

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Las venas desgarradas. Entrevista con Federico Luppi, actor

Autor/es:

Angulo, Jesús; Torreiro, Miroto

Citar como:

Angulo, J.; Torreiro, M. (2003). Las venas desgarradas. Entrevista con Federico Luppi, actor. Nosferatu. Revista de cine. (43):6-60.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41328>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

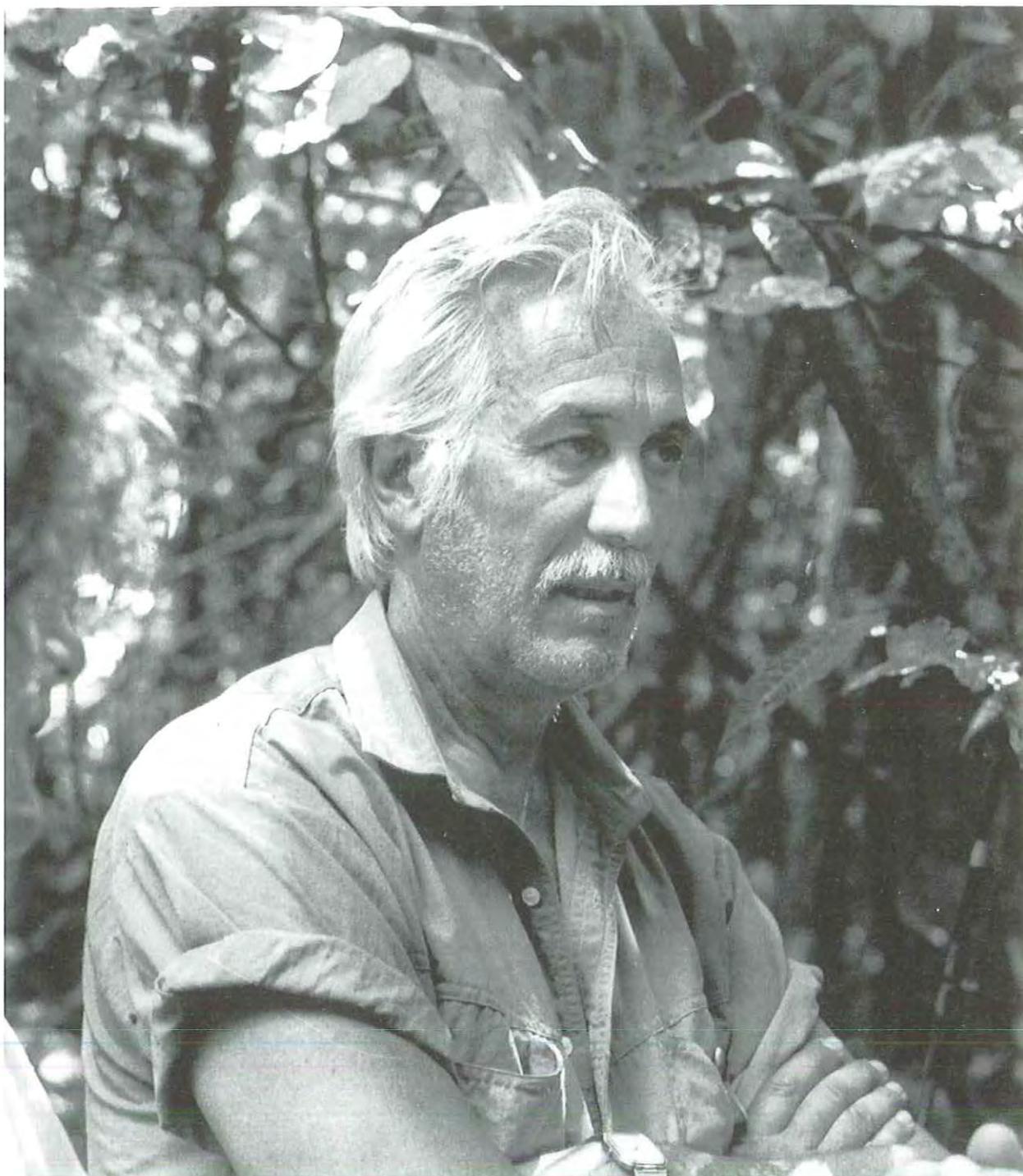
La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

donostiakultura.com



Las venas desgarradas

Entrevista con Federico Luppi, actor

Jesús Angulo / Miritto Torreiro

Federico Luppirekin izandako elkarrizketa hau bi saiotan egin zen Madrilén, 2002ko azaroaren amaieran eta 2003ko urtarrilaren hasieran. Goresgarria izan zen, eta beraz eskertzekoa erabat, aktoreak erakutsitako erabateko prestasuna, neurri batean elkarrizketan islatzen den konplizitatea sortu baitzen berarekin hasiera-hasieratik. Zinemaz hitz egiteaz gain, Luppik bere haurtzaroa gogoratzen du, baita bere hastapen profesionalak -oso gaztetandik aktorea izan nahi zuen- eta, batik bat, bizitzea egokitu zaion Argentinako historiaren parte ere.

Azkeneko alderdi honetan, Luppik argi adierazten du bere herrialdeak orain bizi duen egoera politikoari buruz pentsatzeak sorrarazten dion sumintasuna. Eta egoera hori ez da berria. Ezkertiarra agertzen da erabat, peronismoarekin eta oro har Argentinako klase politikoarekin oso kritikoa, Argentinako herria eta bertako buruzagiak elkarrengandik etengabe aldentzen ari direla eta bere herrialdearen historia hori dela pentsatzen du, eta buruzagiei buruz hitz egiteko garaian kalifikatibo latzenak gorde egiten ditu. Borondatez Madrilera erbesteratu zen elkarrizketa hasi baino hilabete batzuk lehenago, eta uko egin dio eszeptizismoaren tentaldian erortzeari. Gehiegi inporta baitzaio politika eta oraindik ere gauzak egin daitezkeela uste du, jarrera pertsonal duina mantentzen saiatzea besterik ez bada ere. Maila horretan bere burua ez du ikusten huts egin izan balu bezala, etsita baizik. Bere filmografia zabala erreparasatzeko garaian, hain adierazgarriak ez diren tituluak alde batera utzi behar izan ditugu. Hala ere, errepasso zabal hori egiteak lan egitea egokitu zaion Argentinako zinemaren ikuspegi orokorra eskaintzea eskatzen du. Batez ere bere zuzendari ohikoenak aipatzen ditu, Héctor Olivera, Fernando Ayala eta Adolfo Aristarain, baina baita Leonardo Favio, Juan José Stagnaro, Raúl de la Torre, Juan José Jusid, Francisco Lombardi, Eduardo Mignogna, Marcelo Piñeyro, Guillermo del Toro, John Sayles edo Diego Arsuaga ere, eta Espainiako zinemaren egin dituen sarraldiak: Mario Camus, Agustín Díaz Yanes, Mariano Barroso, Gerardo Herrero, Antonio Hernández, Enrique Gabriel, José García Hernández, Manane Rodríguez.

Antzezteko garaian xumetasuna eta soiltasuna bilatu nahi ditu eta bilaketa-lan hori errebindikatzen du. Gorroto dio glamourari eta ondo egindako lana defendatzen du, fisikoa barne. Errealizadoreen kolaboratzaile zintzoa denez, aldi berean berak ere gutxieneko hurbiltasuna eskatzen du zuzendariengandik. Oraindik ere ikasi egin nahi du, eta lanari lotzeko beti prest, aktoreei ere gorputz eta anima aritzeko eskatzen die.

Sangre gris



La presente entrevista se realizó en su mayor parte en Madrid, en una aséptica cafetería cercana al pequeño apartamento en el que vive desde que decidió auto-exiliarse de Buenos Aires, cerca de la plaza de España y muy próximo a algunos de los multicines con más solera de la ciudad. Aguantó nuestro "interrogatorio" con una amabilidad y un entusiasmo conmovedores. Cuando uno entrevista a un actor realmente grande, como es el caso, a veces se produce un extraño milagro: se vive la sensación de asistir a un recital de interpretación privada. Esto es impagable y ocurre muy de vez en cuando. Aquel día ocurrió. Se completaría a primeros de enero de 2003, al día siguiente de unas gozosas navidades en La Rioja española y poco después de su vuelta de La Habana, en cuyo festival se le rindió un homenaje y de donde volvió con una sensa-

ción agrídulce: *"Uno se da cuenta de que eso no es el socialismo"*. Para un hombre de izquierdas como Federico Luppi, esto tiene mucho de desgarró.

La enorme capacidad de reflexión sobre su oficio y sobre el cine que le ha tocado interpretar se entremezcla continuamente con reflexiones políticas e históricas sobre su "querido pueblo". Están demasiado recientes, todavía abiertas de par en par, las heridas con las que vino cargado. Por eso, hubo que encender a toda prisa las grabadoras cuando, sin más dilación, comenzó a exhibir frente a nosotros sus más recientes fantasmas. Y, ¡cómo no!, el peronismo fue el primer demonio en aparecer.

Federico Luppi: Llama la atención que un discurso tan mentiroso, tan proclive a la metáfora fácil, tan de picardía criolla, basado

en el reparto paternal a cambio de actitudes filiales, siga sobreviviendo en Argentina. Los sindicatos argentinos nunca lucharon para conseguir nada. Con Perón les era dado. Se creó una estructura de toma y daca permisiva, donde lo importante era ser fiel a la consigna y no al trabajo, al horario, al orden, a la productividad, a la capacidad de pensamiento o a la condición reflexiva. Todo eso, afuera. Lo importante era esa capacidad pícara, falsamente viril, donde el más fuerte es el que pega el golpe de puño más contundente en la mesa. Un golpe que todo lo arregla.

Nosferatu: Es el argumento de **La Patagonia rebelde** (Héctor Olivera, 1973). El personaje que representa a tu brazo derecho no entiende por qué le van a fusilar. Siempre está medio borracho. De hecho, hay un momento en el que Pepe Soriano, que representa el papel del anarquista alemán, le dice: *"El alcohol es nuestro problema"*. Es el gaucho viril, al que pegan un tiro en la cabeza y... adiós. Representa esa incapacidad para darse cuenta de lo que ocurre en realidad. En cuanto a ese paternalismo del que hablabas, hace unos días un artículo de prensa decía que los peronistas tienen el 30 % del censo como voto cautivo, gracias a pequeños favores, bolsas de comida, incluso puestos de trabajo. ¿Eso es realmente así?

Federico Luppi: Creo que dicho así, suena a una explicación "facilista". La bolsa de trabajo o la bolsa de comida, potencian su capacidad de convicción, porque hay previamente, insisto, una actitud filial respecto al peronismo. Eva Perón y el propio general Perón han sido sacralizados desde el momento mismo de su ascensión, exagerando sus figuras como los padres de la patria, casi lo que llamaríamos los fundadores de la segunda Argentina. Yo no conocí la primera. Digo esto para hacer



La Patagonia rebelde

un acercamiento esquemático. No importa que se pueda demostrar a través de un seguimiento político: lo que había de mentira, de demagogia, de no-producción de esquemas políticos adultos respecto del mundo que, además, avanzaba rápidamente. Yo era menos que un crío cuando termina la Segunda Guerra Mundial. La Argentina abundante, la Argentina de los cereales, las carnes y la cornucopia interminable empezaba rápidamente a quedarse rezagada, porque el mundo avanzó a una velocidad más que espantosa. En ese momento muere Eva Perón y le pasa lo que a Gardel, que muere en un momento de su vida en el que el cenit de la admiración y la adoración crean el mito. Al poco tiempo, Perón es destituido, y lo que viene después es mucho peor. No es destituido para mejorar el estatus de un país que está mal. Las razones son, sencillamente, para comenzar a crear los futuros negocios de saqueamiento. No fue más que eso lo que vino después, incluida la decepción de Frondizi, que se fue degradando poco a poco en el tiempo y terminó siendo un individuo incapaz de pensar coherentemente. Todo lo que vino después, lo que coronó toda esta serie de desastres consecutivos, fue la gran ofensiva, después de Cuba, de Estados Unidos, que dijo: *"Numca más otra Cuba"*, para lo cual se creó el famoso tema de las fronteras ideológicas. En la década de los sesenta comenzó a asentarse su política de apoyo a las dictaduras, que eclosionó con la caída de Allende en Chile y con dos personajes nefastos que recorrieron incansablemente Argentina y toda América Latina, que fueron Kissinger y otro personaje, no sé si tan miserable como él, pero igualmente perverso, Vernon Walters. Ellos crearon las condiciones para las dictaduras paraguaya, argentina o boliviana.

Nosferatu: Se trata del concepto del enemigo interior, que era, al

fin y al cabo, al que había que perseguir, porque estaba dentro de las fronteras de cada país.

Federico Luppi: Eso es interesante, porque el enemigo interior era magnificado por una publicidad y una propaganda que creaban una especie de muñeco temible, que en la práctica tenía realmente muy pocas posibilidades de hacer nada. En el plano ideológico, las izquierdas sudamericanas han sido muy activas, pero apenas tenían recursos en relación al aparato que tenían que destituir. Lo mismo pasaba con las guerri-

"Cuando uno ve la trayectoria de esta gente, lo que uno percibe es una evidente y profunda cobardía. Al primer golpe de clarín de alguna chirinada, enseguida firmaban todo..."

llas urbanas, como la chilena, la argentina, la uruguaya, que eran las más densamente organizadas. Aparato contra aparato era imposible que ganaran, porque no era una guerra popular. No era Vietnam, donde detrás tenían a miles que iban a pelear aun en las peores condiciones. A veces hablamos de todo esto con una especie de engañosa o doliente profundidad y, cuando uno lo mira un poco desde arriba, es bastante simplista. No hay tanto misterio: aparecieron la CIA y el FBI. Cuando tú miras el resultado, el mecanismo era supersimple: delación, detención y desaparición. Nada más. Los niveles son siempre los mismos. Si tú molestas mucho, te elimino, seas periodista, médico o abogado. Y además

de esto, se creó un aparato destructivo estructural, que suponía rebajar la enseñanza, la sanidad, la investigación, la capacidad de pensamiento. En cinco, seis o siete años la gente se tragó cualquier boleto. Ahora que uno empieza a mirar todo el proceso tan rápido de los últimos quince años, se da cuenta de que ha sido siempre lo mismo.

Nosferatu: Otra de las más importantes causas de la actual situación argentina es la venta del país, que no empieza con Menem, ni mucho menos, sino que empieza precisamente con el presidente Arturo Frondizi, con su desarrollismo y la apertura a los capitales internacionales.

Federico Luppi: Hay un sociólogo que murió a mediados del siglo pasado, Max Weber, que decía que *"algún día el dirigente político debería comprender que entre sus obligaciones de dirigente, o de creador de capacidades directivas, está el poner en riesgo su vida"*. Ser dirigente de un país implica un riesgo, pero no el riesgo de *"me echan y me voy a casa con mi sueldo y con lo que robé y me quedo en mi finca de Valmoral o San Sebastián de los Reyes"*. Cuando uno ve la trayectoria de esta gente -y no quiero parecer un golpeador tonto desde la tranquilidad de su retiro madrileño-, lo que uno percibe es una evidente y profunda cobardía. Al primer golpe de clarín de alguna chirinada, enseguida firmaban todo, y Frondizi hizo lo mismo con el petróleo. En principio él tenía una política petrolera realmente sensacional, que modifica una vez que está en el poder.

Nosferatu: ¿Y el pobre presidente Illía?

Federico Luppi: Illía fue el único que tuvo cierta grandeza, pero rodeado de una camarilla que lo absorbía. Le dejaron solo. Tenía una actitud muy digna. Recuerdo que

cuando un tal coronel Perlinger entró en su despacho y le dijo: "Usted cesa en sus funciones", le contestó: "¿Usted quién es?"; "El coronel Perlinger", le dijo; a lo que Illía le contestó: "Usted pertenece a una vieja familia de traidores. Retírese". Hasta tal punto que nadie quiso asumir el hecho y le mandaron atacar con una patrulla de bomberos. Pero Illía tuvo una actitud muy digna respecto a los americanos con los medicamentos y otras cosas. Lo que pasa es que era un individuo que estaba muy solo. Yo recuerdo que la noche en que murió Illía, un amigo actor, que murió hace poco, y yo decíamos: "Algo se ha roto acá". Barruntamos que algo terrible había ocurrido en Argentina. Efectivamente, a partir de ahí comenzó una debacle interminable de golpes de estado. Respecto a lo que decía de Frondizi, me acordaba también de Alfonsín, a quien todos recibimos con enorme algarabía y que montó de pronto un juicio a las Juntas Militares. Cuando hubo una chirinada de movimientos aparentemente amenazantes, comenzó a recular. Cuando se encontró con el coronel Aldo Rico, el pueblo argentino -y esto no es un eufemismo- estaba en todas las plazas de la República. Plazas llenas de gente fortificando la presencia de este hombre. Y se fue al cuartel. El presidente, comandante en jefe de las Fuerzas Armadas, tendría que ha-

ber hecho ir al coronel a la Casa de Gobierno. Eso es la autoridad. Pero va él al cuartel. Cuando regresa, la gente está expectante. Abre las ventanas de la Casa de Gobierno y dice: "Señores, la casa está en paz. Felices Pascuas". La gente volvió a sus casas amargada, vencida, decepcionada, confundida, y a partir de ahí aparece la ley de Obediencia Debida, la ley de Punto Final y el pacto con Menem para el indulto. No saneó las fuerzas armadas, sino que las confundió, las encorajinó y no hubo discriminación posible. Quince años después seguimos con los mismos conflictos, cuando si él hubiera dejado actuar a la Junta como correspondía y hubiera sido firme con respecto a eso que se llamaba la condena moral y social, si hubiera tenido esos huevos para hacerlo, todo habría cambiado. Conclusión: fijaos lo que se confirma hoy. Ha dado su do de pecho exangüe. Todo esto tenía que ver con que a mí me parece que hay un momento en que si tú luchas por tener el poder en tu país y en tu patria -palabra que suena un poco anacrónica- se supone que tendrías que tener unos mínimos arrestos. A veces con mis amigos en Buenos Aires decíamos que había una década en la Argentina en que los grandes políticos argentinos fracasados o traicionados se pegaban un tiro, como Lisandro de la Torre y tantos otros.

Nosferatu: En Uruguay se dio el único golpe de estado anterior a esta doctrina del enemigo interior. Fue un golpe de estado en el año 33, que dieron el cuerpo de bomberos y la policía de Montevideo. El presidente, que era Baltasar Brum, les esperó con la pistola en la mano. Cuando se dio cuenta de que estaba solo, se pegó un tiro en la puerta de su casa. Esa dignidad se acaba en América Latina en los años cincuenta.

Federico Luppi: Más allá de que alguien pueda decir hoy, despertado por la algarabía del mundo moderno y por esta burbuja de la individualidad, "¡qué gilipollas!", eso existía como un valor cívico. Cuando se compara eso con la desvergüenza de los dirigentes argentinos -hablo de ellos porque son los que más conozco, pero podemos generalizar sin ningún problema-, con la incapacidad orgánica de sentir rubor o un poquito de color en las mejillas, es terrible. Creo que ésa ha sido la herramienta más nociva, la que ha destruido toda capacidad de respuesta. Tú protestas, gimes, haces huelga o lo que fuere, y el poder acumula la gran virtud de usar la sordera como una categoría política. Cuando los maestros tuvieron dificultades muy serias con la enseñanza y con sus salarios, dijeron a Menem que iban a hacer una carpa en la plaza de Mayo. Menem les contestó que la dejaran allí dos meses, seis meses, dos años. No le importaba lo que dijera el mundo, ni la vergüenza de ver esa carpa todos los días.

Nosferatu: En el fondo, es la capacidad de construir otra realidad.

Federico Luppi: Esa otredad de la que hablaba el amigo Sartre. Si al "malo", como en las grandes composiciones dramáticas, le quedase un restito de humanidad, sería diferente. Es demasiado tarde. Ayer hablaba con una amiga y decíamos: "¿Qué nos está pasan-





do?". En televisión, la persona ya no es persona. Si es gay, necesita aparecer con ciertos pinches, cierto vestuario, con polleras cortas. Si te gusta ser gay, sé gay. No digo que no se vista de mujer, que se vista como quiera. Para escenificar todo ese montaje aparece su pareja, y la entrevistadora habla de la longitud de la polla, de las medidas. A partir de ese momento ya no somos personas. Esta presencia de lo humano empieza a aparecer como una caricatura de la caricatura. Una charla de dos horas de una chica consiste en decir sí se volteó o no a fulano de tal. Una vez estaba en un programa donde concedieron una hora y media a una hermosa mujer para decir cómo no se había volteado a David Copperfield, no cómo se lo volteó. Después de tantos miles de años de memoria escrita en los que la gente se ha quemado las pestañas, dedicarle tiempo a estas cosas me parece peligroso. Creo que es, justamente, lo que los aviesos gobernantes toman como punto de partida para aquella vieja consigna autoritaria de "pan y circo". En la Argentina actual todo lo que decimos es verdad, no nos lo inventamos, porque está en los periódicos,

está en los hechos diarios. Pero, además, nosotros, los argentinos, ¿qué hemos hecho? Hago la pregunta sin dobleces. ¿Cómo se puede en el mundo moderno votar durante dos periodos seguidos a Menem? ¿Cómo se puede votar durante dos periodos seguidos a Hugo Bánzer? Ahí es

"Para escenificar todo ese montaje aparece su pareja, y la entrevistadora habla de la longitud de la polla, de las medidas. A partir de ese momento ya no somos personas. Esta presencia de lo humano empieza a aparecer como una caricatura de la caricatura."

donde aparece la mayor desazón. Mi querido pueblo, ¿qué nos está pasando? Hace tres años hubo un importante congreso sindical en la Argentina, porque hubo un momento en que el país era casi la cabeza mundial del sindicato organizado y corrupto. Lula fue allí como dirigente *traballista*. Era el centro de atención de los periodistas, y en una rueda de prensa uno de ellos le preguntó: "*Dígame una cosa, después de todo lo que se habló, del congreso, las ponencias, las mesas, ¿qué cree usted que debe pasar en América Latina para que salgamos de este marasmo?*". Lula contestó: "*Que los pueblos no sigan votando a sus verdugos*".

Nosferatu: Y aquí aparece la pregunta más dura de responder. ¿No hay visos de que la gente se esté organizando de alguna forma, al igual que se están creando grupos antiglobalizadores, por ejemplo, que ofrezca una cara distinta a la política desde un punto de vista ético?

Federico Luppi: Se están organizando, lo que pasa es que ahí aparece un tema metafísico: tu vida y la vida del universo. Mi ansiedad

me dice que quiero ver realizados los sueños en los términos de vida útil que tengo. Hay una obra de teatro de 1835 que se llama *La muerte de Danton*, de Georg Büchner, en la que un determinado personaje, Louis-Antoine de Saint-Just, uno de los girondinos franceses, dice a la Asamblea: "*¿Por qué se asombran de la sangre, por el amor de Dios? La sangre no invalida las revoluciones. Si miramos hacia atrás, cada recodo del camino en las vueltas de la vida de los pueblos está llena de miles de litros de sangre. Cualquier cambio, por mínimo que sea, ha llevado sangre y tiempo*". No hace ni diez días, ni diez años de esto. Saint-Just ya estaba diciendo lo que es la política en el sentido más dinámico y terrible del término. ¿Contra qué luchas? La gente reflexiva o con proyecto político o cierta capacidad espiritual de intentar los cambios, generalmente, son significativos, pero menores en número. Conseguir una conciencia te lleva años, y deformarla lleva dos minutos. Para empezar, la gente desconoce sus derechos. Si supieran lo que esos derechos significan para ellos, si los pusiesen en marcha, sería sensacional. A veces decíamos, en broma obviamente, "*cuando te aumenten el teléfono indebidamente o te roben escandalosamente en el peaje de las carreteras, no pagues*". Si durante un día un millón de personas no usan el teléfono de las ocho de la mañana a las ocho de la noche, ¿qué pasa?

Nosferatu: Pero, ¿quién organiza eso?

Federico Luppi: Se puede organizar, pero sólo si tú transmites consignas claras, sensatas, sencillas y operativas. Porque, claro, si tú dices: "*Yo me tiro ahora al mar en Algeciras y me voy nadando a Sudáfrica*", te dicen que estás loco. Yo no digo que haya que hacer eso. Pero plantear la construcción de una carretera, un

alumbrado para que la calle no esté tan oscura, un dispensario o un jardín de infantes, son cosas que se pueden conseguir, que la gente visualiza como propias. La gente se aglutina y te sigue, empuja y marcha. Ahora, ésa es una tarea de años. ¡Pero si la gente supiese cuántos derechos tiene que no utiliza! Pero esto lleva tiempo, paciencia, esa imagen churchilliana de "*sangre, sudor y lágrimas*". Ése es el problema.

Nosferatu: Tenemos tres fechas distintas de nacimiento tuyas: 1934, 35 y 36.

Federico Luppi: 1936.

Nosferatu: Tú decías que tu padre era un gaucho medio italiano. ¿Qué hacía tu padre?

Federico Luppi: Mi padre era matarife y tenía una carnicería en un pueblo que se llamaba Ramallo. Él era nieto de italianos y la zona en la que estábamos, el partido de Ramallo, era una zona muy feraz, muy fértil en agricultura y ganadería. Era una zona de asentamiento únicamente español e italiano. Mi padre era un hijo de italiano con costumbres italianas, como la comida y el habla, pero se vestía de gaucho, con botas, bombachos y cinto. La vida se desarrollaba entre reses y caballos. Le decían "gaucho gringo", porque era gringo de hábitos y ascendencia. Por otro lado, tenía todos los típicos defectos del hombre de campaña: autoritario, conservador, generoso, paternalista, violento, todas las cosas típicas del hombre de esa raigambre. Mi madre es hija de italianos, con muchísimos hermanos. Sus padres eran de la zona de Lombardía, de un pequeño pueblo que está en el límite con la Emilia, que se llama Cas del Mont (Casa del Monte), porque antiguamente era una zona de influencia longobarda. Era un pueblo de cabreros, de economía agrícola de montaña. Recuerdo eso con mucha agude-

za, porque una vez vi una película que se llamaba *El árbol de los zuecos* (*L'albero degli zoccoli*; Ermanno Olmi, 1978). Todo lo que pasa ahí era lo que mi madre y mi abuela me contaban cuando llegaban al pequeño *casavecchio*, el caserío. Como esa especie de gitanos ambulantes con un carro lleno de pañuelos, chirimbolos, cosas para el hogar y, sobre todo, muchas chucherías, y al que acudían todas las mujeres de la casa. Se mantenía lo que se llamaba la "facturación del cerdo", que es matar en invierno el cerdo más grande y hacer los jamones, los chorizos...

Nosferatu: ¿Eso también se hacía en tu casa?

Federico Luppi: Sí, absolutamente. Entre los grandes atributos que poseía mi padre estaba el de que hacía los mejores chorizos del universo.

Nosferatu: ¿Qué recuerdas de tu ambiente familiar?

Federico Luppi: Era un ambiente de muchísimo trabajo. Mi madre trabajaba muchas horas por día y mi padre también. El trabajo de

"Conseguir una conciencia te lleva años, y deformarla lleva dos minutos. Para empezar, la gente desconoce sus derechos. Si supieran lo que esos derechos significan para ellos, si los pusiesen en marcha, sería sensacional."

campo y de carnicero es muy duro, sin horarios. Mi padre se levantaba todos los días a las cuatro de la mañana. Teníamos una casa donde el baño estaba fuera. Se levantaba y caminaba desnudo desde la casa hasta el baño, que eran sólo diez o doce metros, pero con unas heladas infernales que para él no eran problema. El ambiente era un poco anárquico, donde mi padre intentaba autoritariamente imponer un cierto tipo de control, pero era muy difícil.

Nosferatu: ¿Erais muchos hermanos?

Federico Luppi: No, solamente tres. Pero en casa siempre había mucha gente. Venían a comer los peones y siempre había dos agregados todos los días a la mesa, como, por ejemplo, algún individuo que había que traer para hacer trabajos en la casa o en el campo. Había seis o siete literas con colchonetas rellenas de hojas de maíz y allí dormían seis o siete personas, y recuerdo mucho a unos santiagueños, que estaban abonados y venían todos los años, de la provincia de Santiago del Estero, provincia pobre si las había, que ahora lo es menos porque se ha hecho un interesante trabajo con los pantanos. Eran de Villa Tamisquí. Eran tres o cuatro que se quedaban todos los años en mi casa, porque hacían trabajos para mi padre y la cosecha del maíz. El maíz se cosechaba en aquella época todavía con la famosa bolsa atada a la cintura, arrastrándola, mientras con una lezna se iba rompiendo la mazorca, deschalándola y echándola dentro. Era un trabajo inhumano si los hay. Entonces no había tanta maquinaria. Después aparecieron las trilladoras, primero, y luego las cortitrillas, que hacían ya todo junto.

Nosferatu: Tenías, pues, un contacto directo con la naturaleza. Eras un provinciano.

Federico Luppi: Absolutamente. Yo aprendí a montar a caballo antes de ir a la escuela, porque era mi juego, era mi vida, me parecía sensacional. A la escuela la vi siempre como una especie de interregno absolutamente tiránico.

Nosferatu: ¿No te gustaba la escuela?

