

NOTICINE Septiembre 2005

Estimados Amigos :

Les enviamos una nota <http://elamante.com/nota/0/0304.shtml> que descubrimos de Marcelo Piñeyro realizada en la revista "El Amante" donde hace una evaluación del Cine Argentino de los últimos años, la dirigencia del Cine que se sienta en los puestos a cuidar su quintita , las entidades, las autoridades, el comportamiento de los Comités, el castigo que la gente de cine le da a quienes según él entran al cine por la ventana del baño "ojo no se me vayan a meter en el negocio" entonces les declaramos las películas sin interés, la verdad es imperdible en mi caso coincido en un todo la considero reflexiva y sobre todo viniendo de alguien que hizo éxitos muy grandes con películas masivamente aceptadas por el público y que tiene la grandeza de reconocer el cine de Autor , el cine de esfuerzo y sin presupuesto que no es su caso. Me parece que es hora que todos empecemos a reflexionar, a ver nuestros propios egoísmos y a trabajar en equipo para que el Cine mejore y como los últimos días tuve la oportunidad de hablar con distintos productores y cada uno habla según como le fue en la película, tratemos de tirar todos para adelante y ayudar al que peor le va, tomemos el peor caso y de allí podremos sacar reflexiones interesantes como las que hace Piñeyro aunque a él le haya ido muy bien en el Cine.

Saludos Cristina Agüero

Entrevista

Entrevista a Marcelo Piñeyro

Cómodamente instalado en la redacción de *El Amante*, el director Marcelo Piñeyro charló durante cinco horas sobre todo. El cine argentino y sus internas. El estado de las cosas y sus consecuencias. Los nuevos funcionarios y las viejas mañas. Sus errores pasados y su nueva esperanza: *Plata quemada*, su apuesta más audaz.

¿Cómo te ubicarías hoy dentro del medio cinematográfico argentino?

Ajeno. Cuando hice *Tango feroz* ya me sentía ajeno y nunca logré sentirme de otro modo. Realmente no deseo formar parte de este medio.

¿Estás harto de las discusiones o del ambiente del cine argentino?

Es que lo institucional está muy pervertido. Cuando se hizo la Ley de Cine se pensaba que las entidades eran una forma de representar a los diferentes sectores y ya no es así. Las entidades representan exclusivamente los intereses de su dirigencia, y las dirigencias se pelean y arman nuevas entidades. Se discute de poder y no del cine que se va a hacer.

¿Cómo debería ser esa discusión según vos?

Una cinematografía como la nuestra no puede vivir sin apoyo del Estado. Negarlo sería un extremismo liberal de una ingenuidad que ya no sería ingenua. Pero se llegó a una perversión muy profunda. Ya no se



APROCINEMA
asociación argentina de productores de cine y medios audiovisuales

considera el subsidio como una herramienta para hacer, sino como una herramienta para vivir, y el hacer es el trámite necesario para poder encontrarse con la diferencia. No meto en esto a Trapero -cuya película me gustó- ni a algunos otros -cuyas películas no me gustaron- que tienen como motor a la película. Pero, lamentablemente, en otros sectores el motor ya no es la película, y por eso no se habla más de cine sino solamente de presupuestos, que es una discusión absolutamente falaz porque terminamos siendo todos productores. Si bien es cierto que sin plata no podés hacer cine, no podés empezar por ahí.

¿Cómo le explicarías a un extranjero qué tipo de cine se hizo en la Argentina en los últimos dos o tres años?

Creo que ha emergido un cine difícil de definir, que tendría que ver con la urgencia, con una raíz importante en escuelas de cine, aunque posiblemente no sea la única, hecho por gente más joven sin ser necesariamente un cine más joven. Le veo mucho de urgente y de paliativo para poder trabajar en este marco y que se saltea lo institucional. Y por otro lado, un cine que busca un cobijo institucional al que veo, en general, muy desinteresado del cine, aunque siempre existen las excepciones, entre las que creo que estoy yo y otra gente. Serían básicamente esas dos direcciones.

¿No ves diferencias entre las grandes producciones de los multimedios y las que podríamos denominar medianas?

