

Lealtades y disidencias

Adolfo Aristarain¹

Toda alianza profesional debe partir de caracteres comunes. En mi caso, esta conexión obedece a pactos no escritos, abunda en detalles íntimos y alimenta un curso de inquietudes que, al cabo del tiempo, me sitúa junto a personas como Mario Camus y Federico Luppi. Con lo cual queda dicho, implícitamente, que el cine es el documento de nuestra amistad. Eso rige, desde luego, en el caso de Federico, con quien el lazo es firme y antiguo. Se remonta nada menos que a la época en que Rodolfo Kuhn filmó *Noche terrible* (1966), medimetro inspirado en un cuento de Arlt. Luppi figuraba entre los intérpretes y yo ejercía como ayudante de dirección. Más tarde, también colaboramos en *Una mujer* (1975), de Juan José Stagnaro, y al fin pude dirigirlo en *Tiempo de revancha* (1981). (Dato curioso: aquel largometraje iba a titularse *La revancha*, pero este rótulo ya estaba registrado.) De ahí en adelante, ambos compartimos una filmografía bastante amplia. Aunque sí más reiterado, el nuestro no ha sido un reencuentro excepcional: otros actores, sumándose a este tipo de coincidencia, también han participado en varias de mis películas.

Tales son los casos de Eusebio Poncela, Mercedes Sampietro y Cecilia Roth, con quienes me encontré inicialmente en España, mientras preparábamos una teleserie, *Las aventuras de Pepe Carvalho* (1986), inspirada en las novelas policíacas de Manuel Vázquez Montalbán. De forma algo incomprensible, aquella producción generó una densa polémica en los medios. Según se ha repetido tantas veces, a Vázquez Montalbán le disgustó el producto e incluso escribió una novela para reflejar su trabajosa indignación, *Asesinato en Prado del Rey* (1987). En este aspecto, y aunque a mí me afectó bien poco, quizá valga la pena matizar aquel malentendido.

Los resultados son elocuentes: en el dominio popular, la serie funcionó muy bien y llegó a estrenarse en lugares tan lejanos como Rusia.

¹ Director argentino, autor de largometrajes como *La parte del león* (1978), *Tiempo de revancha* (1981), *Un lugar en el mundo* (1992) y *Roma* (2004). *Las declaraciones aquí reunidas proceden de una entrevista realizada el 18 de noviembre de 2002.*

Naturalmente, el planteamiento argumental fue bastante claro desde el principio, pero sin descartar reformas que, a mi modo de ver, resultaban imprescindibles. Cuando lo que se pretende es filmar una serie de acción policiaca, hay detalles que pueden conducir al aburrimiento de la audiencia. Por ejemplo, situar al personaje hablando sin pausa de comida o probando distintos platos. Tampoco me parecían tolerables ciertas costumbres del Carvalho literario, como ésa de arrojar libros al fuego. En rigor, la literatura es un instrumento de liberación, así que no entiendo qué sentido tiene esa conducta. Ni siquiera le veo la gracia.

En principio, lo previsto era filmar trece capítulos, para de ese modo ocupar la programación de un trimestre. Pero sólo se pudieron completar ocho, porque los guiones del resto de episodios eran demasiado malos y también demasiado extensos. De haberlos rodado, los libretos de Domènec Font hubiesen requerido cuatro horas de metraje cada uno. Así, pues, completé nuevos textos y adapté otros al tiempo que preparaba las filmaciones. Vázquez Montalbán no escribió una sola línea: se limitó a revisar los guiones y a enviar algunos comentarios. Pero ni él ni Font iban a recibir más dinero por arreglar unas páginas por las que ya les habían pagado un año atrás. Al final, Vázquez Montalbán llegó a quejarse diciendo que «Carvalho nunca haría esto o aquello». Ignoraba, sin duda, lo fácil que es echar por tierra ese argumento: cada una de estas acciones del detective figuraba ya en las novelas.

