

▶ Juan José CAMPANELLA

Argentina, 1954

Algunas de sus películas:

El niño gritó puta

El mismo amor, la misma lluvia

El hijo de la novia





Equipo de trabajo:

Guión: Serguei Svoboda y Osvaldo Daicich.

Fotografía: Dervis Espinosa.

Sonido: René Portillo.

Producción: Carlos López.

Dirección: Osvaldo Daicich.

Diciembre 2001, Hotel Nacional.

¿Cómo empezaste en el cine?

Empecé como empezamos todos, que en vez de ir a jugar al fútbol nos gustaba ir al cine. Era uno del grupo de diez, el tarado. Te estoy hablando de fines de los sesenta, principios de los setenta, había cines de barrio que te daban dos películas distintas todos los días. Por suerte veíamos mucho, pero en pantalla grande, no en video -siempre me pregunto cómo puede haber alguien que se le despierte el amor por el cine viendo cine en video-. Así fue la cosa: al terminar la secundaria en la Argentina, obviamente no se me ocurrió estudiar cine, porque era condenarme a morir de hambre. Empecé a estudiar ingeniería, fui un desastre como alumno de ingeniería y en tercer año empecé a estudiar cine de noche, como *hobby*, y a fin de ese año no me importaba morirme de hambre porque la verdad es que me picó el bichito como a todos los alumnos que llegan a segundo año. No sé si acá es lo mismo, que en primero son mil y en segundo año son diez. Quedan esos diez y pobres, están condenados para toda la vida.

En el año 1983 fui a estudiar a la Universidad de Nueva York -ahí hice un corto, *El contorsionista*, que anduvo bastante bien, ganó en Clermond-Ferrand incluso- luego a otros lugares y a los dos años ya tenía treinta. En ese momento me

contratan para hacer un primer largometraje. Una mujer muy loca había escrito un guión sobre ella y su hijo muy loco. La película se llamó en España *El niño que gritó puta*. Trabajamos mucho en el guión, pero hasta cierto punto, porque el guión era de ella. Es una película de la que estoy muy orgulloso. Es muy dura, la antítesis de *El hijo de la novia*, la absoluta antítesis en todo sentido. Ese fue mi primer trabajo profesional como director, yo era editor antes, es mi oficio, lo que más me gusta de los sub-rubros del cine. Empecé a trabajar en televisión en Estados Unidos. Cinco años después del primero, hice el segundo largo, el que me provocó una crisis total con el cine de Estados Unidos por la manera de hacerse el cine allá. Y más que nada por descanso y por trabajar sin presiones y porque ya tenía treinta y ocho años y me estaba agarrando la crisis, volví a Argentina a hacer mi película anterior, *El mismo amor, la misma lluvia*. Ahora estoy acá con otra película argentina y estoy pensando en otra más.

Hay una particularidad en tus dos películas: volviste a la fuente a sacar historias y estructurarlas desde adentro de Argentina. Vemos a los actores de siempre, pero acá están haciendo otras cosas. Hablo de Ricardo Darín y de los otros. ¿Cómo es tu concepción de trabajo, desde el guión hasta que la película queda montada?

Es interesante. Lo más difícil de explicar es la concepción del guión, porque en cada película las ideas surgen de manera distinta. Mi segunda película fue basada en una novela, *El mismo amor, la misma lluvia*. Yo vuelvo a Argentina después de ocho años, yo no había ido ni de vacaciones y me voy a tomar un café con un amigo que hacía ocho años que no veía ni que hablaba con él. Este amigo era un creativo publicitario muy de izquierda, que incluso nos decía que