Las veo a todas aberretándose cada vez más, con propuestas cada vez más pedestres. Pero cuando hablamos de multimedios o producciones medianas estamos hablando de cifras y no de películas. No creo que una cifra determine un cine bueno o un cine malo. Una cifra es solo una cifra. No creo que la llave para hacer un cine digno o interesante sea una cifra. Si no, sería muy fácil. Nos hemos aburrido de películas caras e invisibles que te dan tanta vergüenza como esas películas de un millón doscientos mil pesos. Aunque en realidad esa es la cifra que se declara aunque, a veces, el costo no llega a ochocientos mil. El punto está ahí: cuando yo digo "esta es la película que quiero hacer y cuesta un millón doscientos mil, pero ¿sabés qué?, hagámosla por ochocientos".

Y nos quedamos con cuatrocientos...

Claro, porque aunque la hacemos por menos, seguimos diciendo que nos cuesta más. Estoy seguro de que con un millón doscientos mil se puede filmar una buena película y, posiblemente, con la mitad también. Me pregunto cuánto costaría filmar en la Argentina, tal cual, *Sin aliento* o *Los 400 golpes*. ¿Cuánto puede costar? No va a salir tres millones, va a ser mucho menos. Lo que no tiene precio, sin duda, es el valor agregado del talento: con el mismo dinero y la misma cámara con que Godard rodó *Sin aliento* otro podría haber hecho una porquería. No creo que se pueda decir que una cifra determina una cierta calidad. Una cifra no determina nada. Al revés, un proyecto tiene un correlato en una suma.

¿Qué opinás del cine argentino actual en relación con su historia?

Creo que siempre hubo un cine argentino muy interesante que tenía una expectativa popular en el mejor de los sentidos, pero también tenía una expectativa artística. En el cine de las décadas del 40 o del 50 no ves, como ocurre ahora, que lo bastardo esté adelante. Pueden ser películas poco interesantes, muy fechadas, pero en las que hay por lo menos una cierta vergüenza, algo totalmente perdido.

Pero hay que reconocer que ese era un cine industrial en el sentido ortodoxo de la palabra, similar al que se hacía en otros países. Vos podrías decir lo mismo de Hollywood, de Francia y de México en esa época. Pero en el sesenta se acaba esto y...

... empieza otra cosa. De los sesenta y los setenta tenés *La Patagonia rebelde*, *La tregua*. Aunque ya no existía la estructura de los estudios, son películas que están totalmente en aquella línea. También *Boquitas pintadas*, *Quebracho* -me estoy salteando algunas-, *Moreira*, *Nazareno* y *Soñar, soñar* incluso son películas que se inscriben en esa tradición. Las tres primeras de Favio están en otra búsqueda, pero no son un antecedente de este cine urgente de hoy, ni siquiera como producción. Son películas producidas profesionalmente aunque con menos presupuesto y con otra expectativa de llegar al público. Los antecedentes de este cine urgente, aunque no tenga nada que ver en lo ideológico, los ubicaría en un cine de militancia política. Al primer cine de Favio lo entronco con el primer cine de Nilsson, de Antin, de Kuhn, de Kohon, que era un cine totalmente profesional en el sentido de que cumplía con todas las reglas de lo industrial: se firmaban contratos el viernes por tal cantidad de semanas antes de empezar a filmar; tenían el mínimo de técnicos que determinaba el sindicato...

No era marginal.

No era marginal, y este cine llega más o menos así hasta la dictadura, cuando creo que se liquida todo un proyecto cultural de la Argentina que todavía no se ha recuperado en ningún área. Durante la dictadura es cuando se inicia lo peor que le está ocurriendo al cine argentino en este momento, donde se pierde todo y lo único que sobrevive es el negocio bastardo.

Que sería un invento o una consecuencia de esos años.