En este caso y como tantas veces ocurre, la colaboración no era muy factible. En riguroso contraste, puedo mencionar a Camus como paradigma del amigo junto al que es posible cooperar en todos los planos. De hecho, lo considero mi único maestro, aparte de un consejero excepcional. Fue él, por ejemplo, quien me previno del riesgo que implicaba exponer tantos elementos personales en *Martín H* (1997). Aclaremos que me hizo esa advertencia cuando ya faltaba poco para el estreno, así que el remedio era imposible. No obstante, aunque Mario tenía razón en este caso, sigue pareciéndome difícil controlar los rumbos del relato dentro de un proceso creativo tan íntimo. Por desgracia, mi planteamiento de *Martín H* como un filme personal dio a entender que era autobiográfico, lo cual es incierto. En todo caso, los cuatro protagonistas sirven de reflejo a mis propios miedos, pasiones e inquietudes. Algo que, sin duda, también ocurre con los personajes *Lugares comunes* (2002).

Mi afinidad con Camus abarca más de treinta años. Nos conocimos cuando vino a mi país para rodar *Digan lo que digan* (1967), un musical financiado por Producciones Cinematográficas DÍA y Argentina

Sono Film, escrito por Antonio Gala y Miguel Rubio, con el cantante Raphael y Serena Vergano encabezando el reparto. A mí me contrataron como ayudante del director². Posteriormente, fui a España, donde trabajé a las órdenes de Mario en la teleserie *Los camioneros* y en otras películas como *La leyenda del alcalde de Zalamea* (1971) y *La cólera del viento* (1970), una coproducción hispano-italiana que protagonizaba Terence Hill. Ejerciendo de ayudante y como director de segunda unidad, colaboré en numerosas películas de género, obra de cineastas muy diversos (Gordon Fleming, Lewis Gilbert, Melvin Frank, etc.). Con todo, ello no ha supuesto que respete las reglas que imponen los géneros. Soy consciente de estas fórmulas y las incorporo al guión, pero sin convertirlas en un molde ineludible.

Pese a tal criterio, parece que la obligatoriedad de los rótulos persigue a ciertas películas. De *Un lugar en el mundo* (1992) han dicho que es un *western*, y la misma etiqueta recayó sobre *La ley de la frontera* (1995), que más bien sería una peripecia con detalles picarescos, rica en alusiones a la literatura de Stevenson. Al final, carece de sentido discutir ese empeño clasificador. Se ha convertido, a efectos prácticos, en una manía.

Algo muy similar sucede con las interpretaciones ideológicas que insisten en el rasgo utópico de mi filmografía. A decir verdad, una película como *La ley de la frontera* sólo pretende divertir al público. Mi cine no es de izquierda. Que yo lo sea es otra cuestión. Al modo de Baroja, podemos deducir que se escribe lo que se es, porque siempre saldrá a relucir en pantalla la visión del mundo que maneje el director. Y sin embargo, el mío es un planteamiento muy distinto a lo que se entiende por cine político. Entiéndase bien: hablamos de una actividad muy costosa que, en primer lugar, debe producir entretenimiento. De ahí que me oponga a las películas doctrinarias: no porque sea contrario a su existencia, sino porque las juzgo inútiles y elitistas. En realidad, sólo desean ver este tipo de largometrajes los espectadores que previa-

² Los años previos al estreno de *Digan lo que digan* fueron muy fructíferos en lo que concierne a coproducciones hispano-argentinas. Así, llegaron al público de ambas orillas títulos como *Patricia mía* (1960) y *La cumparsita* (1961), de Enrique Carreras. También se estrenó *La sed* (1960), de Lucas Demare, un filme producido por Cesáreo González y Argentina Sono Films, con libreto de Roa Bastos y un elenco encabezado por Francisco Rabal y Olga Zubarry. Corresponden al mismo periodo *La mano en la trampa* (1961), de Leopoldo Torre Nilsson; *Barcos de papel* (1962), de Román Viñoly Barreto; *Mi Buenos Aires querido* (1962), de Francisco Mugica; *Amor a la española* (1966), de Fernando Merino; *¿Quiere casarse conmigo?* (1966), de Enrique Carreras; y *Escándalo en la familia* (1966), de Julio Porter.