo no te voy a ocultar que el fracaso de *Tres de corazones* ha operado mucho en mí, ha operado en muchos sentidos. Siento mi relación con el cine ensombrecida por ese hecho, y particularmente por el hecho de que me gusta, cosa que me ocurre mucho menos con otras películas mías exitosas. No soy un incondicional de lo que hago, al contrario, soy muy cruel conmigo mismo, cuando miro mis películas. Y el hecho de que me parezca buena y que haya tenido una mala respuesta, me ha dejado huellas. Porque de hecho tengo dos proyectos desde hace varios años. Uno, con un guion de Sergio Wolf y Daniel Malajovich que se llama *Ruidos molestos*, y otro que se llama *Pasarla bien*, que sería la primera de mis películas casi definible como musical. Este sí lo vivo como una deuda que, pasa el tiempo y no hago nada para que se realice. O hago muy poco.

MARIO SABATO

Nació en La Plata en 1945. Se inició en el cine como ayudante de Ricardo Alventosa en *La herencia* (1964) y luego incursionó en el cortometraje con *El nacimiento de un libro* (1964), que registra el proceso de creación de *Sobre héroes y tumbas*, de su padre, Ernesto Sábato. Por este trabajo obtiene el Primer Premio del Festival de Films de Arte de la Argentina y representa al país en varios festivales internacionales. También hizo los cortos *El juego solitario* (1968), *Fiesta* (1969) y *Juegos* (1970). Durante años de trabajo fue desarrollando diferentes roles en la industria cinematográfica, aprendiendo los oficios que luego le permitirían lograr una mirada completa, abarcativa y a la vez detallada a la hora de encarar sus propias producciones. En 1971 rodó su primer largometraje como director: *Y que patatín... y que patatán*, que obtuvo el premio Selección en el Festival de Venecia. En 1973 dirigió *¡Hola señor León!*, a la que le siguieron *Los golpes bajos* (1974) y *Un mundo de amor* (1975). Durante los años de la Dictadura militar realizó varios films de los populares Superagentes y con el grupo español Los Parchís bajo el seudónimo de Adrián Quiroga: *Los superagentes y el tesoro maldito* (1977), *Los superagentes biónicos* (1977), *Superagentes y titanes* (1983), *La magia de los Parchís* (1981), *Los Parchís contra el inventor invisible* (1981) y *Las aventuras de los Parchís* (1982). En 1979 dirigió una adaptación del fragmento “Informe sobre ciegos” de la novela

Sobre héroes y tumbas a la que tituló *El poder de las tinieblas*. Luego rodó *Tiro al aire* (1980), el documental sobre el tango en el cine *Al corazón* (1995), *India Pravile* (2003) y la película *Ernesto Sábato, mi padre* (2008).

En 1982 recibió una nominación en la categoría Mejor película por *El poder de las tinieblas* en el Premio Internacional de Cine Fantástico Fantasporto. En 2010 la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de la Argentina nominó como Mejor documental al film *Ernesto Sábato, mi padre*, película por la cual recibió al año siguiente el Cóndor de Plata como Mejor largometraje documental en los Premios de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina.

Es docente de la cátedra Cine y Literatura: La mirada del director, en la Universidad del Cine (FUC).

LARGOMETRAJES

Ernesto Sábato, mi padre (2008).

India Pravile (2003).

Al corazón (1995).

Superagentes y titanes (1983).

Las aventuras de los Parchís (1982).

Los Parchís contra el inventor invisible (1981).

La magia de los Parchís (1981).

Tiro al aire (1980).

El poder de las tinieblas (1979).

Los superagentes biónicos (1977).

Los superagentes y el tesoro maldito (1977).

Un mundo de amor (1975).

Los golpes bajos (1974).

¡Hola señor León! (1973).

Y que patatín... y que patatán (1971).

TELEVISIÓN

Visita (Telefilm, 2001).

Libre-mente (Serie de TV, 1999).

EL DEBUTANTE

—**¿Qué recuerdos conservás de la noche del 30 de septiembre de 1971 cuando se estrenó *Y que patatín... y que patatán*, tu *opera prima*?** —Un cúmulo de cosas. Sospecho que toda persona que estrena su primera película, cuando está frente al público, sufre un sacudimiento muy fuerte. Yo también, claro. Me pasó una cosa curiosa porque la gente festejó mucho un episodio de la película y menos otro —son cinco en total—. El que festejó menos era el que más me gustaba y el que festejó más el que menos me gustaba. Por lo tanto, hubo una relación de amor y de odio con el público, en ese momento. Me preguntaba cómo podía gustarles eso que había hecho, solamente, para que la película se aligerase un poco. Fue todo muy audaz: yo debía tener veinticuatro años cuando estrené esa primera película, aunque tenía de diez en el cine porque había empezado a los dieciséis. Además, se estrenó frente al bar donde nos reuníamos los amigotes, un bar que ya no existe. Así que a veces los amigotes mirábamos desde el bar a la gente que entraba y salía del cine. Creo que era el Premier. Festejábamos la asistencia, que fue generosa. De todos modos, son recuerdos algo lejanos ya.

—**¿A qué te referís con “audacia”?** —***Y que patatín... y que patatán*** fue una de las primerísimas películas hechas en cooperativa en la Argentina y sin el permiso del sindicato, de SICA. Fue realmente una película independiente, por supuesto, sin crédito del Instituto. Hoy cuando hablan del cine independiente digo que aquello era cine independiente de verdad. Una película totalmente contra el sistema, que se pudo estrenar porque tuvo el premio en Venecia. La hicimos seis personas en total, incluyéndome a mí (que hacía la cámara y la dirección): un productor, un sonidista, un iluminador y creo que nadie más. Así que se hizo con poquísimos recursos y una de las primeras que se hizo en dieciséis milímetros. Tuvo un elenco excepcional para el momento, porque como eran cinco episodios, todos protagonizados por un chico, yo les podía pedir a los amigos que colaborasen conmigo un día, dos días de filma-

ción máximo, y lo hacían gratis. Héctor Alterio, Aldo Barbero, Sergio Renán, Walter Vidarte, Cipe Lincovsky, Julia von Grolman... entre otros.

—**En esas condiciones, ¿cuántas semanas duró el rodaje?** —Yo venía de alguna experiencia pero nunca de un largometraje, así que dijimos: “Tenemos que hacer una película que filmemos cuando tengamos muchas ganas, y si no tenemos muchas ganas no filmamos”. Se hizo en siete semanas, pero había días en los que filmábamos veinte horas y otros dos. Creo que parte de los méritos —si es que los tiene— es esa forma de encarar una película, adecuada a la falta de experiencia y de dinero.

—**La película fue seleccionada por Venecia después de diez años en los que la Argentina no había tenido presencia en ese festival. La última vez, había sido la presentación de *Los inundados*, de Fernando Birri, en 1961. ¿Cómo llegaste hasta allí?** —Fue una gigantesca sorpresa. Se dieron una serie de casualidades afortunadas. Empecé con la RAI un trabajo muy largo, de muchos años. Tenían un programa llamado *Cinema Setanta* que consistía en la confrontación entre un director consagrado (que fue René Claire) y uno debutante. En ese marco, realicé un documental sobre mi propia película. Se llamó *Buenos Aires cinco veces*. Y para eso tuve que llevar la película, que alguien le mostró al director del festival que, a su vez, se la hizo ver a un jurado cuyos nombres me avergüenza repetir: [Luchino] Visconti, [Federico] Fellini, [Vittorio] De Sica. ¡Así que fue una confusión mayoritaria en todo caso..! (*Risas*). Y totalmente inesperada. Cuando volví a Buenos Aires, diciendo que la película fue seleccionada para Venecia, la respuesta fue: “Y ¿qué? No hay plata para ir a Venecia, ya no destinamos dinero”. Así que, después de algún escándalo, me pagaron el pasaje y me dieron sesenta dólares de viáticos. Eso fue todo el apoyo oficial. En Venecia, esta misma orfandad hizo que a la película la apadrinase mucha gente. En esa época, todas las delegaciones hacían una súper fiesta. La pequeña fiesta que hicimos fue en la casa de un periodista italiano que vivía en Venecia,

y que preparó pastas para todos los que quisieran ir, y fueron muchos.

—El diálogo lo escribiste con un discípulo tuyo Mario Mactas...—Que también participó en otros proyectos. En algunos porque prestó el nombre, qué sé yo, porque había tan pocos títulos que alguien más tenía que aparecer. Pero con Mario éramos —somos, aunque nos vemos relativamente poco— como hermanos. Así que era inevitable que él estuviera en algo que hiciera yo, aceptando los riesgos. En aquel momento aceptábamos muchos riesgos.

—La película ofrece una mirada dura sobre la infancia. En ese sentido, resultó extraña para la época. ¿Cómo la recibió el público?—Tuvo buena asistencia de público y —excepto dos—, las críticas fueron muy, muy elogiosas. Era una ventaja que teníamos: fue un momento espléndido de la crítica. Una de las críticas que no me satisfizo, porque me pegaba con un hacha, sin embargo, decía cosas que tenían mucha razón y que yo aprendí al leerla. Hubo una muy divertida, también muy enconada, que publicó una revista casi nazi que se llamaba *Cabildo*. Estaba hecha con mucho humor, porque decía algo así como: “La desgracia en la Argentina comenzó con Juan y Ernesto, los primeros Sábado de una dinastía que condenó al país. La aparición de Juan...” —por el nene protagonista que era mi sobrino segundo— “...augura que esta desgracia va a continuar”. A mí me pareció desopilante, ¿no? La guardé. El resto fueron todas fantásticas.

DECISIONES TEMPRANAS

—A los dieciséis años, les dijiste a tus padres que no ibas a seguir ninguna carrera formal. Que querías dedicarte al cine. ¿Cuál fue la reacción de ellos y, en particular, de Ernesto?—No, estuvieron de acuerdo en absoluto. Lo único que me dijeron fue algo totalmente razonable: “Entonces, empezás a trabajar

en cine”. Fue una de las decisiones de las que no me arrepiento. Hay muchísimas de las que me arrepentí. Pero de esta no, porque me permitió empezar muy jovencito. Dejé el Nacional Buenos Aires comenzando cuarto año, cuando ya había tenido una experiencia como cadete a los quince, durante las vacaciones. Esa decisión, me permitió hacer una serie de cosas que un graduado universitario que se inicia en esto no podría haber hecho, sin sentir una afrenta a su orgullo. Yo empecé bien de abajo, de asistente del meritorio, qué sé yo, de segundo asistente del cadete. Me puse a trabajar en *Sucesos argentinos*, un viejo noticiero. A partir de ahí, decidí —otra cosa de la que no me arrepiento— hacer una carrera no vertical, como la que hacían todos: empezaban de cadete, empezaban a ayudar en cámara, después eran segunda cámara, después primera cámara y ahí, a lo mejor, llegaban a iluminador. En cambio, yo la hice horizontal. Es decir, hice todos los rubros y cuando entendía que ya había aprendido algo o lo que podía aprender ahí, pasaba a otro rubro. Eso me permitió tener un dominio técnico de esos que solamente se pueden alcanzar empezando muy de abajo.

—**De hecho, das clases de cine.** —Sí, ahora enseño en la Universidad del Cine. Cuando me agarra el viejazo, les cuento a los chicos que antes no había esta manera tan fantástica de aprender cine, que yo aprendí de otro modo. Por ejemplo, es una tradición, que delante de cámara no se pasa. Entonces, yo era asistente de cámara y estábamos filmando una nota (¡vaya a saber qué sería!), en el gasómetro que está en General Paz y Constituyentes. Y se filmaba con una réflex, que era una cámara que hacía un batifondo monstruoso. Entonces uno oía el “Click. Rrrr...” hasta el segundo “Click”. Encendía y paraba con un “Click”. Y cuando paró, yo tenía que buscar la batería, y si quería pasar debajo de cámara, como era una cosa empinada, tenía que subir. Entonces pasé, de todas maneras, agachándome, delante de cámara porque estaba apagada. Y en ese momento sentí un fortísimo dolor —como diría algún amigo judío— en el tujes, en medio del traste. Era una feroz patada que me dio el cameraman que me arrojó a un metro de distancia. Mientras me caía, lo miré como

diciendo “¿Qué te pasa?!” . Y el muy fresco, me respondió: “Por delante de cámara no se pasa”. Todavía hoy, yo no paso por delante de una cámara. Aprendí a los golpes... (*Risas*). Así que, sin dudas, fue una decisión afortunada.

—Al igual que otros realizadores de tu generación, tuviste una formación no académica, desde el oficio. ¿Es verdad que fuiste el cameraman de tus propias películas? —Claro, hasta *El poder de las tinieblas*, hasta que apareció el video assist, hice cámara. Siempre fui mucho más vanidoso y tolerante conmigo, como cameraman, que como director. Porque, además, me costaba mucho esfuerzo tener que explicar todo lo que yo quería. Por otro lado, porque mis guiones no eran guiones técnicos, eran guiones para mí: no tenía por qué poner posiciones de cámara, porque las iba a poner yo en el momento. Pero no solamente podía hacer cámara. Podía hacer sonido, podía hacer la luz. Digo, no era ni un buen sonidista ni un buen iluminador, pero si pasaba algo durante la filmación, se desmayaba el sonidista, se quedaba dormido, podía hacer el sonido. Y ésa es una ventaja enorme porque sabés lo que podés pedir y respetás muchísimo más el oficio del otro. Siempre, aún mucho después, más cerca de ahora, la gente del equipo me considera un par. Con esa extraña costumbre que, por suerte, ahora está en extinción de tratarte como “Señor”. Yo era “señor Marito”. Eso nunca lo pude desarraigar.

LITERATURA: DE LA FAMILIA A LA PANTALLA

—Siendo muy joven, tu debut en cortometraje fue muy auspicioso. La película se llamó *Nacimiento de un libro*, que no es otra cosa que el relato de cómo Ernesto Sábato escribió *Sobre héroes y tumbas*. Se trata de un docuficción en el que aparece tu padre. ¿De qué manera te las arreglaste para filmar esa primera película a los dieciocho años? —Empecemos por Ernesto Bianco, porque es uno de los recuerdos más lindos que tengo. Yo no lo

conocía, no era amigo como fueron los otros amigos que participaron luego en *Y que patatín... y que patatán*. Bianco era un actor no solamente muy bueno, sino muy exitoso. Así que un día lo fui a ver, me presenté —no tenía dieciocho todavía: los cumplí filmándolo— y le dije que iba a hacer un corto y que para mí era la figura que representaba al protagonista, Fernando Vidal Olmos. Era una participación chiquita... y me dice que sí, que no tiene problemas. Le aclaro que no iba a haber ni un centavo. “Por supuesto que no”, me respondió. No solamente aceptó y vino, sino que viajaba en el Fitito de la producción, donde íbamos siete. Fue un gesto tan maravilloso...

—**¿Cómo resultó la película?** —... Ahora que lo pienso, he tenido varios de esos tipos generosos. He sido halagado por varios de esos gestos en mi carrera. Hace poco filmé un documental con la hija de Bianco y le conté esta historia que ella no conocía. El resultado de esa película... a ver, ¿cómo puedo decirlo? Fue nefasto para mí. Y te digo por qué: esa película ganó el primer premio en el Primer Festival de Films de Arte de la Argentina, que incluía a todos los films de arte del país. Eso es algo que no se le puede hacer a un chico de dieciocho años. Me subí, como dirían los chicos, “a una nube de pedos” y me costó mucho bajarme de ahí. Me costó mucho no creérmela. Durante muchos años. Por eso la odié a la película. La odié por eso y por otra razón, que era... Cuando yo terminé de verla también hice lo mismo con una persona, que es una de las personas que yo más he querido y respetado y respeto aún, aunque ya no está, que es René Mugica. Fui a verlo a una filmación que, me parece, era la de *El Reñidero*. Y le dije: “Mire, señor, yo hice un corto, me gustaría muchísimo que usted lo viera”. Mugica me respondió que sí, que lo iba a ver. Entonces, no había como ahora la posibilidad de darle el DVD. Dos o tres días después, terminada la filmación, fue al laboratorio Alex, que era un lugar bastante fuera de paso, vio la película mía como si fuera la película de un señor respetable y adulto. Opinó con una delicadeza y una generosidad impresionantes.

—¿Tomaste en cuenta las sugerencias de Renés Mugica? —¡Yo le insistí! Le dije: “René, le agradezco mucho, pero dígame críticas que me puedan servir”. Mugica, me confesó qué escena él no hubiera incluido. Cuando terminamos la conversación, lo acompañé hasta el colectivo, porque no tenía auto, y volví corriendo a la cabina de compaginación, decidido a esa escena. Pero por una cuestión técnica, difícil de explicar para una audiencia no especializada, podía cortar en las copias nada más, no en el negativo. Porque el negativo del sonido está grabado de los dos lados, si yo cortaba una parte, también cortaba otra parte del segundo acto. Así que circuló mucho esa película con esa escena que yo detestaba.