Es un invento de esos años porque, si te fijás, las películas más puramente comerciales previas a la dictadura, como la serie de hoteles alojamiento, eran al menos films de mediana calidad. Pero las de Porcel y Olmedo en la dictadura se estrenaban sin sonorizar. Esto implica un estado de las cosas, una manera de pensar y de despreciar la propia actividad. Ese cine que se hace durante la dictadura es profundamente bastardo y creo que eso quedó. En algún momento pareció irse, como en la primera época de Antin, cuando apareció el cine de Solanas, Puenzo, Bemberg, Subiela, Sorín. Que te guste o no

la película es otra historia, pero vos te das cuenta de que no son productos bastardos. Había una preocupación por lo que se estaba haciendo, que es lo mínimo que le podés pedir a alguien que realiza una película: que piense un poco sobre el plano que está filmando.

Y vos asegurarás que esta concepción bastarda se adueña de los noventa.

Lamentablemente creo que sí. Cuando sale la Ley de Cine, un logro y una conquista brutal, todo sonaba muy bien. Pero, a mi juicio, partía de una enorme ingenuidad: pensar que la gente del cine quería el bien del cine. Y lo que ha demostrado la realidad es que esa gente quería exclusivamente su propio bien. Fijate el nivel de perversión en este sentido: ahora el caballito de batalla de casi todas las entidades es *Mundo grúa* y hace unos años a *Rapado*, de Martín Rejtman, se lo calificaba como "sin interés". Pero ahora se necesita defender a Trapero, no se lo pueden saltar. Van a seguir tapando la ventana del baño todo lo que puedan, pero necesitan poner a *Mundo grúa* porque es lo único que se puede defender, porque la infinidad de películas que tienen atrás son impresentables. Cada vez se está bajando más la puntería y cada vez el mérito mayor es filmar más rápido, más barato y peor. Se pueden hacer buenas películas, pero no apuntando al suelo. Así salen esas cosas que salen.

¿Cuánta plata costaron las películas tuyas?

Tango feroz 2.400.000, *Caballos salvajes* 3.000.000, *Cenizas del Paraíso* 2.700.000 y *Plata quemada* 3.500.000, de los cuales la parte argentina aporta más de dos millones. Con *Plata quemada* sabía que las posibilidades de conseguir guita en la Argentina no cubrían el total, que había que conseguir recursos afuera y, de hecho, estuvo un año parada. Si no hubiera conseguido la guita, no habría hecho la película. Uno no debe confundir los caminos que debe tomar el cine en lo institucional con los deseos personales. El Instituto no está hecho para mí, ni para Galettini, ni para Trapero. Está hecho para el cine argentino. Después cuadrarnos donde cuadrarnos. Si la dirección que tomara el Instituto fuera la defensa de un determinado tipo de cine como *Mundo grúa*, yo me quedaría totalmente afuera. Pero si es así, y lo es genuina y legítimamente, me parece bien, bárbaro, aunque yo me quede afuera. Lo que me parece asqueroso es que todo lo que se defiende sean intereses mezquinos y perversos, que ni siquiera importe el resultado de las películas. Total, si no las estrenamos es lo mismo. Y si las estrenamos y no las ve nadie casi mejor porque así la vergüenza es menor. Me da mucha bronca que una oportunidad extraordinaria como fue la Ley de Cine se haya saboteado y dinamitado de ese modo.

Supongamos que al Instituto llega un tipo que no piensa robar, ni dar créditos y subsidios a los amigos...

¡Qué problema que tendría! Porque creo que se necesita mucho más que honestidad. Y ahí veo el problema que tiene este hombre [José Miguel Onaindia, flamante director del Instituto], que justamente no tiene una visión del cine, porque no tiene que ver con el cine, por lo que yo sé. No lo conozco, pero doy

por supuesto que debe ser un hombre honesto, un tipo capacitado en lo suyo, pero que no tiene una visión sobre cuál es el problema del cine argentino. Lógicamente es muy difícil tenerla. El tipo se encuentra con lo que quiere el consenso de la gente del cine y, a mi juicio, ese consenso es suicida.

¿Es suicida o caníbal?

En realidad es voraz y cortoplacista. Suicida tiene hasta un aliento romántico que esta gente no tiene.

Justo hoy le planteamos al nuevo director del Instituto que en el cine argentino no parecía haber lugar para todos y que, por este motivo, había que tener una política definida.