Federico Luppi: Sí, pero me interrumpía la vida. La vida para mí era ver si acompañaba a mi padre por la mañana temprano al campo para llevar la carne en una camioneta Ford. Recuerdo el frío matinal de una época en que los tiempos eran los tiempos reales, cuando había estaciones. Volvíamos de esas giras mañaneras, que eran una diversión para mí, con un par de pollos, una bolsa de patatas, cuatro o cinco chorizos, una bondiola (1). Siempre con algo, porque no te pagaban nada. Era una suerte de permanente presencia del presente. ¿Por qué se hacía eso? Porque se empezaba a trabajar en el campo mucho antes de la salida del sol para aprovechar la fresca, de modo que a las siete y media u ocho los trabajadores se comían un elefante entero. Estaban las famosas trébedes, con unas marmitas, tipo mili, llenas de café y mate cocido. Y ahí se ponían los chuletones y se tostaba el pan. Se hacía ese desayuno y pa-

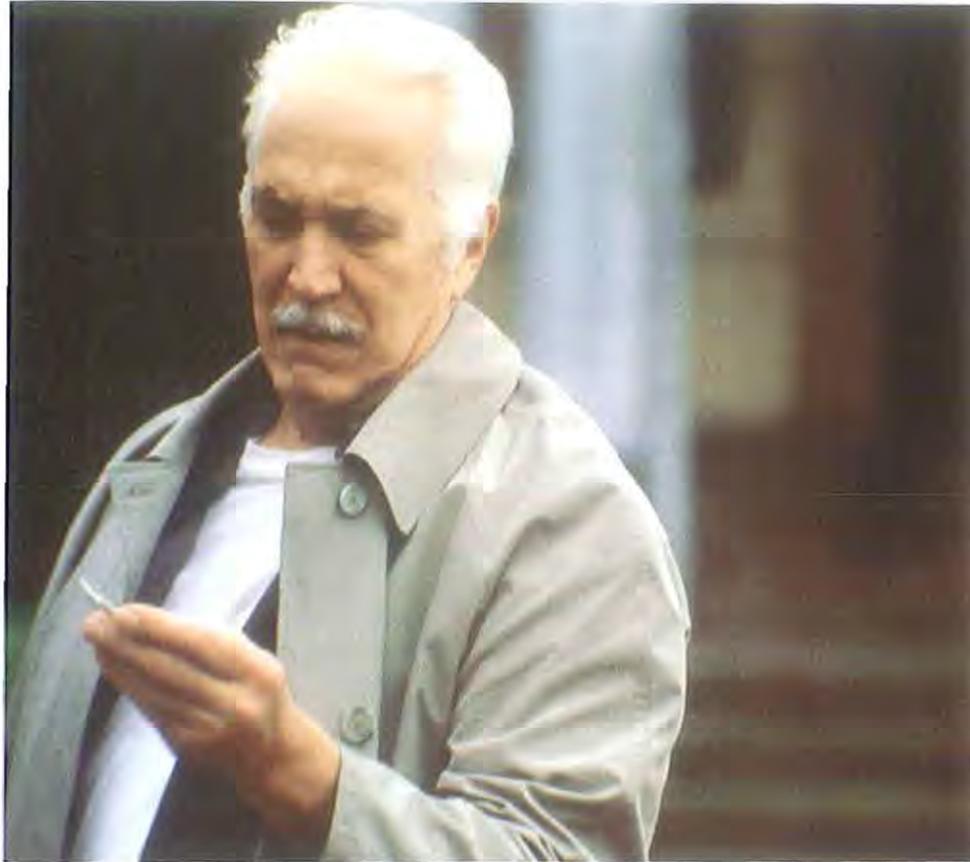
raban a la una para hacer un almuerzo más o menos interesante, pero menos contundente, y seguían hasta que el sol se ponía. Pero, a diferencia de lo que está pasando ahora, la comida no era algo preocupante. Estaba. Había pobreza en Argentina. Esa pobreza en la que se notaba la falta de ropa o, tal vez, por la cual no todo el mundo iba a la escuela o se tenía una casa humilde, pero la comida no era un elemento de lujo. En lo cotidiano podías decir: *"Me hace falta un par de alpargatas nuevas"*, y te decían: *"Bueno, cuida las que tienes"*. Pero en las carnicerías -yo recuerdo esto muy agudamente- se regalaba la cabeza de la vaca entera, que incluía los sesos. Se regalaba el hígado, el corazón. Lo que yo descubro en España es un plato al que, además, estoy abonado, que es el famoso rabo de toro. Nosotros lo comíamos allí, porque era una comida de pobres. Se regalaba el rabo de la vaca para hacer sopa, porque quedaba más gelatinosa, pero la gente no lo compraba.

Nosferatu: ¿Cómo era el ambiente de Ramallo? ¿Era un pueblo grande, pequeño?

Federico Luppi: Era muy pequeño. Era un pueblo con calles de tierra, que se convertía en barro con la lluvia. La memoria más pro-



Malayunta



funda que tengo de él es que no existía otro mundo. Había un asentamiento menor, pero importante, de vascos, y había dos frontones abiertos. Mi vida era el frontón, el club donde de vez en cuando los adultos te convidaban a un café, el campo, tu caballo, tu río.

Nosferatu: ¿No había cine?

Federico Luppi: Sí, había un cine que correspondía a la Sociedad Italiana de Mutuo Socorso. En él veíamos las películas que se veían en Buenos Aires. Las traía un señor que venía con un camión. Las proyectaban los martes "de damas", en que dejaban entrar a las señoras gratis, y los viernes, en que se proyectaban las películas de acción. Eran dos películas y muy a menudo podíamos colarnos. El cine era todo un acontecimiento, y la gente influyente (el médico, algunos escribanos, el gerente del banco) tenían la prerrogativa de que, por una propina, les pusiesen al lado un calefactor, una de aquellas estufas de queroseno, mientras estaban sentados en sus butaquitas. Hacía frío, pero no estaba mal.

Nosferatu: ¿Qué películas recuerdas haber visto en esas sesiones?

Federico Luppi: Te cuento una cosa que fue sobrecogedora para mí. Tenía entre cinco y siete años, no estoy seguro. Un día me deja entrar gratis el hombre de la boletería a ver una película que se llamaba **Las cuatro plumas** (*The Four Feathers*; Zoltan Korda, 1939), donde trabajaba un viejo actor inglés que se llamaba C. Aubrey Smith, un hombre con unas grandes cejas, y Ralph Richardson, que era muy jovencito. Era sobre la colonización inglesa en Sudán. Hay una secuencia en que los ingleses hacen el famoso cuadro para repeler el ataque de los tuaregs y mueren como moscas. ¡El terror que yo pasé en esa película! Mi mamá me dijo: "*¿Qué te pasa?*". Le quería contar y no podía. Recuerdo a Richardson perdido en la montaña cuando el sol le calcina el cerebro y se queda ciego. Inolvidable. Luego estaban esas cosas de "*El aguijón verde*", "*La araña no sé cuanto*", "*El hombre no sé qué*", que no me creaban ningún tipo de miedo. Me impresionaba el realismo. Creo que es el origen de algo que yo conceptúo como estético-artístico. No el invento ilimitado, sino el realismo como el origen de las más grandes fantasías. Había una serie famosa que se llamaba

Divertimento

Flash Gordon, un serial. No me pasaba nada con ella. Hubo una segunda versión de aquella película (2), pero ya era otra cosa.

Nosferatu: Compartes un dato biográfico curioso con Aristarain, que es que los dos os quedasteis sin padre pronto, aunque él más chiquito que tú. Tú te quedaste sin padre a los 15 años, y es en ese momento cuando te vas a La Plata.

Federico Luppi: Voy a La Plata a estudiar dibujo y escultura, porque yo quería ser historietista. Adoraba esa profesión. Recuerdo algunos dioses de la historieta de entonces, que eran Harold Foster, el dibujante de *El Príncipe Valiente*, que era una cosa increíble cómo dibujaba y cómo contaba; Alex Raymond, el dibujante de *Rip Kirby*, que era impresionante; el dibujante de *Tarzán*, que escribía Rice Burroughs... Había muchísimos, pero se trataba de una tradición norteamericana, porque los dibujantes locales eran buenos, pero con pocas posibilidades de expresarse, hasta que apareció *D'Artagnan* y el mundo de la publicación hispana, con lo que llegaron las primeras historietas españolas con muy buenos dibujantes, algunos de los cuales se quedaron allá.

Nosferatu: Pero ya estaba Patoruzú, ¿no?

Federico Luppi: Sí. Lo publicaba una editorial que fue cuna de grandes dibujantes. Era la historia de un indio tehuelche, del sur de Argentina, con todas las características del héroe: paternalista, generoso, autoritario, invencible, duro. Tenía un amigo, que era porteño y se llamaba Isidoro Cañones. Era el típico porteño mentiroso, oportunista, ventajero, arribista, miserable. Se trataba de contraponer la grandeza del indio con la mezquindad del blanco urbano.

Nosferatu: Entonces estudias Bellas Artes.

Federico Luppi: Un día viajó a Buenos Aires a casa de un primo y me llevó unos dibujos. Había una revista que se llamaba *Dibujantes*, en Buenos Aires, donde estaban todos los grandes dibujantes argentinos del momento. Voy a mostrar los dibujos y el hombre que me recibe me dice que están muy bien, pero que si me interesaba tanto tenía que ir a aprender a la academia. Me dijo que si aprendía dibujo y escultura iba a tener una visión más global de los volúmenes, de cómo se compone un cuadro, de la perspectiva, de la visión, del punto de vista de lo que quisiese contar. Entonces, como en La Plata tenía oportunidad de conseguir trabajo, y lo conseguí en el Banco de Italia justamente, y allí había una muy buena academia de Bellas Artes, me inscribí.

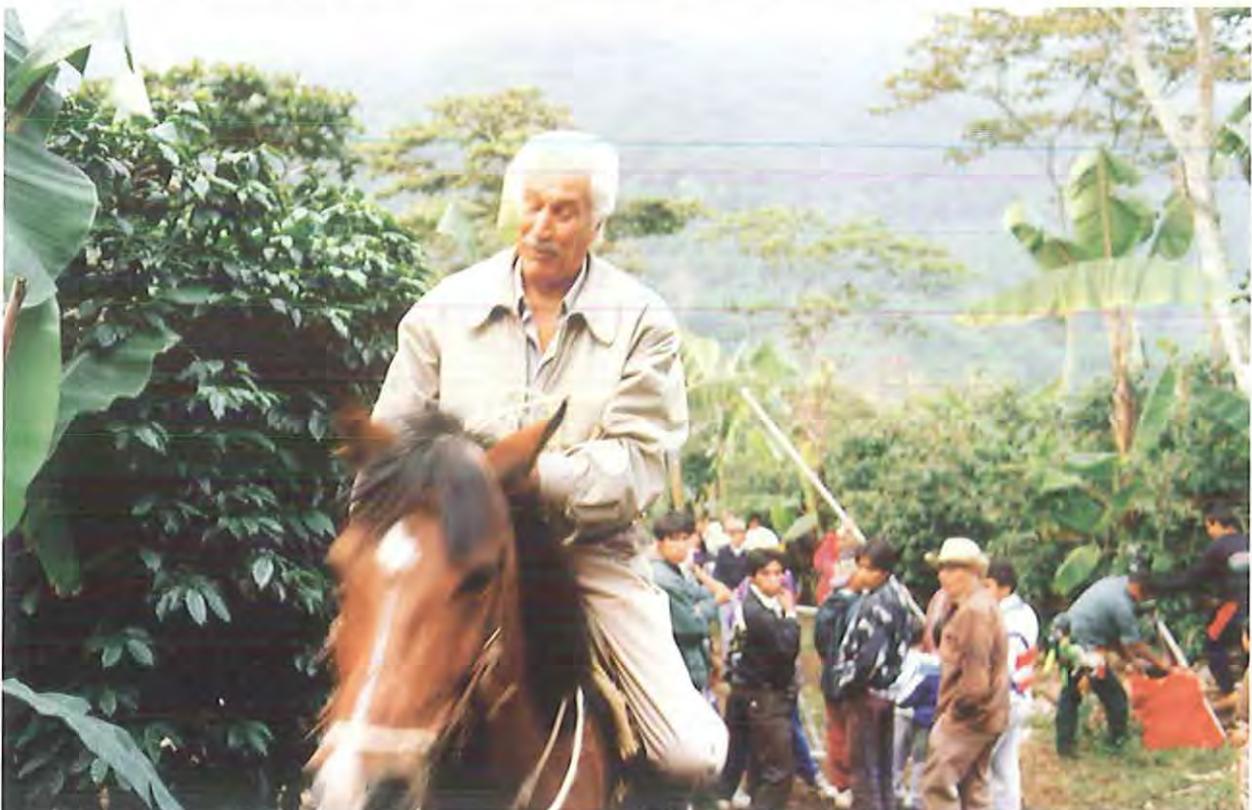
Nosferatu: Compartes con Aristarain otra característica, curiosamente: la cantidad de trabajos que haces antes de enfocar lo que va a ser realmente tu profesión de futuro. Haces de bancario, obrero frigorífico, vendedor de libros, de seguros médicos, trabajas en el

Ministerio de Educación. Una característica que compartes con otro actor, que tiene bastante que ver con tu manera de trabajar, que es Gene Hackman. Hackman tiene una biografía bastante parecida a la tuya. Empieza a ser actor cuando ya tiene unos años. No es el típico actor que lo es ya a los dieciocho. Primero vive una cantidad de experiencias, incluso se alista en el ejército, trabaja de radiotelegrafista, vende seguros. ¿Te parece que es un paso necesario para una cierta concepción de lo que es la profesión de actor: el *underplay*, el no hacer demasiados gestos, la contención en la expresión? ¿Tiene mucho que ver con tu biografía o es una cuestión de técnica?

Federico Luppi: No. Una vez escuché una definición que también la llevo muy prendida en mi alma, porque me la dijo un obrero frigorífico que era hijo de lituanos. Un día me preguntó: "*Vos, pibe, ¿qué hacés? Me dijeron que te gusta el teatro*". Contesté: "*Sí, bueno...*". Me daba un poco de vergüenza e intentaba explicarle por qué hacía teatro. Me dijo: "*Sí, tú trabajas aquí para comer y ha-*

ces teatro para vivir". Después escuché otra vez a un individuo que, hablando de las cosas de la vida, de los fracasos, del sufrimiento, me dijo: "*Mira, no quiero volver a pasar por todo eso, pero lamentaría no haberlo vivido*". Creo que no es necesario. Creo que se pierde mucho tiempo, que hay mucho esfuerzo excesivamente pernicioso, porque te acostumbra a trabajar desde una zona muy desgarnecida. Cuando uno se acostumbra a que el esfuerzo es el esfuerzo, no sé si esto es bueno. De verdad, no lo sé.

Nosferatu: No sabemos si es bueno o malo, pero sí que marca a un actor el tener toda una biografía detrás. Piensa en toda esa serie de actores que están saliendo en todos los países. En el cine español, todos esos jovencitos que con dieciocho o diecinueve años se convierten en estrellas. Son todos como muy iguales, parecen fotocopias los unos de los otros. Pilar López de Ayala va a trabajar ahora en Hollywood en una película y acaba de empezar, pero no tiene esa biografía detrás, porque desde jovencita ha ido a



Hombres armados

una academia, ha estudiado arte dramático, ha tenido un éxito muy temprano y ahora parece que se va a Hollywood. Para rellenar un personaje de una forma contundente quizás hay que tener esa biografía detrás. A Gene Hackman también se le nota que la tiene.

Federico Luppi: Es cierto, pero podemos contraponer a eso una serie de gente que son muy talentosos y no han pasado por eso. Desde una perspectiva puramente fantástica, te diría: ¿qué hubiera pasado si hubiera sido un nene de papá y hubiera tenido mi academia, mi maestro de danza, mi maestro de esgrima, mi maestro de vocalización? A lo mejor si uno es un negado, tu propia agudeza te hubiera permitido saber a qué fuentes ir a abreviar tu necesidad. Digo todo esto, no porque no sea cierto lo que estamos hablando, sino porque a veces se encabalga esto con una vieja historia, que es que en ocasiones "la pobreza engendra talento y agudiza el ingenio". Es cierto que el ser humano, ante necesidades extremas, construye con un pequeño palito un elemento que le permite cazar un conejo, pero no es lo deseable. Hay cosas que tampoco son desgarrones del alma, pero recuerdo en un momento determinado la dificultad de estar dos o tres días sin comer bien, con la sensación del hambre, no en el sentido biafreño del término, pero para mí, que me gusta la comida y soy un ansioso con ella, estar dos días o tres sin comer me parecía un acto francamente oneroso. No sé qué decir.

Nosferatu: Tu juventud como espectador coincide con la llegada de los cines del Este. Confesaste a Olid, el autor del libro de Huelva (3), que te gustaban mucho los primeros Wajda, Kawalerowicz, las películas polacas, y que te gustaba Zbigniew Zybalski, el protagonista de *Cenizas y diamantes* (*Popol i diament*; Andrzej Wajda, 1958). ¿Cómo te impactó ese cine?

Federico Luppi: Nosotros éramos todos lectores de Stanislavski y era la primera vez que veíamos esas teorías llevadas a la práctica. Junto con eso estaban llegando *Marty* (*Marty*; Delbert Mann, 1955), y un primerísimo Kazan. Stanislavski era como la Biblia. Lo leíamos y teníamos a gala el haberlo leído. Discutíamos en el café y hacíamos peroratas y tertulias sobre nuestra sabiduría respecto a sus teorías. No teníamos la más puta idea de cómo explicarlo. ¿Cómo se hace esto que leemos, cómo se traduce esto orgánicamente en un escenario? Cuando lo vimos en Kawalerowicz y Wajda, sobre todo en *Cenizas y diamantes*, descubrimos un camino, visualizamos algo que tenía que ver con los trabajos del primer Brando, cuando empieza a aparecer ese mundo del realismo cinematográfico, no el tontamente naturalista, sino el que tenía una capacidad orgánica de expresión. Pero, ¿cómo hacíamos eso? Muchos años más tarde vi a Kawalerowicz de nuevo, y me pareció un poco artificial. Recuerdo una película que había llegado en aquellos momentos, o tal vez un poco más tarde, de un actor alemán que admirábamos todos muchísimo, que se llamaba O. W. Fischer, que había hecho con esa actriz alemana tan hermosa y tan buena, Maria Schell, *Mientras estés conmigo* (4). Un actor de esas características que no usaba al personaje para servirse de él, sino todo lo contrario, para el que lo esencial era la economía expresiva, que tenía muy clarita toda esa tontería tan difícil de explicar del rechazo a lo gesticulante. Al ver el trabajo de todos aquellos actores nos dimos cuenta de que esta gente sabía hacer lo que nosotros buscábamos sin encontrar.

Nosferatu: ¿Veías mucho cine argentino? ¿Qué te gustaba? ¿Qué tipo de actor te interesaba?

Federico Luppi: Sí, veía mucho cine argentino. Ocurría que en

aquellos momentos Argentina era un país cinematográficamente muy poderoso. Había una veintena de actores que tenían que ver con los españoles exiliados a Uruguay o Argentina -la época de Margarita Xirgu, Enrique Diosdado, el primer Closas, López Lagar, Ricardo Galache, Antonio Herrero, Amalia Sánchez Ariño, de los padres de Ibáñez Menta (5), de los Serrador (6)-. Fue una historia fabulosa, porque era gente que traía un oficio que se desconocía. Eran actores que venían de la pura praxis cotidiana del teatro, cuando se hacían cuatro o cinco funciones diarias, que eran el vermicel, la matiné, la primera noche, la segunda noche. Era tremendo, era un trabajo de galeote, pero, claro, eran actores que, cuando tenían treinta años, habían hecho setecientas obras. Tenían la memoria agilizada y el oído siempre orientado hacia el apuntador.

Nosferatu: Teresa Serrador decía: "*Tenéis que llorar, pero sólo con un ojo, el que ve el público*".

Federico Luppi: Esto lo escuché una vez a Osvaldo Miranda. Representaba una obra con Enrique Muñio y Elías Alipi, que eran dos actores supermonstruos. Era la Argentina de los hijos de gallegos, como Muñio, y otros como Alipi, hijo de italiano con una madre de no sé qué origen. Se apostaron: "*¿A que en el segundo acto les hago llorar?; ¿a que no?*". Conocían la técnica, la capacidad de crear momentos melodramáticos. Tenían un oficio espectacular. Ésa era la gente que uno veía en cine y que de alguna forma te creaban prototipos que tenían que ver con el mito argentino. En el caso de Muñio, el hombre generoso, padre autoritario, capaz de manejar una familia y de conmoverte, porque eran tipos de una honda emoción fácilmente transmisible. Era un poco esa historia de cómo era la familia argentina, que no era así, con los clásicos tópicos del chico sinvergüenza, la

oveja negra descarriada, y el hermano trabajador.

Nosferatu: El teatro de Florencio Sánchez.

Federico Luppi: Sánchez era para Argentina y Uruguay como la aparición de Strindberg. Era Ibsen, respecto al teatro habitual. Un tipo que da al teatro una encarnadura y una proyección universal, donde aparecen los prototipos del ser humano. El mal y el bien. Era genial.

Nosferatu: ¿Qué tal te llevabas con el cine americano?

Federico Luppi: Muy bien. Ahora que estoy envejeciendo a veces me cabrea un poco. A veces se ponen francamente irrespetuosos, te toman el pelo, pero reconocamos que ellos han conseguido prolongar en el cine la vertiente del relato americano novelado, de los grandes épicos del cuento. Tienen una tradición riquísima en esto. Hubo un cine, el cine que nosotros vimos de adolescentes, el cine de los *westerns*, el cine de

los prototipos imitables. En la década de los cuarenta ese cine era inimitable en cuanto a cómo contar una historia. Tú ves hoy, por ejemplo, cualquiera de las películas de esa época y son dechados de precisión y de una economía narrativa maravillosa. Hasta que aparece esta otra historia, no sólo del efecto especial, que en definitiva es un alarde técnico, sino de un cierto ablandamiento de la condición viril del hombre americano. Con esto del antihéroe, que está muy bien y que es maravilloso, se han pasado de rosca y ahora ves películas donde lo almibarado, lo dulzón, lo tramposito, es evidente, y no les preocupa. Pero esta bien, se vende. Es así.

Nosferatu: Te gusta mucho el tango.

Federico Luppi: Me gusta mucho, pero no he sido tanguero, porque yo no soy porteño.

Nosferatu: Parece una cierta contradicción. Pareces hombre más de milonga que de tango.

Federico Luppi: El tango me gusta escucharlo, pero no tengo esa apetencia tanguera. El tango, en términos profundísimos, representa una parte de lo que soy como argentino típico. Yo recuerdo, de una forma un poco vergonzante, haber crecido en un país interminable, donde el futuro era cuestión de hacer esto (*hace un gesto de taparse los ojos y agarrar con la mano*). Lo que me enseñaron fue eso. Yo empecé a conocer la Argentina a partir de la muerte de mi padre, porque es un elemento que te deja un poco indemne, pero el tango no forma parte de esa mitología mía. Lo admiro, me gusta, cuenta cosas, pero suele ser excesivamente mentiroso, suele regodearse a veces en un nivel de machismo que no me hace feliz. Pero del peor machismo, como aquello que el rechazado le dice al portero: "*Portero, suba y dígame a esa ingrata que aquí la espero*". ¿Por qué no se lo dices tú, cabrón?

Nosferatu: Pero al tango le salva esa especie de *pathos* dramático.



Rosariguasinos



Federico Luppi: Ahí aparece, me parece (no voy a hacer sociología, porque no lo sé), una cosa del tango que alguna vez habría que estudiar profundamente (no sé si se ha hecho alguna vez), que creo que representa esa condición aluvial argentina, que es ese mundo español e italiano que confluyen y que crean lo que llamamos el mundo de la orilla. El otro día hablábamos con Arsuaga, el joven director uruguayo, y recordábamos que el sindicalismo nace en el Río de la Plata, en Argentina y Uruguay fundamentalmente, con los trabajadores inmigrantes, los españoles e italianos que vienen de una Europa muy conflictiva y que se hartan de que los derechos sean pisoteados. Entonces estaba en auge el anarquismo, el mundo ácrata, y empiezan a crearse resistencias a esta condición patronal que era la que dominaba la Argentina a fuerza de explotación. El obrero agrícola en el mundo argentino y uruguayo era una especie de animal que trabajaba doce horas.

Nosferatu: Lo que se explica muy bien en *La Patagonia rebelde*,

con trabajadores que cobraban con bonos con los que tenía que comprar en la tienda del patrón.

Federico Luppi: Era ese mundo de la orilla, el mundo de lo que llaman los inquilinatos, que eran los grandes edificios donde vivían todos juntos, italianos, españoles y árabes, estos últimos llamados genéricamente turcos. Ese mundo crea una música propia para expresarse, que tiene esa condición promiscua del tango, que se bailaba entre muchachos en las esquinas. Es una historia absolutamente interesante, más interesante a veces que las propias letras. El tango es un monumento de poesía, de expresión, de hondura, de una condición humanizante francamente deseable. Después están los tangos genéricos, incluso con su pesimismo, como Discépolo o Virgilio Expósito. Además hay otra cosa en el tango, que es la que menos me interesa, que es el tango facilista en el que la culpa siempre la tuvo el otro, algo muy argentino. El tanguero calavera que dice *"madre, me he rodeado de mala gente"*.

Nosferatu: Hablemos un poco de tus lecturas. En algún momento has dicho que una de las primeras cosas que recuerdas haber leído es *De Guernica a Nueva York, pasando por Berlín*, una novela de José Antonio Aguirre.

Federico Luppi: Un libro maravilloso. Había una biblioteca en el pueblo, que no sé cuántos libros tendría, dirigida por un viejo italiano, Zampa de apellido, que tenía una pierna levemente más corta; cuando estaba contigo hablando, inconscientemente balanceaba la

"Creo que (el tango) representa esa condición aluvial argentina, que es ese mundo español e italiano que confluyen y que crean lo que llamamos el mundo de la orilla."

pierna corta. Creo que valía veinte centavos al mes ser socio de la biblioteca. Fui allí y estaba mirando. No tengo ninguna razón explicativa de por qué cogí ese libro. Fui a un atlas para buscar dónde estaba Guernica, un pueblito que yo no sabía si existía, si era vasco o qué era. Una novela maravillosa de José Antonio de Aguirre y Lecube, presidente del Gobierno Vasco en el exilio, donde, por ejemplo, nombra a Galíndez. Aguirre tiene que irse del País Vasco a Nueva York, donde se concentraba el mundo vasco en el exilio, para plantear el Gobierno Nacionalista Vasco en el exilio y, por razones de seguridad, de persecución, de visa, de pasaporte, curiosamente el camino menos sospechoso es el de Guernica-Berlín-Nueva York. Pasando por Berlín, la boca del lobo. Yo lo devoré.

Nosferatu: ¿Hacia dónde se orientaron tus lecturas posteriores?

Federico Luppi: Yo era desordenadamente ecléctico. Leía lo que venía. Lo que pasa es que en

aquel momento mi padre recibía *La Nación*, que era un periódico conservador. Tenía una sección donde aparecían los libros recomendados o recomendables. En Ramallo no se conseguían. Era muy difícil. Así que los conseguía cuando alguna vez viajaba algún primo. Además teníamos un comisionista que iba de Ramallo a Buenos Aires todos los días. Iba y volvía en tren, lo que era un trabajo tremendo. Después, cuando entré al secundario, ya me hice un poco más selectivo. Lo que se supone que eran lecturas adolescentes, como Stevenson, Salgari o Conrad, las leí después de haber empezado por los más complicados para mi edad, que eran Steinbeck, Faulkner, Hemingway, Erskine Caldwell, el autor de *La ruta del tabaco*, Poe, James. Leía a James a los 14 años. Lo leía cuatro o cinco veces, porque no lo entendía del todo. Tenía una complejidad, en la que había algo misterioso y atractivo que tenía que ver con el juego de la palabra. Era fantástico. ¡Ojalá que nunca hubiera aparecido la televisión!

Era fascinante tener un libro y empezar a descubrir las palabras. Después, más de adulto, descubrí la novela policial. Recuerdo haber leído algunas críticas en revistas viejas, cuando Borges era crítico de cine. Yo no tenía ni idea de quién era Borges. Le conocíamos de oídas de la revista *Sur*, del grupo de Victoria Ocampo e Izquierdo, cuando Borges hablaba con rotundidad de lo que le gustaba el cine policial, lo que después se llamó cine negro.

Nosferatu: ¿Recuerdas la primera vez que fuiste al teatro?

Federico Luppi: En aquella época estaba de moda en todo el mundo, singularmente en las extensiones argentinas interminables, la permanente rotación de circos. La llegada de un circo a un pueblo era la llegada de Fellini: los colores, las luces, la mentira. Recuerdo que una tarde -mi padre surtía de carne al circo y a los animales y había que mandar canastas de bofes, de garrón, de carne de poca calidad para ali-



Junto con Norma Aleandro en una representación de la obra teatral *El rehén*

mentar a unos leones que eran francamente lamentables- yo fui con uno de los peones a llevar canastones de carne, caminando, y de pronto vi en un carromato la ropa que usaban de noche. De noche en la pista parecía mucho más espectacular de lo que era en realidad. En aquella época, en los circos se reservaba para el final del espectáculo un montaje teatral generalmente gauchesco. El viejo melodrama con el gaucho bueno y el gaucho pícaro y malo. Lo que Favio hace en *El romance del Aniceto y la Francisca* (1966). Recuerdo que un día vino mi padre a casa, cubierto de sangre de la cabeza a los pies, tras estar todo el día en el matadero (recuerdo que para mi madre lavar toda esa ropa era como lavar ropa de campo de concentración), y dijo: *"Esta noche tenemos que ir al circo"*. Se representaba *La oreja del tigre*, que consistía en que había un tigre que asolaba la región. Supongo que debía haber sido algún puma o un jagueté, porque el tigre no existe en Argentina. El gaucho malo que se había aposentado en el campo de la amada, dirigía las tierras y se apoderaba de sus frutos, la tenía cautiva porque la madre era ciega. Nadie podía hacer frente al tigre, ni siquiera el malo. Hasta que un día encuentran al jagueté muerto, al que faltaba una oreja. ¿Quién lo ha matado?, se preguntan todos. En un enfrentamiento que ocurría en la fonda del pueblo, dirimían la hombría, como buenos gauchos, el malo y el bueno. Por supuesto ganaba el bueno y mostraba luego la oreja del tigre. *"Yo he matado al tigre"*, decía. Impresionaba, porque se tiraban tiros. Era muy real. Mi padre estaba fascinado. Le parecía que era la Comédie Française.