—¿Te reconciliaste ya con esa primera experiencia? —Estuve cuarenta años odiando esa película, odiando al Fondo Nacional de las Artes que la seguía distribuyendo, y me reconcilié hace poco porque, cuando hice *Ernesto Sábato, mi padre*, la volví a ver. Fue una reconciliación, pero el comienzo fue horrible. Como te decía, habría que prohibir que se premie a la gente tan joven. De la misma manera que uno no puede ser juez a los veinticinco años ni analista a los veinticinco años, hay que tener cierta edad y cierta madurez que yo no tenía para recibir un premio.

—¿Qué opinó tu padre de la película? —A él le gustó mucho... Yo nunca supe si a mi padre le gustaban mucho las cosas que yo hacía porque, era mi padre o porque le gustaban.

—Pero no era concesivo... —No, no era nada concesivo. Tuvimos discusiones, pero no con esto ni con otras películas mías. Ésta le gustó mucho. Yo encontré, hace relativamente poco, antes de empezar la película, el documental ese que hice de mi padre. Y entre las fotos que quedaban, una que había sacado mi padre conmigo sentados frente a la estatua de Ceres en Parque Lezama. Era un momento clave en la novela donde Martín, el protagonista, mira la estatua de Ceres sentado en ese banco. Entonces él, me ayudó en las locaciones, pero no solamente revelando cómo pensó

tal cosa o cómo se le ocurrió otra. También sacaba las fotografías y filmaba con una camarita de 8 mm. Y esa foto me conmovió muchísimo, no por la foto, sino por lo que estaba escrito atrás de impresión: “Marito y Martín, sentados frente a la estatua de Ceres”. Evidentemente la relación de él con esa película y conmigo, que era tan chico, fue muy especial.

EL OTRO, EL MISMO

—A partir de 1976 te transformás en Adrián Quiroga y sos un director que tiene un récord bastante inédito: en doce años realizaste doce películas, lo cual es una cantidad muy considerable en el cine argentino. ¿Cuál fue el motivo por el cual tuviste ese nombre de ficción del ‘76 al ‘83? —¿Se siguen vendiendo las sábanas Grafa?

—No creo. —No creo, así que podemos decir. Sábanas Grafa tenía un slogan que decía “La marca en el orillo”. Ésa era mi marca en el orillo. Todo el mundo sabía —todo el mundo que me conocía, es decir, queda afuera toda África, toda Asia, gran parte de la Argentina...—. La gente que me conocía sabía que yo era Adrián Quiroga. Pero era como aclarar: “Éstas son las películas de encargo, estas son las películas comerciales, no es el cine que yo hago como autor”. Era una estrategia también para mí: saber que esas películas, que yo hacía con muchas ganas y con las que me divertí muchísimo filmando, no eran mis películas.

—Te referís a *Los superagentes...* —A *Los superagentes*, a *Los Parchís...* etcétera. Y era, por supuesto, porque yo estaba en algo así como una “lista gris”, digamos. No era fácil filmar durante la dictadura. Para algunos fue mucho peor que para mí, obviamente. Los que tuvieron que irse o los mataron. Yo podía quedarme pero ahí, como mirado, recibiendo amenazas y todas esas cosas... No eran nada en compara-

ción con las cosas que pasaban. Yo las tome quizás erróneamente —porque luego, esas películas me costaron mucho—, como algo que me propuse siempre y que todavía pongo en práctica: hacer un aprendizaje continuo. Yo siempre quise aprender. Entonces cuando hice la primera, me planteé aprender cómo se hace cine comercial, y cómo se hace el cine de acción. Cuando hice las de Los Parchís, me propuse aprender cómo se hace una película musical. Tenía un productor que era un santo, Emilio Spitz, que confiaba plenamente en mí. Yo le decía, por ejemplo: “Emilio, en esta película, los números musicales los vamos a filmar a dos o a tres cámaras, y vamos a hacer sonido directo”. Su respuesta era: “¿Sonido directo en Mar del Plata? Está loco usted. ¿Cuándo estrena?”. Después de hacer la primera, le demostré que era mucho más rápido y mucho más barato. Además, hacíamos una especie de ejercicio divertidísimo que era, trabajar, sabiendo la fecha del estreno.

—**¿Cómo hacían?** —Yo empezaba a filmar, como máximo, diez semanas antes. A veces, nueve semanas antes del estreno. En una época en la que había una inflación bastante más fuerte que la de ahora (cuando Emilio estrenaba sus películas, recién empezaba a pagar sus deudas). Así que fueron negocios fantásticos, hechos con dos cosas acá, porque digamos, donde fallaba algo era una salida de muchísimas salas. Yo tenía una audacia que no sé si es envidiable pero salieron bien todas. Y luego me di algunos lujos, como hacer trabajar a varios técnicos que estaban prohibidos y a algunos actores no demasiados conocidos. En aquel momento, yo no era el productor de las películas, sino un mero director contratado. El productor tenía que presentar a la censura, aparte del libro, la lista de técnicos y la lista de actores. Al principio, del Instituto volvían algunas tachaduras. Pero después ya todos los productores sabían que no los incluían. Y cuando había dudas tampoco, porque lo que podía no estar prohibido en Buenos Aires podía estar prohibido en Córdoba, entonces la película no se iba a poder dar en esa provincia. Así que, como el que hacía las listas de los actores era yo, ponía siempre a los mismos: [Héctor] Alterio, Cipe Lincovsky, todos los prohibidos. Entonces me llamaban del Instituto: “Pero, Mario, si vos sabés...”. Mi

respuesta fue siempre la misma: “Yo no prohíbo. Prohíben ustedes. Ustedes tachen. Yo no tacho”. Así al final pudimos filmar con Héctor Alterio *Tiro al aire*. Y excepto en un solo caso, que se dieron cuenta y hubo que cortar el pedacito —un pedacito en el que estaba Carlos Luciani—, algunos actores de segunda y tercera línea pudieron trabajar. En general, como había varios sistemas de censura, cada uno pensaba que lo habría levantado el otro. Y seguía.

—¿Protagonizaste algún episodio complicado? —Tengo una anécdota para contar. Es una historia muy larga, muy divertida a la distancia, pero en su momento muy penosa. Víctor Proncet, estaba perseguido mal y feo, porque fue el protagonista de *Los traidores*. Una vez, me lo encuentro en la calle y le digo: “Mirá Víctor, al que están buscando es a Victorio Pronzato, protagonista de *Los traidores*. A Víctor Proncet, músico, no lo están buscando. Entonces yo voy a hacer una película y vos vas a hacer la música. Y a todo el mundo le va a gustar mucho la música. Y si te da asco, metete el asco en el traste.” ¿No? Hizo la música y siguió. El protagonista de *Los traidores* pudo seguir trabajando. Ésas son las cosas que recuerdo con mucho más orgullo que varias películas.

EN NOMBRE DEL PADRE

—En 1979, realizás la que fue considerada, la película más importante en tu filmografía: *El poder de las tinieblas*, una adaptación de “Informe sobre ciegos”, de *Sobre héroes y tumbas*, la gran novela de tu padre. Una serie de escenas, transmitían la atmósfera de terror paranoico que se vivió en la Argentina, durante esos años. ¿Qué características tuvo el rodaje en plena dictadura militar? —Primero te voy a hacer una pequeña corrección: no era terror paranoico, la realidad nos perseguía. No había paranoia, nos perseguían. Algunos sabíamos algo, otros sabían un poco menos y muchos sabían

menos aún, pero el terror estaba. Cuando yo hice *El poder de las tinieblas* la idea fue actualizarla al presente, que era el año '79. Y, efectivamente, si hay una secta poderosa, oculta, de la que nadie habla, que secuestra y mata personas, era algo que estaba en el inconsciente colectivo de los que sabíamos más y de los que sabían menos. Parecía una metáfora menos directa en aquel momento porque... había una frase famosa —para mí, porque siempre la digo, al menos— de Simone de Beauvoir²⁸, que es: “Lo más escandaloso que tiene el escándalo es que al final uno se acostumbra”. La gente estaba acostumbrada a vivir con ese miedo, pero yo quería hacer una película de terror, y el terror que vale es el que está a la vuelta de la esquina.

—**Un terror que, inadvertidamente, se volvió familiar.** —El terror que a mí me asusta y, me parece, que a mucha gente le asusta es el que no se ve. Así que esa elección de trasladar el relato al presente histórico —de una novela que si hubiéramos respetado la época ocurría en los '60, no en el '79—, hacía más verosímil lo inimaginable de la novela: una secta de ciegos. Lo hacía más creíble. Y claro, no fue casualidad, tuve mucha suerte. Una de las cosas que me permitió hacer *El poder de las tinieblas* fue, justamente que trabajé con el mismo productor, Emilio Spitz. Además de que ya habíamos trabajado juntos, él quería hacer una película para sus nietos. De hecho, la nieta trabajó muchísimo conmigo, ahora está en México, es una publicista de primera.

—**¿También filmaron sabiendo la fecha de estreno?** —Sí, se hizo con el mismo sistema. Se empezó la filmación exactamente diez semanas antes del estreno. La película pasaba por el comité de censura que decía si iba o no iba, y planteaba los cortes. Entonces la primera copia fue a censura el martes, dos días antes del estreno, ordenándose el tiraje ya. Y Emilio fue con un versito que yo le había prepara-

28. Simone de Beauvoir (1908-1986), escritora y filósofa francesa. Su pensamiento se enmarca dentro del existencialismo aunque, algunas obras como *El segundo sexo*, fueron consideradas textos fundantes del feminismo. Publicó novelas, biografías y ensayos sobre temas políticos y culturales. *grande* (2005). Su producción poética está recogida en *El arte de narrar* (1977). Entre sus libros de ensayos figuran: *El río sin orillas: tratado imaginario* (1991), *El concepto de ficción* (1997), *La narración-objeto* (1999) y *Trabajos* (2005). Escribió el guion cinematográfico *Las veredas de Saturno* (1985).

do, y le dijo a los señores del Ente de Calificación: “¡Contraté a un loco! Me tienen que ayudar. Mario Sábato está totalmente loco. Dice que si le cortan un fotograma a la película, él no la estrena y llama a conferencia de prensa con Renán, con su padre, con él, que va a hacer un escándalo. ¿Qué le cuesta cortar un fotograma? ¡No quiere ni un fotograma de menos!”. Y así fue que pasó sin cortes. Si no, no se hubiera estrenado. Así que, la verdad es que yo no sé si sabiendo lo que supe después me hubiera animado a tanto.

LA HORA DE LA COMEDIA

—Al año siguiente cambiás totalmente la propuesta narrativa y estilística, para estrenar *Tiro al aire*, protagonizada por Héctor Alterio. Una película que contrastaba la madurez de un padre y un niño. Una constante en tu filmografía es, precisamente, La presencia de chicos inteligentes y de adultos que no asumen su adultez. ¿Qué repercusión tuvo este nuevo filme? —Es una película que yo recuerdo parcialmente con mucho afecto, entre cosas con menos afecto, porque tiene algunas concesiones que yo no me perdoné. Pero en lo sustancial sí la sigo firmando. Tuvo un retorno heroico, muy festejado, que fue el retorno de Héctor Alterio. Cuando lo llamé para preguntarle si podía venir a la Argentina para hacer una película conmigo, ni sabía qué iba a filmar. Yo lo había puesto como protagonista. Reicén cuando me dijeron que sí, lo llamé. Y vino y casi toda la prensa lo celebró, menos un diario que era de Massera. Fue como una oleada de esperanza, y un gran acontecimiento, desde el punto de vista cultural, que Alterio pudiese volver a filmar en nuestro país. Tanta repercusión tuvo que lo volvieron a prohibir, con la película ya empezada, y después atenuaron la prohibición, impidiéndole dar notas.

—**¿La película salió sin promoción?** —Prácticamente, a partir de ahí, no salió ninguna nota de *Tiro al aire*. Y ésa fue una de las razones por las que la película no anduvo, como esperábamos que anduviese. En aquel momento se estrenaba los jueves: iba la crítica, iba todo el mundo a ver por primera vez la película. En la función de estreno, que era la de las nueve de la noche, llaman al cine para avisar que había una bomba en la sala. Entonces demoramos la entrada a la gente y nos pusimos a buscar nosotros la bomba, como si tuviésemos alguna experiencia. En un momento dado, me dí cuenta de que no había ninguna bomba. ¡Cuando se amenaza no se ponen las bombas! Las bombas se ponen y listo. Lo que querían era asustarnos. Se dio entrada al público, y yo no vi nada de la película porque estaba esperando un estampido. Ver una película que era una comedia, agridulce pero comedia al fin, con la gente riéndose mucho, y yo preocupadísimo, no fue muy saludable...

—**¿Salió prohibida para menores de 18 años?** —Sí, en rigor, ése fue un error del productor más que de la censura, porque el productor quería que saliera prohibida para más de dieciocho años. Tuve una relación muy curiosa con ese productor. Yo le decía que era una película para chicos, para adolescentes. Pero, él insistió con esa calificación porque le parecía que era más convocante...

SOY LO QUE SOY

—**Después de tu último *Superagentes y titantes*, desde 1983 transcurren doce años hasta que estrenás un documental sobre el tango en el cine que se llama *Al corazón*. Recién en 2003, presentás una nueva película, *India Pravile*, un filme que vos referenciaste como autobiográfico. Allí contás la historia de un director que está fuera del mercado, desespeñado, y que tiene una mirada muy cínica sobre la realidad. Una película dura, sin duda. ¿Cuál fue la cocina de esta *India Pravile*?** —A mí es

la película que más me gusta de las que hice, sentimiento que no es compartido por la mayor parte de los críticos en la Argentina. Es parcialmente autobiográfica. Digo parcialmente, sesgadamente, porque hay una parte de mí ahí. La diferencia entre Enrique Quiroga, el director frustrado que sueña con hacer una película que se llama *India Pravile* y yo, es que yo la hago, que no tengo una mirada tan resentida como la del protagonista.

—**Lito Cruz encarna a ese director...** —Lito Cruz lo encarna en una película muy dura en la que, digamos, yo pensé por algunas razones que no vienen al caso, que iba a ser mi última película. Y me dije: “Quiero hacer una película que a ese tipo, ese implacable hijo de puta, que me persigue y que no le gusta nada de lo que yo hago, le guste”. Ese tipo soy yo. Es decir, quise hacer una película que a mí me guste. Que no tenga ninguna concesión. No las concesiones que uno tiene internalizadas, como profesional que filma para el público, y que ya sabe qué cosas pueden gustar y qué cosas no, o qué cosas son gancheras y qué cosas no. ¡Ninguna concesión!

—**¿Te sometiste a ese desafío?** —Y... fue un trabajo de autoanálisis muy fuerte. Durante el cual, me di cuenta de que los primeros ímpetus eran los que valían. Que empezaban a ser sospechosos cuando los tamizaba la razón. Entonces, cuando me criticaban porque de un título como *India Pravile*, no se iba a acordar nadie, yo respondía: “Es el título que a mí me gusta”. Salvando las enormes distancias, ¡por Dios que no se malentienda!, cuando Orson Welles hizo *El ciudadano*, debería haberse llamado *Rosebud*, no *Citizen Kane*. No lo hizo porque era prudente. Bueno, era su primera película. En mi caso, iba a ser la última así que...

—**La prudencia estaba de más...** —La prudencia nunca fue una de mis virtudes más notorias. Como me había propuesto hacerla sin concesiones, elegí el elenco que yo creía que iba a ser el más adecuado. Había otros actores, muy buenos, que podían hacer algunos de los papeles con mucha más repercusión popular. La frase del afiche

decía: “Suicidarse no es tan fácil como parece.” No hay cosa más piana pública que ésa. Pero a mí me gustaba. En definitiva, la película cumplió su objetivo: a mí me gustó. A ese implacable perseguidor de mí mismo, le gustó. Gustó mucho más afuera que acá. Y las provocaciones (porque, además, yo soy un provocador), tampoco me las ahorré.

—¿Por ejemplo, los chistes sobre el cine iraní? —¡Todos los chistes sobre el cine iraní..! Yo sabía que los miembros de FIPRESCI iban a odiar la película y, en efecto, la odiaron. Pero con una desmesura que me resultó desopilante. Una crítica decía, por ejemplo: “Ma’sí, que se suicide”. Y no era útil ponerse de pica a *La Nación*, o a *Clarín*, o a *El Amante* y, además, porque sí. Por ejemplo, mantuve una discusión con Gustavo Noriega —que después terminó en una relación muy cordial—, que fue uno de los que, por supuesto, había hecho una crítica demoleadora. Pero después tuvo una buena carrera afuera. Fue la primera película argentina que compró HBO Ole, y es una de las pocas que me gustan, casi, enteramente.

