

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

Contarla a su manera. Entrevista con Adolfo Aristarain

Autor/es:

Angulo, Jesús; Torreiro, Mirito

Citar como:

Angulo, J.; Torreiro, M. (2003). Contarla a su manera. Entrevista con Adolfo Aristarain. Nosferatu. Revista de cine. (43):64-90.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41330>

Copyright:

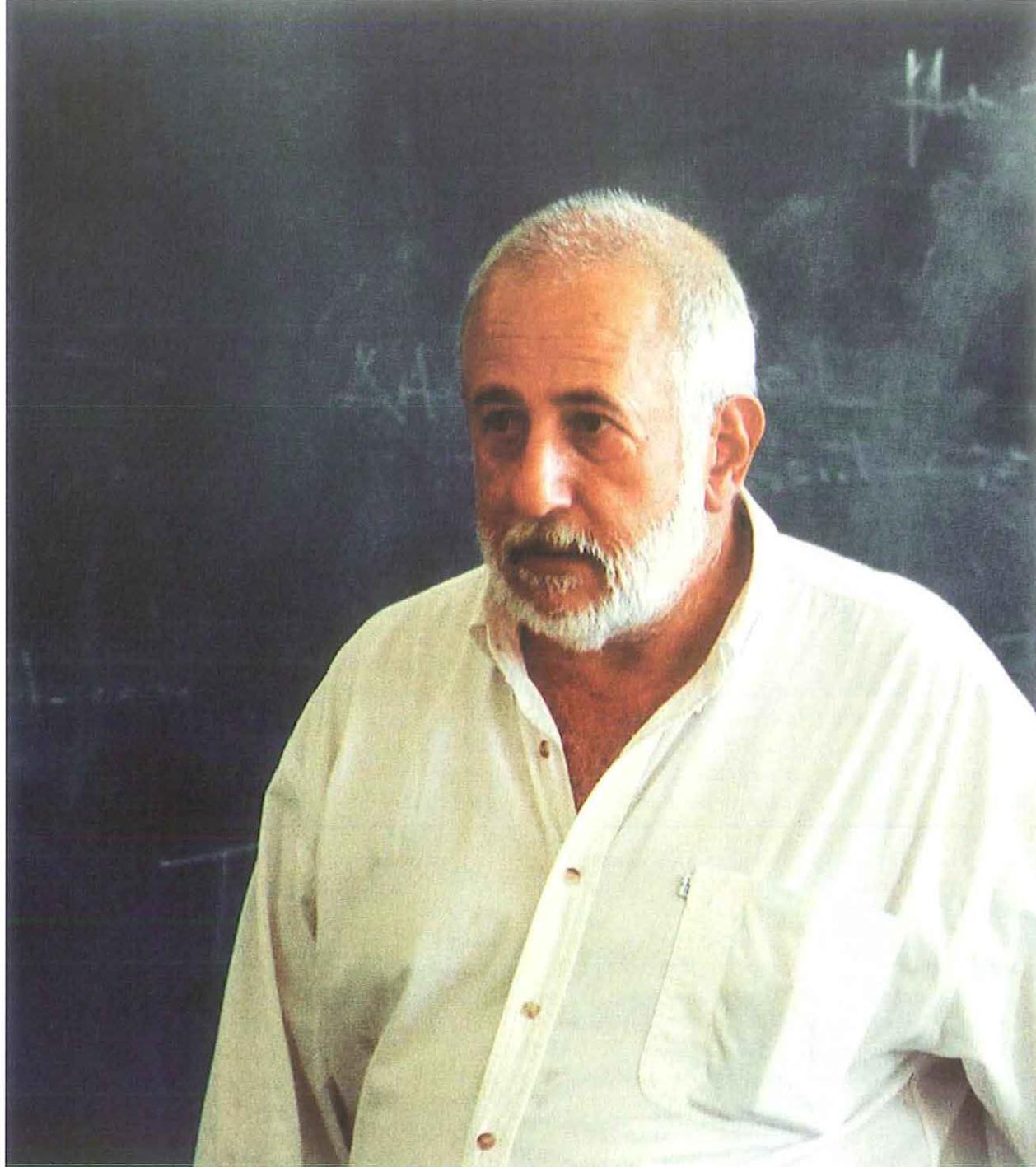
Reserva de todos los derechos (NO CC)

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:



donostiakultura.com



Contarla a su manera

Entrevista con Adolfo Aristarain

Jesús Angulo / Mirito Torreiro

Lagun duen Lappi ez bezala, Adolfo Aristarain oso gizon lotsatia da. Ez da lan erraza gizon honi elkarrizketa bat egitea, silaba bakarreko hitzak esateko duen joera horrek eraginda, baina bere ohiko adeitasunak konpentsatzen du hori, ordea. Elkarrizketa 2002ko azaroan egin zen bi saiotan, lehena Huelvako Latinoamerikako Zinemaldiaren urte horretako edizioan eta bigarrena Madrilan.

Hasi zenetik, zinemaren barruan dauden lanbide guztietan ibiliz (batez ere zuzendariaren laguntzailearena), aurrena Argentinan eta hurrena Espainian (Mario Camus bere maisu bakarra dela dio), errealizadore gisa jarduteraino, hitz gutxitan baina argitasun handiz erreparatzen ditu gaurdaino egin dituen lanak. Ez du gustuko Argentinako zuzendari gisa bere burua sailkatzea.

Zinemak mugarik ez duela uste baitu.

Lanbidean ikasteaz beti kezkatuta, ez du zalantzarik egiten enkarguzko pelikulak onartzeko garaian (*La playa del amor*, *La discoteca del amor*, *Las aventuras de Pepe Carvalho* telesaila, *La extraña/The Stranger*, eta *La ley de la frontera* bera), bere burua batik bat pelikula hauetan ikusten badu ere: *Últimos días de la víctima*, *Tiempo de revancha* eta, batez ere, *Un lugar en el mundo*, *Martín (Flache)* eta *Lugares comunes* pelikulek osatutako triptiko antzeko hori. Hiru film horiek, beste edozeinek baino hobeto, zinemari bilatzen ari dena islatzen dute: istorioak kontatzea eta pertsonaiak erretratatea, alegia. Kamerak aktoreen menpe egon behar duela pentsatzen du beti. Eta hortaz, bere elkarrizketak beti dira joriak eta kontu handiz neurtuak. Inork ez ditzala bere elkarrizketak ukitu, gero!

Hala, bere zinema antiheroiez beteta dagoela onartzen du, baita galtzaileez ere, baina beti "munduan leku bat" bilatzeko borrokan ari diren pertsonaiak dira, ordea. Gizakiaren neurrira egindako zinema da, pertsonaia konprometitez bete, eta ez zentzu politiko zorrotzean, zentzu etikoan baizik. Politikaz hitz egiteko garaian nabari zaion nolabaiteko lotsa hori aitortu izan duen bere ideologia anarkistatik datorkio. Bere erara sentitzen duen anarkismoa alegia, non samurtasuna eta gogortasuna nahastu egiten diren zentzu handiz dosifikatuta.

De entrada, una confesión: no resulta fácil entrevistar a Adolfo Aristarain. No, ciertamente, por falta de amabilidad por su parte: en el curso de nuestros encuentros, en todo momento allanó los inconvenientes para que pudiéramos dialogar con él ampliamente; su actitud fue ante todo cordial y sus respuestas, casi siempre claras. Pero hay en el cineasta algo así como una refracción al análisis: en cuanto las preguntas se adentraban en aspectos que podríamos llamar analíticos, que exigían de él una actitud de reflexión sobre su propia obra, aparecía una suerte de inhibición, un exagerado pudor ante la respuesta, como si el cineasta entendiera, en un sentido profundo y sin palabras, que no es él quién para indagar en los pliegues de su yo más profundo.

En cambio, cuando las preguntas inquirían sobre aspectos concretos de su biografía, qué pasó tal año, o cómo fue el proceso que siguió un proyecto determinado, todo se hacía más claro, diáfano y hasta contundente. Con todo, una cierta resistencia, la de quien a pesar de recurrir constantemente a ellas, considera que las palabras son, en el fondo, traidoras, se aprecia en casi todas sus respuestas. Tal vez porque, como él mismo confiesa en la entrevista, tiene claro que su cine es directo y sin simbolismos, y cualquier acercamiento interpretativo le parece redundante.

Lo que sigue es el resultado de dos largas charlas, la primera en Huelva, durante el desarrollo del Festival de Cine Iberoamericano en el que se le rindió homenaje con la proyección de toda su obra (y gracias a la amabilidad de cuya encargada de prensa, Anabel Mateo, que puso todo de su parte para que pudiéramos alojarnos en la ciudad, y que modificó agendas para que la entrevista pudiera ser más larga de lo habitual: desde aquí, nuestro agradecimiento), y

la segunda, en Madrid, con el director y su esposa y habitual colaboradora, Kathy Saavedra (coguionista, escenógrafa, autora de argumentos, diseñadora de vestuario: ha hecho con y para Aristarain un poco de todo), con un pie en la escalerilla del avión que los llevaría de regreso a Buenos Aires.

En los comienzos

Nosferatu: Empecemos por los orígenes. Naces en Buenos Aires el 19 de octubre de 1943, hijo de un empleado de imprenta...

Adolfo Aristarain: Sí, mi padre trabajaba en la imprenta de Guillermo Kraft, una empresa que editaba libros de lujo, con ilustraciones, y también otras cosas. Pero no me acuerdo demasiado de mi padre: yo tenía nueve años cuando él murió.

Nosferatu: ¿Te acuerdas del ambiente que había en tu casa? ¿Era una familia politizada, sobre todo teniendo en cuenta el momento histórico en que te tocó nacer, en medio del proceso que llevaría al general Perón a la presidencia de Argentina?

Adolfo Aristarain: No, no demasiado, aunque viéndolo en la distancia, mi padre era un socialista que detestaba la demagogia peronista, al que le molestaba mucho la censura de prensa (hablo de 1950 ó 1951) y que odiaba la figura del jefe de manzana, un tipo del partido que era, ni más ni menos, el informante, el que daba cuenta de quién era quién. Pero no creo que fuera una persona que, más allá de esto, estuviera muy politizada.

Nosferatu: ¿Tu madre trabajaba?

Adolfo Aristarain: Mi madre era profesora de piano, daba lecciones de piano, teoría y solfeo, de ahí que desde siempre hubo en mi

casa mucho interés por la música. Mi padre tocaba muy bien de oído, más que nada tangos.

Nosferatu: Tus primeros amores en este terreno, no obstante, se orientaron más hacia el *jazz* que hacia el tango...

Adolfo Aristarain: Lo que pasa es que, al faltar mi padre, mi gusto por la música fue más tardío. Tuve unos primeros escarceos con el *dixiland*, luego me adentré a fondo en el *jazz*, y andando el tiempo se convirtió en un gusto claramente excluyente.

Nosferatu: Llegaste a estudiar trompeta, ¿no es cierto?

Adolfo Aristarain: Sí, tuve la mala idea de interesarme por el instrumento más difícil, aunque en realidad sólo estudié un año. Tocaba, además, el piano, aunque sólo de oído. Mi madre intentó enseñarme, pero me pasó lo que siempre ocurre en estos casos: que a una madre que intenta enseñar no se le hace caso.

Nosferatu: Tú viviste el gran cambio del *jazz* de los 50. ¿Crees, como decía Chet Baker, que en esa época no se oía *rock*, sino que la música de los jóvenes era el *jazz*?

Adolfo Aristarain: Bueno, al menos en Buenos Aires el rock entró con una película de Richard Brooks, *Semilla de maldad* (*The Blackboard Jungle*, 1957) en la que salían Bill Haley & The Comets. Pero yo ya estaba metido en el *jazz*, oía a Eddie Comdon, a Armstrong, por supuesto, que estuvieron en el origen de mi afición. Pero luego me interesó mucho la renovación del *be bop*, y luego hasta el *free jazz*, del que me gustan sólo algunas cosas: John Coltrane, claro, pero hay que escucharlo de a poco: es muy denso.

Nosferatu: Alguna vez reconociste haber leído mucho a Ro-



berto Arlt, a Borges, a Jacques Prévert...

Adolfo Aristarain: Es difícil decir qué me influyó más, pero en todo caso, como buen autodidacta que soy, leí todo lo que cayó en mis manos, lecturas que me aconsejaba algún amigo, descubrimientos que iba haciendo por mi cuenta. Me beneficiaba, claro está, el ambiente bonaerense de la época, con aquellas espléndidas librerías de viejo, que no eran como ahora lugares de venta de restos de edición, sino auténticas librerías con ofertas y libros inencontrables, a las que tenías que ir continuamente porque cada día llegaban cosas nuevas, auténticas maravillas. Así descubrí a muchos autores, y sigo siendo, a mis años, una rata de librería. Aunque debo reconocer que antes de la lectura fueron las historietas, los cómics, con los que aprendí a leer incluso antes de ir a la escuela, y las tiras cómicas de los periódicos. Algo parecido me ocurrió con el cine: a mi madre le apasionaba, oía constantemente programas de radio sobre el asunto, e íbamos a ver tres películas por sesión, en cines de barrio.

A vueltas con el cine

Nosferatu: Has reconocido que lo que más te gustaba era el cine de acción americano.

Adolfo Aristarain: Bueno, ocurrió que tras la muerte de mi padre, vinieron a vivir a mi casa unas tías a las que les gustaba mucho más el cine argentino. Y yo iba con ellas, a pesar de que detestaba ese tipo de películas. La división que entonces hacíamos para las películas no era por autor o por género, sino "de amor", "de cowboys"... Claro, las de amor no me gustaban mucho. Era estupendo, no obstante, verlas en cines de barrio, porque la gente, en cuanto los actores de besaban, empezaban a gritar, a decirles chistes... era muy animado. Y cuanto peor fuera el cine, más divertido.

Nosferatu: ¿Qué recuerdas del cine europeo que veías en tu adolescencia? ¿Recuerdas alguno que te influyera luego?

