

► Eduardo **CALCAGNO**

Argentina, 1941

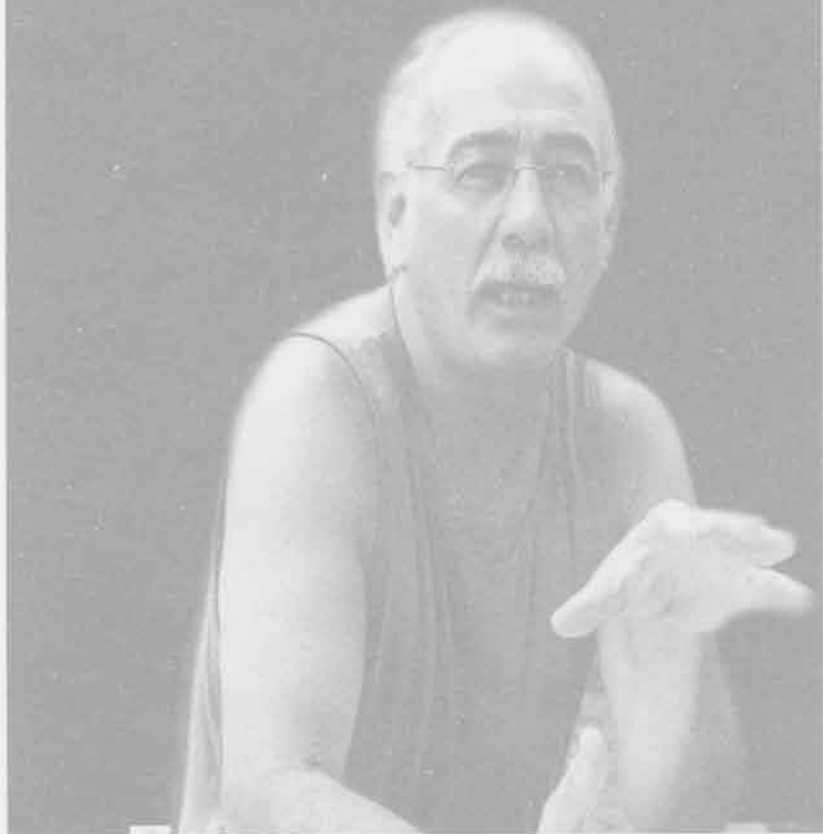
Algunas de sus películas:

Los enemigos

Te amo

El censor

Yepeto





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Natalia Martínez.

Sonido: Carlos Ibañez.

Producción y dirección: Osvaldo Daicich.

Foto fija: Ovidio González.

Diciembre 2000, Hotel Nacional.

Explícanos cómo entras al mundo del cine, desde tus primeras producciones hasta la actualidad,

Accedo al cine desde muy temprano, porque mi papá era crítico y muy amigo de directores y de productores, en mi casa siempre se habló de cine. Lo que sucede es que siempre yo fui un tipo que no traté de vincularme con lo que hacía mi papá, no me interesaba ir al cine, no soy una especie de rata de cine club como la mayoría de los directores, que sí se enamoraban, iban tres veces por día al cine. A mí me gustaba jugar al fútbol, ir a bailar, conquistar chicas. A los dieciocho años falleció un hermano mío y tuve que empezar a trabajar en un diario, escribiendo sobre cine. Me empezó a gustar, ayudado por mi papá, que era el jefe de la sección. Soy un poco lento, descubro las cosas tarde y eso me gusta mucho porque tal vez las manejo desde una zona de madurez, no me apresuro, me tomo tiempo para todo. Estuve escribiendo hasta los veintiséis o veintisiete, que me agarró un ataque de vanidad y dije: ¿por qué yo tengo que seguir escribiendo sobre los otros?