—A pesar de que *India Pravile* iba a ser tu “película despedida”, después de cinco años, encaraste el documental *Ernesto Sábato, mi padre*. Más que un film sobre Sábato, parece tu mirada sobre el escritor que fue tu padre. ¿Iniciaste ese proyecto cuando Sábato ya estaba ausente? —No estaba ausente todavía. Estaba ausente en realidad, pero no estaba muerto. Mi padre, padeció un largo período en el que se fue, previo a su muerte. En la familia, que se enorgullece de sus orígenes albaneses y calabreses, que incluyen el pudor absoluto, cuando mi padre y yo —aún siendo muy chico— teníamos que decirnos algo importante, jamás lo decíamos. Lo escribíamos en una cartita y nos la mandábamos. Mi madre hacía de correo. La relación con mi padre fue una relación de muchas tormentas y muchos amaneceres. Cuando había una tormenta demasiado fuerte —mucho después me di cuenta—, mi madre funcionaba como censora: no llegaba la cartita. Entonces el otro, el que la había enviado, se ofendía por la falta de respuesta a un

mensaje que, en realidad, no había llegado. Es decir, que todo lo importante nos lo decíamos por carta. Yo sentí, cuando empecé a hacer esta película, que era mi última carta y la definitiva hacia mi padre. No es bueno eso del pudor que nos llenaba de orgullo. Yo tardé más de sesenta años en oír a mi padre que me dijera verbalmente, no por escrito: “Te quiero”. Es algo que por suerte aprendí a tiempo, y la relación con mis hijos y mis nietos es fundamentalmente distinta.

—¿La película, entonces, es tu carta de despedida? —Diría, lleno de pudor, que es una carta de despedida mía a mi padre. Yo lo aclaré siempre porque le tengo un gran respeto al género documental y éste no es un documental. No reúne las condiciones elementales de un documental, de objetividad, de investigación. Yo me propuse contar la historia como la recuerdo. No me importó que las cosas hubieran ocurrido así o no. Lo que quería volcar, era mi recuerdo. Alguien más o algunos más harán documentales en serio sobre Ernesto Sábato y su obra. Yo hice un documental sobre mi padre.

—Alguien podría haberte dicho que “el árbol no te impida ver el bosque”... —Sí, por supuesto. Pero yo quise ver el árbol bien de cerca. Quise ver las arrugas del tronco. Adivinar cómo corre la savia por dentro. Ver el polvito que cae cuando el viento sacude las ramas. El bosque que lo vean otros: solamente yo puedo ver el árbol de esta manera. Esta era mi contribución. Para mí, lo importante de esa película —no digo que lo sea para el espectador— es la relación tan especial entre Sábato y yo. Como la que experimenta mucha gente, cuando llega a cierto punto de su vida, más cerca del crepúsculo que del amanecer, tiene a su padre vivo. Recién ahí, puede reconstruir esa relación a partir de los datos más importantes que son los subjetivos, no los objetivos.

—¿Vos asumiste también la producción? —Tuvo una enorme ventaja y es que esa película la produjeron... Fue una cosa extraña: fui a una productora que sabía

que tenía equipos, a pedir prestada una cámara Mini DV, una cámara chiquita. Les expliqué que quería filmar una cosa de papá, para tener recuerdos para la familia. Entonces, me dijeron que de ninguna manera, que tenía que usar una cámara de alta definición porque esto no iba a ser para mi familia... Después entendieron.

—**¿Cuánto tiempo insumió la edición?** —Yo siempre filmé muy rápido y esta fue una filmación lentísima. Siempre digo en broma y no tan en broma, que tardé cincuenta años en hacer esta película. La estuve filmando sin saberlo. Después pensé que no tenía que decir esto, porque si un productor lo oía no me iba a contratar... (*Risas*). Sin llegar a ese punto, había días en los que filmaba una toma. Y la misma gente del equipo me decía: “Pararemos, no sigas”. Efectivamente, hubo tomas muy fuertes para mí. Luego me di cuenta de que, si tuvo algún éxito la película, no fue tanto por lo de mi padre, sino porque expone la

RICARDO WULLICHER

Nació en 1948. Es director cinematográfico, productor y guionista. Estudió en el Centro Experimental de Realización Cinematográfica del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales y en la Universidad de Columbia, en Nueva York. Viajó a Brasil, donde se puso en contacto con los realizadores del Cinema Novo, fue ayudante de dirección de Glauber Rocha en 1972 y trabajó en varias películas, donde aprendió mucho de lo que después aplicó en la realización de sus films. Fue docente en la Escuela Panamericana de Arte y en la Escuela Superior de Cine, vicedirector del entonces Instituto Nacional de Cine entre 1983 y 1984, docente en la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires desde 1993 hasta 1995, titular de la cátedra de Dirección (1998-1999) y Director de la Carrera de Cine en la Escuela de Cine F.A.C.U.

Debutó como realizador cinematográfico en 1974 con *Quebracho*, película que por la potencia de su carga social obtuvo repercusiones inmediatas en el país y en el exterior. Después filmó el documental *Cultura indígena* (1975), la coproducción argentino-norteamericana *La casa de las sombras* (1976), la versión del texto de Roberto Arlt *Saverio, el cruel* (1977), el documental *Borges, para millones* (1978), el documental *Cultura argentina* (1980), el episodio “La pulsera de cascabeles” del film *De la misteriosa Buenos Aires* y el documental *Mercedes Sosa: como un pájaro libre* (1982). En 1992 se fue a vivir durante tres años a España, donde continuó con

su trabajo cinematográfico y realizó producciones como el medimetro documental *Toledo. Los caminos de la luz* (1991) y regresó al país, donde comenzó a preparar la coproducción argentino-española *La nave de los locos* (1995). También se dedicó a la dirección de films publicitarios, a la producción y dirección de documentales y a la distribución de películas. Se dedicó a la producción, fundó junto a Pablo Bossi la productora Patagonik, con la que se destacaron por hacer programas para televisión y películas, como la parte argentina de *Evita* (1995-1996), de Alan Parker, *Sus ojos se cerraron* (1997), de Jaime Chavarrí, *Cenizas del paraíso* (1997), de Marcelo Piñeyro y muchas más, hasta *Nueve Reinas* (2000), de Fabián Bielinsky. Luego vendieron la compañía y después de respetar una cláusula que le impedía realizar su trabajo en el país y el extranjero durante cinco años regresó a la producción cinematográfica, donde continúa desarrollando proyectos de películas.

Por su labor a lo largo de tantos años ha recibido numerosos premios. Con *Quebracho* (1974): Mejor película y Mejor director en el Festival Internacional de Karlovy Vary en 1974; Mejor película, Mejor director, Mejor guión y Premio a la ópera prima de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina en 1974; Mejor película en el Festival de Huelva en 1975; Mejor película en el Festival de Cine de Teherán en 1975; Mejor película en el Festival de Pesaro en 1975; Mejor película en el Festival de Rotterdam en 1976. Con *Saverio, el cruel* (1977): Mejor director y Mejor actriz a Graciela Borges en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1978. Con *De la misteriosa Buenos Aires* (1981) y el episodio “La pulsera de cascabeles”: Mejor película en el Festival de Biarritz en 1981; Mejor película, Mejor director, Mejor adaptación cinematográfica, Mejor actor y Mejor actriz de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina en 1981. Con *Como un pájaro libre* (1982): Mejor documental en el Festival Internacional de La Habana en 1983. Con *La nave de los locos* (1995): Distinción de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en 1998, que la eligió como una de las 20 películas más representativas de la cinematografía mundial con motivo del 50 Aniversario de la Declaración de los Derechos del Hombre; Mejor film y Premio de la popularidad en el Festival de Cine

de La Habana en 1995; Mejor film extranjero en el London Film Festival de 1996; Mejor director en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam en 1996 y Premio del público en el Festival de Cine de Huelva en 1996.

Se desempeñó como Vicepresidente del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (1983-1985), Vicepresidente de la Asociación Argentina de Directores (DAC) (2005-2010), integró el Comité de crédito del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (2005-2007), integró el Comité "B" de clasificación de películas del INCAA representando a la DAC (2008-2010) y es miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina.

LARGOMETRAJES

La nave de los locos (1995)

Mercedes Sosa, como un pájaro libre (1983)

“La pulsera de cascabeles” en De la Misteriosa Buenos Aires (1981)

Borges, para millones (1978)

Saverio, el cruel (1977)

La casa de las sombras (1976)

Quebracho (1974)

MEDIOMETRAJES

Toledo. Los caminos de la luz (1991)

TAQUILLA Y MOVILIZACIÓN

—**¿Qué recuerdos conservás del estreno de *Quebracho*?** —El primer día y la primera función, porque es un ritual que tenemos casi todos los directores, que vamos a la función de la una del primer día de la película, es algo inolvidable, para cualquiera. Para mí, para todos. Fui con mi director de fotografía, que además era mi mejor amigo, Miguel Rodríguez y nos paramos enfrente del cine. No podíamos creer porque había una cola que daba la vuelta a la manzana entera, ¡para la función de la una!, que normalmente era “la hora de los valijeros”... No lo podía creer porque era mi primera película, porque no me conocía nadie, porque era un chico (tenía veinticinco años). La película, tampoco había tenido un lanzamiento importante en términos publicitarios. Y estos fenómenos, a veces son inexplicables: por qué la gente acudió a ver *Quebracho*, cuando enfrente se estrenaba *El Gran Gatsby*, con Robert Redford (y no había ni veinte personas)... Después de la primera emoción, me dí cuenta de que, en el 74, salíamos de un silencio tremendo, de una dictadura muy fuerte. Estábamos comenzando una democracia, una primavera democrática —era el momento de Cámpora— y creo que eso fue un factor determinante. Que la gente acompañó porque intuyó que aparecían películas que hablaban sin mordaza.

—***Quebracho* permaneció cuatro semanas en cartel, en veintisiete salas, algo bastante insólito para una opera prima de un director argentino...**

—Sí. Fue un fenómeno extraordinario acá y, además con consecuencias. La gente salía de las salas en manifestación, cortaba la calle Corrientes y manifestaba. Una cosa, realmente, fenomenal. Lo curioso es que pasó lo mismo en el extranjero. Se dio lo mismo en Europa, fue muy raro. *Quebracho* tuvo una repercusión internacional que excedía en mucho mis expectativas y que, en algún punto, tocó algo en la gente que generó esa adhesión.

—El elenco fue sorprendente: Lautaro Murúa, Cipe Lincovsky, Juan Carlos Gené, Héctor Alterio, Walter Vidarte. ¿Qué significó para vos, dirigir por primera vez y hacerlo con actores de esa trayectoria?

—La primera escena se rodó en los estudios San Miguel. Saulo Benavente había levantado un decorado. Cuando yo llegué, dos o tres horas antes de la hora de rodaje, no me dejaron entrar. La conversación que mantuvimos con el guardia de la entrada, fue la siguiente:

Guardia - ¿Adónde va?

RW - A la filmación de la película *Quebracho*.

Guardia -¿Y usted quién es?

RW - El director.

Guardia - Sí, claro...

(*Risas*) No había caso. Hasta que, en un momento, apareció mi asistente, Felipe López, y me dice “¿Qué hacés en la puerta?” ... Entonces Feli lo convenció al guardia de que yo era, en efecto, el director... Claro, entonces era muy chiquito y usaba el pelo largo. Ahora se debuta mucho más joven, antes era muy poco común hacerlo a esa edad.

Yendo a tu pregunta, recuerdo perfectamente, la primera escena que filmé, el encuentro con los actores que eran Lautaro —un maestro del cine al que admiraba profundamente—, Cipe y Alterio. Si bien habíamos ensayado previamente, los tres tuvieron una actitud no solamente de mucho respeto sino de apoyo. Por ejemplo, nunca me olvido de lo que me dijo Lautaro ese día, un auténtico maestro. Yo hacía el corte muy al borde. Entonces, procurando que nadie escuchase, Lautaro se acercó y me dijo al oído: “Déjese unos metritos...”. (*Risas*). Creo que, probablemente, eran los seis o siete actores más importantes de ese momento. Además, hicieron la película prácticamente gratis porque adherían al contenido, les había fascinado el guion y creo que encontrarse con un chico también les generaba una expectativa muy particular. Les dio una especie de cariño, ¿no? Me protegían. Trabajar con ellos era fantástico: a veces, no sólo dejaba más metros como me había recomendado Lautaro, sino que no daba el corte porque me quedaba mirándolos actuar, porque lo que hacían era maravilloso. Entonces, Felipe me tocaba el hombro y gritaba “¡Corten!”.

—**¿La película se basa en el libro de Gastón Gori²⁹?** —Leí el libro de Gastón Gori después de haber filmado *Quebracho*. Él escribió *La Forestal*, del que se editaron tres mil ejemplares. Pero la compañía (La Forestal) había comprado la totalidad de la tirada, para sacarlo de circulación y que no se hable del tema. De manera que fue un libro que no tuvo lectores. Yo me enteré de todo esto, cuando ya habíamos terminado el guion. El guion lo escribí con José María Paolantonio que, en ese momento, era un abogado santafesino, Subsecretario de Cultura de la Ciudad de Santa Fe.

—**¿Cómo conocías la historia de La Forestal?** —Tomé contacto con el tema cuando volvía de Brasil, viajando a dedo. El tipo que me traía me dijo, aunque su destino era la ciudad de Santa Fé, tenía que desviar a la altura de Reconquista. Entramos en plena cuña boscosa y, de pronto, aparece un pueblo inglés, con arquitectura inglesa, con campo de golf. Era un pueblo abandonado o semi abandonado, donde vivía en ese momento muy poca gente, menos de mil personas, y habían llegado a vivir veintiún mil personas. “¿Qué es esto?, pensaba yo. El hombre se fue a hacer lo que tenía que hacer —era un vendedor— y yo me quedé en el único bar abierto, que era el del Club Social. Ahí conocí a alguien que fue importantísimo después para la película: don Bocicio era un señor que había sido carnicero, durante el período más bravo de La Forestal. Empezó a contarme la historia. En esa época, yo llevaba un grabador de bolsillo (típico de los periodistas) y empecé a grabarlo. Cuando el vendedor me avisó que partíamos, decidí quedarme. Resultó que no había hotel, no había nada. Así que, dormí en la escuela. Me habían dado una de las aulas de la escuela y me quedé allí un par de semanas tomando registro de eso. Con ese llegué a Buenos Aires, armé la primera escaleta, después lo vi a Paolantonio. Con él fuimos a ver los archivos en la Legislatura para estudiar el tema, y con todo eso, me instalé en la ciudad de Santa Fe, y escribimos el guion.

29. Gastón Gori (1915-2004), escritor argentino. Escribió ensayos, cuentos, novelas y poemas. Entre otros, *La Forestal*, tragedia del quebracho colorado, referido por Ricardo Wullicher en esta entrevista. En 1990, recibió el Gran Premio de Honor de la SADE.

—Por lo general, en una primera película, el director se apoya en un guionista sólido. En cambio, vos elegiste a un dramaturgo, casi, sin experiencia. —Un dramaturgo que recién comenzaba, sí. Había hecho *¿Dónde queda... qué puedo tomar?*, un espectáculo de adolescentes absolutamente desenfadado, inteligentísimo. A mí me pareció fantástico el cruce de diálogos que tenía, la velocidad y la inteligencia... Y tuve que convencerlo, porque decía que nunca había escrito cine. Le respondí que estábamos iguales, porque yo nunca había hecho una película... (*Risas*).

—Fue una sociedad bastante original para una opera prima. Y resultó exitosa. La estructura de *Quebracho* es casi la de un documental. La división en épocas, en secuencias de acontecimientos. Esa estrategia, ¿tuvo un propósito didáctico o dramático? —Lo hice con un doble propósito, acordate de que estamos hablando de los años setenta, un período entre dictadura y dictadura donde veníamos como muy contenidos, y mi obsesión era explicar qué significaba un Estado colonial. Es decir, un país dentro de otro país, cómo era una estructura de extracción colonial. Esto era lo que quería explicar, por eso tomando al estructuralismo como modelo de relato, lo dividí en cuatro partes. La primera, es cuando los ingleses proyectan qué es lo que van a hacer, sabiendo lo que hicieron muchos años después: dinamitar todo para sacar a la Argentina del mercado del tanino que, fundamentalmente, era el mercado que más les interesaba. Más que el de la madera, incluso, porque estaban desarrollando La Mimosa³⁰ en África. Y después querían marginar a la Argentina como competidor de producción de tanino. El nacimiento de la conciencia sindical, que me permitió registrar las primeras reacciones y que terminó en una masacre. El período de los caudillos, durante el que fue muy importante, el personaje de Rogelio Lamazón que fue un personaje real y que, en la película, interpretó Lautaro Murúa. Por ejemplo, el discurso que Lautaro dice me lo dio la mujer de Lamazón: no está cambiada ni una letra. En ese momento, tenía

30. Compañía de extracción de tanino, de procedencia australiana, que en 1871 se instaló en Sudáfrica.

una vigencia política extraordinaria, era una pieza maravillosa. Y después las consecuencias finales, cuando los diferentes gobiernos van negociando con esta compañía inglesa que termina cumpliendo su cometido. Es decir, lo que en 1906 se propone en los años '60 lo termina. Toda esta manera mostraba cómo una extracción colonial funciona en los países periféricos. Cómo se extrae de esos países, lo que ahora se llaman "comodities" (que no es ni más ni menos que su materia prima), y se les inhibe la posibilidad de entrar en el mercado internacional. Yo quería que eso fuera clarito. También quería que tuviera puntería, a la manera de [Bertolt] Brecht. No buscaba que hubiera empatía con los personajes. Lo que yo quería era que se viera bien claro, cómo se imponía una estructura política sobre un país emergente.