quería venir a Cuba; nosotros le decíamos: si vos sos creativo publicitario, ¿qué vas a hacer en Cuba? Pero respondía: no, yo puedo hacer la publicidad de la Revolución, los slogans. Me lo encuentro ocho años después y no te puedo explicar en lo que se había convertido, no sé lo que había pasado, era ahora un capo creativo publicitario que hacía cualquier cantidad de plata y nos ponía la piel de gallina porque decía las cosas más horribles que podía decir. Con Fernando Castets, mi coguionista, fuimos esa noche y después nos quedamos charlando y dijimos: qué le pasó a este tipo, que tenía tantos ideales y tan buen tipo (realmente era un muy buen tipo y sigue siendo un buen tipo). Qué es lo que lo fue endureciendo, desgastando y erosionando. Así surgió el personaje de Jorge de *El mismo amor, la misma lluvia*, en el que quisimos explorar con una mirada, tratar de comprender a ese personaje, que generalmente se le ve como un mero desgraciado. Cuál fue la serie de desilusiones en lo individual y en lo macropolítico de Argentina que puede llevar a nuestra gente al nivel de desengaño que tiene en este momento. Así surgió *El mismo amor, la misma lluvia*. Con respecto a esta, nada más teníamos el personaje de Rafael, porque era un poco en lo que veíamos se estaba convirtiendo nuestra vida, en tipos que van corriendo de un lado para el otro, esa sensación de llegar tarde a todos lados, esa sensación de que nada lo terminaste bien, que te estás olvidando de algo. Preocupados por llegar a fin de mes, el alquiler, el negocio, el celular, el maldito celular, todo. Pero nos faltaba un cuento y un día estaba cenando con mi papá, él tiene ochenta y cinco años y mi mamá sufre del mal de Alzheimer, ellos no están casados por la iglesia. Mi padre, en la charla, me dice lo que le dice el personaje de Alterio a Ricardo, que tenía ganas de casarse por la iglesia con mi mamá para empezar un ciclo nuevo. Se lo comento a Fernando, nos

emociona, pero a la vez nos empezamos a reír de lo que sería ese casamiento y nos damos cuenta de que mi viejo tenía la clave de algo que a nosotros se nos escapaba y ahí nos dimos cuenta que ese era el conflicto necesario para que surgiera una película. Creo que las películas tienen que surgir desde los personajes, pero no quedarse meramente en un anecdotario de un personaje. Puede haber excepciones maravillosas, pero me parece que tiene que existir un motor y un conflicto fuerte. En ese sentido soy griego; en la Argentina dicen que es yanqui porque no saben mucho de los griegos, pero en realidad la estructura de los tres actos viene de Aristóteles, no es una fórmula de Hollywood. Por eso te digo que las cuatro películas tuvieron nacimientos distintos. Una vez que está el nacimiento, el proceso es siempre el mismo. Con Fernando es escribir, reescribir y reescribir: siempre hacemos un primer boceto y quizás en un mes, mes y medio, dos meses, está el primer boceto del guión. Nosotros tenemos una gente seleccionada a la que le damos ese primer guión y creemos bastante en su opinión. Porque uno está muy cercano al trabajo y necesitamos una voz fresca, una imagen fresca. Uno de ellos, por ejemplo, es Eduardo Blanco, el actor de las dos películas. Esto se vuelve una catarata, se recogen las opiniones y se empieza el segundo boceto; si tiene el veinte por ciento del primero estamos contentos.

Ahí empieza una cadena de reescrituras. Con *El hijo de la novia* fueron quince; *El mismo amor, la misma lluvia*, once. Específicamente de la película *El hijo de la novia* había mucho trabajo fino, mucho peine fino, porque al final eran tantas subhistorias: las relaciones con la hija, con la novia, con la ex mujer, con la madre, además de la historia principal, pero el balance de todas es lo que más trabajo nos dio, balance que luego se vuelve a pulir en la preproducción con los actores

y después, finalmente, en el montaje, donde haces la última reescritura.

Hay dos etapas que en Estados Unidos y en algunos países de Europa priorizan mucho -quizás en Argentina no hay tanta costumbre-, que es la del casting y la del trabajo con los actores. La primera en Argentina quizás se relativiza mucho, porque es a través de nombres fijos. ¿Cómo fue en tu caso el trabajo del casting y con los actores a la hora de reformular textos en esa reescritura del guión?

Empecemos primero por el *casting*. Yo me adhiero a la posición americana y europea, si es que es de ellos, porque realmente es un cliché, pero es verdad que el *casting* es el ochenta por ciento del trabajo del director. Si elegiste el actor equivocado podrás salvar las papas, podrás zafar, pero nunca vas a estar brillante, y si elegiste el actor correcto la dirección se limita a ajustes, a tiempo. Soy muy hinchada con el *casting*, quien lo hace es una persona especial, lo valoro tanto que hay una persona nada más dedicada a esa función.

En Argentina hay un sistema: es el segundo ayudante de dirección el que hace el *casting*, lo que tiene sus ventajas, al ser una persona que está compenetrada con los otros aspectos de la dirección de la película. Yo odio esto de comercial e industrial, porque cuando haces una película no sabes si va a ser comercial o no. En el cine industrial se buscan actores conocidos, es verdad, se hace un *casting* como decís vos, a dedo. Tal tipo funcionó bien en tal novela o tal actor qué te parece. Pero en el cine independiente, en el llamado Nuevo Cine Argentino, en el cine con menos medios, no es así.

