

F. LUPPI: Por eso hay que tomar con entusiasmo proyectos como éste, que hunden sus raíces en la vida de los pueblos. Y es que la utopía –insisto– no es una aspiración caduca o decadente, del mismo modo que esas calamidades de las cuales habla Hamlet tampoco tienen un lugar preciso ni una fecha fija. Por lo demás, dentro de este marco no hay demasiados caminos a elegir. O bien luchamos contra la injusticia o bien ésta nos devora.

D. ARSUAGA: Al plantear estos ideales, también sale a relucir el subtexto de *El último tren*: lo mucho que nos inspiró la idea original y los acontecimientos que le sirven de base. Reunir al elenco que participó en *La Patagonia rebelde* me permitía insistir en este matiz. De otro lado, la proposición era modesta y requería un reparto así de sólido. Como filmamos el sesenta por ciento de la película en exteriores, la mayor parte de la acción se desenvuelve en los cuatro metros de la cabina. Sin actores de semejante calidad, dicho planteamiento escénico no hubiera sido viable

F. LUPPI: A la hora de comentar esta relación que se organiza entre el director y los intérpretes, recupero siempre de la memoria una frase espléndida de Fernando Rey, quien dijo que ninguna película le había ayudado a rodar la siguiente. Puesto en términos más personales: cada nuevo largometraje funda una complejidad de factores que me inspira el mismo temor. De nada sirven acá las certezas. Cuando me aproximo a directores con amplia experiencia siempre reitero la misma pregunta: por qué razón se equivocan individuos de tal sabiduría fílmica. Y es que, aun siendo estupendos contadores de historias, pueden caer en el error, porque el cine no es una ciencia exacta. Tiene que ver con ingredientes más sutiles y azarosos, como ese tipo de ritmo que adquiere el relato puesto en imágenes, o como los sentimientos que van transmitiéndose a través de la cámara. De ahí que yo mismo prefiera evitar los prejuicios. He colaborado con cineastas de amplia trayectoria obteniendo resultados francamente negativos. Y en contraste, me han dirigido realizadores jóvenes que no necesitaban reverdecir laureles; directores abiertos, más irrespetuosos con las convenciones, capaces de conducir un determinado proyecto a un excelente resultado. Al final, el talento es lo que prima en este mundo tan contradictorio. Por eso es por lo que prefiero adoptar una actitud receptiva.

D. ARSUAGA: Oportunamente, este proyecto nos reúne en un momento del cine uruguayo que cabría considerar *explosivo*. Después de un largo periodo, durante el que apenas llegaba a las pantallas un filme nacional cada veinte años, el último lustro se caracteriza por una ca-

dencia mucho más fecunda, con un promedio de dos lanzamientos anuales. Este ritmo tan provechoso induce al optimismo y nos permite distinguir, aun en mitad de la crisis económica, un auténtico *boom* de la cinematografía uruguaya¹⁰.

F. LUPPI: Al margen de estos detalles de producción, hay rasgos de un reencuentro —el de los tres actores que encabezamos el reparto— que se pueden describir en el terreno de lo personal. Después del mucho tiempo transcurrido desde que estrenamos *La Patagonia rebelde*, nos determinó en esta nueva cita la peculiar circunstancia del rodaje.

D. ARSUAGA: Ahora puedo ver la naturalidad de esa reunión. Desde el primer momento, hubo un acuerdo en lo que concierne a la película. Bastaba con que coincidiesen las fechas disponibles de Luppi, Soriano y Alterio. La cuestión grave, no obstante, consistía en determinar si el filme era o no viable en Uruguay. Más tarde, a medida que fueron cediendo los obstáculos, todo empezó a funcionar espontáneamente. Ahora bien, debíamos afrontar todavía dos inconvenientes de cierta importancia. Uno guarda relación con el trabajo del operador, y es el desequilibrio del clima uruguayo. El otro es de índole mecánica, y viene motivado por la antigüedad de la locomotora, no siempre tan eficaz como deseábamos. Frente a los altibajos climáticos era muy fácil flaquear. Provengo de un gremio —la dirección de fotografía— que me inducía a desesperarme desde la primera jornada. En realidad, fue nuestro operador, Hans Burmann, quien logró transmitir calma al equipo. Con una dilatada experiencia y una bonhomía indudable, Hans marcó el ritmo. Cuando la lluvia arreciaba, nos resguardábamos. En cuanto el sol volvía a brillar, realizábamos una toma. El caso es que la ficción transcurre a lo largo de dos días de luz y, finalmente, conseguimos la ansiada continuidad en el registro fotográfico. Todo ello sin retrasos en el plan previsto.