—**Una anatomía del saqueo.** —Exactamente.

—**La película logró algo inédito: un proyecto de ley de la Legislatura de Santa Fe para cambiar el nombre de Guillermina por el de Rogelio Lamazón, el caudillo y abogado defensor. Muy pocas veces una película produjo un cambio de esta naturaleza...** —Además, el periódico de la zona pasó a llamarse *Quebracho*. Todavía existe.

—***Quebracho* tuvo cinco premios internacionales, entre ellos los de Karlovy Vary, Pesaro, Róterdam. ¿Cómo te recibió el "ambiente cinematográfico"?** —Yo era muy chico, también, para absorber semejante éxito. Porque en Karlovy Vary yo competía con Ken Russell, con [Michelángelo] Antonioni, con Yves Robert, con [Andréi] Konchalovski, con [Miklós] Jancsó. ¡Los grandes maestros! Cuando la película ganó yo no me lo podía creer. Pero, al mismo tiempo, sí me lo podía creer porque tenía veinticinco años... Esto quiere decir que, mi primera reacción, fue "No les puedo estar ganando a Antonioni o a Ken Russell. No puede ser". Pero la segunda reacción para alguien tan joven que termina siendo la nota principal de la revista *Der Spiegel* en Alemania... Voy a contar algo que no cuento nunca porque me

avergüenza. Cuando llegué a Francia, me entrevistó [Jacques] Rivette, de *Cahiers du Cinéma*. En ese momento, en Orly, me me preguntó qué era el cine latinoamericano. Y yo contesté: “El cine latinoamericano soy yo”. Él, que era un genio, me tranquilizó: “No te preocupes que esto no lo voy a publicar”. (*Risas*). El cine argentino, excepto algunas cosas de Bapsi, no tenía ninguna presencia internacional hasta ese momento. En el mismo festival, *Quebracho* se vendió a treinta y seis países. Fue una reacción que no podíamos ni entender. Más allá de la soberbia de los veinticinco años (*Risas*).

OCASIONES PARA APRENDER

—Estudiaste en el Centro de Experimentación Cinematográfica la, entonces, nueva escuela del Instituto de cine. ¿Es verdad que Mario Soffici fue tu maestro? —Sí. Soffici fue decisivo en mi vida por muchos motivos. Uno, porque fue mi profesor de Dirección y yo adoraba su manera de narrar, su forma de hacer cine. Tuve el privilegio de tenerlos como profesores de Dirección a él y a Lucas Demare. Dos joyas. Pero con don Mario se estableció un rapport muy cercano: iba a su casa, hablábamos mucho de cine, me mostraba guiones. Esto nadie lo sabe: me mostró un guion de *Camila* que él había escrito y nunca se hizo. Mucho tiempo después la hizo María Luisa [Bemberg]. Después, gané una beca y me fui a Brasil. Trabajé en Brasil. Volví cuando terminaba la dictadura. Entonces, nombraron como director nacional del Instituto a Hugo del Carril. Pero como Hugo estaba viviendo en México y estaba enfermo, asumió el subdirector, Mario Soffici. De hecho, Mario ejerció la Dirección Nacional en nombre de Hugo, que nunca volvió para hacerse cargo del Instituto. Fue en ese preciso momento cuando yo presenté *Quebracho* y él entregó, porque quería darle un impulso al cine, cinco créditos con la misma cantidad de dinero para todos. El único debutante era yo, el otro fue para [Leopoldo Torre] Nilsson por *Boquitas Pintadas*, [Sergio] Renán por *La tregua* y [Héctor] Olivera

por *La Patagonia rebelde*. En entregas simultáneas y exactamente iguales: fueron seiscientos mil pesos para cada uno. ¡A mí me dio lo mismo que a Torre Nilsson! Por eso digo, don Mario fue fundamental en todo sentido. Me marcó como director, me marcó como persona.

—Cuando trabajaste en Brasil, también filmaste con monstruos —que en esa época eran jóvenes todavía—: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha y, en especial, con Carlos Diegues, “Cacá”, un gran director. ¿Cuánto te alimentó esa experiencia? —La experiencia fue fenomenal, porque en ese momento el cine brasileño encaró el movimiento que se llamó Cinema Novo, probablemente lo más interesante que estaba pasando en el mundo en términos de producción cinematográfica. Y yo entré a trabajar como segundo ayudante de dirección de “Cacá” en *Cuando el carnaval llegó*, una película con guion de Chico Buarque de Hollanda, en la que también actuaba Chico. Además trabajé en *Macunaíma*, que fue algo fenomenal. Volviendo de Brasil a dedo fue cuando me encuentro con el pueblo de *Quebracho*. En realidad se concatenan las cosas. Allí aprendí muchísimo porque, en ese momento, en Brasil estaban un poquito adelante de nosotros: hacían un cine más despegado de los estudios, pero también más despegado del neorrealismo. Es decir, un cine que salía a la calle, pero con la imaginación abierta completamente. Era un cine irreverente, comprometido. Comprometido, además, en la modificación de las formas, no solamente en los contenidos. Y para mí fue una lección fenomenal. Cuando llegué, en realidad, trabajaba de sereno de la productora de Carlos Diegues, porque no tenía dónde dormir. Entonces, vivía en la productora. Así que, de noche cuidaba los equipos y durante el día, era meritorio.

—En la Universidad de Columbia, te formaste en el conocimiento del color. ¿Qué cosas aprendiste allí? —Técnicamente muchísimo. Entre otras cosas, porque hice un workshop con [Martin] Scorsese. Yo tenía una actitud muy predispuesta a la innovación técnica, a trabajar la luz estéticamente y en términos narrati-

vos. Era algo que venía muy fuertemente de la escuela italiana —[Pasqualino] De Santis, [Vittorio] Storaro— en la cual estaba enrolado Miguel [Rodríguez]. Tenía que ver también (lo digo porque él fue el primero), con lo que estaba haciendo [Ricardo] Aro-novich: no trabajar con luz directa, sino con luces rebotadas, lo cual generaba la posibilidad de unos climas de luz y de color, unas texturas que hasta ese momento nunca se habían utilizado. Recuerdo que Miguel le pedía a Graciela Galán —quien debuta en esa película también— teñir la ropa, por ejemplo. El blanco no existía, la obligaba a teñir con té todo lo que era blanco, para que tomara un color que no contrastara demasiado. O sea, toda una concepción estética puesta al servicio de la narrativa, que hasta ese momento, en verdad, no se hacía. O era incipiente, digamos.

—En plena dictadura militar, filmaste *La casa de las sombras*, una película de horror gótico. Fue una coproducción con los Estados Unidos, con un cast multinacional: John Gavin, Leonor Manso, Germán Kraus, Yvonne de Carlo. ¿Qué características tuvo esa producción? —Yo era un director que hacía cine con compromiso social. En ese momento expresarse era absolutamente imposible —ya estaba Tato—, la única manera era buscar la metáfora. Lo que yo quería contar era el horror de lo que estaba ocurriendo. Nosotros tampoco tenemos tradición de películas de horror. Ahora sí, las nuevas generaciones están incursionando en ese género, pero en aquel momento no. En verdad, el guion original tenía mucho, yo diría de “afanado” de *Rebecca, una mujer inolvidable*. Traté de transformarlo como para que contara un poco lo que estaba sucediendo, el espanto de lo que estaba pasando aquí. Era una TV MOVIE en definitiva, pero fue un trabajo muy especial para mí desde lo técnico, desde lo narrativo... La filmamos, me acuerdo que después se volteó, en *La casa del ángel*. Donde Bapsi había filmado su película (*La casa del ángel*, 1957). Él me recomendó el lugar. Yo me llevaba muy bien con Bapsi. Me gustaba ir a verlo filmar. Cuando yo iba a sus rodajes, me dejaba encuadrar. ¡Me daba la cámara! Yo le preguntaba: “¿Qué lente va a usar?” —lo trataba de usted—. Y él me respondía —que era una broma que usaba mucho con [Aníbal] Di

Salvo—: “El de la casa”. “El de la casa” era el 35. Entonces yo miraba y le decía si no iba mejor con un 50. Era tal la insolencia que él se asombraba. En el fondo, le encantaba eso. Otro tipo muy generoso, fantástico.

DE LA POLÍTICA A LA LITERATURA

—Un año después, en colaboración con el dramaturgo Ricardo Monti, realizás la versión cinematográfica de *Saverio, el cruel*, la obra de Roberto Arlt. ¿A qué se debió ese viraje en tu filmografía? —*Saverio, el cruel* fue una película que tuvo muy buenas críticas y de público anduvo bien. A mí no me gusta. Es producto, probablemente, de las ganas desmesuradas de filmar —porque en ese momento era muy difícil—, y también de cierta soberbia de creer que se podía salvar lo que iba siendo masacrado, guion a guion, que íbamos presentando. O sea, cada guion que llevábamos al Ente, Tato lo bochaba y mandaba cruzadas montones de secuencias que eran imposibles de rodar. A todo esto —porque así ocurrió, tal cual— llegó a un punto en que Ricardo Monti me dijo —nunca olvido la frase, porque además fue muy ingeniosa—: “Mirá, Ricardo, ya dejó de ser *Saverio, el cruel*, es *Saverio, el malito*...porque esto se ha suavizado tanto que la cosa corrosiva de Arlt ya no está”. Yo le contesté, con bastante soberbia: “En el rodaje, lo voy a dar vuelta”. Después no pude darle vuelta. La película, de todos modos, tuvo muy buenas críticas, Pero para mí, de todas las que hice, es la que más insatisfecho me dejó. Siento que no fui fiel a mí mismo, que tampoco fui fiel a Ricardo Monti, y creo que mucho menos a Roberto Arlt.

—Retrospectivamente, uno puede mirarla de ese modo. Sin embargo, la estética reproduce el universo arltiano... —Sí, lo que tiene quizá la película es la fotografía de Miguel Rodríguez que es realmente antológica para la época. Eso es, tal vez, lo más rescatable. Y yo creo que fue muy bien tratada por la crítica, porque

yo era el chico que había hecho *Quebracho*. Hubo como una consideración especial. Pero no era la película que yo quería hacer.

—¿Fue la última película de Miguel Rodríguez? —No. Conmigo Miguel trabajó toda la vida, pero después él hizo muchos largos más, hizo la obra de la Bemberg, casi completa. Conmigo trabajó hasta que falleció —en ese momento, yo estaba rodando en España—. Era el año '92. Yo lo llamé para filmar *Los caminos de la luz*. Una cosa que había hecho con Manuel Gutiérrez Aragón —el guionista y director genial— y que quería filmar con Miguel. Luis Megino, el productor, me había dado el ok para llevar a Miguel. Pero él ya estaba mal: había muerto su mamá, eso lo había afectado mucho y no quiso viajar. Durante el rodaje —que lo hicimos en Toledo— me enteré de que había fallecido. Yo creo que se dejó morir.

DIVERSIDAD, ERRORES Y AUTOCRÍTICA

—En un período de cuatro años, habías filmado cuatro películas. La cuarta fue, *Borges para millones*, el único registro documental del escritor que aún se conserva, y que acompañaste con dramatizaciones basadas en sus textos. —Fue un proyecto para la RAI. Las dramatizaciones fueron pocas.

—En 1981, participaste de una película colectiva, inspirada en relatos de Manuel Mujica Láinez: *De la misteriosa Buenos Aires...* —En efecto, fue un trabajo que hicimos con Alberto Fischerman y Oscar Barney Finn.

—En 1983, filmaste otro documental, *Como pájaro libre*, basado en la vida y la obra de Mercedes Sosa. A partir de ahí, se produjo un silencio prolongado. ¿Qué pasó? —Yo volví con Mercedes, vivíamos en Madrid. Hacer *Como un pájaro libre* fue fantástico, porque todavía estaban los militares y por deci-

sión de ella, el primer recital se hizo en Tucumán. Estaba [Antonio Domingo] Bussi, dos días antes nos ponen una bomba en el hotel donde nos habíamos instalados y prohíben el recital. Esto es interesante de contar. El concierto se iba a hacer en el estadio de fútbol. A pesar de la prohibición, desde el mediodía, la gente va camino al estadio, desde el mediodía, con sillas que saca de sus casas. Era una multitud. En ese momento, se dijo que eran setenta mil personas. Vaya a saber si era cierto o si fueron más. El asunto es que no hubo manera de evitarlo, a pesar de que lo habían prohibido oficialmente. La gente se metió adentro de la cancha y de repente Bussi se encontró con que había sesenta mil personas ahí, esperando que cante Mercedes Sosa. Así que, hubo que preparar todo y se hizo. ¡Fue muy emocionante!

—**¿Qué ocurrió después?** —¿Por qué me fui? Yo había estado trabajando en Europa bastante tiempo. Y estábamos preparando un proyecto que nunca se realizó, pero que alguna vez quiero hacer —con un gran amigo mío, productor, que se llama Luis Megino—. Era *Las venas abiertas de América Latina*, un proyecto que constaba de diez películas: nueve hechas por directores latinoamericanos y una por un español, que iba a ser Manolo Gutiérrez Aragón. Además, estaban Luis Guerra, [Sergio] Cabrera... Yo no me había incluido como director argentino. En ese momento estaban o Carlos Sorín o Eliseo [Subiela] que iban a ser el director argentino. Y fue un proyecto que conmemoraba el quinto centenario en el año '92, que nosotros llamábamos el quinto cementerio. Iban a financiarlo, entre la TVE y la entidad del Quinto centenario. Nosotros habíamos puesto mucho tiempo de trabajo y mucha energía. Yo había recorrido toda Latinoamérica, armando todo. Había hecho el acuerdo con [Eduardo] Galeano, habíamos elegido qué cosas filmar, qué directores convocar y ya estaban armados los diez guiones. Cuando estaba todo listo aparecieron los hermanos Salkind por España, que estaban filmando una película abominable, ¡horrorosa!³¹. La cosa fue que se llevaron toda la guita que estaba destinada al sector audiovisual...

31. Wullicher se refiere a la película *Cristóbal Colón*, el descubrimiento (1992), dirigida por John Glen a partir de una historia de Mario Puzo. Ilya y Alexander Salkind fueron los productores ejecutivos. Marlon Brando, Tom Selleck

—Por la conmemoración de los cinco siglos... —¡Claro, con lo cual no se realizar nuestro proyecto! La frustración fue tan grande que Manolo [Gutiérrez Aragón], al igual que [Elías] Querejeta (el más importante productor español después de la apertura en España), se desvincularon. Desde ese momento, Manolo se dedicó a la docencia. Nunca más, después de haber producido diecinueve películas fantásticas como *Camada negra*, *El corazón del bosque*, *Furtivos*, entre tantas otras películas memorables. Yo me quedo solo en la productora. Si bien no era socio, sí éramos íntimos amigos y trabajábamos juntos. ¡Me dejó las llaves y se fue! (*Risas*).

—¿Qué hiciste entonces? —Yo ya estaba bastante inserto en la producción europea: trabajaba mucho en Italia, trabajaba en Milán, en una productora que se llamaba Film GO. Y en ese momento tuve que evaluar. Menem había ganado las elecciones y tuve una reacción visceral: me fui a trabajar a España.

UNA COPRODUCCIÓN LOCA

—Te quedaste tres años en España hasta que, en 1992, volviste a Argentina con *Caleuche, la nave de los locos*, un proyecto que se concretó recién en el '95, con muchas modificaciones respecto del original. ¿Por qué tuviste que cambiarlo y cómo lograste financiar la película definitiva?