Siempre fui un enamorado de la fotografía, lo que más me gustaba era la fotografía, la foto fija. En un momento se da una oportunidad y el diario en donde yo trabajaba cerró y me fui a hacer documentales en 35 mm con Manuel

Antón. Era buen *cameraman*, porque tenía experiencia con la camarita chiquita y después encontré la posibilidad de tener la sensualidad del manejo de la cámara, que es algo maravilloso, un buen estado físico y un poco de sentido del encuadre, que ya tenía. Tuvimos una experiencia de trabajo durante un año, haciendo una serie de documentales sobre argentinos venerables. Ahí quedé. Después hice un cortometraje que ganó el premio al mejor corto del año, representó al cine argentino en el Festival de Cannes. Fue el último cortometraje que compitió, nunca más compitió un corto argentino en Cannes. Luego surgió la posibilidad de hacer un largometraje con Leonardo Favio, a quien yo como crítico admiraba. Pero era una de las típicas películas musicales en las que aparecen Sandro y Palito Ortega. Quise hacer una película distinta con Favio y creo que la hice distinta, porque quedé muy mal parado. Para los intelectuales, que supuestamente eran los mí bando, yo pasé a ser un comerciante, pero para los comerciantes yo era un intelectual, porque la película no tenía esta cosa rutinaria de la filmación cuadrada, yo tenía una preocupación estética.

Quedé muy golpeado, muy mal y no filmé más hasta que después decidí empezar a hacer cine publicitario, junté mucho dinero, gané mucha plata. Después edité un libro de poemas que nada tiene que ver conmigo. Un día dije: quiero hacer otra película, e hice un medimetraje. Ya tenía treintisiete, treintiocho años. Después me iba a ir al Festival de Cannes -me gustaba ir siempre, me cargaba las baterías- y se produce la Guerra de las Malvinas, en 1982. Tenía un guión; a mí a veces, cuando se me queda la libido trabada por algo y tengo muchas ganas, me agarra la desesperación y por algún lado tengo que canalizarla y ese fue el empujoncito que necesité e hice *Los enemigos* en 1983. Después produje

mis propias películas, en 1986 hice *Te amo*. Me fue mal, me separé de mi mujer, me echó de mi casa, toda una serie de esas cosas que le pasan a uno. Me quedé sin filmar hasta 1995, que hice *El censor* y después *Yepeto* en 1999.

En la etapa de crítico: ¿con qué cine te sentías cercano, cuál cine consumías?

Esa época era maravillosa, porque a la Argentina venía lo mejor del cine francés: Godard, Truffaut, Louis Malle; el cine inglés: Tony Richardson, Lindsay Anderson; el cine checoslovaco; el cine italiano; era maravilloso. Hay películas que yo sigo viendo como películas excepcionales de esa época. Paralelamente estaba el cine argentino como siempre, yendo y viniendo, transitando etapas de inestabilidad creativa, pero dependiendo fundamentalmente, creo yo, del azar, de que en un determinado país nazcan tipos con talento. En la literatura sucede a veces que no hay escritores en una época, así como no hay pintores, como no hay artistas. De repente aparecen y en esa época no eran muchos. El más importante para mí fue Favio, que como creador llegó lejos. Torre Nilsson y algunos tenían una impronta que para mí sigue siendo atractiva, que es la de una gran honestidad y de una obra diferente, como Manuel Antín. Pero en esa época había un cine argentino - Martínez Suárez, David Kohon-, hecho por la que se llamó la generación del sesenta, tan vapuleada. Después el cine siguió sin muchos creadores y afortunadamente ahora hay una generación bárbara que es tu generación, que viene con un caudal de historias que a mí me conmueven.

La sensación que tengo es que mi generación ya no tiene nada para contar. Yo sé que las primeras se hacen por amor y las últimas se hacen por dinero. Entonces en

mi generación estamos todos haciendo cine por dinero, yo todavía no, pero me incluyo para que no quede como que los demás son los que lo hacen. Pero la preocupación es esa: cuando uno hace su primera película la hace con dos centavos, con una cámara prestada, le robas el tiempo al compaginador, es decir, cuando yo fui profesor le decía a mis alumnos que tenían que aprender a robar, porque para hacer cine al principio hay que robar. Robar no significa solamente dinero, si hay que robarlo también. Robar el tiempo, saber pedirle a los actores que trabajen gratis y llevar adelante el proyecto. La sensación que tengo es que esta generación -llámese Caetano, Trapero, Rejtman, Stagnaro- a mí me encanta, porque tiene cosas para decir y muchas y las dice bien y tiene un cine realmente provocador. El cine argentino se ha convertido en un cine provocador. Así que estoy muy contento de poder estar vivo y participar de un cine como el que se está haciendo en la Argentina ahora.

Hablas del cine del sesenta como un cine muy vapuleado: ¿qué opinión te merece el llamado Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano?