Adolfo Aristarain: No se sabe muy bien quién te influye, o al menos yo no lo sé. Lo que sí re-

cuerdo es que había un cine en Buenos Aires, el Lorraine, que proyectaba bastante cine europeo, era una especie de sala de arte y ensayo que montaba periódicamente ciclos de cine. Recuerdo, por ejemplo, un ciclo con 30 títulos de Ingmar Bergman, que se proyectaban uno por día..., y también pasaban cine polaco, películas de Antonioni, el primer Kurosawa, títulos que no se estrenaban comercialmente en ninguna otra sala. Por otra parte, en la calle Lavalle, que era entonces la calle de los cines, con uno al lado de otro (era una maravilla, pero todo eso se acabó hace tiempo), había un multicine de programa doble, que pasaba películas de serie B americanas -me acuerdo de muchas de Roger Corman, por ejemplo-, con cambios de programación constantes... Para mí, que vivía en la bohemia, era la gloria la oferta cultural de entonces: Florida, Corrientes, Lavalle; librerías, teatro, cine..., además de galerías de arte; era un momento muy interesante en las artes plásticas argentinas...

Nosferatu: ¿Recuerdas haber visto entonces algo de cine español?

Adolfo Aristarain: Sí, algunas películas de Bardem, de Berlanga... sobre todo *El verdugo*/*La ballata del boia* (Luis G. Berlanga, 1963), una película que dio mucho que hablar entonces, que se convirtió en "*algo que había que ver*"... Después llegaron algunas películas de Mario Camus, que ganó el festival de Mar del Plata con *Young Sánchez* (1964)... Pero en todo caso, se veía mucho más cine italiano que español, incluso más cine inglés... Era un mercado más abierto, a pesar del dominio americano.

Nosferatu: En el escrito de Quintín que publicó el festival de Huelva (1), se afirma que has estado desde siempre fuera de los márgenes del cine argentino. Pero, ¿ningún director argentino de los que veías en tus largas sesiones de cine te interesó? ¿Ninguno de los jóvenes, como David Kohon, Rodolfo Kuhn, Leonardo Favio, te decía nada?

Adolfo Aristarain: Es que no es del todo cierto lo que dice Quintín. Él no reconoce ninguna influencia argentina en mí cine... no sé, yo recuerdo que no me gustaba, por ejemplo, Leopoldo Torre-Nilsson, más allá de dos películas. De la generación de los 60, me gustaba Kohon, pero no Kuhn..., y no había muchos más; Favio es un poco posterior, en todo caso.

Nosferatu: No te reconoces, pues, en ninguna tradición del cine argentino.

Adolfo Aristarain: No, en ninguna. Yo no creo en las divisiones, en las clasificaciones que establecen los críticos. Por hacer cine en un país determinado no tiene por qué notarse ninguna influencia autóctona; en todo caso, lo que hay que ver son las condiciones de producción de cada película, pero poco tiene que ver la tradición con la narrativa. Además, ¿qué es el cine argentino? Lo que

hay son directores y películas, gente que sabe hacerlas -en Argentina o en cualquier otro país, da igual- y gente que no, tipos que interesan con sus propuestas al público y otros que no. Además, si en literatura no se hacen divisiones por naciones, ¿por qué hay que hacerlas en el cine?

"Además, ¿qué es el cine argentino? Lo que hay son directores y películas, gente que sabe hacerlas -en Argentina o en cualquier otro país, da igual- y gente que no, tipos que interesan con sus propuestas al público y otros que no."

Nosferatu: Volvamos un poco atrás. Antes de tu periodo bohemio, abandonaste tus estudios en secundaria. ¿Por qué?

Adolfo Aristarain: Por varias razones, pero sobre todo por una: que mi intención era seguir la carrera de Letras; pero, hablando con amigos que ya cursaban la universidad, me di cuenta de que estaban hartos, hasta los cojones, de una educación que no les servía, y tampoco a mí, para lo que quería, que era escribir. Lo único que me daban entonces los estudios era una cierta organización de lecturas, pero nada más, de ahí que decidiese dejarlos.

Nosferatu: Tú habías estudiado inglés en la English High School, lo que, por lo que parece, te abrió luego muchas puertas.

Adolfo Aristarain: Sí, estudié, pero lo cierto es que el cine subtulado era una escuela casi mejor que la English High School. De hecho, por mis estudios, mi acento debería ser ortodoxamente inglés, pero cuando fui a EE.UU. y me atreví a ponerme a hablar, parecía americano: me decían que si era de Nueva York. En todo caso, el inglés me sirvió no sólo para mi futuro profesional, sino para leer a Joseph Conrad o a Robert L. Stevenson en su lengua original.

Nosferatu: Tus primeros trabajos son de lo más variopinto: vendedor de jabón, profesor de inglés, vendedor ambulante de libros... y luego te vas a Brasil.

Adolfo Aristarain: Cuando me fui a Brasil ya había hecho algún trabajito en cine: de figurante, en una película que se llamaba *Dar la cara* (José A. Martínez Suárez, 1961), como secretario de producción en otra. Me di cuenta entonces de que lo mejor para mí sería la dirección, pero no porque aspirara a ser un artista, que fue una veleidad que no tuve nunca, sino como una forma de ganarme la vida, porque lo que me seguía interesando por encima de todo era escribir. Me apunté entonces en el sindicato, que por aquel entonces estaba formado por una banda de hijos de puta que no permitían a nadie progresar en la profesión: Ricardo Aronovich, que ya había hecho dos películas como director de fotografía, no pudo lograr el carnet sindical -lo que le impedía trabajar-, y se tuvo que ir a Francia, donde hizo toda su carrera posterior. Yo esperé un año para poder hacer mi primera película como meritorio, es decir, sin cobrar ni un duro; y cuando pude entrar, no fue por otra cosa que por casualidad, por intermedio de un amigo que trabajaba en el rodaje. Pero eso fue después; antes, como una amiga y un amigo se fueron a Brasil, me fui yo también, y a través de un americano



que tenía un estudio en el que se doblaban series americanas, como **Bonanza**, aproveché mi dominio del inglés, me puse a trabajar en eso. Hacía de todo, desde cortar y montar hasta reproducir sonidos que se perdían en la banda de sonido internacional.

Nosferatu: Un buen aprendizaje técnico, en todo caso...

Adolfo Aristarain: Sí, qué duda cabe, un aprendizaje que duró seis meses. Desde entonces, ya no paré, incluso cuando regresé a Buenos Aires, que fue, cronológicamente, cuando me apunté al sindicato. Trabajé mucho, como segundo ayudante -era un buen momento, con una producción estable y continuada que te permitía empalmar un rodaje con otro-, y aproveché mucho la experiencia, porque en la época, el primer ayudante te permitía mucho juego -de modo que él viviera mejor, todo hay que decirlo-, y yo lo aproveché. Me lo pasaba muy bien, además era un oficio

muy bien pagado, por su tradicional carácter de ocupación discontinua.

Nosferatu: También tuviste un programa en Radio Nacional, en Buenos Aires. ¿En qué consistía?

Adolfo Aristarain: Fue una experiencia que duró cuatro meses. Se llamaba *Poetas en el tiempo*, y yo escribía los guiones, que versaban sobre Dylan Thomas, a quien había traducido. Un amigo actor, Martín Andrade, los recitaba, y como fondo sonoro utilizábamos música de jazz. Fue antes de trabajar como ayudante de dirección.

Nosferatu: Tu vida profesional dio un giro a raíz del rodaje de una coproducción hispano-argentina, **Digan lo que digan** (Mario Camus, 1966), en la que llegaste a ser ayudante de dirección...

Adolfo Aristarain: Fue un poco por casualidad. Había un ayudante previsto, pero por lo que fuera no

ejerció de tal. Yo andaba por ahí, y después de varios días terminé recibiendo el encargo. Fue un rodaje muy movido...

Nosferatu: Te fuiste nuevamente de Argentina, pero esta vez a España, gracias a tu amistad con Mario Camus. Pero esa ida coincidió con el comienzo de la dictadura del general Onganía. ¿Tuvo esta situación algo que ver con tu decisión de abandonar tu país?

Adolfo Aristarain: No, lo político no tuvo nada que ver con mi decisión. Claro que entonces la situación era terrible, pero visto lo que vino luego, era apenas un pesado juego de niños. Perseguían a gente de izquierda, a jóvenes con el pelo largo les cortaban el pelo en la comisaría, pero no había asesinatos ni desapariciones. Lo que ocurrió es que yo quería, desde mucho tiempo antes, embarcarme, ver mundo, moverme, y la ocasión no me vino por la marina mercante, sino por el cine.

Nosferatu: En España trabajaste con Camus, pero también con otros directores...

Adolfo Aristarain: Sí, hice con Vicente Aranda *La novia ensangrentada* (1972), que fue una buena experiencia. Pero sin duda quien más me enseñó, mi verdadero maestro, si es que tuve alguno, fue Mario Camus, con quien podía hacer algo que todo ayudante de dirección con aspiraciones de dirigir suele hacer: imaginar qué puesta en escena haría en cada uno de los planos. Lo que ocurre es que esas hipótesis rara vez se pueden discutir con el director para el que trabajas, mientras que con Mario, con quien tenía una confianza más de amigo que de ayudante, sí que lo hacía. Con él podía hablar.

Nosferatu: Tu primera ocupación fue en los rodajes de Almería, los coproducciones con Italia, algunas también con capital americano.

Adolfo Aristarain: Sí, eran rodajes muy complejos, con una pirámide jerárquica muy acusada. En Argentina, los equipos de rodaje eran de 25 personas, mientras que aquí llegaban a ser 100. Aunque rodé también en Roma y en Colombia (el proyecto era *Los aventureros* (*The Adventurers*, 1970), de Lewis Gilbert, un proyecto rodeado de problemas que, puesto que se alargó interminablemente en la fase de rodaje, provocó una cerrazón de los grandes estudios en sus rodajes extranjeros, que desde entonces se limitaron a un presupuesto de 10 millones de dólares, además de retrasar todos los proyectos en curso), lo cierto es que todos los rodajes se montaban en España, con empresas españolas.

Nosferatu: Trabajaste también con Sergio Leone, y según declaraste en alguna ocasión, tuviste más de un problema con el italiano.

Adolfo Aristarain: Es que yo empecé con muy mal pie con él. La película era *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, 1968). Leone no hablaba una sola palabra en inglés, y yo sí; y yo, además, hablaba en italiano, no por nada, sino por hambre: porque si al llegar a Almería hubiese dicho que no lo hablaba, me hubieran mandado de vuelta a Madrid. Yo entendía el idioma porque mi madre era hija de italianos, y lo hablaba con mis tías, así que yo, sin más, me lancé a hablarlo. Leone dependía de mí para las traducciones, y lo pasó muy mal, porque tenía un problema mayúsculo, que era Charles Bronson. El actor era, ante todo, un hijo de mala madre, un mal tipo que le hacía la vida imposible a todo el mundo. Mi primer contacto fue así: Bronson, apoyado en una piedra, escuchaba las indicaciones de Leone, que yo le traducía. Leone hablaba y hablaba, y Bronson no decía nada, hasta que a los veinte minutos lo frenó en seco y me dijo: *"Dile a este tipo que el guión ya me lo leí, y que lo que quiero ahora es que me diga qué carajo tengo que hacer"*... Y todo eso se lo tenía que decir yo al italiano: el intérprete terminó pagando esas tensiones.

Nosferatu: En cambio, Henry Fonda, otro de los estadounidenses contratados para la película, no tenía ese comportamiento...

Adolfo Aristarain: No, Fonda era un señor, como otros actores anglosajones a los que traté profesionalmente: William Holden, que me encantaba trabajando; Jason Robards, con quien hice una buena amistad y con quien me fui muchas veces de juerga: andaba triste porque acababa de separarse de Lauren Bacall. Taciturno, discreto, no molestaba a nadie, estaba siempre apartado. Pero Bronson no. Había que avisarlo tres veces -como a todos los actores americanos: era el protocolo habitual-, pero después

de llegar tarde decía que a él no lo había llamado nadie, cuando yo sabía que el ayudante lo había hecho: era un cabrón, lo hacía sólo por hacer daño. Además, se permitía discutir los ángulos de cámara con Leone, y si la cámara no se colocaba donde él quería, no rodaba. Y Leone tragaba, qué remedio, porque si no el proyecto se hundía: fue un rodaje terrible.

Nosferatu: Luego trabajaste también con Melvin Frank y con Glenda Jackson en *Un toque de distinción* (*A Touch of Class*, 1972), con Peter Collinson en *Los cazadores* (1974), en la que coincidiste con William Holden. ¿Qué aprendiste de todos ellos?

Adolfo Aristarain: A decir verdad, no puedo precisar qué aprendí de quién, pero en todo caso fue una experiencia provechosa. Por aquel entonces, yo era una esponja que absorbía todo, a pesar de que en el esquema americano un ayudante de dirección es sólo alguien que está al lado del director y no tiene por qué participar en el aspecto creativo: sólo estás para la coordinación con producción, más que para asistir realmente al director, de forma que a veces ni

"... Fonda era un señor, como otros actores anglosajones. (...) Pero Bronson no. Había que avisarlo tres veces, (...) pero después de llegar tarde decía que a él no le había llamado nadie: (...) era un cabrón, lo hacía sólo por hacer daño."

siquiera te enteras de qué se está rodando. Yo intentaba estar en todas, y a veces tenía suerte: ya en mi primer rodaje, una película en la que asistía a Giorgio Stregani (2), éste me mandó rodar los fondos de los títulos de crédito, el asalto a una diligencia; yo estaba absolutamente asustado, pero también encantado. Collinson también me dejó rodar los fondos de títulos, y con Mario, en la serie de televisión **Los camioneros**, hice algunas cosas. Todo eso ayuda, te hace entender dónde hay que colocar la cámara, a pesar de que el miedo escénico, en las primeras semanas de rodaje, el miedo al trabajo con los actores, jamás me lo quité de encima, ni siquiera ahora.

Nosferatu: ¿También te pasa rodando con gente que conoces, como la que te suele acompañar en tus películas?

Adolfo Aristarain: Sí, siempre. Yo trato de arrancar el rodaje, en los primeros días, con planos muy tontos, casi mecánicos, para ir perdiendo ese miedo.