—Fue algo parecido a *Quebracho*. La película la produjo una cooperativa de técnicos que se llamaba Los locos de la nave. La cooperativa estaba encabezada por Marina Valentini. Había una coproducción con España, pero Marisa Paredes cobró menos del mínimo porque quería colaborar. Miguel Ángel Solá, lo mismo... Me encuentro con él por la calle y me dice que se enteró de que estaba por filmar y que quería estar en la película. Le cuento que sólo tengo un personaje y que es el malo. “¡Mejor!”, me dijo. Le informo que, además, no teníamos guita. “No importa”, me respondió. Así fue cómo Miguel Ángel se sumó a *La nave de los locos*. El caso de Inesita [Estévez]

fue especial. Inés era, prácticamente, desconocida. Llegó a través de un casting que hicimos. Y China [Zorrilla], tenía un personaje muy chiquitito, pero que se pasó las siete semanas con nosotros. Todo lo demás fue puro garrón. La Provincia nos daba la comida y el alojamiento en San Martín de los Andes. Los técnicos conformaron una cooperativa, los actores prácticamente no cobraban. A los actores españoles y al director de fotografía —un magnífico director de fotografía catalán, Jaime Peracaula— les pagaba la productora española. De manera que la película se hizo con nada. Y esa nave, que impactó tanto y que la gente creía que estaba hecha en 3D, en realidad se hizo sobre el chasis de un colectivo Bedford, sobre el cual levantamos las cuadernas como en los barcos. Los mapuches, trabajando la caña colihue cuando todavía está verde —ahí aprendí que, cuando se seca, queda dura— construyeron esa nave maravillosa, que salió de un sueño en el que se me mezclaban las imágenes del cuadro de Jheronimus Bosch³² con imágenes de las embarcaciones del Titicaca que alguna vez había visto. ¡Esa nave la construimos nosotros! Estuvimos tres meses haciéndola, con nuestras manos. Marcelo Paván, que era un amigo que estaba trabajando ahí, fue el arquitecto constructor de la nave y la comunidad de los Curruhuinka (de San Martín de los Andes), aportó su conocimiento también. Cuando la nave a la calle, el efecto de flotar sobre humo (que generaban unas plataformas por debajo de la estructura) resultó fenomenal. En Europa, donde la película tuvo cierta repercusión, nadie creía que fuera real, que de verdad anduviera por la calle. Porque, además, tenía quince metros de largo, era una nave en serio... ¡Un barco de verdad!

—La película es memorable por muchas razones. Una muy importante, es que fue la primera película contemporánea que se ocupó de los mapuches. Hasta ese momento, los pueblos originarios estaban fuera del interés cinematográfico. En *La nave de los locos*, concretamente, el pueblo mapuche fue protagonista.

—Tanto es así que en el año '98, cuando se celebraron los cincuenta años de la Decla-

32. Jheronimus Bosch, conocido como “el Bosco” (1450-1516). Pintor flamenco. Entre sus grandes obras, figuran *Las tentaciones de San Antonio*, *El jardín de las delicias*, *Extracción de la piedra de la locura* y *La nave de los locos*.

ración Universal de los Derechos Humanos, en Naciones Unidas, eligieron a *La nave de los locos* junto a *Estación Central* (Walter Salles, 1998) como las películas representativas de esa temática, en América del Sur. La celebración se hizo en Bruselas, y fui invitado. Esa proyección, tuvo consecuencias muy fuertes. Permitió obtener para la comunidad que había trabajado —específicamente, fueron dos: la comunidad Vera y la comunidad Curruhuinca—, que eran de la zona de Trumpul, la escrituración de las tierras a su nombre. Pude acompañar todo el proceso, hasta que el Senado lo aprobó. Setecientas hectáreas. Yo sigo yendo, soy muy amigo del Lonco —que es el término mapuche para decir cacique, término que ellos ya no usan— y sigo bastante comprometido con su causa.

—Para el personaje principal, elegiste a un actor chileno. ¿Por qué?—Mario Lorca es un poeta que hacía recitales en lengua mapuche en la zona de Temuco, al sur de Chile. No era conocido. Originariamente ese personaje lo iba a hacer Patricio Contreras, pero comenzó una gira por Latinoamérica y no podía hacerlo. Ya lanzada la producción, Gustavo Wagner, mi asistente de dirección y coguionista de la película, viajó a Chile a ver grupos independientes. Ahí es que presencia un recital de este hombre y me llamó para que yo fuera a verlo. Fue muy curioso el proceso, porque este hombre jamás había actuado en cine y, cuando lo convocamos, me dijo que no sabía si se animaba. Finalmente, hizo una soberbia actuación, extraordinaria. Es un actor de raza fenomenal y, además, para él era un tema muy importante y sentido.

—La escena final, en la que la casi debutante Inés Estévez hace su alegato final en el juicio, es conmovedora. ¿De qué manera trabajaron esa escena? ¿Cómo lograste que se parara ahí y hablara a toda la comunidad de la forma en que lo hizo? ¿Cuál fue la reacción del público? —Fue auténticamente conmovedor. En *Quebracho* recuerdo haberme conmovido en una discusión entre Lautaro y Alterio. Me quedé mirándolos

como si estuviese viendo otra película, no la que yo estaba haciendo. Cuando Inesita, en la primera toma, hace la alocución de esto que era una parrafada larguísima además, termina y la gente explota en aplausos... La aplaudían a ella, al texto y a lo que estaba haciendo. Yo estaba tan conmovido que no podía dar la voz de corte. Creo que la dio Gustavo. Me quedé mirándola porque lo dijo desde las entrañas. Es una de las dos secuencias que más recuerdo y que más me emocionan todavía. Después le dieron el Premio a la Mejor actriz del año por la actuación en la película. Es una actriz extraordinaria, una persona extraordinariamente inteligente, culta, sensible, y fue como una iluminación en ese momento. Después, por supuesto, hicimos más tomas. Pero la que se usó fue la primera: en la que ella había dicho el texto previsto pero, al mismo tiempo, había improvisado. Es una pieza memorable lo que hizo. La gente irrumpió en aplausos. La interrumpieron con los aplausos, y ella levantó la voz por arriba para continuar... Fue un momento mágico. El cine genera esos momentos que te hacen sentir tan bien.

PUNTO Y APARTE

—**Actualmente, ¿estás en algún proyecto?**—Dejé de filmar porque me puse a producir. Fundé Patagonik y llegué hasta *Nueve Reinas* (Fabián Bielinski, 2000). En ese momento, me dije: “Ya está bien”. Cuando vendimos la compañía con Pablito Bossi, que era mi socio, habían puesto una cláusula de “Non compete” (que no había leído), según la cual no podía ejercer la profesión durante cinco años, ni en Argentina ni en el extranjero, excepto que me quedara al frente de la compañía. Yo sentí que la compañía ya no tenía nada que ver conmigo y me fui. Así que, tuve que abrir un paréntesis porque, de lo contrario estaba obligado a devolver todo lo que había cobrado.

—**¿Existe la posibilidad de que retomes la realización?** —Sí. En verdad estoy con dos proyectos. Quiero reactivar el viejo proyecto de *Las venas abiertas de América Latina*. Ahora que ya está muy mezclado el cine con la televisión, y que es muy difícil producir sólo para cine, estoy intentando hacer el original de diez películas, pero de una hora para televisión. También, quiero reformular un proyecto que vengo arrastrando hace muchísimos años: *El chanco colorado*. Es la historia de Alexander MacLennan, el tipo que exterminó a los onas. Un episodio al que, quizá, habría que considerar como el primer etnocidio de la historia de la humanidad. La desaparición total completa de una etnia, de la faz de la Tierra. Hace muchísimos años que vengo trabajando en eso. Tal vez, será mi última película. Pero la voy a filmar.

GALERIA DE IMAGENES

181. Aristarain, Adolfo

185. Barney Finn, Oscar

189. Kamin, Bebe

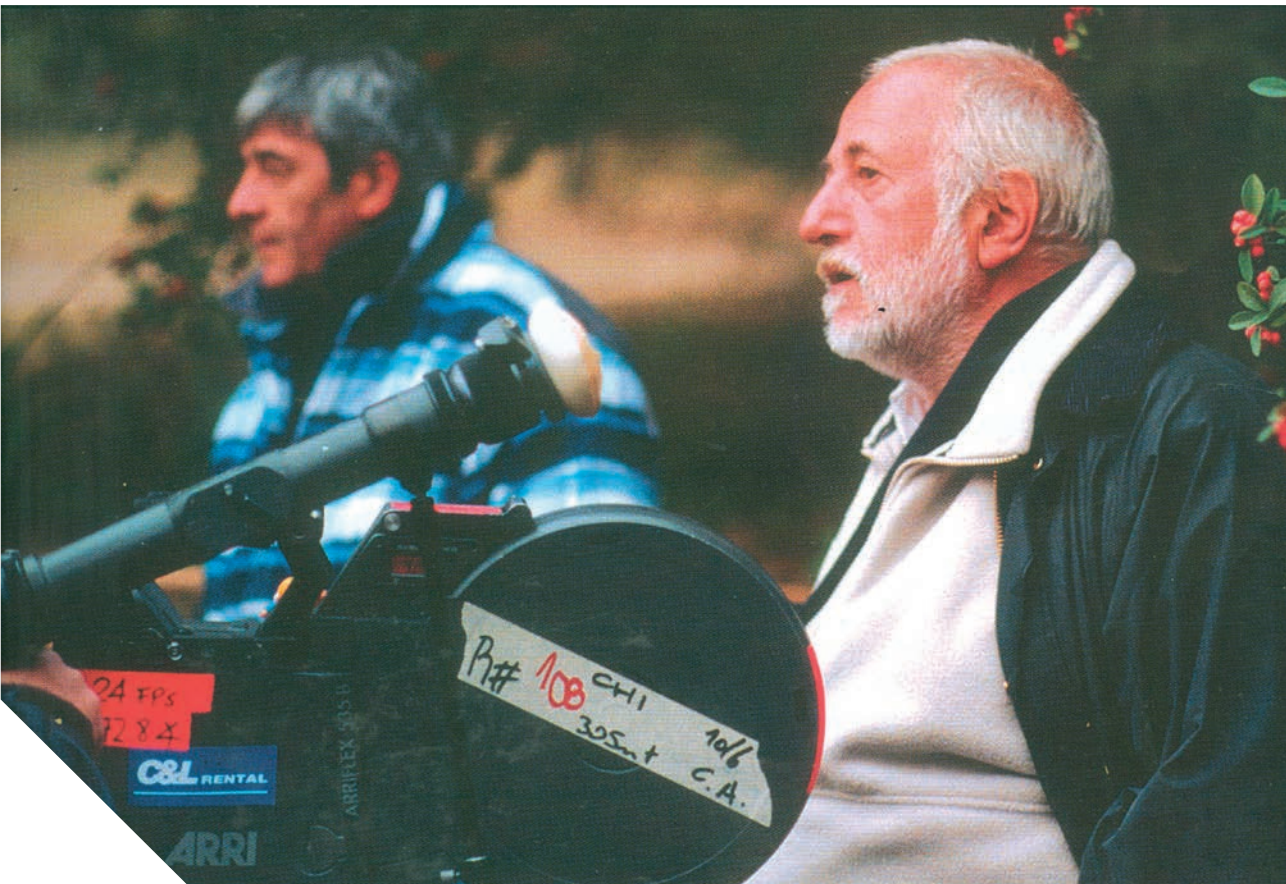
193. Jusid, Juan Jose

197. Sábado, Mario

201. Renán, Sergio

205. Wullicher, Ricardo

ADOLFO ARISTARAIN



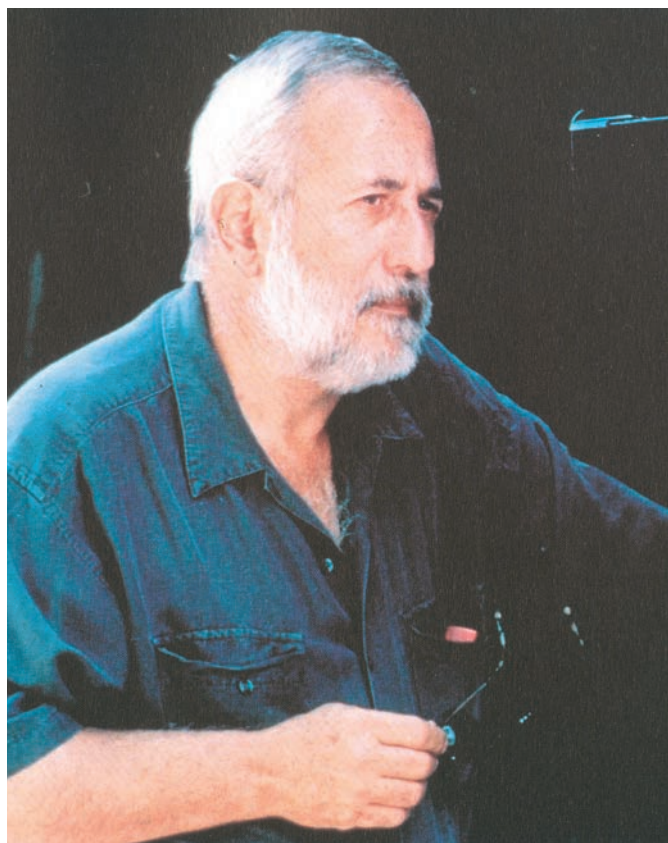
-Adolfo Aristarain.



-Adolfo Aristarain detras de camara en el rodaje de 'Un lugar en el mundo'.

-Adolfo Aristarain en el rodaje de 'Martin Hache'.

“De eso se trataba, eso era mi vida: librerías, cine, música y charlar con gente. Pero la Facultad sonaba un poco aburrida.”





-Julio de Grazia, Adolfo Aristarain y Bonnie Bedelia en el rodaje de 'Deadly'.





-Adolfo Aristarain y Eusebio Poncela en el rodaje de 'Martin Hache'.

-Adolfo Aristarain a la derecha de cámara, equipo técnico, y Lita Stantic.



BARNEY FINN, OSCAR

-Puerto Pirámides Patagonia, Oscar Barney Finn charlando con el actor Marcelo Vitola, detrás Hector Morini, cámara.



-Rodaje de 'La misteriosa Buenos aires'. Episodio: 'El salón dorado'. Oscar Barney Finn con Julia Von Grolman.





-Rodaje de 'Cuatro caras para Victoria', Alejandro Macci, Oscar Barney Finn, Sofia Viruboff y Carola Reyna de espaldas.

-Andy Pruna, Héctor Morini y Oscar Barney Finn en Puerto Piramides.





-En Iguazu Tato, Américo Ortiz de Zárate, Marcelo Vitola y Oscar Barney Finn.

“De todos estos años que tengo, he vivido en un ochenta por ciento para las cosas que me gustaban, para las cosas que quería. Eso nunca se detuvo, más allá de la adversidad.”

-Francoise Dunoayer, Catherine Alric y Oscar Barney Finn.



-Rodaje de 'Momentos Robados'. Oscar Barney Finn junto a Assumpta Serna y Francois Eric Gendron en Puerto deseado.



KAMIN, BEBE



-Ana Picchio Victor Laplace en 'Chechela'.

-Equipo técnico durante el rodaje de 'El buho'.





-Rodaje 'Los chicos de la guerra'.

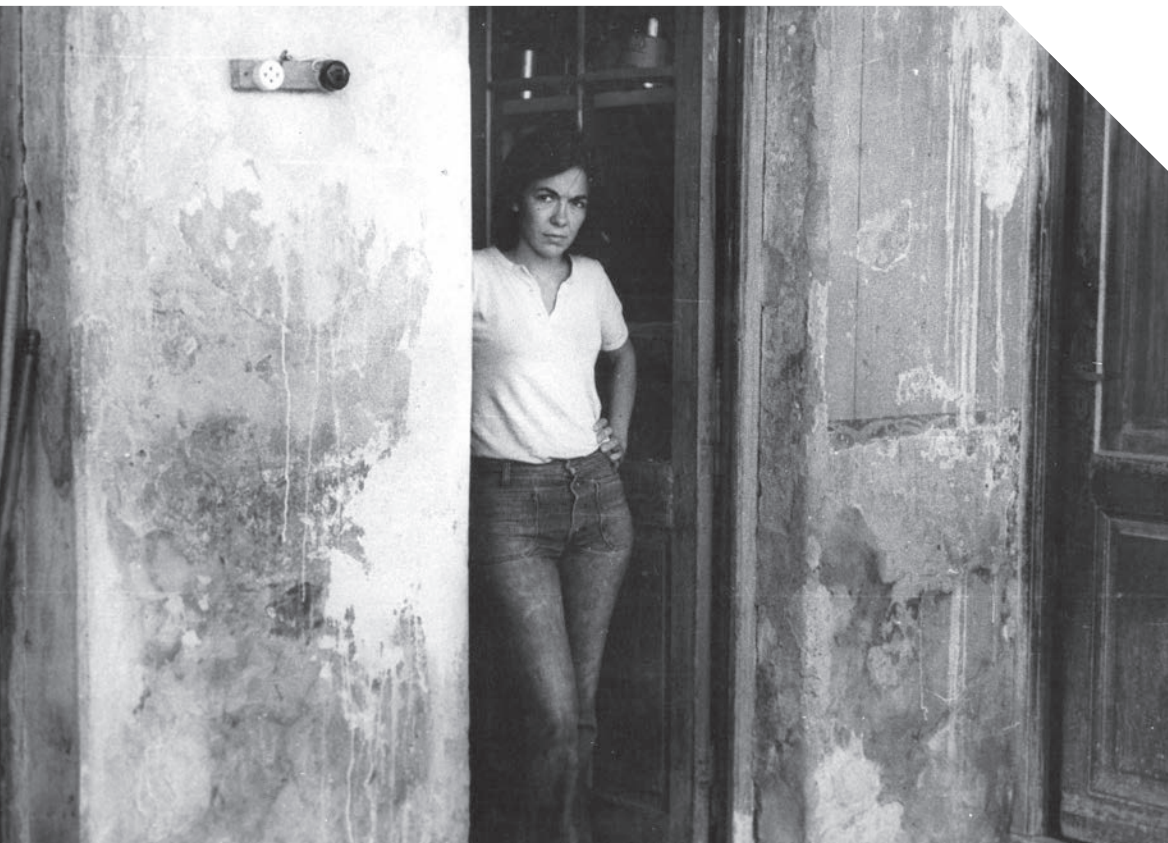
-En el rodaje de 'Chechechela, una chica de barrio' en 1986. De izq. a der. Ana María Picchio, Noemi Cazán, Rodolfo Denevi (DF), Mirta Drago, foquista, Bebe Kamín, Mario Iglesias, Mirta Blanco, Laito Lousek, Gabriel Coll.