Nosferatu: ¿El teatro, en sentido estricto, se solía representar en Ramallo?

Federico Luppi: No. Después, cuando yo era adolescente, un poco antes de morir papá, sí re-

cuerdo que había muchas compañías de teatro en gira. En Argentina se decía "hacer el bosque", lo inventaron los españoles. Salir en marzo de Buenos Aires y regresar en agosto. Todo el país, haciendo pueblito por pueblito, al día. Cuando llegaban eran recibidos como el papa.

Nosferatu: Este mundo recuerda el que reflejaba Fernán-Gómez en *El viaje a ninguna parte* (1985), en el que el personaje del propio Fernán-Gómez decía: *"Estos del cine no entienden nada. Los que saben son los actores de teatro"*, tras hacer su lamentable prueba para el cine con aquella declamación ampulosa.

Federico Luppi: Yo todo esto no digo que lo viví, pero lo llegué a conocer, porque había en Argentina un bar, que ahora han remozado y han puesto moderno, que se llamaba el bar Berna. Como queda en una esquina de la avenida de Mayo, todos los actores españoles, después de que hacían la zarzuela o la comedia, iban con algún amigo y nos dejaban estar al lado. ¡Lo que contaban, lo que decían, lo que se aprendía, qué maldades! Era una maravilla.

Nosferatu: ¿Viviste mucho esa bohemia teatral, esa cultura del bar?

Federico Luppi: Sí la viví. Era la cultura del sobaco. Es decir, llevabas un libro debajo del sobaco y ya eras culto. Lo leyeras o no. En aquellos momentos había que andar con Marcuse y con Sartre debajo del brazo. Era una forma de estar *à la page*. Había bares en el Buenos Aires de los años cincuenta/sesenta -el Moderno, el café Ramos, La Ópera-, en los que se daba el tema de la tertulia del bar, que era una tradición española. Después, cuando vine a España la primera vez, lo conocí. No sé si fue Azorín o Galdós el que dijo: *"Nunca soy más español que cuando estoy en el café"*,

"Era la cultura del sobaco. Es decir, llevabas un libro debajo del sobaco y ya eras culto. Lo leyeras o no."

porque el café era el Campo de Marte donde se dirimían las opiniones, los conceptos, las estéticas, las tendencias y los dramas personales. Hace poco estuve con un actor maravilloso, que me hablaba de Valle-Inclán, al que adoro y del que alguna vez me gustaría poner sus piezas cortas. Valle-Inclán es uno de los grandes autores del mundo, inclusive estoy seguro de que en España se le va a redescubrir. Nunca inventó nada que no tuviese por base un profundo, orgánico y humano realismo. En sus piezas cortas hay cosas de una excelsa imaginación. Es muy difícil igualar esto.

Nosferatu: El problema de Valle-Inclán es que se ha representado poco, porque es muy difícil de hacerlo. Son maravillosas sus acotaciones al texto. ¿Y cómo se mete eso en la obra? Bergman dijo en varias ocasiones que quería llevar al cine *Divinas palabras*, y nunca se atrevió.

Federico Luppi: Me imagino que sí. La profunda Galicia, lo que en Argentina decimos el profundo Sur, la Galicia de las meigas, la conozco por Valle-Inclán. Vana pretensión: no la conozco, la huelo. Este actor viejo me decía que Valle-Inclán era terrible, malo. Se estaba comentando en una tertulia, tras un estreno: *"Y vimos a Fulana de Tal. ¡Joder qué actriz!, una piel de alabastro puro, con los nervios de acero, y tenía como una especie de velo oscuro..."*. Y dijo Valle-Inclán: *"Pero eso no es una actriz, es un paraguas"*.

Nosferatu: Además de penden-
ciero, tenía la agudeza de la tertu-
lia, donde para meter tu morcilla
tienes que ser muy rápido.

Federico Luppi: Muy rápido,
porque, si no, te quedas fuera. Y
todo eso yo lo viví como especta-
dor. Ese tema del encuentro en el
bar no es itálico, es español. Re-
cuerdo a un actor español muy
bueno, que decía frente al miedo
escénico: *"Hombre, a la una en
el café"*. Todo el trago amargo de
debutar, de hacer esas dos horas
frente al público, angustiado, él lo
saltaba, hacía una especie de pa-
rábola y decía *"a la una en el
café"*. No recuerdo su nombre.
Era un actor de reparto de la ter-
tulia del Berna, muy usado en te-
levisión y muy buen actor. Esto
me recuerda cuando vi en España
a José Bódalo. Fue un descubri-
miento para mí. Le vi en una serie
de televisión que se llamaba **Ca-
ñas y barro** (Rafael Romero
Marchent, 1978), todavía en blan-
co y negro. Después me contaron
cosas de él que aumentaron mi
admiración, porque aparentemente
todas esas cosas que hacemos
nosotros de la concentración y
todo eso, él lo ignoraba. Un se-
gundo antes de entrar en escena o
de grabar algo o filmar, podía es-
tar escuchando un partido por la
radio. Era un apasionado del fút-
bol. Era el oficio, y eso es envi-
diable. No sacralizar todo lo pre-
vio, que se daba como entendido
en la propia andadura del oficio.
No sé quién me contó que un día
le estaban explicando a Bódalo:
*"El actor entra por aquí, ves que
ella está compungida, llorando,
barruntas que el padre ha muerto,
porque está la habitación aquella
cerrada, muy quieta, y tú le tienes
que decir tal cosa. Sería intere-
sante que percibieras el ambien-
te"*. Bódalo contestó: *"Claro, una
pausa"*. Ya está, una pausa. Poseía
ese carácter un poco salvaje, pero
muscular, carnoso, del oficio.

Nosferatu: ¿Es eso lo que más
admiras en los actores?

Federico Luppi: Sí.

Nosferatu: Y, cuando tienes que
seleccionar actores a los que vas
a dirigir en teatro, ¿qué es lo que
te mueve?

Federico Luppi: Esa condición.
Si pudiese definirlo, diría que es
así, por encima de cualquier otra.
Esto no implica falta de interés
por lo racional, lo analítico, lo que
se estudia, lo que implica el per-
sonaje como historia y como cir-
cunstancias dadas y como situa-
ción. Esto no lo digo yo, pero me
impresionó cuando lo leí. Lo de-
cía Kant: *"Una inteligencia sin
intuición..."*. Y esos actores que
uno ha visto tienen esa suerte de
olfato, de instinto, de condición
animal, de encontrar en la lectura
de un personaje esa llave profun-
da, que no sé cómo se hace.
Cuando vi a Bódalo, recuerdo que
entraba en una cabaña e increpaba
duramente, no recuerdo si era a
su mujer, una querida o una
amante. Está muy indignado, pero
no puede transmitirlo porque se le
va de orden el discurso que él tie-
ne preparado. La lucha entre el
cabreo profundo y el querer ser
conciso y claro. Era una lección,
y pensé: *"¿De dónde sale este
hombre?"*. Era lo que decíamos
de los actores que han trabajado
tanto, que afinan dormidos.

Nosferatu: Hay un momento en
que cuenta Fellini, en una especie
de memorias, la primera vez que
vio a Totó. Totó estaba ciego ya.
Dice que era como un pajarito
metido en un gran abrigo. Le lle-
vaba Franca Faldini, su mujer en-
tonces, que era una chica joven.
Enzo Turco, actor y amigo de
Totó, que era uno de los pocos
que le podía llamar Totó, se acer-
caba y le decía: *"Totó, se entra
por aquí o por allá, entra éste, el
otro, etc."*. Cuando el director
dijo *"¡preparados!"*, le quitaron el
abrigo y, de repente, empezó a
caminar, ¡y el tipo veía! Todos se
quedaron parados, porque veía
todo lo que había memorizado a

partir de lo que el otro le había
dicho. Era fascinante. Cuando Fe-
llini dijo: *"Perfecto, la toma es
buena"*, volvió aquel pajarito
asustado al que tenían que venir a
agarrar de la mano, cuando dos
segundos antes estaba controlan-
do todo el espacio.

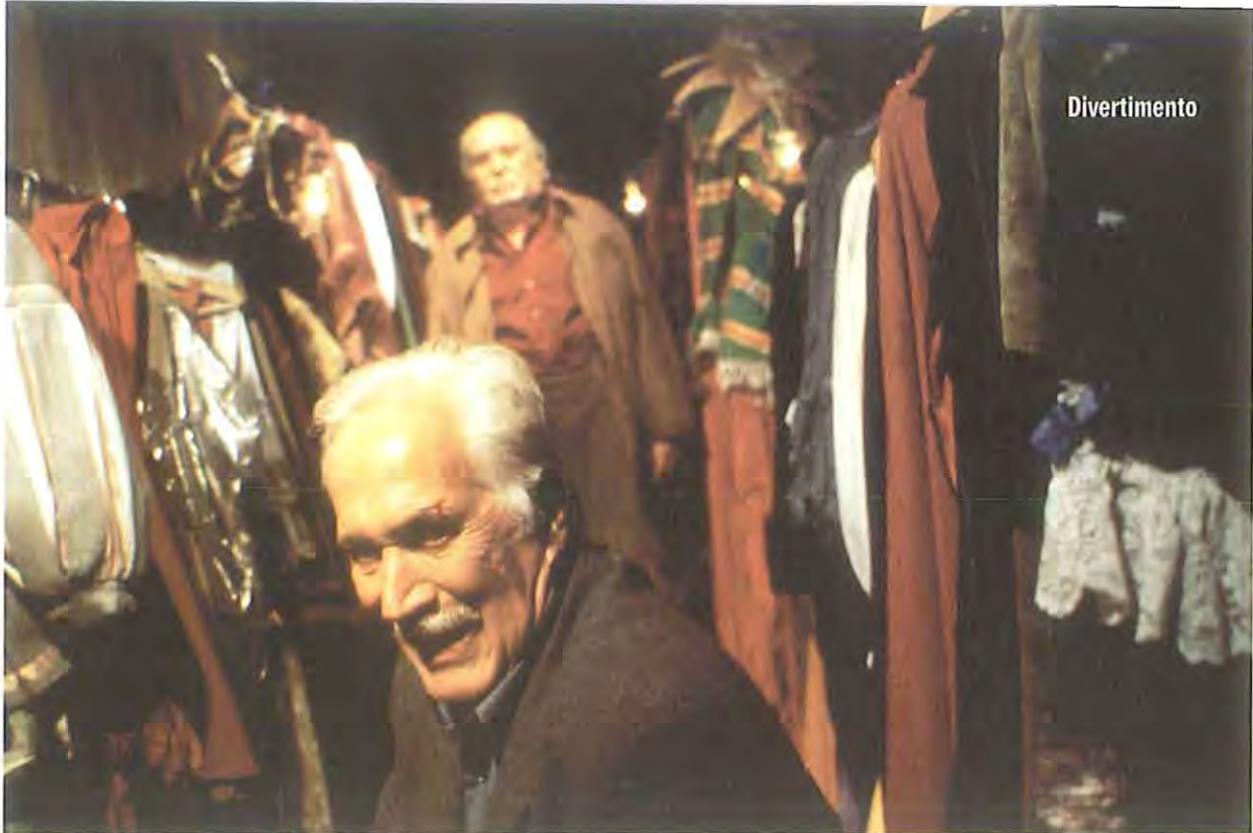
Federico Luppi: Yo creo que ese
tipo de actor no existe hoy. Es
irrepetible el contexto y, yo no sé
si lo que digo es verdad, pero ha-
bía una visión del mundo más in-
teresada. Tenían en el mundo in-
tereses humanos reales. Hoy, en-
tre el *glamour* y el negocio todo
se hace muy complicado y muy
mezquino. Esa raza de los Totó,
que continuaron Tognazzi, Man-
fredi, Mastroianni, no en vano ha
pasado a la historia. Totó y todos
estos, mucho antes de que noso-
tros habláramos de Stanislavski y
todo ese tipo de cosas que tuví-
mos que aprender para ver de qué
trataba el oficio, sabían lo que era
particularizar, lo que era el gesto
económico, lo que era la emoción.
Tal vez era el contacto con esa
Italia de pre y posguerra.

Nosferatu: Y el ambiente popu-
lar. Totó es hijo de un aristócrata
y una lavandera. Haciendo teatro
de tres cuartos de hora o una
hora hay que dominar el oficio fa-
cilísimamente, porque si no, el
público se te va.

Federico Luppi: A lo mejor la
clave está ahí, en tener presente al
público sin prejuicios, porque a
veces decimos: *"Yo hago lo mío,
y si le gusta al público, bien y, si
no..."*. En cierto modo es una
muestra de independencia muy
grande, pero también es un peli-
groso camino. El público está ahí.

Nosferatu: ¿Cómo preparas el
teatro? ¿Hay alguna diferencia en-
tre trabajar en cine o en teatro
desde el punto de vista de la com-
posición?

Federico Luppi: No. A veces se
plantea como un dilema para mí



absolutamente falso. Si tú representas en el escenario a Zumalacáregui, como ejemplo de un individuo épico en medio de la guerra, y te dicen que lo que ocurre es que deben verte desde la última butaca y empiezas a hacer grandes ademanes, el de la primera fila dice: "¿Este que hace?". O eso de gritar a dos pasos: "¡Eh, ven a casa!". ¿Por qué gritas así a dos pasos? Pregunta con normalidad si hay alguien en la casa. Esta idea de la distancia hace que el espectador siempre complete lo que tú estás sugiriendo. Ésa es la gran tarea del espectador, sin la cual no hay espectáculo. Pero ni en el teatro ni en el cine. No hay que preocuparse del tipo de la última fila. Él está viendo un cuerpo que expresa. El hecho orgánico no es un invento de Stanislavski para usar trucos. El hecho orgánico es real. En la vida real tú estás aquí y ves a dos viejitas hablando a setenta metros, una pareja que discute y hasta puedes imaginar un diálogo. La expresividad del cuerpo es tan profunda, tan orgánica, tan vigorosa, que no hace falta que estés con un micrófono al lado. Ése es un dilema que se ha planteado falsamente.

Nosferatu: Hay un momento de una de las últimas películas de

Bergman para la televisión, que no sé si llegaste a ver, porque no se estrenó en salas, que se llamaba **Después del ensayo** (*Efter repetitionen*, 1984), en el que Erland Josephson explica a Lena Olin: "Yo estaba entre bambalinas y vi a un actor que tenía las manos separadas y decía: 'aquí hay un hilo'. Y yo lo vi". Ésa es la tarea del espectador, ver el hilo, y también la fascinación del actor.

Federico Luppi: Si tú me dices: "Para hacer *Cyrano*, mejor *Flotats que Chiquito de la Calzada*", yo estaré de acuerdo. Pero no porque uno sea mejor que el otro, porque ambos en su estilo tienen esa sabiduría y esa gracia, sino porque uno tiene un oficio que le lleva a entender ese mundo grandilocuente, y es que yo vi a Flotats en el *Cyrano*. La frase trillada y un poco tópica es "como la vida misma".

Nosferatu: Respecto a todo esto, Paco Rabal dijo de ti a propósito de **Divertimento** (José García Hernández, 2000): "Posee un don especial para transmitir desde la pantalla cualquier sentimiento, sin que se sepa nunca si utiliza alguna fórmula o método interpretativo. Los personajes le salen de su interior. Creo que los interioriza para

luego dejarles vivir como si de la vida real se tratara".

Federico Luppi: Es una generosa definición, pero ésa es la tarea. ¿Cómo se hace? Es un ovillo indescifrable, entre lecturas, clases, visiones del teatro, actores que uno copia descaradamente. Yo no tengo ningún pudor en copiar a un actor, si creo que es bueno. Lo fotografiaría y haría que la fotografía fuese actuante. No sé cómo se hace. Es difícil de plantear, porque están los prejuicios y están las realidades. El prejuicio es que trabajar intensamente un personaje significa solemnizar el rito, con lo que aparece una trascendencia que te enferma. Estos actores de los que hablábamos, lo que tenían de genial es que sabían que el personaje está viviendo en el momento en que ellos lo leen. No es que se queden en la cama diciendo: "A ver cómo voy a hacerlo". Seguramente que lo piensan, les preocupa, se angustian, pero no quedan atrapados en redes intelectuales. El pensamiento es mucho más orgánico, más físico, más muscular. No intento ser original para nada, porque son las cosas que se van quedando a través de muy difíciles esencias y alquimias. Recuerdo que me impresionó cuando el pobre Artaud

dijo, intentando referirse a esta condición muscular del trabajo: "El actor es un atleta del corazón". El amante más incapacitado de expresar, la situación más desmañada de afectos, cuando es real es verdad. El pobre individuo que no sabe expresar su amor a Roxana, si ese amor es verdad, Roxana lo va a entender.

Nosferatu: En la práctica, a la hora de plantearte una secuencia concreta, ¿necesitas concentrarte, apartarte, centrarte en el personaje, o haces una transición mucho más tranquila, una vez estudiado el personaje? Yo he visto durante un rodaje a un actor alejarse del equipo antes de una secuencia, tapándose los oídos con las manos y recitando su texto con cara de angustia.

Federico Luppi: No. En el cine lo dominante es el ruido, los martillazos, la actividad continua. El actor en cine, desde el punto de vista de la organización, cuenta muy poco. Los directores se van a enojar y decir: "No es cierto". Mentira. El actor está ahí esperando y hay gritos: "¡Poned quinientos de luz!". Puedes tomar un café con tu compañero o repasar las letras sin necesidad de aislarte en una suerte de cápsula supervacía. Yo creo que es bueno estar en el plató, ver todo lo que ocurre, porque, si no, ¿cómo se explicaría el hecho de que tienes que besar a alguien o hacer un desnudo, o tener una escena violenta, o una escena en la que tienes que emocionarte? El cameraman hace diez horas que está ahí, le veo todos los días y sé que me está mirando. Sé que debo respetar una marca, porque si no me voy de cámara. Me parece que eso es un tipo de sacralización más *pour la galerie* que por razones estrictamente de trabajo. Lo cual no quiere decir que no haya que organizarse, ni que dé igual escuchar los ruidos.

Nosferatu: También ahí debe jugar la percepción personal de cada uno. Por ejemplo, Imanol

Arias contaba que, cuando rodaron *El Lute* (Vicente Aranda, 1987-1988), él se pasó tres meses yendo todos los días a los campamentos de mercheros, de gitanos dedicados a la venta ambulante, mientras Victoria Abril llegó el día del rodaje diez minutos antes y era una merchera cuando se puso a hablar.

**"En el cine
lo dominante es
el ruido, los
martillazos, la
actividad continua.
El actor en cine,
desde el punto de
vista de la
organización, cuenta
muy poco."**

Federico Luppi: Hay una película de Mastroianni que transcurre en un manicomio. Uno de los actores iba a los hospitales a ver a los locos. Mastroianni, que en ese sentido era bastante haragán, le preguntó por qué lo hacía. El otro le dijo que quería encontrar el comportamiento adecuado para su papel, a lo que Mastroianni le contestó: "Fuera no hay nada. El loco está dentro tuyo. Ahí búscalo".

Nosferatu: Empiezas a trabajar en cine cuando en Argentina se está fraguando lo que se denominó el Nuevo Cine Argentino.

Federico Luppi: Se trataba de una serie de jóvenes realizadores como Rodolfo Kuhn, Ricardo Alventosa o el propio David José Kohon. Fue un grupo que anunció más de lo que realmente realizó después.

Nosferatu: La primera película que hiciste fue *Pajarito Gómez*

(1965), dirigida precisamente por Rodolfo Kuhn, en la que hacías un papel muy breve, pero interesante.

Federico Luppi: Fue una colaboración que hice con mucho gusto, porque, además, no era una dádiva, sino que me sentía absolutamente importante pudiendo hacer cine. Era un grupo de gente muy amiga, como era el caso de Kuhn, entre los que había poetas y gente relacionada con la literatura. Allí vi alguna vez, por ejemplo, a Marcos Ana en épocas muy duras. De modo que fue más bien una película que tenía que ver con nuestra visión, desde el punto de vista cultural, del mundo de los ídolos populares. Intentó ofrecer una mirada sociológica, que era una palabra moderna en ese momento, sobre los valores del mundo discográfico, de los ídolos que se convierten en masivos, como era el caso de Palito Ortega, que fue el modelo para el personaje de *Pajarito Gómez*. Héctor Pellegrini, que en aquellos momentos era un actor muy joven y apenas incipiente, tuvo un éxito personal formidable cuando la película se pasó en el Festival de Berlín. Se sintió como un ignoto sudamericano descubierto por la cultura europea.

Nosferatu: Con el mismo Kuhn hiciste *Noche terrible* (1967). Fue tu segunda y última colaboración con él.

Federico Luppi: En ese episodio trabajaban la que unos diez años más tarde sería cantante de tangos, Susana Rinaldi, y Jorge Rivera López. Después con Kuhn sólo trabajé en televisión.

Nosferatu: En esos años trabajaste con Manuel Antín, otro representante del Nuevo Cine, aunque sólo en el episodio "La estrella del destino", de la película *Psique y sexo* (1965).

Federico Luppi: Era una película bastante intimista y un poco críp-



**ESTE ES EL ROMANCE
DEL ANICETO Y LA FRANCISCA,
DE COMO QUEDO TRUNCO,
COMENZO LA TRISTEZA
Y UNAS POCAS COSAS MAS...**

ES UN FILM DE LEONARDO FAVIO

MARIA VANER - ELSA DANIEL
FEDERICO LUPPI - EDGARDO SUAREZ
FOTOGRAFIA:
JUAN JOSE STAGNARO
PRODUCCION: ACHUGAR - BRESKY
DISTRIBUCION: RENACIMIENTO FILMS



tica. Pero antes había hecho con él una película, cuyo título no recuerdo, en la que trabajaba también una actriz que continúa trabajando. Su último papel ha sido el de esposa de Alterio en *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, 2002).

Nosferatu: Seguir tu carrera película a película es tremendo. **El romance del Aniceto y la Francisca**, de Leonardo Favio, es una película deslumbrante.

Federico Luppi: La vi otra vez hace unos años en una copia nueva. Me sigue pareciendo, parodiando el título de Arthur Penn

Pequeño gran hombre (*Little Big Man*, 1970), una pequeña gran película.

Nosferatu: La impresión que yo tenía respecto a Favio, el director, es la de estar delante de un tipo que yo no sé si sabía hacer cine o no, pero que pasaba de todo lo que está escrito sobre dónde colocar la cámara o cómo hacer interpretar. Hay un salvaje ahí detrás.

Federico Luppi: Coincido absolutamente. Es la definición que yo daría de Favio. En realidad, si me preguntas dónde empecé a hacer cine, te diría que en esa película.

Antes tenía una muy tenue conciencia. Antes teníamos el sentido de la copia, pero para mí la experiencia fundacional fue con Favio, porque, además, yo estaba haciendo un espectáculo que se llamaba *El tiempo de los carozos* (8), un texto de Jules Pfeiffer, un americano que mezclaba el humor cotidiano de la gran urbe con algunas generalizaciones psicoanalíticas. Era un espectáculo muy atractivo. Un día fue Favio, a quien yo conocía como actor de las películas de Torre-Nilsson. Era una especie de chico de provincias de familia sirio-libanesa. Vino a mi camerino y me dijo: "*Estás tan bien que me gustaría que te rompieras una pierna*". Rarísimo elogio, pero elogio al fin. Me dejó este libro para que lo leyera. Me vino a ver el productor, que era el hermano de Martínez Suárez y tuve con él una charla en un café de la calle Libertad, la calle de las joyerías. Pensé que estaba hablando con un productor sobre una película, de protagonista, y Favio no sabía muy bien quién era yo. Me vio en el teatro, pero, me decía para mí, cómo comete la insensatez de colocar a un desconocido en una película de protagonista. Él ya había hecho la primera, *Crónica de un niño solo* (1964). Fuimos a Mendoza a filmar. Un día, yo estaba en mi habitación del hotel y Favio me dijo si quería tomar unos mates con él. Pero tomar unos mates implicaba que tenía que ir a su habitación y llevarlos yo. Ahí estaba yo llevándole mate a Favio, mientras él estaba tirado en la cama, leyendo una enorme cantidad de historietas, de cómics. Pasaron quince, veinte minutos. Él no hablaba, yo tampoco. Pensé: "*¡Qué pelotudo!*". Me dijo: "*Gracias, no quiero más, está bien*". Nos despedimos y me quedé profundamente desconcertado y con un poco de cabreo. En cuatro o cinco días más estábamos filmando. Con mucho temor, durante la cena, me acerqué y le pregunté qué historietas leía. Me contestó

que leía varias, todas muy bien dibujadas, en las que estaba buscando un par de encuadres que no tenía todavía. La historieta era su *story-board*. Dije para mí: "¡Qué hijo de puta!". Me llamó simplemente para servirle el mate. Hay gente que me dice que si Favio no hubiera sido peronista y hubiera sido un lector apasionado, culto, sería un director genial. No lo sé. Me temo que es pura conjetura. Tal vez sí, tal vez no, pero recuerdo un día en una secuencia en la que yo estoy esperando en la puerta de la casa de María Vaner, para ver si sale o entra sola o acompañada, vestido con un traje y alpargatas. Tenía un cigarrillo cogido de una determinada manera y me dijo: "Eso no te va a ayudar, cógelo así. Como lo cogías es muy urbano, pero así es de provincias". Me cambió la actitud del cuerpo, no por el hecho de tomar el cigarrillo de una determinada manera, sino porque eso implicaba una historia. Favio tenía eso.

Nosferatu: ¿Hablabas con los actores?

Federico Luppi: Sí.

Nosferatu: Curiosamente volviste a trabajar con María Vaner, que era su mujer, pero con él nunca más. Y eso te ocurrió con muchos directores peronistas. Nunca trabajaste con Pino Solana, con Jorge Cedrón, Subiela. ¿Lo atribuyes a alguna cuestión concreta?

Federico Luppi: No me gustaría expresar un prejuicio o me gustaría que fuese un prejuicio, pero por ahí debe haber algún tipo de..., no sé cómo llamarlo. A lo mejor el hecho de que yo sea más que un crítico, me impediría ser imparcial y equilibrado, cosa que ahora mismo no soy para nada. A lo mejor eso funcionó alguna vez. No lo sé. He dicho muchas cosas a propósito del peronismo, pero no puedo afirmar que sea por eso.

Nosferatu: La película de Favio sigue sorprendiendo hoy agradablemente. ¿Cómo fue acogida en su día una película que tiene un acabado formal de lo más innovador, con esa cámara distanciada de los personajes y esos tiempos muertos?

Federico Luppi: La película tuvo una acogida crítica muy importante, y además hizo una gran carrera de festivales, pero económicamente no. Después, con el tiempo, empezó a ser una especie de presentación formal de Favio, porque formalmente tenía como un clima de mano fílmica. Favio amaba mucho a Cartier-Bresson, le gustaba mucho el cine francés de la *Nouvelle Vague* (Chabrol,

Godard...). Para mí, el cine comienza ahí. Es la primera vez que me doy cuenta de que estoy haciendo cine.

Nosferatu: ¿Esa sensación la volviste a tener luego con otros muchos directores?

Federico Luppi: No. Normalmente en la carrera de los actores, al menos en Argentina, gente que haga cine dirigiendo, creando situaciones, desarrollándolas, preocupándose de ese personaje que hay que sacar de dentro, no hay demasiados. Sean Connery estaba haciendo "El médico de la selva" (9) en la selva Lacandona con la actriz italo yanqui Lorraine Brac-



Luppi en 1966, poco antes del rodaje de *El romance del Aniceto y la Francisca*

co, un trabajo muy arduo. Connery tenía uno de esos contratos que firman las estrellas del cine americano, según el cual finalizaba el día 24, más allá del cual había una carga diaria de muchos miles de dólares. Llegada la fecha, McTiernan le dijo que necesitaba que se quedase una semana más. Connery contestó: "*No, me voy a Marbella. Si hubieses estado trabajando con nosotros y no metido todo el día en el puto combo (10) a 150 metros de distancia, la película habría sido mejor de lo que estás pensando*". Muy enojado. Y es verdad. Hay directores que se colocan detrás del combo y dicen al asistente: "*Un poco más a la derecha*", o "*No, no, más cerca*". ¡Deja el combo y vete allá con los actores! Esté usted ahí con el actor cuando esté en situación. Mírele los ojos, la cara, sienta cuando hay un abrazo, cuando toque un seno a la chica, o un beso. Ocúpese de eso, no de estar en el combo. Yo me sentí identificado con lo que dijo Connery. Tenía razón. El riesgo estaba ahí. Lo que está pasando no está detrás del combo, donde, además, no se ve nada, sólo una mancha.

Nosferatu: Es más la composición del encuadre que otra cosa.

Federico Luppi: Pero, ¿qué te importa? Hitchcock nunca miró por el objetivo de la cámara y ¡fíjate si sabía de cine! Era cosa del director de fotografía: el cameraman era Dios. Él hacía montaje dentro del cuadro, donde la cámara iba avanzando y se iba abriendo el decorado que tenía preparado.

Nosferatu: Sin embargo, hay multitud de fotografías de él con el actor o la actriz, aparte de que fuera un poco perverso y le gustara tocar a las actrices, que era lo único que podía hacer.