Nosferatu: Volviste a Argentina en marzo de 1974, y alguna vez confesaste que lo hiciste porque veías difícil el salto de la ayudantía a la dirección con la legislación española de la época.

Adolfo Aristarain: Sí. Mis contactos en España eran sobre todo jefes de producción, gente como Miguel Tudela o Paco Molero; ni siquiera con empresas de producción. Veía muy difícil saltar esa barrera, a pesar de algún intento: por ejemplo, en 1970 escribí un guión que intenté vender -ni siquiera quería rodarlo yo-, y que no pude colocar, aunque luego reciclé algunas cosas para una de mis películas posteriores, **La discoteca del amor** (1980). A eso había que agregar un momento político, en Argentina, apasionante, con el final de la dictadura y la eliminación de la



censura: parecía que el socialismo estaba a la vuelta de la esquina, y no me lo quise perder. Yo ya estaba con Kathy Saavedra, mi mujer, a la que conocí en Buenos Aires y con quien vivía en España, y ya en el vuelo de regreso intuimos que las cosas ya se estaban deteriorando. Habría que agregar, además, que los rodajes en Almería, que eran mi ocupación principal, se estaban terminando por aquel entonces.

Nosferatu: De regreso a Argentina, vuelves a trabajar como ayudante de dirección de cineastas como Juan José Jusid o Juan Stagnaro. ¿Cómo era el cine argentino con el que te contraste?

Adolfo Aristarain: Fue un momento, en 1974, bastante bueno. Había en cartelera tres o cuatro películas importantes, como **Quebracho**, de Ricardo Wurlicher, o **La Patagonia rebelde**, de Héctor Olivera, cuyo éxito llegó incluso a bloquear la exhibición de películas americanas. Fue entonces cuando Perón, y no los militares, impuso la censura. Perón nombró director general de cine a Miguel Tato, un tipo siniestro que siguió incluso luego en su puesto con los militares, por presiones de las multinacionales americanas, que llegaron a amenazar con cortar la llegada de medicamentos -una postura absolutamente extorsiva- lo que supuso un frenazo a la producción. Fue un periodo siniestro el que se abrió entonces.

Rodar películas, pese a todo

Nosferatu: ¿Cómo te afectó, personalmente, el golpe de estado dado por los generales y encabezado por Videla?

Adolfo Aristarain: En el momento en que se dio el golpe, nadie podía imaginar lo que iba a pasar, a pesar de que ya estaban haciendo desaparecer a la gente y asesinaban sin juicio: hay que recordar que la Triple A, el grupo terrorista manejado por el ministro López Rega, estaba funcionando desde varios años atrás. Pero al mes del golpe ya comenzaron a circular listas de gente amenazada, a quienes de una u otra forma se les obligaba a irse del país. Yo era una persona de izquierdas, pero tuve la suerte de que todavía no había dirigido ninguna película, y además había vivido siete años en el exterior, con lo cual pude pasar más desapercibido. Gracias a haber vivido afuera, yo tenía entonces una visión distanciada, muy crítica con la izquierda guerrillera, tanto del Ejército Revolucionario del Pueblo, que no tenía base social, como de los Montoneros, a pesar de que dos de mis mejores amigos murieron por su militancia peronista: jamás pude entender cómo alguien pudo pensar que Perón iba a dar un giro a la izquierda, con su prontuario político, el de alguien, militar para mayores datos, que desde 1943 se dedicó a frenar a comunistas y socialistas. A mí me pareció que las promesas progresistas de Perón no eran otra cosa que una provocación para que quienes estaban en la izquierda peronista levantaran la cabeza y quedaran retratados, para luego poder eliminarlos mejor.

Nosferatu: Parece raro que en un contexto como éste hayas podido debutar con una película criminal, de tono e intenciones muy duras, **La parte del león** (1978). ¿Cómo fue el proceso que te llevó a diri-

gírla? ¿El guión era sólo tuyo? ¿Por qué no sale ningún policía?

Adolfo Aristarain: Eso fue una exigencia de la censura. Por qué una película policial fue porque había un público para ese tipo de cine, lo que me permitió, por una parte, hacer un guión para rodar en poco tiempo, y por la otra, reducir gastos: la película costó 80.000 dólares, cuando el coste medio de la época no bajaba de 300.000. Por eso pude hacerla: porque involucré a cuatro amigos, entre ellos mi abogado de toda la vida, para que invirtieran en ella, y a pesar de que no tuvo éxito, aunque sí de crítica, no perdió dinero.

Nosferatu: **La parte del león** es una película de inusual violencia, pero también un discurso con los roles cambiados: el personaje aparentemente principal (Julio de Grazia) es en realidad un traidor, el delincuente veterano (Ulises Dumont) se reconcilia con el espectador tras matar a su socio. Es una película sin alusiones sexuales, pero la escena de la seducción entre el Nene y la adolescente es mucho más turbadora que si estuvieran desnudos.

Adolfo Aristarain: Es que la adolescente se excita, parece aceptar casi la violación que la amenaza... Cuando la censura decía que no podía haber sexo, no se imaginaban que podía haberlo en los ojos, en la expresión de una jovencita. Para ellos, sexo era sólo mostrar a la gente en cueros. Además, la secuencia en sí estaba en el guión, y ahí lo que censuraban era el guión previo, y eso pasó sin más comentarios.

Nosferatu: En tu primera película aparece una frase, que se repite en títulos posteriores y que te valió acusaciones de misoginia: "*Las mujeres siempre traen problemas*".

Adolfo Aristarain: Es gracioso, pero esas tonterías que uno hace,

y que no son más que bromas, te crean fama innecesaria. No soy para nada misógino y las relaciones con las mujeres han sido para mí, desde siempre, de estricta igualdad. Por lo que parece, ahora las cosas se están revirtiendo, y a raíz de **Lugares comunes** (2002) mucha gente, en especial mujeres, me han preguntado si el personaje que interpreta Mercedes Sampietro lo escribió mi mujer, Kathy, porque sólo una mujer puede captar los detalles del alma femenina con tanta precisión...

Nosferatu: En todo caso, el tratamiento de las mujeres tiene muchas aristas en tu cine. Porque si bien es cierto que los personajes masculinos dicen cosas sobre ellas, también las arruinan: en **La parte del león**, Julio de Grazia le amarga la vida a Fernanda Mistral...

Adolfo Aristarain: No sé, no es algo que me proponga, yo no me planteo estas cosas, sino que van saliendo así. Pero en todo caso, creo que el mayor grado de lucidez, en mis películas, está del lado de las mujeres. En **Tiempo de revancha** (1981), Haydée Padilla se va porque se da cuenta que Federico Luppi está equivocándose...

Nosferatu: Hay también en la película una primera referencia, que luego se hará más fuerte, a España, a lo que puede ser en el imaginario de alguno de tus personajes: en este caso, el asmático Dumont sueña con vivir en Madrid, como si fuera un paraíso. Provisional, pero paraíso al fin y al cabo.

Adolfo Aristarain: Uno de los títulos que tuvo el proyecto fue *Chau, Madrid*, precisamente, que es una frase que Dumont dice. No sé, pero creo que, al fin y al cabo, éste es el primer mundo, y aquél, la Argentina, no lo es. Desde el punto de vista de la estabilidad económica, es mucho más seguro vivir aquí, ¿no?

Nosferatu: El personaje de Dumont se llama Larsen, que es un nombre que se repetirá luego en otros personajes futuros. ¿Es un homenaje a Juan Carlos Onetti?

Adolfo Aristarain: No, en realidad es un homenaje a *El lobo de mar*, de Jack London, a quien Onetti, a su vez, homenajeó.

Nosferatu: En *Tiempo de revancha*, Dumont y De Grazia intercambian sus nombres. ¿Es por alguna razón?

Adolfo Aristarain: No, es sólo un juego, y no conviene llevarlo más lejos. Quintín, a quien ya mencionamos antes, me hacía ver que el hijo de Federico Luppi en *Un lugar en el mundo* (1991) se llama Ernesto, igual que el Che Guevara, y yo le dije que era mucho más simple todo. Mario Dominici, que es el nombre de Luppi en el film, era el nombre de uno de mis tíos, casado con una hermana de mi padre, y el hijo de ellos, primo mío y muy amigo de adolescencia (ya murió), se llamaba Ernesto. Eso es todo. Dominici es también el malo de *Últimos días de la víctima* (1982), y eran bromas privadas que yo le gastaba a él, y nada más. Una vez, uno de los asistentes a una sesión de *Tiempo de revancha*, hizo todo un análisis a partir del nombre del protagonista, Pedro Bengoa. Decía que Pedro era uno de los apóstoles, sinónimo de "piedra", y tenía que ver con la cantera, mientras que Bengoa era "vengo a"... Está muy bien, pero Pedro Bengoa es sencillamente un amigo mío de Montevideo. Sólo me preocupa encontrar nombres simples, que el espectador retenga, y nada más.

Nosferatu: Pero más allá del nombre, lo cierto es que en *La parte del león* ya aparece uno de los temas básicos de tu filmografía, tu simpatía por los perdedores, tu apuesta por ellos contra quienes son, en la sociedad, más fuertes, más poderosos.

"Una vez, uno de los asistentes a una sesión de Tiempo de revancha, hizo todo un análisis a partir del nombre del protagonista, Pedro Bengoa. Decía que Pedro era uno de los apóstoles, sinónimo de "piedra", y tenía que ver con la cantera, mientras que Bengoa era "vengo a"... Está muy bien, pero Pedro Bengoa es sencillamente un amigo mío de Montevideo."

Adolfo Aristarain: Lo que pasa es que, en este sistema capitalista en el que vivimos, yo no puedo estar nunca con quien manda. En mis películas hay distintos grados de conciencia en los personajes. En el caso de Julio de Grazia, se trata de un tipo completamente entregado a las normas del sistema, lo único que es capaz de ver es el dinero como tabla de salvación. Y en *Tiempo de revancha* es al revés: el dinero no es lo importante, sino la dignidad. Mis personajes se marginan siempre en relación con el sistema, se aíslan de él algunas veces, en otras creen que lo pueden manipular, como el asesino de *Últimos días de la víctima*, sin darse cuenta de que los están utilizando. Yo creo que este aspecto es el que ha impedido que algunas de mis películas envejezcan: no apunto nunca a cuestiones coyun-

turales, de actualidad, sino que critico el sistema. En el caso de *La parte del león*, Julio de Grazia no es que sea un personaje antipático, es que en el fondo es sólo un pobre tipo, una víctima. En el caso de Luppi en *Últimos días de la víctima*, no me cabe duda de que es un cabrón, pero lo que ocurre es que el carisma de Federico es muy fuerte...

Nosferatu: También está el Hans/José Sacristán de *Un lugar en el mundo*, un descreído, un tipo que parece estar de vuelta de todo... Hay una cierta ambigüedad moral en tus personajes...

Adolfo Aristarain: Hans es un escéptico, más que un ambiguo.

Nosferatu: En tu primera película ya aparecen los actores que te acompañarán en buena parte de tu filmografía posterior: Ulises Dumont, Marcos Woinsky, Julio de Grazia, Arturo Maly... y Luppi no estaba, tal vez porque aún estaba prohibido.

Adolfo Aristarain: Bueno, no figuraba en el elenco original. El protagonista hubiera debido ser Luis Politti, y la chica, Cecilia Roth, a quien conocía desde los 16 años, de las pruebas de una película, *No toquen a la nena* (Juan José Jusid, 1976), en la que trabajé de ayudante. Pero ambos se tuvieron que exiliar en España, con lo que no fue posible. Si repito actores es porque funcionan, y porque es una situación ideal para mí: no tengo que hablar tanto, sólo por los gestos me entienden.

Nosferatu: ¿Notas diferencias grandes, en lo que tiene que ver con el método de trabajo, entre los actores argentinos y los españoles?

Adolfo Aristarain: No, ninguno, al menos con los que me ha tocado trabajar. Pero no quiero generalizar: hablo sólo de mi experiencia. En la serie de *Pepe Carvalho*

(1986) trabajé con docenas de actores, y la única diferencia que noté fue entre un actor inteligente y otro que no lo es; nada más. Si las encontré, en cambio, con algún actor americano: me acuerdo de Barry Primus, un tipo que luego llegó a dirigir y que hacía un papel muy pequeño en *La extraña/The Stranger* (1986). Es amigo de Robert De Niro, se formó en el método Strasberg, y me volvió loco con preguntas sobre quién era su personaje, quiénes eran sus padres, qué relación tenía con su esposa... ¡y lo único que tenía que decir era dónde estuvo la noche anterior!

Encargos y otros asuntos

Nosferatu: A pesar de que no tuvo éxito de público, la película te sirvió como tarjeta de presentación ante la industria, de donde te vendrían dos encargos posteriores.

Adolfo Aristarain: Sí, concretamente de Aries, la productora de dos de los directores más importantes del cine argentino de la época, Héctor Olivera y Fernando Ayala. Me llamaron para hacer una película, *La playa del amor* (1979), que formaba parte de una serie, hasta entonces compuesta por otros dos títulos, *Los éxitos del amor* (Fernando Siro, 1978) y *La carpa (tienda) del amor* (Julio Porter, 1979). Esta última era muy mala, lo que ocasionó que la viera menos gente (aunque, claro está, eran películas muy comerciales: la primera tal vez hizo dos millones de espectadores, la segunda bajó a la mitad, o algo por el estilo), con lo cual decidieron elevar un poco el listón de la calidad. Estas películas estaban relacionadas con un sello discográfico, Microfón, cuyos dueños eran hijos de un antiguo compañero de trabajo de mi padre en la imprenta Kraft. Las películas se hacían en realidad como una forma de promoción cinematográfica

de discos recopilatorios que reunían todo tipo de estilos y cantantes. Cuando me llamaron, les dije que aceptaba encantado, que esto era un oficio y que yo estaba para aprender, y me dieron total libertad para rodar como yo quisiera. La única condición, no obstante, era que tenía que incluir doce canciones y, en la medida de lo posible, repetir con los mismos actores, y en el caso de la primera de las dos que hice, *La playa del amor*, había un guión previo que pude reformar a mi gusto.