A partir de los sesenta, en la Argentina y en el resto de Latinoamérica había un condicionamiento intelectual: uno tenía que hacer cine politizado, si no no eras un cineasta respetado. Se hace muy difícil hacer una película y tener siempre que meter algo porque si no sos un imbécil. De repente mi historia no pasa por esa preocupación, lo ideal es que haya un friso donde muchos cineastas puedan ocuparse de distintas cosas. Pero yo en el año setenta y pico, por ejemplo, llevé una película al Festival de Cannes, el mediometraje que te mencioné, que realicé con treinta y pico de años y nadie me

dio bolilla porque el medimetraje no se ocupaba de nada de política. Era una historia de un barrio donde tres marginados estaban tratando de encontrar un elemento para sobrevivir. Era una historia de mi infancia, yo viví en un barrio, Almagro, donde había un pasaje que a mí me llamaba la atención, porque ese pasaje era como la vida del corno, de bajo pradolín y en la novela que sirvió de inspiración, Crónicas de pobres amantes se llama, la vida del corno era la calle donde encontrabas de todo: una prostituta, un bailarín, borrachos, drogas, escritores, bibliotecarios. Eran lindísimos y dentro de lo que había, había un rengo, un loco y un ciego que a mí me maravillaban porque se encontraban en la esquina y no podían vivir el uno sin el otro y trataban de joderse entre ellos. Ninguno podía ir más allá de la esquina, porque no los dejaban, era peligroso. El loco por ahí no volvía o hacía alguna macana, el rengo no podía caminar mucho y el ciego obviamente. En ese sentido siempre fui como subestimado, marginado también en ese festival, porque cómo un argentino no se ocupa de todas las cosas que se tiene que ocupar, de la Argentina.

Eso sucedió en toda Latinoamérica: surge un cine que no siempre por el hecho de ser político es buen cine. Entonces se respetaba más al que hacía cine político aunque no fuera bueno. Creo que el cine tiene que estar más allá de esas circunstancias, que uno es testigo de su época y ser testigo de una época implica muchas visiones y lo atrayente precisamente de eso es que uno pueda tener una visión diferente a la de los otros. Pero esa etapa fue muy condenatoria y hasta los críticos funcionaban de esa manera. Recuerdo películas que empiezan a usar mal la cámara en mano; de repente prefiero un travelling bien hecho a una cámara en mano mal hecha y puesta porque sí, no funcionalmente, sino porque está de moda usar la cámara en mano. Está de moda hacer blanco y negro con

granos y caes inevitablemente en un condicionamiento que no responde a la libertad que tiene que tener un creador. Eso pesaba mucho porque era muy difícil, te encontrabas en reuniones y eras siempre tratado como: mirá este boludo que no se ocupa de política. Y yo creo que mis películas todas tienen algo de política subyacente, pero esa es mi manera de verla, porque tengo que poner lo obvio. Inclusive en *Yepeto* hay una secuencia que había escrito Roberto Tito Cossa, muy linda y muy divertida, que yo filmé. Estaba borracho Ulises con un amigo, con el amigo ese medio anarquista, el pintor, y pasan por un barrio muy pituco en San Isidro y se pone a mear en un árbol y grita: ¡burgueses hijos de puta, si ustedes sacan a mear a los perros yo puedo mearles la casa, pero el futuro será socialista! ¡Rajemos, que viene la policía!, dicen los dos borrachos. Yo después la saqué, porque era la única alusión que había a la política y tuvimos esa sensación, tanto Tito Cossa como yo, que somos de la misma generación, esta generación donde había que politizar todo o decir no me puedo perder este tren, tengo que estar en este tren de la política. La saqué de bronca; aunque hubiera quedado muy bien la hubiera sacado, porque llega un momento en que uno se quiere liberar y dice chau, yo no tengo más papitos. Soy un hombre grande y puedo elegir la libertad creativa y de acción que el cine que yo produzco se merece.

En realidad lo interesante es que hay tantas visiones diferentes que uno debe tener la suya dentro de esa diversidad.

