

Argentinos en el cine uruguayo

Federico Luppi y Diego Arsuaga¹

Gracias al estreno de El último tren (2002), los espectadores españoles tuvieron conocimiento de una cinematografía humilde, la uruguayo, cuya identidad queda difuminada en el exterior por dos factores: la brevedad de su filmografía y la cautelosa alianza que sostiene con la industria argentina. Desde hace décadas, esta última es capaz de proporcionar metas más amplias a un buen número de profesionales del mundo audiovisual de Uruguay, formados inicialmente en Montevideo pero luego radicados en Buenos Aires. En sentido contrario, es obvio que el cine de la pequeña república también se beneficia de este trasiego. El cruce de declaraciones que a continuación protagonizan el director uruguayo Diego Arsuaga y el actor argentino Federico Luppi permite comprender en qué medida el cine de ambos países aspira a una meta común.

FEDERICO LUPPI: Si bien algunos creemos que tal cosa es absolutamente incierta, hay un viejo equívoco que considera uruguayos al escritor Mario Benedetti y al futbolista Enzo Francescoli. Ironías aparte, se sabe que la historia dictaminó lo que hoy es Uruguay como un manejo de la diplomacia inglesa. Dada la afinidad y cercanía que hay entre nuestros países, resulta bastante extraño el hecho de cruzar esa frontera que nos separa. En realidad, y sobre todo a efectos personales, este límite tiene una vigencia relativa.

DIEGO ARSUAGA: Claro que nos afecta muy profundamente esta vecindad. Es mucho lo que compartimos, a tal extremo que los uruguayos solemos bromear diciendo que tenemos una provincia grande al lado que es la Argentina.

¹ Diego Arsuaga es un conocido realizador de publicidad que asimismo ha desempeñado diversas actividades en el cine comercial del Cono Sur. Aparte de dirigir Otario (1997) y El último tren (2002), se encargó de coproducir el largometraje Plata quemada (2000), de Marcelo Piñeyro. El actor Federico Luppi, protagonista de El último tren, intervino junto a Arsuaga en una rueda de prensa celebrada el 13 de noviembre de 2002, de la cual extraemos el diálogo reproducido en este artículo. Parte de las declaraciones de Luppi proceden de una entrevista anterior, obtenida el 10 de enero de 2002 con ocasión del estreno de Un lugar donde estuvo el paraíso, de Gerardo Herrero.

F. LUPPI: Vistas desde una perspectiva más amplia, las fronteras siempre tienen esa condición entre exacta, difusa y confusa. Se trata de contornos donde todo es posible y nada es del todo verificable. Además, persiste en ellos un matiz misterioso, casi metafórico, propio del «no ha lugar». Subrayo esto a propósito de otra película reciente, que también reúne a profesionales de distintos confines de Latinoamérica, *Un lugar donde estuvo el paraíso* (2002), de Gerardo Herrero. En la ficción ahí propuesta, la frontera se plantea en los términos de una utopía negativa, lo cual deja reducido al continente a sus términos menos benévolos. Esto es: un territorio que generalmente está en manos de individuos poco recomendables, con mucho poder y poca autoridad, con mucha capacidad de abrir fuego, y consiguientemente, con muy poca moral. Como podrán comprobar los espectadores, tanto el largometraje de Herrero como la novela en la cual halló inspiración su guionista se ambientan en un lugar situado en la linde que separa tres países latinoamericanos. En este caso, el dominio fronterizo viene a ser Babel, descrita en su acepción más terrible. Hablo de un espacio donde hay contrabando de ideas, donde se practica el terrorismo. Aunque también lo habita gente culta, al final las venganzas se compran a un peso².

DIEGO ARSUAGA: En el caso de Argentina y Uruguay, la frontera es un marco de intercambio constante y de identidades compartidas. En realidad, formamos una sola comunidad, pero sucede que un azar de la historia nos separó. A mitad de camino entre los dominios brasileño y argentino, formamos ese pequeño Estado-bisagra que, según repiten nuestros textos escolares, diseñaron interesadamente los ingleses. Hoy constituimos una población de poco más de tres millones de habitantes, lo cual nos obliga a repensar nuestra proyección externa. De paso, tal coyuntura también explica por qué consumimos cultura argentina y por qué la identificamos como propia. No hace falta insistir en ello: hay un buen puñado de ejemplos que demuestran esta consonancia rioplatense. Basta con hacer memoria, porque son muchos los uruguayos que

² El citado largometraje de Gerardo Herrero, *Un lugar donde estuvo el paraíso*, se rodó a partir del libreto de Jorge Goldenberg, inspirado a su vez en una novela escrita por el chileno Carlos Franz. De acuerdo con la filosofía transfronteriza que describe Federico Luppi, los intérpretes escogidos para conformar el elenco protagonista fueron la chilena Paulina Gálvez, los argentinos Luppi y Gastón Pauls, la española Elena Ballesteros y el peruano Gian Franco Brero. Financiada en régimen de coproducción, la película se llevó a término con capital español y, en menor medida, con fondos procedentes de Argentina y Brasil. Herrero ubicó el plan de rodaje en la selva de Iquitos, un espacio fronterizo entre Perú, Brasil y Colombia. En el mismo terreno se filmaron *Fitzcarraldo* (1983) de Werner Herzog, y *Pantaleón y las visitadoras* (2000), de Francisco Lombardi.

forman parte del universo artístico argentino. A decir verdad, los lazos son tan estrechos que ya ni nos preocupamos por distinguir el lugar de nacimiento de cada quién.