Nosferatu: No hemos visto estas dos películas, que jamás se han pasado en España, ni siquiera en televisión, pero los críticos que han escrito en profundidad sobre tu cine, especialmente Quintín y Fernando Brenner, sostienen que *La playa del amor* es una película estimable, que se aguanta aún muy bien.

Adolfo Aristarain: Sí, eso dicen, aunque yo no lo sé porque no vuelvo a ver nunca más películas ya hechas. No puedo verlas. El gran problema que tiene este oficio es que, a pesar de que los directores solemos ser cinéfilos, yo por lo menos disfruto mucho volviendo a ver películas de otros, pero jamás las mías. Les encuentro todos los defectos, me mortifica no haber hecho los cosas de otra manera... Y no digamos si hay gente: ni siquiera soporto ver *Lugares comunes*, que es la que acabo de terminar. Me pongo muy tenso.

Nosferatu: *La discoteca del amor*, la segunda, tiene guión tuyo.

Adolfo Aristarain: Sí, en ésta me propuse complicar un poco las cosas. Por ejemplo, meter muchos actores en una misma escena (hasta ocho hay en una), como una forma de aprender haciendo. Hay muchos homenajes cinéfilos, me propuse hacer que los cantantes, que no eran actores, realmente actua-

ran, obligándoles a repetir muchas veces las tomas, a pesar de que los productores me decían: "*Adolfo, no insistas, ¿no ves que son de madera? Nunca vas a lograr hacerlos actuar*". Hasta esos extremos me dejaban hacer. También pude elegir a parte del elenco técnico; sólo algunos, porque Aries tenía empleados por contrato.

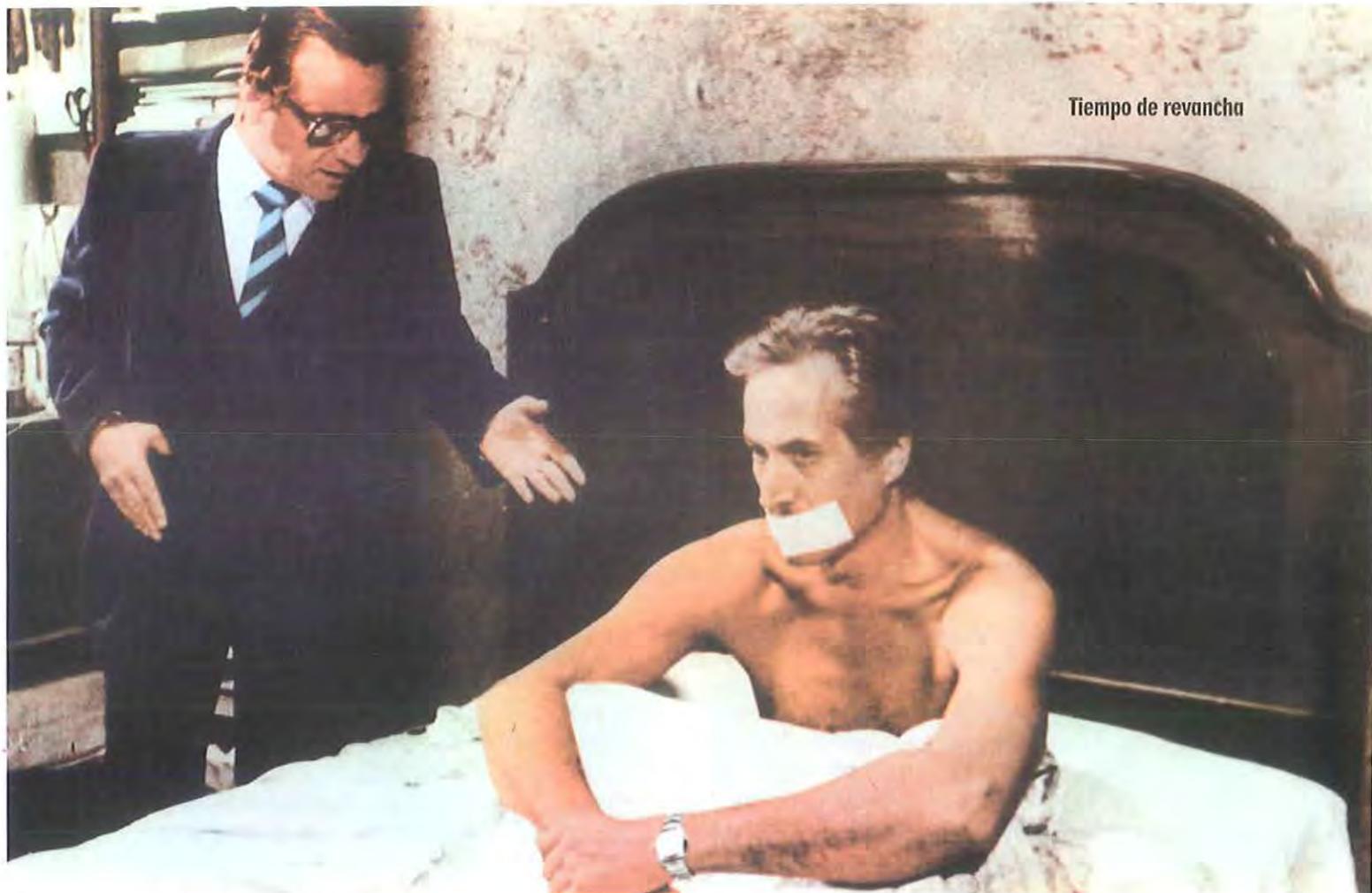
Nosferatu: Hay homenajes curiosos en la película. Hay un tal Eddie Ulmer (por Edgar Ulmer), un tal Lugosi, una radio se llama El Dorado, como la película de Howard Hawks... ¡incluso hay un Guillermo (William) Beaudine, un olvidado director de serie B!

Adolfo Aristarain: Sí, no era un homenaje, sino que buscaba algo que sonara; una broma, en suma. Ésta era más una película policial que la anterior. En las dos me divertí bastante, y no llegué a rodar una tercera, que ya me había ofrecido Olivera, porque tenía listo el guión de *Tiempo de revancha*, que fue la que hice a continuación.

Nosferatu: Estas películas te valieron la fama, al menos entre la crítica, de ser el más americano de los directores argentinos. Por cierto, ¿qué tal te llevas con la crítica?

Adolfo Aristarain: Yo creo que ni bien ni mal. Algunos dicen que los intimido, pero no es mi inten-

"Mi cine es muy directo, no tiene misterios, habla con claridad, creo, y es inútil buscarle símbolos, no hay ni hermetismos ni códigos raros."



ción, para nada. Hay críticos a los que respeto: ven la película, opinan, puedo estar de acuerdo o no, pero eso es lo de menos. También es cierto que hay otros que interpretan lo que no está pero que les gustaría que estuviera, y a mí eso me parece un error. Mi cine es muy directo, no tiene misterios; habla con claridad, creo, y es inútil buscarle símbolos, no hay ni hermetismos ni códigos raros; y a esos tipos no los respeto.

Nosferatu: ¿Y te suelen afectar las críticas?

Adolfo Aristarain: No, pero porque soy despiadadamente autocrítico. Creo que soy uno de los pocos directores a los que un productor le ha pedido que incluyera secuencias que ya había desechado por malas. Por lo tanto, es raro que en una crítica haya aspectos, sobre todo formales, que yo no haya tenido en cuenta. En ocasiones, las críticas me sorprenden por demasiado positivas: creo que no hay para tanto, honestamente, aunque me

calle la boca y me parezcan estupidas. Creo, además, que la crítica, a diferencia de lo que ocurría hace unos años, ya no lleva a la gente al cine, salvo que haya una oleada de críticas admirativas y ditirámicas, y que por añadidura se coloquen en los mejores lugares de los periódicos. Una crítica buena, pero sin más, no le sirve de nada a la carrera comercial de una película, y hay que tener en cuenta, además, que los críticos, en una tendencia imparable, están descubriendo obras maestras cada semana, con lo cual se elimina el efecto: para qué sirve decir que esta película "marca un antes y un después en la historia del cine argentino", o "ésta es una de las mejores películas de los diez últimos años"; la gente termina por no concederles ningún crédito.

Nosferatu: O sea, que tú de las críticas no sueles aprender nada...

Adolfo Aristarain: Bueno, ni de las críticas ni de otras cosas. Yo creo que hay cosas, en el cine,

que no te las enseña nadie. Por ejemplo, el sentido del ritmo, el saber cuándo muere un plano, ¿quién diablos te lo cuenta? Es algo casi musical, innato... Una vez, a Marcos Woinsky, que además de actor es musicólogo, licenciado por la universidad de Boston, le di el guión de **La parte del león** y me dijo: "A vos te gusta el jazz, ¿no?". Y yo le pregunté que por qué lo sabía, y me dijo que eso se veía en la forma en que el libreto estaba escrito, la forma en que se ordenaban las secuencias.

Discursos contra el poder

Nosferatu: Hay algo que parece incomprendible, ahora pero mucho más antes, cuando se estrenó comercialmente en España -fue la primera de tus películas que llegó a las carteleras-, y es saber cómo fue posible que el guión de **Tiempo de revancha** pasara sin problemas por la censura. En la película hay un discurso de oposición, rodado en un contexto político siniestro y terrible...

Adolfo Aristarain: No lo sé muy bien; sólo que Héctor Olivera, el productor, les dijo a los censores que la película se rodaba tal como estaba, o no la hacía. Aunque es posible que hubiera otras razones: como yo hablaba en términos individuales, y decía que un hombre solo no puede cambiar el curso de la historia, tal vez eso les convenció. Los problemas con la película fueron, no obstante, anteriores al rodaje, y tuvieron que ver con la presencia o no de Federico Luppi en el reparto. Federico entonces no podía hacer ni cine ni televisión, sólo lo dejaban hacer teatro, y el rodaje se paró hasta tres veces esperando la confirmación de que lo dejaban trabajar: ahora sí, ahora no, etc. Fue la primera película que hizo después de la prohibición. Cuando terminamos la película, Olivera la envió para la autorización, para que le pusieran la indicación de si era prohibida para menores, y esperó hasta el último momento -desde que terminamos el rodaje hasta que llegó a las salas pasaron 14 días: eran tiempos de mucha inflación y había que estrechar mucho los márgenes; se trabajaba al revés, contando desde la fecha del estreno para atrás para ver en qué tiempo mínimo se podía tenerla a punto; por eso yo me acostumbré, desde entonces, a montar en muy poco tiempo-. Olivera lanzó la publicidad con antelación y la envió a última hora para la clasificación; y como el guión no se podía cortar por una escena u otra -o lo permitían o lo

prohibían, sin más-, la autorizaron. Yo creo, porque después a Olivera lo felicitaron los propios censores por lo bien que había quedado la película, que sencillamente se engancharon a ella como espectadores: es la única respuesta que me parece posible. Sólo a partir del estreno se montó un escándalo, porque los militares llamaron al orden a los censores y al Instituto del Cine; hubo amenazas de bomba, amenazas telefónicas a mi casa y a la de Olivera, además de alguna crítica airada, como la de Miguel Tato, el antiguo responsable de censura, que entonces escribía en una revista de la Iglesia, que aprovechó el estreno de **Tiempo de revancha** y de **Los días del pasado** (1978), de Camus, para denunciar que la calle Lavalle había sido tomada "por los anarco-comunistas". Y el crítico de otra revista, *Somos*, de gran tirada y muy pro-militar, sacó un editorial denunciando que la censura "veía el mosquito de los escotes y no el elefante de la ideología". En fin, eran los meses finales de la dictadura, con un sector del ejército preparando un partido cívico-militar, y todo eso favoreció a la película.

Nosferatu: Luppi aparece ya desde esta primera colaboración contigo como la encarnación del héroe, un personaje, además, al que le haces decir ciertas frases casi autobiográficas: en la discusión con el padre, éste le dice: "*¿Y qué vas a hacer, vender peines, jabones...?*".



Tiempo de revancha

Adolfo Aristarain: Yo creo que un creador utiliza todo lo que tiene a mano, es como una especie de máquina de picar carne en la que entra de todo. Hay algún amigo mío que dice que hablar conmigo es un peligro, porque luego lo que decimos aparece en una película mía. Yo utilizo todo: lo que pasó y lo que no, lo que hubiese querido que pasara; y lo mezclo entre todos los personajes: hay cosas mías en muchos personajes dispersos.

Nosferatu: Lo quieres mucho como personaje, y ya desde aquí; lo metes en una historia de padres e hijos: **Tiempo de revancha** puede ser leída como el camino de un hombre para reconciliarse con la memoria de su padre, para hacerse perdonar esa terrible sentencia de su padre: "*Sos un ca-gón*"...

Adolfo Aristarain: Sí, claro que es un regreso al padre, incluso a la casa paterna y al oficio del padre...

Nosferatu: ... Y además la película es un perfecto círculo que se cierra con el mismo plano con que se abre, un autómatas vestido de Papá Noel. ¿Hay una actitud consciente por tu parte de búsqueda, en el terreno artístico, de ese padre que te faltó desde tan pequeño?

Adolfo Aristarain: Honestamente, no lo sé. A mí me parece que la cuestión del padre está vinculada, en cada una de mis películas, a la historia, a la función que cumple como personaje: nada más. En **Tiempo de revancha**, el padre encarna la solidez de los ideales, de unos ideales de los que el hijo parece separarse en un momento determinado. Si eso tiene o no que ver con mi propia biografía, es algo que no sé...

Nosferatu: Es que padres con ideas sólidas lo son todos los de tus películas: lo es Dominici en



Un lugar en el mundo, lo es el de **Lugares comunes**, el Martín de **Martín (Hache)** (1997), aunque sus valores sean equivocados... Son personajes con una extrema coherencia, tipos transmisores de valores, aunque éstos sean jodidos...