Federico Luppi: Estaba ahí, trabajando. Eso era mucho más agradecido para una actriz que decía: "*Acá tengo a un gordo per-*

¡Deja el combo y vete allá con los actores! Esté usted ahí con el actor cuando esté en situación. Mírele los ojos, la cara, sienta cuando hay un abrazo, cuando toque un seno a la chica, o un beso. Ocúpese de eso, no de estar en el combo."

versión, que le gusta tocarme, pero con el que tengo una relación cotidiana, no un señor que está allá detrás, a 20 metros".

Nosferatu: En 1965 coincides con Haydée Padilla en **Todo sol es amargo** (Alfredo Mathe). ¿Ya era entonces tu mujer?

Federico Luppi: Aún no estábamos juntos. En cuanto a la película, ni la veáis.

Nosferatu: Un caso especial es el de Juan José Stagnaro, que sólo dirigió dos películas. En las dos trabajaste tú: **El proyecto** (1969) y **Una mujer** (1975). ¿Por qué no se llegó a estrenar **El proyecto**?

Federico Luppi: En realidad, yo tuve ahí una intervención interesante, pero no protagónica. Desconozco las razones profundas de por qué no se estrenó. Stagnaro era un perfeccionista respecto a lo que aspiraba a hacer en cine. Era una especie de teórico, un técnico profundamente conocedor de los aspectos mecánicos y físicos del cine. Nunca le satisfizo el material que rodó. Tiempo más tarde insistió con **Una mujer**, donde se dedicó a hacer un encuadre muy genérico y llamó a

Carlos Gandolfo para que se encargase de la puesta en escena, una experiencia que yo nunca había vivido. La verdad es que el resultado fue muy interesante, porque hasta se inventó una cámara con ciertos giros verticales y horizontales para poder desplazarse y captar todo el cuadro, que casi no tenía límites de desplazamiento. Para mí fue atractivo verlo.

Nosferatu: Con Néstor Paternostro trabajas también en dos películas, prácticamente seguidas, en el mismo año, 1970: **Mosaico** y **Paula contra la mitad más uno**.

Federico Luppi: Él venía del mundo de la publicidad. Era un cineasta publicitario realmente importante, muy bueno en su oficio. En **Mosaico** narra la vida de una modelo y habla de todos esos clichés que suelen surgir en ese mundo. En aquel momento comenzaba en todo el mundo una sobrevaloración de la modelo como reflejo de un consumismo, que se desplazaba de las famosas colecciones privadas al *prêt-à-porter*. La modelo ya no aparecía solamente para mostrar vestidos, sino que anunciaba también toda una serie de productos cosméticos. Contó con una modelo muy de moda en aquel momento en Argentina, y en toda Sudamérica, que se llamaba Perla Caron. Planteaba, aunque no de manera expresa y vociferante, lo que él creía que era el destino de la modelo, algo así como "se usa y se tira". Las modelos se encandilaban con el mundo del *glamour*, del dinero más o menos abundante, pero terminaban, en general, siendo utilizadas por todos un poco: directores de producción, directores de cine, *partners*... Es una película que tenía la particularidad de provenir de lo absolutamente independiente, muy solitaria y que planteaba esa suerte de bajo fondo, entre intelectual y un poco ramplón, que había en el mundo de la publicidad, donde se miente mucho y se hace mucho el camelo.

Nosferatu: La otra, *Paula contra la mitad más uno*, está ambientada en el mundo del fútbol.

Federico Luppi: Paternostro tenía el guión de un amigo, que luego remozó y reescribió, que se planteaba como tema fundamental el de una banda que intenta secuestrar a los jugadores del Boca Juniors. Era una incidencia muy graciosa y tenía, de alguna forma, que ver con la fascinación de la estrella deportiva, cuando ya el fútbol comenzaba a ser algo así como una danza de millones.

Nosferatu: Con Raúl de la Torre haces también dos películas: *Crónica de una señora* (1970) y *La revolución* (1973). La primera nos parece muy interesante. Es terriblemente desesperanzada y recuerda en cierto modo, por el mundo que intenta recrear, las películas que más tarde harías con Fernando Ayala.

Federico Luppi: De la Torre también venía de la publicidad, con una visión bastante inteligente y aguda del mundo (que él, por otra parte, conocía muy bien), de la burguesía. En la película se plantea un tema que, aunque sea un cliché, no deja de ser atractivo: cómo la mujer, en su carrera de supervivencia o de buscarse un lugar en el mundo, se plantea el casamiento como una especie de logro máximo, aunque después deberá pagar un precio. Graciela Borges, la protagonista, estaba espléndida y muy atractiva. Ésta seguía siendo una preocupación incluso de algunas cineastas que pertenecían a esa clase, como era el caso de María Luisa Bemberg, que lo planteará más tarde en *Señora de nadie* (1982) y otras películas.

Nosferatu: Otro de los grandes bloques de tu carrera lo constituyen tus trabajos con Ayala y Olivera. ¿Qué te parece la producción de Aries Cinematográfica y su manera de mirar la sociedad argentina?

Federico Luppi: Fue el gran intento serio, después de la época de oro de los siete u ocho estudios filmicos que hubo en Buenos Aires. Ellos se planteaban el cine como un negocio. ¿Qué ocurría? Que, a veces, trabajando con ambos, que eran los dueños del negocio, el ojo colocado en la cámara estaba midiendo cuántos metros de película se iban a utilizar o si se podía suprimir tal o cual decorado, naturalmente. A veces, la rapidez conspiraba contra los buenos proyectos. Pero también es verdad que había un oficio que les permitía hacer películas en los tiempos concretos y correctos. Ayala nunca estuvo detrás del combo, jamás. Olivera, tampoco.

Nosferatu: La primera película que haces para ellos es *Las venganzas de Beto Sánchez* (Héctor Olivera, 1973), que de alguna manera es una película para Pepe Soriano. Años después Alterio, Soriano y tú volvéis a coincidir en *La Patagonia rebelde*, y ahora en *El último tren/Corazón de fuego* (Diego Arsuaga, 2002). ¿Qué relación tienes con ellos? Porque son personajes que, a lo largo de tu carrera, aparecen y desaparecen puntualmente.

Federico Luppi: En el caso de Alterio fue una historia muy dura. Sufrió las amenazas que se dieron durante la dictadura militar en Argentina y tuvo que marcharse. Con Soriano compartí más cosas,



porque se quedó allá. Hicimos juntos algunas cosas en televisión. El tiempo pasa o, como decía Yupanqui, no pasa, se queda. Alterio habla muy poco, Soriano habla en exceso y yo estaba equidistante en medio. Cuando nos encontramos en Uruguay, con *El último tren*, estábamos en un momento de turbulencia muy duro, intercambiamos opiniones, cabreos, y lo que me pareció sensacional es que los tres estábamos con los mismos cabreos de treinta años atrás, pensando lo mismo, con las utopías más o menos frescas, sintiéndonos igualmente derrotados, porque en el fondo éramos tres perdedores, pero con ganas de que las cosas cambien, con rebeldías inútiles, pero emocionalmente satisfactorias. Me sentí bien. Estábamos pensando, reflexivos. El mundo nos seguía pareciendo una cosa digna de ser vivida y que se puede cambiar. Nos pegaron duro, pero esas pequeñas dignidades de pobre, en última instancia, las manteníamos.

Nosferatu: Incluso en la película se percibe una complicidad en la relación entre esos tres viejos cascarrabias que trasciende la película.

Federico Luppi: Cascarrabias y anacrónicos. Nosotros, si nos ponemos a analizar el mundo ahora, seguramente no dejaremos de rastrear los conceptos de los veinticinco o treinta años, que tenían que ver con la magnificación exagerada de la izquierda y sus posibilidades. La izquierda no era estar afiliado o no a un partido, sino una cuestión de militancia cotidiana. Creíamos adultamente que se trataba de descubrir desde qué zona pensar un mundo posible. Nos fueron destrozando a garrotazos cada uno de nuestros sueños, pero no obstante no dejamos de pensar que todavía es posible que, si alguna vez se dio el do de pecho humano, tal vez se pueda repetir, ¿por qué no? Nadie me ha dicho que es fatal que la globaliza-

**"Nos fueron
destrozando a
garrotazos cada uno
de nuestros sueños,
pero no obstante no
dejamos de pensar
que todavía es posible
que, si alguna vez se
dio el do de pecho
humano, tal vez se
pueda repetir"**

ción o Bush definan un mundo futuro, que deba ser fatalmente así. Nadie me lo ha dicho. Hasta ahora van ganando los malos, pero, ¿quién sabe? Por lo menos ya no es inevitable el que un hecho ocurra fatalmente y siga un curso más o menos delineado en el papel. Ahora los hechos ocurren y aparecen Seattle, Davos, Génova, Florencia, Porto Alegre... Ya no es tan impune el insulto *a viva voce*. No hay otro sistema que oponer a eso, pero desde el punto de vista de las consecuencias cotidianas inmediatas, el sistema es desde muchos sentidos francamente indeseable. De vez en cuando compro, para enterarme, revistas de todo tipo, no solamente *El País*. El otro día compré el *The Economist*, una revista *tory* de la mejor derecha conservadora inglesa, que no tiene periodistas estrellas. Sus artículos no están firmados por nadie. La revista es responsable total de todo en sí misma. Un americano había publicado un libro de cómo convertirse en líder de las grandes compañías en el mundo actual. El articulista que hace la crítica del libro dice: "*Bueno, descubrió la Bastilla*", y añade que los mejores líderes han sido formados con criterios conservadores de responsabilidad, respeto, atención

hacia el cliente y tener en cuenta al accionista y que, si vemos las consecuencias de Enron, una compañía de mafiosos, ladrones e iletrados de la peor calaña, ese autor no podía decir aquello. Y los trata así, de mafiosos, ladrones e iletrados de la peor calaña. Si yo digo esto, me echan de España, pero como lo dice este hombre, no pasa nada. Es así, Enron, World Com, el mundo capitalista. Mira qué gracioso son: cuando tienen que ganar el gran dinero, privatizan la ganancia y en el momento en que "las papas arden", como se dice en Argentina, Telecom lanza el proyecto de despedir cincuenta y cinco mil empleados, Fiat quiere despedir no sé cuántos miles, los problemas de los bomberos ingleses continúan. Es mentira. Abran los ojos, ustedes pueden ganar muchísimo dinero sin ser tan hijos de puta. Este hombre decía que hay una tradición liberal del capitalismo que es aceptable. No se puede tener un capitalismo de este nivel, con todo lo que está pasando.

Nosferatu: ¿Quién pensó en ti como protagonista de *La Patagonia rebelde*?

Federico Luppi: Fue Olivera. También allí aparece una realidad concreta. Yo soy provinciano, hijo de gente de campo y ando a caballo. No había demasiados trucos. El personaje, José Font, era hijo de catalán, domador en Entre Ríos, más bien de estatura pequeña y había nacido en el centro de la provincia. No era un tipo de pendencias. Era un gran trabajador, un gran domador. Era una época en la que había dificultades. Los patronos del campo eran lo peor. Estuve investigando en la zona y me enteré de que era hijo de un catalán emigrado y pobre, que se fue al sur. Allí había ejercido trabajos de esquila. Pero lo significativo de este tipo es que le gustaban los cuchillos grandes. Hay un cuchillo que se llama "ca-

ronero". El argentino rioplatense lleva en el caballo el mandil -una especie de loneta de tela tejida-, sobre el que van las caronas, que son el basto entero, esa especie de relleno que va bajo la silla. Ahí se llevaba a menudo un cuchillo metido entre el mandil y la carona, para que se pudiera sacar fácilmente. Por eso le decían "caronero". Era como una especie de sable. Él usaba eso en la cintura y por eso le decían "Facón Grande".

Nosferatu: En *La Patagonia rebelde* hubo unos encontronazos bastante concretos con la censura.

Federico Luppi: Aries hizo primero un trabajo con la censura. En alguna entrevista yo acompañé a Olivera y en alguna otra le acompañó Soriano, creo recordar. Había un comandante en jefe del ejército que pertenecía al mundo del radicalismo, que dijo: "*Está bien; si es historia, hay que filmarla*". Era un momento de cierta apertura democrática, pero hete aquí que se filma la película y despierta una cantidad de escozores bastante serios. Lo lamentable es que con el tiempo, cuando comienza la guerrilla urbana a trabajar, los montoneros secuestran la película y la comienzan a usar como material didáctico para sus campamentos. En una operación el ejército requisó la película, y a los que interveníamos en ella nos acusan de apoyo a la guerrilla. Andaban amenazas con seis nombres por cada lista. En la primera es en la que aparece Alterio. Estaba acá presentando *La tregua* (1974), de Sergio Renán. No sabíamos lo que pasaba. De pronto empezaron a matar actores, dramaturgos, periodistas. La cosa iba en serio, y le dijimos que se quedase en España hasta que cambiase la situación. Ése fue el tema más duro, porque lo que despertó la película fue una gran concentración masiva de público y, consecuentemente, de militares y de la derecha en el otro lado.



Nosferatu: ¿Conocías a Bayer (11)?

Federico Luppi: Le conocí ahí. Humanamente, creo que es uno de los anacrónicos ejemplares de dignidad y entereza, de verdad. Tiene un doblegar de mente anarquista. Muy crítico, con la izquierda en general, con todos los autoritarismos. Ahora vive en Alemania y va y viene. Allí tiene la suerte de dedicarse a investigar todos los archivos posibles que ha habido en todos los lugares de Europa, los archivos del anarquismo en Suiza con los emigrados o los de la Universidad de Berlín.

Es, creo que con David Viña, uno de los ejemplos más claros de entereza ideológica.

Nosferatu: No habrá más penas ni olvido (Héctor Olivera, 1983) es la diatriba antiperonista más furibunda que se haya rodado jamás en el cine argentino. ¿Compartes plenamente el ideario que la película, de alguna manera, pone en funcionamiento? Ese planteamiento del peronismo como origen de los males argentinos del siglo.

Federico Luppi: Totalmente. Cuando digo totalmente me doy cuenta de que tengo una cierta tin-

tura arbitraria, no necesariamente eclipsante -no quiero serlo-, hacia el peronismo como ideología. Supongo que en el estado actual de Argentina, si hay cierta dignidad conceptual en la gente que escribe la historia, aunque sean peronistas, se darán cuenta de que una parte importante de lo que nos ocurre es debido al comportamiento del peronismo.

Nosferatu: Es terrible el momento de la muerte de Ulises Dumont a manos de su verdugo, cada uno de los dos gritando: "¡Viva Perón!".

Federico Luppi: Hoy en día todos los partidos de la capital federal bonaerense están dirigidos por mafias peronistas, donde no eres un opositor, solamente eres un muerto en potencia. Un poco antes de venir -anoto esas cosas para después tener argumentos- estaba en Buenos Aires, y un intendente, creo que era del partido judicial de Tres de Febrero, decía: "Si quieren guerra van a tener guerra, porque con nosotros no se juega, ya lo saben. Si hay que dar palos, se dan palos". Eso, un intendente. Son delincuentes dedicados a la política, encaramados en la corrupción, en el robo y en el machismo.

Nosferatu: Sin embargo lo que sí hay en esta película, pese a que la

postura ante el peronismo es brutal (ahí está el irónico cartelito en la pared de la intendencia, con la frase de Perón: "Para un peronista, el mejor amigo es otro peronista"), en la citada secuencia de la muerte de Ulises, es como una cierta nostalgia sobre un tiempo histórico en que el peronismo fue otra cosa, una nostalgia del primer peronismo.

Federico Luppi: En el primer peronismo, la votación por Perón de las masas, tenía un claro contenido popular. Cuando llegó Perón al poder, ganó por poco, pero bastó que se pusieran en marcha para que fuese el momento en que grandes masas laborales descubriesen la vida. Derecho social, el voto de la mujer, las vacaciones pagadas. Era el tiempo de la Argentina opulenta, con el Banco Central con lingotes de oro hasta el techo, porque Argentina estaba vendiendo desde hacía mucho tiempo carne y trigo a una Europa con necesidad de alimentos, en plena reconstrucción. Todo había que comprarlo fuera. Trigo bueno, trigo malo, lo que fuera. El populismo de Perón tenía que ver con otra de las cosas que no se discute y de las que no se habla: ¿cómo Perón funcionó, desde el punto de vista ideológico, como una contención a la radicalización de los sindicatos?

Nosferatu: Perón consigue su primer cargo público en un gobierno militar, y desde ese cargo público empieza a lanzar trenzas para controlar a los sindicatos y pervertirlos. Es una labor tremendamente demagógica y, encima, desde un directorio militar. Por eso, esa especie de nostalgia del primer peronismo puede ser engañosa, porque ni siquiera hubo un peronismo medianamente honesto. Otra cosa es que el pueblo percibiese el principio del peronismo como algo liberador. El peronismo tiene bastante de siniestro desde el primer momento.

Federico Luppi: Es que lo siniestro es su marca de origen. Porque, ¿qué hace Perón? Si tú eres de un sindicato de izquierda, que tenía ganado el sector de la carne, la construcción, el de los metalúrgicos o el ferroviario, ¿qué alternativas se te ofrecen? Luchar con sindicatos inciertos frente a patronales muy duras. Entonces Perón les dice a los empresarios: "Señores, ustedes van a ganar mucho dinero, pero hay que repartir un poquito para parar esto". Empezó a decir a los sindicatos: "¿Para qué va a ser usted comunista o socialista, qué es lo que quiere?"; "Es que estamos luchando por quince días de vacaciones pagadas"; "Está bien; ahí las tienen".

Nosferatu: Una obra social que se parece mucho a la caridad cristiana.

Federico Luppi: Absolutamente. ¿Cómo se puede discutir esto? Si hubiese un peronismo crítico, en el sentido de decir: "Estoy creciendo a partir de la crítica a mis propias convicciones primarias", tal vez se podría escribir algún día una historia sensata. Pero el tema es que seguimos trabajando con grandes fondos emocionales que impiden que la gente piense. Cuando se habla de Evita, ¿cómo no voy a reconocer la importancia de Evita para la mujer argentina o el alma argentina? Lo que intento



No habrá más penas ni olvido

definir, discutir o criticar es el papel que juega en términos políticos. Si me quedo en la caridad, la madre Teresa de Calcuta también es importante. Lo que yo digo es: ¿cuál era el papel político de esa caridad? ¿Dónde estaba el cambio? ¿Qué cambió con todo lo que Perón hizo? ¿Por qué no se mantuvo todo lo que pasó? No se estructuró un pensamiento liberador, ni siquiera liberal, que intentase crear condiciones para una Argentina estable. Lo que complica todo esto es que lo que vino después fue peor. No sé si lo he contado alguna vez. En cierta ocasión leí de un tirano en Siracusa, de uno de esos enormes imperios, que hizo una encuesta entre sus allegados para saber cuál era la opinión que el pueblo tenía de él. Nadie le quería decir la verdad, porque te mandaba matar. *"No, no, prometo que no habrá ningún tipo de castigo"; "Bueno, hay un odio enraizado hacia su imperio, que es realmente incontenible"*. Desconfiado, recorre la ciudad y, de pronto, ve a una mujer que reza en voz alta a uno de sus dioses por la permanencia viva del emperador. Y él le dice a la mujer: *"¿Por qué rezas por ese hijo de puta?"*. Y contesta: *"Porque temo que venga otro peor"*.

Nosferatu: En los años setenta y ochenta, una serie de títulos de Fernando Ayala en los que participaste como **Triángulo de cuatro** (1974), **Sobredosis** (1986) o esa película tremenda que es **Pasajeros de una pesadilla** (1984), en la que tienes uno de los papeles probablemente más raros que hayas hecho en el cine, ¿te parece que se correspondían con esa visión de una burguesía con padres autoritarios, valores morales tambaleantes, en definitiva, con la mayor parte de la burguesía argentina, más allá de los personajes concretos?

Federico Luppi: No sé si con un cuadro de la burguesía argentina,



pero sí con aspectos de esa burguesía que, por ejemplo, no tenía conciencia política previsoras en temas como la droga o, después, el SIDA. Eran cosas que ocurrían en otras partes, pero no en casa de uno. Cuando el fenómeno se hizo intensivo y profundo, muchos padres se sintieron absolutamente desconcertados. Junto con una burguesía, que en el período Menem llegó a ser algo así como la clase dispendiosa, con complejo de nuevos ricos, que cambiaban de coche todos los años, apareció el *country*, o lugar de reunión de una vida totalmente confortable. Muchos padres se iban al *country* el viernes y volvían el domingo por la noche y el hijo no estaba con ellos. Hace cuatro años se quemó una discoteca en Buenos Aires y murieron dieciocho jóvenes. Muchos padres se enteraron el lunes. Es el padre que se asombra de que su chica vaya a bailar a las dos de la mañana. ¿Cómo se maneja eso? No digo que yo lo sepa. ¿Cómo se maneja cuando en tu casa un día tu mujer te dice que el nene

toma droga? Ya es tarde, usted no sabe lo que hizo con él. No se trata de culpar a los padres, como en una especie del Cocteau de *Los padres terribles*. Se estaba pintando una burguesía que estaba concentrando su gran capacidad energética en el estatus, el progreso económico y la exhibición de cierta confortabilidad más que burguesa. Punta del Este es un lugar donde un argentino que se precie, económicamente fuerte, tenía que tener una casa. Es uno de los pocos lugares que va quedando en el mundo donde realmente te gustaría vivir. Irse a Punta del Este un día y volverse el domingo a la tarde en un vuelo de la Pluna era la cosa más corriente. Además era barato, un lugar incontaminado, un paraíso. Ésa era toda la preocupación. Ocupar la cabeza en algo que fuese rentable, encapsulado en la riqueza, era uno de los grandes nortes de la burguesía argentina. Por eso, no importaba tanto quién dirigiese, siempre que te permitiese asegurar tus negocios, que fue lo que hizo Menem.

Nosferatu: Es llamativo lo de la ociosidad, porque da la impresión en muchas de estas películas, como **Sobredosis**, que no hacen nada, que el dinero es muy fácil. El protagonista de **Sobredosis** se pasa entre el *country*, las elecciones para ganar la presidencia del equipo de fútbol y la poca dedicación a la familia, tanto tiempo, que parece que nunca trabaja.

Federico Luppi: No te olvides que la Argentina de a partir del 82, dirigentes mediante, descubre el préstamo, el flujo de dinero, a costa de la venta del país, naturalmente. Se generalizan la corrupción y la impunidad. Porque uno puede decir: ¿cómo avanza la corrupción, si hay un sistema jurídico más o menos estructurado y vigoroso? Un corrupto con un juicio y tres o cuatro pruebas, las pasa duras. Aquí, no. La impunidad, ¿qué significaba? ¿Qué hace falta para ganar la presidencia de Boca Juniors? Lo digo como ejemplo real, no genérico. Hace poco un gobernador repartió dos millones de dólares para que los diputados cambiasen la legislación y poder ser reelegido. Eso no terminó. En medio de la Argentina vaciada, en estado crítico y terminal, con mortalidad infantil por desnutrición, estos individuos existen. El ministro de Bienestar Social de Argentina, Hernández, dijo: *"Los políticos son todos unos hijos de puta, y me incluyo"*. Pero no renuncia. Este asomarse casi deportivamente al mundo de la política y de la responsabilidad es una lacra más que infame, que antes era adjudicada casi unánimemente al peronismo. Por razones de negocios, los radicales aceptaron el convite. Lo lamentable de todo esto es que lo que yo te digo en estos momentos ni siquiera es novedoso, ni siquiera tengo un dato *off the record* que ofrecerte. Está todo a la luz, no hace falta ir a hacer ningún tipo de investigación particular. Exhiben su riqueza y su desvergüenza como quien caga en medio de la calle en público.

Nosferatu: El propio Duhalde, cuando llegó a la presidencia de la República, dijo que había que acabar con la corrupción, y ahora está haciendo toda una serie de sucios manejos para desbancar a los hombres de Menem de la carrera por las próximas elecciones.

Federico Luppi: ¿Os imagináis a un presidente de una nación que le va muy mal, como Alfonsín, que había sido recibido como la deidad que iba a cambiar el mundo, que en su renuncia ante el pueblo de la nación, por televisión, dice, entre otras muchas cosas: *"Seguramente no supe, no quise o no pude"*? Si no has querido, no has sabido y no has podido, ¿para qué has buscado el poder? ¿Cómo alguien puede decir eso sensatamente? ¿Eso es un acto de contrición? Es un simple acto de profunda y mera irresponsabilidad.

Nosferatu: En España, al principio del "corralito", llamaba profundamente la atención a determinados economistas españoles el constatar con qué liberalidad Duhalde hablaba de que la moneda se iba a devaluar. Cada vez que un político, en el ejercicio del poder, hace una declaración de este tipo, lo que se produce es un descenso mayor.

Federico Luppi: Una cosa es dedicarse a la política y otra es ser

"... Está todo a la luz, no hace falta ir a hacer ningún tipo de investigación particular. Exhiben su riqueza y su desvergüenza como quien caga en medio de la calle en público."

político. Éstos no son políticos, son ineptos y corruptos. No es que diga esto porque estoy cabreado, porque nos robaron con el "corralito". Es verdad, son unos irresponsables. Dicen cosas en las que no se han parado a meditar dos minutos. Deberían buscar una forma de no alarmar y de ser un poco más cautos. Él cogió el micrófono y dijo: *"A cada uno se le devolverán pesos, si tuvo pesos, y dólares, si tuvo dólares"*. Por supuesto que le reprocharon que dijese semejante disparate. No son políticos. Se han dedicado a la política porque han venido del riñón, de la corruptela y del facilismo. Han robado a manos llenas y a espuertas, cosa que van a negar indignados. Pero miren cómo está el país. ¿Quién dejó el país así, los jubilados, las amas de casa, los trabajadores? Son de lo que no hay.

Nosferatu: Antes hemos hablado de la droga a propósito de **Sobredosis** ¿No crees que hay una diferencia enorme entre la forma adulta en que Arístarain aborda el tema de la droga en **Martín (Hache)** (1997) y esa especie de tremendismo y cierto moralismo por parte de Ayala en su película, que resulta contraproducente en algunos momentos?

Federico Luppi: Sí, porque en el caso de **Sobredosis** lo que aparece es un aspecto que Ayala no puede dejar de expresar, que es ese aspecto de moralina de la burguesía argentina. En la película se hace la crítica al descuido de la relación con el hijo y todo lo demás. En el fondo, si somos auténticamente críticos, son películas que conforman un estado de cosas incambiables, son películas conformistas.

Nosferatu: ¿También **Plata dulce** (Fernando Ayala, 1982)?

Federico Luppi: No. Creo que **Plata dulce**, como comedia, plantea agudamente algo que no

paró, que fue el tema del país saqueado a mansalva por los financieros improvisados. Bueno, no improvisados, porque sabían lo que hacían. En la época de **Plata dulce**, cada día quebraba una financiera. Los dueños se instalaban en Miami, Suiza o España, mientras la gente golpeaba las puertas de los bancos. Yo lo he visto. Hay una parte de la Argentina que no es imprevisible. Es una economía donde los dirigentes financieros y bancarios se han dedicado permanentemente a saquear, con la anuencia de los políticos, claro. Esto no es de ahora. En la época de **Plata dulce**, las financieras quebraban cada 15 días, algo que se puede comprobar. Gente que ha vaciado bancos enteros y, sin embargo, ni uno de ellos está en la cárcel.

Nosferatu: A propósito de presos, supone una cierta dosis de ironía el hecho de que los dos protagonistas de **Plata dulce** y **El arreglo** (Fernando Ayala, 1983), siendo absolutamente distintos, acaben ambos en la cárcel. Tanto el arribista y corrupto protagonista de **Plata dulce** como el padre de familia que se niega al chantaje en **El arreglo**.

Federico Luppi: Sí, porque genéricamente la justicia funciona bien para ti si tienes tiempo y dinero. Si no, serás el gilipollas de la cuadrilla. Yo lo he vivido en carne propia. Si te dedicas todo el día a estar detrás de un expediente, moviendo, hablando y golpeando, tal vez consigas hacer algo, pero a costa de perder trabajo, de perder oportunidades, de perder años, de perder tu familia incluso. Yo creo que en Argentina la gente tiene una exacta conciencia de que la justicia es inexistente. No de ahora, de hace muchos años. He envejecido en un país ajurídico, más allá de la existencia de un grupo de abogados, absolutamente íntegros y capaces, de jurisconsultos y juristas de enorme capacidad. Pero son una gota en el mar, por-



que los países emergentes tienen todas las lacras del capitalismo y ninguna de sus ventajas.

Nosferatu: El protagonista de **El arreglo**, como muchos de los de Aristarain, como otros muchos a lo largo de tu carrera, representa ese personaje íntegro con sueños, con ganas de cambiar las cosas. ¿Es el tipo de personaje con el que te encuentras más cómodo a nivel profesional, o te es igual?

Federico Luppi: Lo que creo que está muy bien en **El arreglo** es la crítica al iluso individuo que piensa que las finanzas se han hecho para que él tenga un puesto en ellas. En realidad es un chivo expiatorio. Pero, en general, a mí no me disgustan los personajes así. No quiero que sean ingenuos o tontamente discursivos, porque eso es usar el cine como una suerte de mensajería partidista,

política o ideologizante, que me parece francamente nefasta. El hecho de que aparezcan personajes que piensan que las cosas pueden ser todavía distintas, aunque sean anacrónicos o aunque sean tachados de ingenuos, me gusta, porque el hecho más elemental y concreto, como levantar un caído en la calle, es un gesto que no se le puede negar a nadie, ni puedo negarme la humanidad de representarlo, por mínimo que sea. Ahí entra la fantasía afectiva. Si todos hiciésemos lo que nos corresponde con relativa responsabilidad, el mundo andaría mejor.