F. LUPPI: Sin duda, en lo que se refiere al mundo del espectáculo, sabemos que en Argentina hay un porcentaje elevadísimo de producciones televisivas y de montajes teatrales realizados por uruguayos. La colaboración es indispensable y eso es obvio cuando hablamos de la industria del cine en Uruguay. Es el desemboque lógico de una cinematografía que ha hecho varios intentos –intentos logrados, pero aún tímidos– de mostrar sus peculiaridades y sus méritos. Todo ello tiene que ver con ese panorama un poco más amplio que plantea el régimen de coproducción. Es absurdo creer que los países latinoamericanos pueden lanzar largometrajes de financiación propia, porque casi todas las industrias fílmicas del área están heridas de muerte. Tengamos claro que la aventura del cine, con toda su complejidad, es inviable sin esta fórmula cooperativa. Que los productores españoles se preocupen de intervenir en proyectos como *El último tren* tiene, pues, un claro sentido. Sin ir más lejos, de la docena de proyectos que se plantearon en Argentina el pasado año, la mitad fueron cofinanciados por medio de capital español.

D. ARSUAGA: Nuestra película dispone de tres compañías productoras: Patagonik Film Group de Argentina, Tornasol Films de España y Taxi Films de Uruguay. Pero debo precisar que en el origen de dicha cinta hay una inspiración claramente argentina, porque me propuse desde el primer momento que el trío protagonista lo formaran los mismos intérpretes que intervinieron en *La Patagonia rebelde* (1974), de Héctor Olivera: Pepe Soriano, Héctor Alterio y Federico Luppi. Como cinéfilo, me crié viendo películas como ésta, y ello cimenta en buena medida mi memoria cultural. En este campo, debo reconocer, asimismo, cuánto me importa la obra de Adolfo Aristarain, cuyos planteamientos son recurrentes en mi actividad cinematográfica.

F. LUPPI: El tema de fondo que dinamiza *El último tren* nos parecía importante. Había que filmarlo, porque expresa circunstancias que ya son casi endémicas en nuestros países. No obstante, aún hablo de este filme con tinturas de afecto, sin entrar en detalles técnicos.

D. ARSUAGA: Mi intención era narrar un cuento muy sencillo que tiene su arraigo en acontecimientos reales. Los protagonistas forman parte de la Asociación de Amigos del Riel. Cuando un estudio de Hollywood adquiere una locomotora uruguaya del siglo XIX, ellos deciden secuestrar la máquina y recorrer con ella el interior del país.

Conozco varias historias auténticas muy similares a ésta. Por ejemplo, hay noticia de un grupo que tomó una locomotora y que llegó cerca de Brasil. Dado que las vías ya no son rentables, la eliminación del tránsito ha dejado a numerosos pueblos completamente aislados. De ahí que muchos uruguayos, heridos por la ausencia de trenes, juzguen con simpatía este tipo de aventura. La idea era simple y podía quedar expuesta en clave de *western*. En esencia, pretendíamos narrar el viaje interior de los protagonistas, mientras éstos dialogan a bordo de una máquina que es perseguida rumbo a la frontera. Al final, el proyecto quedó definido por contraposición al cine hollywoodense, ajustándonos a las magnitudes que podemos manejar en Uruguay, un país pequeño y escasamente conocido en el que esta variedad de hechos se torna mucho más creíble. A partir de la trama original, dimos vueltas al libreto y también hicimos las pesquisas necesarias para financiar el rodaje. A esas alturas, ya era una exigencia concluir el plan previsto: formular lo que se perfilaba como un retrato generacional, como la expresión de una ética antimaterialista que defendieron nuestros padres y que aún debiera conservar su vigencia. En otro plano, queríamos hacer un esbozo de Uruguay a través del cine. Un esbozo en el cual los uruguayos podamos vernos reflejados.

F. LUPPI: A los actores también nos pareció éste un guión sumamente atractivo. A la hora de tantear un libreto, me dejó llevar por un criterio muy simple, y es que los personajes que a mí me interesan suelen habitar entornos sociales claramente definidos. A partir de esta premisa, el trabajo del actor consiste en resolver cuál es el telón de fondo sobre el que hacer caminar a estas figuras. Desde el punto de vista estrictamente profesional, no creo en ese tipo de cine difuso, sin profundidad, donde los personajes no saben bien de dónde vienen o hacia dónde van. Y no es que defienda el cine *social* en el sentido esquemático del término, pero considero importante que aparezcan los datos de la realidad: aquellos matices que determinan cierta forma de pensar y de proceder. Al sondear este modelo, se configura la trayectoria personal de los personajes. Una línea que, en el filme que nos ocupa, bordea la utopía, con su efecto vivificante y alentador. Hago otro inciso en este punto para declarar que el pensamiento utópico no tiene edad. No solamente lo creo así; también hago de ello una ideología, un discurso personal. De no experimentar esa certeza, tendría que buscar un rincón para exiliarme.

D. ARSUAGA: Ésa es la ética que antes comentaba. Un modo de entender el mundo que tiene que ver con las cualidades personales, pero no con las posesiones.