-Soledad Villamil y Alejandro Urdapilleta en 'Vivir mata'.





-Virginia Lago en 'El Buho'.

“Los chicos de la guerra fue la película de graduación. Fue un cambio cuantitativo y cualitativo para mí. Me parece que me permitió ocupar un espacio de director de cine.”

JUSID, JUAN JOSÉ

-Hugo Colace, a la izquierda y Juan José Jusid en el rodaje de 'Made in Argentina'.



-Alberto Busaid, Patricio contreras Juan José Jusid en el rodaje de 'Made in Argentina'.





-De Izq. a Der. Ana María Gerchunoff, Roberto Matarrese, Juan Carlos Desanzo (DF) y Juan José Jusid.

-De Izq. a Der. Juan José Jusid, Paolo Carnera (DF) Ricardo Fernandez.





-Juan José Jusid durante el rodaje de 'Esa maldita costilla'.



-Juan José Jusid y Alfredo Mayo en el rodaje de 'Esa maldita costilla'.

“Me di cuenta de que el inconsciente es fuerte y que cuando uno filma le salen cosas que no sabe de dónde le salen.”

-Bebe Kamín detrás de cámara de 'Sucesos Argentinos' (1961).

SÁBATO, MARIO



-Bebe Kamín junto a Sergio Renán en el rodaje de 'El poder de las tinieblas'.



-Bebe Kamín con Juancito Sábato durante el Festival de Venecia de (1971).



-Bebe Kamín con el equipo de cámara durante el rodaje de 'El poder de las tinieblas'.





-Bebe Kamín con cámara durante el rodaje de 'Hola señor León' en Kenya.

“Mi primera película fue un golpe de audacia, la oportunidad no me la dio nadie.”



-Juancito Sábato y Bebe Kamín durante el rodaje de 'Hola señor León'.



-Bebe Kamín con la cámara durante el rodaje de 'Y que patatín y que patatán'.

RENÁN, SERGIO



-Lautaro Murua, Víctor Laplace y Sergio Renán en el rodaje de 'Gracias por el fuego'.

-Sergio Renán recibiendo un reconocimiento por 'La tregua'.



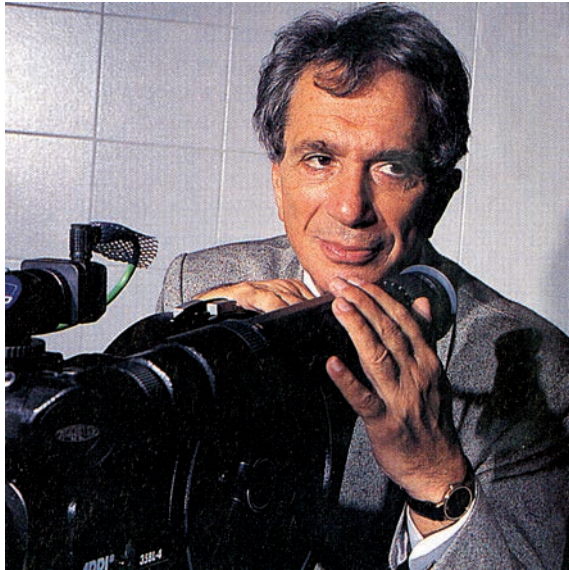
-Sergio Renán en el rodaje de 'La Tregua'.





-Miguel Angel Sola, equipo técnico y Sergio Renán en el rodaje de 'Crecer de golpe'.

“La época de *La cifra impar*, *El perseguidor*, *Castigo al traidor*, de *Circe*, es la época en la que yo me siento parte como actor más o menos paradigmático de los directores de la generación del '60. El joven que era en aquel momento.”

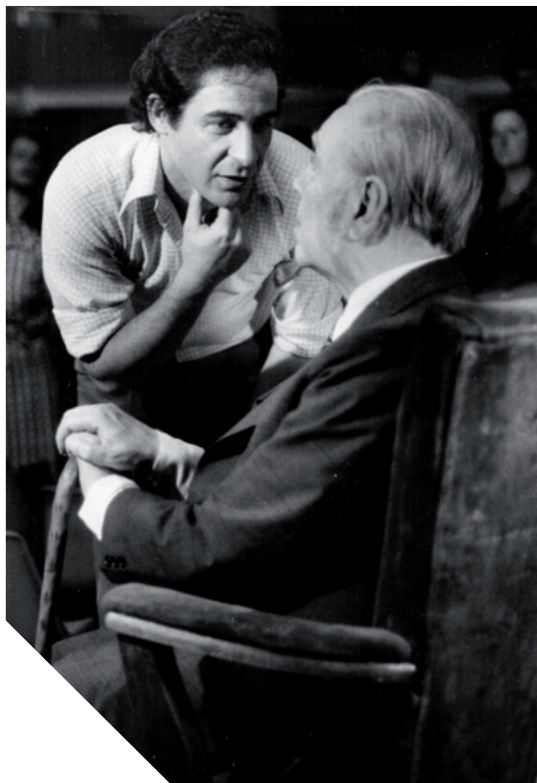


-Sergio Renán durante el rodaje de 'El sueño de los heroes'.



-Soledad Villamil, German Palacios, y Sergio Renán en el rodaje de 'El sueño de los heroes'.

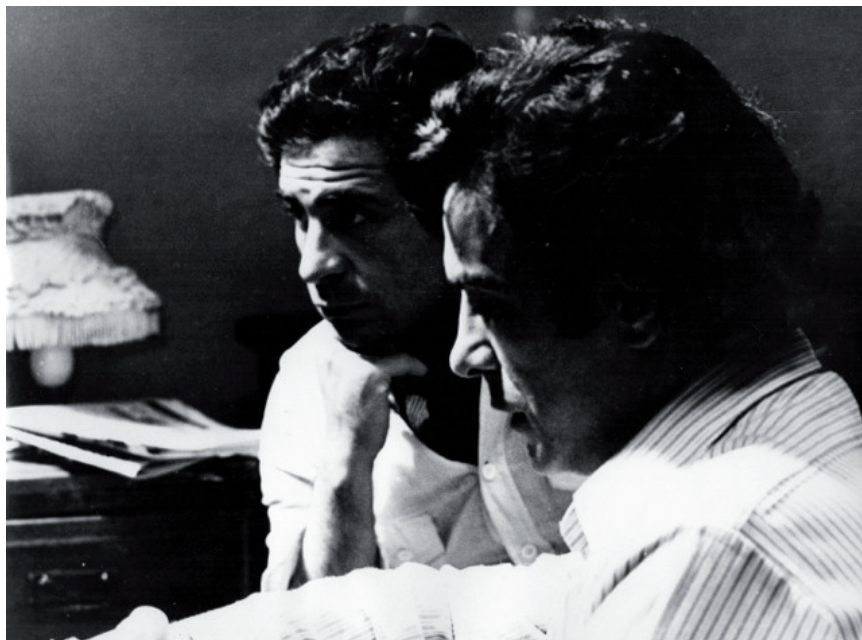
WULLICHER, RICARDO



-Ricardo Wullicher y Jorge Luis Borges durante el rodaje de 'Borges para Millones'.



-Ricardo Wullicher durante el rodaje de 'La casa de las sombras'.



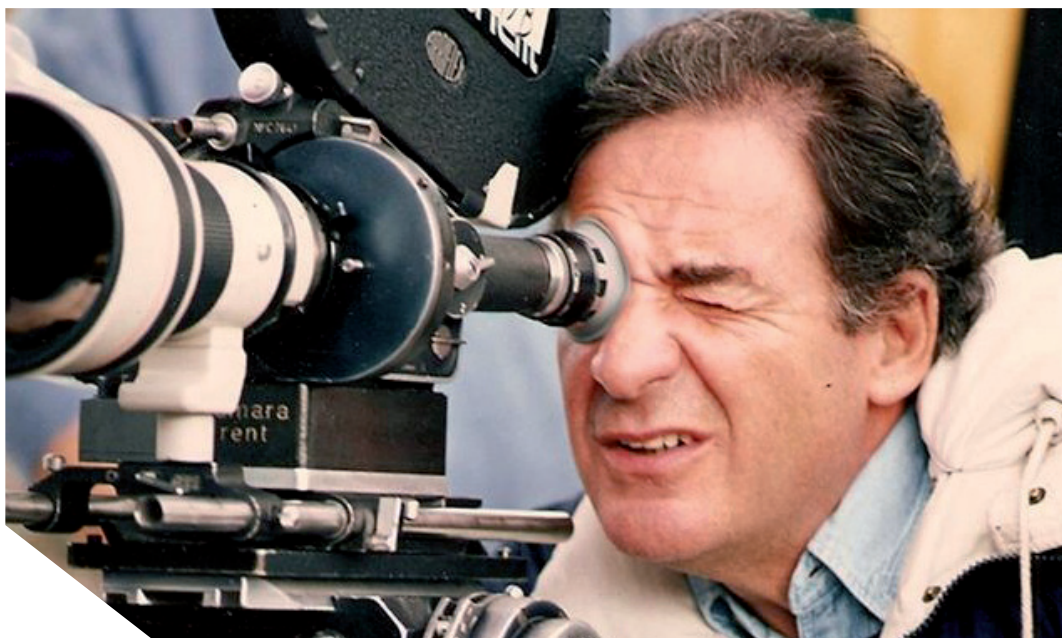
-Rodaje 'La Nave de los locos'. Ricardo Wullicher y DF Jaime Peracaula.

-Rodaje 'La Nave de los locos'. Ricardo Wullicher y DF Jaime Peracaula.





-Rodaje 'Misteriosa Buenos Aires'. Ricardo Wullicher con Óscar Barney Finn, Manuel Mujica Lainez -autor del Libro - Ernesto Schoo (cogionista) y Alberto Fisherman.



-Dirigiendo 'La Nave de los Locos'.



-Ricardo Wullicher durante el rodaje de 'La Nave de los Locos'.

“Don Mario Soffici fue fundamental en todo sentido. Me marcó, me marcó como director, me marcó como persona.”

FILMOGRAFIA (VERSION EXTENDIDA)

213. Aristarain, Adolfo

216. Barney Finn, Oscar

219. Kamín, Bebe

222. Jusid, Juan José

228. Sábado, Mario

233. Renán, Sergio

239. Wullicher, Ricardo

ADOLFO ARISTARAIN**LARGOMETRAJES***Roma* (2004)

Guión: Adolfo Aristarain, Mario Camus y Kathy Saavedra

Fotografía: José Luis Alcaine

Montaje: Fernando Pardo

Arte: Jorge Ferrari y Juan Mario Roust

Elenco: Juan Diego Botto, Susú Pecoraro, José Sacristán, Agustín Garvía, Vando Villamil, Marcela Kloosterboer, Maximiliano Ghione, Gustavo Garzón

Lugares comunes (2002)

Guión: Adolfo Aristarain, Lorenzo Aristarain y Kathy Saavedra

Fotografía: : Porfirio Enríquez

Montaje: Fernando Pardo

Arte: Abel Facello

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

Martín (Hache) (1997)

Guión: Adolfo Aristarain y Kathy Saavedra

Fotografía: Porfirio Enríquez

Montaje: Fernando Pardo

Arte: Abel Facello

Música: Fito Páez

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

La ley de la frontera (1995)

Guión: Adolfo Aristarain y Miguel Anxo Murado

Fotografía: Porfirio Enríquez

Montaje: Iván Aledo

Arte: Abel Facello

Música: Bernardo Fuster y Luis Mendo

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

Un lugar en el mundo (1991)

Guión: Adolfo Aristarain, Alberto Lecchi y Kathy Saavedra

Fotografía: Ricardo DeAngelis

Montaje: Eduardo López

Arte: Abel Facello

Música: Emilio Kauderer

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

The stranger / El extraño (1987)

Guión: Dan Gurskis

Fotografía: Horacio Maira

Montaje: Eduardo López

Arte: Abel Facello

Música: Craig Safan

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

Últimos días de la víctima (1982)

Guión: Adolfo Aristarain y José Pablo Feinmann; basada en su novela homónima

Fotografía: Horacio Maira

Montaje: Eduardo López

Arte: Abel Facello/ Música: Emilio Kauderer

La playa del amor (1979)

Guión: Adolfo Aristarain y Augusto Giustozzi

Fotografía: Horacio Maira

Montaje: Carlos Piaggio

Música: Jorge Carli y Carlos Torres Vila

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

La parte del león (1978)

Guión: Adolfo Aristarain

Fotografía: Horacio Maira

Montaje: Miguel Pérez

Música: Aníbal Gruart y Jorge Navarro

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

TELEVISION*Las aventuras de Pepe Carvalho (1986)*

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

SERIE DE TV DE 8 EPISODIOS:

- Pigmalión,
- Recién casados,
- La curva de la muerte,
- El caso de la gogo girl,
- El mar, un cristal opaco,
- Golpe de Estado,
- La dama inacabada,

OSCAR BARNEY FINN**LARGOMETRAJES***Momentos robados* (1997)

Guión: Antonio Larreta y Oscar Barney Finn

Fotografía: Félix Monti

Montaje: Julio Di Risio

Arte: María Julia Bertotto

Elenco: Assumpta Serna, Jorge Rivera López, François Eric Gendron, Betiana Blum, Julia von Grolman, Elena Tasisto, Roberto Carnaghi, Pepe Soriano, Martín Karpan, Arturo Maly, Juan Manuel Tenuta y Rita Cortese

Cuatro Caras para Victoria (1989)

Guión: Ernesto Schóo y Oscar Barney Finn

Fotografía: Alberto Basail

Montaje: Armando Blanco y Jorge Balencia

Arte: María Julia Bertotto

Elenco: China Zorrilla, Julia von Grolman, Carola Reyna, Nacha Guevara, Selva Alemán, Arturo Maly, Hugo Soto, Eduardo Pavlovsky, Laura Palmucci, Teresa Costantini, Ricardo Fasán e Hilda Bernard

Contar hasta diez (1985)

Guión: Oscar Barney Finn

Fotografía: Juan Carlos Lenardi

Montaje: Julio Di Risio

Arte: Alfredo Iglesias (II)

Elenco: Oscar Martínez, Héctor Alterio, Arturo Maly, María Luisa Robledo, Julia von Grolman, Eva Franco, Arturo Puig, Selva Alemán, Olga Zubarry, China Zorrilla, Osvaldo Bonet, Arturo Bonín, María José Demare, Susana Lanteri, Elena Tasisto, Jorge Marrale y Lorenzo Quinteros

“El salón dorado” en *De la Misteriosa Buenos Aires* (1981)

Guión: Ernesto Schóo y Oscar Barney Finn, según cuentos de Manuel Mujica Láinez

Fotografía: Alberto Basail y Miguel Rodríguez

Montaje: Julio Di Risio

Arte: María Julia Bertotto

Elenco: Eva Franco, Julia von Grolman, Aldo Barbero y Graciela Dufau

Más allá de la aventura (1980)

Guión: Vicente Caputo y Oscar Viale

Fotografía: Aníbal González Paz, Pedro Marzialetti, Andrés Silvert y Alberto Basail

Montaje: Gerardo Rinaldi

Arte: Alfredo Iglesias (II) y Jorge Ferrari

Elenco: Andy Pruna, Catherine Alric, Marcos Zuker, Mario Casado, Marcelo Vittola, Guillermo Tonnellier, Lilian Riera, François Doulonger, Mariano Van Heldren y Oscar Barney Finn

Comedia rota (1978)

Guión: Oscar Barney Finn y Julia von Grolman según el argumento de Julia von Grolman.