Seguro, hay que tomar partido. No hay otra manera. Para hacer una buena gestión, el director del Instituto debe dejar descontenta a un montón de gente, no hay otro modo. También hay que tener los huevos, porque no hay posibilidad de tener una política democrática en el sentido de que sea producto del consenso.

El panorama actual, con respecto al público, podría reducirse al siguiente esquema: se hacen un montón de películas que las van a ver 300, 2.500 o 7.200 espectadores y tres o cuatro films por año que los van a ver un millón de tipos. Un cine tan malo en un caso como en el otro. Entonces, ¿cuál es la política que podría resultar al examinar estas cifras?

Uno desearía que no fueran los equivalentes de Porcel y Olmedo del 78 los que hoy convocan al público. Hay un punto clave institucional que no se menciona mucho y que es el comité o comisión de clasificación de películas, que determina la categoría del subsidio de una película. Acá vos sabés que todas las películas, salvo excepciones, son de interés especial. A lo que voy con esto es que cuando la gente del cine lo único que castiga es *Rapado* o *Policía corrupto* -no vi *Policía...* pero supongo que no es peor que tantas otras- es porque están hechas por gente que entra al ambiente por la ventana del baño, "¡que no me vengan a querer entrar en nuestro negocio!".

Manejando la categoría del subsidio podés muy fácilmente decir qué es lo que destinás para el subsidio de la televisión y a cada película. Y lo que no tiene interés, no tiene interés, lo que tiene interés simple tiene interés simple, y lo que tiene interés especial tiene que ser especial, no puede serlo toda la producción.

Supongo que este es el momento de la charla en el que vas a repetir tu frase favorita: acá no se discute de forma. Pero ¿a qué te referís concretamente con eso?

Lo que digo es que el cine argentino ha llegado a un estado preestético donde no hay ninguna reflexión sobre la forma, no se tiene en cuenta que se está manejando una forma. El plano ha perdido todo valor.



APROCINEMA
asociación argentina de productores de cine y medios audiovisuales

Vos ves que los planos están porque sostienen un diálogo y, en ese sentido, creo que hay un retroceso brutal porque en el cine, como en toda expresión artística, la forma es fundamental. Y la forma, claramente, no es una bonita fotografía. Tiene que ver con el valor del plano, con la textura narrativa. Las tres primeras películas de Favio son películas que tienen una muy honda reflexión formal. Cuando ves *El romance del Aniceto...*, vos podés decir que su reflexión formal proviene de Bresson, okey, pero está ahí y eso estaba presente en el cine argentino. Siento que hoy esto está totalmente perdido y que nadie nota su ausencia. Creo que se ignora el manejo de los materiales con los que contás al filmar.

Cuando ves el cine que se hace afuera, ¿identificás ese respeto por la forma?

Sí, absolutamente. No el cine industrial americano que tiene un estándar técnico cada vez más alto y una reflexión cada vez más baja. Cuando ves el cine industrial de hace treinta años, notás un cierto respeto, pero hoy no. Hoy hay un altísimo estándar técnico, pero con una reflexión cero sobre la escritura. A mi juicio, en lo único que se parecen el cine argentino y el cine más industrial de Hollywood es en el grado cero de escritura que han alcanzado.

¿Y esto también lo ves en los estudiantes de cine?

El grado cero de escritura, la falta de reflexión, los veo en todos. Esto tiene que ver con un estado de las cosas. Cuando aparece alguna película un poco distinta pienso, quizá de prejuicioso, que es casual.

¿Cómo es esto de que es casual?

Tiene que ver con una condición de producción que ha determinado una estética. Esto que digo es muy subjetivo y no lo puedo sustentar, pero mi sensación es que es casual. Sin embargo, a mí *La celebración* me encantó.

¿Y no te parece que le salió de casualidad?