Adolfo Aristarain: Sí, es posible. Incluso en **Martín (Hache)**, Luppi no termina siendo un personaje siniestro sólo porque lo que lo guía es su amor por su hijo. Un padre es algo fundamental en la vida, más que cualquier escuela, que cualquier maestro. El respeto a ti mismo no te lo da un maestro, sino tus padres, el ver cómo han vivido. En mi caso la cosa es más complicada, porque las anécdotas de mi padre me llegaron por la vía de mi madre, que era quien me las contaba. Yo tenía una relación muy particular con mi madre, que era una persona extraordinaria, un ser totalmente liberal, que aceptaba a todo el mundo como era, y sin ser una persona de izquierdas, pasaba por completo de la moral instituida:

era la consejera de mis amigos, que le contaban sus problemas con las mujeres, cosas así. Nunca se puede afirmar que son los padres los únicos, por otra parte, que te dan valores, y ni siquiera son una garantía de que esos valores, luego, se utilicen bien: hay multitud de ejemplos de hijos de puta que nacieron en hogares ejemplares. Pero no cabe duda, creo, de que los padres son esenciales.

Nosferatu: En **Últimos días de la víctima**...

Adolfo Aristarain: ¡Ahí no hay padres...! (risas).

Nosferatu: No, claro, pero hay Luppi... Ahí eliges una novela, algo insólito en tu filmografía. ¿Por qué?

Adolfo Aristarain: Cuando se estrenó **Tiempo de revancha**, Héctor Olivera me dio el mejor consejo que me han dado en la vida. Estábamos charlando en las escaleras de la productora, y me

dijo: *"No hay que dormirse en el éxito. Cuando se obtiene, hay que hacer inmediatamente otra película, para no dormirse en los laureles. Buscate algo, porque tenés que rodar ya"*. Yo no tenía nada, y no me acuerdo cómo llegó a mis manos la novela de José Pablo Feinmann, pero lo cierto es que lo hablé con el autor porque no me gustaba el tono borgiano de la novela -un discurso metafísico en el que el asesino termina matándose a sí mismo-, no para llevarlo así al cine, en todo caso: la novela estaba muy bien. Hicimos juntos el guión, Feinmann se olvidó de que él era el autor, le gustó a Olivera y comenzamos a rodar de inmediato.

Nosferatu: Es curioso que, a pesar de no nacer de un guión propio, la película tenga un tono tan contenido, con apenas diálogos (se parece, en eso, a casi todas tus primeras películas; a tu cine antes de **Un lugar en el mundo**).

Adolfo Aristarain: Es raro, porque nunca le tuve miedo a los diá-

FEDERICO LUPPI - SOLEDAD SILVEYRA
en un film de ADOLFO ARISTARAIN



ULTIMOS DIAS DE LA VÍCTIMA

JULIO DE GRAZIA

ULISES DUMONT - ARTURO MALY en el rol de Külpe
ELENA TASISTO - ENRIQUE LIPORACE - MONICA GALAN

CHINA ZORRILLA

Libro cinematográfico: ADOLFO ARISTARAIN y JOSE PABLO FEINMANN
basado en la novela homónima de JOSE PABLO FEINMANN

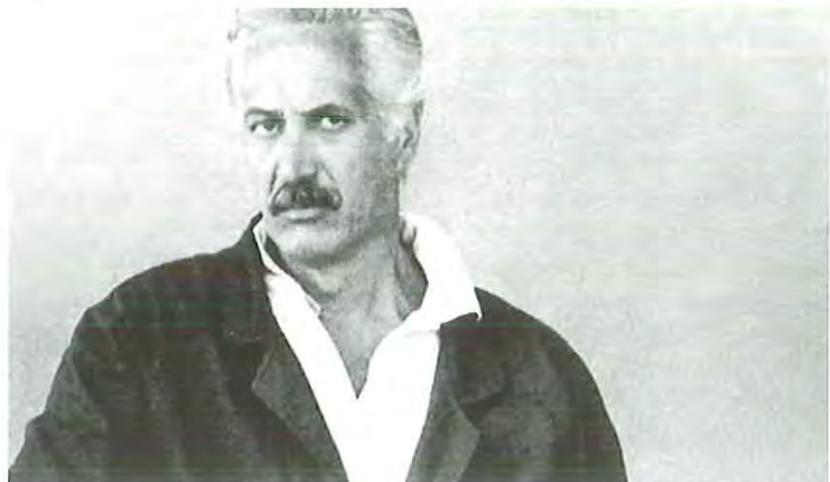
Productor asociado: NICOLAS CARRERAS
Producción: HECTOR OLIVERA y LUIS OSVALDO REPETTO

logos. Yo no creo en esas teorías que dicen que el cine es ante todo imagen. Creo que cada historia te pide que la cuentes de una manera determinada, y *Últimos días de la víctima*, que se basaba en la vida de un solitario, no los necesitaba.

Nosferatu: Hay referencias claras en la película. La más evidente, a *La conversación* (*The Conversation*, 1974), de Coppola, pero también a *El hombre clave* (*The Nickel Ride*; Robert Mulligan, 1975), una película hoy olvidada, pero que tal vez tú hubieras visto...

Adolfo Aristarain: Reconozco la influencia de *La conversación*,

claro está, pero no *El hombre clave*, que no conozco. Y, efectivamente, en la época se vio clara esa influencia. Aunque hay otras implicaciones. El personaje era víctima de una moral muy con-



vencional, a pesar de ser un asesino: lo que verdaderamente le importa es crear una familia, tener hijos. En el fondo, le molesta la liberalidad sexual, le perturba, no sabe qué hacer con ella, aunque si hubiera hecho al personaje un tipo muy católico, muy de orden, por ejemplo, no hubiera pasado la censura. Tuvo algunos problemas, no obstante, pero por alusiones sexuales: por ejemplo, en un momento, Soledad Silveyra le dice a Luppi: "*¡Cogéme, cogéme!*" ("*¡Fóllame, fóllame!*"), y era la primera vez que se decía así, tan crudamente, en el cine argentino. Y tuvimos que ensuciar un poco el sonido para que no se notara tanto. Lo cierto es que, a cambio de modificar una secuencia, pasaron muchas otras cosas: los símbolos militares en el escritorio del que le paga a Luppi por matar gente, cosas así.

Nosferatu: La película ganó el festival de Huelva, pero en taquilla, sobre todo en Argentina, no fue tan bien como *Tiempo de revancha*...

Adolfo Aristarain: Sí, no fue tan bien. Lo que pasó es que el estreno se produjo en los mismos días en que empezó la guerra de las Malvinas, y eso influyó...

Nosferatu: ¿No crees, como afirman algunos críticos, que el motivo por el cual no gustó tanto al público fue por el cambio de arquetipo de Luppi, convertido en

Últimos días de la víctima

un asesino con el que resultaba difícil identificarse?

Adolfo Aristarain: No lo sé. Como ocurre con el éxito, explicar un fracaso es algo estéril. Creer que no funcionó porque el protagonista es un asesino a sueldo es negar el éxito de tantas películas cuyo protagonista es un antihéroe. En todo caso, yo no me planteé, a la hora de escribir el guión, si iba a haber o no identificación del público con Luppi. No creo que haya un público: si caes en eso, perdiste. Trato de huir del espectador modelo, así como de ciertas características de género, como el melodrama: cuando aparecen elementos melodramáticos, trato de no caer en ellos, de hacer algo seco, despojado. El único espectador de una película, en todo caso, soy yo; si luego encuentro al público, estupendo. Pero no pienso en nadie cuando escribo, no soy un estudio de Hollywood que hace encuestas y *marketing* antes de montar un proyecto. Lo más impensado funciona, y muchas veces, muchas, lo que parece seguro resulta un fiasco.

"El único espectador de una película, en todo caso, soy yo; si luego encuentro al público, estupendo."

España otra vez

Nosferatu: La serie basada en el personaje de Pepe Carvalho es tu primer trabajo, como director, en España. Fijaste entonces tu residencia cerca de Barcelona, en Castelldefels, y la rodaste como si se tratara de ocho películas diferentes. ¿Cómo fue el proceso por el que llegaste a dirigirla?

Adolfo Aristarain: Fue a raíz de *Últimos días de la víctima*. Va-

rias personas de TVE que estaban en Huelva vieron la película, y aunque entonces no me dijeron nada, parece que les gustó tanto como para invitarme a dirigir aquí. Acepté, y así fue como empezó el proyecto. Me vine para España en diciembre de 1983.

Nosferatu: ¿Trabajaste con Manuel Vázquez Montalbán en los guiones? ¿Conocías sus novelas?

Adolfo Aristarain: No, no las había leído. En cuanto a los guiones, el proceso fue un poco complicado. Vázquez Montalbán había escrito unas líneas para cada capítulo, a partir de las cuales Doménech Font escribió los guiones: yo me los encontré ya hechos. A mí me extrañó que hubiera sólo ocho guiones, cuando lo normal es que se rueden, en el caso de cualquier serie, trece, y lo que pasaba era que no se atrevían a mostrarme los otros cinco, porque creían que eran muy malos. No obstante, yo los pedí, por si podía reutilizar algún elemento en los nuevos libretos, y de hecho, uno de los que habían quitado ellos yo lo repuse y lo cambié por otro. El problema principal de los guiones era que tenían 200 páginas, al margen de si eran o no buenos, y hay una ley que no falla, y es que una página de guión corresponde, casi siempre, a un minuto de duración: cada episodio se iba, pues, a los 200 minutos, cuando no podían tener más de 60. Yo no podía sacar una secuencia o dos, sino que para reducirlos a menos de un tercio tenía que reescribirlos. En un principio, Font tenía que haber colaborado en esa reescritura, pero cuando me trajo su primera modificación, sólo había eliminado cinco páginas... Desde ahí, trabajé solo y le fui mandando a Vázquez Montalbán lo que iba haciendo, y él me devolvía alguna sugerencia: *"Esto no lo haría Carvalho, esto no lo diría así"*, cosas por el estilo. Por exigencias de producción,

podía hacer cualquier cosa con los guiones, pero no modificar los escenarios. Y yo decidí pasar por alto algunas cosas del personaje: qué sentido tenía, en una serie de acción, que Carvalho hablara constantemente de cocina. No me gustaba, además, que para encender fuego quemara un libro cada vez, sinceramente no le veía la broma: yo vengo de un país en el cual un libro es un instrumento de liberación, y por tanto me niego a que se quemem. La producción me permitió tales libertades, así como rodar cada episodio con un tratamiento de luz diferente, que discutí en cada caso con mi habitual operador en España, Porfirio Enríquez, y ésa es toda la historia. Aunque debería agregar que la serie fue la mejor escuela que tuve nunca: aprendí rodando esas ocho películas más que en toda mi carrera anterior.

Nosferatu: ¿Pudiste elegir el elenco?

Adolfo Aristarain: Sí. Hicimos pruebas en Madrid y en Barcelona (también en París, porque había en cada capítulo un coprotagonista francés), y al final opté por Eusebio Poncela para el papel protagonista.

Nosferatu: ¿Te esperabas la mala crítica que la serie tuvo, en general, en España?

Adolfo Aristarain: Estaba seguro de que a Vázquez Montalbán le iba a fastidiar, pero nunca pensé que hubiera una defensa tan ce-

"Yo vengo de un país en el cual un libro es un instrumento de liberación, y por tanto me niego a que se quemem."

rrada del personaje literario en detrimento del de la serie.

Nosferatu: La extraña/The Stranger (1986), tu siguiente proyecto, es un encargo de Columbia, rodado en Argentina, en inglés y simulando escenarios estadounidenses. ¿Tuvo algo que ver con el triunfo, en los Oscar de ese mismo año 1986, de **La historia oficial** (Luis Puenzo, 1985)? (3)

Adolfo Aristarain: No, para nada, era un proyecto que se arrastraba desde **Tiempo de revancha**, que se estrenó en EE.UU. después de ganar en el festival de Montreal y de pasar por el de Chicago. Me llamaron de una agencia de representación, APA, acepté su oferta y ellos comenzaron a mover proyectos en EE.UU. Apareció este guión, Columbia tenía mucha prisa porque tenía ya fecha de estreno antes de empezar y nos apretaron mucho con los plazos. Fue un rodaje normal, con un presupuesto que, para mí entonces, estaba muy bien, unos 3,5 millones de dólares. Pero hubo problemas con el guión, que rehice cinco veces. No era una buena historia, y aunque se me ocurrió al final, muy cerca ya del comienzo del rodaje, una solución, que la chica a la que le pasan todas las cosas terribles en la película fuera una mentirosa compulsiva -lo que alejaba la trama del *thriller* y la acercaba a la comedia-, me aconsejaron que no le diera más vueltas, porque la productora se echaría atrás y no habría película. Era una historia muy ñoña, muy sosa...

Nosferatu: En alguna declaración tuya hiciste un juicio sumarísimo de **La extraña**: "*Es una película al pedo*", una película inútil, dijiste.

Adolfo Aristarain: Sigo pensando lo mismo. Una película es, por lo menos, un año de tu vida, y hay que tenerlo muy claro, lo aprendí entonces, para meterte a

perder un año sin estar seguro del guión. Hubo por mi parte una cierta soberbia, el pensar que podría hacer cualquier cosa porque sé rodar, pero con eso no basta. ¡Por qué no le hice caso al viejo John Ford, que decía que una cámara la puede mover cualquier gilipollas! En fin, que la película estuvo parada algunos meses, ellos la remontaron y la estrenaron en EE.UU. Yo tenía los derechos para Argentina, por eso preferí que no se estrenara. Coincidió también con el cambio de dirección en Columbia, cuando llegó David Puttnam para dirigir el estudio, y el proyecto dejó de interesarles. Como Puttnam pretendía hacer cine político, alguien de la productora tuvo la idea, en un determinado momento, de que se rodaran escenas adicionales para convertir esa sosería ¡en una trama relacionada con el Irangate, con el tráfico de armas y drogas para financiar a la "contra" nicaragüense! Era un despropósito, por lo cual cogí mi dinero y me largué a Buenos Aires..., lo que tal vez fue un error por mi parte, porque si me hubiera quedado y hubiera discutido más con ellos, tal vez el montaje final no sería tan malo. Pero repito: la película es una tontería.

Como un bumerán

Nosferatu: Después de **La extraña** te pasas varios años preparando varios proyectos, uno de

los cuales estaba pensado para que intervinieran Michael Caine, Sean Young y Mickey Rooney, otro con Richard Gere sobre la guerrilla salvadoreña. Pero ninguno de estos proyectos llega a buen puerto. ¿Era tan difícil trabajar con los americanos?