³ A mediados de los ochenta, regresaron a Uruguay directores exiliados como Mario Handler, Walter Tournier y Mario Jacob. Por las mismas fechas, un buen número de jóvenes realizadores se decidió a formar una cinematografía local usando como herramienta de rodaje la videograbadora. La legislación filmica promulgada en 1995 respaldó un primer plan de subvenciones oficiales que sirvió para impulsar al sector más allá de este breve horizonte. En 1993, con financiación procedente de México, Cuba y el Reino Unido, Pablo Dotta estrenó *El dirigible*. En adelante, los festivales especializados concedieron una atención creciente al cine local y ello permitió el trasiego de títulos como *El viñedo* (1999), de Esteban Schroeder, *En la puta vida* (2001), de Beatriz Flores Silva, *25 Watts* (2001), de Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, *Caribbean Christmas* (2001), de Walter Tournier, *La espera* (2002), de Aldo Garay, *Estrella del Sur* (2002), de Luis Nieto, y *El viaje hacia el mar* (2003), de Guillermo Casanova. Dentro de este programa de estrenos, ha sido de gran provecho comercial y artístico la actividad que desarrolla la Asociación de Productores y Realizadores de Cine y Vídeo del Uruguay (ASOPROD).

F. LUPPI: En aquello que tiene que ver con las relaciones, nos sirvió de ayuda el hecho de filmar lejos de la ciudad, lejos de los parientes y de todos esos asuntos cotidianos que llevan a la distracción. Alterio y yo habíamos coincidido previamente en películas como *Caballos salvajes* (1994), de Marcelo Piñeyro, y *Las huellas borradas* (1999), de Enrique Gabriel, pero ésta fue una ocasión estupenda para que los tres, incluido Pepe Soriano, hiciéramos balance de las experiencias compartidas. Surgieron en nuestras conversaciones recuerdos del sindicalismo actoral y del teatro independiente; anécdotas y sensaciones que, poco a poco, nos hicieron caer en la cuenta de lo viejos que ya somos. Como el libreto nos gustaba por igual, los tres estábamos de acuerdo en que disponíamos de las mejores condiciones posibles para trabajar. Al final del rodaje, cada uno sabía algo más de los otros. De esta amistad también podríamos decir que fue previa a la hecatombe y es que a los pocos días de concluir la filmación, detonó la crisis económica y un incendio inapagable recorrió Argentina, Brasil y Uruguay. Hay que decirlo: para nuestra suerte, el de *El último tren* fue un rodaje anterior al desastre, lo cual nos permitió filmar sin necesidad de distanciarnos del dolor. La situación contraria –construir un personaje en medio de semejante tribulación– hubiera significado una terrible experiencia. A este alivio, sin embargo, corresponde un mal recuerdo que planteo a modo de contraste. En 1982 rodé *Plata dulce* a las órdenes de Fernando Ayala. Era un relato sobre la hiperinflación que manejó el ministro de Economía, José Martínez de Hoz. El argumento aludía a un fenómeno muy divulgado: con la revaluación del peso, los argentinos viajaban por el mundo diciendo «Déme dos» allá donde entraban a comprar. Cuando comenzó la filmación, todos teníamos que convivir con la noticia de que los soldados argentinos habían desembarcado el 2 de abril en las Malvinas. En fin, todo aquello fue una demencia. Con el curso de la guerra, nuestro trabajo adquirió un tono casi agónico. Pese a la falta de sueño y a la amargura, debíamos repetir diariamente nuestros diálogos sin que se notara un tono angustioso, que hubiera sido más acorde con la realidad. El último golpe de claqueta coincidió con la rendición argentina, el 4 de junio. Con esto se explica por qué guardo una memoria tan tenebrosa de aquel filme y por qué prefiero lo ocurrido con *El último tren*. En este último caso, todo fue a su debido tiempo: terminamos y después vino el lío.

D. ARSUAGA: Es obvio que en Uruguay también sufrimos la crisis, pero con más de una peculiaridad que tiene que ver con nuestra idiosincrasia. Pongo un ejemplo: en toda Latinoamérica se ha generalizado

la venta de empresas públicas. Pues bien, cuando nuestro Parlamento votó la ley que permitía esa operación, hubo un movimiento popular en contra. Muchos uruguayos reunieron firmas y al cabo se celebró un *referendum* que permitió derogar dicha ley. Por consiguiente, ahora nos encontramos tan mal como nuestros vecinos, pero en el peor de los casos, aún nos queda algo que vender. Este es un asunto central en la película. De otra parte, también es cierto que nos desagrada el riesgo. Tenemos miedo a los cambios, vengan éstos de la derecha o de la izquierda. En realidad, el periodo glorioso de Uruguay llegó a su punto culminante en la década de los cincuenta. En adelante, la decadencia fue progresiva. Hay un detalle que resume este proceso: mientras que nuestra cámara de diputados y senadores es un palacio que sintetiza el lujo del pasado, el edificio adyacente, construido no hace mucho, sirve como imagen de la pobreza. Recuerdo lo que me dijo un director eslavo al saber que soy de Montevideo: «Esa es una ciudad donde parece que el futuro ya pasó». Esta frase proporciona la clave para definir a un país que se muestra titubeante, muchas veces temeroso, pero que extrañamente también obedece a impulsos coyunturales.