No, antes de ver *La celebración* yo había escuchado mucho sobre el Dogma y pensaba que era una cosa bastarda. Pero cuando la vi me deslumbró porque hay algo que tiene que ver con el peso de la escritura. Uno usa una lapicera gigante y Vinterberg agarra una lapicera liviana y escribe livianamente y apunta a cosas muy específicas como la relación con el actor, que es una parte de la escritura. Ahí entendí el sentido del Dogma, más allá de la cuestión del marketing, que me parece bárbara porque permite que tus películas se vean en todo el mundo. Y conseguir que la película se estrene, que no es un asunto menor. *Flores de fuego* no me gustó. Me pareció estar viendo una de Charles Bronson mala. El final se veía venir, no encontré nada de esa poesía maldita de la que tanto hablaban, me molestó la mirada de los policías aunque ahí se me mezcla lo *contenidista*. *La delgada línea roja* me encantó, mucho más que las otras

películas de Malick, *Sexto sentido* me gustó mucho, me sentí como un chico hasta el final. *Ojos bien cerrados* no la entendí. *Estación Central* me mató, me morí de envidia.

Me parece que esa película da para reflexionar porque ahí está todo: está el cine nacional de nuestros vecinos, con premios en festivales, con vocación de público.

De *Estación Central* me gustó la mirada, los dos personajes y su relación... Me emocionó, me ganó por todos lados, me pareció totalmente posible, con una vocación narrativa extraordinaria que no se pierde nunca, es muy certera en eso. Me encantó el tipo de relato, que lo haya hecho en *scope*, que lograra liberarse de la cárcel del cine latinoamericano. Salles es un tipo que hoy le sale a contar a su sociedad una historia que tiene que ver con su mirada sobre esa sociedad. Me gusta ver películas que me gustaría ver en el cine argentino. Mucho de esto está en *Mundo grúa*, que si bien es muy diferente por su modo de producción, es también una película que habla sobre la exclusión. Si *Mundo grúa* no tiene tanta vocación popular es más por imposibilidad que por falta de deseo porque te das cuenta....

...de que hay una búsqueda de un público...

...de que hay un tipo que no está buscando un discurso críptico, sino todo lo contrario.

Hablemos de tus películas.

Cada película mía ha sido como un terremoto interno. Salí de ellas siendo otro tipo. Hay películas que hace cuatro años me hubiera encantado hacer y que ahora no haría. Por ejemplo, siento que *Estación Central* ya se me pasó, que no me calienta a mí como director sino como espectador.

¿Y cómo entra *Plata quemada* en este cuento?

Me encanta, siento que solo muy poquitas cosas no están como yo quería. En mis películas anteriores eran más las cosas que no me gustaban, las cosas que no me habían salido o que sentía que me había equivocado en el partido tomado. Con *Plata quemada* siento como que la púa encontró el track.

¿Eso no lo sentiste con las otras?

No, sentía que me acercaba pero nunca sentí que estaba la púa en el track. Me gustan mucho mis películas y las defenderé a muerte todas las veces que haya que hacerlo, incluso con las cosas que no me gustan. Cuando empecé a dirigir tenía treinta y ocho años y ya había toda una serie de películas que se me habían pasado, pero con *Plata quemada* me siento empezando de nuevo. Siento muchas más seguridades sobre lo que me interesa y lo que no me interesa.

¿Cuáles serían los signos de esa nueva etapa en cuanto a decisiones estéticas?

Siento que ahora la escritura cinematográfica no es algo que agarro y se me escapa. Ya sé usar la lapicera aunque sea pesada. Si bien me gustaría hacer una experiencia con una lapicera más liviana, a mí me interesa este cine, con peso de escritura.

Con *Plata quemada* siento que todo lo que me propuse en la puesta está, me parece una película de mucha precisión en el relato. Si miro mis otras películas veo momentos que eran incoherentes con el resto, *Cenizas...*, que era la más coherente, tenía momentos de otra película.

Hoy siento que me liberé de muchas cosas que no me gustaban de mis películas anteriores. Muchas veces pasaba lo que a mí no me gusta ver en el cine, que es que el motor dramático pase a ser el diálogo, que puedas escuchar la película en el hall del cine. *Plata quemada* no se puede escuchar en el hall del cine.

¿Cómo llegaste a la novela de Piglia?