A mí me parece fundamental eso. Lo interesante de Latinoamérica es que sí, se nos dio un condicionamiento a partir de que la problemática era prácticamente la misma, que te llevaría a una lectura política de: qué casualidad, ¿no?

que toda la derecha triunfe, qué casualidad que de repente conviene la democracia; ¿a quién le conviene?: a los yanquis. Les conviene tener un dictator, un tipo de derecha, tener a Perón y apañar a Perón. Perón es otro condicionamiento; si vos eras antiperonista, eras un boludo; si no eras montonero de acción, eras un boludo. Yo no fui nunca un tipo de derecha, mi viejo era socialista y odiaba a Perón y fue prohibido durante la época de Perón. Horacio Verbitsky, muy amigo mío -un tipo combativo a muerte del que algún día tendremos que contar su historia-, fue montonero. ¿Qué hizo él durante esa época?: que si nos cruzábamos por la calle no me saludaba, para no comprometerme.

Yo quiero hacer una película en Cuba ahora. Quiero saber qué pasa con los afectos y estoy seguro que acá hay mucha separación en las familias. Si alguien tiene ganas de irse a Miami o de repente tiene un novio que estaba preso por contrarrevolucionario y entonces se casa con él para irse y el padre no le perdona jamás. Qué pasa con los vínculos. Hay un documental maravilloso que hizo un alumno de la Escuela de San Antonio de los Baños, Benito Zambrano, el español que hizo *Solas*. No sé si lo viste, un documental sobre una madre cuyo hijo se fue. Es conmovedor cuando esa mujer al final, recién comienza a cuestionarse, pero muy levemente: ¿no me habré equivocado?, ¿no se me fue la mano?, es mi hijo. Entonces estás priorizando la Revolución a la relación afectiva. Y eso es condicionar en el sentido de por qué tu hijo tiene que pensar exactamente igual que vos, por qué no puede pensar diferente, por qué no respetarlo si piensa diferente. Y si piensa diferente: ¿quien se equivocó -como ella misma se plantea-: se equivocó la Revolución o ella como madre? O no, o nadie se equivocó. Él siente de otra manera. Y a mí esto de respetar lo que siente el otro me parece fundamental. Después

granos y caes inevitablemente en un condicionamiento que no responde a la libertad que tiene que tener un creador. Eso pesaba mucho porque era muy difícil, te encontrabas en reuniones y eras siempre tratado como: mirá este boludo que no se ocupa de política. Y yo creo que mis películas todas tienen algo de política subyacente, pero esa es mi manera de verla, porque tengo que poner lo obvio. Inclusive en *Yepeto* hay una secuencia que había escrito Roberto Tito Cossa, muy linda y muy divertida, que yo filmé. Estaba borracho Ulises con un amigo, con el amigo ese medió anarquista, el pintor, y pasan por un barrio muy pituco en San Isidro y se pone a mear en un árbol y grita: ¡burgueses hijos de puta, si ustedes sacan a mear a los perros yo puedo mearles la casa, pero el futuro será socialista! ¡Rajemos, que viene la policial, dicen los dos borrachos. Yo después la saqué, porque era la única alusión que había a la política y tuvimos esa sensación, tanto Tito Cossa como yo, que somos de la misma generación, esta generación donde había que politizar todo o decir no me puedo perder este tren, tengo que estar en este tren de la política. La saqué de bronca; aunque hubiera quedado muy bien la hubiera sacado, porque llega un momento en que uno se quiere liberar y dice chau, yo no tengo más papitos. Soy un hombre grande y puedo elegir la libertad creativa y de acción que el cine que yo produzco se merece.

En realidad lo interesante es que hay tantas visiones diferentes que uno debe tener la suya dentro de esa diversidad.

A mí me parece fundamental eso. Lo interesante de Latinoamérica es que sí, se nos dio un condicionamiento a partir de que la problemática era prácticamente la misma, que te llevaría a una lectura política de: qué casualidad, ¿no?,

que toda la derecha triunfe, qué casualidad que de repente conviene la democracia; ¿a quién le conviene?: a los yanquis. Les conviene tener un dictator, un tipo de derecha, tener a Perón y apañar a Perón. Perón es otro condicionamiento; si vos eras antiperonista, eras un boludo; si no eras montonero de acción, eras un boludo. Yo no fui nunca un tipo de derecha, mi viejo era socialista y odiaba a Perón y fue prohibido durante la época de Perón. Horacio Verbitsky, muy amigo mío -un tipo combativo a muerte del que algún día tendremos que contar su historia-, fue montonero. ¿Qué hizo él durante esa época?: que si nos cruzábamos por la calle no me saludaba, para no comprometerme.