Fotografía: Alberto Basail

Montaje: Antonio Ripoll e Higinio Vecchione

Arte: Aldo Guglielmone

Elenco: Julia von Grolman, Ignacio Quirós, Gianni Lunadei, Elsa Daniel, Arturo García Buhr, Thelma Stefani, Elena Tasisto, Nelly Prono, Darwin Sánchez, Ricardo Fasán, Manuel Mujica Láinez y Moira Soto

La balada del regreso (1974)

Guión: Oscar Barney Finn

Fotografía: Jorge Prats

Arte: Julia von Grolman

Elenco: Ernesto Bianco, Elsa Daniel, María Luisa Robledo, María Vaner, Adrián Ghío, Hugo Arana, Julia von Grolman, Laura Palmucci, María José Demare, Darwin Sánchez, Hugo Martínez, Ricardo Fasán y Claudio García Ves

BEBE KAMIN

LARGOMETRAJES

Teatro Colón: Músicas, Palabras, Silencio (2010)

Guión: Bebe Kamín

Fotografía: Guido Lublinsky y Carlos Wajsman

Montaje: Miguel Massenio

Maestros milongueros (2006)

Guión: Bebe Kamín

Fotografía: Carlos Wajsman

Montaje: Miguel Massenio

Elenco: Gerardo Portela, Alicia Monti, Graciela González y Horacio Godoy

Contraluz (2001)

Guión: Adriana Man y Bebe Kamín

Fotografía: Lucas Schiaffi

Montaje: Luis César D'Angiolillo

Música: Rodolfo Mederos, Alejandro Lerner y David Lebón

Arte: Aldo Guglielmone

Elenco: Silvia Segundo, Mariano Torre, Vanesa Weinberg, Leonor Manso, Mario Pasik, Cristina Banegas, Verónica Llinás, Jimena Anganuzi, Javo Rocha, Javier Castro, Silvia Geijo y Vera Czemerinski

Vivir mata (1991)

Guión: Bebe Kamín sobre un argumento de Gustavo Barrios, Ricardo Rodríguez y Bebe Kamín

Fotografía: Juan Carlos Lenardi

Montaje: Alejandro Alem

Música: Ricardo Renaldi

Arte: Aldo Guglielmone

Elenco: Juan Leyrado, Mauricio Dayub, Cecilia Roth, Alejandro Urdapilleta, Cecilia Biagini, Soledad Villamil, Jorge Petraglia, Oscar Núñez, Ricardo Bartis, Osvaldo Santoro, Miguel Moyano, Jorge Bazá de Candia, Jean Pierre Reguerraz, Néstor Zacco, Mágara Alonso, Floria Bloise y Mirna Suárez

Chechela, una chica de barrio (1986)

Guión: Bebe Kamín y Mirko Buchín sobre la novela homónima de Mirko Buchín.

Fotografía: Rodolfo Denevi

Montaje: Norberto Rapado y Alejandro Alem

Música: José Luis Castiñeira de Dios.

Arte: Alfredo Iglesias (II)

Elenco: Ana María Picchio, Víctor Laplace, Tina Serrano, Ana María Giunta, Juan Manuel Tenuta, Julio López, Alejandra Da Passano, René Roxana, Noemí Morelli, Noemí Kazán, María Fiorentino, Silvana Silveri, Enrique Marchi y Mosquito Sancinnetto.

Los chicos de la guerra (1984)

Guión: Daniel Kon y Bebe Kamín sobre la novela homónima de Daniel Kon

Fotografía: Yito Blanc

Montaje: Luis Mutti

Música: Luis María Serra

Arte: María de los Ángeles Favale

Elenco: Héctor Alterio, Carlos Carella, Ulises Dumont, Marta González, Tina Serrano, Miguel Ángel Solá, Alfonso De Grazia, Gustavo Belatti, Gabriel Rovito, Jesús Berenguer, Javier García, Juan Leyrado, Boy Olmi, Eduardo Pavlovsky, Emilia Mazer, Ricardo Manetti, Emilio Bardi, Mosquito Sancinnetto, Pablo De Santi y Leandro Regúnaga

Adiós Sui Generis (1976)

Guión: Jorge Álvarez

Fotografía: Aníbal Di Salvo

Montaje: Cristian Kaulen

Elenco: Charly García, Nito Mestre, Rinaldo Raffanelli, Juan Rodríguez, Norma Pons, Mimí Pons, Juan Oreste Gatti, Noemí Vázquez, Paula Shlesinger, Paula Pico Estrada, Agustín Pico Estrada, Luciano Badía, Lily García, Jorge García y Tedy Tozzini

El búho (1974)

Guión: Bebe Kamín

Fotografía: Alberto Basail

Montaje: Julio Di Risio y Bebe Kamín

Música: Pedro Caryevschi

Arte: Margarita Jusid

Elenco: Virginia Lago, Hugo Álvarez, Alfonso Senatore, María Cignacco, Néstor Francisco, Eduardo Fasulo, Licia Solari y Sara Bonet

JUAN JOSE JUSID**LARGOMETRAJES***Mis días con Gloria (2010)*

Guión: José Menchaca, Laura Cuffini y Mariano Starosta, sobre una idea de José Menchaca y Laura Cuffini

Fotografía: Andrés Mazzon y Gabriel Perosino

Montaje: Juan Carlos Macias

Música: Juan Federico Jusid

Arte: Valeria Jusid

Elenco: Isabel Sarli, Luis Luque, Nicolás Repetto, Coqui Sarli, Carlos Portaluppi, Víctor Hugo Carrizo y César Albarracín

Apasionados (2002)

Guión: Alex Ferrara, Marcela Guerty, Raúl Becerra y Juan José Jusid, sobre una idea original de Juan José Jusid y Carlos Luis Mentasti

Fotografía: Porfirio Enríquez

Montaje: Juan Carlos Macias

Música: Juan Federico Jusid

Arte: Margarita Jusid

Elenco: Pablo Echarri, Nancy Duplaá, Natalia Verbeke, Pablo Rago, Héctor Alterio, Camila Fiardi Mazza y Silvia Geijo

Papá es un ídolo (2000)

Guión: Marcos Carnevale y Solange Keoleyan.

Fotografía: Juan Carlos Lenardi.

Montaje: Juan Carlos Macias.

Música: Juan Federico Jusid.

Arte: Margarita Jusid.

Elenco: Guillermo Francella, Manuel Bandera, Millie Stegman, Mapi Galán, Sebas-

tián Francini, Yaiza Garzón y José Bernal

Esa maldita costilla (1999)

Guión: Marcos Carnevale y Antonio Barrio.

Fotografía: Alfredo F. Mayo.

Montaje: Jorge Valencia.

Música: Leo Sujatovich y Claudio M. Waisgluss.

Arte: Margarita Jusid.

Elenco: Susana Giménez, Luis Brandoni, Rossy de Palma, Loles León, Betiana Blum, Rodolfo Ranni, Fabián Gianola, Guillermo Nimo, Nicole Neumann, Nahuel Mutti, Catarina Spinetta, Guillermo Francella, Gonzalo Urtizberea y Gladys Fiorimonti.

Un argentino en Nueva York (1998)

Guión: Graciela Maglie y Cristina Civalé.

Fotografía: Juan Carlos Lenardi.

Montaje: Daniel Valencia.

Música: Juan Federico Jusid.

Arte: Margarita Jusid.

Elenco: Guillermo Francella, Natalia Oreiro, Diana Lamas, Jessica Schultz, Cristina Alberó, Boris Rubaja, Fernando Siro, Gabriel Goity y María Valenzuela.

Bajo bandera (1997)

Guión: Guillermo Saccomanno.

Fotografía: Pablo Carnera.

Montaje: Jorge Valencia.

Música: Juan Federico Jusid.

Arte: Abel Facello.

Elenco: Miguel Ángel Solá, Federico Luppi, Omero Antonutti, Daniele Liotti, Andrea Tenutta, Andrea Pietra, Carlos Santamaría, Alessandra Acciai, Mónica Galán y Betiana Blum.

Muerte dudosa (1994)

Guión: Cecilia Absatz

Fotografía: Daniel Portela

Montaje: Jorge Valencia

Arte: Ricardo Padula

Música: Juan Federico Jusid

Elenco: Dora Baret, Manuel Callau, María Socas, Salo Pasik, Miguel Dedovich, Patricia Sarán, Víctor Laplace, Carlos Santamaría, Augusto Larreta y Gigi Rua.

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

Guión: Juan José Jusid y Ana María Shúa según el argumento de Juan José Jusid.

Fotografía: Miguel Abal.

Montaje: Jorge Valencia.

Arte: Alfredo Iglesias (II).

Música: Pocho Lapouble.

Elenco: Susú Pecoraro, Oscar Martínez, Luisina Brando, Tina Serrano, Fernando Siro, Juan Manuel Tenuta, Villanueva Cose, Jessica Schultz, Mario Pasik, Mónica Galán, Atilio Veronelli y Nito Mestre.

Made in Argentina (1987)

Guión: Juan José Jusid y Nelly Fernández Tiscornia según la obra teatral *Made in Lanús* de Nelly Fernández Tiscornia.

Fotografía: Hugo Colace.

Montaje: Juan Carlos Macias.

Arte: Luis Diego Pedreira.

Música: Emilio Kauderer y Eladia Blázquez.

Elenco: Luis Brandoni, Marta Bianchi, Leonor Manso, Patricio Contreras, Jorge Rivera López, Hugo Arana, Frank Vincent y Alberto Busaid.

Asesinato en el Senado de la Nación (1984)

Guión: Carlos Somigliana

Fotografía: José María Hermo

Montaje: Luis César D'Angiolillo y Alejandro Alem

Arte: Luis Diego Pedreira

Música: Baby López Fürst

Elenco: Pepe Soriano, Miguel Ángel Solá, Oscar Martínez, Alberto Segado, Arturo Bonín, Marta Bianchi, Selva Alemán, Villanueva Cose, Ana María Picchio, Diego Varzi, Juan Leyrado, Manuel Callau, Mónica Galán y Víctor Manso

Espérame mucho (1983)

Guión: Juan José Jusid y Isidoro Blaisten

Fotografía: Félix Monti

Montaje: Luis César D'Angiolillo

Arte: Luis Diego Pedreira

Música: Baby López Fürst

Elenco: Víctor Laplace, Alicia Bruzzo, Arturo Bonín, Alberto Segado, Villanueva Cose, Catalina Speroni, Marzenka Nowak, Lucrecia Capello, Mario Luciani, Alberto Clementín, Mimí Pons y Daniel Rabinovich

No toquen a la nena (1976)

Guión: Oscar Viale y Jorge Goldenberg.

Fotografía: Juan Carlos Desanzo.

Montaje: Armando Blanco.

Música: Gustavo Beytelman.

Arte: Margarita Jusid.

Elenco: Norma Aleandro, Julio De Grazia, Luis Politti, Lautaro Murúa, María Vaner, Pepe Soriano, Oscar Viale, Patricia Calderón, Julio Chávez, Gustavo Rey, Patricio Contreras y Juan Manuel Tenuta, Lidia Catalano, Chunchuna Villafañe, Alberto Bu-

said, Cecilia Roth, Gonzalo Urtizberea y Divina Gloria.

Los gauchos judíos (1975)

Guión: Juan José Jusid, Ana María Gerchunoff, Oscar Viale, Jorge Goldemberg y Alejandro Saderman, basado en el libro de Alberto Gerchunoff

Fotografía: Juan Carlos Desanzo

Montaje: Miguel Pérez

Música: Gustavo Beytelman y Alfredo Zitarrosa

Arte: Margarita Jusid

Elenco: Dora Baret, Pepe Soriano, Víctor Laplace, Jorge Barreiro, Luisina Brando, María José Demare, Adrián Ghío, Maurice Jouvét, Raúl Lavié, Luis Politti, Oscar Viale, María Rosa Gallo, China Zorrilla, Osvaldo Terranova, Ginamaría Hidalgo, Max Berliner, Franklin Caicedo y Arturo Maly

La fidelidad (1970)

Guión: Juan José Jusid y Roberto Perinelli.

Fotografía: Arsenio Reinaldo Pica.

Montaje: Miguel Pérez.

Música: dardo Kleinman.

Arte: Margarita Jusid.

Elenco: Carlos Estrada, Elena Sedova, Héctor Alterio, Golde Flami, Walter Soubrié, Licia Solari, Hilda Reija, Javier Portales, Luis Brandoni, Roberto Carnaghi y Carlos Lasarte

Tute Cabrero (1968)

Guión: Juan José Jusid y Roberto Cossa sobre un argumento original de Roberto Cossa

Fotografía: Arsenio Reinaldo Pica

Montaje: Oscar Souto y Juan Carlos Macias

Música: Juan Carlos "Tata" Cedrón

Arte: Margarita Jusid

Elenco: Pepe Soriano, Juan Carlos Gené, Luis Brandoni, Flora Steinberg, Alejandro Marcial, Cristina Moix, Hugo Midón, Leonardo Leiderman, Dina Pardos, Roberto Zabala y Ángela Vinci

SERGIO RENAN**LARGOMETRAJES***Tres de corazones* (2007)

Guión: Carlos Gamarro, Rubén Mira y Sergio Renán, sobre el cuento “El taxidermista”, de Juan José Saer

Fotografía: José María “Pigu” Gómez

Montaje: Luis César D’Angiolillo

Arte: María Eugenia Sueiro

Música: Adrián Iaies

Elenco: Nicolás Cabré, Mónica Ajos, Luis Luque, China Zorrilla, Sergio Boris, Daniel Tedeschi, Luciano Suardi y Leonardo Ramírez

La soledad era esto (2001)

Guión: Manolo Matji, Aída Bortnik y Sergio Renán, según la novela homónima de Juan José Millás

Fotografía: Juan Amorós Andreu

Montaje: Luis César D’Angiolillo

Arte: Antón Laguna Roquero

Elenco: Charo López, Iñaki Font, Ramón Langa, Ana Fernández, Ingrid Rubio, Carlos Hipólito, Álvaro de Luna, Amelia Ochandiano, Juli Mirá, Kira Miró, Jesús Noguero, Josu Ormaetxe, Athenea Mata, Iciar Miranda, Nadia de Santiago, Jesús Lucas, Gonzalo Cunill, Elena Vilaplana, Ruth Argente, Patricia Sánchez, Mercedes del Castillo, Pilar Palacios, Fernando Aguilar y Rubén Tobías

El sueño de los héroes (1997)

Guión: Jorge Goldenberg y Sergio Renán, según la novela homónima de Adolfo Bioy Casares

Fotografía: Carlos Torlaschi

Montaje: Luis César D’Angiolillo

Arte: Margarita Jusid

Música: Jaime Roos y Pablo Ortiz

Elenco: Germán Palacios, Soledad Villamil, Lito Cruz, Fabián Vena, Fernando Fernán Gómez, Luis Brandoni, Diego Peretti, Damián De Santo, Juan Ignacio Machado, Rita Cortese, María José Gabín, Gonzalo Urtizberea, Eduardo Cutuli, Edda Bustamante, Walter Balzarini, Alejandro Awada, James Murray, Sandra Ceballos, Marías Lara, Carmen Renard, Fito Yanelli, Enrique Otranto, Alejandro Franov, Pablo Senra y Alejandro Tancredi

Tacos altos (1985)

Guión: Máximo Soto y Sergio Renán, según los cuentos “Domingo en el río” y “Fuimos a la ciudad”, de Bernardo Kordon

Fotografía: Daniel Karp

Montaje: Carlos Márquez

Arte: Aldo Guglielmone

Música: Pocho Lapouble y Pablo Ziegler

Elenco: Susú Pecoraro, Miguel Ángel Solá, Julio De Grazia, Cacho Espíndola, Juan Leyrado, Arturo Maly, Ana María Picchio, Franklin Caicedo, Chany Mallo, Mónica Villa, Alejandro Copley, María Fiorentino, Noemí Morelli, Nené Malbrán, Willy Lemos, Esteban Mellino, Isabel Quinteros, Paulino Andrada, Oscar Ferrigno (h), Gustavo Garzón, Enrique Otranto, Fabián Gianola, Max Berliner, Juan Carlos Ricci, Susana Berón, Gabriel González, Ana María Ambasz, Oscar Núñez, Felipe Méndez, Aldo Yannelli, Osvaldo Bermúdez, Pablo Nápoli, Rubén Santagada, Pedro Segni, Elvino Galván y Ricardo Ibarlín

Gracias por el fuego (1983)

Guión: Juan Carlos Gené y Sergio Renán, según la novela homónima de Mario Benedetti

Fotografía: Alberto Basail

Montaje: Luis César D'Angiolillo

Arte: Tita Tamames y Rosa Zemborain

Música: Pablo Ortiz

Elenco: Víctor Laplace, Lautaro Murúa, Dora Baret, Bárbara Mujica, Alberto Segado, Nelly Prono, Jorge D'Elía, Pablo Rago, Gabriel Lenn, Esther Goris, Graciela Dufau, Jesús Berenguer, Sergio Renán, Salo Vasocchi, Adolfo Yannelli, Felipe Méndez, Juan Carlos Ricci, Norberto Pagani, Armando Capó, Luis Martínez Rusconi y Tita Tamames