Nosferatu: A lo que nos referíamos es a si te resulta más fácil acceder a ese tipo de papeles.

Federico Luppi: No, más fácil no, pero no me disgusta hacerlos, aun a sabiendas de que a veces la realidad es más dura y más con-



El arreglo

tradicitoria. No me disgusta mostrar que en una casa a veces hay alguien, uno al menos, que diga: "Mire, esto no es mío". Es noticia de primera plana que un señor devuelva diez mil dólares encontrados en la calle. A eso hemos llegado. Se da por sentado que si sales de la función pública sin ser rico, eres un gilipollas.

Nosferatu: Pasajeros de una pesadilla es una película terrible. Es una especie de tragedia griega tremebunda, en la cual se sugieren muchas cosas, aunque no se vaya más allá. Se supone que tampoco se podía decir mucho más en la época sobre este padre de familia judío, criptohomosexual, etc., y unos militares mezclados con el tráfico de armas.

Federico Luppi: Es el mismo tema del que hablábamos antes. Esa burguesía está totalmente ensimismada en la riqueza, a costa de lo que sea. Y "lo que sea" quiere decir "lo que sea". En este caso, el asesinato de los padres por los chicos permitió en la vida real descubrir ciertas conexiones, pero nunca se movió demasiado el asunto.

Nosferatu: Eso es lo que te queríamos preguntar. ¿Qué más había en este caso de crónica de sucesos, teniendo en cuenta que está basado en un hecho real?

Federico Luppi: Se decía allí que él tenía un contacto, militares mediante, para un nutrido y estable tráfico de armas, de cualquier lado, adonde fuere. Conexiones, triangulaciones, envíos. La famosa Pittsburg Company, que era la compañía importadora y exportadora de acero y material de hierro, era la gran tapadera. Pero eso no hace más que revelar lo que estábamos hablando. Esto ocurre en varias partes del mundo hoy en día. Lo que ocurre es que esa película tenía que ver con una burguesía que hacía fuera aparentaba un estatus de respetabilidad: una

gran casa, un gran *country*, autos, mucamos. Un mundo afablemente burgués, cómodamente confortable, en el sentido de que la confortabilidad no implicaba sobresaltos, pero cuyo trasfondo era ése. El capitalismo es necesariamente amoral. Estábamos filmando en Buenos Aires la última película de Aristarain y Porfirio Enríquez, el director de fotografía, de Haro, en Logroño, estaba en una librería muy hermosa, que está en el Villas Recoletas, un lugar muy lindo. Una librería muy bien puesta, de las pocas que siguen siendo argentinas. Estábamos esperando a poner las luces y Porfi vio un libro grande sobre el mundo de los negocios que se titula *De la ética en los negocios*. Y me dijo: "Esto no es verdad, no hay ética en los negocios". Escuchado así parece de un simplismo atroz, pero es cierto.

Nosferatu: ¿Te costó mucho hacer ese personaje? Porque está muy en las antípodas de lo que sueles hacer.

Federico Luppi: Sí. Ahí tuvo una virtud Ayala, porque yo tenía resistencia al personaje. No porque fuera homosexual, sino porque era un padre excesivamente abúlico. Yo decía que, si se tratara de un individuo con autoridad que después se quiebra, me hubiera gustado más que ese hombre. Me dijo que sería interesante para ablandar mi resistencia que me rizase el pelo. Con el pelo rizado y sin bigote parecía realmente un poco "blando de muñeca". Después me entusiasmó hacerlo, porque, además, tuvo mucho éxito.

Nosferatu: Tal vez tenga en el espectador lo que un historiador de cine llamaría un efecto de estrellato. Como espectador es difícil verte en ese papel. Tu arquetipo más habitual es el de un actor de fuerte virilidad, mucha concisión. Tus personajes no amenazan por amenazar, ni levantan la voz sin tener que levantarla.

Federico Luppi: Lo que pasa es que su homosexualidad se descubre después. En la película está muy bien. En la vida real se descubre después a través de la investigación con los chicos. Me acuerdo que un juez me dijo: "Mire, si nos ponemos sartrianos, esa familia estaba situada hacia la muerte". Porque era inevitable que esos chicos, tarde o temprano, hicieran eso o se pegaran un tiro.

Nosferatu: De ahí lo que tiene la película de tragedia griega, de destino ineluctable.

Federico Luppi: Había cosas como la conducta de la madre y ese padre ausente, que era solamente un felpudo. Apto para los negocios, pero, emotivamente, un tipo absolutamente invertebrado.

Nosferatu: Al parecer, el chico que es el eje de la película es hoy el abogado de Hebe de Bonafini, la fundadora de Madres de Plaza de Mayo. ¡Cuántas vueltas da la vida!

Federico Luppi: Claro. Estuvo preso 16 años. Hizo la carrera de abogacía en la cárcel. Entendió el mundo carcelario, el mundo de la ajuricidad de un sistema. Y como reacción definitiva se ha hecho abogado de las Madres de la Plaza de Mayo.

Nosferatu: En 1975 trabajas con Hugo del Carril en **Yo maté a Facundo**. Es una curiosa película, en la que destaca sobre todo la puesta en escena, particularmente la forma de manejar las secuencias de acción.

Federico Luppi: Hugo del Carril había pasado por las horcas caudinas del peronismo, por un exilio interior a partir de que fue puesto en sus listas negras. Era un hombre de una profunda y extrema honestidad, una persona muy entera e íntegra. En realidad, el guión, cuando vi la película, me pareció algo fallido, porque no se llega a ver qué intenta filmar con

la representación de esa figura casi mercenaria, sin ningún tipo de ideal y sin ninguna concepción política firme. Es una suerte de individuo sin capacidad conceptual. Creo que fue la última película que hizo. Tenía una economía bastante complicada (viudo y con dos o tres hijos) y retomó su historia de cantor de tangos. Armó una carpa, que llevaba a Mar del Plata y con la que hacía giras. Tiene títulos inolvidables en su carrera como **La Quintrala** (1955), **Las aguas bajan turbias** (1952) y **Culpable** (1960). En esta película despunta un poco el oficio, pero no le vi entregado, con una noción concreta, adulta y madura de hacer un film que le gustara. Él tenía más garra de lo que la película demuestra.

Nosferatu: Damos un salto cronológico. En 1985 haces tu primera película en España: **La vieja música**, de Mario Camus.

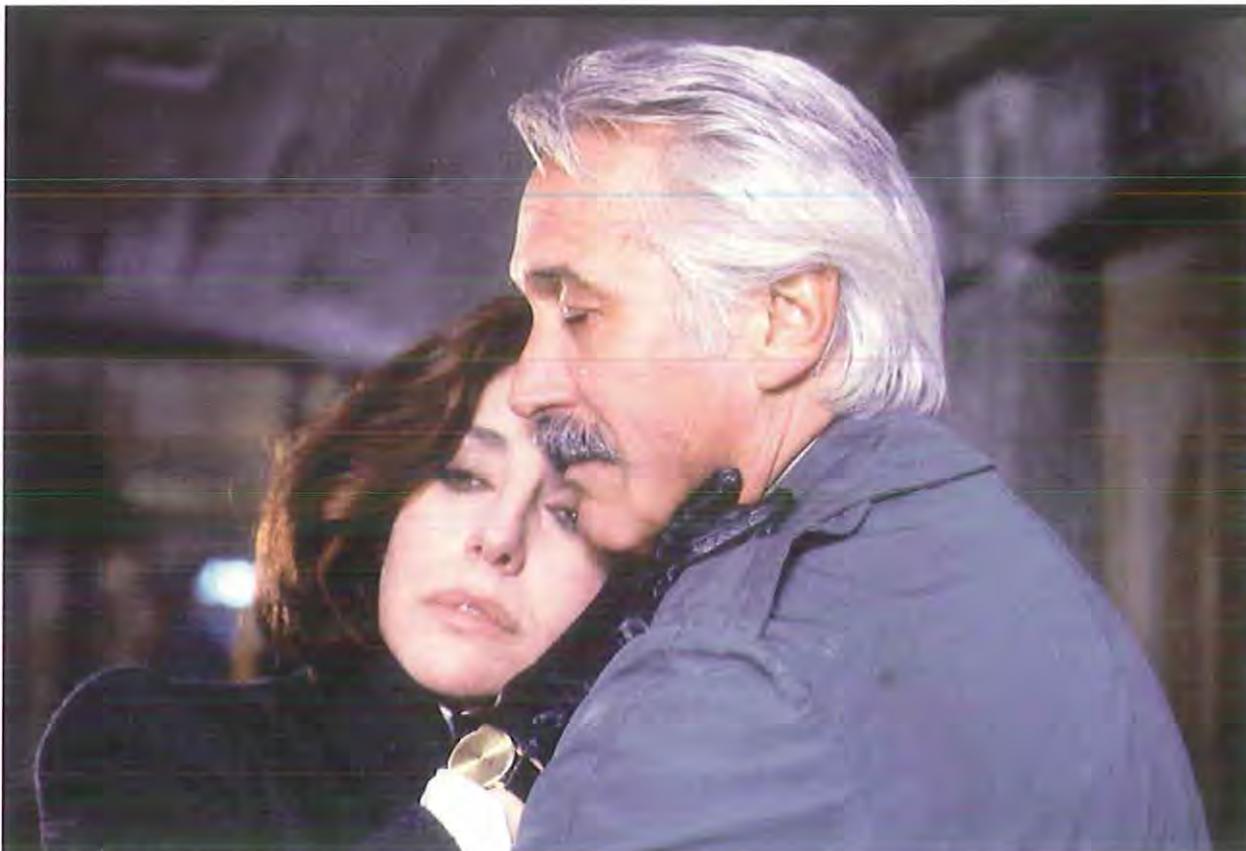
Federico Luppi: Aún hoy veo la película con mucho agrado y casi conmovido, porque me parece un film perfecto por parte de Mario.

Además, no puedo evitar que en lo personal me toque profundamente, porque lo que él cuenta es verdad. Algo que se incrementó y se agudizó con el tiempo. Muchos sudamericanos -los famosos "sudacas" de la época- se inventaron historias y trabajos de los cuales no conocían ni un ápice para sobrevivir, como este uruguayo que se inventa que es entrenador de baloncesto. Es una mentira que sus amigos, piadosamente, ocultan y, de alguna manera, hasta se complican para que este hombre pueda vivir de ello. Es la pintura del inmigrante, o del exiliado más que del inmigrante, en el que existe un pasado político y afectivo bastante deteriorado. La secuencia del encuentro con Paco Rabal en Estaca de Bares me pareció maravillosamente planteada, como la relación con Charo López o con Paloma, la niña. Refleja el tono de una ciudad que tiene la sequedad histórica que tiene Lugo y, a la vez, ese clima y esa neblina que la envuelven.

Nosferatu: A finales de los ochenta haces una serie de pelí-

culas dentro de lo que en aquellos años en el cine argentino se dio mucho, que fueron las coproducciones. En 1986, por ejemplo, la franco-argentina **Expreso a la emboscada/Les longs manteaux**, de Gilles Béhat; en 1987, **La extraña/The Stranger**, de Aristarain; en 1988, la argentino-francesa-alemana **La amiga**, de Jeanine Meerapfel; y en 1990, la franco-suizo-argentina **Guerreros y cautivos**, de Edgardo Cozarinsky. Se percibe un cierto paralelismo entre aquella época, en la que había una cierta crisis en el cine argentino a nivel económico, y la situación actual, en la que, como nos decía Aristarain, en Argentina no se puede dirigir si no es mediante coproducciones.

Federico Luppi: La diferencia es que en ese momento, dentro de la permanente crisis industrial del cine argentino, todavía había entusiasmo, los estudios estaban vivos y la gente iba a filmar a Argentina. Estaba descubriéndose la capacidad de ofrecer paisajes y posibilidades plásticas. Pero, como decís, las repeticiones son



La vieja música



francamente calcadas. Con más o menos colores, se da lo mismo hoy. Un país que siempre está en crisis. Creo que lo que pasa es que el cine, desde el punto de vista de una industria necesitada de ser protegida y desarrollada como algo vendible y exportable, nunca ha estado entre las preocupaciones de los sucesivos gobiernos. Nunca se visualizó el cine como una fuente de recursos y de identidad.

Nosferatu: ¿De esas películas hay alguna que recuerdes especialmente?

Federico Luppi: Lo que recuerdo es que fue una experiencia interesante. Por ejemplo, en la película de Béhat filmamos bastante en Argentina. Después hicimos otra con otro grupo de franceses, dirigida por Georges Campana, que se llamó **Moi, Antoine de Toumens, roi de Patagonie** (1990), que estaba basada en un hecho real. La de Cozarinsky partía de un empuje personal y se filmó como se pudo, pero no tuvo demasiada repercusión. Era un momento en que el cine intentaba

mantenerse en base a cualquier pequeña brasa que le diera un poco de calor.

Nosferatu: En *La amiga* trabajas con dos actrices míticas como son Liv Ullman y Cipe Lincovsky.

Federico Luppi: Jeanine Meerapfel hacía mucho tiempo que vivía en Alemania, la que ella llamaba la tierra de sus mayores, y vino con la idea de filmar esta película, porque le había impresionado mucho el tema de la dictadura argentina y los desaparecidos. Luego está el personaje de la madre, Liv Ullman, a la que le desaparece un hijo y se convierte en algo así como una abanderada. La película no es un gran film, pero está bien filmada. Tiene momentos buenos y momentos de comerte la nada, la repetición del cliché. Tiene, eso sí, el valor del testimonio en ese momento.

Nosferatu: ¿Hay alguna diferencia para ti como actor entre trabajar con una mujer o con un hombre? Lo has hecho con Jeanine Meerapfel y Manane Rodríguez.

¿Te parece que aportan algo distinto las mujeres cuando te dirigen? ¿Estableces un juego de seducción con las directoras, distinto al juego que se puede establecer con un hombre?

Federico Luppi: No, pero no lo tomes como la afirmación de un actor. En general, frente al comienzo de una película uno está básicamente inseguro. Le pasa a mucha gente. Lo que te domina en los días previos es la inseguridad. ¿Dónde me encuentro, qué va a pasar, cuál va a ser el sentido, va a estar presente el maldito combo? Y después, la relación. Una cosa es leer el libro (12) y otra es estar in situ, con la cámara. No he trabajado mucho con mujeres. Con las que he trabajado, las que habéis citado, han tenido la autoridad y la capacidad suficientes, más allá del éxito de la película o de su factura, de no (voy a cometer una contradicción supermachista, pero bueno) ser mujer en el sentido femenino convencional. Han sido resolutivas con sus puntos de vista, con sus rigores. No, no me ha pasado eso.

Nosferatu: Hemos leído que no discutes mucho con los directores.

Federico Luppi: Nada, no creo en eso.

Nosferatu: ¿Ni siquiera en la fase previa de preparación?

Federico Luppi: Durante la preparación hablamos hasta por los codos. El mundo del espectáculo es público. Un ensayo de teatro, cine o televisión, es precisamente para esto. Concluido el debate ideológico, crítico, literario, caracterológico, lo que quieras, no puedes convertir el set en un parlamento permanente. Eso quedará para la gente de Hollywood, si lo hace, que no lo sé. Es muy peligroso. O trabajas con el director o no trabajas. Si aceptas que sí y después te equivocas, te la aguantas, porque, si no, aparece una cuestión muy antipática. Si frente a una secuencia que no te gusta cómo está planificada planteas una discusión y la ganas, descalificas al director y planteas un mundo casi anárquico en el que todo el mundo piensa que puede hacer lo mismo. La película y la relación con el director deben aceptarse muy seriamente. Una vez que hay acuerdos previos mínimos, ya está. En la última película de Aristarain se habla mucho. Es superdiscursiva en todos los aspectos, y tenía que aprenderme los diálogos de memoria. A veces le comentaba a Adolfo si esto o aquello estaba bien o no. Terminado ese periodo, se acabó.

Nosferatu: Un poco ligado a eso, ¿te gusta improvisar?

"O trabajas con el director o no trabajas. Si aceptas que sí y después te equivocas, te la aguantas."

Federico Luppi: Me gusta, pero no es muy común en los directores y, en general, en el cine. La improvisación tiene un serio peligro también, que es convertirla en un fin en sí misma. ¿Para qué sirve improvisar? Si un texto resulta farragoso, a veces se puede ablandar y crear un carril conectivo más laxo. Aristarain no te deja cambiar ni una coma, aunque lo degüelles. Nada ni nadie, no importa quién sea. Improvisar en algunos momentos es interesante, puede servir para algún pasaje, en conversaciones de transición en las que no hay texto. Fue un invento que, en el mundo cinematográfico, apareció después de Strasberg. No es que él lo aconsejara, sino que improvisaba en sus talleres para que la gente se soltara, pero muchos actores convirtieron eso en un fin en sí mismo. Entonces aparecen conversaciones triviales.

Nosferatu: En una entrevista decía Fernán-Gómez que la primera vez que un director le dijo en un rodaje aquello de *"ahora vais hacia allá los dos juntos y decid cualquier cosa, una cosa banal"*, él contestó: *"No. Usted es el director, yo el actor y usted me tendrá que decir lo que tengo que decir. Si no me dice usted nada, yo voy callado hasta allá"*.

Federico Luppi: Totalmente de acuerdo. Sin diálogo, un actor siente que está desamparado y descuidado. El mejor actor del mundo necesita que lo dirijan. Tengo una entrevista guardada, que para mí es oro en polvo, a Ben Kingsley. Le preguntan cuál es el momento más temido en cine, y él contesta: *"Cuando el director me dice: 'Ben, la escena es tuya'. ¡Cómo que la escena es mía! Yo estoy acá en la ventana y la iluminadora me dice: 'Por favor Ben, gira la cara un poco para allí para que te dé la lámpara. No demasiado, sólo un poco'. El microfonista me dice: 'Si levantas un poco el mentón, te cojo me-*

jor'. Me dice el cameraman: 'Por favor, carga sobre el pie derecho para que me dejes ángulo para ver la parte por donde entra ella'. El cable me pasa por encima de la cabeza. ¡Y el director me dice que la escena es mía! Yo soy un pedazo de metal. Usted me funde y échelo en el molde que quiera".

Nosferatu: ¿Necesitas saber mucho del personaje, crearte una especie de biografía previa?

Federico Luppi: En una época creía ardientemente en eso. Lo que ocurre es que hay información del personaje que está en el texto. Alguien me dice: *"Voy a filmar Noche de Epifanía (13), de Shakespeare"*. ¿Qué *Noche de Epifanía*, la de Shakespeare o la tuya? Porque ilustrar con imágenes un texto, sin buscar qué significa tu *Noche de Epifanía*, no me sirve. Muéstrame tu divorcio, tu amor, tu dolor, tu pena, tu puñalada, tu desgarró. Muéstrame tu crimen, no el crimen que vas a ilustrar. A mí no me sirve. Investigar la historia del personaje: quiénes eran sus padres, si eran pobres o no, está bien. No digo que no se deba hacer. Digo, ¿es que esto me está indicando por qué acaba de romper una vidriera de un supermercado para robarse un pavo para la Navidad? El personaje no es un ladrón, es un tipo que hace siete meses que está en el paro, le han dejado de pagar hace quince días y no tiene qué llevar para las fiestas en su casa. Es un acto que rebaja tu condición humana. No me sirve mucho la historia de los padres y los abuelos ahí, en ese momento. Me importa cómo me sentiría yo en ese lugar. No quiero parecer un facilista, por el amor de Dios. Son cosas técnicas con las que mucha gente no estará de acuerdo. Pero, cuidado con solemnizar con una sobreinformación esos comportamientos que son nada más que temas de observación, de estar un poquitín con la antena desplegada.



Nosferatu: Una pregunta un poco más personal. Orson Welles, que admiraba por encima de todos los actores shakespearianos a John Gielgud, del que decía que era el mejor que había visto en su vida, lo utilizó una vez en **Campañadas a medianoche** (*Chimes at Midnight*, 1965), pero jamás rodó un solo plano con él, porque era tal el terror que tenía de compararse con ese otro que no fue capaz jamás de ponerse a su lado. ¿A ti te pasó alguna vez con algún colega así?

Federico Luppi: No, pero no por valentía profesional ni por capacidad competitiva, ni mucho menos. Lo que ocurre es que con un gran actor o un actor mítico yo me siento protegido. De todas maneras, un gran actor es imposible que no se note que lo es. Si tú vas a competir con un grande, lo más probable es que se trasluzca que estás haciendo un esfuerzo inútil. En cambio, si sirves la situación y te conectas con él, probablemente pase algo hermoso y, si no, es esfuerzo inútil. Es que no tiene sentido. Un actor dice su

papel y tú te pones frente a él para darle la réplica. Hay actores que se van a su *movil-home* y viene el asistente para sustituirles. ¡Qué infamia! Es una puñalada por la espalda. No se puede sustituir eso de mirarme a mí a los ojos y escuchar mi voz, y escuchar mi réplica y saber que yo estoy con él. Es como el abecé fraternal primitivo en el mundo actoral. No puedo entender eso.

Nosferatu: Vamos a hablar de Aristarain, porque ya es hora. ¿Cuándo le conociste?

Federico Luppi: Le conocí haciendo **Una mujer**, de Stagnaro, de la que él era el ayudante de dirección. Yo había hecho un buen trabajo en esa película. La película no era una maravilla, pero estaba bien. Recuerdo que, unos días más tarde, hubo una confusión en una cita y le llamé por teléfono para aclararla. Y lo perdí de vista. Nunca más lo vi. Creo que al poco tiempo se vino a España. Volvió y comenzó con **La parte del león** (1978). Más adelante me llamó para **Tiempo de**

revancha (1981). Me pareció un libro espectacular.

Nosferatu: Ahí empezó el tira y afloja con la censura.

Federico Luppi: Lo que pasa es que la película se filma en los últimos días del general Brignone como presidente de la República. Me gustaría decir una cosa que me parece muy interesante. La censura es un acto horripilante, pero si uno está más o menos atento es interesante. La censura te recrea una concepción interna de lo real donde vas contemplando las negatividades. "*Aquí me van a pegar, entonces tengo que hacer esto otro*". No importaba demasiado que estuviese prohibida o no. Todos sabíamos que los días del régimen estaban contados, y ¿qué más nos podía pasar? Después recuerdo que le dijeron unos censores oficiales que iban a cortar la película, y él contestó: "*Bueno, entonces yo mañana daré una rueda de prensa, a la que van a venir cincuenta corresponsales extranjeros y digo lo que ha pasado*". Un periodista, él se

acuerda del nombre, dijo: *"Esta censura argentina, que es tan despierta y aguda para evitar el mosquito presente en un escote, dejó pasar el elefante de la ideología"*.

Nosferatu: ¿Qué supone para un actor ser considerado como el álgter ego de un director? ¿Es una carga pesada o no?

Federico Luppi: No para mí. No tengo ningún problema con eso. El asunto es mucho más simple. Aristarain nunca escribió un personaje para mí. Él pudo ser un escritor y haber elegido el oficio de escribir y hacer de eso una suerte de andadura en su vida. Él escribe. Y después le pasa como a muchos directores en el mundo, que se van haciendo como jefes de una pequeña banda. Usan siempre el mismo cameraman, el mismo iluminador, el mismo director de arte, si es para Federico el papel se lo dan a Federico y, si no... No es un tema que a él le plantee dificultades electivas. No es su carácter, por otra parte. Más aún, en la filmación -y llevo

con él siete películas-, tengo exactamente la misma importancia que la silla en la que se sienta. Casi ni hablamos. A mí no es que me disguste hablar, al contrario, pero cuando estás con él se habla muy poco. Además, cuando hace discursos públicos es bastante torpe. Cuando hablamos específicamente del libro escucha mucho, pero no te dice nada y después hace lo que se le canta. A veces tiene en cuenta tu opinión y reforma algo por una cuestión de que cuatro o cinco miradas ajenas te dan una visión más completa, pero no tiene absolutamente ningún tipo de "pegoteo" con ningún concepto previo. Lo que él pone en **Lugares comunes** (2002), lo repite a menudo; él dice: *"Hay que dejarse de joder con las supersticiones. Estamos llenos de supersticiones intelectuales, afectivas, emocionales y de las otras"*. Yo creo que, en ese sentido, es absolutamente independiente.

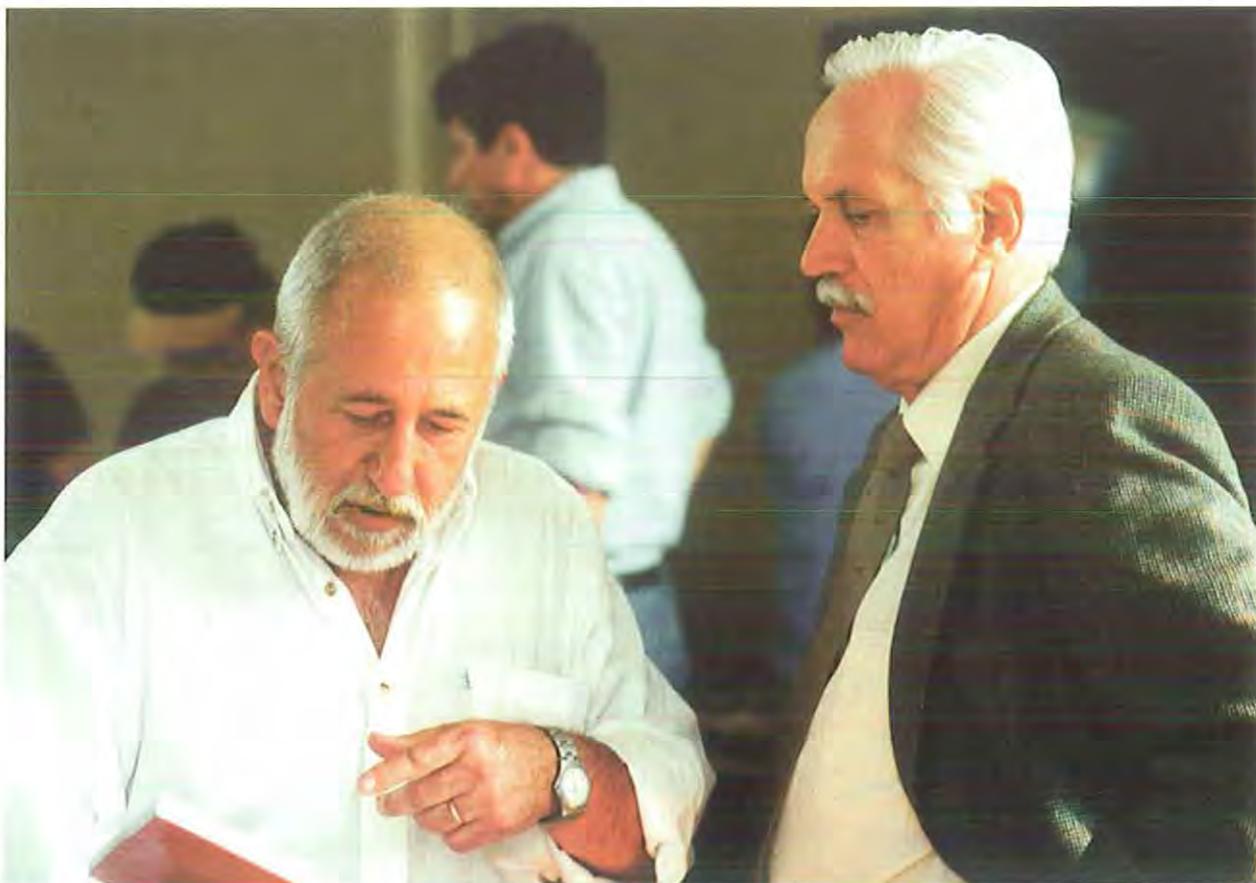
Nosferatu: Pero sí que te identificas con su cine.

"Más aún, en la filmación -y llevo con él [Aristarain] siete películas-, tengo exactamente la misma importancia que la silla en la que se sienta."

Federico Luppi: Me identifico porque, cuando él habla de una situación, no yo, cualquier actor le entiende en dos segundos.

Nosferatu: No se queda en el combo.

Federico Luppi: No, en absoluto. Por suerte, en ese sentido compartimos la misma opinión. Pocas veces mira por el ojo de la cámara. Porque hay una cosa que dice, que es razonable: ¿para qué tienes al director de fotografía, para qué tienes un cameraman estupendo?



Adolfo Aristarain y Federico Luppi durante el rodaje de *Lugares comunes*



Nosferatu: Con **Tiempo de revancha**, para ir con un poco de orden, ganaste el premio al mejor actor de la Asociación de Periodistas Cinematográficos. No sabemos si fue tu primer galardón importante o no.

Federico Luppi: (*Pone cara de no estar seguro*) Lo que pasa es que esa película fue luego a muchas partes. Fue a Chicago y a otros muchos lugares.

Nosferatu: En general, ¿qué piensas de los premios? ¿Te estimulan, te sirven, te olvidas de ellos, te sientes íntimamente complacido?

Federico Luppi: Lo que me pasa a mí con los premios es que me califican ante la mirada de los otros. Lo cual no sé si es verdad o no. Lo he dicho otras veces: ¿por qué no dan el premio al mejor trabajo, y no al mejor actor? El mejor actor suena como una generalidad superinfantil. Hasta diciembre soy el mejor actor y después de diciembre soy un asco. ¿Por qué? Después me tocó estar en los festivales, y los festivales están formados por jurados, que son personas cada una con su opinión, con su mundo. No siem-

pre el premio que recibes es por tu mejor trabajo, y no siempre que te lo niegan es justo.

Nosferatu: Pero es cierto lo que dices de que te coloca ante la mirada de los otros. No es lo mismo haber ganado el premio en San Sebastián por **Martín (Hache)** o no.