Adolfo Aristarain: Bueno, la agencia me conseguía cosas, pero me obligaba a estar fijo allá. El método para conseguir trabajo, en un entorno tan profesionalizado como el americano, es muy perverso y exige relaciones públicas continuas. Mientras estuve en EE.UU. tenía cócteles todas las semanas, algo agotador. Hubo una anécdota, además, que me abrió los ojos sobre la consideración profesional que allí impera. Un día estaba en el despacho de Ray Shark, uno de los poderosos de Hollywood, y vino su secretaria a decirle que Sydney Pollack quería verlo. "*Dile a ese gilipollas que no estoy, que vuelva otro día*"... Con lo cual me dije: "*Adolfito, si esto le hacen a Pollack, que es un grande, ¡qué no te harán a vos!*". Esa falta de respeto para el talento fue verdaderamente iluminadora.

Nosferatu: Tu siguiente proyecto es **Un lugar en el mundo**. En los comienzos, hubiera tenido que intervenir TVE, ¿no?

Adolfo Aristarain: Fue un poco complicado todo el asunto. Yo no



Un lugar en el mundo

JOSE
SACRISTAN

FEDERICO
LUPPI

CECILIA
ROTH

LEONOR
BENEDETT

Participación especial de
RODOLFO RANNI HUGO ARANA

Un film de
ADOLFO
ARISTARAIN

UN LUGAR EN EL MUNDO

conseguí montar la coproducción, aunque tenía apalabrados a los actores. Pepe Sacristán tenía un cierto tiempo libre, pero luego tenía que dirigir una película, *Yo me bajo en la próxima ¿y usted?* (1992), lo que obligaba a rodar en un plazo muy estrecho.

Nosferatu: ¿Era tan importante para ti contar con Sacristán?

Adolfo Aristarain: Sí, por él y también porque Eusebio Poncela no podía, y era la otra alternativa. Yo necesitaba un actor español, no por razones de coproducción, sino porque la clave del enamoramiento del personaje de Cecilia Roth radicaba justamente en que fuera un español, alguien que le recordara su etapa madrileña. Gerardo Herrero, que luego sería mi coproductor, ya quería entonces, desde *Últimos días de la víctima*, que hiciéramos algo juntos, pero cuando le envié el guión no lo encontró atractivo, me dijo que era gente demasiado buena: creo que esperaba un *thriller*, y obviamente el guión no lo era. Y me puse en marcha solo. Sacristán respondió inmejorablemente y, sin apenas dinero, nos fuimos a localizar. La cosa era tan desesperada que, como no teníamos efectivo, pagábamos con tarjetas de crédito, esperando que en el plazo de un mes, máximo dos, alguien pudiera poner algo para seguir tirando. El equipo, por suerte, creyó en el proyecto, y eso nos permitió tirar hasta que conseguimos un socio financiero. No era un proyecto caro, apenas 1,2 millones de dólares; pero sólo teníamos 400.000. Hicimos entonces una cooperativa, todos cobrábamos lo mismo (sueldos muy altos, eso sí, pero a pagar después de haber enjugado las deudas). Pepe cobraba si la película funcionaba en España... y hay que sacarse el sombrero ante la actitud de mi socio financiero, que aceptó que los sueldos se pagaran antes que su inversión.



Una Producción de ADOLFO ARISTARAIN, OSVALDO PAPALEO

La presentación de GASTON BATYI - LORENA DEL RIO - MARIO ALARCON "UN LUGAR EN EL MUNDO"
Director de Arte ABEL FACELLO Vestuario KATHY SAAVEDRA Director de Fotografía RICARDO DE ANGELIS Editor EDUARDO LOPEZ Sonido JOSE LUIS DI
Directora de Producción NOEMI NEMIROVSKY Productor Ejecutivo ISIDRO MIGUEL Producida y Dirigida por ADOLFO ARISTARAIN
Música EMILIO KAUDERER Interpretada por LA CAMERATA BARILOCHE

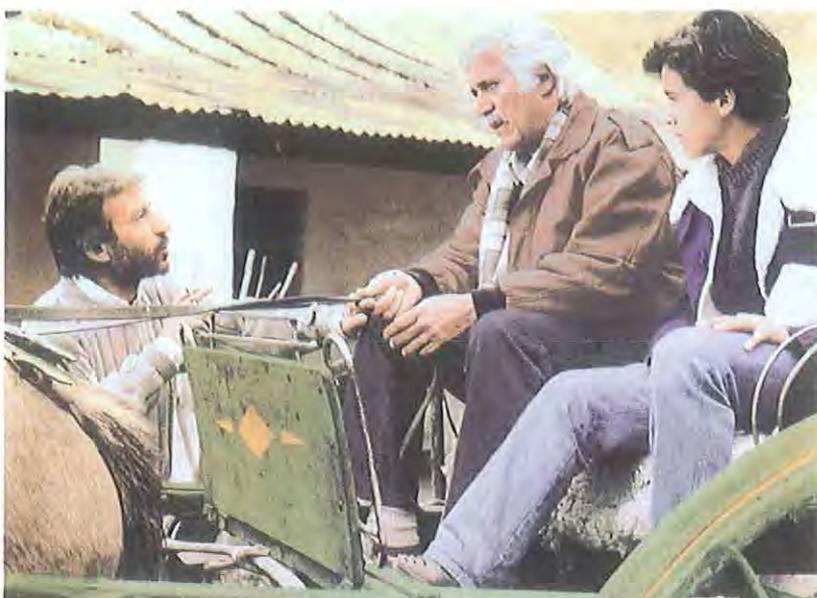
Nosferatu: En el principio, la idea de partida del argumento es de tu mujer, Kathy, una historia de maestros rurales y una monja...

Adolfo Aristarain: No me acuerdo bien cómo fue el arranque, pero en todo caso era un proyecto que venía de más atrás, de la época de *Pepe Carvalho*... Y es curioso cómo se reciclan las historias, cómo reaparecen: tuve un proyecto, por ejemplo, en el que un anarquista español, que tenía que ser Sacristán, se encontraba con un bandido argentino, que era Luppi... y eso fue antes de *La ley de la frontera* (1995)...

Nosferatu: La película es la que te descubre ante el público español, 515.000 espectadores...

Adolfo Aristarain: Nos vino muy bien la Concha de Oro en San Sebastián, qué duda cabe. No sé si los otros premios sirven para algo, pero creo que una Concha sí impulsa un proyecto en el mercado español... Tal vez algún premio de actor, también... Pero a partir de entonces tuve las puertas abiertas para trabajar con coproductores españoles.

Nosferatu: Una vez estrenada la película se produjo el problema del rechazo de la Academia de



CONCHA DE ORO

PREMIO EUSKAL MEDIA, S.A. - GOBIERNO VASCO
PREMIO DEL PÚBLICO

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE SAN SEBASTIAN 1992

UN LUGAR EN EL MUNDO

Una película de ADOLFO ARISTARAIN

JOSE SACRISTAN FEDERICÓ LUPPI CECILIA ROTH LEONOR BENEDETTO

Una producción de ADOLFO ARISTARAIN y OSVALDO PAPALEO
RODOLFO RANINI HUGO ARIANA GASTÓN BATÍ LORENA DEL RÍO
Director de Arte ABEL FACILLO Director de Fotografía RICARDO DE ANGELIS Sonido JOSÉ LUIS DÍAZ
Directora de Producción NINA NEMIROVSKY Música EMILIO KAUFMANN Interpretada por LA CAMERATA BAPLOCHE
Dirigida por ADOLFO ARISTARAIN

GOLEM

Hollywood para que concursara por el Oscar a la mejor producción de habla no inglesa en representación de Uruguay. ¿Cómo te afectó ese asunto?

Adolfo Aristarain: Me afectó mucho y me cabrearón muchas cosas. Todo empezó un mes antes de las nominaciones, cuando me llamaron del Instituto de Cine para decirme que habían pensado que *Un lugar en el mundo* podía ser nominada para los Goya y que *El lado oscuro del corazón* (Eliseo Subiela, 1992), que tenía un comprador canadiense que podía hacer un poco de presión en Hollywood, sería la designada para los Oscar. Yo dije que aspiraba a todo, y que prefería que se votara, más que una decisión así. Se nos ocurrió entonces, tras

consultar con la Academia de Hollywood, que como la película tenía elementos uruguayos (Kathy, mi mujer, lo es, también el actor adolescente, Gastón Batí; y además había un dinero que cobró Kathy en una herencia invertido en la película), si nos presentaba un organismo oficial uruguayo podría figurar como representante de ese país. Hablé con la Cinemateca -en Uruguay no hay Instituto Oficial de Cine-, y aunque no había acuerdo de coproducción, sino que lo era de hecho, los de Cinemateca estuvieron de acuerdo con presentarla como uruguaya; y en EE.UU. la aceptaron. Creo sinceramente que la película tenía muchas posibilidades de cara al Oscar, pero a partir de ese momento empezaron a moverse muchos intereses contra

ella. Del Instituto de Cine argentino se pusieron en contacto con el Ministerio de Cultura uruguayo, y al mismo tiempo un periodista mexicano empezó una campaña en prensa contra nosotros (hay que recordar que la película de Alfonso Arau *Como agua para chocolate* (1992) se había quedado fuera de la selección de la Academia, y Miramax estaba detrás de la película). El ministerio uruguayo declaró, en un gesto claramente provinciano, que la película no tenía esa nacionalidad, razón por la cual la Academia le retiró la candidatura... y nosotros llevamos a juicio la decisión de la Academia, que la había aceptado y luego rechazado, solicitando un recurso de amparo para que pudiera seguir en competición hasta después de darse a conocer el fallo. Fue un juicio como en una película de John Ford: un juez absolutamente fascista terminó por zanjar el asunto diciendo que "*estas películas extranjeras no les interesan a nadie, estas películas que llegan de Paraguay, donde está Mussolini*". ¡Mussolini, tal cual!, lo dijo en la audiencia, y pasó por alto el perjuicio económico primando el prestigio de la Academia, que, al fin y al cabo, es una institución californiana... Y perdimos todos: porque nosotros no concursamos, pero tampoco *Como agua para chocolate*, que era lo que pretendía la Academia, con lo cual ese año el Oscar se dirimió entre cuatro películas.

Nosferatu: Desde su estreno, la película fue vista como una especie de *western* contemporáneo...

Adolfo Aristarain: Pero no era esa la intención, honestamente. Cuando la planteé, no me propuse que fuera de ningún género concreto; habitualmente suelo hacerlo así. Claro que hay referencias, sobre todo a *Raíces profundas* (*Shane*; George Stevens, 1953): un extranjero que llega y afecta, con su presencia, las relaciones de una familia...

"Fue un juicio como en una película de John Ford: un juez absolutamente fascista terminó por zanjar el asunto diciendo que 'estas películas extranjeras no les interesan a nadie, estas películas que llegan de Paraguay, donde está Mussolini'".

Nosferatu: Nos referimos a cuestiones más amplias: la desconfianza ante el progreso, ante ese progreso que se pretende vender como equitativo, que es uno de los *leitmotifs* de tantos *westerns*; la manera de rodar las carreras entre el niño, Ernesto, y

el conductor de la locomotora; el simbolismo subyacente a esa misma carrera, que podría verse como una reflexión más amplia sobre el cine desarrollado y el cine artesanal...

Adolfo Aristarain: Creo que no hay ahí ningún simbolismo; la película es muy directa, muy clara. Lo que me interesaba contar de esa historia es el sabor de la aventura, la libertad que da el vivir la aventura. No pretendí nunca un discurso primitivista sobre la máquina y el progreso, tal como muchos críticos pretendieron ver con ocasión del estreno.

Nosferatu: Pero, más allá de eso, la película plantea uno de los temas no resueltos de tu filmografía: la relación entre aquello y esto, entre Argentina y España. Desde *La parte del león*, ese tema aparece constantemente en tu obra. ¿Tal vez porque no tiene fácil solución?

Adolfo Aristarain: Creo que no tiene solución. Tiene que ver, en todo caso, con la propia historia reciente argentina, hecha de exilio

político, hace unos años, y de exilio económico en la actualidad. España aparece, en Argentina, como una meta, como la resolución de los problemas, de la misma forma que en otras épocas Buenos Aires lo era en relación con la provincia: el lugar al que la gente se iba para vivir mejor. España es el primer mundo, al fin y al cabo. Pero a la hora de ponerme a escribir, no soy muy consciente de estar buscando ninguna solución para ese problema, aunque es posible que psicoanalíticamente haya alguna explicación para esto...

Nosferatu: Es que en cada una de tus películas, la solución es diferente...

Adolfo Aristarain: Claro. En el caso de *Un lugar en el mundo*, los protagonistas vivieron en España por razones políticas; en *Martín (Hache)* no hay la menor referencia a lo político, y sí a lo profesional: en España hay guionistas, en Argentina sólo uno o dos, y por lo tanto no se puede sobrevivir con un trabajo como éste.



Un lugar en el mundo

Nosferatu: Hablando de guionistas, Alberto Lecchi, tu ayudante de dirección, te ayudó con el guión. ¿Cómo fue ese trabajo de colaboración?

Adolfo Aristarain: Muy similar a como suelo trabajar con Kathy. Yo escribo y luego discuto lo que escribí con el coguionista -con Kathy es muy fácil, porque vivimos bajo el mismo techo-; lo que no puedo hacer es escribir a cuatro manos. Con Mario Camus, por ejemplo, hicimos juntos un guión, la adaptación de *La bandera*, de Pierre MacOrlan (4), que era un proyecto excelente. Fue antes del rodaje de *La ley de la frontera*, y Mario escribía en Santander y yo en Buenos Aires..., y no había todavía e-mail, iba todo por correo. Fue un proyecto que, sospecho, se movió mal -era una superproducción con muchos extras, con un coste de unos 6 millones de dólares, a coproducir entre Argentina, España y Francia, y un proceso de elab-

boración complicado: los herederos de MacOrlan pidieron ver mis películas para ver si era digno de dirigir la novela de su antepasado...-, por eso no salió. Hicimos que el personaje principal fuera un anarquista que se alistaba, para escapar de la policía, en la Legión Extranjera; hasta allá lo persigue un policía de quien se hace amigo, y la cosa no terminaba como en la novela, sino que ambos eran enviados a reprimir una huelga en Asturias, pero ellos terminaban desertando: la lección parece ser que una cosa es matar moros y otra bien distinta cargar contra obreros... Es el único proyecto, de los muchos que intenté y no salieron, que realmente lamentó no haber podido rodar.