Lo que ocurre en muchos casos es pánico a la actuación, pánico a los actores. Hay una sobrevaloración

respecto a los actores de la calle, basada en algunos ejemplos en los que pegaron, el de *Ladrones de bicicletas*, que siempre te lo tiran en la cara. Es una excepción el Rulo de *Mundo grúa*, pero en general para mí es un desastre, eso es una receta para el desastre, quiero actores entrenados lo mejor posible, que tengan experiencia y que tengan una buena base. Obviamente que si el actor tiene que tener dieciocho o veinte años, mucha experiencia no le podés pedir, pero que tengan una base, de análisis de texto, de saber de qué va la escena y todo eso. Esto no le quita naturalidad a un actor, no le quita realismo, todo lo contrario, se lo agrega.

O sea, que el *casting* es muy importante. En el caso mío, yo estaba una vez en una radio diciendo esto y uno llamó y dijo: por qué casteas a Darín o a Norma Aleandro o a Dumont. En el caso de Ricardo Darín yo tengo que decir que *En el mismo amor, la misma lluvia*, Ricardo fue siempre para mí el actor que todos parecen hoy haber descubierto. Yo quería a Ricardo y la escribí para Ricardo, pero Ricardo no era un actor por el cual los productores se morían. Al contrario, querían meterme otros nombres. Darín no había tenido nunca éxito en el cine, excepto su original *La playa del amor*; no era un actor bancable, esa fue una elección de *casting* lo mismo que la de Soledad Villamil, obviamente, y la de todos los actores; en realidad el único otro nombre fue Ulises Dumont. Mi criterio fue este: era un personaje que era como una imagen paterna para Jorge, el personaje de Darín, pero no tenía mucho tiempo de pantalla para desarrollar esa relación. En la primera escena tenía que entrar Ricardo y tomar al personaje de Márquez como si fuera su mentor, su maestro, su figura paterna. Creo que los actores traen un equipaje a la pantalla. Si venía Ricardo Darín, que tiene veinte años de experiencia y la gente lo conoce de comedias de televisión,



y el actor que es su figura paterna no es alguien que la gente inmediatamente diga este es más que él, no iba a lograr esa relación de una manera muy creíble. Así que por eso quería ahí un actor que fuera un nombre más de peso en ese momento. El mismo Ricardo te lo dice, porque esto lo hablamos con Ricardo. Estaba entre dos, un actor desconocido que a mí también me gustaba mucho y Ulises, y Ricardo dijo: yo creo que es mucho mejor si la gente dice ah, es Ulises Dumont, y le puede enseñar a Ricardo Darín. Además, es un actor de primera también, no es que estaba agarrando un galancito de una telenovela. En el exterior eso se vuelve a emparejar porque no se conoce a ninguno de los dos.

En el caso de *El hijo de la novia* ya estaba escrito para Ricardo y para Eduardo Blanco, porque eran actores con los que yo quería volver a trabajar. Todos los demás fueron por *casting*, menos obviamente Héctor Alterio y Norma Aleandro, porque no le vamos a hacer un *casting* a Héctor, que ha hecho doscientas películas. Me parecía que tenía que ser una pareja fuerte, ya instalada en la gente. Héctor dentro de su generación es un actor que tiene gallardía, pero a la vez fragilidad. Te puedo mencionar, no sé si acá se conoce: Federico Luppi es un actor que le pega un cachetazo a Ricardo Darín y lo estampa contra la pared, tiene otra cualidad como actor, otra fortaleza. Y Norma tiene una capacidad de actriz que hoy es muy difícil de encontrar. Todos los demás fueron por *casting*. Entonces ahí surge la otra parte de tu película. Tengo a Héctor Alterio y Norma Aleandro que la gente los tiene tan así grabados; cómo hago para desarmarlos, para que no sean los mismos actores que la gente ve siempre. Ahí tenés por lo pronto que colaborar, hubo grandes ayudas en esto. En el caso de Ricardo Darín se dio un cambio en su vida, cumplió cuarenta años, ya no es el galancito que la gente tiene en la cabeza, durante

mucho tiempo no hizo cine, aparece con *El mismo amor, la misma lluvia*, se ratifica con *Nueve reinas*, que está acá en este festival y que les recomiendo a la gente que la vean, porque es deliciosa, y ahora con *El hijo de la novia*. En el caso de Héctor Alterio, él venía haciendo mucho de malo, hay en el personaje nobleza, es un personaje más, un personaje en un sentido dramático no complejo, es el personaje más simple de toda la película. Es el único que sabe lo que quiere, que quiere eso y lo dice todo el tiempo. Los demás todo lo que dicen no tiene nada que ver con lo que sienten, todos los demás son personajes muy complejos, pero el personaje de Héctor es entregado en bandeja al actor: tomá, vení, pasá a cobrar, hacenos llorar a todos y andate. Pero exploró una faceta de Héctor que no conocemos. Norma tiene un trabajo físico y de apariencia, le sacamos el pelo, tratamos de reducir mucho, con falta de maquillaje más que con maquillaje, sus ojos, que son siempre tan potentes. Además hay un trabajo de la visión en blanco, de enfocar en el medio. Cosas que ya no tienen que ver con la Norma fuerte que estamos acostumbrados a ver.