Federico Luppi: Claro; pero, fíjao, cuando me dan el premio de San Sebastián por **Martín (Hache)** yo estaba allá, en Buenos Aires, y todos estaban acá, en San Sebastián. Entonces se sucedieron la televisión, los reportajes, el teléfono. Todo era para mí. Durante tres o cuatro días fui el papa. Después se termina eso, de pronto. Es así.

Nosferatu: Vista ahora, **Tiempo de revancha**, la primera película de Arístarain que se estrena comercialmente en España y que impacta muchísimo, uno se pregunta cómo pudo pasar, a pesar de estar en los últimos tiempos de la censura, con la gran cantidad de referencias tan explícitas que contiene, como la del Ford Falcon, por ejemplo.

Federico Luppi: Hubo un forcejeo previo que era complicado,

pero yo creo que el régimen estaba ya herido de muerte.

Nosferatu: ¿Tanto como para no dar una batalla?

Federico Luppi: No podían. El mundo entero estaba pendiente de la dictadura. Comenzaba a desnudarse el tema de la violencia. Había un desprestigio muy grande de las Fuerzas Armadas, había un cansancio de la prensa, inclusive hasta de los medios más proclives a la derecha. Había una suerte de sensación de que si querían seguir haciendo buenos negocios, había que cambiar el ángulo del manejo político. Aceptemos el pacto. Ésa es la inteligencia política.

Nosferatu: Una cosa de la que no hemos hablado. **Tiempo de revancha** tardó en arrancar porque seguías prohibido. Se mantenía sobre ti la prohibición de hacer cine y televisión, que duró cuatro o cinco años.

Federico Luppi: Seis años, desde el '76 hasta el '82. Durante todo ese tiempo sólo hice teatro, y me fue bien. Me salvó.

Nosferatu: ¿Qué obras hiciste?

Federico Luppi: Empezamos con una obra en el 74 que se llamó *El gran deschave*, que tuvo un éxito brutal. Vine a España, donde nos fue más o menos, volvimos a Buenos Aires y seguimos con ella. Y, al toque, con Brandoni, una obra que se llamó *Convivencia*, que también fue muy bien. Hicimos una gira en 1981, aunque tuvimos conflicto. No pudimos actuar en Córdoba, en Salta, en Tucumán, en varios lugares, pero nos fue bien.

Nosferatu: ¿Sólo dos obras en todos esos años?

Federico Luppi: Sí, sí. Pero *El gran deschave* fue para mí como un salvoconducto frente a todo, porque era buen dinero en ese momento.

Nosferatu: ¿Dirigías tú también?

Federico Luppi: No, dirigió Carlos Gandolfo. No tuve conciencia en ese momento. Estaba tan preocupado por el día a día que sólo después dije: ¡Dios mío!

Nosferatu: En *Últimos días de la víctima* (1982) interpretas el papel de un asesino profesional, pulcro. Tuvo menos éxito que *Tiempo de revancha*. Algunos vieron en eso un problema de cambio de arquetipo, ya que para el público no era tan fácil identificarse con tu personaje como había sido en *Tiempo de revancha*. ¿Te parece que fue así?

Federico Luppi: Es una explicación de las más probables. También es cierto que la película planteaba una cosa no fácil de enfrentar, que era la conciencia concreta y real de la aparición de la mano de obra desocupada. Es duro decirle a un espectador después de la dictadura, tres años más tarde, que ahora va a aparecer todo lo que usted no verá en su vida: el que torturó, el que mató, el que robó, el que denunció, el que raptó. La película habla

de eso. Lo dice uno de los personajes: "*Ahora hay que trabajar de otra manera*". Aparecieron los individuos que formaban parte de la legión del matonaje político, de los corruptores, de los que hacen negocios propios. Uno de esos personajes estuvo en España. Él era el auténtico Mendizábal. Un día dijo en un reportaje que la mejor herramienta para esto es la pistola del calibre 22, pequeña, fácil, liviana.

Nosferatu: Era un supuesto montonero, que terminó haciendo negocios con uno de los tipos a los cuales él había raptado.

Federico Luppi: No, no. Ése es otro. Éste era un peso pesado de los servicios secretos. Pero lo que acabas de mencionar representa la parábola de lo que estamos hablando. Ese individuo, peronista, de izquierda, fundador de Montoneros, termina siendo guardaespaldas y asesor de seguridad de un individuo al que él había raptado siendo jefe de Montoneros. Ésa es la degradación política. Después, este individuo se casó en Punta del Este con una mujer de alcurnia, con un boato a lo Donald Trump.

Nosferatu: ¿Qué piensas de la supuesta misoginia de Aristarain? En esta película se habla de que las mujeres siempre traen proble-

mas, como en *Tiempo de revancha*, y en todas sus películas posteriores.

Federico Luppi: Ahí aparecen dos cosas, una de la que podemos hablar, porque tenemos los datos, y la otra, que es el mundo interior de Aristarain, que aparecerá un día en sus memorias. Puedes estar de acuerdo o no con lo que él plantea, pero es honesto en el sentido de que, si te fijas correctamente, en *Tiempo de revancha*, por ejemplo, el personaje de la mujer es mucho más realista. La especie de paranoia asustante del marido no tiene que ver con la vida, tiene que ver con una obsesión que la deja fuera, que la excluye. La razonable, en todo caso, afectivamente, es ella. El que la excluye es él, por una cuestión de egoísmo. En *Últimos días de la víctima* es cierto que él entra como un caballo en la seducción de esta mujer. En todo caso, revela un poder del cual él carece. ¿Cómo un tipo tan sabio y tan cojonudo en tantas cosas, y esto me parece que es lo realmente interesante, muere, como todos, por la boca del afecto? Un poco de ternura y Mendizábal se desarma.

Nosferatu: Y algo más, incluso. Él en muchos momentos dice que es un profesional, que es una pistola lista para quien la pueda pa-



Últimos días de la víctima

gar. Pero en algún momento de la película viene a insinuar que aquéllos a los que normalmente tiene que matar es por algo. Sin embargo, no sólo está la seducción, sino también el momento en que se da cuenta de que algo no funciona en su nueva víctima, que quizás no sea tan "matable". Se confunden las dos cosas para que él se disuelva como un azucarillo.

Federico Luppi: Si decimos la verdad, en el cine de Aristarain los personajes no son blanco o negro. Son duros o blandos, pero tienen muchas contradicciones profundas, lo que les lleva a la muerte o a la virtud.

Nosferatu: Sí, pero con más propiedad y con mucha frecuencia a la muerte.

Federico Luppi: Yo creo que su mundo es un mundo de valores muy fundados, los buenos y los malos, un poco fatalista, donde todo es un poco inútil.

Nosferatu: Inútil, pero hay que hacerlo.

Federico Luppi: Claro. Insisto con Sartre, porque lo uno mucho a este tipo de temas. Uno es responsable de lo bueno y de lo malo. No hay fatalismo. Me acuerdo de las críticas que despertó, y había discusiones todos los días, cuando el padre de **Un lugar en el mundo** (1991) quemaba la cosecha de la cooperativa. Se ha convertido en una especie de vertebral discusión ideológica. Aristarain decía: "*¿Por qué no aceptar que un individuo, teniendo convicciones, también tenga momentos de emoción y de ganas de mandar todo al carajo? ¿Porque no se debe, porque no es políticamente correcto? ¿O dramáticamente eso puede ocurrir? Si puede ocurrir, hagámoslo*".

Nosferatu: Lo que pasa es que la credibilidad de la película se juega en esa secuencia a cara o cruz.

Federico Luppi: Creo que sí, y creo que esa contradicción es aquello que muchas veces nosotros decimos, en términos más generales: "*¡Qué reviente de una vez para ver si surge una cosa nueva!*". Gente que esos días cri-

ticaba esa secuencia me dice ahora: "*Bueno, si nos hundimos del todo, a lo mejor por ahí saldrá algo bueno*". A veces la experiencia te hace notar que el juego es éste, y que ahora no hay más remedio que salir. Ideologizar en función de los valores corrientes, lo que ahora se llama políticamente correcto, me parece que no es un buen camino. Aristarain crea al individuo íntegro que, además, muestra un momento de debilidad, de irracionalidad o de prepotencia. Esto es lo que este hombre dice. Escúchenlo.

Nosferatu: ¿Tú te sientes cerca de un personaje así, aunque su opción vital sea distinta que la tuya? Dominici se vuelve hacia un lugar que no tiene nada que ver con él ni con su capacitación, mientras tú te vienes para acá.

Federico Luppi: Lo que pasa es que Dominici, en el caso de **Un lugar en el mundo**, también es, de verdad, la aceptación de la derrota para poder seguir. Yo le decía el otro día a un amigo periodista: "*Yo no soy un fracasado, soy un derrotado*". A mí me ga-



Un lugar en el mundo

naron. Cada vez que voté, me traicionaron, la gente a la que seguí me traicionó, sus intereses fueron diferentes de los míos, me robaron con el "corralito", me quebraron la vida. Está bien, soy un derrotado. Dominici aceptó la derrota con su mujer. El mundo urbano de la guerrilla le fue absolutamente adverso. Salvan la vida buscando un horizonte diferente y van a hacer algo en lo cual todavía creen. Diríamos, para parodiar un poco la película misma, que es la última frontera.

Nosferatu: Por cierto, ahora que sale el tema de la guerrilla, ¿qué juicio político e histórico haces de la guerrilla latinoamericana?

Federico Luppi: Es un camino al fracaso.

Nosferatu: ¿Te lo parecía antes?

Federico Luppi: No. La guerrilla argentina, la experiencia de Cuba, lo del Che en Bolivia, la guerrilla chilena, los tupamaros en Uruguay. No hay ninguna fuerza en el mundo que pueda cambiar una situación política si detrás no está (ahora caemos en los lugares comunes) el pueblo, la masa o el conjunto organizado. El viejo Mao, que era un sabihondo, decía, hace de esto cincuenta años: *"Hasta que el último tonto del pueblo no esté convencido, no hay cambio"*. Hoy, si yo salgo a la esquina y lanzo una perorata contra la injusticia de cualquier compañía, y no tengo detrás a la gente convencida para que me acompañe, pues seré un petardista. La guerrilla fue esto, es decir, individuos unidos de buenas intenciones, cultos, corajudos, conceptualmente sabios en el sentido de que habían leído todo, desde Regis Debray, pasando por Marx, Lenin, Cioran, lo que quieras. Pero con una concepción del cambio desde la óptica del que sabe para el que no sabe.

Nosferatu: Una suerte de despotismo ilustrado de izquierdas.

Federico Luppi: Dirigencia política basada en mi omnisciencia, frente a un pueblo que había que desasnar, pero que no estaba detrás de mí. Un hermoso coraje individual, pero sin capacidad política de cambio real.

Nosferatu: ¿Cómo te defiendes del escepticismo que inevitablemente surge cuando piensas que, para que cambie todo, tiene que tomar conciencia, por decirlo de una forma tópica, la mayoría de la gente? ¿Cómo se defiende uno de eso? ¿Quizás con la famosa frase de que, aunque la libertad no se vaya a conseguir nunca, hay que actuar como si alguna vez fuese posible conseguirla?

Federico Luppi: Me parece que no tenemos que defendernos de eso. Yo no intentaría abordar el tema desde la defensa. Defenderme contra eso, no. Pero si me dicen que haga un balance de la guerrilla, para nombrar una cosa dramáticamente terrible, recuerdo que el Che dice en su diario, hablando del entorno: *"Campesinos en cuyos ojos se veía que poseían la desconfianza y la inmovilidad"*

"La guerrilla fue esto, es decir, individuos unidos de buenas intenciones, cultos, corajudos, conceptualmente sabios en el sentido de que habían leído todo. Pero con una concepción del cambio desde la óptica del que sabe para el que no sabe."

de siglos". Al Che lo han vendido por un cerdo. El trabajo político es muy diferente al de las eclosiones guerrilleras, salvo, esto sí, que sean las famosas guerras nacionales, porque entonces surgiría algo parecido a lo que pasó con la Gran Bretaña de los bombardeos alemanes o Vietnam, primero ante los franceses y después contra los americanos, o determinados frentes de liberación, como surgió en cierto momento en Nicaragua. Eso no lo podía hacer la guerrilla. Básicamente faltó el programa político, la ideología de identidad y un proyecto común. Un proyecto comunitario que no fuese solamente la tan azarosa y poco definida toma del poder. En el Mayo francés había gente que dijo: *"Tomemos el poder, hay que abastecer las ciudades de fruta, de petróleo, de gas, de tranvías, de trenes, de carbón, de alimentos, de carne, abrir las escuelas, fabricar papel, tener lapiceras"*. ¿Quién hace todo eso? ¿Los estudiantes del Mayo francés? ¿Dónde estaba el andamiaje político que refrendaba esa explosión? Es donde la burguesía descansa tranquila. Ellos saben.

Nosferatu: Pasolini decía que, en el fondo, los hijos del pueblo estaban al otro lado de las barricadas, porque estaban sirviendo a la burguesía.

Federico Luppi: Exactamente.

Nosferatu: Un personaje como el de *La ley de la frontera* (1995) supongo que habrá sido casi un juego al lado de tanta enjundia como el Dominici de *Un lugar en el mundo* o el Martín de *Martín* (Hache).

Federico Luppi: Lo que lamenté es que no anduvo la película. Nunca sé por qué. Lo mejor que recuerdo es haber conocido bastante a fondo Galicia. Había conocido Lugo, trabajando con Mario Camus, y entonces Orense, que es una provincia preciosa, porque



rodamos entre Orense y el norte de Portugal. Y después, la gente. El gallego tiene la condición de que presta atención. Oye bien, le gusta estar en el bar conversando. Tiene muy buenos poetas.

Nosferatu: Si es cierto todo lo que se cuenta, el de **Martín (Hache)** fue un rodaje complicado para los actores en general.

Federico Luppi: Está bien que uno sea actor, pero no tienes que estar todo el día revolviéndote las tripas, helándote, buscando. Es duro tener que hablar de la vida, de las drogas, de los hijos, del tema del desafecto, del desarraigo, de esa condición de categoría política de ser siempre un *outsider*. No es tan fácil, por más que después parezca que está bien, que lo hiciste bien y que es gratificante. Por eso se rodó cronológicamente la película.

Nosferatu: ¿Puede desequilibrar realmente?

Federico Luppi: Lo desmiento y discuto rotundamente. Cualquier actor del mundo que me diga que

quedó tocado por un personaje está inventando una chapuza. No es verdad eso. Si tú estás enfermo, estás enfermo. Eso de que *"no pude dejar Hamlet. Veo a mi madre y..."*.

Nosferatu: Pero el propio Arista-rain decía que Cecilia Roth tuvo el falso amago de sentir que tenía un tumor.

Federico Luppi: Pueden ocurrir muchas cosas, no sólo en el mundo de la ficción. A ti, como periodista, te mandan a cubrir la manzana de Kenia y estás ahí viendo lo que pasa, y por supuesto que te afecta, pero no sales con una fobia criminal contra los concursos de belleza. A eso me refiero. Es fantasía. Te afecta el hecho de que hay un esfuerzo natural, porque temas tan complicados tú quieres que sean verdad. Quieres estar de verdad bien.

Nosferatu: ¿No crees que tu personaje sale demasiado bien librado? Otra vez volvemos al tema de las mujeres. No hay sanción para el personaje de Martín, más allá de la pérdida del ser amado, cuan-

do el que realmente se pierde es el ser amado. Quien realmente lo pasa mal es quien se va. En este caso el personaje de Cecilia. ¿No te parece que es un personaje que sale a flote e incluso se le permite una salida airosa y heroica en la común aceptación de la gente? Acaba como el tipo que se sacrifica y no hace la película porque su amigo no está en ella, que acepta la marcha de su hijo, aunque en el fondo no cuesta mucho intuir que, pasados unos años vuelva a reencontrarse con él en una situación mucho más cómoda.

Federico Luppi: La pregunta de rigor es ésta: ¿por qué tiene que salir mal librado?

Nosferatu: Porque, de alguna manera, está precipitando una muerte.

Federico Luppi: Está bien, pero estamos haciendo una sanción moral, no dramática. Si hacemos una especie de esquema dramático-ético, Macbeth es un hijo de puta. ¿Y a mí qué me interesa eso? Conmueve desde hace casi quinientos años ya. Es el tirano

moderno. Suponiendo que Martín salga tan bien parado, porque pierde una película, el hijo se le va (aunque digáis que puede que con los años lo reencuentre), pierde a su mujer...

Nosferatu: Pero los hijos se van siempre.

Federico Luppi: Pero no es que se le va porque dice: *"Papá, me gustaría estar contigo, pero quiero hacer mi vida"*. Se le va por las hondas razones que él no puede enfrentar. Se va porque los techos son diferentes, porque nadie silba, porque el olor es otro, porque su gente está en Buenos Aires. Me recuerda la vieja discusión durante muchos años en el mundo de la izquierda acerca del personaje positivo o no positivo. De ahí al mensaje había solamente un paso. Lo que tiene de terrible Martín (Hache), y estoy hablando como semiespectador, es como el mundo en que vivimos, el exilio laboral, la razón de mercado, el interés, el amiguismo, todo, se confabula, se complota para que tengas que someterte. Y terminamos siendo unos holandeses errantes que no tenemos país ni trabajo seguro. Los afectos no están seguros. Las mujeres que no sabemos amar bien un día te dicen adiós. Estoy diciendo lo que dijo Shakespeare hace tantos años. Decía el pobre Otelo en el momento de darse cuenta del crimen horrible: *"Hablen de mí como de un general honesto y un ciudadano valiente, que amó mucho, pero mal"*. Al viejo Brabancio, cuando van a la reunión de los dux en Venecia, le dicen: *"No te preocupes; es negro, pero es un negro valiente. Es un hombre que va a recuperar Chipre para nosotros y defiende los mares con su valentía. Además, tu hija le dio un poco de pie, no es que la sedujo. Es una gran persona, tómatelo con un poco de humor"*. Y el otro le contesta: *"Si es por reír, perdamos Chipre y riámonos, pero no me digan a mí que me*

ponga contento porque ningún corazón roto se arregla a través del oído". ¿Quién le arregla la vida a Martín? En la película, Martín Echenique está jodido, porque con esa experiencia de una muerte encima, ¿con qué mujer se mete él sin sentido de culpa? ¡Qué horrible temor a repetir la experiencia! La de él como tipo que, además, es lúcido. Más castigo que ése, yo no lo sé. Y no estoy defendiéndole. Hay una cosa ahí que creo que es revulsiva, y es que no deja una constancia terminal buena o mala.

Nosferatu: Respecto a **Lugares comunes**, tu personaje parece como un faro de sensatez en medio de la debacle de un país entero. ¿Asumes tú las certezas y las críticas de ese personaje?

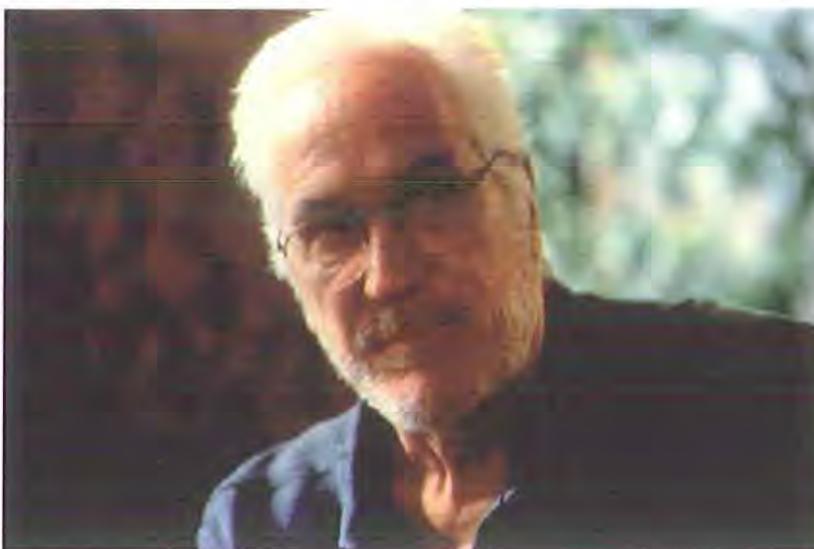
Federico Luppi: Esta vez más que en ninguna película. Por dos motivos. Primero, estoy más viejo. Y segundo, en términos de prospectiva, no de futurología, porque eso ya se me escapa, vi y sé todo lo que hay que saber del sistema. Eso te lo digo aunque parezca pedante, presuntuoso, omnisciente, torpe, "argentinoso", lo que quieras.

Nosferatu: ¿Te parece, por tanto, también necesario seguir reivindicando la cultura como uno de los pocos valores de libertad?

Federico Luppi: Diría que entre un individuo que aprende a pensar y que todavía tiene pasión por abrir las páginas de un libro o enterarse de qué pasó en Galicia ayer leyendo los periódicos, y un estulto, de esos imbéciles que dicen todo el día *"la felicidad, ah, ah, ah, ah"*, como Palito Ortega, ya sabéis cuál es mi elección. Me llama la atención todavía profundamente la rapidez con la que la insensibilidad gana el corazón del hombre del poder. Es impresionante la insensibilidad con la que aparece el individuo que puede disponer de la vida de los otros.

Nosferatu: ¿Y no te parece un poco terrible en términos históricos reivindicar 1789, como se hace en la película?

Federico Luppi: Con ese planteamiento del personaje de Robles, Aristarain ha lanzado un grito casi desesperado. Estoy magnificando la cosa para darte la dimensión de lo que quiero decir. Y por ese motivo coloca esa desesperación en la profunda infinidad del tema. Ese 1789 es una suerte de metáfora interna, sabiendo que eso no va a mover a nadie. Creo que él se ha dado el permiso de plantearlo en medio de esta debacle espantosa, que ya no es solamente la Argentina, sino que es todo el mundo. Nosotros tenemos al mundo entero esperando si un señor decide o no una guerra. No tengo palabras para



Martín (Hache)

esto. Aquí estamos nosotros esperando en un bar y, mientras, el amigo George Bush, independientemente de lo que digan los inspectores, lo va a hacer igual.

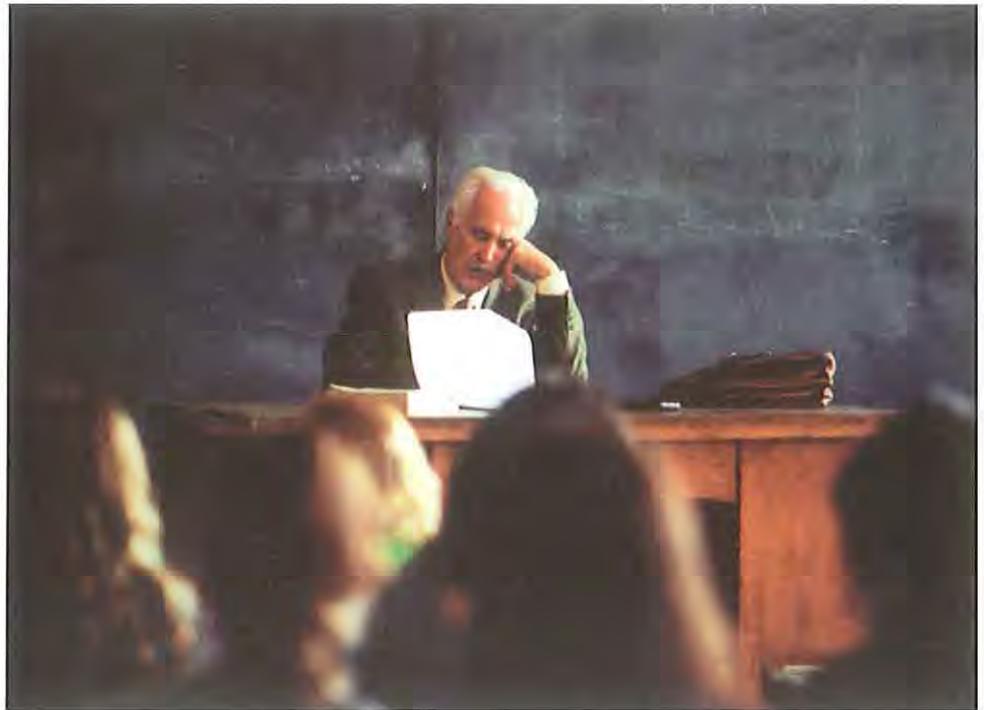
Nosferatu: Es una situación inédita. Nunca una guerra dependió tanto de un solo hombre hasta este momento.

Federico Luppi: Entonces, ¿por qué 1789? Lo dice entre un poco dolido y semiadulto, porque, ¿no sería bueno pensar que alguna vez se pudo?

Nosferatu: Sí, pero ya fue, ya pasó.

Federico Luppi: Está bien, pero insisto. Si tú vas mañana a la ópera a ver a un cantante prohijado por Plácido Domingo y no te convencen demasiado ni su condición canora ni su actuación, pero hay un momento en que está genial, uno dice: "*Si pudo, es que lo tiene*". Si alguna vez la humanidad tuvo los conceptos de la libertad, de la igualdad, de la fraternidad; si alguna vez esos conceptos surgieron desde un punto de vista puramente semántico, porque uno no inventa las cosas de la nada; si alguien dijo igualdad, libertad y fraternidad es porque hacían falta. Si alguna vez eso se expresó conceptualmente, es posible recuperarlo. Quiero darme el lujo, el gus-

**"Aquí estamos
nosotros esperando en
un bar y,
mientras, el amigo
George Bush,
independientemente
de lo que digan los
inspectores, lo va a
hacer igual."**



to interno, afectivo y espiritual, de hacer que un campo funcione bien sin ser un explotador. Bueno, fracaso, pero la batalla realmente perdida es la que no se intenta.

Nosferatu: Aristarain ha dicho muchas veces que para él la colocación de la cámara está siempre en función del actor. Quizás por ello, en España, algunos críticos tildaron tanto **Martín (Hache)** como **Lugares comunes** de teatro filmado, de exceso de diálogo y de una puesta en escena un tanto funcional, una acusación menor porque las críticas de ambas han sido muy buenas.

Federico Luppi: Eso me lo han dicho varias personas. Admito que **Lugares comunes** es un pelín discursiva. Ahora, yo no sé lo que es el teatro filmado. Es curioso que digan eso, porque cuando te llaman a hacer una especie de ensayo hacemos un teatrillo y después filmamos. Me parece una definición un poco facilista. Tendría que ver más con esa definición un poco académica de "música de cámara" en música. Si es buena o es mala, ahí está la discusión. No sé cómo se definiría eso desde el punto de vista de un hecho expresivo. Me recuerda un

poco aquella vieja historia de si la poesía debe ser rimada o no.

Nosferatu: Volviendo a **Lugares comunes**, ¿puedes imaginarte la continuación de la vida de los dos personajes que quedan, la mujer y el hijo, años después?

Federico Luppi: Sí. En el caso de Mercedes, la elección que hace es una elección profunda, en el sentido de que no hay equívocos. Pero es durísima. Me la puedo imaginar llevando adelante ese pequeño campo, uniéndose con otra gente. Curiosamente, la veo más realista que Robles y, en cierto sentido, mucho más vital. Más sabia al plantearse menos heroicidades de cambio y hacer una vida más realista. Yo creo que ella se va a humanizar mucho, en el sentido de que va a tener contacto con algo que en la película se ve muy a menudo, porque esta mujer al lado del profesor tenía la sabiduría de las mujeres, esa sabiduría que las hace tener los pies más pegados a la tierra, pero también estaba despegada de los grandes conflictos del universo de los que él podía hablar en sus clases.

Nosferatu: ¿Algo paralelo a la mujer de **Tiempo de revancha**?

"Me interesa mucho la política, demasiado para hacerme el sordo. No quiero."

Federico Luppi: Claro. Ella va a tener una condición que la hace ver de más lejos cuando le dice al hijo: "No, no, yo me quedo acá". No para cumplir un mandato, me parece, ni para hacer una suerte de seguidismo, porque ella seguramente mira lo de 1789 con cierta bonhomía afectuosa, pero no más. Creo que va a vivir una vida, ya no urbana, rompiendo dependencias, incluso la del hijo.

Nosferatu: ¿Y el hijo?

Federico Luppi: Yo no sé por qué me pasó eso, pero con el hijo no veo gran capacidad de cambio. Creo que la muerte del padre produce en el hijo, en un cierto momento, un poco de liberación. No sé si puede haber grandes cambios. Puede ser que el hijo decida cambiar -aquí habla el espectador Federico, el Federico que está viviendo una vida como puede-, pero es muy difícil que alguien apure cierto estatus de buenos sueldos para dedicarse con algo de altura al incierto mundo literario.

Nosferatu: Hablando del Federico que vive como puede, utilizando la metáfora tan bonita del personaje de Juan Diego Botto en *Martín (Hache)*, que una de las razones que da para su vuelta a Buenos Aires es que aquí nadie silba, ¿notas en el poco tiempo que llevas desde que te has instalado en Madrid que aquí no silban? Lo digo metafóricamente. ¿Notas la diferencia de vida? ¿Echas aquello de menos?