Nosferatu: El personaje de Dominici parecería ser tu portavoz en la película, alguien que vivió en España pero que eligió regresar a su país. ¿Es una opción consciente o algo que salió así, a la hora de montar la historia?

Adolfo Aristarain: Fue algo que salió así. Pero es cierto que la película es muy personal, aunque me he cansado de decir que personal no quiere decir autobiográfica. Me ocurrió lo mismo con **Martín (Hache):** yo no soy guionista, no soy un director frustrado, mi hijo no tiene la edad que tiene Botto en la película, pero eso no quiere decir que yo no esté involucrado en cada uno de los cuatro personajes. Siempre hay un desdoblamiento del creador en sus criaturas... Pío Baroja decía algo que también afirman los músicos de jazz, qué curiosa coincidencia: "*Se escribe lo que uno es*".

Nosferatu: Pero sean o no biográficos los personajes, lo que no cabe duda viendo **Un lugar en el mundo** es que la película exhibe dos logros fundamentales, entre otros varios: uno, la coherencia de la construcción de los personajes; y dos, el rigor con que se mantiene el punto de vista de la



Un lugar en el mundo

narración: nadie sabe nada que el niño no pueda ver, y es el espectador el que interpreta lo que ve el niño. Y asume un riesgo impresionante: toda la credibilidad de lo que se narra se pone en juego en una sola secuencia, aquella en la que Dominici/Luppi quema la lana de la cooperativa. ¿Un personaje así puede llegar hasta ese punto?

Adolfo Aristarain: Bueno, es que en esa secuencia lo que se plantea es el triunfo de la ética, del idealismo por encima de cualquier consideración práctica. Lo que hace Luppi es terrible, pero es un llamamiento a que se recuperen las razones por las cuales se fundó la cooperativa. Siempre lo tuve claro: si me meto en el personaje, eso es lo que seguramente haría. Además, cuando se escribe un guión los acontecimientos te van llevando hacia donde la coherencia del personaje así lo exige: en el primer tratamiento de **Tiempo de revancha** no estaba contemplado que Luppi se cortara la lengua y, sin embargo, el proceso de escritura llevó la historia hacia ahí y no hacia un basural en el cual Luppi, solo y desnudo, balbucea incoherencias, que era el primer final previsto. No es nada premeditado: se llega hasta ahí, y punto.

Nosferatu: Lo que ocurre es que anteponer los ideales del héroe a los intereses de la comunidad, incluso en una lectura política muy directa en la época (una Argentina con una democracia recién recuperada, conviene recordarlo), podía resultar arriesgado... Y en el fondo, lo que se impone no es la lógica del héroe de izquierdas, sino la del héroe del *western*...

Adolfo Aristarain: Yo no soy consciente de los riesgos, si lo fuera no hubiera hecho **Tiempo de revancha** en época militar. Pretendo sólo seguir la línea que me trazo, y me da igual si no es entendida.

Nosferatu: En la película hay, igual que en **Lugares comunes**, otra de las certezas habituales de tu cine, la confianza en la fuerza redentora de la cultura, algo verdaderamente enternecedor en el mundo en que vivimos. Abundan las citas literarias, Ernesto le regala a Lucía *La llamada de la selva*, de Jack London, hay una apuesta sólida por la educación como herramienta de libertad.

Adolfo Aristarain: Sí, en **Un lugar en el mundo** sí, pero en **Lugares comunes** me parece que hay un desencanto hacia esos valores. Luppi cita a Julio Cortázar: "*Tantas palabras para un mismo desconcierto*", lo que viene a poner en duda todos los discursos. Pero lo que sí se reivindica en ambas es el placer de la lectura.

Nosferatu: ¿De dónde vienen las referencias judías en el argumento?

Adolfo Aristarain: La idea me vino de un cierto cansancio ante el hecho de que siempre las historias que cuenta el cine argentino tienen que ver con ascendientes italianos o españoles, cuando la minoría judía es muy importante y significativa en la historia argentina.

Nosferatu: Por primera vez en tus películas se habla de ideología sin tapujos: los personajes tienen un pasado peronista, han sufrido represión por serlo, hay desaparecidos en la familia de Cecilia...

Adolfo Aristarain: Sí, pero es que hasta ese momento no se podía hablar con tanta claridad. En **Tiempo de revancha** no se habla de otra cosa que no sea que Luppi y Dumont habían estado sindicados, y punto. En **Lugares comunes** se habla también de política, con los riesgos que ello implica, porque cuando se aborda la política en el cine siempre parece que se estén postulando consignas partidarias.

Nosferatu: También es la primera de tus películas, y la única hasta ahora, en la que se habla de la religión, de las estructuras de poder dentro de la iglesia, con ese final terrible de la monja tercermundista sustituida por una integrista de hábito.

Adolfo Aristarain: Sí. Los planteamientos tercermundistas en la iglesia de base latinoamericana fueron fundamentales hace unos años, y me parece que los curas tercermundistas fueron mucho más efectivos que cierta izquierda latinoamericana, porque sus planteamientos corrían como regueros de pólvora entre sus fieles. Además, ese final es el que verdaderamente le ocurrió a la monja que estuvo en la base de toda la historia: que terminaron ascendiéndola y pasó desde las villas, las viviendas paupérrimas de los alrededores de Buenos Aires, directamente al Vaticano, una forma como cualquier otra de sacársela de en medio. Y en Roma sigue.

Nosferatu: El personaje de Hans/Sacristán es uno de los hallazgos de la película, un residuo de mayo del 68, alguien que está de vuelta de todo. Hay a partir de él un enfrentamiento, el de la pureza ideológica autóctona frente al descreimiento del europeo desarrollado y, sin embargo, el héroe quema la lana y el descreído termina traicionando a quien le paga. ¿La vida siempre es negociación?

Adolfo Aristarain: No me atrevo a definir estas cosas, a ser tan terminante como para afirmar que la vida sea siempre negociación. Creo que la vida es un gran signo de interrogación; en algún momento hay que negociar, pero en otros creo que hay que intentar mantenerse ahí donde algunos dicen que yo siempre estoy, en la cabezonería, en el no ceder. Y cuando se negocia, muchas veces hay que intentar no ceder.

Nosferatu: Después de **Un lugar en el mundo** no se cumple el consejo que te dio Olivera, que después de un éxito había que rodar muy de prisa: pasaste cuatro años antes de **La ley de la frontera**, un proyecto que ya estaba en marcha cuando te llamaron. Era una producción de José Luis Olaizola, ya había un argumento...

Adolfo Aristarain: Sí, lo que no sé es si habían llamado a alguien antes que a mí. Había un argumento de unas 20 páginas, en el que me puse a trabajar. En el ínterin, hubo varios proyectos, entre ellos el que ya comentamos de *La bandera*, en el que trabajamos un año. No sé por qué los de la productora CPA pensaron en mí, pero lo que sí había era ese argumento, de Miguel Murado, un escritor gallego con el que llegué a trabajar en una versión del guión, que finalmente no me gustó... y terminé escribiéndolo solo. Tuve toda la libertad, por eso me parece que hablar, como se hizo en este caso, de película de encargo es un sinsentido: generalmente, los periodistas no saben cómo un director llega a hacerse cargo de un proyecto. Es tan mío un guión íntegramente imaginado por mí como un cuento del que me apropio y hago mío; a partir de ahí, es tan personal como el guión original.

Nosferatu: Pero lo que ocurre es que frente al empeño ético de **Un lugar en el mundo**, **La ley de la frontera** queda como una simple película de aventuras, a pesar de ciertas constancias: el interés por gente que se margina de la sociedad, por ejemplo.

Adolfo Aristarain: Sí, hay una cierta reflexión no sólo sobre la automarginación, sino sobre las clases sociales. Pero lo que me importa resaltar es que me niego a encasillarme y hacer siempre un mismo tipo de películas. Una historia de aventuras a mí me parece tan estupenda como cualquier otra; yo lo que pretendo cuando

invento o me involucro en una historia es crearme lo que cuento, en este caso, esa gente y esa frontera, a veces imaginaria, a veces real.

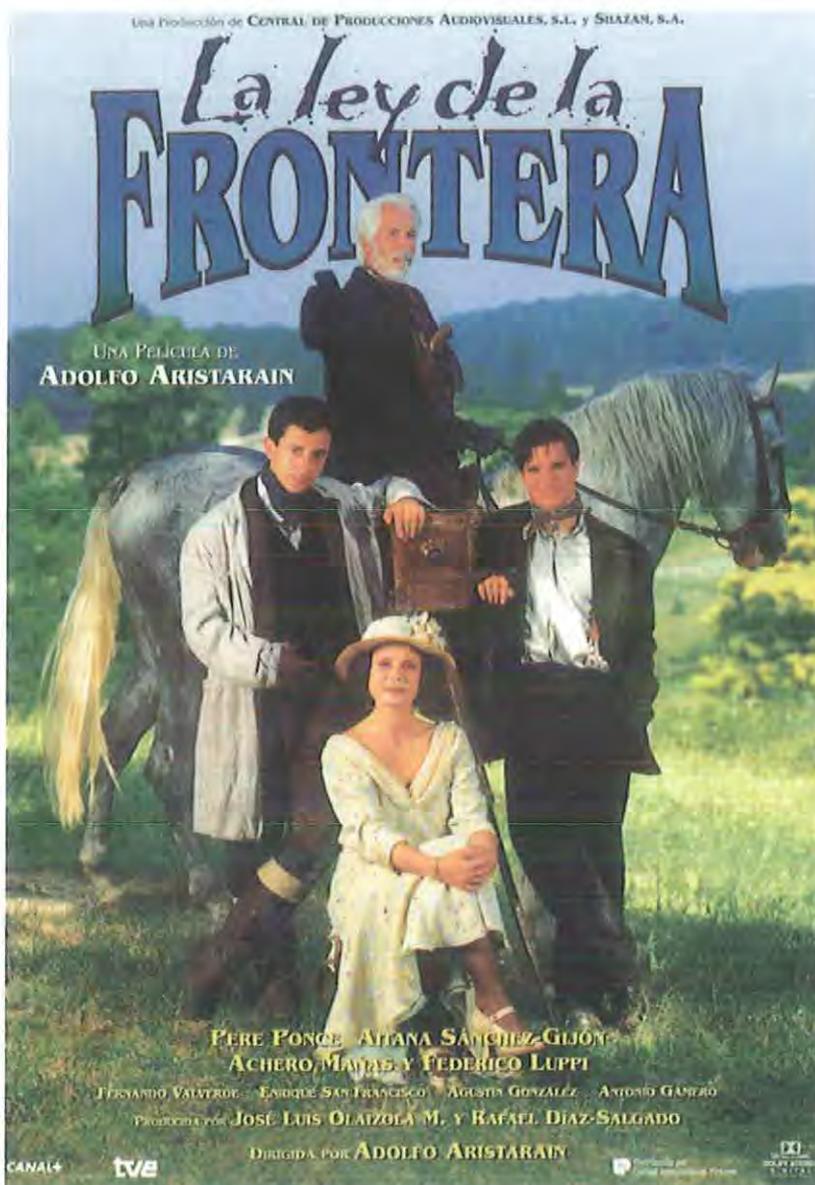
Nosferatu: En alguna entrevista dijiste que la inspiración había sido una fotógrafa americana que recorrió Galicia en la década de los 20...

Adolfo Aristarain: Sí, ella fue el origen de la historia, y era la investigación previa que había hecho Murado para escribir el argumento. No recuerdo su nombre, pero es un personaje real, un personaje aventurero que parece incluso demasiado moderno, parece casi un ser inventado: qué diablos haría una americana en la Galicia

de los 20... Lo que me inventé fue todos los demás personajes, pero no a ella, justamente.

Nosferatu: Lo que sobrevuela por encima de toda la historia no es tanto la aventura a la americana cuanto la picaresca del Siglo de Oro: cómo hacen esos tipos para sobrevivir, las trampas de lo cotidiano...