Sentimental (1980)

Guión: Sergio Renán, Mario Sábato y Jorge Goldenberg, según la novela Los desangelados, de Geno Díaz

Fotografía: Alberto Basail

Montaje: Miguel Pérez

Arte: Guillermo de la Torre

Música: Julián Plaza

Elenco: Sergio Renán, Pepe Soriano, Ulises Dumont, Guillermo Rico, Luisina Brando, Juana Hidalgo, Enrique Pinti, Alicia Bruzzo, Alfonso De Grazia, Walter Santa Ana, Mónica Jovet, Boy Olmi, Aldo Braga, Juan Carlos de Seta, Ana Ferrari, Silvia Kutica, Lidia Catalano, Martín Coria, Ana María Picchio, Dora Baret y Cristian Pauls

La fiesta de todos (1978)

Guión: Sergio Renán, Hugo Sofovich y Mario Sábato

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís

Arte: Kathy Saavedra

Música: Oscar Cardoso Ocampo

Elenco: Juan Carlos Calabró, Mario Sánchez, Ricardo Espalter, Luis Landriscina, Julio De Grazia, Nélide Lobato, Félix Luna, Martha Lynch, Roberto Maidana, Cé-

sar Luis Menotti, José María Muñoz, Luis Sandrini, Malvina Pastorino, Gogó Andreu, Aldo Barbero, Elsa Berenguer, Amalia Bernabé, Rudy Chernicoff, Alfonso De Grazia, Graciela Dufau, Ulises Dumont, Alberto Irizar, Susú Pecoraro, Elena Sedova, Silvina Rada, Néstor Ibarra, Enrique Macaya Márquez y Ricardo Darín

Creecer de golpe (1976)

Guión: Sergio Renán y Aída Bortnik según la novela *Alrededor de una jaula*, de Haroldo Conti

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís

Montaje: Miguel Pérez

Arte: Miguel Ángel Lumaldo

Música: Rodolfo Mederos

Elenco: Ubaldo Martínez, Julio César Ludueña, Cecilia Roth, Olga Zubarry, Carmen Vallejo, Ulises Dumont, Miguel Ángel Solá, Calígula, Tincho Zabala, Gustavo Rey, Oscar Viale, Pedro Quartucci, Osvaldo Terranova, María Esther Podestá, Lidia Catalano, Gustavo Carfagna, Sergio Renán, Elsa Berenguer, Raquel Merediz, Julio Ordano, Vera Kalatsschoff, Jorge Omar Pacheco, Nélida Silva, Osvaldo María Cabrera y Cristina Sabatini

La tregua (1974)

Guión: Aída Bortnik y Sergio Renán, según la novela homónima de Mario Benedetti

Fotografía: Juan Carlos Desanzo

Montaje: Oscar Souto

Arte: Tita Tamames

Música: Julián Plaza

Elenco: Héctor Alterio, Luis Brandoni, Ana María Picchio, Marilina Ross, Aldo Barbero, Juan José Camero, Carlos Carella, Cipe Lincovsky, Oscar Martínez, Lautaro Murúa, Walter Vidarte, China Zorrilla, Luis Politti, Hugo Arana, Norma Aleandro,

Sergio Renán, Víctor Manso, Antonio Gasalla, Constantino Cosma, Jorge Sassi, Ignacio Finder, Diego Varzi y Edda Díaz

TELEVISIÓN

Ficciones (Serie de TV, 1987)

Las grandes novelas (Ciclo de TV, 1973)

MARIO SABATO**LARGOMETRAJES**

Ernesto Sábato, mi padre (2008)

Guión: Mario Sábato

Montaje: Mario Sábato

Elenco (entrevistados): Raúl Alfonsín, Magdalena Ruiz Guiñazú, China Zorrilla, Mercedes Sosa, Alejandro Dolina, Justo Laguna, Jorge Casaretto

India Pravile (2003)

Guión: Mario Sábato

Fotografía: Sergio Dotta

Montaje: Sergio Zóttola

Arte: Daniel Gimelberg

Música: Daniel Binelli

Elenco: Lito Cruz, Carlos Moreno, Carola Reyna, Graciela Pal, Diego Capusotto, Nicolás López Pradín, Jorge Luz, Gogó Andreu, Javier Lombardo, Cacho Espíndola, Guillermo Rico, Héctor Malamud, Daniel Tedeschi, Tino Pascali, Perla Caron, Walter Balzarini, Martín Adjemián y Marcos Zucker

Al corazón (1995)

Guión: Mario Sábato

Fotografía: Sergio Dotta

Montaje: Norberto Rapado

Música: Sexteto Mayor

Elenco: Adriana Varela, Sergio Renán, Ernesto Sábato y Enrique Cadícamo

Superagentes y titanes (1983)

Guión: Salvador Valverde Calvo

Fotografía: Héctor Collodoro

Arte: Angélica Fuentes

Música: Horacio Malvicino

Elenco: Víctor Bó, Julio De Grazia, Julieta Magaña, Juan Carlos Thorry, Juan José Míguez, Conjunto Sport Billy, Pepino, La Momia, Marcos Woinski, Pancho Ibáñez, Walter Ferreyra (II), Luis Gasparini, Marcelo Ragonese, Analía Santos y Fabiana Incola

Las aventuras de los Parchís (1982)

Guión: Mario Sábato, Daniel Pires Mateus y Mauricio Belek

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís

Montaje: Remo Chiarbonello

Arte: Guillermo Palacios

Música: Víctor Proncet y Mario Cosentino

Elenco: Tino, Yolanda, Gemma, Frank, David, Javier Portales, Raúl Rossi, Nelly Beltrán, Maurice Jouvét, Matilde Mur, Juan Manuel Tenuta, Adrián Ferrario, El Mago Satany, Karina Bolan, Juan Carlos Ricci, Lidia Catalano, Beto Berro, Hilario Gómez, Osmar Videla, Adriana Josicks, Leticia Botta, Jorge Velurtas, Diana Baxter, Simone Pereira Pinto, Patricia Etcheberry, Flavio Leandro y Esteban Lozano

Los Parchís contra el inventor invisible (1981)

Guión: Víctor Proncet y Mario Sábato

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís

Montaje: Remo Chiarbonello y Darío Tedesco

Arte: Carlos T. Dowling

Música: Víctor Proncet y Mario Cosentino

Elenco: Tito, Yolanda, Gemma, Oscar, David, Julio De Grazia, Javier Portales, Adrián Ferrario, Carlos del Burgo, Jorge D'Elía, Semillita, Roberto Carnaghi, Miguel Fontes, Raúl Florido y Juan Carlos Ricci

La magia de los Parchís (1981)

Guión: Mario Sábato y Víctor Proncet

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís y Eber Latour

Montaje: Remo Chiarbonello

Arte: Miguel Ángel Lumaldo

Música: Víctor Proncet y Mario Cosentino

Elenco: Tino, Yolanda, Gemma, David, Frank, Raúl Rossi, Javier Portales, Nelly Beltrán, Maurice Jovet, Matilde Mur, Juan Manuel Tenuta, Adrián Ferrario, El Mago Satany, Karina Bolan, Juan Carlos Ricci, Felipe Méndez, Susana Nova, Joaquín Cristel, Marcelo Fontanals, Alfredo Suárez, Mario Sábato, Román Caracciolo y Jorge Stavropulos.

Tiro al aire (1980)

Guión: Mario Sábato

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís

Montaje: Remo Chiarbonello

Arte: Pablo Olivo y Jorge Marchegiani

Música: Víctor Proncet

Elenco: Héctor Alterio, Graciela Alfano, Aldo Barbero, Héctor Barbero, Héctor Bionde, Rodolfo Ranni, Julio De Grazia, Diana Ingro, Enrique Pinti, Elena Sedova, Fernando Siro, Luis Tasca, Marcos Zucker, Adrián Ferrario, Paula Domínguez, Graciela Dufau, Antonio Gasalla, Gogó Andreu, Rodolfo Brindisi, Jorge D'Elía, Agó Franzetti, Mario Lozano, Carlos Moreno, Roberto Pagani y Oscar Roy

El poder de las tinieblas (1979)

Guión: Mario Sábato según el capítulo "Informe sobre ciegos" de la novela *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís

Montaje: Remo Chiarbonello

Arte: Tita Tamames, Eugenio Zanetti y Rosa Zemborain

Música: Víctor Proncet

Elenco: Sergio Renán, Osvaldo Terranova, Franklin Caicedo, Nelly Prono, Carlos Moreno, Cristina Banegas, Graciela Dufau, Enrique Fava, Valentina Fernández de Rosa, Aldo Barbero, Rodolfo Brindisi, Augusto Larreta, Mario Savino, Jorge de la Riestra, Carlos Antón, Martín C., Leonor Benedetto, Ignacio Alonso, Claudio España y Beatriz Thibaudin

Los superagentes biónicos (1977)

Guión: Salvador Valverde Calvo

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís

Montaje: Remo Chiarbonello

Arte: Miguel Ángel Lumaldo

Música: Víctor Proncet

Elenco: Ricardo Bauleo, Víctor Bó, Julio De Grazia, Alfredo Duarte, Gachi Ferrari, Mourice Jouvét, María Noel, Eduardo Humberto Nóbili, Carlos del Burgo, Alfredo Gallardo y Juan Domingo Vera

Los superagentes y el tesoro maldito (1977)

Guión: Salvador Valverde Calvo

Fotografía: Leonardo Rodríguez Solís

Montaje: Remo Chiarbonello

Arte: Miguel Ángel Lumaldo

Música: Víctor Proncet

Elenco: Ricardo Bauleo, Víctor Bó, Julio De Grazia, Nathán Pinzón, María Amelia Ramírez, Liliana Poggio, Horacio Montanelli, Eduardo Maugeri, Osvaldo Terranova, Jorge Salcedo y Marcos Woinski

Un mundo de amor (1975)

Guión: Diego Santillán y Luz Tambascio

Fotografía: Américo Hoss

Montaje: Rosalino Caterbetti

Arte: Álvaro Durañona y Vedia (h) y Eduardo Lerchundi

Música: Víctor Proncet

Elenco: Andrea Del Boca, Ubaldo Martínez, Miguel Ligeró, Nelly Beltrán, Betiana Blum,

Augusto Codecá, Martín Fonseca, Marta Ecco, Carlos Grosy Blanca Lagrotta

Los golpes bajos (1974)

Guión: Mario Sábato y Mario Mactas

Fotografía: Julio Duplaquet

Montaje: Antonio Ripoll

Arte: Álvaro Durañona y Vedia

Música: Eduardo Falú

Elenco: Aldo Barbero, Héctor Alterio, Walter Vidarte, Ana María Picchio, Adrián

Ghío, Hugo Arana, Onofre Lovero, Luis Politti, Susana Lanteri, Rodolfo Brindisi,

Emilio Disi, Ignacio Alonso, Fernando Iglesias, Pepe Novoa, Claudio Gallardou, Mi-

guel Poncela, Alberto Villas, Jorge Niveloni, Mario Luciani, Carlos del Burgo, Mario

Otero, Martín Coria, Sara Bonet, Domingo Basile y Tony Vilas

¡Hola señor León! (1973)

Guión: Mario Sábato y Mario Mactas

Fotografía: Mario Sábato

Montaje: Enrique Muzio

Música: Raúl Gálvez

Elenco: Juan Sábato

Y que patatín... y que patatán (1971)

Guión: Mario Sábato y Mario Mactas

Fotografía: Julio Duplaquet

Montaje: Enrique Muzio, Teresa Lunari y Silvia Barrilli

Música: Juan Carlos "Tata" Cedrón

Elenco: Juan Sábato, Sergio Renán, Juan Von Grolman, Fernando Siro, Héctor Alterio, Cipe Lincovsky, Walter Vidarte, Walter Santa Ana, Elena Cruz y Héctor Calcaño.

TELEVISIÓN

Visita (TELEFILM, 2001)

Libre-mente (SERIE DE TV, 1999)

RICARDO WULLICHER**LARGOMETRAJES**

La nave de los locos (1995).

Guión: Gustavo Wagner según la leyenda mapuche del Caleuche

Fotografía: Jaime Peracaula

Montaje: Miguel Pérez

Música: Juan Namuncurá, Peter Gabriel y Mercedes Sosa

Elenco: Miguel Ángel Solá, China Zorrilla, Inés Estévez, Marisa Paredes, Fernando Guillén, Tony Lestingi, Luissa Calcumil, Mario Lorca, Aldo Braga e Iván González

Mercedes Sosa, como un pájaro libre (1983)

Guión: Miguel Briante

Fotografía: Miguel Rodríguez

Montaje: Luis Mutti

Elenco: Mercedes Sosa, Charly García, León Gieco, Ariel Ramírez, Antonio Tarragó Ros y Domingo Cura

“La pulsera de cascabeles” en De la Misteriosa Buenos Aires (1981)

Guión: Ernesto Schóo y Oscar Barney Finn, según cuentos de Manuel Mujica Láinez

Fotografía: Alberto Basail y Miguel Rodríguez

Montaje: Julio Di Risio

Arte: María Julia Bertotto

Elenco: Graciela Duffau, Walter Santana y Aldo Barbero

Borges, para millones (1978)

Guión: Vlady Kociancich, Ricardo Monti y Ricardo Wullicher.

Fotografía: Aníbal González Paz

Montaje: Juan Carlos Macias

Música: Luis María Serra

Elenco: Jorge Luis Borges, Vlady Kociancich, María Kodama, Margarita Bali y Diana San Martino.

Saverio, el cruel (1977)

Guión: Ricardo Monti y Ricardo Wullicher según la obra teatral homónima de Roberto Arlt

Fotografía: Miguel Rodríguez

Montaje: Juan Carlos Macias

Arte: Graciela Galán

Música: José Perla

Elenco: Alfredo Alcón, Graciela Borges, Diana Ingro, Héctor Pellegrini, Chela Ruiz, Aldo Braga, Fernando Vegal, Milagros de la Vega, Juana Hidalgo, Nathán Pinzón, Luisa Kuliok, Franco Valentino, Nelly Tesolín, Anita Larronde, Cristina Allende, Matilde Mur, Ludovica Squirru, Pacheco Fernández, Lucrecia Capello, Coco Dosatti, Miguel Paparelli, Alberto Greco y Manuel Uriburu

La casa de las sombras (1976).

Guión: Enrique Torres Tudela y Sam Benedict

Fotografía: Aníbal Di Salvo

Montaje: Miguel Pérez

Arte: Pablo Olivo, Jorge Marchegiani y Leonor Puga Sabaté

Música: W. Joseph

Elenco: Yvonne de Carlo, John Gavin, Leonor Manso, Mecha Ortiz, Roberto Airaldi, Germán Kraus, Ricardo Castro Ríos, Nora Cullen, Walter Soubrié, Domingo Basile, Iris Morenza, Evangelina Massoni, Arnold Meyle, Raúl Florido, Ruth Adams, Kenneth Taylor, Edith Green, William Tate, Tim Hogard, Susan Oliver, Kenneth Andrew, Jenny Wilson, Carol Barrett, James Logan y Frances Moore

Quebracho (1974)

Guión: José María Paolantonio

Fotografía: Miguel Rodríguez

Montaje: Oscar Souto

Arte: Saulo Benavente y Graciela Galán

Música: Gustavo Beytelman y Francisco Kröpfl

Elenco: Héctor Alterio, Osvaldo Bonet, Juan Carlos Gené, Cipe Lincovsky, Luis Medina Castro, Lautaro Murúa, Héctor Pellegrini, Walter Vidarte, Mario Luciani, Diana Arias, Enzo Bai, Domingo Basile, Susana Behocaray, Héctor Biuchet, Francisco Cocuzza, Pacheco Fernández, Coco Fosatti, Natalio Hoxman, Carlos Lasarte, Néstor Nosera, Roberto Pieri, Serafín Ramírez, Pedro Browe, Roberto Cammack, Gerardo Dent, Jorge Dent, Sara Bonet, Alejandro Villordo Paz, Guillermo Villordo, Marcela Villordo, Luis Aranda, Alberto Aquiles, José Luis Casella, Omar FAnuchi, Neri Giacometti, Víctor Ríos, Antonio Pizarro, Gregorio Ezcurra, Carlos Perkins, Juan A. Middleton, Peter McFarlane, Guido Saugy, Ronaldo Jacobs, Lund Petersen y Marcos Mundstock

MEDIOMETRAJES*Toledo, Los caminos de la luz* (1991)

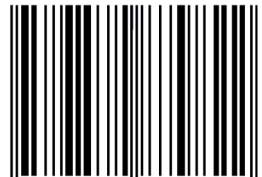
Guión: Ricardo Wullicher y Manuel Gutiérrez Aragón

Fotografía: Jaime Peracaula

Música: José Luis Martínez

LA GENERACION DEL 70'

ISBN 978-987-28798-2-2



9 789872 879822