Federico Luppi: Lo que noto mucho es que estoy respirando mejor, que estoy empezando a

leer de nuevo, que recupero la apetencia por caminar por Madrid y voy mucho al cine. Me gusta mucho este barrio. A lo mejor la palabra es un poco grandilocuente, pero siento que en este momento de mi vida me estoy rehumanizando. Además, mi esposa es española, por lo que puedo tamizar las cosas desde dos puntos de vista. Me pasaba en Buenos Aires. Hay días en que me era imposible vivir y ella me decía: "Pero, Federico, hay que separar el trigo de la paja". Es esa sensatez que las mujeres suelen tener, que no sé de dónde les viene. De verdad, no podía más. Estaba todo el día cabreado, mal, impotente, fastidiado, robado, quebrado. Sin respuesta política, además. Dije: o me enfermo o sigo intentando hacer algo. Hice el cambio. En lo anecdótico pasé de vivir en un apartamento de ciento treinta metros a uno de treinta y cinco. Tenía mi dinero ahorrado y me dejaron sin un centavo. Ahora estoy más feliz aquí en este pedregal, que lo que pasaba en Buenos Aires, donde vivía todo el día atenazado por el odio y con ganas de salir a matar gente. El tema de interesarme por el día a día de España es porque en lo genérico no puedo dejar de estar involucrado. Me interesa mucho la política, demasiado para hacerme el sordo. No quiero. Por razones obvias, no puedo decir todo lo que pienso. Se podía decir: "Éste ha venido a buscar un poco de espacio y me empieza a romper los cojones con su crítica". En este momento (no sé si después vendrá alguna especie de síndrome extraño) no quiero volver allá.

Nosferatu: ¿Pero a trabajar, sí?

Federico Luppi: Si me llaman para hacer una película, tal vez.

Nosferatu: ¿Estás plenamente integrado aquí?

Federico Luppi: Plenamente integrado, no. Eso no se hace en un

día. No quiero mentir. Lo que sí sé es que tengo suficiente rabia dentro todavía para decirte redondamente que me siento expulsado. Lo dice el personaje de Robles. Yo me siento expulsado de Argentina, y como yo hay centenares de miles. Un día fuimos a la embajada española y parecía la embajada americana en Vietnam. Gente que se va de la Argentina no solamente por carencia material, sino porque dicen: "No tengo sueños, no tengo proyectos, no sé qué país voy a tener". Antaño me decía un muchacho vasco una cosa sensacional: "Lo que hace quince o veinte años era digno de ser tenido en cuenta, en términos humanos y fraternos, hoy en día puede ser un baldón. No sé por qué pasado me van a matar, si porque fui honesto, reivindicador y luchador o porque ahora no lo soy". Lo pensé mucho tiempo: ¿cuánto tiempo llevo en la Argentina frustrándome permanentemente? Un país en el que he votado en toda mi vida seis veces para presidente de la República. Lo demás, fueron todo golpes militares. Ese país que, a través del sinvergüenza de Menem, saca una declaración en contra de la falta de derechos humanos en Cuba. Esta especie de destrozo del sentido común, esta especie de guerra permanente contra la racionalidad más elemental, ¿cuánto tiempo más? No tengo 22 años. Egoístamente, aunque sea un espejismo, quiero tener un contacto mínimo con un poco más de armonía y de racionalidad. Un poquito. Saber que el tema del *Prestige* o el de la mafia o el de los subsidios, se discuten a nivel europeo. Me diréis que hay muchos peros. Ya lo sé, pero se discute. El campesino de la autonomía andaluza no puede hacer lo que quiera con los subsidios, porque el francés le va a decir: "Espera un momentito". Hay armado un mínimo de "tengámonos en cuenta". Después, ya sé que las cosas son en vertical. Tengo que empezar a trabajar en España, con

los españoles. No tengo mi país detrás. Ahora me doy cuenta de que no lo tuve nunca. Ha sido un país donde, en general, me he encontrado con un crápula, un inepto, un ladrón o un represor. Es todo lo que he vivido en lo que se llama un país que tenía un proyecto. Nunca lo vi. El último que parecía distinto, con algún paralelismo entre él y Felipe González, fue Alfonsín. Duró poco.

"No tengo mi país detrás. Ahora me doy cuenta de que no lo tuve nunca. Ha sido un país donde, en general, me he encontrado con un crápula, un inepto, un ladrón o un represor. Es todo lo que he vivido en lo que se llama un país que tenía un proyecto. Nunca lo vi."

Nosferatu: El problema de Argentina es que todo es susceptible de ser más degradado. Onganía parecía el final de todo y fijate lo que vino luego. Menem parecía el final de todo y, sin embargo, lo que vino después casi lo hace bueno. Es tan patético, ¡cuatro presidentes en dos semanas! Es un país inagotable en sus contradicciones.

Federico Luppi: Además de ser inagotable en su contradicción, demostró que es oxidable, rompible, hundible y saqueable, y esto no puede ser. La pena es lo de siempre, que los grandes desajus-



tes los paga la gente. Cuando un ministro de economía de un país les dice a los científicos que le piden presupuestos para investigar: "*¡Váyanse a lavar los platos!*", es como romper el criterio virgen del disparate. No puede un ministro decir eso. No puede un presidente decir: "*No supe, no quise o no pude*". Hay cosas que yo las pienso ahora y digo: ¡qué horror! Estamos manejados por un hato de crápulas, en el sentido más potente de la palabra, frente a lo cual, ¿qué opongo? No tengo partido político, no soy dirigente político, no soy economista. Soy un actor, nada más. Tengo la posibilidad de que van a pasar mis palabras por la radio, ¿pero con lo que digo qué pasa? No estoy cambiando nada. Sé que es muy difícil, pero el otro día se lo decía a Aristarain: "*Nos han ganado*". Nos han ganado los crápulas que se van a retirar dentro de unos meses enriquecidos hasta la médula con fortunas que parecen de emiratos árabes. Y no pasa nada, no veremos a un puto condenado por todo esto. No veremos ninguna sanción, ni colectiva ni nada, de esta gente. El gobernador de Mendoza, no recuerdo ahora su nombre, días atrás repartió un soborno de dos millones de dólares para que voten la reforma de la constitución provincial para ser reeligido nuevamente. Y no digo que esto no ocurra en todo el mundo, digo que me refugio en la

ilusión de que en otras partes por un tiempo no sea así.

Nosferatu: Sí, porque además sólo tenemos una vida. Es terrible también que en los bancos extranjeros haya el equivalente a la deuda pública argentina, que no es moco de pavo. Un dinero que han sacado del país ocho señores.

Federico Luppi: Yo no quiero pecar tampoco de "pobrecito Federico", pero yo estaba trabajando en España hacía mucho tiempo, aunque no tengo residencia española. Mis pagos los hacía en los bancos argentinos. No les dije: "*Páguenme en Miami o en Lausana*". Tampoco hablo de mí como si fuese un sabio, pero, ¿cómo voy a pensar, en qué calenturienta cabeza de este puto universo cabe que el banco me va a robar? Nunca.

Nosferatu: Son originales para la maldad...

Federico Luppi: Si yo tuviese un sistema jurídico que me amparara, diría: "*Éste me robó*". Si yo robo a un banco, me mandan a la cárcel.

Nosferatu: Vamos a volver a tus películas. Retrocediendo de nuevo en el tiempo, en 1990 es la única vez que trabajas con Lombardi, en *El flechazo (Coup de foudre)*. Se trata de una película para televisión.

Federico Luppi: Fue producto de una propuesta muy interesante de la radiotelevisión francesa, que nombra como asesor literario, para que produzca ideas y guiones para televisión, a un interesante literato que se apellidaba Segal. A Segal se le ocurrió la buena idea de filmar en cada región del mundo con un director del lugar. Tenían que ser temas que durasen entre cuarenta y cuarenta y cinco minutos, que era un poco lo que se llama la medida artística de televisión. Hicimos esta película con un actor muy importante en Perú, Gustavo Bueno, y una chica a la que Lombardi había conocido en un festival de cine en Canadá, de origen búlgaro, educada en Italia, que había estudiado ballet en Francia y que vivía en París intentando aprender inglés. Una interesante actriz, muy atractiva, que se llamaba Bozema Lasota. Tuvimos que rodar en pleno Amazonas. Fue una experiencia muy interesante, un recuerdo hermosísimo por el conocimiento del Perú, en particular del Amazonas, y por el contacto con Lombardi y con esta actriz que tenía una formación realmente interesante. Luego la perdí de vista, no sé qué fue de ella, pero pintaba como algo interesante.

Nosferatu: Con Eduardo Mignogna haces dos películas con seis años de separación. La primera, **Flop** (1990), es muy interesante, desde el punto de vista de la puesta en escena incluso, con su utilización de los *flash-backs*, la mezcla de realidad e irrealidad y ese extraño personaje que no se sabe quién es, hasta que al final se descubre que es la muerte. ¿Cómo funcionó en Argentina?

Federico Luppi: Muy bien. A mí me dieron un premio por el papel de ese polaco medio tuerto. Me gustó la experiencia, porque tenía que andar con unos ratones amaestrados, una cosa que yo nunca había hecho. Pero creo que le faltó un poquitín para que la película fuese un auténtico golpe. Creo que la elección de Mignogna de esa vía expresiva, esa mezcla de realismo y surrealismo, era un desafío bastante serio. Hay momentos que están muy logrados y otros en los que el trámite se hace un poco moroso, pero a mí me pareció una película excepcional en muchos sentidos. Sobre todo porque había que hablar de un cómico que en Argentina era una suerte de elemento fundador. Florencio Parravicini, el actor en que se inspiraba, representaba la picardía argentina.

Nosferatu: Tu segunda colaboración con Mignogna es **Sol de otoño** (1996).

Federico Luppi: **Sol de otoño** me pareció un film redondo, porque es un guión que habla de esa cosa tan curiosa que se da mucho en nuestro país, que es esa mezcla un poco provinciana de culturas: un uruguayo pobretón que vive en los suburbios de Buenos Aires, trabaja modestamente y acepta poner un aviso en un diario, haciéndose pasar por judío, como si fuera una suerte de picaresca atemperada por la melancolía y la soledad. Consigue llegar a un final feliz sin que eso se parezca a un cliché, sin que sea el típico *happy end*, porque creo que concreta esa carga en la cual casi todos deseamos en la platea que esta judía y este cincuentón largo se puedan convertir en pareja.

Nosferatu: En España tuvo un gran éxito, pero sobre todo se alabó el trabajo de Norma Aleandro y el tuyo.

Federico Luppi: Ese año Norma ganó por su trabajo el premio en San Sebastián. Fue un film que tuvo, además, la ventaja de hacer una buena economía.



Sol de otoño



Nosferatu: *Cronos* (Guillermo del Toro, 1992) es una película rara en tu filmografía. La película es fantástica. Un film de vampiros, que te supuso, además, una dura pugna profesional, entre otras cosas por las horas de maquillaje. Cuando viste la película, ¿qué viste en ella?

Federico Luppi: Lo que pasa es que me interesó mucho la película cuando comencé a rodarla. Le dije a Guillermo del Toro: "*¡Qué bien, es un género muy poco transitado, que en Argentina no se ha hecho nunca, porque son géneros muy complicados, porque tienen que ver mucho con la industria yanqui, donde los hacen muy bien!*". Además, te das cuenta de que es uno de esos directores que saben lo que quieren y que filman bien.

Nosferatu: Él habla maravillas de ti, como ya habrás leído en todas partes. Decía una cosa con respecto a ti, que la he oído de otros actores, por ejemplo de Mastroianni, que eres un actor que en el plató no das problemas, sino que los solucionas.

Federico Luppi: Es muy intenso el trabajo en cine. Te lleva mucha energía. Es muy difícil mantener un nivel de conciencia de lo que pasa. Hay mucho dinero en juego y siempre el tiempo es poco, es técnicamente complejo. A mí cuando dicen esas cosas de "*si no me ponen un humidificador, me voy*", me parece una gilipollez. De verdad te lo digo. Me parece una pérdida de tiempo tan espantosa... Cuando es tan lindo filmar

bien, digo en el sentido armónico. Tuve conciencia de la película que hacíamos al poco tiempo, por cómo él trataba a los personajes: el tema de la relación con la niña, con su mujer, la soledad del hombre que sabe que el tiempo no es un aliado, cuando los que tú quieres se van a ir antes. Me recordaba una novela de Simone de Beauvoir, de un individuo al que no sé por qué motivo le prolongan la vida (14).

Nosferatu: Es el mismo tema que el cuento de Borges: ser inmortal es baladí.

Federico Luppi: Fijaos, que la gente que tú quieras se vaya anormalmente antes. Cuando la vi me gustó mucho.

Nosferatu: Y luego, ¿cuándo te propuso *El espinazo del diablo* (2001)?

Federico Luppi: Hay un dibujante español extraordinario, que es Carlos Giménez. Guillermo me dio dos libros suyos en Buenos Aires que tratan de esa época. Es un tema extraordinario y tocarlo es delicado. La figura de este viejo chamán entre médico y curandero me gustaba mucho. Me gustaba la historia, me gustaba todo lo que pasó en ese set. Hice un trabajo, como le gusta al director, un poco gótico.

Nosferatu: Curiosamente, parece un cine muy alejado de ti, de lo que uno, tal vez instintivamente, identifica con tu filmografía más personal, pero, en cambio, tal vez en un sentido profundo no lo sea tanto. La solidez de los principios, el hecho de que la película termine como si fuera un *western*, con el tipo con la escopeta defendiendo su territorio.

Federico Luppi: Intento imaginar, para buscar una explicación mínimamente coherente, por qué la gente supone, filmografía mediante, que uno es eso; pero si esa

fuera la explicación, no es del todo satisfactoria, porque en definitiva el conceptualmente llamado malo es una profunda fuente de sorpresas maravillosas. Entre el virtuoso monje benedictino y Macbeth, no hay elección posible.

Nosferatu: Háblanos de **Caballos salvajes** (1995), de Marcelo Piñeyro.

Federico Luppi: Tengo muy poquito que decir. Sólo pararme en un par de secuencias con Alterio y Cipe Lincovsky. Esa película inaugura de alguna forma en Argentina (o lo retoma, si alguna vez existió) lo que se llama la *road movie*. Arranca en la ciudad con un hecho casi policial como era el robo del banco, que en realidad no era un robo, sino lo que todos hubiéramos querido hacer con el "corralito": el ciudadano que retira a punta de pistola el dinero que le pertenece. Y termina en el lejísimo Sur, cerca de la cordillera. Creo que es un film atractivo, más voluntarista que logrado, pero ese voluntarismo tenía también contacto con la necesidad de la gente de empezar a ver de otra

manera lo que el pueblo no podía ver, y qué es lo que ocurre ahora.

Nosferatu: Entre 1995 y 1996 trabajas en dos películas en España, que tuvieron un gran éxito, tanto de crítica como de público, y que son, en cierto modo, dos películas insólitas y en las que tu trabajo te consagra definitivamente como uno de los actores más admirados del cine en lengua castellana. Un papel secundario, el de **Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto** (Agustín Díaz Yanes, 1995), pero con el que en las secuencias en las que apareces te conviertes en protagonista, y **Éxtasis** (1996), de Mariano Barroso, con un gran duelo interpretativo con Javier Bardem.

Federico Luppi: En el caso de **Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto** hay detrás un guión de hierro, estructurado con enorme valentía e inteligencia, con un reparto realmente bueno y con el toque insólito de ese mercenario que mata por encargo, pero que tiene serios problemas de conducta y de conciencia respecto de Dios y de su hija

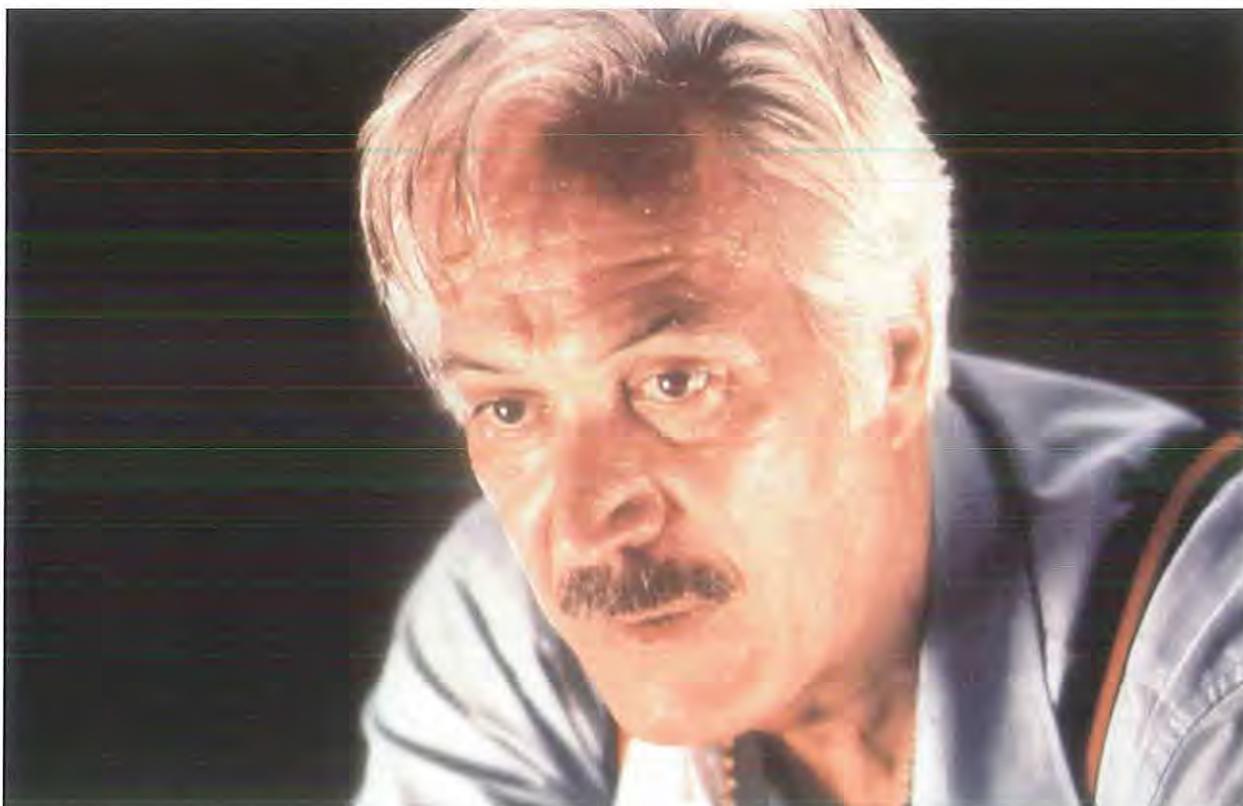
enferma. Un tipo que mata a sangre fría, pero que está necesitado de protección y comprensión. El trabajo de los actores me pareció realmente muy bueno, sobre todo el de los mexicanos y el de Victoria Abril. Era una película vigorosa, que tenía piernas fuertes.

Nosferatu: Tu personaje en esta película recuerda al de **Últimos días de la víctima**, salvando las distancias evidentes.

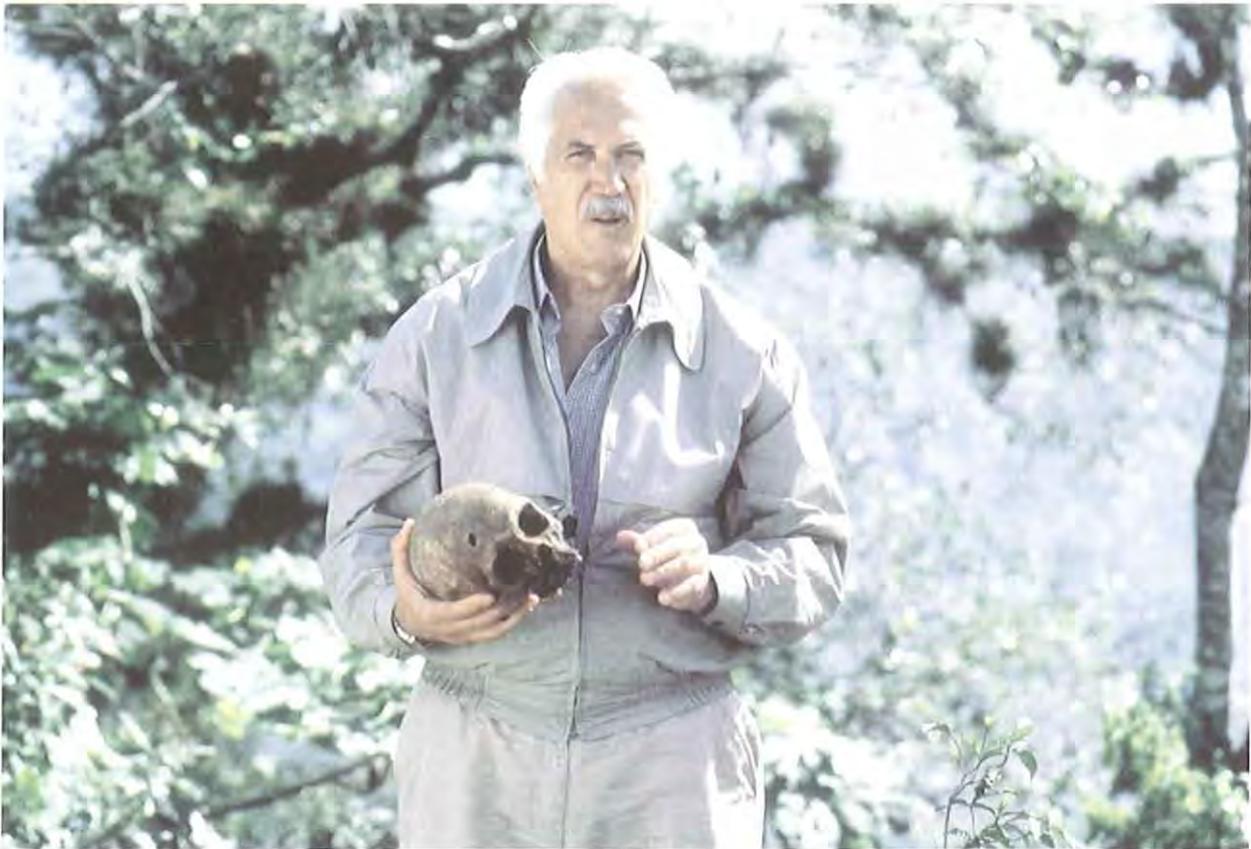
Federico Luppi: El individuo de **Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto** era de una inteligencia pragmática, sin un concepto demasiado definido de lo que eran el bien y el mal. El hombre de **Últimos días de la víctima** era un individuo formado ideológica y técnicamente para matar. Su único momento de debilidad, que es el enamoramiento de aquella mujer, lo paga con la muerte.

Nosferatu: En cierto modo aquí está también preso de otro amor, el que tiene hacia su hija.

Federico Luppi: Exactamente. Parecería que el esquema que les



Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto



define sería: "cuando se es un asesino así, la introducción de sentimientos humanitarios se convierte en una forma de código, según el cual la muerte es la única reivindicación posible".

Nosferatu: En *Éxtasis* aparece ese conflicto que tanto has vivido en las películas de Arístarain de las relaciones entre padre e hijo, aunque aquí sea con el hijo equivocado.

Federico Luppi: La sensación que yo tenía leyendo ese guión y trabajando en el plató con Barroso era que este hombre, en su yoísmo de estrella del teatro y empresario famoso con cierta prepotencia, decide inventarse una familia para tener a alguien, porque en definitiva también está solo. Se supone que la presencia de un hijo puede ser un vigoroso anclaje a la tierra, porque su propia amante, el personaje de Silvia Munt, no tiene demasiado que ver con él. En el fondo, padre e "hijo" manejan una cantidad de valores que no son tan distintos, pese a los banquetes y el esmoquin que aparentemente les separan.

Los dos contienen mucho oportunismo, desamor y desafecto.

Nosferatu: Otra de las películas que ruedas en México, o alrededor de México, es *Hombres armados* (*Men with Guns*; John Sayles, 1997). ¿Conocías el cine de John Sayles?

Federico Luppi: Sí. A mí me había gustado mucho una película cuyo título no recuerdo, que era sobre la corrupción de un equipo de béisbol de Detroit, en la que él había sido guionista y actor a la vez. Lo que no recuerdo es si la dirigió él (15). Era un excelente guión, muy bien hecho. Después vi una película que se llamaba *Lone Star* (1996), un film excelente. Luego, no sé si la vi antes o después, *La leyenda de Roan Inish* (*The Secret of Roan Inish*; 1993), aquella isla al este de Irlanda.

Nosferatu: *Hombres armados* es una película completamente insólita, rodada en castellano.

Federico Luppi: Él habla castellano, aunque se cansa, porque lo

habla con mucha dificultad, como yo el inglés. Es un americano atípico. Te diría, por prejuicio, que no parece americano. Conoce el mundo hispanoparlante como pocos. Me dio muchos datos de Argentina. Hizo una película que muchos dirán que es antropológica, lo cual es cierto. Lo que quería contar era tan sólo un viaje. Decía que no habría incidencias, ni serias aventuras, ni nada de eso. En la película plantea el tema del mito del eterno retorno, como el rumano Mircea Eliade. Una revolución, el hombre armado, pero, ¿en nombre de qué?, ¿para liberar qué? Este médico hace un viaje casi iniciático para ver qué pasó con sus alumnos, con aquellos que él armó con tanta dedicación. ¿Y qué encuentra? Muerte, decepción, traición. Y en medio, las víctimas. Un continente.

Nosferatu: Sí, porque la película no transcurre en ningún lugar en concreto.

Federico Luppi: Agradezco a este film dos cosas que vi. A veces uno cree que sabe todo. Está-

bamos en Chiapas y un día filmábamos de noche un asedio. Como yo el día anterior había terminado como a las cinco, dormí hasta las dos de la tarde. Hacía calor y vi unas escenas de miseria espantosas. Después ya vi lo que ellos llaman "la caseja con selva", que es la montaña con selva, donde se cultivan juntos la caña de azúcar, los bananos, el tabaco y el café. No sé qué cierta simbiosis tiene la tierra allí que funciona muy bien. Estuve hablando con un muchacho. Yo, con esa ingenuidad que tienen los urbanos, le dije: "*¡Qué suerte que pueden tener café y bananos!*", a lo que contestó: "*No sabe usted lo que es comer todo el día banano, banano de noche, banano de día*". Ahí Federico se dijo, como si hubiera descubierto el hilo negro: "*Acá está la miseria endémica de América Latina, que va a costar siglos erradicar*", porque es un poco lo que decía el Che con respecto a los campesinos: "*En ellos se ha instalado algo que es lo más inhumano y lo más desesperanzador*". Es la miseria constitutiva como algo incambiable, la miseria instalada como aceptación definitiva.

Nosferatu: Ni siquiera imaginar que sea posible otro estado.

"Este médico hace un viaje casi iniciático para ver qué pasó con sus alumnos, con aquellos que él armó con tanta dedicación. ¿Y qué encuentra? Muerte, decepción, traición. Y en medio, las víctimas. Un continente."

Federico Luppi: Exactamente. La no conciencia de la miseria. Hay una zona en la cual los señores tienen policías propias, que requisan los lugares de selva de los indios, desmontan y siembran, pero, como es tierra de aluvión y necesitan la raíz del árbol para afirmarse como tal, cuando le sajan el árbol la tierra al poco tiempo se lava, para lo cual hace falta requisar más tierra. Recordaréis haber leído: "*En esa zona, quince muertos*"; al mes siguiente, "*Siete indios muertos*", o "*Encontrados ocho cadáveres en tal lugar*".

Nosferatu: Los eliminan directamente y se acabó, como pasa en la Amazonía. ¿Cómo fue el rodaje para ti en esas circunstancias?

Federico Luppi: Para mí, en términos vitales -de decir me caigo del catre, me desangro- fue una de las películas más importantes de mi vida, porque vi cosas que no había visto nunca, y las vi con unos ojos no precisamente alegres.

Nosferatu: ¿Cómo viste la película?

Federico Luppi: A mí me gustó mucho, pero ya sabía que iba a ser una película que no era para un público masivo, ni mucho menos.

Nosferatu: Se produjo un cierto paralelismo personal con el doctor Fuentes, que también descubre un mundo que desconocía.

Federico Luppi: Curiosamente, el viaje es así. El doctor Fuentes vive en un lugar en México D. F., en un barrio hermosísimo, el barrio del Ángel. De ahí viaja a lugares donde todo es diferente. No debería decirlo, pero en una situación así te asalta la acepción de lo fatal. ¡Cuántos siglos más! Pero ya cuando matan a Julio César, al pie de la estatua de Pompeyo, uno de los complotados le dice a otro: "*Dentro de cuatro o cinco siglos habrá iguales muertes y en nombre de lo mismo*".

Nosferatu: ¿Sayles trabaja de alguna manera particular?

Federico Luppi: No, no. El operador, el director de luz, había trabajado con Kieslowski (16), un polaco al que John le paró un poco la mano, porque era medio invasivo. Rodando es un tipo seguro. También habla poco. En las mañanas, en Veracruz y en la zona de Chiapas, hacía mucho frío, y él salía con una camisetita.

Nosferatu: A continuación trabajas en **Bajo bandera** (1997), de Juan José Jusid, un histórico realizador argentino. Una película en cuyo reparto están también Miguel Ángel Solá y Omero Antonutti.

Federico Luppi: Siento cuando la veo que nos quedamos cortos con el desarrollo del tema. Era una buena idea, pero un film que a mí me parece que llevó como un vuelo a media altura. La excelente idea de la que parte no se autorrenueva en el transcurso mismo del relato. Tenía que ver con un hecho luctuoso en Argentina, que determinó la suspensión del servicio militar.

Nosferatu: El asesinato de un soldado en un destacamento de la Patagonia, que supuso toda una polémica nacional.

Federico Luppi: El film no estuvo a la altura de la calentura, del rojo de la polémica.

Nosferatu: Hablando de filmes que se quedan a media altura, ésta es la sensación que dan las dos películas en las que trabajaste para Gerardo Herrero: **Frontera Sur/América mía** (1998) y **El lugar donde estuvo el paraíso** (2001).