Adolfo Aristarain: Éste parece más un *western* pasado por *El lazarlillo de Tormes*... Tampoco aquí hubo nada premeditado, y lo siento, pero es que no tengo un método para construir las historias: salen, y ya está. Voy dejando que los hechos se vayan encadenando y que los personajes actúen en función a ellos; a mí no me

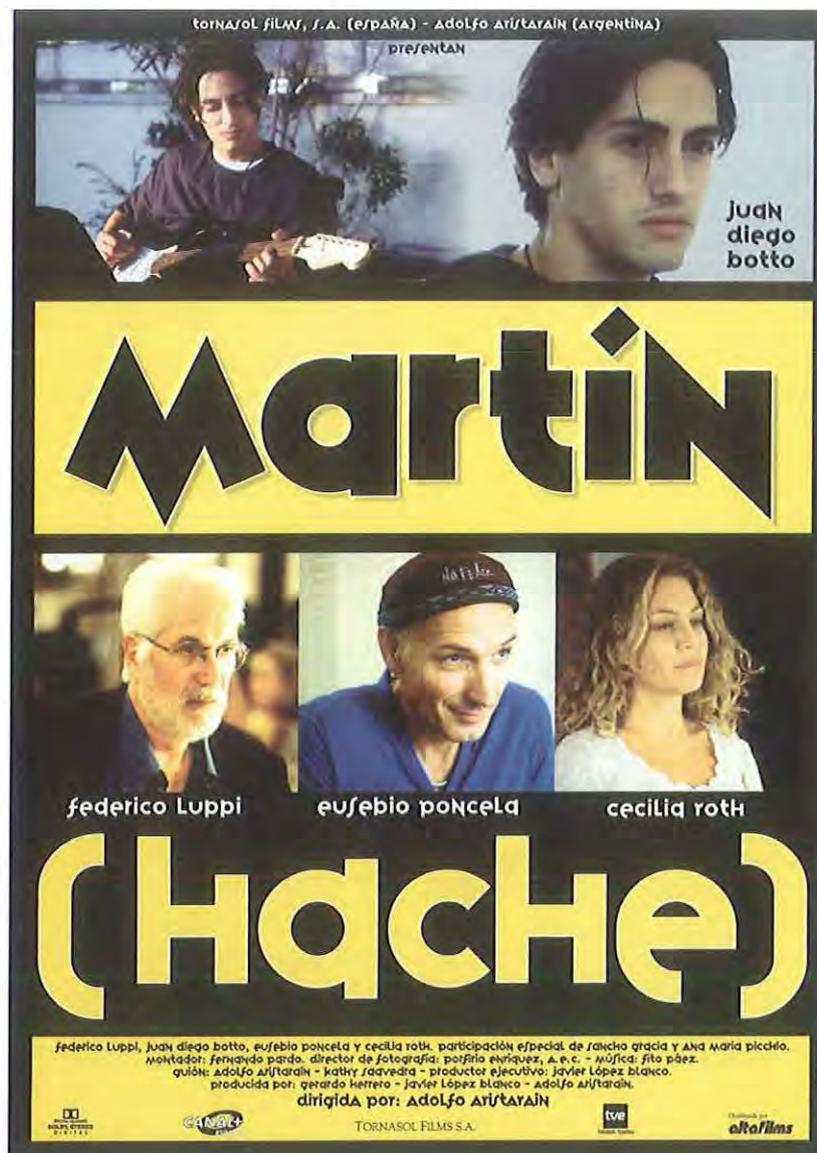


sirven las fórmulas, y por lo tanto, tampoco los manuales de escritura del guión. Jamás entendí lo del *plot point*, ni eso de que en el cine, ya lo hablamos antes, no deban haber muchos diálogos... ¡Pero si en las películas de Howard Hawks o de Joseph L. Mankiewicz hablaban hasta por los codos, por no mencionar ya los diálogos de *Dublinese* (*The Dead*; John Huston, 1987) y esa espléndida voz en *off* del final, que me dejó estupefacto! Claro que hay que tener en cuenta algunas cosas: el respeto de los ejes, que el espectador no sienta la presencia de la cámara... Pero creo que lo mejor que le puede pasar a una película es que detrás de ella se vea a un tipo que la contó a su manera, no a alguien que manejó una fórmula adocenada. Sólo ahí está la verdad, o una verdad, si se prefiere; y esa verdad no la enseña ningún manual que yo conozca.

"Pero creo que lo mejor que le puede pasar a una película es que detrás de ella se vea a un tipo que la contó a su manera, no a alguien que manejó una fórmula adocenada."

Nosferatu: *Martín (Hache)* es un proyecto muy curioso. Es, por cierto, tu película más vista en España, más incluso que *Un lugar en el mundo*, y sin embargo las televisiones argentinas no quisieron participar porque lo consideraban muy arriesgado...

Adolfo Aristarain: Sí, pero al final lo compraron. Pero eso no es extraño, sino la historia de todas mis películas: al principio no



tengo fuentes de financiación, pero después de encontrar un primer financista, empiezo a andar y sólo después se añaden otros. Pasó lo mismo con *Lugares comunes*, que es la última. Al principio tenía un coproductor, el grupo Patagon, que se apeó de la producción el mismo día que comenzamos a trabajar. Pero hay que aclarar que el funcionamiento de las televisiones argentinas es diferente que aquí: allá el apoyo a la producción es mínimo, y a pesar de que los directores intentamos que en la ley de cine se especificaran cláusulas de protección a la industria nacional como existen en Francia o en España, no lo logramos, porque las televisiones se opusieron frontalmente. Por eso, lo máximo que se logró es que el conjunto

de las televisiones convencionales y los canales de cable financiaran un fondo común, que el pasado año era de 25 millones de dólares y en éste, claro, es de pesos, con la correspondiente devaluación, destinados a producción. Es la única ayuda, por eso cuando una televisión entra en un proyecto lo hace como una empresa de producción más, no en concepto de derechos de antena. Y cuando te compran una película ya hecha, lo que hacen es pagarte en segundos de emisión, no en dinero, lo que te garantiza un apoyo publicitario muy fuerte.

Nosferatu: El guión de *Martín (Hache)* lo escribiste con Kathy Saavedra. ¿Qué te aporta ella a la hora de trabajar?

Adolfo Aristarain: Me aporta muchísimo. Kathy tiene una excelente visión de las estructuras, lo que nos permite discutir mucho antes de ponernos a escribir el guión estricto. Y es fundamental a la hora de confrontar mis puntos de vista: como me conoce bien, es capaz de decirme si lo que escribo es malo o bueno, porque yo tengo mucha facilidad para los diálogos, pero justamente por eso mismo se me puede ir la mano en la longitud de las secuencias. Ella es la que me dice si funcionan o no.

Nosferatu: En esta película sí que se cumple lo que decías sobre Mankiewicz o Hawks: los personajes están todo el tiempo hablando.

Adolfo Aristarain: Sí, claro, la apuesta era arriesgada porque se trataba de partir de unos personajes contradictorios, que incluso incurren en lo mismo que denunciaban: al personaje de Poncela le encanta oírse, por ejemplo...

Nosferatu: ... Y voluntaria o involuntariamente, la película se carga de biografía: los actores son como sus personajes, o les

han ocurrido, en la vida real, cosas similares a la ficción..., incluyendo, otra vez, el equívoco de las relaciones paterno-filiales.

Adolfo Aristarain: No sé, una vez más, por qué, pero lo cierto es que en un determinado momento, tras leer el guión, Eusebio me dijo: "*¿Y tú cómo sabes tantas cosas de mí?*", y de verdad que no sabía nada: las imaginé para crear al personaje. En el origen, la historia era diferente a la que finalmente cuenta la película: Dante/Poncela y el hijo (Juan Diego Botto) realizaban un largo viaje, visitando amigos, que era como una especie de iniciación a la vida. Ocurrían otras cosas, se quemaba una casa...

Nosferatu: En la película hay un cuestionamiento del Luppi que habitualmente sale en tus películas...

Adolfo Aristarain: Sí, pero Luppi puede con todo. Federico tiene el don de ser una estrella, como eran determinados actores americanos clásicos. Y su actitud es la de un tipo modesto, que resuelve problemas en los rodajes.

Nosferatu: ¿No crees que quieres un poco de más al personaje de Martín en la película?

Adolfo Aristarain: No lo sé, pero creo que el personaje es tan agresivo y tan jodido, va lastimando tanto a la gente que tiene alrededor porque siente pánico a comprometerse afectivamente, por miedo al dolor que le puede causar la pérdida de lo que ama. Cuando habla con Martín hijo, lo que está presente no es el castigo por la forma en que lo trata, sino el miedo a no estar cuando el chico tenga problemas, no saber con qué herramientas se puede defender su hijo ante el dolor. Buenos sentimientos, claro está, pero muy mal planteados. Por eso creo que, en el fondo, se hace aceptable el personaje de Luppi: porque lo mueven los sentimientos.

Nosferatu: Pero tú evitas sancionarlo radicalmente, en la ficción. Ocasiona mucho dolor, no hay ninguna referencia, por parte de él, de contrición por la muerte de Alicia, de la que es causante indirecto...

Adolfo Aristarain: Es que tengo que ser coherente con el persona-



Martín (Hache)



je: no me imagino a Luppi pidiendo públicamente perdón por la muerte de la chica, ni en una escena en el cementerio, sinceramente: me parecería una redundancia, porque para eso ya está la charla con Dante sobre Alicia. Y si hablamos de sanción, él se queda sin nada: sin la mujer, sin el hijo...

Nosferatu: ... Pero al hijo lo recuperará tarde o temprano: es ley de vida...

Adolfo Aristarain: ... O no, quién lo garantiza...

Nosferatu: Resulta difícil de creer que un personaje tan íntegro, a su manera, como el que interpreta Cecilia Roth se suicide por amor. Es una derrota de un personaje femenino autónomo y bien construido, que cuesta aceptar, ¿no crees?

Adolfo Aristarain: Por lo que ella cree que es el amor, más bien. Pero ya está anunciado, igual que en **Lugares comunes** lo está la muerte de Luppi, que ese personaje se suicidará: desde el momento en que es invisible para los demás, deja de existir. Pero es verdad que Cecilia tiene los pies en la tierra...

como Mercedes Sampietro en **Lugares comunes**...

Nosferatu: Vayamos pues a **Lugares comunes**. ¿Siempre tuviste en mente a Mercedes Sampietro para el papel protagónico?

Adolfo Aristarain: Sí, desde el comienzo hubo dos o tres nombres, y uno era el suyo. Cuando terminé el guión, coincidimos Gerardo Herrero, el coproductor, y yo en que para Mercedes debía ser el papel, porque en ella coinciden la fuerza y la ternura, lo que es difícil de encontrar juntas: Mercedes transmite una solidez muy tierna.

Nosferatu: Es que, una vez más volvemos con estas cosas, el personaje se parece a las mujeres del *western*: fuertes, independientes, cálidas pero siempre en función del héroe...

Adolfo Aristarain: ¿No me estarás diciendo que éste es también un *western*?! (*Risas*). Es posible, no sé. A mí lo que me parece maravilloso es la forma en que ella hace crecer poco a poco al personaje, con pequeños gestos: el alma de este tipo, de Luppi, es la mujer, sin ella no po-

dría vivir. Y Mercedes lo hace admirablemente bien. Su mirada es protectora, siempre está pendiente de cumplir, de escuchar, de pensar cómo va a actuar a continuación.

Nosferatu: Y en este sentido de mujer protectora y siempre pendiente, ¿no te da la impresión de que, más que un personaje, es una proyección ideal masculina?

Adolfo Aristarain: Creo que no, aunque yo no puedo saberlo. Pero por los comentarios que he recibido, te diría que no. Lo que más me dicen es que se trata de un homenaje a la mujer.

Nosferatu: Sin embargo, para hacer que el personaje de Mercedes sea el auténtico bastión de Luppi, y que éste lo sepa, hay que recurrir a una secuencia forzada, la de la declaración de la bibliotecaria a Luppi. ¿Te parece que puede ser visto así, como un forzamiento de la trama?

Adolfo Aristarain: Es posible que pueda ser visto así. Tal vez la escena hubiera debido ser más larga, que lo era, y por eso la transición parece muy abrupta...

Nosferatu: ... Y además, después de esta escena queda muy claro que Luppi se muere...

Adolfo Aristarain: Bueno, Luppi se lleva muriendo desde la escena del bar, al principio, cuando cuenta todos los *by-pass* que tiene, que fuma y no debería.

Nosferatu: En otro orden de cosas ¿no te parece que reivindicar la revolución francesa de 1789 suena demasiado a derrota ideológica de la izquierda argentina?

Adolfo Aristarain: Es que de hecho lo es: tantos años de lucha, lo dice Luppi, para qué; para qué tanto Che Guevara, si no podemos ni siquiera reivindicar el socialismo. Estamos más atrás: no exigimos, sino que sólo pedimos libertad, igualdad y fraternidad. El capitalismo ha llegado a ser tan despiadado que lo único que parece posible reclamar hoy es eso, lo elemental, lo que está mucho antes del socialismo.

Nosferatu: El único personaje que defiende con ahínco una causa, justa o no, esa es otra discusión, es la novia del amigo de

Luppi: no por casualidad, una joven.

Adolfo Aristarain: Claro, alguien que es capaz aún de defender con ahínco alguna cosa. Lo que pasa es que a mí lo que más me pone a parir es la esperanza: un invento para joder a la gente. La esperanza es algo pasivo, y nunca las cosas van a cambiar porque sí. Hay que movilizarse, porque de lo contrario no hay cambio posible. Y eso no tiene nada que ver con la esperanza.

Nosferatu: Y el hecho de que Luppi sea alejado de su cátedra, ¿no te parece que hace el discurso demasiado desalentador?

Adolfo Aristarain: Es que la realidad no da para más. Lo único alentador es la chica que defiende la Revolución Cubana. Y Mercedes, porque también hace algo. Luppi no intenta un proyecto nuevo, sino sólo un gesto.

Nosferatu: ¿Y te imaginas una continuación para los personajes?

Adolfo Aristarain: No sé. No sé si Mercedes seguirá en la finca o

acabará en Madrid, no sé cómo va a reaccionar el hijo tras recibir las notas del padre...

Nosferatu: No se te puede pedir que imagines un futuro para ti, pero sí se te puede solicitar que te veas en relación con tu entorno, con el resto del cine argentino. ¿Te parece posible hacerlo?

Adolfo Aristarain: Es que yo no me puedo imaginar en relación con el cine de mi país. Como no creo que haya nacionalidades del cine, es difícil que me pueda situar en una en concreto; sólo tengo claro que si se tienen medios se hacen unas cosas, y si no, otras. Más allá de eso, yo no me puedo mirar como parte de una historia del cine en la que no creo, ni me siento partícipe de la aventura de ninguna industria: mi trabajo es paradójicamente muy solitario, las comunicaciones con directores de cine se dan esporádicamente, y cuando nos vemos hablamos de cualquier otra cosa. Jamás pude mirarme de otra manera que no sea trabajando película a película, y más haciendo cine en un país como Argentina... ¡Cómo voy a verme de otra forma, si cada proyecto consiste en arrancar desde cero, si no sé siquiera si voy a vivir en el futuro en Buenos Aires, en Madrid o en cualquier otra parte!

NOTAS

1. Eduardo Antín, "Quintín": *Adolfo Aristarain, retrato en movimiento*. Festival de Cine Iberoamericano de Huelva. Huelva, 2002.

2. *Los fuera de la ley* (*Al di là della legge*, 1968).

3. Película que obtuvo un impactante éxito en todo el mundo. Fue uno de los primeros filmes comerciales que abordaron el tema de la tortura y las desapariciones sistemáticas de opositores durante la dictadura militar.

4. Novela adaptada, a su vez, por Julien Duvivier para la película homónima (1935).



Rodaje de *Lugares comunes*