¿Qué significa para vos el cine latinoamericano y estar acá en el Festival de La Habana?

Qué pregunta... Te lo digo con toda confianza: a mí, que se me acusa de hacer un cine populachero, ya estar es una revaloración, significa que no es tan tonto como algunos, por suerte pocos, dicen que es. Son pocos, pero duele. Estoy contentísimo de estar acá, en realidad esto es lo único que conozco de La Habana. Tengo muchas ganas de salir, ir a la escuela, me gustaría ver cómo vive la gente. Obviamente que Cuba para todos nosotros ha sido en sí una especie de zona mítica, de posibilidad, de sueño. Entonces uno siempre quiere

ver cómo es la cosa en el día a día y el Festival de la Habana es una validación personal. De La Habana no te puedo decir mucho más porque tengo que salir a conocerla, llegué hoy en la mañana y no conozco nada.

No conozco mucho del cine latinoamericano. Creo que muy pocos latinoamericanos conocen mucho de cine latinoamericano, solamente los que tienen la suerte de ir a los festivales todo el tiempo. Tenemos una incomunicación total entre los países de Latinoamérica. Por ejemplo, la última película peruana que llegó a Argentina en los últimos cinco años debe ser *Pantaleón y las visitadoras* y de México *Amores perros*. De Chile no llegó nada, de Uruguay está empezando a venir alguna cosita, "cosita" no por el tamaño de la obra, sino por lo poco de las películas. Un tema que habría que analizar: cuál es el motivo por el cual todos en nuestros discursos decimos que si el hermano latinoamericano, que si Latinoamérica, pero salimos corriendo a ver la de Bruce Willis; pasa con el cine argentino mismo dentro de la Argentina: qué bueno el cine argentino, qué bien que anda, ¿qué vas a ver?, Harry Potter, tengo entradas, me costaron un huevo. Entonces yo no sé en qué anda el cine latinoamericano, sí sé un poco más del cine argentino. Estamos en un momento bueno de creatividad, crisis económica como siempre, pero de recambio de gente que fue a escuelas. Yo soy fanático de la escuela, quizás por haber venido de una, te da un panorama del cine que desde el piso solamente no se aprende. La experiencia del piso también es fundamental y entonces lo que se nota en todas las películas es que no hay una unidad estilística, no se puede hablar de una cosa como el Neorrealismo Italiano, que es un estilo. Acá las películas son muy distintas, con fuentes muy variadas, pero lo que vos podés notar en todas las películas es que el director pensó qué cuento estoy contando, cómo lo cuento, qué estilo

estético aplico a este cuento. Son coherentes, eso es lo que las une, el trabajo, no se hacen a los ponchazos y diciendo: che, me salió una película, empezamos la semana que viene. El cine argentino se hizo mucho así, todavía hay películas que se hacen así con guiones escritos en veinte días, preproducidas así nomás y que se largan a filmar. Todavía se hace así.

¿Qué significa el cine para vos?

Si me hubieras preguntado hace diez años te hubiera dicho que es la vida, que no hay otra cosa. Ahora es una gran parte de mi vida, es la parte que más me gusta, es una de las que más me enriquecen, pero también quiero mucho a mi familia, a la música, a mis amigos, a la comida, me he vuelto un glotón absoluto.

Tenemos que mirar hacia fuera, hacia la vida común. He tratado puntillosamente de que mis amigos no tengan nada que ver con el cine. Pero sí, es una manera de comunicarnos, de decir cosas, de contar historias. Ordena las ideas especialmente en los tiempos tan confusos en los que estamos. Creo que es la función del viejo de los cavernícolas, que en el fogón, a la noche, le contaba el cuento a la gente. Una historia bien contada que tome eso en cuenta, pero que largue un poco de luz sobre la cosa, puede ordenarle las ideas al público. Es medio confuso lo que digo, porque son sensaciones, es una pregunta muy abstracta. El cine es también mi manera de ser inmortal, de dejar algo atrás, pero en realidad ahora no es toda mi vida, es una parte nomás de mi vida.