Federico Luppi: En el caso de **Frontera Sur** me parece que era un guión aceptable, pero también faltaba un sentido más despojado, más firme, más profundo al rela-



to. Era un tema muy difícil para contar. Creo que estaba más conseguido en **El lugar donde estuvo el paraíso**, donde la novela tiene atractivos muy fuertes, muy interesantes. Lo que sí debo decir es que me parece que en ambas películas, aun siendo justificadas, muchas de las críticas que se hicieron, muy acerbas, amargas y rotundas, apuntan más a cierta resistencia que produce Gerardo en el paso de productor a director. Creo que había una suerte de castigo de orden personal, más que por su condición de cineasta. Algunas críticas que leí eran excesivamente agresivas. Aun otorgándoles parte de razón, había a veces una especie de sobrecarga.

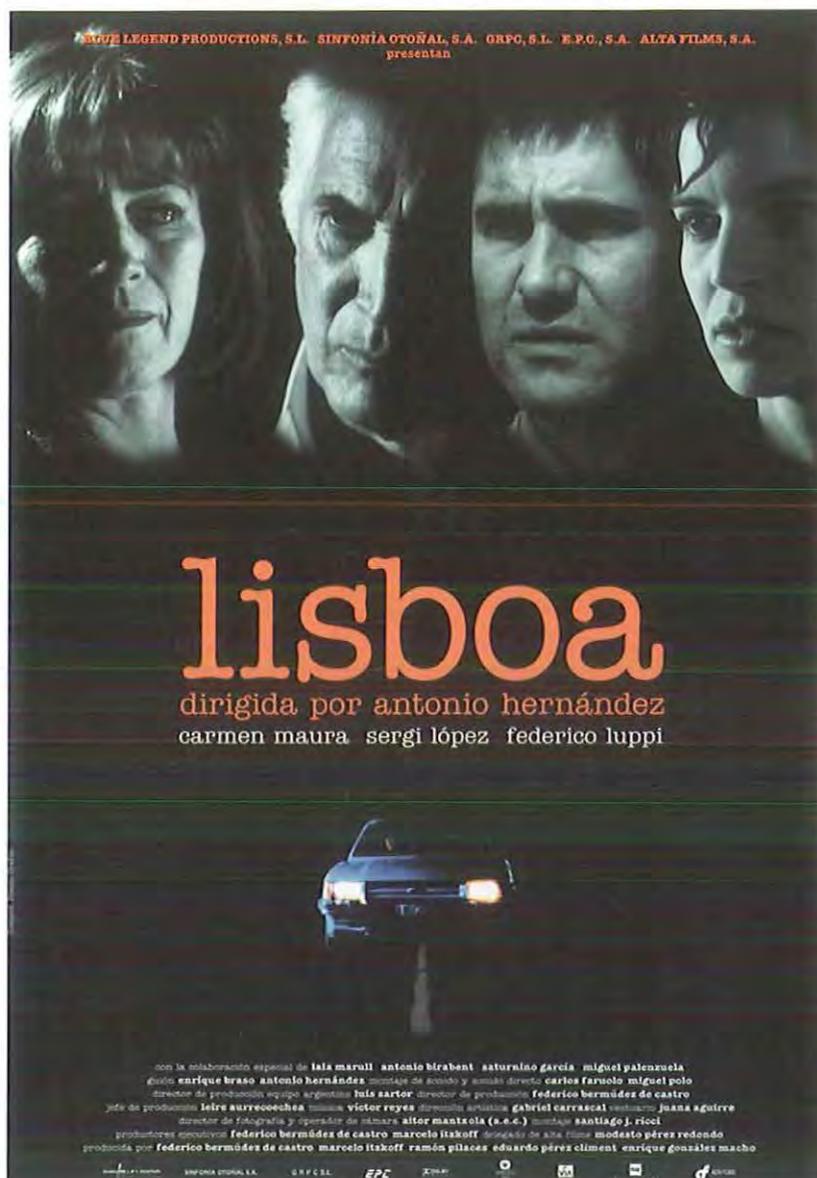
Nosferatu: En cualquier caso, lo mejor de **El lugar donde estuvo el paraíso** es la construcción de tu personaje, un tipo escéptico, como de vuelta de todo, pero que, al mismo tiempo, intenta agarrarse a la vida.

Federico Luppi: Yo había leído la novela del chileno Carlos Franz y me había gustado mucho. Se podía haber hecho un guión cojuno. En cuanto a mi personaje, creo que cuando un individuo empieza a transitar peligrosamente la soledad y los años, si ese camino está atravesado, como aquí, por la presencia de una amante y una hija, por dos presencias femeninas fuertes, el propio dibujo del

tipo exige una profundización y un juego bastante más terrible y abismal. Si eso hubiese estado en consonancia con la potencia del paisaje y la necesidad del acerbo de esos lugares, la película hubiese ganado mucho.

Nosferatu: Una película que también recibió críticas contradictorias, pero que no está nada mal pese a sus desequilibrios, es **Lisboa** (1999), de Antonio Hernández. Ahí construyes uno de los malos más malísimos de tu filmografía.

Federico Luppi: Debo confesaros que con **Lisboa** me pasa una cosa muy particular. Cuando la vi, ya estrenada y sólo en un cine, me pareció una película que estaba más o menos bien. Después la he ido viendo, una vez cada año y medio más o menos, y tengo la sensación -aunque esto puede parecer el lamento del cazador herido- de que es una película que está bien hecha, bien realizada. Curiosamente, la película tiene momentos muy duros, como el ataque al automóvil de Sergi Ló-



pez en medio de esa especie de playa desierta, pero no abunda en hechos violentos. A lo mejor hubiera sido necesario un poco más. No sé qué pasó ahí. Es un film que está bien, no digo que sea genial ni mucho menos, y que, a través del tiempo, me pareció que hubiera merecido un poco más de apañeo.

Nosferatu: ¿Qué recuerdos tienes de **Las huellas borradas** (1999), de Enrique Gabriel?

Federico Luppi: Los recuerdos son un poco extracinematográficos, porque filmamos en Riaño, en las montañas de León, donde ocurrieron los hechos, y conocí a mucha gente. A mí me gustó la historia, aunque creo que es también una película donde nos quedamos un poquito atados en demasía a un guión que me parece más sensiblero que sensible. Podíamos haber hecho una cosa mejor.

Nosferatu: En ella coincides por primera vez con Mercedes Sampietro, con la que luego volverás a trabajar en **Lugares comunes**.

Federico Luppi: Para mí fue un descubrimiento. Es una actriz singular, porque es de las pocas actrices que conozco que trabaja, por lo menos aparentemente, sin esfuerzo. Tiene una fluidez, una conexión con los sentimientos, con las situaciones, con el texto, totalmente natural, como luego confirmó en **Lugares comunes**.

Nosferatu: Otra película española es **Divertimento** (2000), de José García Hernández, en la que por encima de todo está el fantástico juego de réplicas entre Paco Rabal y tú.

Federico Luppi: Creo que también había momentos buenos ahí. Yo puse algunos reparos al guión. Me pareció atractivo como idea, pero que había que generarle una visión más contrastante entre ese mundo casi un poco gótico del

personaje de Paco y una realidad inclusive más pedestre. Pero creo que hay momentos del film que están muy logrados. Creo que a la postre no le interesó al público, ni el tema ni la problemática. Dicho así, si la problemática la planteas en términos muy abiertos, te diría que la propia historia del personaje de Paco, y el propio teatro, parecerían la historia de un siglo muy lejano, muy húmedo y neblinoso, muy a destiempo.

Nosferatu: Pese a todo eso, es una auténtica gozada el verlos trabajar juntos.

Federico Luppi: A mí me hizo mucho bien, porque pude trabajar con Paco, con el que había tenido un contacto muy breve la primera vez con **La vieja música**. Con **Divertimento** fue un intenso mes y medio de estar todos los días juntos, trabajando con él, viéndolo, aunque sólo sea para entender por qué un tipo es grande como actor. Él había llegado a una cosa que es envidiable, que uno cuando la ve siente que ojalá te ocurra a tí, que es eso que digo siempre de que no hay nada más hermoso que ver a un intérprete de música, un actor, un bailarín o un jugador de fútbol, que hace las cosas con aparente facilidad. Porque uno sabe que eso conlleva esfuerzo, concentración y tensión interior. Pero cuando fluye con la facilidad de una cascada, uno se da cuenta

"No hay nada más hermoso que ver a un intérprete de música, un actor, un bailarín o un jugador de fútbol, que hace las cosas con aparente facilidad. Porque uno sabe que eso conlleva esfuerzo, concentración y tensión interior."

de por dónde aparece la experiencia y por dónde la formación. Paco tenía eso.

Nosferatu: ¿Se encontraba bien? ¿No tuvo problemas por el esfuerzo que supone interpretar un papel como ése, que está omnipresente, al igual que el tuyo, durante toda la película?

Federico Luppi: Era notable, asombroso, porque además tampoco se cuidaba demasiado. Mardugones todos los días, diez o doce horas de filmación en medio de un frío que te partía el alma, pero, además, haciendo esfuerzos



Divertimento

físicos considerables, como subir y bajar escaleras, llevar bultos, sacudirnos, rodar por el suelo...

Nosferatu: Una película interesante es **Los pasos perdidos** (2001), de Manane Rodríguez.

Federico Luppi: Yo creo que es una película que está muy bien realizada. Siempre tuve la sensación de que cuando se dice que una película está bien realizada, se dice "*bien realizada, pero...*". ¿Cuál sería en este caso el pero? Creo que, con todo, nos faltó profundizar en ciertos aspectos del guión. Contamos algo de los desaparecidos, de los padres, de los emigrados, que tampoco arroja demasiada luz, más que el hecho de repetir un hecho sabido. La película está bien, pero falta que la gente se conmueva.

Nosferatu: **El último tren** ha conseguido un éxito en cierto modo sorprendente. Aparte de ese feliz reencuentro entre Soriano, Alterio y tú, es una película en la que la ternura que contiene a raudales en ningún momento rebaja un sentido crítico envidiable.

Federico Luppi: Creo que los filmes son criticables en función de la propuesta que plantean y que no cumplen. Cuando el planteo no se cumple, el relato se quedó en agua de borrajas. En el caso de **El último tren**, el planteo de la película es clarísimo, pristino, sencillo, lineal y modesto. El gran mérito del relato es que supera ese planteo inicial, porque termina siendo una película crítica, una modesta *road movie* con personajes muy creíbles, absolutamente lógicos, que no se convierten en John Wayne, no rompen la muralla, ni ganan a toda la policía, ni salen victoriosos. La suya es una victoria pírrica.

Nosferatu: Pírrica, pero al mismo tiempo rotunda.

Federico Luppi: Claro, porque su propuesta es absolutamente límpida, concreta y lineal. Esa pampa uruguaya, con esa apertura y esos cielos, se convierte casi, máquina de por medio, en el escenario de una película intimista. Ahí está la habilidad de Arsuaga.

Nosferatu: Cambiando de tercio, ¿has recibido ofertas para trabajar

en Estados Unidos? ¿Las aceptarías si las tuvieses?

Federico Luppi: Tuve una oferta hace cinco años para ir a trabajar allá, pero la rechacé simplemente porque tenía trabajo y se me hacía muy complicado. No sé si ahora las aceptaría, de tenerlas, pero me parece que hay un momento en que casi uno debe decidir probar fortuna en otros sitios. Creo que es importante hacerlo, que aquello de negarse a participar en el cine del Imperio, en ese mercado, no es un buen consejo.

Nosferatu: Otros que lo han intentado no han seguido allá, por ejemplo tu colega Norma Aleandro.

Federico Luppi: Norma hizo una elección muy dura, y a mi juicio muy sabia. Decidió seguir con lo suyo. He escuchado críticas de mucha gente a Antonio Banderas en ese sentido, y me parece que no está bien, porque una vez que se está allí, se hace lo que se puede y, dentro de lo que se puede, se hace lo que se desea. Si tú ves que te encasillan, dices que no y te vienes. Yo hubiera querido tener la



El último tren



experiencia para haber conocido un poco esto que es tan complicado de aprender, que es el oficio y sus condicionantes. Cuando me dicen que una actriz está amargada porque en lugar de seis millones le pagan cuatro, no lo puedo entender. Para mí es una carencia no haber conocido ese mundo, ver qué se palpa. Ahora es más complicado. Pero no me hubiera disgustado.

Nosferatu: ¿Con qué actor americano te gustaría haber trabajado?

Federico Luppi: Hay tantos... Newman, Hackman, que es un peso pesado, Pacino, Nicholson, De Niro, que es un actor admirable, aunque no es de los que yo admiro profundamente. Creo que Hackman, Pacino y Nicholson son realmente actores profundos, de mucho compromiso con eso que llamamos el oficio, que implica sacar la emoción, la situación, la economía. Ninguno de los tres se esfuerza jamás para estar ahí.

Nosferatu: ¿Y Javier Bardem?

Federico Luppi: Javier es un animal salvaje. Si llega a entrar en Hollywood, acordaos, se come el mundo. Javier es un animal de la actuación.

Nosferatu: Él dice que contigo aprendió más que con ningún otro actor, a propósito del rodaje de *Éxtasis*.

Federico Luppi: Javier huele el comportamiento. No hay que explicarle. Huele algo que está más allá de la simple especulación intelectual. En San Sebastián hablamos un poquito de ese tema y de lo bien que ha manejado todo esto de la espuma de la candidatura al Oscar de la película (17). Porque hay que ser higiénico. Lo que le pasó era muy difícil de manejar para él. Javier es un actor que "trabaja" en el set. Parece que fuera una especie de perogrullada infame, pero trabaja. Está pensando en lo suyo, se concentra. En *Éxtasis* tenía que romper una caja y, nada de imaginar y disimular, se rompió un dedo. Pone el cuerpo trabajando, y en las réplicas pone el mismo nivel de emocionalidad que pone cuando está en primer plano. Es un actor que nació naturalmente actor. Yo creo que hay gente que le pasa como a Maradona, que no hay ninguna forma de explicar por qué tiene ese don y no otro. ¿Por qué no nació matemático? Porque era pobre, y cuando había un poco de espacio libre jugaba a la pelotita. Está

bien, pero hay miles de chicos como él. Es algo inexplicable. Hay gente que tiene esa condición, y punto. Javier no es un tipo que te diga que confía en su talento y se ampara en él. Él va a trabajar. No trabaja en función de los cánones clásicos de la actuación. Hay actores con los cuales yo he envejecido, aunque nos llevemos unos pocos años más o menos, caso de Newman o de Hackman. Veo a Newman estupendo. Partiendo de un trabajo con un tipo notoriamente menor como Tom Hanks (18), yo pensaba: "*¿De qué hablarán cuando están en la pausa?*". Porque, ¡lo que ha aprendido Newman, lo que tiene incorporado dentro! Se planta ahí y ese discursito que hace en el velatorio del mafioso es genial.

Nosferatu: Y en el terreno de las actrices, ¿qué bien hace todo Norma Aleandro!

Federico Luppi: También es una especie de Bardem femenino. Norma es casi una estratega de la actuación. Tiene una praxis y una serie de cosas que son francamente envidiables. A principios del año pasado fui a ver la obra de teatro *El verdugo* (19), acá en La Latina. Había un actor que hacía

dos papeles, un cura y un sepulturero. No recuerdo su nombre. Ese actor, no sé cómo definirlo, pero es ese tipo de gente que te das cuenta de que existen, porque son personas. Cuando le vi, pensé: "¡Cómo se puede hacer un personaje secundario así!".

Nosferatu: Hay secundarios que, de repente, roban un papel con tres frases.

Federico Lippi: El famoso *sup-porter*. Una vez contaba Lee Marvin que estaban haciendo una película en la que Spencer Tracy hacía el papel de un manco (20). Le preguntaron a Tracy cómo manejaba esa cuestión del fascismo americano del Oeste, en esa zona rural tan alejada de la Norteamérica urbana, cómo se iba metiendo en la historia. Él, que era un actor excepcional, dijo: "Estoy demasiado cansado, tengo demasiado dinero, me aburro mucho. Hagámoslo".

Nosferatu: Si hay algo que todo el mundo reconoce en ti es la facilidad que tienes para sacar adelante cualquier interpretación. ¿Qué piensas al respecto?

Federico Lippi: No sé si es fácil. Lo que pasa es que a veces uno se refugia para que parezca fácil, porque adentro está muy complicado. Laurence Olivier era un obsesivo, que nace a la vida artística un poco por el imperio de su padre y al que, al principio, la crítica golpeó fuerte. Pasó media vida trabajando la voz, la dicción y la mirada. No vi su teatro, vi sus películas. Cuando hizo *Otelo* (*Othello*; Stuart Burge, 1960) trabajó un año entero intentando bajar el registro de su voz una octava, para tener lo que llaman la *velvet voice*, la voz aterciopelada, baja. Y esto a los cuarenta años, cuando ya había hecho un montón de obras y películas. O lo tienes o no lo tienes. Y si no lo tienes, hay que trabajarlo. Ahora, conciencia de no tenerlo y trabajarlo, ¿cuánta gente lo hace? En *El animador* (*The Entertainer*;

Tony Richardson, 1960), donde hace el papel de Archie Rice, se alquiló un apartamento en la esquina de su casa y trabajó durante quince días ocho horas diarias con un tal Buchanan (21) para hacer los pasos de baile. Ésta es la única justificación. Esa especie de pelotudaje infame que a mí a veces me da fiebre, cuando el *glamour* se come al cine, ¿por qué? Curiosamente, eso no se vende. ¿Qué vas a vender, el *glamour* de si Mengana tenía calzones rojos o si se volteó a Zutano?

Nosferatu: El problema es que hay mucha gente a la que eso es lo que le interesa.

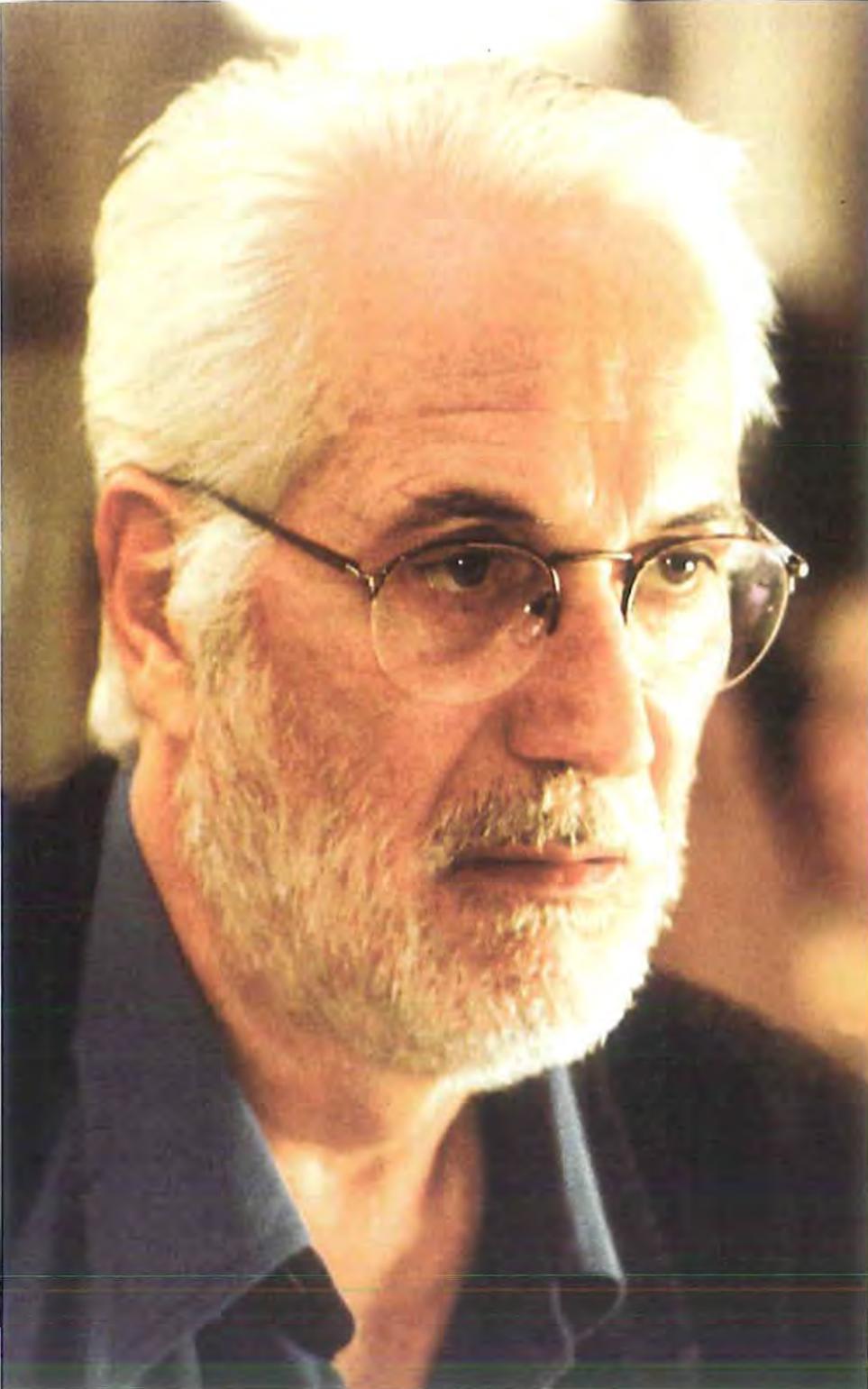
Federico Lippi: Pero, ¿para qué? Es como no ver la dificultad de la verdad en el mundo artístico. No hay ningún tipo de descubrimiento banal. El pintor se rompe su alma para que cada pincelada tenga un sentido. Se pasa quince días que no duerme ni come para ver por qué ese color se le resiste. Tú lo ves y dices: "Sí, ahí hay un azul". "No, pero el azul tiene que tener un tono determinado". Lo único lamentable de todo esto que estamos hablando es cuando uno sabe perfectamente, a la manera borgiana, que hay un techo y que ya lo que me queda es admirar a la gente que me gusta, y lo demás, olvídate. Es muy difícil dar una vuelta de tuerca a la sutileza y la barbarie de lo humano. Los individuos que, por ese tema, se pasan una vida hasta conseguir que la cosa funcione merecen todo mi respeto. Hay algo que santifica la existencia, que es: ¿por qué hacerlo mal? En Hollywood no tengo un Oscar, ni formo parte de la pléyade de los jóvenes que empiezan. A veces digo: ¿por qué no se dan cuenta de que lo único que les va a quedar en su vida de bueno es decir "esto lo conseguí, esto lo hice a fuerza de romperme el lomo"? Pero no una santificación del esfuerzo por el esfuerzo. No está en otra parte, Hay que buscarlo ahí. Saber, como decía

Faulkner: "Me preguntan: ¿qué hace falta para escribir? Tabaco, papel y una pluma". Meterle hasta que no te queden ganas.

Nosferatu: Finalmente, queríamos hablar de tu primera película como realizador, *Pasos*.

Federico Lippi: No tengo mucho para decir. Estamos trabajando, aunando criterios, haciendo los trámites necesarios para la producción, para ver en qué momento podemos concretar todo. No quiero hablar mucho de eso para que no parezca una declaración de "quiero y no puedo", pero seguimos en ello todos los días. Yo tengo muchas ganas de hacerla. No me preguntes por qué, pero siento como que tengo que hacerla. Me parece un argumento magnífico. Es un tema que a mí personalmente me ha influenciado mucho, que es el tema de la transición española, sobre la que hay un magnífico material, y que habla de un grupo de jóvenes, prácticamente en el momento del "tejerazo", que hacen una evolución rápida, compleja, muy rica, desde ciertos principios e idealismos hasta algunas realidades muy contundentes de la vida.

"Es muy difícil dar una vuelta de tuerca a la sutileza y la barbarie de lo humano. Los individuos que se pasan una vida hasta conseguir que la cosa funcione merecen todo mi respeto. Hay algo que santifica la existencia, que es: ¿por qué hacerlo mal?"



Martín (Hache)

gustaría poner el acento. Si hubiera posibilidad de elegir nombres, por supuesto que habría muchos, pero quiero o aspiro a que sean actores que sepan de qué va y que tengan deseos de abrirse a esta experiencia, de hacerlo, pero no poniendo el disco. Generalmente ocurre, y además es lógico, humano y comprensible que, para el gran nombre, necesario, inevitable y útil, cada película es una película más. Aspiración que uno, obviamente, trata de que no sea así.

Nosferatu: La película la ha escrito Susana, tu compañera.

Federico Luppi: Sí. Era una idea que tenía hace tiempo, porque ella había vivido siempre la vida política provinciana. Ha conocido mucho a las cuadrillas de jóvenes con sus sueños y aspiraciones y tiene una visión muy adulta, aguda y, a la vez, muy cotidiana de ese tipo de cosas. Una de las cosas que más me atrajo del guión es que en ningún momento, a pesar de lo que se habla y de lo que se dice, los personajes o la historia se enferman de trascendencia.

Nosferatu: ¿Has pensado reservarte para ti un papel en la película?

Federico Luppi: Hay un personaje, muy atractivo y muy denso, que me hubiera gustado hacer. Es el padre de uno de los protagonistas, un personaje muy importante, pero estoy pensando que sería bueno que lo haga otra persona. Como puesta en escena, como dirección lo tengo muy claro, y me gustaría no reencarnarme en medio de la filmación.

Nosferatu: Antes de esto, tu próximo trabajo va a ser la próxima película de Miguel Bardem. El comienzo del rodaje es más o menos inminente.

Federico Luppi: Está previsto para que entre el quince y veinte de febrero (22) podamos estar filmando.

Siento que es una película -ahora sí hago un cliché- que es notoriamente española. y creo que por ese motivo puede ser muy atractiva para todo el mundo.

Nosferatu: ¿La produce Ángel Amigo?

Federico Luppi: Él se está encargando de que la producción se encauce por los caminos convencionales.

Nosferatu: ¿Tienes ya decidido el reparto?

Federico Luppi: No, justamente la semana que viene o la otra vamos a comenzar a buscar. Los grandes nombres son muy caros, y no creo que tengamos presupuesto para tanto. Quiero gente que se interese por el guión, que tenga muchas ganas de ver qué le pasa a los personajes y conseguir un equipo que apueste por la parte atractiva y emotiva de los personajes, de los caracteres. Los personajes son absolutamente maravillosos, con buenos momentos cada uno de ellos, en muchos casos muy difíciles, y es donde me

NOTAS

1. Especie de embutido elaborado con carne del cuello del cerdo, ligeramente ahumado y muy sabroso.
2. Se refiere a **Las cuatro plumas** (*The Four Feathers*; Don Sharp, 1977). Sin embargo, había habido una versión anterior a ambas, con el mismo título que las posteriores y dirigida en 1929 por Lothar Mendes. También con el mismo título, Shekhar Kapur ha dirigido en 2002 la última versión hasta el momento.
3. Olid Sueiro, Miguel: *Federico Luppi. El hombre honesto*. Ed. Fundación Cultural de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 2000.
4. *Bildnis Einer Unbekannten* (Helmut Kautner, 1954), no estrenada comercialmente en España.
5. Los actores Narciso Ibáñez Cotanda y Consuelo Menta.
6. Heriberto Pastor Serrador, conocido como Pastor Serrador, y su madre Teresa Serrador.
7. Debe referirse a la actriz Fernanda Mistral. Si es así, la película debería ser **Los venerables todos** (Manuel Antín, 1962). Al parecer, la película no llegó a estrenarse y quizás sea eso lo que explique que no figure en ninguna de las filmografías del actor que hemos podido consultar. Por otro lado, su papel debería ser secundario, ya que en la cabecera del reparto aparecen Lautaro Murua, Fernanda Mistral, Walter Vidarte, Leonardo Favio, Maurice Jouvét, Raúl Parini y Beto Gianola. Si, efectivamente, Luppi trabajó en esta película, se trataría de su primera aparición cinematográfica.
8. El carozo es el hueso del melocotón, término que se amplía a algunas otras frutas.
9. **Los últimos días del edén** (*Medicine Man*; John McTiernan, 1991).
10. Monitor de vídeo desde el que se puede seguir el encuadre de la cámara durante el rodaje.
11. Osvaldo Bayer es el autor de la novela *Los vengadores de la Patagonia trágica*, libro en el que se basa la película. Asimismo, firma el guión, junto a Fernando Ayala y Héctor Olivera.
12. En algunos países latinoamericanos, la palabra "libro" designa el guión.
13. También conocida como *Lo que queráis*.
14. Se refiere a *Todos los hombres son mortales*.
15. Se trata de **Eight Men Out** (1988). Sayles es efectivamente el realizador, es autor del guión basado en una novela de Eliot Asinof e interpreta un papel secundario de periodista.
16. Se trata de Slawomir Idziac, director de fotografía de la película, labor que desarrolló para Krzysztof Kieslowski en siete películas: **El paso subterráneo** (*Przejsie podziemne*, 1973), **La cicatriz** (*Blizna*, 1976), **No matarás** (*Krotki film o zabijaniu*, 1988), **No amarás** (*Krotki film o miloseci*, 1989), **La doble vida de Verónica** (*Podwójne Zycie Weroniki*, 1991) y **Tres colores: Azul** (*Trois couleurs: Bleu*, 1993).
17. Se refiere a **Antes que anochezca** (*Before Night Falls*; Julian Schnabel, 2000).
18. En la película **Camino a la perdición** (*Road to Perdition*; Sam Mendes, 2002).
19. Adaptación de Bernardo Sánchez del guión de Azcona y Berlanga. A continuación, creemos que se refiere al actor Vicente Díez.
20. **Conspiración de silencio** (*Bad Day at Black Rock*; John Sturges, 1954).
21. Se refiere al actor británico Jack Buchanan, que trabajó sobre todo dentro del cine musical, y cuyo papel más recordado es el de Jeffrey Cordova en la película **Melodías de Broadway** (*The Band Wagon*; Vincente Minnelli, 1953).
22. Del año 2003.