La había leído y no se me había ocurrido hacer una película. Me llamó Crámer con la propuesta y yo le dije que no la sentía para mí y hasta le di el consejo de no filmar esa película porque ya se habían hecho muchas por el estilo. Pero después volví a leer el libro casi por un error...

¿Cómo casi por un error?

Volvía del Festival de La Habana, se me había terminado un libro y tuve que estar doce horas parado en el aeropuerto de Caracas. Entonces agarré *Plata quemada* y cuando la releí me dije: "Qué idiota que soy, es bárbara". Me di cuenta de que la trama funcionaba como una cuenta regresiva, que no tenías que esclavizarte a ella sino que, por el contrario, te daba un pulso que te ayudaba a trabajar lo trágico de los personajes.

¿Y cómo definirías la versión cinematográfica de esa trama?

Plata quemada es una película ciertamente intimista, en la que por primera vez logro meterme en la interioridad de los personajes. Son personajes mucho más ricos, más contradictorios, más inasibles y lo que les sucede es mucho más extremo. Los vínculos que los unen son más ambiguos y contradictorios, son menos netos hasta en sus objetivos y sus ambiciones.

Algo de eso estaba en la construcción del personaje de Leticia Brédice en *Cenizas*.

La escritura del guión de *Cenizas* fue muy dura, muy conflictiva. Creo que fue el límite de lo que podíamos hacer juntos con Aída Bortnik. En *Cenizas* no se termina de articular la conexión de lo privado con lo

público. Creo que si hubiéramos logrado esa articulación habríamos hecho una película importante. El film también falla en la construcción dramática. Muro y Makantasis son de cartón. Ni siquiera queda articulado algo que para mí era importante, que era decir: "Ojo, también los hijos de la burguesía están malditos". Lo interesante era meterse ahí, en el lugar de los privilegiados, pero cuando el film va para otro lado es cuando deja de funcionar.

Como cuando la jueza abre la ventana y se ven los chicos revolviendo la basura, un plano que habría que sacar de la película.

Si fuera solo ese plano...

Y el de la mujer que trae al chico al juzgado...

Sí, el problema es que son partes torpes, porque si no lo fueran funcionarían. Y además creo que lo que termina siendo torpe es la descripción del poder, y ahí es donde a mí la película, vista hoy a dos años de distancia, se me debilita mucho y me da pena. *Cenizas* es más ambiciosa que *Caballos* y que *Tango*, aunque *Tango* también tenía mucha ambición, más allá de lo que salió mal e incluso más allá de la mirada superdistorsionada que tuvo en la Argentina esa película. Yo me sentía totalmente herido, acusado y sospechado porque ni soy deshonesto ni soy un vil comerciante que cuenta el dinero en su casa todas las noches. Yo intenté que la película hablara de lo que había desaparecido en nosotros, más allá de los desaparecidos ciertos, de lo que se había muerto. Por eso la figura de *Tango* estaba tan sublimada. Creo que la película tenía momentos de una enorme potencia y momentos de una enorme dispersión. *Caballos* era un película con menor ambición en un plano y en otro plano con una ambición enorme. De algún modo la intención era sumergirme en las películas con las que me enamoré del cine, sumergirme en el western, atravesar géneros.

El costumbrismo en el que se iba sumergiendo el cine argentino, esa estructura de personajes de clase media era una cosa que realmente me irritaba y quise instalar la película desde el principio claramente en un terreno de ficción que tuviera que ver con un universo propio y particular. Irme por el otro lado, casi por el opuesto, usar los géneros, trabajar con las convenciones, con personajes absolutamente heroicos. Más allá de lo primario era como decir "basta de medianía, empecemos a pensar de otra manera".

***Tango* es una película bastante negra y en *Caballos* pasaste a una especie de optimismo declamatorio.**

Y sí, yo estaba muy contento después de *Tango*. Me duró poco la alegría, no te lo voy a negar, pero me alcanzó para una película. Ahora apunto a un cine más seco, con menos inseguridades.



APROCINEMA
asociación argentina de productores de cine y medios audiovisuales



APROCINEMA
asociación argentina de productores de cine y medios audiovisuales