Yo quiero hacer una película en Cuba ahora. Quiero saber qué pasa con los afectos y estoy seguro que acá hay mucha separación en las familias. Si alguien tiene ganas de irse a Miami o de repente tiene un novio que estaba preso por contrarrevolucionario y entonces se casa con él para irse y el padre no le perdona jamás. Qué pasa con los vínculos. Hay un documental maravilloso que hizo un alumno de la Escuela de San Antonio de los Baños, Benito Zambrano, el español que hizo *Solas*. No sé si lo viste, un documental sobre una madre cuyo hijo se fue. Es conmovedor cuando esa mujer al final, recién comienza a cuestionarse, pero muy levemente: ¿no me habré equivocado?, ¿no se me fue la mano?, es mi hijo. Entonces estás priorizando la Revolución a la relación afectiva. Y eso es condicionar en el sentido de por qué tu hijo tiene que pensar exactamente igual que vos, por qué no puede pensar diferente, por qué no respetarlo si piensa diferente. Y si piensa diferente: ¿quien se equivocó -como ella misma se plantea-: se equivocó la Revolución o ella como madre? O no, o nadie se equivocó. Él siente de otra manera. Y a mí esto de respetar lo que siente el otro me parece fundamental. Después

lo que hay atrás de todo esto es si uno tiene talento o no tiene talento. Porque de nada sirve si haces un cine contestatario o si haces un cine de una historia de amor o un cine épico o lo que sea, que si no tenés talento vas a hacer una mala película. Yo quiero ver buen cine, quiero ver un tipo talentoso que me abra la cabeza, que me proponga algo distinto, que me perturbe, pero bien.

Cuando estructuras un proyecto, desde el guión hasta que lo terminas de editar: ¿cuáles son tus etapas?

Con los años uno va cambiando mucho. A partir de Yepeto yo puse en práctica algo que viene muy bien y que si yo diera clases, se lo propondría a mis alumnos. Es trabajar con el guión, primero trabajar con el guión a muerte, pensando qué es lo que va a poder dejar de lado. No hay mejor ejercicio en un libro que si son estas hojas las que sobran, las rompes, las tiras. Volvés a leer el libro y si no falta nada, para qué las pusiste si no agregaban nada, no se nota que faltaban. El cine es muy caro, si este proceso lo llevas adelante una vez que filmaste, estás tirando mucho dinero y es una pena. Entonces hacer el ejercicio con el compaginador leyendo el libro pero como si ya estuviese filmado. Entonces trabajas con él, generalmente uno trabaja con el mismo compaginador que sabe cuál es tu estética, tu estilo narrativo y le vas dando las imágenes y vas haciendo una especie de compaginación previa y ahí vas suprimiendo cosas. Esto viene muy bien porque a la vez vas afilando el libro y sabes cuando cortas acá adonde vas a ir y por qué. Entonces ya tenés una idea estética de si terminas una secuencia, sabes como terminarla, con qué cuadro, para empezar la otra y que esto sea más fluido en la narrativa cinematográfica.

Creo que ese es el trabajo más atractivo y después está el otro que siempre me preocupó que es el de descubrir a los actores. A mí no me gustan los *casting*, yo no hago *casting*, yo dialogo con la gente, no me importa hacer un *casting* ni que lo haga un asistente, o una foto. Me gusta hablar con alguien y ver si hay sensibilidad afín, si me puedo enamorar de él o no, sea un hombre, una mujer o un director de fotografía, hasta con los técnicos hago lo mismo. Quiero que hasta los electricistas lean el libro, que todos sepan qué estamos contando, sino el electricista ilumina y no sabe que está iluminando. Como decían algunos reos ahí en Buenos Aires: mandá el farol a la verdura. La verdura era una planta que había ahí y lo único que estaban esperando era la hora para irse. No que participen dramáticamente de la cosa, es más divertido para ellos y es mejor el trabajo. De repente uno prioriza los trabajos técnicos que tienen una aproximación sensible, por ejemplo, el tipo que tira el carro. El tipo que tira el carro tiene que saber por qué está tirando el carro de esa manera. Hay una cosa del carro que se trasmite a la cámara que es sensacional, es una cosa envolvente que de repente hay y eso tiene que partir de la sensibilidad del tipo, de la misma manera que el *cameraman*, cuando agarra la cámara. A mí me encanta la cámara porque es sensual. Yo soy un tipo muy sensual, me gusta gozar mucho con las cosas que hago y me gusta saber qué es lo que la cámara está buscando, pero a la vez me gusta también gozar con lo que descubro, que de repente aparezcan cosas que uno no las tenía calculadas. Y lo mismo sucede no solo con la cámara, con la fotografía, sino con determinadas cosas que hacen dramática la narrativa y esto es el azar y el azar en el arte es muy importante.

En *Yepeto* yo tengo una secuencia que lamentablemente todo el mundo dice que es la mejor; digo: puta, justo la mejor

me tuvo que salir no elaborada; es el azar. Uno sabe capitalizar, los actores saben que yo capitalizo las circunstancias. No paran, no para nadie, cualquier cosa que suceda así, sea un terremoto, esta ahí y si sirve lo incorporo dramáticamente y se gana, yo creo mucho en el azar en el cine. No lo desprecio, me parece que esa cosa inesperada aparece.

Yo sueño, yo sé que no soy talentoso, que hago un cine que está bien, que es un cine inteligente, pero no tengo talento. De todas formas el talento de repente aparece. Rimbaud, por ejemplo, fue un tipo genial entre los dieciséis y los diecinueve años. Entonces: por qué no me puede aparecer a mí a los sesenta y cinco, que se me despierte una lamparita y pase a ser un Visconti, un Fellini, un genio del cine. Yo tengo esa esperanza, por eso sigo filmando. Espero que me aparezcan esos añitos para hacer una obra maravillosa. Mientras tanto, estoy conforme con lo que hago, soy muy honesto, trabajo seriamente. Creo que hago un buen cine, guste o no guste, creo que es un buen cine. Un cine para ver y para amar. Yo amo mucho mis películas, sé que son chiquitas, pero las amo.

Después de decir lo anterior: ¿qué significa, el cine para vos?

Para mí la vida es una especie de sueño, ese sueño que uno vive de una manera muy particular, que solo uno lo puede vivir y el cine tiene esta cosa de poder proyectar un sueño, esta cosa mágica de la visualización del sueño del otro en un lugar que es como si fuera la panza de tu mamá, esta cosa de la sala oscura. Por eso yo odio los videos, la televisión, odio el teatro, no me gusta nada el teatro. El cine me parece algo fantástico, yo no podría ser otra cosa que cineasta. Me conmueven todas las películas, hasta las malas me conmueven, que alguien se haya preocupado por hacerlas. A veces me da mucho odio

cuando son irrespetuosos con el cine. Son tipos que hacen cine por dinero y que no tienen la idea de que eso es un sueño. A veces es una pesadilla porque los sueños no siempre son hermosos. Pero bueno, si te encontrás con una pesadilla como *La celebración*, bienvenida esa pesadilla, o una pesadilla como *Garaje Olimpo*; son películas maravillosas. A mí me parece atrayente que uno pueda proyectar esos sueños.

Uno se saca de encima todas estas imágenes y te duele cuando terminas una película porque ya no te pertenece más, ya no es más tuya, venís a un festival o pasas la película en el estreno, en una sala, en cualquier lado, pero ya no es tuya y todo el mundo opina. Yo no voy nunca a los estrenos cuando se da una película mía, porque es como si me estuvieran invadiendo mi propio sueño, me da vergüenza. Una vez fui a ver *Los enemigos* porque unos amigos me llevaron. Tenía mucho éxito, fue en 1983, hacía mucho que una película argentina no llenaba una sala. Era una película con una propuesta no comercial, era dura y yo fui un sábado y la tuve que ver parado. Era maravilloso, pero justo cuando pasa al lado mío una pareja, la chica le dice al novio: es la peor película que vi en mi vida. Entonces dije: la puta madre, ¿no podía haberlo dicho dos metros antes o dos metros después? Salvo que todo el cine pensara lo mismo, que no era así. Por eso a mí no me gusta meterme en mis propios sueños y lo del sueño me gusta, yo soy un tipo muy romántico. Además, soy de características patológicamente melancólicas, a pesar de que tengo un aspecto muy juvenil. El cine es una melancolía maravillosa.